

SONORIDADES EBORENSES

EDITORES

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



SONORIDADES EBORENSES

Editores

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

SONORIDADES EBORENSES

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

Capa: António José Pedro

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

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

© Edições Húmus e Autores

Edições Húmus, Lda., 2021

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef.: 926 375 305

humus@humus.com.pt

www.edicoeshumus.pt

ISBN: 978-989-755-688-3

Impressão: Papelmunde

1ª edição: Novembro de 2021

Depósito Legal: 491319/21

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

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

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



Índice

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

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

CAPÍTULO III

COLEÇÕES E CIRCULAÇÃO DE OBRAS EM CONTEXTO

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

CAPÍTULO IV

SOM E TECNOLOGIA: TRANSFERÊNCIA DIGITAL E PAISAGEM NOVA

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

APRESENTAÇÃO

sons... com Évora no centro

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

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

Mais um livro...

Justifica-se a sua edição?

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

Mais.

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

Ainda mais.

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

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

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

Por duas razões muito simples.

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

São nove os capítulos, e mais um de síntese.

Podemos lê-los um a um.

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

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

Cruzemos os autores e os respectivos capítulos.

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

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

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

Só? Muito.

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

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

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

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

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

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

Começa a perceber-se uma Évora sonora.

Por fim, a síntese do livro.

Uma leitura espaço-documental, por Wohlmuth, Ferreira, Rodrigues e Correia (p. 313), de todos estes temas e muitos mais, onde se explica como se vai construir um espaço de universalidade on-line, com metodologias de humanidades digitais, espaço que visa conseguir captar as paisagens sonoras em Évora de 1540 a 1910.

A segunda razão, que justifica a edição...

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

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

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

Conclusão: paisagem sonora de Évora.

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

Mais um livro...

Sim, mais um livro...

Mas deste a edição até se justifica.

António Camões Gouveia

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

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vanda de Sá,
Rodrigo Teodoro de Paula
Antónia Fialho Conde

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



CAPÍTULO I

RITOS, SONS E MÚSICA:
SONORIDADES ESCRITAS

Elementos para o estudo da cerimónia da profissão nos conventos femininos de Évora: dos ditames dos textos escritos ao costume das Casas

Conde, Antónia Fialho*

INTRODUÇÃO

A profissão, entendida como o ato solene em que, acabado o ano de noviciado, a pessoa religiosa se consagra a Deus pelos votos da Religião (pobreza, obediência, castidade) até à morte, tem vindo a ser alvo, desde há muito, de interessantíssimas abordagens sobre o seu significado. A esse significado está também associada uma temporalidade, dado que, chegados ao período moderno, ele é distinto dos tempos primordiais da vida em comunidade (FOLEY, 1989), bem como a sua ritualização/ associação a cerimónias, não havendo consenso nas suas interpretações (BECK, 1984). A profissão religiosa¹ tem, aliás, ocupado diversos autores desde a medievallidade, bem como a sua consideração como sacramento ou não, ou a sua associação a outros sacramentos, como o baptismo ou o matrimónio; ou ainda, entre os mendicantes, a uma ritualização *in manibus*, na casa do capítulo ou nas igrejas no caso dos conventos femininos, aproximando-a do rito feudal (CAEIRO, 2006; VIZUETE MENDONZA & CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, 2013²). Entre esses autores e a sua reflexão sobre o significado da profissão, podemos destacar S. Tomás de Aquino (DESMAZIÈRES, 2018). É uma temática que continua atual, decantando conceitos como os de consagração e de profissão monástica também no pós-concílio Vaticano II (TRESA, 2019). De todas as formas, profissão, termo derivado do latim *profiteri*, infinitivo de *profiteor*, significa uma promessa feita de

* CIDEHUS/ Universidade de Évora. Investigadora Corresponsável do Projeto PASEV CIDEHUS/UÉ - UIDB/00057/2020. Departamento de História da Universidade de Évora.

1 Para o estudo da sua relação com o ritual da consagração (sua temporalidade e diferenças), no que concerne à Ordem de Cister em Portugal, *cf.* Barreira et al, 2019, 345-377. A distinção entre profissão monástica e consagração das virgens é trabalhada na obra de Augé, 2005, 198-199.

2 Estes Autores recordam, neste contexto, o texto de Tovar de Teresa, 35-44.

forma livre e aberta. É, pois, uma admissão pública, não coagida, desejada, resultado de uma convicção e que expressa um objectivo. Quando falamos de vida religiosa, consiste no ato de se entregar ao divino, jurando e tomando os votos acima citados.

Por outro lado, são já alguns os estudos que têm vindo a ser feitos no sentido da percepção da ligação entre a cerimónia da profissão e a *praxis* musical a ela associada, nomeadamente em Espanha (RUIZ JIMENEZ, 2020; VICENTE DELGADO, 1989, 2019; GEMBERO USTARRÓZ, 2007; VIZUETE MENDONZA & CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, 2013), destacando-se, para o caso português, o trabalho de Cristina Fernandes (1997/1998), especialmente dedicado ao universo feminino³, objecto também do nosso interesse, mas para a cidade de Évora (sendo, no referido estudo, apontando o exemplo do convento do Paraíso). A autora chama a atenção para a presença, em alguns votos, do cantochão figurado, e para a sua popularidade, demonstrada pelas várias edições da obra de Fr. Domingos do Rosário *Theatro Eclesiástico* (1ª ed. 1743). Sublinha ainda não dispor de informação suficiente relativa à interpretação dos votos e à presença de instrumentos musicais (se eram interpretados à *capella* ou se harmonizados pelo órgão), como é sugerido precisamente nas obras de Fr. Domingos do Rosário ou no *Rituale Ecclesiasticum* de Fr. José de S. Cristóvão (1754).

Sobre a questão das profissões religiosas no mundo feminino em Portugal para o período moderno (sem abordagem da questão musical) gostaríamos ainda de sublinhar os trabalhos de SILVA, 2012; BANDEIRA, SILVA & MENDES, 2007; para as clarissas, CAEIRO, 2006: 276, 279; e, para o caso brasileiro, ALGRANTI, 1999; ALMEIDA, 2005 e OLIVEIRA, 2017.

O CERIMONIAL DA PROFISSÃO RELIGIOSA FEMININA EM ÉVORA PARA O PERÍODO MODERNO: ALGUNS DADOS

O bispado de Évora desde cedo se preocupou com a voluntariedade da opção pela vida religiosa, mesmo antes do Concílio de Trento, como provam as *Constituições* do bispado de 1534:

3 A cerimónia da profissão de religiosos em conventos de Évora também é testemunhada documentalmente. Lembremos o caso do monge jerónimo do convento de Nossa Senhora do Espinheiro, Frei Carlos, reconhecido pintor, a 12 de abril de 1517: «[...] Eu frey Carlos de Lisboa framengo faço profissam e prometo obediencia a Deus e a Santa Maria e a nosso padre Sam Jerónimo e a ty frey Bautita prior deste mosteiro de nosa Senhora d'Espinho e a teus socessores de viver sem proprio e em castidade segundo a regra de Sto Agostinho ate a morte e em testemunho de verdade asiney aquy de meu nome, que he facta dia de pascoa xiJ d'abril era do sñor de bcxbij anos. (a) frey Carlos.» Cf. Correia, 1928, 97.

«[...] Item declaramos que pera serem alguns homens ou molheres obrigados aa religiam: he necessario que tenham annos de discricam. ho homem quatorze annos e a molher doze e ante desta idade: cada hum bem se pode arrepender e sairse fora da religiã em que entrou posto que fezesse profissam: porque ho tal he chamado menor de idade: e este depois trazendo ho abito que soem trazer os que sam professos e passando há dicta idade: contãto que seja das approuadas pella See apostolica que doutra guisa nom he obrigado: se tal nom for: assi como sendo algum honesto modo de viuer [...]»⁴.

Esta questão seria invocada pelo Concílio de Trento, sendo as suas determinações aplicadas às *Constituições* do Arcebispado de Évora de 1565⁵.

O noviciado tinha a duração de um ano, e Trento determinara os dezasseis anos como a idade mínima para professar votos solenes⁶ – pobreza, obediência e castidade, a que juntaria a exigência de clausura estrita. A profissão deveria ocorrer, segundo o Concílio, no final do ano da provação e após aprovação, em capítulo regular. Direção espiritual, oração, silêncio, acolhimento, meditação e mortificação passariam a orientar a vida das noviças, vida essa baseada na renúncia e na perseverança.

4 Título VIII, Do Matrimónio, Constituiçam V – «De que idade pode algum ser obrigado aa religiam. Fl. XV», in *Constituições do Arcebispado de Évora mandadas fazer pelo Senhor Cardeal D. Afonso Infante de Portugal Arcebispo de Lisboa e Perpétuo Administrador do Bispado de Évora* (1534). Lisboa, Por Germão Galhardo Francez.

5 «[...] Título VIII – Do Sacramento do Matrimónio. Cap. IX, fl. XXI – Que idade se requiere pera algum ser obrigado a relegiam & fazer profissam», in *Constituições do Arcebispado de Évora, novamente feitas por mandado do illustrissimo e reverendissimo sr. D. Joam de Mello, arcebispo deste arcebispado* (1565). Évora. A mesma ideia, de forma clara e incisiva, ficou clara nos *Decretos do Concílio Provincial Eborense*, Título VIII – Das religiosas, Decreto I», Impresso em Évora por André de Burgos, 1568, p. CIII, CIII v., CIIII.

6 O Padre Raphael Bluteau distingue vários tipos de votos: o explícito, o expresso, o tácito, o real o pessoal, o misto, o absoluto e o condicional, destacando em especial o *voto simples* (simples promessa e empenho de palavra, sem qualquer solenidade associada) e o *voto solene*, em que não há só empenho de palavra, «[...] mas he hua entrega, que faz de sua pessoa, que vota com extrínseca solemnidade de profissão ou Ordem Sacra», in *Vocabulário Portuguez e Latino*, 1721, Tomo 8, p. 580, col. dir. Quando à Ordem de Cister, o voto de pobreza encontrava-se fundamentado na *Regra* de S. Bento: «[...] A guarda do voto do carecimento do proprio he muito substancial da profissão religiosa, e por isso na regra o uício da propriedade he tão estranhado, e castigado com rigor de culpa graue como se uee nos capitulos trinta e tres, cinquenta e quatro da dita Regra, Pelo que ordenamos, e mandamos que religiosa alguã não tenha cousa como sua propria, e as que tiverem pera seu uso seja com licença de sua prelada desapropriadamente, e as que tiuerem tenças, ou receberem alguã ajuda de dinheiro pera suas necessidades o fação per ordenança da abadessa, e o depositem na mão da bolseira comum, e pera seu uso não tenham cousa de ouro saluo se for ouro em algum Reliquario [...] ou colher de prata pera seu seruiço [...]». *Regimento promulgado pelo Cardeal D. Henrique para os visitadores applicarem nas visitas dos mosteiros femininos da Congregação Portuguesa Cisterciense*, in Gomes, 1998, 435-436.

Durante esse tempo, além de espaços próprios no mosteiro, como o dormitório⁷, e de vestes rigorosamente vigiadas, as noviças estavam ainda a cargo de uma Madre investida numa das funções mais vitais para a promoção da vida comunitária: a Mestra da Noviças⁸. A ela competia a vigilância e o acompanhamento diários das jovens recém-entradas, o ensino dos rudimentos de doutrina cristã e as regras básicas do viver conventual e do quotidiano religioso, não sendo rigorosamente necessário o domínio da leitura e da escrita. Lembremos aqui a existência de uma aprendizagem baseada apenas na audição, particularmente no que respeita ao domínio do latim, e à importância da música nos exercícios religiosos do dia-a-dia: aprendia-se, mas não se compreendia, fenómeno muito frequente nos mosteiros femininos. A isto podemos ligar o facto de, na Ordem de Cister em Portugal, em 1684, se solicitar ainda que se fizesse a profissão a uma noviça findo o seu noviciado mau grado ela não saber ler nem escrever⁹.

De todas as formas, o cerimonial da tomada de hábito e da profissão também se complexificou com o tempo¹⁰. Ainda que os ritos variassem segundo as Ordens, as tomadas de hábito, autênticas núpcias espirituais, revestiam-se de um grande cerimonial na Idade Média¹¹, tornando-se mais simples a partir do século XVII. Embora tenhamos descrições destas cerimónias ao longo do tempo histórico, entender o lugar que a música e o canto nelas ocupavam torna-se mais complexo - existência de instrumentos e quais, intervenções de um coro, de coros, ou apenas da cantora-mor, da abadessa ou do padre responsável pela cerimónia são questões que se podem colocar. Anteriores estudos confirmam que no interior dos mosteiros e conventos femininos, se para a Missa e o Ofício Divino há rubricas cantadas, na maior parte

7 A *Regra* de S. Bento, no seu Capítulo LVIII, consignava já aposentos para os noviços, onde eles se entregavam aos exercícios espirituais, comiam e dormiam.

8 Segundo a *Regra* de S. Bento, «um ancião que tenha jeito para conquistar almas», Capítulo LVIII.

9 A situação refere-se a Sebastiana Gomes, no mosteiro de S. Bento de Cástris, pois relatava o contrato de dote que o dinheiro que recebia a mais servisse também par colmatar eventuais falhas a algumas obrigações a que faltasse, precisamente porque não sabia ler nem escrever.

10 Em fins do século XV o cerimonial da tomada de hábito pela noviça era muito simples: «[...] Forma para dar el abito de novicia: A la donzella que entra en monasterio de manera religiosa. La donzella que quiere tomar él abito de la religion venga a la yglesia con los vestidos muy buenos como suelen ataviarse las que se queren desposar. Y trayga los cabellos tendidos sobre los hombros: Temiendo en la cabeza algún atavío. Y dígase la misa a la qual deve comungar. Acabada la missa: el abad bendiga los abitos y velos en esta manera cabo el altar: *Ostende nobis dñe misericordiam tuam / Dne exaude orationem meam / Dominus vobiscum. Oremus [...]*». Biblioteca Nacional de España, Mss. 6361, Fl. 24v. Trata-se do manuscrito *Consuetudine y ritual cisterciense del Monasterio de Piedra* do século XV.

11 Segundo Geneviève Reynes, na obra *Couvents de femmes. La vie des religieuses cloîtrées dans la France des XVII.e et XVIII.e siècles*, era a tomada do hábito altura de grande cerimónia, com baile, música, dama de honra, flores e diamantes.

do Cerimonial da profissão também havia partes musicadas (FERNANDES, 1997-1998), como o Hino *Veni Creator Spiritus* ou *o Te Deum*. Até que ponto a religiosa professante cantava, ou quando o fazia, ou se o fazia durante toda a cerimónia e em todas ou apenas em determinadas Ordens, são outras questões que se podem acrescentar às atrás formuladas.

Do trabalho que realizámos a partir dos Inventários aquando da extinção das Casas religiosas femininas de Évora, além dos livros de Coro (de tipologia diversa, como Himnários, Antifonários, Antifonários santorais, Graduais, Livros de Invitatórios, Leccionários, Saltérios), dos Manuscritos Musicais, dos Martirólogos, dos Missais¹², localizámos ainda alguns referenciais teóricos que enquadram a prática musical nelas existente, sendo a obra de Fr. Domingos do Rosário a mais comum, constando em 3 das 4 livrarias estudadas (duas de clarissas e uma cisterciense). Conforme testemunham os dados da Tabela abaixo, o cantochão era cuidado (vejam-se as dominicanas e as cistercienses), havendo para cada uma das Ordens (Santa Clara, Cister, S. Domingos) obras alusivas ao seu cerimonial:

Tabela 1: Livrarias de conventos femininos eborenses: presença de *Cerimoniais*.

Obra	S. Bento de Cástris (Cister)	Santa Helena Monte Calvário (clarissas 1ª Regra)	Santa Clara (clarissas)	Nossa Senhora do Paraíso (dominicanas)
<i>Cerimonial seráfico romano para a ordem de S. Francisco</i> , Fr. Manuel da Conceição			x	
<i>Suplemento ao Cerimonial Seráfico romano</i> , Fr. Manuel da Conceição			x	
Livro de usos e cerimónias cistercienses da Congregação de Santa Maria de Alcobça, 1788	X (4 ex.)			
<i>Thesouro de Cerimonias: que contem as missas rezadas e solenes...</i> João Campelo de Macedo (O.M.C.), 1734				x
<i>Manuale Seraphicum et Romanum. Juxta usum fratrum minorum denuo auctum</i> , Fr. Manuel da Conceição, 1732			X (14 vols.)	

12 Para a designação dos livros, cf. especialmente Pereira, 1996, 133-161.

Processionarium S.O. Praedicato,				x (s.d.)
<i>Processionarium sacri ordinis praedicatorum auctoritate apostolica approbatum</i> , T. Ripoli, 1735/36				11 exemplares
<i>Lectionarium Cisterciensis</i> , 1746	x			
<i>Passionarium iuxta capellae Regis Lusitaniae consuetudinem accentus rationem integre obseruans</i> , Fr. Manuel Cardoso, 1575	x			
<i>Passionário Luzitano</i> [s.a., s.d.]				x
<i>Suplemento do Manual da Ordem da Hospitalidade de Nosso Padre São João de Deus que contém tudo o que costuma cantar- se nas funções da Província de Portugal e dos Algarves</i> , 1801				x
<i>Regras para acompanhar o cantochão</i>				x (s.d.)
<i>Resumo de cantochão</i>				xx (s.d.)
<i>O ecclesiastico instruído scientificamente na arte do canto chão</i> , Manuel da Conceição, 1788	x			
<i>Nova instrução musical ou Teórica prática da música Rytmica</i> , F.I. Solano, 1764			x	
<i>Arte da musica de canto d'orgam e de canto cham & proporções de musica divididas harmonicamente</i> , A. Fernandez, 1626			X [s.d.]	
<i>Arte Mínima da Música</i> , P. Manuel Nunes da Silva, 1675, 1724			x	
<i>Theatro Eclesiástico</i> , Fr. Domingos do Rosário, 1782, 1786	xx (ambas as edições)	-	x (2 vols. s.d.)	x (s.d.)

A admissão num mosteiro da Ordem de Cister podia tornar-se um processo moroso, de contactos entre as partes, para o estabelecimento do contrato final da entrada da jovem postulante, estabelecendo-se nomeadamente a forma de pagamento do dote. Os pais ou familiares da futura noviça estabeleciam contacto com o mosteiro, manifestando o desejo de a jovem nele ingressar; só depois de obtida licença do Abade Geral e expresso o voto das monjas capitularmente, se poderia partir para uma escritura de contrato de obrigações recíprocas, implicando também vertentes financeiras, a que deveriam obrigatoriamente assistir os Padres Confessor e Feitor.

A candidata era recebida em capítulo¹³, o que aconteceria uma segunda vez no seu percurso monacal, antes da profissão, para serem apreciadas as suas capacidades de ingresso na comunidade: vocação religiosa, capacidade para assistir aos Ofícios Divinos e para o cumprimento da *Regra*¹⁴. Assim, funcionando como autênticos filtros, que conferiam segurança à decisão, eram postos em marcha todos os passos de um complicado processo, concluído o ano de noviciado: apresentação da noviça em capítulo, solicitando votos favoráveis, obedecendo a um cerimonial revelador de subserviência e obediência à comunidade; informações colhidas, em especial pela Abadessa, junto da Mestra das Noviças, sobre as suas condições de participação na vida monástica, a serem depois levadas a capítulo pela Abadessa; admissão, ou não, por votos, pelas demais monjas, sendo a noviça chamada ao capítulo para receber a notícia da decisão.

Uma das aprendizagens que não podia ser descurada durante o noviciado era a do cantochão. No mosteiro de S. Bento de Cástris foi precisamente apontada algumas vezes a falta de cuidado em exercitar e doutrinar as noviças e professoras no cantochão¹⁵. Na visita de 1712 ficou estabelecido que a Mestra das noviças lhes daria lição de cantochão e que, antes de fazerem profissão, seriam examinadas pelo padre confessor que, se não as achasse *medianamente endustriadas*, não as aprovaria, e a prelada não as poderia fazer professar, sob pena de pecado grave. Fica claro

13 O mesmo se passava com os noviços do sexo masculino, em 1593, a quem o Abade, diante de toda a comunidade alertava para as dificuldades da vida monástica; o noviço colocava-se depois de joelhos, dizendo a comunidade o Hino *Veni Creator Spiritus*, a que se sucederia o Abade, dizendo as *Colleitas*, *Deus qui corda: Actiones nostras & omnipotens sempiternus Deus*, precedido com os versos *Saluuni fac: Domine Deus virtutum: cōuertere domine*. Só depois o Mestre sairia do Capítulo com o noviço.

14 A *Regra* de S. Bento (Capítulo LVIII), prevê a recepção dos noviços. Assim, só após a persistência de pelo menos 4 ou 5 dias a bater à porta do mosteiro, esta se abriria para o receber; seria examinado depois por um ancião – que observaria se tinha zelo pelo Ofício Divino, pela obediência e pelos opróbrios –, ao mesmo tempo que lhe anunciava a dureza da sua opção. Se perseverasse na estabilidade, ao fim de 2 meses a *Regra* ser-lhe-ia lida, podendo na altura optar por abandonar o mosteiro, face à disciplina exigida. Se ficasse, ao fim de 6 meses a *Regra* ser-lhe-ia de novo lida e, ficando ainda, novamente se lhe leria passados 4 meses. Após demorado autoexame, seria recebido na comunidade, no Oratório, perante todos. Aí, prometeria estabilidade, vida de perfeição e obediência, fazendo depois uma carta de petição, colocando-a em cima do altar, começando um versículo dirigido ao Senhor para que o recebesse, repetido três vezes por toda a comunidade, finalizando com um *Gloria Patri*. Prostrar-se-ia aos pés de cada um dos irmãos, para que por ele orassem, e passaria a ser membro da comunidade, sendo só nessa altura despojado das vestes próprias – não havia hábito para noviços – e vestindo o hábito do mosteiro.

15 Foi o que aconteceu na visita de Junho de 1712, dos visitantes apostólicos da Congregação de Santa Maria de Alcobaça, frei Bernardo de Castro e frei Bernardo Telles.

também para este mosteiro em meados do século XVIII (1754) e de acordo com os contratos de dote, que a noviça deveria fazer *pública profissão*¹⁶.

Por outro lado, neste mosteiro, como nos demais femininos cistercienses em Portugal, para as noviças que podiam ter entrado em religião como moças leigas, mas que acabavam por optar pela vida religiosa, as exigências, numa referência concreta à frequência dos espaços e à sua apresentação, a nível de hábito, eram diferentes em relação às monjas:

«[...] e que as novisas que havião de ficar na hordem [sic] do dito mosteiro tomavão habito de novisas e servião em alguãs coizas que lhe mandavão emquanto durava o anno de novisiado e não comiam em Refeytorio nem hyão a Capitollo nem estavam em Coro juntamente com as profesas e depois de pasado o dito anno as que querião ser freiras lhe fazião muitas seremonias e officios de profissão e lhe vistiam habito branco e bemtinho preto e dahy por diante servião os officios da Caza as Semanas segundo lhes cabião, e hyão a Capitolo em sertos dias na semana, dizer suas culpas a perlada e comiam em Refeytorio [...]»¹⁷.

Na Ordem de Cister, a Mestra das noviças tinha um papel fundamental na cerimónia da tomada do hábito. Ela deveria colocar numa mesa, do lado da Epístola, um hábito, uma correia, um escapulário, uma capa, uma cogula e um véu, para serem benzidos pelo Abade (ou seu delegado, nomeadamente o capelão do mosteiro), posteriormente entregues à noviça, na companhia da abadessa. Era uma cerimónia de grande importância para a comunidade e para a família das noviças, pelo que se revestia de um grande aparato em relação à decoração da igreja. Encontramos a alusão a este cerimonial num manuscrito de 1547 do mosteiro do Lorvão, dedicado aos ritos da recepção das noviças, da profissão das monjas (até ao fl. 14v.) e da unção das enfermas, este último muito preciso, com muitas orações cantadas e responsoriadas¹⁸. O seu conteúdo é muito similar ao manuscrito do século XV que citámos (B.N.E., Mss. 6361), sendo que ambos os cerimoniais (recepção e profissão) compreendiam, nestes manuscritos, a presença do abade, que rezava ou cantava os versos, com responso do convento (comunidade), porém sem notação musical. Podemos dizer é que a palavra cantada estava quase omnipresente ao longo das cerimónias, tal como o uso da água benta, dos círios acesos e do incenso.

16 Biblioteca Pública de Évora, (doravante, [B.P.E.]) Livro 10 Fundo S. Bento, fls. 10, 12, 14 e 16. É dito que se as noviças não fizessem profissão pública o mosteiro devolveria os dotes.

17 [B.P.E.], Cód. 63 Manizola, Fl. 115.

18 Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ordem de Cister, Mosteiro do Lorvão, Livro 6.

Na cerimónia da recepção da noviça, era-lhe atribuído nome religioso, eram-lhe cortados os cabelos pela abadesa na entrada do mosteiro, ao mesmo tempo que se cantava o *Te Deum Laudamus*, tiravam-lhe os vestidos seculares e era-lhe lançado o hábito, começando o abade o hino *Veni Creator*. Já com o hábito e o véu, dirigia-se ao altar com um círio aceso, com novos cânticos e orações, sendo recebida por toda a comunidade, e posta perante o abade, de joelhos, pedia a benção, juntamente com toda a comunidade. Para a cerimónia da profissão, as noviças deviam ler, no altar, uma carta, prometendo estabilidade e obediência; regressava para junto da comunidade, diria um verso, faria vénia com os joelhos e as mãos em terra tantas vezes quanto durasse o verso que estava sendo cantado, pois o convento respondia 3 vezes o verso, a que juntava o *Gloria Patri*, o *Kyrie* e um *Pater Noster*. O abade, no altar, tomava a carta, enquanto a noviça se lançava aos pés de todas as religiosas, e tornando ao grau se lançaria novamente em terra; o abade com o bago diria o verso *Et ne nos*, respondendo o convento *Sed libera nos*. A cantora deveria levantar o salmo *Miserere mei Deus gloria patri*, a que seguiria uma longa prece do abade. Seguia-se a benção pública pelo abade da cogula ou do manto, depois a benção do véu e, finalizada a oração do abade, a cantora devia começar o *Veni Creator*, e os coros cantariam todo o hino. A noviça seria colocada no seu lugar, e o abade começava o ofício de missa das noviças.

Nesta Ordem (Cister¹⁹), a benção das religiosas era inicialmente proibida aos abades ou seus representantes em favor dos bispos:

«[...] proibida aos abades cistercienses pela Acta do Capítulo Geral de 1241, por ser reservada aos Bispos a dita benção ou consagração das religiosas o que pelas graças que os Papas concederão aos abades para as sagrações e pontificais ficou pertencendo a todos os abades que fazem os mesmos benzimentos com beneplácito ou nomeação do Rmo. Padre Geral. Os abades patriarcais pela mesma Acta os Padres Visitadores ou qualquer dos outros abades tendo comissão daqueles podião fazer a simples benção das religiosas que professavam. A posse é quase certeza do Privilégio para os Prelados maiores de Alcobaça fazerem os benzimentos e delegarem os mesmos poderes para esta acção. Ainda que para esta e outras funções não haja Privilégio expresso todas elas são executadas pela Bula em que Pio V aos 26 de Outubro de 1567 erigiu a Congregação concedendo-lhe todas as graças e privilégios já concedidos e que se haviam de conceder e como a Bula foi expedida a Instância régia e pelo rei aprovada são irrevogáveis as suas concessões sem o expresso consentimento do Monarca [...]».

19 Biblioteca Nacional de Portugal (doravante, [B.N.P.]), Cód. 1492, fl. 311.

Em 1778 o Capítulo de Alcobaça determinou que, conforme ao Direito, a profissão consistia apenas na substância dos três votos, não se fazendo a já tradicional adição do juramento. Também a fórmula com que se concluía a profissão foi alterada: de *Sic idem voveo, spondeo, et juro, sic Deus me adjuvet* (Assim o voto, o prometo, e o juro, assim Deus me ajude), passou para *Sic voveo, sic spondeo* (Assim o voto, assim o prometo). A justificação da alteração foi que tal ocorreu para evitar que religiosos e religiosas, por miséria ou fragilidade, quebrassem algum dos votos, o que se agravaria ainda com o pecado de ser infiel a Deus, cometendo o pecado de perjúrio.

Ainda segundo as determinações do mesmo Capítulo, 1778, nos mosteiros de religiosas as profissões seriam celebradas nas mãos do padre confessor e não da madre abadessa, o que, segundo o mesmo Capítulo, já repetidas vezes se determinara.

Para as dominicanas, seguindo a *Regra* de Santo Agostinho, a fórmula do voto também era clara:

«[...] Voto de profissam. A V.M. faço profissam e prometo obediencia a deus e a sancta maria e a sam domingos e a ti dona M. Prioressa em vez do mestre da hordem [sic] dos pregadores: segundo a Regra de sancto agustinho. E as instituições das freiras cuja cura he cometida a dicta hordem [sic]: que serei obediente a ti e as outras minhas prioressas atee a morte [...]»²⁰.

Neste documento referente às dominicanas de Évora, é frisada a importância da Mestra das noviças, desde o recebimento da noviça no convento, e sua integração inicial, incluindo a deslocação ao capítulo e a forma como se devia dirigir às religiosas até ao momento em que se encontrava preparada para professar.

Aí, a Mestra levava-a ao capítulo até ao lugar da vénia, estava perto dela e ajudava-a a vestir-se e, quando todas saíssem, levava-a depois junto à abadessa, que lhe deitaria água benta e a receberia no beijo da paz. Deveria percorrer no mesmo gesto todas as irmãs no Coro, começando pelo lado direito, conduzindo-a em seguida ao local onde cortaria os cabelos e depositaria as vestes seculares e calçado e tomaria as de religião.

20 [B.N.P.], IL. 152 - [Regra e estatutos do Convento de Santa Maria do Paraíso de Évora, pertencente à Ordem de São Domingos] 1537, fl. 40v. Disponível em: https://purl.pt/31662/4/il-152_PDF/il-152_PDF_24-C-R0150/il-152_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf

Iniciando de acordo com o voto acima transcrito, «[...] a prioressa pretençe em ausencia do mestre ou do prior provinçiall ou se sam presentes do seu mandado: receba as noviças [...]»²¹.

A Mestra apontava o dia de entrada em noviciado, para se firmar a data certa da provação, ensinando à noviça todo o ritual da cerimónia da profissão e como se devia colocar de joelhos em terra com as suas mãos entre as da abadessa. Devia providenciar a água benta, e oferecer o livro com a benção dos hábitos a quem benzesse, tal como conduzi-la depois de professa (fls. 47-49 do Livro do Paraíso).

Procurando os vestígios da atividade musical nestas cerimónias, encontramos obras como *Manuel de tudo o que se canta fora do choro*, de Fr. Raymundo da Conversaçam, impresso em Coimbra em 1675²². Respeita aos religiosos e religiosas da Ordem da Penitência de S. Francisco, contendo todas as cerimónias do altar e do coro que ocorriam no decurso do ano de acordo com o *Breviário* e com o *Missal*. Nesta obra, temos a descrição da *Cerimónia com que se há-de dar o hábito às noviças da glorioza Santa Isabel da Terceira Ordem de N.P.S. Francisco* bem como às noviças de Santa Clara:

«[...] Em a hora que se houver de dar o habito a algua Noviça, se ajuntarão as Religiosas no choro com vellas acezas, E estando a Noviça em a Igreja posta de geolhos diante do Altar maior, saem da Sanchristia os Acolitos com os cereais; o Sacerdote vestido de alva estola, e capa e com o Diacono, e Subdiacono. Feita genuflexão ao SS Sacramento, benza o Sacerdote o habito, E cordão, o qual ha de estar em hum prato grande à parte da Epistola sobre hua alcatifa»²³.

Seguia-se a benção do hábito e do cordão, com formulário em latim, e, depois de benzidos, a noviça chegava junto do Altar; posta de joelhos, o sacerdote abençoava-a, cantando, a que se seguia uma oração:

«Em acabando esta oração, dá o Diacono o hysope da agua benta ao sacerdote, beijando-lhe a mão, o qual tres vezes lance agoa sobre a Noviça, habito, cordão, E depois

21 [B.N.P.], IL. 152 – [Regra e estatutos do Convento de Santa Maria do Paraíso de Évora, pertencente à Ordem de São Domingos] 1537, fls. 41v. Esta fórmula é naturalmente similar à que encontramos no *Cerimonial dos Dominicanos*, do P. Frey Joseph de San Juan, Madrid, 1694, fl. 195v; continha também a fórmula para a profissão dos Terceiros.

22 Sobre a fundação da Ordem na cidade de Coimbra, cf. *Inventário do Arquivo da Venerável Ordem Terceira da Penitência da cidade de Coimbra (1659-2008)*. Disponível em: <https://ordemterceirasao-francisco.pt/wp-content/uploads/2016/07/IDDs2InventarioOrdemTerceira.pdf>

23 *Conversaçam*, 1675, 402.

em Procissão levão a Noviça à porta regral, **cantando o Te Deum**. E o Diacono ha de levar o habito, E cordão, em o prato que fica diante do Sacerdote, E as Religiosas tam-bem em procissão hirão aguardar a Noviça à mesma porta, e em chegando a ella fara o Sacerdote as perguntas seguintes à Noviça: 1. Com que intenção vem à Religião. 2. Se he fiel, & catolica, E sem sospeita de algum erro em a Fé. 3. Se tem dado palavra de Matrimonio. 4. Se he sã de corpo, ou tem alguma infirmitade contagiosa. 5. Se deve alguma couza, ou tem contas que dar. 6. Se quer verdadeiramente servir a Deos. 7. Se está apar-lhada pera sofrer os trabalhos, & aspeza da Religião. Acabadas estas perguntas, E não avendo impedimento à entrada, a Prelada toma pella mão a Noviça, **E a mete em a clauzura, levandoa em Procissão ao choro, E, cantando as religiosas o que se segue;** o Sacerdote, E Ministros, com os mais se vão em silencio a Igreja [...]»²⁴.

Estava prevista no *Manual* uma *Aña* com que as religiosas, cantando, recebiam a noviça no Coro, apresentando música e letra, levantando depois o Salmo *Beati Immaculati*:



Imagem 1: Fr. Raymundo da Conversaçam,
Manual de tudo o que se canta fora do choro, p. 405.

Sendo mais que uma noviça, as religiosas no Coro cantariam:

²⁴ Idem, p. 404. Destaques a negrito nossos.



Imagem 2: Fr. Raymundo da Conversaçam,
Manual de tudo o que se canta fora do choro, p. 406.

No caso de se tratar de uma noviça viúva, a Antífona seria diferente:

Se for viuva se dis a Aña, & Psalmo que se segue.

Veni e lecta me a, & ponam in te tronum
 me um. Alle luia. Primeiro tom.

Imagem 3: Fr. Raymundo da Conversaçam,
Manual de tudo o que se canta fora do choro, p. 406.

Em qualquer das situações (uma só noviça, várias noviças ou noviça que fosse viúva) a sequência seria a seguinte: «[...] Depois de dito o Salmo, se repete a Añã em o choro, e logo tirem os vestidos seculares a Noviça cortandolhe os cabellos [...]»²⁵. Vestindo-lhe o hábito a abadessa rezaria uma oração para a ocasião, em latim, a que se juntavam as outras religiosas; o mesmo para o cingir do cordão. Acabada a oração do cingir do cordão, seria cantado um Hino:



Imagem 4: Fr. Raymundo da Conversaçam,
Manual de tudo o que se canta fora do choro, p. 409.

Cantado todo o Hino, a abadessa conduzia a noviça junto à grade, que, de joelhos, devia orar, pedindo a intercessão de Cristo e de Santa Clara. Após a petição da noviça, a Mestra das noviças levava-a a dar a paz à abadessa e mais religiosas, dando por finda a cerimónia.

Na fórmula do voto de profissão o *Manual* regista ainda diferenças entre as noviças ditas urbanistas e as noviças da *Primeira Regra* de Santa Clara. As primeiras prometiam a Deus, a S. Francisco, a Santa Clara, a todos os santos e à madre abadessa, viver sob a Regra concedida por Urbano IV, respeitando a obediência, a pobreza, a castidade e a clausura perpétua. As segundas sublinhavam, no início do voto, a escolha por sua vontade; acrescentavam, na sua promessa, às figuras invocadas pelas urbanistas a Virgem Maria, prometendo guardar a forma de vida das irmãs pobres de Santa Clara, inspirada por S. Francisco, dada por Santa Clara e

25 Conversaçam, 1675, 407.

confirmada por Inocêncio IV, cumprindo os mesmos votos (obediência, pobreza, castidade, clausura perpétua).

Em termos de cenário, espaços, participações e progressão da cerimónia, temos que, durante a missa, estaria o véu a entregar à professante no altar do lado da Epístola. Acabada a missa, o sacerdote deveria assegurar a comunhão à noviça e o diácono levaria o véu. Para isso, chegado à grade, poria o Santíssimo Sacramento sobre a ara da porta da grade, deveria incensá-lo de joelhos três vezes, levantando-se depois, e a noviça, desde o Coro, diria a confissão; acabada esta, recebia a comunhão, o sacerdote benzia o véu e a noviça, orando, e lançava água benta sobre ambos (véu e noviça), ainda orando.

Acabada a oração, a abadessa, sentada, tomaria as mãos da noviça entre as suas, dizendo em conjunto a profissão perante Deus, a Virgem, S. Francisco e Santa Clara. Depois da profissão, a noviça devia prostrar-se em terra, ou de joelhos, conforme o costume dos conventos, e duas cantoras no meio do coro diriam a Ladainha que todo o Coro repetiria.

O sacerdote diria o Pai Nosso, e o Coro repetiria. Seguia-se uma oração. Acabada esta oração, postas todas as religiosas de joelhos, duas cantoras começavam o Hino *Veni creatur spiritus*. Enquanto se cantava, o sacerdote tirava o véu branco à noviça, pondo-lhe o negro, apresentando-a à abadessa, sempre orando.

Acabadas estas cerimónias, e o Hino *Veni Creatur Spiritus*, o sacerdote diria o verso *Emitte Spiritum*, e os mais versos e orações. A agora religiosa professa pediria a benção ao sacerdote, depois à abadessa, dando a paz às demais religiosas, acompanhando-a a Mestra das noviças na procissão que se seguia. Entretanto, cantava-se o Cântico *Nunc dimittis*, terminando a procissão.

Para as clarissas temos, pois, um *Cerimonial* muito claro; vejamos como ele se observava em Évora.

Para o convento de Santa Helena do Monte Calvário, de clarissas da *Primeira Regra*, a fórmula para a profissão (sem indicação para a música) é encontrada nos termos das profissões do convento²⁶, bem como o formulário e o cerimonial que deveria ser seguido, e onde se diz expressamente que:

26 [B.P.E.], Cód. CXXXI/2-35. Localiza-se neste códice, no Fl. 1, o termo de profissão de uma das fundadoras do Lourçal, Clara Maria de Santa Ana. (além das outras três que teriam saído do Calvário, Arcângela dos Serafins Batista, Maria Tereza do Sacramento e Maria de Jesus Evangelista). No Cód. CXXXI/2-49, intitulado *Treslado para os assentos das Porfisoins*, temos o formulário para as entradas e profissões («Termo da profição da Caríssima Irmã Soror Fulana»; «Termo da entrada da Caríssima Irmã Soror Fulana»).

«[...] se fizerem a profissão no Capitolo, irão com o Te Deum em procissão ao Choro, e lá dirão o verso e as orações e acabarão a cerimónia. E se a fizerem no Choro, ahi mesmo o dirão, e farão tudo o demais [...]»²⁷.

Portanto, a profissão poderia ter lugar na Casa do capítulo ou no Coro. No caso deste convento, existia apenas Coro alto, a que o sacerdote acedia por uma escada ao fundo da igreja que conduzia a uma varanda com balaustrada, onde se localizava a grade com fortes espigões para o exterior e a pequena porta do comungatório.

Para este convento, temos também a descrição de Celestino David para a profissão das religiosas, descrição muito rica precisamente pelos elementos sonoros:

«[...] Depois de rezada a *tercia*, para o qual os sinos dobravam, a noviça entrava com grande cerimonial e ia bater à portaria do convento para que lhe abrissem. A prelada, com a comunidade, vinha recebê-la. Passavam o claustro. Já se iluminava a igreja. Um interrogatório. Em seguida a leitura da regra. A noviça cobre-se com o hábito que a abadessa lhe vai deitando, e ao longo da nave rebôa o *Veni creator spiritus*. A profissão era sempre ruidosa. A noviça andava alvoroçada com os sinos tilintantes. Começava com o toque para a missa. Adivinhavam-se então as plangencias dos órgãos, os quadros que se desdobravam, um dos mais impressionantes sendo aquele em que a professionante aparecia como se morta fosse, deitada num tapete negro, aos cantos do qual luziam as chamas vivas dos brandões acesos. Viam-na depois, envolta na cogula que substituíra o hábito branco, a distribuir o beijo da paz. Os sinos anunciavam isso, às 9 e meia *tercia*. Finda a missa *sexta e nôa*. Às três da tarde *vésperas* e às sete *completas*. Às duas da madrugada rezavam-se *matinas*, seguiam-se *laudes* e às 6 *prima*. Em reza decorriam os dias no côro. E a cidade recompunha em imaginação e pelo tanger dos sinos, o que se passava no silêncio dos conventos [...]»²⁸.

27 [B.P.E.], Cód. CXXXI/2-31, fl. 20. Tem a fórmula do cerimonial para a profissão de noviças de Santa Clara, e tem impressos os Ofícios da Igreja Eborense, ao tempo de D. José de Melo (1629, impresso em 1630). Contém o recebimento das noviças; como lhe vestem o hábito; quais os hinos a serem cantados; como se faz se forem muitas ao mesmo tempo; quais os salmos no recebimento das noviças (virgens e matronas); todo o cerimonial da profissão, se for uma ou muitas. O manuscrito tem 20 fólhos, e tem na mesma encadernação o *Officia propria Ecclesiae Eborensis*, Lisboa, P. Craesbeck, 1630, com as festas da igreja eborense distribuídas pelos meses do ano. Para os religiosos, toda a cerimónia é descrita também no códice da B.P.E. *Forma de lançar o hábito aos noviços e profissão dos mesmos que se pratica na Província da cidade* [sic] e adoptada na dos Algarves em 1862. [B.P.E.], Cód. Manizola 422. O Cód. Manizola 520 trata das profissões das religiosas do convento de Marvila, começando em 1667.

28 David, 1942,16.

Para o convento de Santa Clara²⁹, as cerimónias da profissão seriam depois da missa,

«[...] e emsarrado o Santíssimo Sacramento no cazo q. se tenha exposto, ao tempo que o celebrante descer do Altar mor como o Santíssimo para comungar a Professa, canta o Coro *Tantum Ergo* com muita solenidade, e estaram as religiosas viradas para a igreja em duas fileiras com as velas azezas nas mãos. Acaba a Comunhão com as Oraçoens costumadas, se levantará a Comunidade em pé, viradas para a Igreja e a Professa ficara de juelhos hum pouco afastada da Portinhola para se benzer o habito, as Oraçoens são as q. tras o Manoal na Resecçam do Nuviciado [...]»³⁰.

Para o lançamento do hábito, a abadessa rezaria, no Coro, as orações do noviçado, com a comunidade sentada; a noviça deveria dirigir-se à cadeira da prelada, e as outras religiosas virar-se-iam de costas umas para as outras, antes de a noviça receber o hábito. Esta colocar-se-ia de joelhos diante da abadessa, algo afastada, onde faria o juramento de defender a Conceição da Virgem a que se seguiriam os votos. Iria depois colocar-se de joelhos perante o celebrante, que principiaria a benção e orações dos véus, tudo cantado.

Findas estas orações, a comunidade, de joelhos, virar-se-ia para o Santíssimo e duas cantoras principiariam a *Ladainha*. Acabada a oração e respondido o Amén, se levantariam as religiosas e os diáconos cantariam a Aña *Venit electa mea*, cantando a professante a Aña *Ancilla*, e, estando esta de joelhos com uma tocha acesa na mão direita e a esquerda sobre o peito, o sacerdote lhe colocaria o véu preto. Ainda de joelhos, as cantoras da comunidade começariam o Hino *Venit Creator Spiritus*, finalizando o celebrante com os versos e orações que constavam no *Manual de Recepção das Noviças*. A abadessa e a Mestra das noviças levariam a professa sem tocha à portinhola, e o sacerdote, olhando a prelada, lha entregava, dizendo *Vide quomodo*. Pronunciadas estas palavras, teria lugar o Hino *Te Deum Laudamus*, no decorrer do qual a professa, fazendo uma vénia, beijaria as costas da mão do celebrante antes e depois do Hino; voltar-se-ia depois para

29 Ao entrar para este convento, entre as despesas que deveriam ser contempladas constavam as comédias do ano de noviçado, o pagamento a dois padres, para a profissão e lançamento do hábito, constando também entre as roupas do enxoval dois hábitos, um para o noviçado outro para a profissão. [B.P.E.], Cód. CXXXI/1-12, peça nº 11. Agradecemos a informação à Professora Doutora Margarida Sá Nogueira Lalanda. Situação similar se passava em S. Bento de Cástris; quando D. Luísa da Silveira entrou para o mosteiro em 1588 o dote incluía a legítima do pai, André Silveira, de Évora, e nele estavam incluídos 24.000 reais para jantar e entrada, pitanças, e o mais costume, mais vestidos para entrada e para profissão e cama. [B.P.E.], Cód. CXXXI/2-1, doc. 2; B.P.E., Livro 17 Fundo S. Bento, Peça 66.

30 [B.P.E.], Fundo S. Francisco, não numerado, datado de 1865, fls. não numerados.

a abadessa e pedia-lhe a bênção, beijando-lhe a manga do hábito; aqui, não se colocaria de joelhos, mas faria vénia com a cabeça, repetiria este gesto com a Mestra das noviças, e daria a paz a toda a comunidade, colocando-se depois de joelhos à grade. Findo o Hino, e a sua música, o celebrante cumpriria os versos e orações apontados no *Manual*, dando por terminada a cerimónia. Como vemos, um cerimonial pleno de significados, bem marcadas as hierarquias, os espaços e as funções de cada interveniente, e onde o sacerdote tinha também um papel fundamental. Estão muito bem definidos os momentos de intervenção musical, de que temos o exemplo da *Ladainha dos Santos que se canta nas Profissões das religiosas de Santa Clara*³¹, para 4 vozes e órgão, da autoria do P. Inácio António Ferreira de Lima, Mestre de Capela da Matriz de Campo Maior:

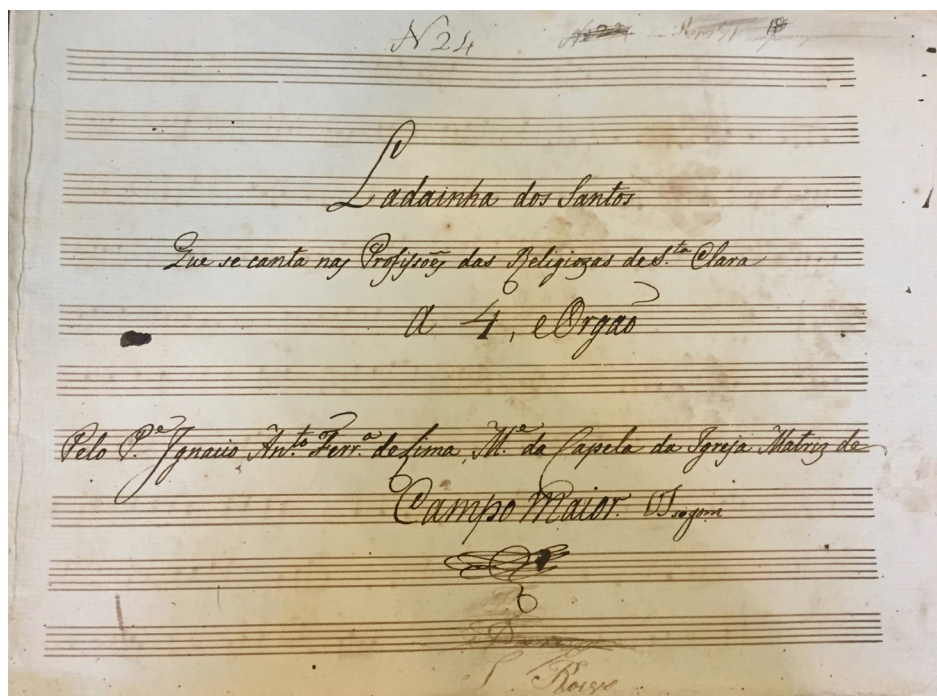


Imagem 5: Frontispício do manuscrito da *Ladainha dos Santos que se canta nas Profissões das religiosas de Santa Clara*.

31 Arquivo da Sé de Évora, Manuscritos Avulsos, n.º 96.

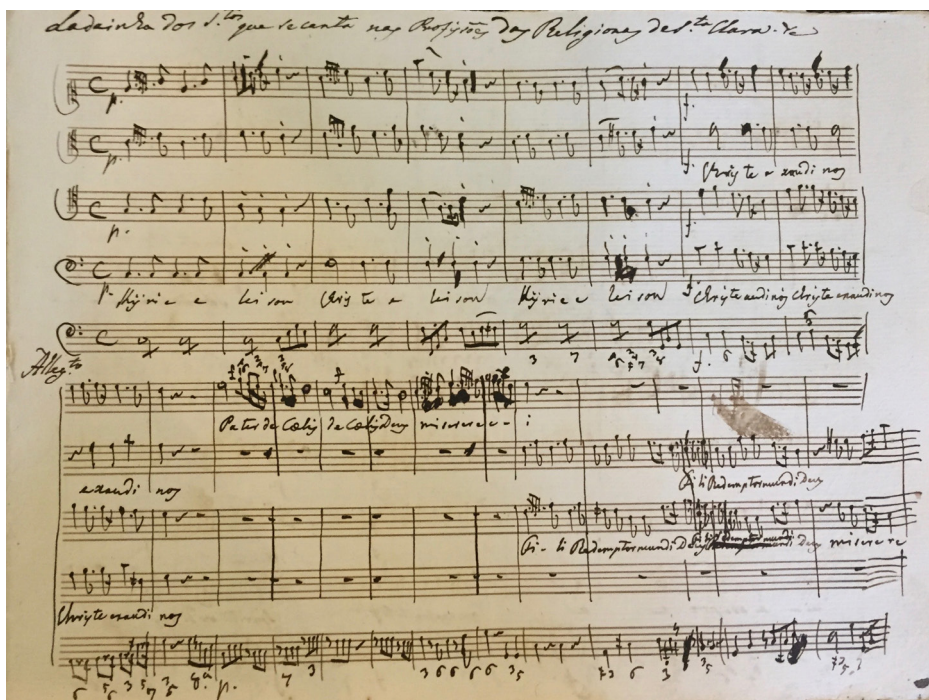


Imagem 6: *Ladainha dos Santos que se canta nas Profissões das religiosas de Santa Clara* (p. 1).

Para as clarissas urbanistas do convento do Salvador a cerimónia seria similar, havendo para este convento a referência, nas obras de 1725, a dois coros, o de cima e o de baixo³². O coro baixo aqui referido é um coro lateral, paralelo à capela-mor, e que se destinava às religiosas mais anciãs ou para cerimónias específicas; o outro, era ao fundo da igreja, oposto ao altar-mor, como nos outros conventos de clarissas de Évora. Porém, como este convento dispõe de duas portas de acesso direto à igreja (uma na fachada lateral, o que não está de acordo com os modelos construtivos conventuais femininos, e outra que se opunha ao altar-mor), a localização do Coro baixo teve que ser alterada.

Para este convento em particular podemos citar, como acontecimentos paralelos à profissão das religiosas, a existência de Sermões³³, especialmente dedicados às noviças, elogiando as suas qualidades e a sua escolha de vida. Para Fr. António dos Arcanjos, a profissão era o primeiro dia da vida de um religioso ou religiosa, ao

32 [B.P.E.], Livro 89 do Salvador, fls. 49, 50.

33 Arcanjos, 1672.

mesmo tempo que morria para o mundo. Ao mesmo tempo, elogia o convento do Salvador pela modéstia, pelo cumprimento estrito da clausura, sendo um «sacrário da maior religião», pois não havia religiosa que se deixasse ver nem que fosse vista, por isso não tinham faltas, mas perfeições dignas de uma esposa de Deus. Sublinha as três circunstâncias que ocorriam na profissão de Brites da Madre de Deus: o dia, a *Regra* e diante de quem professava. O dia era o de S. José, castidade; a *Regra* a de S. Francisco, símbolo da pobreza, e professava perante Deus sacramentado, justificando a obediência; três eram os votos e três as testemunhas convocadas para a profissão da noviça. O Sermão na profissão das religiosas tinha grande importância, enquanto cerimónia pública, pois deveriam os presentes reter a ideia da sua dimensão humana e mortal, bem como da superioridade dos valores espirituais sobre os materiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A profissão, além de significar a integração numa dada comunidade, relacionava as religiosas intrinsecamente com a Abadessa, passando a ser suas filhas, e *irmãs* das demais religiosas, devendo ainda considerar as anciãs como *Madres*, numa dimensão nitidamente *familiar* da comunidade.

Com algumas diferenças, não substanciais, entre as diferentes Ordens religiosas, o papel da Mestra das noviças e da abadessa era fundamental tanto na preparação para o cerimonial como durante o decorrer do mesmo, sendo que, na centralidade assumida pela abadessa e na afirmação do seu poder perante a comunidade se encontram reminiscências, no período moderno, de práticas medievais. Temos ainda que a referência ao beijo da paz, ao beijar nas costas das mãos, à vénia, ao beijar a manga do hábito, ao abraçar de toda a comunidade, ao lançar-se em terra aos pés de todo o convento, são demonstrativos, conforme citados nas diferentes Ordens, de obediência, de humildade, de reconhecimento de inferioridade, de vontade de viver em comum. No ritual da profissão das comunidades femininas não pode também deixar de ser sublinhado o papel do prior, do abade ou do sacerdote (no caso das comunidades dependentes do ordinário), figura de que dependiam hierarquicamente, e que marca também hierarquicamente não só esta cerimónia como percorre toda a liturgia destes espaços.

A presença musical fica também demonstrada em qualquer destas comunidades, sendo possível estabelecer trechos musicais de teor idêntico que estariam presentes no momento da profissão (*Veni Creator, Te Deum Laudamus*); as diferenças estavam em quem os cantava (o que podia também depender do momento – veja-se a diferença, nas clarissas, entre quem cantava o *Veni Creator* na tomada de hábito ou na profissão), como eram cantados (individualmente ou em coro, de joelhos, com

senal de reverência ou em pé), e em que momento eram cantados. Não deve ser alheado destas cerimónias o contexto epocal em que se desenvolveram em termos artísticos, prestando-se a um cariz cenográfico e espetacular, de exibição de poderes e hierarquias internas e externas.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

ARCANJOS, Fr. António dos, Fr. (O.F.M.) – *Sermão na profissam da madre Soror Brites da Madre de Deus.../pregado pello M.R.P.M. Fr. Antonio dos Archanjos...na cidade de Evora em dia de S. Joseph de 1664.*

BLUTEAU, P. Raphael (1721) – *Vocabulário Portuguez e Latino*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, tomo 8, p. 580, col. dir.

Constituições do Arcebispado de Évora mandadas fazer pelo Senhor Cardeal D. Afonso Infante de Portugal Arcebispo de Lisboa e Perpétuo Administrador do Bispado de Évora (1534). Lisboa: Germão Galhardo Francez.

Constituições do Arcebispado de Évora, novamente feitas por mandado do illustrissimo e reverendissimo sr. D. Joam de Mello, arcebispo deste arcebispado (1565). Évora: André de Burgos.

CONVERSAÇAM, Fr. Raymundo da (1675) – *Manual de tudo o que se canta fora do choro*. Coimbra. *Decretos do Concílio Provincial Eborense* (1568). Évora: André de Burgos.

Inventário do Arquivo da Venerável Ordem Terceira da Penitência da cidade de Coimbra (1659-2008). Disponível em: <https://ordemterceirasaofrancisco.pt/wp-content/uploads/2016/07/IDDs2InventarioOrdemTerceira.pdf>.

Regra do Glorioso S. Bento (traduzida do latim pelos monges de Singeverga) *seguida do Manual dos Oblatos* (1951). Mosteiro de Singeverga: Edições Ora & Labora.

Regimento promulgado pelo Cardeal D. Henrique para os visitadores aplicarem nas visitas dos mosteiros femininos da Congregação Portuguesa Cisterciense, §5, 1564. in Saúl António Gomes, *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Documentos* (1998). Lisboa: IPPAR/Ministério da Cultura.

SAN JUAN, P. Frey Joseph de (1694) – *Cerimonial dos Dominicanos*. Madrid.

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Ordem de Cister, Mosteiro do Lorvão, Livro 6.

Arquivo da Sé de Évora

Manuscritos Avulsos, nº 96.

Biblioteca Nacional de Portugal

Cód. 1492, fl. 311.

IL. 152 - [Regra e estatutos do Convento de Santa Maria do Paraíso de Évora, pertencente à Ordem de São Domingos] 1537. Disponível em: https://purl.pt/31662/4/il-152_PDF/il-152_PDF_24-C-R0150/il-152_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf.

Biblioteca Nacional de España

Mss. 6361 - *Consueta y ritual cisterciense del Monasterio de Piedra* do século XV.

Biblioteca Pública de Évora

Códices CXXXI/2-1, doc. 2; CXXXI/1-12, peça nº 11; CXXXI/2-31; CXXXI/2-35.

Fundo Manizola, Cód. 63.

Fundo Manizola, cód. 422 - *Forma de lançar o hábito aos noviços e profissão dos mesmos que se pratica na Província da cidade* [sic] e adoptada na dos Algarves em 1862.

Fundo do mosteiro de S. Bento de Cástris, Livro 10, fls. 10-16; Livro 17, Peça 66.

Fundo do convento de S. Francisco, não numerado, datado de 1865, fls. não numerados.

Fundo do convento do Salvador, Livro 89, fls. 49, 50.

ESTUDOS

ARIBAUD, Christine (2014) – De la soie au drap: la scénographie de la vêtue au Carmel (France, xviii-xviiiie siècle). *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], nº 36. URL: <http://journals.openedition.org/clio/10759>. DOI: <https://doi.org/10.4000/clio.10759>.

ALGRANTI, Leila Mezan (1999) – *Honradas e Devotas: Mulheres Da Colônia – Condição feminina nos conventos e recolhimentos do sudeste do Brasil, 1750-1822*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro (2005) – *O sexo devoto. Normatização e resistência feminina no Império português (XVI-XVIII)*. Recife: Editora Universitária da UFPE.

AUGÉ, Matias (2005) – *Liturgia. História, celebração, teologia, espiritualidade*. Lisboa: Paulinas.

BANDEIRA, Ana Maria Leitão; SILVA, Ana Margarida Dias da; MENDES, Marta Luísa Gama (2007) – Os processos de profissão religiosa e entrada de seculares e educandas em conventos do bispado de Coimbra (1689-1834). *Revista Lusófona de Genealogia e Heráldica*, nº 2, p. 57-90.

BARREIRA, Catarina Fernandes [et al.] (2019) – Normatividade, unanimidade e reforma nos códices medievais de Alcobaça: dos tempos primitivos ao abaciado de Frei Estevão de Aguiar. In *Revista de História da Sociedade e da Cultura*. Universidade de Coimbra: Centro de História da Sociedade e da Cultura, nº 19, p. 345-377.

BARREIRA, Catarina Fernandes (2018) – Do benzimento das monjas: a profissão monástica nos códices de Alcobaça. In *Lusitania Sacra*. Lisboa. ISSN 0076-1508, p. 189-213. Disponível em: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/28187/1/LS_S2_37%282018%29_189-213.pdf.

BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond (2010) – Vaidades nos conventos femininos ou das dificuldades em deixar a vida mundana (séculos XVII-XVIII). In *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, nº 10, tomo I, p. 305-322.

CAEIRO, Maria Margarida Castro Neves Mascarenhas (2006) – *Clarissas em Portugal. A Província dos Algarves. Da Fundação à Extinção. Em busca de um Paradigma religioso feminino*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.

- CONDE, Antónia Fialho (2016) – Ambiência monástica e prática litúrgico-musical pós-tridentinas no mosteiro de S. Bento de Cástris. In *Do Espírito do Lugar – Música, Estética, Silêncio, Espaço, Luz: I e II Residências Cistercienses de São Bento de Cástris (2013, 2014)* [online]. Évora: Publicações do Cidehus. ISBN: 9782821875029. DOI: 10.4000/books.cidehus.1985.
- CONDE, Antónia Fialho; LALANDA, Margarida Sá Nogueira (2017) – A ação disciplinadora de Trento no quotidiano monástico feminino do mosteiro de S. Bento de Cástris. In Fontes, João Luís (coord.); Andrade, Maria Filomena (coord.); Marques, Tiago Pires (coord.) – *Género e interioridade na vida religiosa: conceitos, contextos e práticas*. Lisboa: CEHR-UCP, p. 121-138. ISBN: 978-972-8361-77-8. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/21374>.
- CORREIA, Vergílio (1928) – *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- DAVID, Celestino (1942) – O convento de Santa Helena do Monte Calvário. In *A Cidade de Évora*. Évora: Boletim da Comissão Municipal de Turismo, ano 1, nº 1.
- DESMAZIÈRES, Agnès. (2018) – Toward a Sacralization of the Religious Vows? Religious Consecration and the Solemnity of the Vow in Thomas Aquinas's Works. In *Mirator*, vol. 19, nº 1, p. 32-42. Disponível em: <https://journal.fi/mirator/article/view/69119>.
- DOMPNIER, Bernard (dir.) (2009) – *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*. Université Blaise Pascal: Clermont-Ferrand.
- FERNANDES, Cristina (1997-1998) – A música no contexto da cerimónia da Profissão nos mosteiros femininos portugueses. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 7-8, p. 59-94.
- FOLEY, Edward (1989) – *Rites of Religious Profession: Pastoral Introduction and Complete Text*. Liturgy Training Publications.
- GEMBERO USTÁRROZ, María (2007) – *De rosas cercada*: music by Francisco de la Huerta for the nuns of Santa Ana de Ávila (1767-78). In Knighton, Tess (ed.); Torrente, Álvaro (ed.) – *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Ashgate, p. 328-331.
- GOMES, Saúl António (1998) - *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal- Documentos*. Lisboa: Ed. IPPAR/Ministério da Cultura.
- HENNEAU, Marie-Elisabeth (2004) – La femme et le cloître à l'époque moderne. Bilan bibliographique et perspectives de recherches. In Leduc, Guyonne (dir.) – *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*. Paris: L'Harmattan, p. 59-75.
- LOWE, Kate (1998) – Secular Brides and Convent Brides: wedding ceremonies in Italy during the Renaissance and Counter-reformation. In Trevor Dean (ed.); Kate J.P. Lowe (ed.) – *Marriage in Italy: 1300-1650*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, p. 41-65.
- OLIVEIRA, Amanda Dias de (2017) – Novças e freiras: as candidatas à profissão religiosa no convento de Nossa Senhora da Ajuda do Rio de Janeiro (1750 a 1757). In *Veredas da História* [online], vol. 10, nº 2, p. 62-93. ISSN 1982-4238.

- PEREIRA, Isaías da Rosa (1996) – Dos livros e dos seus nomes. Bibliotecas litúrgicas medievais. In *Signo: revista de historia de la cultura escrita*. Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, nº 3, p. 133-161. ISSN: 1134-1165.
- POUTRIN, Isabelle (1995) – *Le voile et la plume, Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*. Madrid: Casa de Vélasquez.
- REYNES, Geneviève (1987) – *Couvents de femmes. La vie des religieuses cloitrées dans la France des XVIIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Fayard.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (2020a) – Villancicos composed for the religious profession of Calced Carmelites nuns in the convent of La Encarnación (1704-1770). In *Paisajes Sonoros Históricos*. ISSN: 2603686X. Disponível em: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1074/zaragoza/en>.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (2020b) – Villancicos composed for the religious profession of nuns in different convents in Zaragoza. In *Paisajes Sonoros Históricos*. ISSN: 2603-686X. Disponível em: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1080/zaragoza/en>.
- SILVA, Ana Margarida Dias da (2012) – Sair da clausura: único remédio para a salvação. In *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, nº 25, p. 195-213. DOI: https://doi.org/10.14195/2182-7974_25_8.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo (2003) – Místicas novias. Escudos de monjas en el México colonial. In *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica, México*. CONACULTA-INAH, p. 36-52.
- TRESA, Maria (FCC) (2019) – The notions of consecration and profession in the monastic profession and profession in Orders and Congregations to CCEO – Part I. In *Iustitia: Dharmaram Journal of Canon Law*, vol. 10, nº 1, p. 91-106. Disponível em: <http://dvkournals.in/index.php/iu/issue/view/249>.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de (1989) – *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de (2019) – Cantatas and certificates of nuns' profession at Ávila's Sainte Anne monastery. In *Paisajes Sonoros Históricos*. ISSN: 2603-686X. Disponível em: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1016/avila/en>.
- VIZUETE MENDOZA, José Carlos; CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Javier (2013) – *Iluminaciones (La profesión religiosa y sus signos)*. El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- ZARRI, Gabriella (2007) – La clôture des religieuses et les rapports au genre dans les couvents italiens (fin xvie-début xviii siècle). In *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, nº 26, p. 37-59.

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

*De Paula, Rodrigo Teodoro **

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A QUEBRA DOS ESCUDOS E A ACLAMAÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Cf. Nascimento, 1977, 250-251.

10 Faria, 1974, 100.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

¹⁵ Também em Curto, 2011, 198.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OS SONS DO LAMENTO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OS SONS DOS BRADOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OS SONS «BRÔNZEOS»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OS SONS BÉLICOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OS SONS MUSICAIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

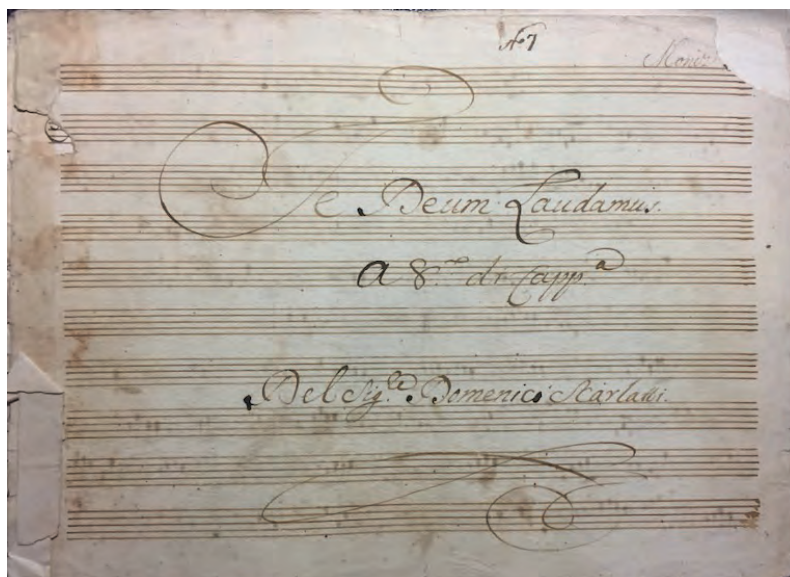


Imagem 2: Frontispício do *Te Deum Laudamus / a 8 di Capp.a / Del Sig.re Domenico Scarlatti* custodiado no Arquivo da Sé de Évora⁴¹.

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

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

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

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

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

A SONORIDADE RITUAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo da Sé de Évora

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

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

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

Te Deum – nº 32.

[*Tê Deum*] Diversos– 160.

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

Arquivo Distrital de Évora

Livro das Exequias – Livro 170.

Arquivo Municipal de Lisboa

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

– PT/AMLSB/CMLSBAH/CHR/0039/0004.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

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

Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira

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

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

Biblioteca Nacional de Portugal

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

Biblioteca Pública de Évora

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

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

BIBLIOGRAFIA IMPRESSA

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

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

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

O Livro de Missas da capela de Maria Dias: assegurando musicalmente a salvação na Igreja de S. Pedro de Évora no século XVI

*Henriques, Luís**

A antiga Igreja colegiada de São Pedro de Évora localizava-se entre a atual Rua de Diogo Cão (parte da qual correspondia à antiga Rua de São Pedro) e o Pátio do Salema (também conhecido à época como adro ou pátio de S. Pedro), representando um exemplo de uma paisagem sonora hoje desaparecida. Após a extinção das ordens religiosas em Portugal ficou o convento de São Francisco da cidade desocupado e em gradual degradação pelo que, em 1840, foi para lá transferida a sede da paróquia de São Pedro, onde ainda se encontra atualmente.¹ O edifício primitivo da colegiada passou para a posse da Junta Geral do Distrito e nele foi instalada a Escola Normal de Évora, inaugurada a 16 de Outubro de 1884 (GODINHO, 1986-87, 67-68).



Imagem 1: Localização do edifício da antiga Colegiada de São Pedro de Évora (Google Earth, 2020).

* CESEM / UÉvora – luiscfhenriques@gmail.com - Membro do Projeto PASEV – Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora (1540 – 1910) – ALT20-03-0145-FEDER-028584/LISBOA-01-0145.

¹ Embora, enquanto freguesia, tenha sido incorporada na freguesia da Sé, passando a denominar-se a freguesia como «Sé e São Pedro», a partir de 2013, com a reforma administrativa nacional, foi essa mesma freguesia incorporada em freguesia única, englobando as quatro freguesias urbanas de Évora (Sé, São Pedro, Santo Antão e São Mamede).

Poucas são as referências documentais sobre a Colegiada de São Pedro, como também sobre as restantes igrejas paroquiais da cidade (todas elas colegiadas) (HENRIQUES, 2017, 356). Esta escassez, conjugada com a riqueza documental e a dinâmica musical da Catedral entre os séculos XVI e XVIII, veiculada através dos estudos publicados pelo Cónego José Augusto Alegria em meados do século XX (ALEGRIA, 1944, 25-26), contribuiu largamente para a ofuscação da atividade litúrgico-musical nas restantes igrejas da cidade. Estas igrejas, de menor dimensão e com recursos económicos diminutos, em comparação com a Catedral, assumiram uma dinâmica musical diferente daquela desenvolvida na igreja maior da cidade, assente sobretudo numa prática diária do cantochão (HENRIQUES, 2017, 359). A quantidade diminuta de documentação da Colegiada de São Pedro parece já estar patente em 1758, no testemunho do seu prior, Manuel de Bastos da Cruz, para as *Memórias Paroquiais*. Este inicia a *Memória* de São Pedro advertindo para o «deplorável estado em que se acha o Cartorio desta Igreja de São Pedro, pois sendo huma das couzas, que se costuma entregar mais a memoria [...] até desta se carece» (*Memórias*, 1758, 843).

O testemunho do prior Manuel de Bastos da Cruz fornece uma descrição, embora muito superficial, de como seria o aspeto arquitetónico da Igreja de São Pedro pelo ano de 1758, constituindo uma das mais importantes fontes para a descrição deste templo, contributo fundamental para a perceção do seu espaço, bem como, da reconstituição da sua paisagem sonora em termos da organização e prática litúrgico-musical. O prior traça uma breve história da paróquia, referindo que o Bispo D. Giraldo Domingos a elevara a sede paroquial em 1312, constituindo também a respetiva colegiada. Esta era composta por um prior e seis beneficiados com *ónus* de coro (*Memórias*, 1758, 843). Isto significa que na Igreja se celebravam os ofícios com cantochão desde os tempos medievais, embora a comunidade religiosa fosse diminuta, mantendo o mesmo número de seis beneficiados até ao início do século XVIII (FONSECA, 1728, 217). O priorado da colegiada «era de rigoroso concurso», pertencendo a respetiva colação ao Bispo (e mais tarde, ao Arcebispo) de Évora. Os benefícios não eram de oposição, sendo os mesmos conferidos por renúncia ou vagando por óbito, tendo «alternativa os arcebispos com o Pontífice». Os beneficiados tinham apenas a obrigação de coro, uma vez que a administração dos sacramentos competia ao prior ou a um cura que o costumava auxiliar nessas funções (*Memórias*, 1758, 844).



Imagem 2: Atual edifício da igreja de São Pedro visto do terraço da Catedral (Foto: autor).

O prior prossegue descrevendo fisicamente o templo, «de uma so nave e, embora não muito grande, esta muito boa devido as obras realizadas pelo arcebispo D. Fr. Luis da Silva» (*Memórias*, 1758, 844). As paredes do templo estavam revestidas a azulejo e as três capelas tinham decoração de talha dourada. Refere que o sacrário, contendo o Santíssimo Sacramento, encontrava-se no altar-mor, que também possuía uma boa tribuna onde o Santíssimo era exposto nas festividades mais importantes. A igreja possuía duas capelas colaterais, dedicadas a Santo Cristo (Cristo Crucificado) e à Senhora da Glória, e um altar à entrada do templo, dedicado a Santa Catarina, que integrava uma capela de missas administrada por João Xavier de Atayde Sá e Meneses, pertencendo ao administrador a apresentação de uma capelania com obrigação de coro (*Memórias*, 1758, 844).

No entanto, esta descrição feita pelo prior corresponde ao aspeto setecentista do templo, após a profunda campanha de obras nele realizadas na última década do século XVII. Aquele que se pode considerar ter sido o aspeto da igreja ao longo do século XVII e, por associação, também do século precedente, surge detalhadamente descrito num testemunho de pessoa local que presenciou a dita campanha de obras do final de seiscentos, conhecendo assim o aspeto prévio do edifício. Trata-se de um manuscrito hoje preservado na Biblioteca Pública de Évora que narra uma *Breve relação da vida, e morte do grãde arcebispo de Ev.a D. Fr. Luis da Sylva* [...] e que se constitui como testemunho importante para uma noção do espaço interior da igreja, bem como uma perspetiva sobre a sua sonoridade.

Ao chegar aos feitos do Arcebispo D. Fr. Luís da Silva Teles (arcebispo de Évora entre 1691 e 1703), narra-se primeiramente a visita do arcebispo à Colegiada de São Pedro e o estado de degradação em que o prelado encontrou o templo. Refere o autor que a igreja era «algo tanto subterrânea», «taõ mal ornada e taõ mal asseada que lhe chamavam a adega de João Baptista [nome de um dos priores da colegiada]»². Aqui, o termo «subterrânea» utilizado pelo autor do texto referia-se ao chão do interior da igreja estar mais fundo que o da rua, confirmado mais adiante quando nota que «a igreja era toda de terra solta, sem campa alguma» e que para se entrar na mesma «era forçoso descer uma quantidade de degraus por ser a igreja muito baixa»³. A profundidade do templo, aliada a um pé-direito bastante baixo (foi ordenado subirem-se as paredes mestras, bem como o arco triunfal da capela-mor, proporcionalmente à largura do edifício) supõe que se tratasse de um edifício de menores dimensões que o atual. Este teria uma capacidade para uma comunidade diminuta de fregueses da paróquia, podendo ser equiparado em termos de espaço a uma ermida (como, a título de exemplo, a atual de S. Brás extramuros). Junta-se à pequenez da igreja a fraca luminosidade do seu interior (o que aponta para características arquitetónicas medievais), que obrigou à abertura de duas janelas «rasgadas» para melhor iluminação⁴.

Um aspeto importante na arquitetura interior da igreja era a localização dos coros alto e baixo, uma vez que constituíam os locais onde se desenrolava a atividade litúrgico-musical. Na *Breve relação* é referida a existência do coro-alto, que ficava no interior da igreja (por oposição às obras de expansão realizadas para o exterior do templo primitivo), sobre «humas traves», assentes nas paredes laterais e em «duas toscas columnas»⁵. A sua exiguidade forçou à sua expansão, alterando a fisionomia da fachada da igreja. O coro-baixo, embora não mencionado, estaria localizado na capela-mor. O autor refere que as duas capelas colaterais formavam o transepto do templo, no entanto dada a sua dimensão, é de supor que não existisse espaço no cruzeiro para albergar o coro. Embora a comunidade de seis beneficiados não ocupasse grande espaço, a estante, bem como o cadeiral⁶, estariam certamente na capela-mor e não no cruzeiro, estando também presentes no coro-alto.

2 Biblioteca Pública de Évora (BPE), Cód. CVI/1-27, f. 36r.

3 BPE, Cód. CVI/1-27, ff. 36v-37r. O desnível seria ainda considerável uma vez que, realizadas obras para baixar a porta principal, de forma a disfarçar a descida, ficou a mesma ainda com quatro degraus.

4 BPE, Cód. CVI/1-27, f. 36v.

5 BPE, Cód. CVI/1-27, f. 36v.

6 Não existe qualquer menção na *Breve relação* à existência de cadeiral ou estantes nos dois coros. No entanto, tratando-se de uma colegiada com obrigação de serviço no coro estas seriam peças de mobiliário cruciais à atividade litúrgico-musical da comunidade.



Imagem 3: Pórtico da entrada principal da igreja, hoje envolvido pelo edifício do final do século XIX (foto autor).

É ainda mencionado pelo autor, com algum detalhe, outro elemento arquitetónico-musical de particular importância, embora não estando diretamente relacionado com a atividade litúrgico-musical envolvendo a fundação de capelas. Trata-se do relato referente aos sinos da igreja. Aí é referida que a igreja tinha sineira com um sino que era tangido a partir do coro-alto e que, para o repicar era necessário subir à dita sineira através de uma *trapeyra* (janela aberta no telhado) por uma escada de mão. Foi construída uma nova sineira com escada de pedra ao tempo de D. Fr. Luís da Silva Teles, tendo sido comprado mais um sino, a expensas daquele arcebispo⁷.

As características elencadas pelo autor da *Breve relação* sugerem que, em termos do seu espaço interior, a Colegiada de São Pedro possuía, ao século XVI, chão de terra batida sem as lápides tumulares que se encontram em outras colegiadas da

7 BPE, Cód. CVI/1-27, f. 36v.

cidade, fraca luminosidade interior, em resultado de janelas exíguas (possivelmente frestas), bem como uma altura baixa, que restringia as dimensões do coro-alto e da capela-mor. Apesar da sua pequena dimensão e da exiguidade para as celebrações litúrgicas (que muito impressionou D. Fr. Luís da Silva Teles na sua visita), esta colegiada manteve bastante prestígio no universo eclesiástico da cidade desde a sua fundação nas primeiras décadas do século XIV⁸.

O prestígio da Colegiada de São Pedro na paisagem religiosa da cidade de Évora no século XVI está também vincado pelo número de missas de aniversário celebradas naquela igreja, cujas respetivas capelas foram coligadas entre 1533 e 1537 no *Tombo das Capelas de Évora*. A partir deste documento foram elencadas por Maria Ângela Beirante⁹ várias estatísticas no respeitante à celebração de missas nas igrejas seculares e instituições monástico-conventuais da cidade e que permitem ter uma perspetiva do volume de celebrações nestes lugares. De acordo com a autora, o tombo regista 110 capelas, sendo 74 delas na cidade de Évora. Grande parte das capelas datam do século XV, com os conventos mendicantes (São Francisco e São Domingos) dominando as igrejas paroquiais e demais casas monástico-conventuais no que diz respeito à fundação de capelas. Ocorrem vários casos em que a mesma pessoa funda capelas em instituições religiosas diferentes. No que respeita aos fundadores, são sobretudo os homens que fundam capelas nas igrejas paroquiais da cidade enquanto nos mosteiros predominam as fundações femininas. Na sua maioria, os fundadores eram residentes em Évora e as capelas menos aristocráticas encontravam-se no convento de São Francisco e as mais aristocráticas nas igrejas paroquiais (BEIRANTE, 1982-83, 22-27).

A fundação de capelas e outros tipos de sufrágios perpétuos representou, desde a Idade Média, uma das formas mais importantes de assegurar o alívio das faltas em vida e a salvação da alma após a morte. Um dos meios mais utilizados para essa salvação consistiu na instituição de capelas de missas em igrejas seculares ou instituições monástico-conventuais da preferência do fundador. As questões relativas ao funeral e subsequente ciclo comemorativo anual foram tratadas num extenso estudo de Maria de Lurdes Rosa (2015) sobre a fundação de capelas fúnebres em Portugal entre 1400 e 1521. Em capítulo próprio, a autora analisou como os fundadores das capelas encaravam o momento da sua morte, assim como as cerimónias

8 O padre Francisco da Fonseca menciona como priores de S. Pedro, entre outros, D. Afonso Eanes, cónego da Catedral e bispo de anel de D. Álvaro de Abreu, em 1438 e D. Francisco Fernandes, Bispo de Fez, mestre-escola da Catedral e coadjutor do Bispo D. Afonso de Portugal, em 1513 (Fonseca, 1728, 217).

9 Há que referir que o número de capelas mencionadas no Tombo das Capelas de Évora não corresponde ao número total de capelas instituídas em Évora à data da sua realização, como refere a autora, apontando exemplos omissos (Beirante, 1982-83, 22).

temporárias a realizar, nomeadamente o funeral e consequentes comemorações semanais, mensais e anuais (ROSA, 2015, 400).

A ação da instituição de uma capela foi denominada pela autora como «espiritualizar o corpo». A um momento inicial, constituído por cerimónias temporárias que tinham como fim dar o tratamento necessário ao corpo (o momento do seu sepultamento), sucedia-se a instituição da capela para o tratamento da alma (ROSA, 2015, 400). Para os instituidores, os sufrágios perpétuos assentavam numa purgação lenta, sem fim definitivo, culminando no Juízo Universal, repartindo-se estes sufrágios ao longo desse tempo. Tanto as celebrações de média duração, como as perpétuas sofrem efeitos cumulativos: multiplicam-se as missas do dia posterior ao das exéquias, bem como as da novena e as do ano; procura-se encher o ano de missas e fundam-se várias capelas ou, em contrapartida, estipula-se grande número de missas por capela (ROSA, 2015, 401). Os sufrágios, constantes nos testamentos, constituem-se nestes documentos como a «encomendação da alma», uma fase ritual passada a texto onde eram confessados os pecados num tom suplicante, convocando a misericórdia de Deus, o auxílio de Maria e a intercessão dos Santos. Os rituais fúnebres ganhavam um significado transcendente, destinando-se a marcar o fim de uma vida imperfeita na Terra e iniciar um novo ciclo, auxiliando a alma a entrar na via da salvação (ROSA, 2015, 407).

Em alguns casos, as cerimónias fúnebres são descritas de forma detalhada nos testamentos, nomeadamente em documentos referentes à região de Lisboa, estudada pela autora. Alguns deles não especificam a quantidade de missas a serem celebradas, apenas descrevendo o conjunto das cerimónias. Em algumas situações não são requeridas missas fúnebres em específico, para além da cerimónia normal do funeral. Outras situações, requerem-se celebrações específicas como *as horas dos mortos* (consistindo nos ofícios de Matinas, Laudes e Vésperas), celebradas nos mosteiros, outros uma procissão solene no claustro ou, em casos particulares, um funeral solene com ofício de nove lições estando presentes o maior número de clérigos (ROSA, 2015, 409).

Regra geral, a maioria dos fundadores organiza as suas disposições testamentárias em torno de um determinado número de missas, elencando, conforme o caso, a forma da sua celebração: se cantadas, rezadas com horas, com orações ou com ofertas, por todos os clérigos ou apenas alguns. As fundações regem-se por uma multiplicidade de sufrágios, geralmente organizando-se em torno de alguns temas principais, mas deixando larga margem aos gostos individuais dos fundadores (ROSA, 2015, 409).

Uma das disposições mais comuns nos testadores lisboetas de quatrocentos é referência a trintários de missas. Sobre estes, refere a autora, que estavam ordenados

nos regimentos em várias festas do ano litúrgico, com cinco pelo Natal, cinco na Natividade de Nossa Senhora, cinco na Invenção da Santa Cruz, cinco na Anunciação, cinco na Ressurreição de Cristo e cinco na Assunção de Nossa Senhora. Em cada dia deviam rezar-se as Vésperas de finados com noturno (correspondendo ao ofício de Matinas?) e Laudes. Incluía ainda o trintário os sete salmos penitenciais em cantochão (sic *cantico graao*), juntando-se no século XVI a celebração das horas de Nossa Senhora (ROSA, 2015, 413).

Todavia, no caso de um manuscrito eborense do século XV, conservado na Biblioteca Pública de Évora, tanto o trintário de São Gregório como o de Santo Amador (MARTINS, 1959, 149) não se enquadram nas disposições testamentárias de Maria Dias pelo que se poderá excluir que as mesmas estivessem enquadradas nestes ciclos de celebração de missas.

O ciclo anual iniciava com o momento do falecimento do fundador, em que este era separado dos vivos e em que estes retomavam a vida normal. Era, deste modo, celebrada uma cerimónia própria – o aniversário – que, embora se tenha generalizado noutros calendários, manteve sempre um carácter de limite das celebrações anuais. Em termos litúrgicos, o marco anual (aniversário) reveste-se de alguma importância no âmbito do ciclo de comemorações por se tratar de uma repetição quase integral do funeral. Aqui, a presença do corpo era sugerida pela presença de uma essa, pelo alumiar de velas e deslocação à sepultura, sobre a qual se faziam várias orações. As cerimónias anexas incluía a repetição do toque dos sinos, do anúncio da morte e, quase sempre, da prática esmoler. Embora a presença da essa não esteja diretamente documentada, consistia na repetição do percurso do caixão (o saimento) do local da missa até à sepultura. Estão também presentes nos testamentos pedidos para o toque de sinos e acender de velas, preocupando-se autoridades eclesiásticas em que o aniversário fosse celebrado com o maior rigor e seguindo todos os parâmetros elencados pelo testador (ROSA, 2015, 423-424).

No respeitante aos pedidos dos testadores, encontra-se como exemplo, no livro de visitas da Colegiada de Santiago de Óbidos (visitação de 1467) um esquema cerimonial referente aos aniversários celebrados nessa igreja, que ilustra a regulamentação e obrigatoriedade que os mesmos tiveram no âmbito deste tipo de instituições. No documento, o visitador reitera a obrigação dos beneficiados em celebrar na véspera do dia ofício de Vésperas e Matinas *pro defunctis* e, no dia, a missa de Prima seria também *pro defunctis*. Caso se soubesse qual a sepultura do fundador, deveriam ir lá com cruz e água benta e cantar o responso (possivelmente *Libera me* ou *Ne recorderis*) sobre a mesma (PEREIRA, 1967-69, 173).

Maria de Lurdes Rosa estabelece três tipos de fundações de capelas. O primeiro destes tipos consiste naquilo que denomina como «capela-doação», cujos

bens estavam incorporados no património da instituição eclesiástica, sem ereção de benefício. A sua administração podia ser leiga, embora em geral recaísse na instituição eclesiástica. Os eclesiásticos dependiam da instituição (colegiada) em função a esta, e não da ligação à capela instituída, sendo os capelães designados pelo superior hierárquico (neste caso, o prior) de forma contingente. O segundo tipo é a «capela-benefício», constituída formalmente em benefício eclesiástico, com um capelão formalmente ligado à mesma. O terceiro tipo são as «capelas-serviço», cuja administração era entregue a pessoas alheias. O celebrante não recebia instituição canónica e, por conseguinte, este serviço estava fora da jurisdição eclesiástica (ROSA, 2015, 426). No caso da capela de Maria Dias, inclinamo-nos para o tipo «capela-doação». No seu testamento, a administração da capela é deixada a cargo de um seu sobrinho, não existindo menção a qualquer benefício ou capelão nomeado diretamente para a celebrar¹⁰.

No que diz respeito à fundação de capelas na cidade de Évora, o estudo de Maria Ângela Beirante sobre o *Tombo das Capelas de Évora* oferece uma perspetiva abrangente (embora não aprofundando nenhum caso em específico) sobre esta paisagem sonora específica da cidade no final de quatrocentos e primeira metade de quinhentos. Um dos pontos em que a autora aprofunda a estatística deste documento refere-se aos objetivos espirituais dos fundadores eborenses. Os testamentos e compromissos, embora seguindo modelos mais ou menos usuais e pouco pessoais, não deixam de transmitir as preocupações dos respetivos autores. Considerando a brevidade da vida, tendo consciência da sua indignidade e temendo o juízo divino, os fundadores eborenses procuraram remir na terra as suas culpas. Para o alcançarem os testadores invocam o auxílio celeste dos santos e, particularmente da Virgem Maria. Os conventos e igrejas têm como função celebrar todas as orações e missas fixadas nos compromissos: aniversários em datas fixas, trintários e ciclos anuais (BEIRANTE, 1982-83, 35-36).

Regressando ao número das 74 capelas presentes no *Tombo*, estas implicavam a celebração de 9214 missas anuais, não incluindo saimentos, horas canónicas, ladainhas, salmos penitenciais e não contando com as cerimónias de exéquias. Beirante chegou à conta de que este número de missas obrigaria as instituições identificadas à celebração de mais de 25 missas diárias. A autora prossegue identificando o número de missas por ano em cada uma das instituições, calculando a média de missas por dia em cada uma delas. Assim, os conventos de São Francisco e São Domingos surgem nas posições cimeiras com 4065 e 1442 missas anuais e 11, 1 e 4 missas diárias respetivamente. A Colegiada de São Pedro surge em terceiro lugar, acima da Catedral,

10 BPE, Pergaminhos avulsos, Pasta 03, Peça 006.

com 1260 missas anuais e uma média diária de 3, 4 missas. A autora esclarece que a média diária não pode ser interpretada de forma rigorosa, uma vez que existiam datas mais propícias ao longo do ano para a celebração de maior número de missas. É esse o caso do dia de Todos-os-Santos, seguido pelos oitavários da Páscoa e do Natal. Os dias das festas de determinados santos ou da Virgem também aglomeram a celebração de maior número de missas como a Conceição, Assunção, São Francisco, Anunciação, São João Batista, Santa Catarina ou Santo António de Lisboa. O dia da semana com maior carga de serviço litúrgico era a sexta-feira onde se celebrava a missa da Santa Cruz e comemoração da Trindade. Também os dias 1 e 15 de cada mês estavam mais carregados com obrigações de capelas (BEIRANTE, 1982-83, 36).

Geralmente, tanto a escolha da data e o cerimonial a pôr em prática, são determinados pelas rotinas religiosas ou devoções particulares dos instituidores. Além do pessoal eclesiástico que estava obrigado a comparecer na celebração das obrigações das capelas, também os seus administradores e provedores poderiam estar obrigados a comparecer a esses serviços, bem como poderiam também ser chamados a participar elementos do clero regular ou secular pertencentes a outras instituições. A autora menciona ainda a capela que Maria Dias mandou construir em São Pedro, afirmando desconhecer a sua invocação, o que não se encontra explicitado no *Tombo* (BEIRANTE, 1982-83, 37-38).

A capela instituída por Maria Dias na Colegiada de São Pedro de Évora enquadra-se no contexto acima descrito e, como já se referiu anteriormente, embora a sua estrutura não se enquadre nos ciclos de trintários que surgem em outras capelas eborenses, não deixa de representar uma adição significativa à paisagem sonora desse templo. Maria Dias era camareira da Rainha D. Beatriz, consorte do Rei D. Afonso IV. Pelo testamento de Maria Dias, datado de 1377, esta assume-se como moradora e vizinha de Évora pelo que, possivelmente, ter-se-á estabelecido na cidade alentejana após 1357, ano da morte da Rainha. Enquanto camareira, terá tomado parte ativa no círculo mais próximo da Rainha, que, regra geral, era composto por elementos de grupos aristocráticos. Em troca da lealdade, fidelidade e obediência, a Rainha recompensava-as com proteção, educação, casamento e promoção social. Um dos meios de proteção consistia nos legados testamentários e, crê-se, Maria Dias, enquanto camareira, terá sido contemplada. Nos testamentos de D. Beatriz encontram-se doações, como em 1357, onde deixa a todas as donzelas que a acompanhavam a quantia de quinhentas libras para casarem ou mesmo que se mantivessem solteiras (que parece ter sido este último o caso de Maria Dias) (MENINO, 2012, 189-190). Esta influência parece estar patente no próprio testamento de Maria Dias, onde estipula que o capelão encarregado de celebrar missa na sua capela encomendasse a Deus a alma da Rainha D. Beatriz, de D. Afonso IV

e de D. Pedro¹¹. Por aqui, entende-se que se trata de uma retribuição por parte da camareira pela proteção legada pela Rainha¹². Deste modo, a camareira Maria Dias tinha certamente origem num meio aristocrático tendo sido também, com grande certeza, uma das protegidas nas disposições testamentárias da Rainha D. Beatriz. Esta instituiu, por sua vez, uma capela do tipo «capela-doação» na Colegiada de S. Pedro com as obrigações já descritas anteriormente, que incluiu a encomendação da alma da sua patrona.

Pelo seu testamento, elaborado em 1377, sabe-se que Maria Dias era moradora e vizinha na paróquia de São Pedro de Évora. A testadora determinou a celebração de um ofício de nove lições (solene) *pro defunctis* quando fosse sepultada em São Pedro, como também a celebração de outro ofício no convento de São Francisco no dia do seu sepultamento. A seguir a estas cerimónias temporárias, o testamento estabelece a capela de missas propriamente dita com uma missa a ser celebrada no dia de Todos-os-Santos (1 de Novembro) encomendando o capelão «todos os pecados que fiz no mundo», uma missa no dia de Santa Maria de Agosto (Assunção da Virgem, 15 de Agosto), uma missa no Dia de São João Evangelista (27 de Dezembro) e S. João Batista (24 de Junho) e ainda uma segunda missa no dia de Todos-os-Santos, fechando o ciclo anual. Nestas missas, o capelão que as celebrasse deveria lembrar os seus pais, bem como a Rainha D. Beatriz. Para além destas disposições, o testamento determina ainda que se construa uma capela própria na Colegiada de São Pedro para aí ser sepultada a testadora, com a invocação do «meu Senhor Santo Cristo»¹³. Trata-se da capela de Cristo Crucificado (Santo Cristo) que, como se viu anteriormente era uma das duas capelas colaterais à capela-mor. No testamento não se encontram mais detalhes relativamente a como deveriam ser celebrados os ofícios e as missas para além da obrigação de uma missa quotidiana celebrada no coro à qual estavam obrigados a assistir os restantes clérigos da colegiada, bem como às restantes missas celebradas na capela.

Um fator de alguma relevância relativamente a esta capela é a sua regulação no início do século XVI, através da compilação em livro próprio, das missas nela celebradas. Este parece constituir um exemplo pouco frequente na dinâmica musical das capelas de missas eborenses, embora a falta de estudos relativamente a esta componente não permite perceber a real dimensão da produção de livros litúrgico-musicais para essa finalidade. No entanto, o livro confere um destaque particular

11 Biblioteca Pública de Évora, Pergaminhos avulsos, Pasta 03, Peça 006.

12 Para uma análise exaustiva sobre a casa da Rainha D. Beatriz, veja-se MENINO, 2012, mais concretamente a p. 173 e seguintes, sobre os vassallos e serviçais.

13 BPE, Pergaminhos avulsos, Pasta 03, Peça 006.

relativamente à paisagem sonora das capelas da cidade de Évora na primeira metade do século XVI, pela sua associação direta à Colegiada de São Pedro.

A sua associação à Colegiada de São Pedro é logo denunciada na descrição presente no primeiro fólio do livro. Nele se refere ser o livro das missas e outros encargos que o administrador da capela de Maria Dias na igreja de São Pedro, à época Fernão Borges, fidalgo da casa real (bem como os seus sucessores), estava obrigado a mandar «dizer e cumprir por bem da dita instituição». O administrador havia mandado fazer o dito livro e o entregara ao então prior da Colegiada D. Francisco [Fernandes], Bispo de Fez, bem como aos seus beneficiados. Com o livro foram também entregues os ornamentos e outras alfaias litúrgicas inventariadas no final do livro¹⁴. A partir desta descrição inicial percebem-se várias ideias sobre o funcionamento da capela, bem como de uma hipótese de data para a cópia do livro.

No que respeita ao funcionamento da capela, como se disse, no final do livro (fólios 22r-23r) é apresentado um inventário dos paramentos, alfaias litúrgicas e outros utensílios para o culto divino na capela e respetivo valor monetário. Para além de paramentos de várias cores, frontais, um cálice de prata, galhetas, é de particular importância para o presente estudo a presença de uma estante pequena para o altar. Esta peça deveria ser semelhante aos espécimes que ainda hoje se conhecem, uma vez que deveria ser guardada, junto com as restantes peças da capela, numa arca de castanho fechada à chave. Deste modo, em termos espaciais, as missas cantadas a partir do livro seriam-no feitas voltado para o altar. Na hipótese de os beneficiados cantarem as missas a partir deste livro, teriam de o fazer, aglomerando-se junto ao altar, possivelmente atrás do celebrante. Sabe-se, contudo, a partir do testamento, que a missa quotidiana seria cantada no coro da igreja. Um outro aspeto refere-se à data da produção do livro. A partir desta descrição inicial, depreende-se que o livro terá sido produzido ao tempo em que D. Francisco Fernandes, Bispo de Fez, era prior da Colegiada de São Pedro, o que circunscreve a sua realização ao início do século XVI. Como já mencionado anteriormente, D. Francisco Fernandes era mestre-escola da Catedral e coadjutor do Bispo D. Afonso de Portugal pelo ano de 1513, talvez desde 1496, ano em que regressou de Roma. Faleceu em Évora no ano de 1521 (FONSECA, 1728, 366). Assim, estaria em Évora seguramente entre 1513 e 1521, período em que se crê ter sido mandado copiar o livro para a capela de Maria Dias.

Ainda um pormenor que em muitos casos não se chega a conhecer tem que ver com os custos de produção do livro. Numa análise inicial ao seu aspeto visual, percebe-se que se trata de um livro caro na sua produção, com uma encadernação

14 BPE, Cód. CXXV/2-8, f. [1r].

cuidada e com vários detalhes gravados a ferros secos, bem como grande quantidade de letras iluminadas no seu interior a vermelho, azul e verde, bem como o texto, redigido num estilo de letra gótica cuidado. No final do inventário vêm discriminados com algum detalhe os custos da sua produção. O livro custou 1340 reais na sua totalidade. A título de comparação, o cálice de prata branco havia custado 4120 reais. Desses 1340 reais, foram pagos 400 reais ao escrivão (copista) que o escreveu e 450 reais ao iluminador. Os pergaminhos da Flandres custaram 240 reais, recebendo o encadernador 250 reais pelo respetivo serviço¹⁵.



Imagem 4: Detalhe Cód. CXXV/2-8, f. [14r] (foto autor).

As missas presentes no livro da capela não correspondem com exatidão aquelas mencionadas no testamento de Maria Dias. Das missas mencionadas no testamento, encontram-se, para além da Missa *pro Defunctis*, a Missa de Santa Maria de Agosto (Assunção), bem como a de São João Evangelista, faltando a de São João Batista. No livro foi incluída uma nova missa, a de Santa Catarina de Alexandria (celebrada a 25 de Novembro), que não constava na disposição testamentária inicial, sem existir, aparentemente, qualquer motivo para a sua inclusão no volume. Uma hipótese, embora remota, é que poderá estar relacionada com a já mencionada capela de Santa Catarina, localizada à entrada do templo, administrada por João Xavier de Atayde,

15 BPE, Cód. CXXV/2-8, f. [22v]-[23r].

referida na *Memória* de 1758. No entanto, desconhece-se quaisquer outros detalhes sobre essa capela, nem tão pouco se conhece a data da sua fundação.

No respeitante às capelas de missas e o seu impacto na paisagem sonora das instituições onde foram fundadas, dois estudos avançam algumas ideias, nomeadamente entre os repertórios musicais a elas associados, concretamente, a presença de cantochão e música polifónica, e que contribuem para ilustrar o contexto eborense objeto do presente estudo. Os estudos históricos sobre a fundação de capelas, embora foquem de forma profunda as características sociais e económicas dos fundadores e alguma parte da liturgia a elas associada na respetiva instituição religiosa, têm frequentemente passado ao lado de uma componente importante que consiste na música feita durante essas cerimónias, frequentemente cantochão, mas em casos especiais, também polifonia. O mesmo se poderá dizer dos estudos de musicologia, que também frequentemente têm classificado a fundação de capelas como uma matéria voltada para os estudos históricos, focando-se essencialmente na atividade das instituições e não tanto no ato fundacional. Esta última afirmação é transmitida por Barbara Hagggh num estudo metodológico, publicado em 1996, sobre a dicotomia «fundação – instituição»¹⁶, servindo de introdução à parte musical do presente estudo, após apresentação do contexto geográfico e cerimonial envolvendo o testamento de Maria Dias e o livro elaborado para a sua capela. A autora avança algumas ideias e metodologia para o estudo da fundação de capelas. Estas foram estabelecidas com um dote inicial e posteriormente suportadas pelos membros das gerações seguintes da família do fundador, *in perpetuum* com o propósito específico de salvação da alma (HAGGH, 1996, 95-96), como já desenvolvido anteriormente neste estudo. Grande parte da documentação nas igrejas e conventos em torno desta temática compreende a transferência de propriedades: involuntárias, na forma de rendas, e voluntárias, incluindo legados ou transferências de outro tipo que não requeriam qualquer contrapartida. Das que requeriam uma contrapartida, consideradas por Hagggh como «fundações», consistiam no estabelecimento de uma missa ou ofício *pro defunctis* (usualmente como óbito ou comemoração de aniversário, como já se viu anteriormente) que raramente incluía cantochão ou polifonia nova, para além do repertório já existente e em uso na instituição religiosa (HAGGH, 1996, 101).

16 Note-se que o termo «instituição» utilizado por Barbara Hagggh refere-se, não ao ato de fundar (para isso utiliza «fundação»), mas enquanto entidade (igreja, colegiada, mosteiro, grupo de músicos, etc.), o que a mesma clarifica caracterizando as instituições como «entidades corporativas introduzidas por consenso e financiadas primeiramente por impostos e taxas» [tradução livre pelo autor] (Hagggh, 1996, 95).

Tomando como exemplo, algumas fundações de capelas na região de Bruges na segunda metade do século XV, a autora refere que a celebração destas missas e ofícios *pro defunctis* constituía uma grande percentagem da atividade das igrejas, sendo geralmente classificadas como de nove lições. A polifonia representava uma percentagem diminuta no âmbito da celebração destas missas, sendo o cantochão o repertório musical em uso (HAGGH, 1996, 101). A autora enfatiza a importância dos testamentos, bem como, dos calendários de aniversários para a perceção da atividade de determinada igreja ou mosteiro e, conseqüentemente, da respetiva dimensão musical e a relação entre o cantochão e a polifonia (HAGGH, 1996, 101). Dos vários indivíduos envolvidos no processo de fundação, Haggh destaca o fundador como a figura central e de maior importância em todo o processo. É frequente encontrar adições de repertório monódico específico de fundações (capelas), na forma de fascículos ou partes marginais, em livros de cantochão, resultante das disposições testamentárias do fundador. Noutros casos de fundações onde não existe repertório musical monódico associado, é difícil deduzir a natureza da polifonia sacra exigida pelas mesmas, uma vez que este repertório polifónico surgia como a solenização de uma cerimónia que, em geral, seria feita em cantochão (HAGGH, 1996, 113). Haggh respondia desta forma à comunidade musicológica da época, focada em encontrar polifonia no âmbito das fundações de capelas flamengas do final do século XV. De acordo com a autora e verificando essa ocorrência nos casos portugueses estudados (Lisboa e Évora), existe a predominância absoluta do cantochão como elemento musical de celebração das missas e ofícios das capelas fundadas. No caso de Évora, seria certamente difícil isso acontecer (em São Pedro) pela dimensão da comunidade religiosa encarregada de celebrar essas cerimónias, como adiante se verá.

No entanto, num caso em concreto respeitante à Catedral de Sevilha no final do século XV e primeira metade do XVI, foi possível verificar um misto de cantochão e polifonia presente ou associada à fundação de algumas capelas nessa instituição. No estudo das «fundações privadas» na Catedral de Sevilha realizado por Juan Ruiz Jiménez, o autor refere que as mesmas, pela sua diversidade, complexidade e fausto, traduzido num dispêndio económico considerável, correspondem em muitos casos à forte hierarquização social da época (JIMÉNEZ, 2014, 57). Como ocorre com outras tipologias fundacionais, no estabelecimento do ritual *pro defunctis*, a hierarquização social aparece perfeitamente definida e concretiza-se num investimento económico previsto para a sua solenização, onde a música surge como um dos fatores principais, em resultado da «ganância salvífica» que os administradores proporcionavam ao finado (JIMÉNEZ, 2014, 76).

As «horas fúnebres» e aniversários das «capelas fúnebres» da Catedral apresentam-se, assim, como duas das facetas de um complexo de celebrações *pro defunctis* desenvolvidas a curto, médio e longo prazo (JIMÉNEZ, 2014, 75). Deste modo, os aniversários na Catedral de Sevilha estavam classificados como solenes, simples ou memórias. Os aniversários solenes incluíam cantores e toque de sinos em ambas as torres da Catedral. No caso dos simples, verifica-se o inverso: celebração sem cantores, nem toque de sinos (JIMÉNEZ, 2014, 76). Em certas ocasiões poderiam estar presentes indivíduos pertencentes a diversos coletivos do clero regular ou secular alheios ao grupo de clérigos encarregados da celebração regular da capela.

Jiménez reconhece a dificuldade em determinar a evolução do aparato associado que o ofício e missa *pro defunctis* teve na Catedral de Sevilha, o que também, em certa parte, ocorre em São Pedro de Évora excetuando-se, talvez, o caso particular objeto do presente estudo. Em certa forma, o autor refugia-se, no que diz respeito às primeiras manifestações deste tipo documentas, às primeiras referências sobre o toque dos sinos, por volta do ano de 1373. Por volta do ano de 1411, os aniversários estavam já regulamentados e classificados na Catedral. Essa data reporta ao aniversário (solene) do Arcebispo Remondo de Losaña (falecido em 1286)¹⁷. Determinava o documento que se haviam de tanger todos os sinos de ambas as torres. Deveria celebrar-se vigília e missa do dia com a presença de cantores. Na manhã do dia cantar-se-iam os responsórios *Ne recorderis e Libera me* e na tarde, após a terceira lição, os mesmos dois responsórios por ordem inversa. No aniversário (solene) do Arcebispo Don García (falecido em 1294) destinava-se o tanger dos sinos (sem especificar quantos), os cantores tomariam capas até ao responsório, acendendo cada um deles um círio durante o mesmo. Para estes dois casos, Jiménez colocou a hipótese de os responsórios identificados serem já cantados em polifonia, uma vez que as versões polifónicas mais antigas conhecidas atualmente na Catedral são de Francisco de la Torre, compositor que passou por essa instituição em 1464 (JIMÉNEZ, 2014, 79). Neste caso em concreto é possível avançar uma hipótese para a presença de polifonia na celebração destes aniversários, embora a sua presença fosse diminuta quando comparada ao repertório monódico, como avançou Barbara Hagg. No entanto, a possibilidade deste tipo de associações ocorre dentro do sistema litúrgico-musical de uma Catedral (com a importância que a de Sevilha teve), sendo a tarefa mais difícil ao tratar-se uma igreja paroquial, mesmo com uma colegiada.

17 No estudo de Juan Ruiz Jiménez respeitante aos aniversários da Catedral de Sevilha, há que ter em conta que se trata da atividade numa catedral e não numa igreja paroquial com colegiada, de menor dimensão em termos de investimento económico, bem como estruturas musicais. Para este caso, existem exemplos posteriores que não se enquadram no período histórico tratado no presente estudo.

No caso de Évora, encontramos a sua Catedral com uma atividade musical dinâmica, com estruturas musicais como o colégio de bacharéis, a capela musical e o Colégio dos Moços do Coro, estando cada uma delas relativamente bem estudada¹⁸. No entanto, à exceção talvez da colegiada de Santo Antão¹⁹, as outras colegiadas da cidade parecem não ter tido uma atividade musical significativa, para além da prática diária do cantochão (HENRIQUES, 2017, 355-356). Deste modo o livro de defuntos da capela de Maria Dias, quer pelo seu conteúdo, quer pelo contexto onde se insere, surge numa paisagem sonora que cremos tenha sido dominada exclusivamente pelo repertório monódico (cantochão).

Um dos aspetos que à primeira vista o parecem indiciar é a ausência de notação musical no *Proprium* das missas indicadas para serem cantadas na capela. Isto presupunha que os clérigos já conhecessem o repertório em causa. No que concerne ao conteúdo musical do livro propriamente dito, o presente estudo focou-se em concreto nas rubricas do *Proprium Missae*, que estariam presentes no Graduale, nomeadamente o *introitus*, *graduale*, *alleluia*, *Offertorium* e *communio*. Embora não tenha sido uma análise exaustiva, procurou-se encontrar alguma concordância que permitisse ter uma perceção de qual seria a sonoridade do repertório monódico praticado nestas rubricas e, em concreto, se as mesmas são originadas nos usos de Braga ou Évora, uma vez que se trata de uma fonte pré-Tridentina²⁰.

Para este estudo foram utilizadas três fontes impressas que datam do período próximo ao da produção do livro eborense. A primeira dessas fontes é o missal eborense, impresso em 1519 por Germam Galharde segundo o Uso de Évora (*Missale*, 1519). A segunda fonte compõe-se do chamado Gradual de Braga, livro de coro que terá sido copiado entre 1510 e 1515, bem como do Missal seguindo o Uso de Braga, impresso em 1538. A terceira fonte é um *Missale Romanum*, incunábulo impresso em Veneza em 1498, atualmente conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (*Missale*, 1498). A Imagem 5 constitui uma tabela de concordâncias textuais das rubricas respeitantes às quatro missas constantes no livro e instituídas na capela de Maria Dias. No caso de Braga, optou-se por incluir o chamado Gradual de Braga, por ser uma fonte coeva ao Missal de 1538.

18 Para uma síntese da história destas estruturas veja-se Alegria, 1944 ou Alegria, 1973.

19 Na colegiada de Santo Antão encontra-se o compositor, cantor e mestre de capela Manuel Mendes nas últimas décadas do século XVI (Alegria, 1944, 41).

20 Sobre a questão dos Usos medievais, veja-se o estudo de João Pedro Alvarenga sobre o *officium defunctorum* nos Usos medievais portugueses (Alvarenga, 2017).

Missa in agenda pro mortuis [ff. [5r]-[8r]]

TIPO	INCIPIIT	MISSALE ELBORENSIS ²¹	GRADUALE BRAC. ²²	MISSALE ROMANUM ²³
Introitus	<i>Requiem aeternam</i>	<i>Requiem aeternam</i>	<i>Requiem aeternam</i>	<i>Requiem aeternam</i>
	¶ <i>Te decet hymnus</i>	¶ <i>Te decet hymnus</i>	¶ <i>Te decet hymnus</i>	¶ <i>Te decet hymnus</i>
Graduale	<i>Requiem aeternam</i>	<i>Requiem aeternam</i>	<i>Requiem aeternam</i>	<i>Requiem aeternam</i>
	¶ <i>In memoria</i>	¶ <i>In memoria</i>	¶ <i>In memoria</i>	¶ <i>In memoria</i>
Tractus	<i>Absolve Domine</i>	<i>Absolve Domine</i>	<i>Absolve Domine</i>	<i>Absolve Domine</i>
	¶ <i>Et lucis aeternae?</i>	¶ <i>Et lucis aeternae</i>	¶ <i>Et lucis aeternae</i>	¶ <i>Et lucis aeternae</i>
Offertorium	<i>Domine Jesu Christe</i>	<i>Domine Jesu Christe</i>	<i>Domine Jesu Christe</i>	<i>Domine Jesu Christe</i>
	¶ <i>Hostias et preces</i>	¶ <i>Hostias et preces</i>	¶ <i>Hostias et preces</i>	¶ <i>Hostias et preces</i>
Communio	<i>Lux aeterna</i>	<i>Lux aeterna</i>	<i>Lux aeterna</i>	<i>Lux aeterna</i>
	¶ <i>Requiem aeternam</i>	¶ <i>Requiem aeternam</i>	¶ <i>Requiem aeternam</i>	¶ <i>Requiem aeternam</i>

In festo assumptionis bte marie ugis [ff. [8r]-[10r]]

TIPO	INCIPIIT	MISSALE ELBORENSIS ¹	GRADUALE BRAC. ²	MISSALE ROMANUM ³
Introitus	<i>Gaudeamus omnes</i>	<i>Gaudeamus omnes</i>	<i>Gaudeamus omnes</i>	<i>Gaudeamus omnes</i>
	¶ <i>Eructavit cor meum</i>	¶ <i>Eructavit cor meum</i>	¶ <i>Gaudent angeli</i>	¶ <i>Eructavit cor meum</i>
Graduale	<i>Propter veritatem</i>	<i>Propter veritatem</i>	<i>Propter veritatem</i>	<i>Propter veritatem</i>
	¶ <i>Audi filia et vide</i>	¶ <i>Audi filia et vide</i>	¶ <i>Audi filia et vide</i>	¶ <i>Audi filia et vide</i>
Alleluia	<i>Assumpta est Maria</i>	<i>Assumpta est Maria</i>	<i>Assumpta est Maria</i>	<i>Assumpta est Maria</i>
			¶ <i>Post partum Virgo</i>	
			<i>Hodie Maria virgo</i>	
Offertorium	<i>Assumpta est Maria</i>	<i>Felix namque</i>	<i>Diffusa est gratia</i>	<i>Assumpta est Maria</i>
Communio	<i>Optimam partem elegit</i>	<i>Dilexisti justitiam</i>	<i>Dilexisti justitiam</i>	<i>Optimam partem elegit</i>

In festo sci iohannis apli euangeliste [ff. [10r]-[11v]]

TIPO	INCIPIIT	MISSALE ELBORENSIS ¹	GRADUALE BRAC. ²	MISSALE ROMANUM ³
Introitus	<i>In medio ecclesiae</i>	<i>In medio ecclesiae</i>	<i>In medio ecclesiae</i>	<i>In medio ecclesiae</i>
	¶ <i>Bonum est confiteri</i>	¶ <i>Bonum est confiteri</i>	¶ <i>Jucunditatem et exsultationem</i>	¶ <i>Bonum est confiteri</i>
Graduale	<i>Exiit sermo inter fratres</i>	<i>Exiit sermo inter fratres</i>	<i>Exiit sermo inter fratres</i>	<i>Exiit sermo inter fratres</i>
	¶ <i>Sed sic eum volo</i>	¶ <i>Sed sic eum volo</i>	¶ <i>Sed sic eum volo</i>	¶ <i>Sed sic eum volo</i>
Alleluia	<i>Hic est discipulus ille</i>	<i>Hic est discipulus ille</i>	<i>Hic est discipulus ille</i>	<i>Hic est discipulus ille</i>
		<i>Valde honorandus est</i>		
Offertorium	<i>Justus ut palma</i>	<i>Justus ut palma</i>	<i>Justus ut palma</i>	<i>Justus ut palma</i>
Communio	<i>Exiit sermo inter fratres</i>	<i>Exiit sermo inter fratres</i>	<i>Exiit sermo inter fratres</i>	<i>Exiit sermo inter fratres</i>

In festo sancte Catherine ugis e mris [ff. [11v]-[13v]]

TIPO	INCIPIIT	MISSALE ELBORENSIS ¹	GRADUALE BRAC. ²	MISSALE ROMANUM ³
Introitus	<i>De caelis Catherine</i>	<i>Gaudeamus omnes</i>	-	<i>De caelis Catherine</i>
	¶ <i>Dec audiens beata</i>	¶ <i>Eructavit cor meum</i>		¶ <i>Dec audiens beata</i>
Graduale	<i>Percussa gladio dat</i>	<i>Dilexisti justitiam</i>	-	<i>Percussa gladio dat</i>
	¶ <i>Membris virginis</i>	¶ <i>Ave gemma claritatis</i>		¶ <i>Membris virginis</i>
Alleluia	<i>Catherina flos rosarum</i>	<i>Ave gemma claritatis</i>	-	<i>Catherina flos rosarum</i>
Offertorium	<i>Prudens vigilans virgo</i>	<i>Filiae regum in honore</i>	-	<i>Prudens et vigilans virgo</i>
Communio	<i>Ave virginum gemma</i>	<i>Principes persecuti sunt</i>	-	<i>Ave virginum gemma</i>

Imagem 5: Missas do Livro de Maria Dias.

21 *Missale secundum consuetudinem Elborensis Ecclesie nouiter impressum*. Lisboa: Germam Galharde, 1509 [1519].

22 Arquivo da Sé de Braga, Ms. 034 [*Gradual de Braga*].

23 Biblioteca Nacional de Portugal, inc-1026 [*Missale Romanum*].

Para a missa *pro defunctis*, encontrou-se concordância entre o livro de Maria Dias e as três fontes elencadas anteriormente. Isto estará relacionado com a própria natureza e evolução do *proprium* desta missa, bem como uma consolidação dos textos numa fase inicial. Para além disso, a própria função da missa não proporciona espaço para variantes. A missa para a festa da Assunção da Virgem encontra concordância completa no missal romano. No caso das fontes de Évora e Braga, existem concordâncias textuais exceto o *offertorium* e o *communio*. No caso do gradual bracarense, é indicado um verso diferente para o *introitus*. O mesmo ocorre com o *introitus* para a festa de São João Evangelista, com um verso diferente das restantes três fontes no gradual bracarense. O restante *proprium* encontra concordância em todas as fontes. No caso da festa de Santa Catarina, o missal eborense utiliza rubricas do *commune virginum* em contraste com as rubricas textuais próprias nomeando a Santa, que podem ser encontradas no missal romano. Esta festa não surge nomeada no gradual bracarense, supondo-se que seriam utilizadas as rubricas do *commune virginum*. Uma vez mais, o livro de Maria Dias reproduz escrupulosamente as rubricas encontradas no missal romano.

A partir da tabela (Imagem 5) percebe-se que o livro da capela de Maria Dias terá sido copiado a partir do *Missale Romanum*, diferindo na escolha de algumas rubricas do missal eborense, nomeadamente no *offertorium* e *communio*. Isto leva a avançar a hipótese de que o missal segundo o Uso de Évora não estaria difundido nas igrejas paroquiais da cidade, pelo menos, não estaria em uso na Colegiada de São Pedro. No entanto, a escassez de fontes litúrgico-musicais pertencentes a estas igrejas, que possibilitariam uma visão mais abrangente sobre a sua paisagem sonora, não permite avançar para além desta perspetiva superficial.

O livro possui rubricas com notação musical entre os fólhos 14r e 16v, sendo as mesmas escritas em notação quadrada sobre pentagrama, utilizando a clave de Fá na quarta linha em todas elas (Imagem 4). Tal como acontece nos missais, estas rubricas correspondem às frases cantadas pelo celebrante, às quais responde o coro. Trata-se da bênção e prefácio. O prefácio inicial (Imagem 4) encontra concordância apenas no missal eborense e no missal romano. No livro de Maria Dias foram incluídos o prefácio para as festas da Virgem Maria (com menção à Assunção) e prefácio para as festas de Apóstolos (sem menção a São João Evangelista). O prefácio para a festa da Assunção encontra concordância tanto no missal eborense, como no missal bracarense, com algumas variantes no missal romano. O prefácio para os Apóstolos encontra-se logo a seguir ao mariano no missal eborense, tal como ocorre no livro de Maria Dias, não ocorrendo no missal bracarense nem no missal romano. Para além da primeira frase «Equum et salutare», que diverge do missal eborense, todo o restante cantochão do livro de Maria Dias tem concordância com

o missal eborense. Deste modo, apesar da escolha de rubricas do *Proprium Missae* do livro de Maria Dias se inclinar para a orientação do missal romano, a parte relativa aos prefácios próprios para as festas tendem, com algumas variantes, a seguir o cantochão presente no missal eborense. Assim, como refere João Pedro d'Alvarenga relativamente ao breviário eborense de 1548, poderemos estar na presença de uma contaminação romana do repertório eborense (ALVARENGA, 2017, 198).

Por volta de meados do século XVI, os aniversários celebrados na Colegiada de São Pedro ao longo do ano litúrgico foram reunidos numa folha, possivelmente para informação da comunidade sobre a rotina litúrgico-musical quotidiana. Comparativamente com os números apresentados anteriormente, referentes ao período entre 1533 e 1537, à data da elaboração da folha a igreja tinha o encargo de celebrar 72 missas ao longo do ano, mais 80 missas anuais na «capela da loba». Para além destas missas, a comunidade estava ainda obrigada a celebrar quatro aniversários que incluíam missas diárias, sendo uma delas de Maria Dias²⁴. O número de encargos regulares na igreja encontra-se muito próximo daqueles elencados no *Tombo das Capelas de Évora*, com a adição de um número significativo por fundação da chamada capela da loba²⁵. O número de missas diárias também cresceu com quatro missas diárias, às quais se juntavam as missas dos ciclos anuais.

No final do livro de Maria Dias, uma nota manuscrita, datada de 20 de Setembro de 1601, em resultado de visitação à igreja refere que o Padre António Temudo havia realizado nessa data um novo inventário das peças da capela por aquele que constava no livro ser tão antigo que já não correspondia a peças existentes à época na dita capela. Refere o clérigo que Maria Dias (referindo-a erradamente como Domingues) fora camareira da Rainha. Também refere que mandou fazer novo livro de pergaminho e o havia entregado a Francisco Ramalho, lavrador, quem à data possuía as casas em Nossa Senhora de Machede obrigadas à dita capela e era feitor de Luís Botelho de Andrade, administrador da capela. Estava o dito Francisco Ramalho obrigado a dar conta dos livros sempre que os mesmos lhe fossem pedidos²⁶.

Em resumo, a fundação de capelas e a comemoração de aniversários representaram, desde a Idade Média, uma percentagem significativa da atividade litúrgico-musical das colegiadas e igrejas paroquiais. Frequentemente, a escassez de fontes musicais tem ofuscado essa atividade dominante, consistindo maioritariamente na prática de cantochão, em detrimento daquilo que se tem como momentos de

24 BPE, Pergaminhos avulsos, Pasta 14, Peça 033.

25 O texto sugere tratar-se de uma capela física dentro do templo, possivelmente alguma das duas que se juntavam à de Maria Dias, no entanto, não foi possível localizar mais detalhes sobre esta capela.

26 BPE, Cód. CXXV/2-8, f. [23r].

atividade polifónica. Estas celebrações envolviam frequentemente toda a comunidade eclesial da colegiada, como é o caso da igreja de São Pedro de Évora, uma vez que a capela representava a responsabilidade de perpetuar a expiação da alma do testador. Na igreja de São Pedro de Évora conclui-se ser a igreja paroquial da cidade com maior atividade deste tipo na primeira metade do século XVI, estando a sua comunidade com grande carga de celebração diária de missas de aniversário. O legado da camareira da Rainha D. Beatriz, Maria Dias, proporcionou a construção de uma capela na igreja dedicada a Santo Cristo e respetiva instituição de uma capela de missas. Talvez devido à importância do legado, viu-se o seu administrador na necessidade de mandar realizar um livro (missal) para uso na capela, especificando as missas e respetivo *proprium* que deveriam ser celebradas nesse espaço que, por inerência, constituía uma paisagem sonora própria dentro da paisagem do templo. Este livro constitui um raro exemplo da codificação e regulação musical de capelas de missa na cidade de Évora na primeira metade do século XVI, apresentando-se como um exemplo, embora maioritariamente textual, do cantochão e sonoridade que se ouviria em determinadas ocasiões do ano litúrgico na Colegiada de São Pedro.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias

Arquivo da Sé de Braga, Ms. 034 [*Gradual de Braga*] <http://pemdatabase.eu/source/2350>.

Arquivo Distrital de Évora, Paróquia de São Pedro, Livro misto 1546-1568 [Lv. 1, Cx. 1].

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Feitos da Coroa, Núcleo Antigo 276 [*Tombo das Capelas de Évora*].

Biblioteca Pública de Évora, Cód. CXXV/2-8 [*Livro de defuntos da capela de Maria Dias*].

Biblioteca Pública de Évora, Cód. CVI/1-27 [*Breve relação da vida, e morte do grande Arcebispo de Évora D. Fr. Luís da Silva*].

Biblioteca Pública de Évora, Pergaminhos Avulsos, Pasta 03, Peça 006 [Testamento de Maria Dias].

Biblioteca Pública de Évora, Pergaminhos Avulsos, Pasta 14, Peça 033 [*Lista de aniversários que se cantam na igreja de São Pedro de Évora*].

Évora, São Pedro – Memórias Paroquiais, 1758. <http://dx.doi.org/10.17613/0x42-v368>.

Missale iuxta antiquam almae bracharensis Ecclesiae consuetudinem. Lisboa: Germam Galharde, 1538. <https://purl.pt/14877>.

Missale Romanum. Veneza: Johann Emerich para Lucantonio Giunta, 1498. <https://purl.pt/32311>.

Missale secundum consuetudinem Elborensis Ecclesie nouiter impressum. Lisboa: Germam Galharde, 1509 [1519]. <https://purl.pt/14879>.

Fontes secundárias

- ALEGRIA, José A. (1944) – A Música em Évora no século XVI (Tentativa de Esboço Histórico). In *A Cidade de Évora*, nº 6, p. 25-43.
- ALEGRIA, José A. (1973) – *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALVARENGA, João P. d' (2017) – The Office of the Dead in Portuguese Medieval Uses. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4, nº 1, p. 167-204.
- BEIRANTE, Maria A. (1982-83) – Capelas de Évora. In *A Cidade de Évora*, nº 65-66, p. 20-50.
- FONSECA, Francisco da (1728) – *Evora gloriosa. Epilogo Dos quatro Tomos da Evora Illustrada*. Roma: Na Officina Komarekiana.
- GODINHO, Silva (1986-87) – Temas Oitocentistas Eborenses – IV Série. In *A Cidade de Évora*, nº 69-70, p. 63-77.
- HAGGH, Barbara (1996) – Foundation sor Institutions? On Bringing the Middle Ages into the History of Medieval Music. In *Acta Musicologica*, vol. 68, fasc. 2, p. 87-128.
- HENRIQUES, Luís (2017) – A paisagem sonora de Évora no século XVII: Perspectivas a partir da actividade musical das instituições religiosas da cidade. In *Book of Proceedings II International Congress on Interdisciplinarity in Social and Human Sciences*. Faro: Research Centre for Spatial and Organizational Dynamics, p. 355-359.
- JIMÉNEZ, Juan R. (2014) – Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI). In *Revista de Musicología*, vol. XXXVII, nº 1, p. 53-87.
- MARTINS, Mário (1959) – Trintários. In *Lusitânia Sacra*, nº 4, p. 131-154.
- MENINO, Vanda (2012) – *A Rainha D. Beatriz e a sua casa (1293-1359)*. Lisboa: NOVA FCSH. Tese de doutoramento.
- PEREIRA, Isaías R. (1967-69) – Visitações de Santiago de Óbidos (1434-1481) I. In *Lusitânia Sacra*, nº 8, p. 103-221.
- ROSA, Maria de L. (2005) – «As Almas Herdeiras». *Fundação de capelas fúnebres e afirmação da alma como sujeito de direito (Portugal, 1400-1521)*. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.



CAPÍTULO II

SOCIABILIDADES:
MÚSICA E DANÇA NOS TEATROS,
CORETOS E SALÕES

Música e Salões em Évora: a Ópera italiana de Donizetti a Verdi na Biblioteca Manizola do Visconde da Esperança

*Dilema, Mauro **

Para se perceber a proveniência das cópias manuscritas contidas na recolha identificada com a cota 654 do fundo Manizola, é necessário traçar um quadro histórico e sociológico sobre o 2º Visconde da Esperança e sobre o seu valioso espólio doado à Biblioteca Pública de Évora.

«Esta coleção fazia parte da chamada «Biblioteca da Manizola» pertencente a D. José Bernardo de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo, 2.º Visconde da Esperança. O Visconde havia manifestado, em vida e no testamento, o desejo de doar este espólio à Biblioteca Pública de Évora. Faleceu sem concretizar a doação e os seus herdeiros impugnaram o testamento. Em 1953, a Fazenda Nacional comprou o espólio, que se encontrava em avançado estado de degradação, e alguns professores queriam que viesse a integrar o núcleo da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. No entanto, acabou por ser depositado na Biblioteca Pública de Évora em 1955. Ao entrar nesta biblioteca, a coleção foi repartida pelas várias coleções e salas. Os Códices da Manizola foram integrados na Sala de Cimélios, criada em 1971» (LOPES, 2014, s.p.).

São várias as dificuldades que se colocam, em termos de fontes, ao enquadramento histórico do 2º Visconde da Esperança. Escasseiam as biografias ou relatos de viagens:

«Évora não gozava na altura do estatuto de cidade universitária, nem era, como Lisboa, a capital do País. Estas razões justificam, em boa medida, a escassez de obras monográficas ou relatos contemplando a vida social da cidade. Os intelectuais mais conhecidos do meio eborense só pontualmente escreviam sobre o tópico das sociabilidades e, quase

* Universidade de Évora, mdilema@uevora.pt

sempre, integrando-o em preocupações culturais mais sérias. O resto seriam, talvez, concessões a futilidades pouco dignas da compostura intelectual» (BERNARDO, 2001, 29).

«A grande transformação económico-social ocorrida em Portugal durante o século XIX [...] contribuiu para o reforço de uma burguesia, comercial e industrial, como grupo social dominante e o nascimento de uma cultura de feição burguesa, criando assim um novo mercado de bens culturais nos quais se incluía a música» (ALBUQUERQUE, 2013, 13).

A classe económica dominante na segunda metade do século XIX, em Évora, tinha riquezas acumuladas ao longo dos anos e por isso distinguia-se na comunidade como os «maiores contribuintes do concelho». Não importava se a riqueza vinha de heranças, de casamentos combinados para aumentar o latifúndio ou de negócios, o importante era serem ricos. A estrutura da elite eborense compreendia aristocratas, agrários e homens de negócio e, normalmente, eram estes mesmos personagens que acumulavam os lugares políticos na cidade.

«Nas décadas que se seguiram ao triunfo liberal constituiu-se em Évora uma elite económica em cuja composição participaram personagens e famílias cujas experiências no plano pessoal, familiar, social e empresarial eram diferentes. Neste sentido, era uma elite plural: na sua origem esteve tanto uma boa parte da aristocracia e dos grandes proprietários e lavradores cujas famílias tinham já um forte enraizamento local como gente originária dos meios de negócio, sendo que uma fatia era exógena à região e tinha uma presença bastante recente na cidade (primeira ou segunda geração)» (FONSECA, 1996, 741).

Da elite (económica) eborense da segunda metade do século XIX apenas «8% eram conhecidos essencialmente pelo valor acrescido conferido pelo título universitário que lhes permitia o exercício de atividades liberais» (FONSECA, 1996, 713).

Os quarenta maiores contribuintes diretos no período entre 1852 e 1867, tornaram-se proprietários de 75% e rendeiros de 42% da área total ocupada pelas herdades localizadas no município. Representavam ainda 53% dos sócios natos e efetivos da Sociedade Agrícola do Distrito de Évora (1855). Desta forma a maior parte dos «grandes contribuintes» estavam diretamente ligados ao mundo agrário. É necessário, ao mesmo tempo, salientar que, para além dos grandes proprietários agrícolas, existia ainda um efetivo de 18% dos grandes contribuintes a ser representado por lojistas e negociantes no ativo¹. De facto, confirma-se que uma parte importante da

1 Um jornal da época (1862) descrevia: «O comércio, a agricultura e a indústria para o alentejano é cousa de nenhum momento, desconhecem-lhe inteiramente a utilidade e as consequências. Por isso quasi todos os lojistas e negociantes são homens que vem de outras províncias do Reino estabelecer-se

atividade mercantil da maior praça comercial do Alentejo era exercida, pelo menos desde a primeira metade do século XIX, por pessoas oriundas do «norte» do país que trouxeram capital e talento, tendo enriquecido.

A forma de habitar era um dos mais importantes sinais de distinção da elite alentejana. Neste sentido podemos considerar dois grupos: os aristocratas que herdaram os palácios e casas nobres, continuando assim a tradição familiar revelando um estilo de vida ligado à nobreza. Uma lei de 1772 define como casas nobres «os palácios de prospecto decoroso e notória nobreza que na contiguidade de outros tiverem para as ruas nos prospectos seis janelas de frente em um só andar e daí para cima»². Ao segundo grupo pertencem aqueles que em uma ou duas gerações alteraram expressivamente o seu lugar e modo de viver. Este grupo, representado por pessoas ligadas ao mundo do negócio e lavoura, cuja tradição familiar assentava, manifestamente, num estilo de vida mais modesto, não prescindia da aquisição ou edificação de moradias, que para além de um bom investimento patrimonial, exteriorizasse o seu sucesso e afirmação social. Um dos exemplos mais emblemáticos desta urbanização crescente é representado pela casa do Ramalho³. As obras desta casa, tanto no edifício principal como nas dependências ter-se-ão prolongado para além da morte de Dinis Perdigão (1884), tendo continuado sob assistência do Dr. Francisco Eduardo de Barahona Frago, segundo marido de Inácia Angélica e filho do 1º Visconde da Esperança.

«Era também frequente disporem de uma segunda habitação instalada na herdade-centro da lavoura que possuíam no concelho ou nos limítrofes. Embora raro, alguns deles tinham ainda outras moradias em «casa nobre» situadas noutras cidades ou vilas do Alentejo ou mesmo em Lisboa. E aqueles que normalmente viviam numa «boa casa» edificada no «monte» principal da exploração agrícola não prescindiam de uma «casa de pousada» na cidade, mesmo que arrendada» (FONSECA, 1996, 718).

no Alentejo e quasi tem a indústria e o comércio monopolizado em suas mãos; medram a olhos vistos em sua fortuna cuidada assiduamente» (Fonseca, 1996, 717).

2 Decreto-lei de 9 de Julho de 1772, acerca da «divisão e união dos prédios e acerca dos encravados. Cit. por Fonseca, 1996, 719.

3 Em 1864, com 20 anos, Inácia Angélica Fernandes, neta de Joaquim António de Sousa Matos (negociante) e de Joaquim José Fernandes (lavrador) e filha de Miguel José Piteira Fernandes (lavrador e negociante), contraiu matrimónio com José Maria Ramalho Dinis Perdigão, um lavrador de 34 anos, muito abastado, cujos progenitores, apesar de terem sido gente abonada e proprietária de muitas herdades, habitaram com alguma modéstia no monte da Herdade da Oliveirinha, prédio de que eram rendeiros quando faleceram, em 1846. O jovem casal, para sua moradia, mandou edificar, num prédio que foi património avoengo, um grande palácio, «a última grandiosa residência fidalga (!!!) de arquitectura civil que se levantou na cidade». (Fonseca, 1996, 720).

Os palácios, as casas nobres e grandes, são de particular importância quando falamos de cultura em Évora, porque representam a partir da década de 1860 os espaços de sociabilidade por excelência e definem a zona de representação. Foi, portanto, nestas casas que desde cedo entraram no quotidiano das famílias objetos que se associaram a novos hábitos em difusão na Europa. A presença quase generalizada do piano é um dado adquirido e certamente concordante com a frequência com que os jornais da época publicitam as *soirées* e récitas familiares promovidas pela «elite de Évora».

«A identidade social do grupo alicerçou-se ainda noutras práticas de distinção e seleção. Nelas se incluíram, por exemplo, «os rituais da sociabilidade que passava preponderantemente pelo espaço doméstico»: os bailes, as *soirées*, as representações teatrais familiares, os jantares, que eram partilhados com os parentes e amigos, um círculo de relações que envolvia «a sociedade», ou seja, «a melhor sociedade», ou a «elite d'Évora», «independentemente da sua origem burguesa ou aristocrática» (FONSECA, 1996, 725).

Conforme refere Maria Ana Bernardo, naquele que é o estudo mais completo sobre a sociabilidade em Évora:

«Na década de 60 do século XIX, os rituais da sociabilidade passavam preponderantemente pelo espaço doméstico e privado, sendo as manifestações públicas caracterizadas pelos ofícios religiosos e pelo assinalar de momentos e factos tradicional e/ou institucionalmente reconhecidos» (BERNARDO, 2001, 30-31).

Pela sua natureza, a sociabilidade doméstica e privada escapava à imprensa da época. Mesmo assim encontramos algumas crónicas que descrevem as festas nestas casas: os anfitriões eram, por norma, pessoas extremamente delicadas; os participantes — com especial relevo para as senhoras — estavam sempre belos e elegantes; e as atividades desenvolvidas possuíam uma notável homogeneidade, independentemente dos motivos da reunião: os presentes recitavam, representavam, cantavam, tocavam (preferencialmente o piano), dançavam, e nos momentos adequados eram servidos alimentos leves e bebidas.

«Cumprindo determinadas regras, música, o canto, a dança, a representação e a ingestão de alimentos, destinavam-se a pôr em evidência e a aperfeiçoar as competências e os saberes dos indivíduos envolvidos, nomeadamente o *bom gosto*, a *esmerada educação* e a *distinção*» (BERNARDO, 2001, 38).

O carácter recatado da sociabilidade doméstica à qual, por sinal, Eça de Queiroz não teria acesso na sua condição de recém-chegado à cidade, pode explicar em parte a sua afirmação em 13 de janeiro de 1867: «Todos os dias se diz: Évora está morta. Évora é um velho sepulcro. Évora tem uma vida... da cozinha... da lareira. O homem (...) não vive fora, não vai aos cafés, aos teatros, aos bailes»⁴.

Com a criação do associativismo (como é o caso, em 1836, do *Círculo Eborense*), este panorama muda radicalmente: na década de 80, as manifestações de sociabilidade dos eborenses — na sua vertente laica — alargaram-se consideravelmente através das associações culturais e recreativas, cujos constrangimentos de acesso, contudo, eram de natureza diversa (BERNARDO, 2001, 33).

De facto, a partir dos anos 1830, as elites alentejanas, acompanhando uma moda em voga no país e na Europa, aderiram ao movimento dos «clubes». Em Évora fundou-se talvez um dos primeiros clubes da região, o *Círculo Eborense* (1836), que se propunha proporcionar aos sócios «os meios de recreação e cultura» (jogos de salão, bailes, reuniões familiares, concertos musicais, etc.). Ficou instalado numa «casa nobre situada no Largo das Casas Pintadas», uma das «melhores casas» da cidade, e em 1867 dispunha de «2 salas muito bem mobiladas [e] um bom bilhar»⁵ (FONSECA, 1996, 725).

A reconstituição das relações familiares entre os casais mostra que dois terços (68%) dos maiores contribuintes tinham pelo menos outro parente e metade (47%) tinha mesmo dois ou mais parentes no topo da elite económica eborense. Na base desta concentração estiveram as estratégias de casamento (FONSECA, 1996, 727).

Para além do património imobiliário, do associativismo recém-nascido no séc. XIX, e das poucas manifestações existentes nas casas mais ricas, é necessário traçar um quadro da atividade cultural existente na altura. Como Eça de Queirós, também Gabriel Pereira definiu a vida eborense como sendo «tão pacata que descai na sensoria, no isolamento prejudicial». Tudo estava relacionado com a fraca afluência dos cidadãos aos espaços de sociabilidade que, para além de serem escassos, proporcionavam uma deficiente qualidade de atividades culturais.

4 Eça de Queiroz fundou o periódico bissemanal *O Distrito de Évora* em dezembro de 1866, quando viveu nesta cidade.

5 «O recrutamento dos sócios do Círculo Eborense não ficou à margem do próprio processo de homogeneização social: neste período ocorreu a progressiva integração de negociantes e seus descendentes. No entanto, nos critérios de admissão (o novo sócio era proposto por um dos sócios ordinários e admitido em reunião da direcção do Círculo), o parentesco ocupou um lugar de relevo: entre aqueles que foram admitidos provenientes do grupo dos maiores contribuintes, 70% eram descendentes directos (filhos e genros) dos sócios fundadores» (Fonseca, 1996, 726).

As atividades culturais na altura eram a música, o teatro, e mais tarde o baile; para além de serem também relacionados com a sociabilidade, a participação nesses eventos era ainda uma forma de distinção e de reconhecimento público.

Foi na Rua das Casas Pintadas que Évora possuiu o seu primeiro teatro público: o Teatro Eborense, mais vulgarmente chamado Teatro das Casa Pintadas, por ocupar parte de um palácio pintado exteriormente com exóticas figuras orientais e que fora residência de Vasco da Gama. Desconhece-se o ano em que o velho teatro começou a funcionar, sendo a mais remota notícia datada de 1843, quando D. Maria II ali assistiu a uma récita promovida por curiosos eborenses. Mas o teatro precisava de muitas melhorias: Eça de Queiroz em 1867 falava de um «carunchoso teatro»⁶. Para além do Teatro Eborense surgiram outros pequenos teatros, onde era costume apresentarem-se peças de teatro por amadores. Só com a construção do Teatro Garcia de Resende, inaugurado no dia 1 de Junho de 1892, a cidade passaria a ter um empreendimento de vulto.

O espaço do teatro e a atividade ligada a esse espaço criavam um ambiente mundano e era sob a atenção dos periódicos locais que, para além de publicitarem o evento, dedicavam espaço para a descrição e crítica do próprio. Era nesses espaços que se concentravam as principais atividades acima mencionadas e por consequência boa parte da mundanidade eborense; por um lado por não haver muitos espaços à disposição, para além de mais tarde a construção do Teatro Garcia de Resende, passar a concentrar a maioria das atividades⁷.

Para além dos espaços culturais já mencionados, importa salientar outros espaços de recreio e de atuação artística e cultural na segunda metade do séc. XIX em Évora. Em geral, a representação dramática constituía um gosto que só raros eborenses não conheciam. A récita constituía-se como um momento de grande apoteose nas reuniões das classes privilegiadas, por isso o teatro estava sempre presente e integrava a generalidade dos acontecimentos culturais da cidade. Évora possuía então diversos pequenos teatros particulares, erguidos quase sempre com sacrifício das horas de ócio e dos escassos contributos dos apaixonados, onde os amadores davam os primeiros passos na arte de representar.

O Teatro da Rua do Raimundo (antigo Convento das Mercês) pode ser um bom exemplo de transformação entre as práticas de representação dramática e

6 Cf. Godinho, 1980, 97.

7 «Quanto às sessões musicais, dramáticas, ou até de prestidigitação, há que distinguir as que eram realizadas por amadores locais das que resultavam da visita à cidade de companhias e executantes de outras partes do País, sobretudo Lisboa, ou até do estrangeiro. Os artistas espanhóis eram os que mais frequentavam Évora, embora também acorressem artistas italianos ou brasileiros que, depois de atuarem na capital, saíam em digressão pela província» (Bernardo, 2001, 53).

representação musical, pois viria a tornar-se na mais duradoura e prestigiosa organização teatral da cidade, onde estava instalado o *Grupo Recreio Familiar Eborense*, mais tarde denominado *Grupo Recreativo 5 de Outubro*. O teatro e os seus espetáculos eram muito famosos na sociedade eborense, mas estes espetáculos de teatro passaram a despertar maior interesse quando nos princípios de 1887 houve uma inversão de tendência, graças à constituição do *Grupo de Músicos Amadores*, uma orquestra dirigida por José Barreto Avis, maestro e concertista em território português. Esta orquestra teve várias oportunidades de atuar em várias ocasiões, desde o Café Eborense, à Praça do Giraldo e ao antigo Passeio Público. A este propósito surgem algumas das primeiras crónicas de música em Évora, onde uma das questões foi a qualidade dos instrumentos musicais: considerou-se que estavam demasiado estragados e que a aquisição de novos instrumentos podia elevar o nível executivo da formação filarmónica. Nesta altura existiam em Évora quatro bandas filarmónicas: Alunos de Minerva, 1º de Dezembro, Casa Pia e Academia de Minerva. As bandas estavam ligadas às festas populares (arraiais) e de uma certa forma às influências da dinâmica política, aparecendo referências nos periódicos sobre a rivalidade entre grupos que levava à prática das mais incríveis irreverências. Graças ao Sr. Joaquim Gregório de Sousa, barbeiro de profissão e flautista por devoção, e ao regente José Barreto Avis, pouco antes fixado em Évora, houve um processo de dinamização que evitou o desaparecimento das bandas. Estes dois artistas despertaram a cidade da letargia em que ela caíra e, admitindo na sua orquestra instrumentistas selecionados, realizaram um extraordinário trabalho em prol da música. O barbeiro flautista e outros apaixonados criaram a orquestra do Grupo de Músicos Amadores, que foi conquistando o público e teve um papel principal na atividade musical em Évora. Neste processo encontramos também o Dr. Francisco Barahona como Presidente da Assembleia Geral da orquestra e sócio de mérito, enquanto pagou as despesas para a constituição da associação e do estatuto.

O Grupo de Músicos Amadores teve também outro grande mérito: a criação da «Aula de Música», cuja inauguração foi presidida pelo Presidente (Dr. Francisco Barahona). Nesta escola de música eram dadas aulas de canto e instrumento e em Outubro – mês da sua abertura – tinha 14 alunos. Cinco meses depois já era frequentada por 43 alunos, entre os quais se contavam duas meninas. Importa referir que, muitos anos antes (1836) e durante sucessivas gerações, existiu a Banda dos Meninos da Casa Pia, que foi um extraordinário viveiro a abastecer a cidade de músicos, alguns deles exímios executantes a nível nacional.

Depois do panorama sociocultural da época, continuamos a conhecer um pouco mais o 2º Visconde da Esperança. Sobre ele importa referir um documento importante depositado na Biblioteca Pública de Évora onde está registada uma

breve biografia do Dr. Francisco Eduardo de Barahona e da sua esposa Sr^a D. Inácia Angélica Fernandes de Barahona, tratando-se de um dos raros documentos sobre a família do Visconde. Um ano antes de morrer, vitimado pela febre tifoide, o rei D. Pedro V, filho de D. Maria II, assiste a uma missa na igreja de Cuba, recolhendo-se em seguida na Quinta dos Barahonas para passar a noite. Foi a 25 de Outubro de 1860.

Num artigo publicado em 1908 na revista «Serões», Fialho de Almeida descreve a agitação causada pela visita do monarca, com «camponeses e povolou miúdo da Cuba e cercanas terras» a montarem acampamento junto aos muros da quinta, não faltando «fogueteiro e lumes de comezaina, e nas clareiras fechadas pelos carros, gentuza cantando ao som d'adubes e trebelhos [danças]». Depois da ceia, D. Pedro V juntar-se-ia à festa, onde se ouviram «vitórias e expansões de cândida borracheira».

José Bernardo Barahona Fragoso Cordovil Gama Lobo, 2^o Visconde da Esperança, filho de José Maria Barahona Fragoso Cordovil Gama Lobo e Maria José de Carvalho e Mira resulta inscrito no Círculo Eborense em Março de 1887 com o registo de habilitação (literária) de «sabe ler». Era um dos bibliófilos de Évora mais ativos, tendo reunido uma quantidade valiosa de manuscritos e outros objetos, incluindo desde medalheiro, impressos a peças arqueológicas.

«Relativamente à Biblioteca Manizola, o que nos interessa reter é a persistência, na comunidade eborense e particularmente nos bibliófilos, desta vontade de colocar os fundos bibliográficos ao serviço do público, que consideramos em tudo semelhante à que vimos documentando desde 1805. Significativo também que o testamento seja o meio para transmitir essa vontade de servir o público, como forma de perpetuar a memória pelos livros que com paixão e muita despesa foram colecionando» (VAZ, 1981-1982, 3).

De acordo com os arquivos do *Círculo Eborense*, pai e filho, i.e., o 1^o e o 2^o Conde da Esperança, sabiam ler, mas não tinham nenhuma habilitação académica. Só o meio-irmão (filho de outra mãe) chamado Francisco Eduardo, tendo ficado órfão aos 5 anos, foi viver para Lisboa junto da sua tia materna, D. Maria Fortunata Fragoso Tavares, que cuidou da sua educação e instrução. Mais tarde seguiu para Coimbra onde ficou formado na Faculdade de Direito em 1866. Efetivamente foi o irmão do 2^o Visconde da Esperança que ficou ligado à cultura eborense: o Dr. Francisco Barahona depois de ter regressado de Coimbra para Cuba, casou em 1887 com D. Ignácia Angelica Fernandes Ramalho, viúva do notável lavrador e proprietário, José Maria Ramalho Diniz Perdigão (dono do Teatro Garcia de Resende). Nesta pequena biografia do Dr. Francisco é comparado com Pericle e Lorenzo de Medici enquanto protetor das artes.

Mas então como foi possível encontrar essas cópias manuscritas na Biblioteca Manizola?

Conhecendo agora um pouco do movimento artístico cultural em Évora e os princípios dos colecionadores bibliófilos eborenses é necessário ter em consideração algumas circunstâncias.

«A grande transformação económico-social ocorrida em Portugal durante o século XIX, que pôs termo ao sistema senhorial do Antigo Regime e instaurou um regime liberal, foi ao mesmo tempo o começo da popularidade musical, criando assim um novo mercado de bens culturais nos quais se incluía a música. O suporte escrito, impresso ou manuscrito, até aos finais do século XIX foi a única via de difusão da música, pelo que a edição de música ganhou, neste século, um papel fundamental» (ALBUQUERQUE, 2013, 13).

Os manuscritos continuaram a ter uma importância fundamental na disseminação da música, pois a cópia de partituras, efetuada por copistas treinados, até se tornava mais rápida e barata do que a partitura impressa. Aliás, a convivência entre manuscrito e impresso, ao nível do mercado livreiro, foi uma realidade que persistiu até ao século XIX (ALBUQUERQUE, 2013, 37).

«Num primeiro momento, em pleno Setembrismo, assistimos ao predomínio de modinhas sobre temas de óperas, geralmente em arranjos destinados a canto e piano. Este género foi principalmente divulgado por um periódico, intitulado *Semanário Harmónico*, do qual falaremos adiante, e que, entre 1835 e 1840, editava excertos das óperas executadas no S. Carlos, com títulos sugestivos, tais como 1.^a modinha extrahida da aria final da opera *Betly del M.º Donizetti*, ou *Modinha extrahida da cavatina da opera O regente do M.º Mercadante*. Esta adaptação das árias das óperas, em voga, para o género nacional da *Modinha* revela que, durante o primeiro período da instauração do Liberalismo, se mantinha o gosto por este tipo de canção sentimental» (ALBUQUERQUE, 2013, 105).

Numa análise particular do caso da Ópera, analisando o repertório operático editado, verificamos que os autores italianos são predominantes, com preferência para Donizetti, Bellini e Verdi.

«Finalmente existiam os armazéns de venda e construção de instrumentos de música que editavam partituras para fidelizar os seus clientes após a compra dos instrumentos. Estes, que poderíamos denominar os editores construtores, eram, na realidade, procurados principalmente pelas bandas filarmónicas e bandas militares, bem como pelas inúmeras associações que surgiram na segunda metade de oitocentos» (ALBUQUERQUE, 2013, 207).

É fácil perceber então porque estas partituras integraram a Biblioteca Manizola. Há uma foto do acervo da Quinta da Esperança onde estão alguns livros de Giuseppe Verdi para piano solo, conhece-se também uma foto de um piano austríaco de 1845 instalado num luxuoso quarto desta casa. Era normal nas festas dadas em casa, mais tarde em Évora, que houvesse alguém que sabia tocar piano ou músicos contratados para o efeito.

Para além das peças que analisaremos de seguida, na cota 654 foram encontrados outros manuscritos:

- Exercícios de solfejo;
- *Exercícios de solfejo cantado* compostos pelo Sr. David Peres;
- Uma parte de Saxofone, integrante da Ópera em três atos: *L'Orfã d'Aldeia*;
- *Gradual Romano* reformado por José Maurício.

O fundo Manizola engloba uma recolha pouco comum de vários compositores italianos. Donizetti e Verdi representam a maioria das cópias, passando por Rossini, Mercadante e até pelo compositor de ópera alemão, Giacomo Meyerbeer. Todas as cópias têm uma correspondência com o arquivo musical da biblioteca nacional, por isso com proveniência conhecida.

ANÁLISE DOS MANUSCRITOS

All'afflito è dolce il pianto – Romanza nell'Opera Roberto de Vereux

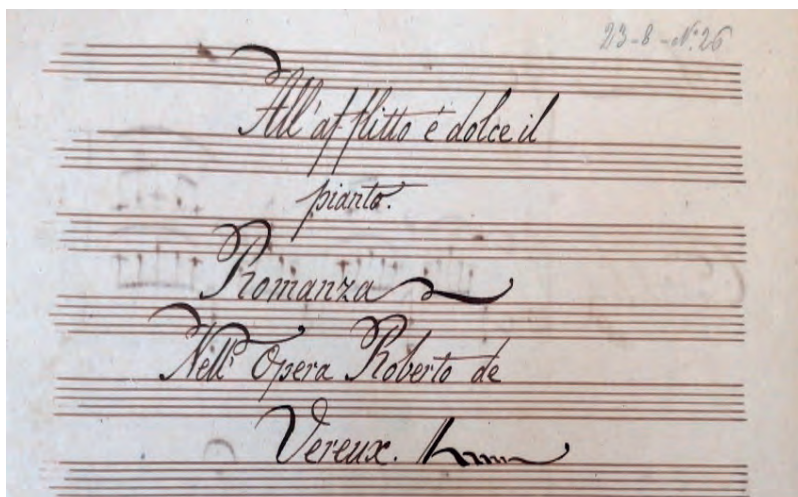


Imagem 1: Manuscrito (Manizola 654) – «All'afflito é dolce il pianto».

A cópia manuscrita reproduz fielmente a versão para canto e piano de Messemaeckers^s de 1838 da Ópera *Roberto Devereux* de Gaetano Donizetti.

Canzonetta nel'Opera Rigoletto Del M.^o Giuseppe Verdi



Imagem 2: Manuscrito (Manizola 654) *Canzonetta* «La donna è mobile».

(VERDI, *Rigoletto*: Canzone «La donna è mobile» / Música di Giuseppe Verdi; Melodramma lirico di F.M.Piave, 1853-1857)

La canzonetta do *Rigoletto* «La donna è mobile» está bem reproduzida. Provavelmente deve ter sido cópia de uma versão já elaborada e impressa pela editora J.I. Canongia & C. (PACINI, 1830) ou pela Sasseti & C. Ambas as versões estão em Lá maior (inclusive a cópia manuscrita) enquanto o original (para orquestra) está em Si maior.

Na versão manuscrita, a diferença das versões impressas termina logo na última frase do cantor:

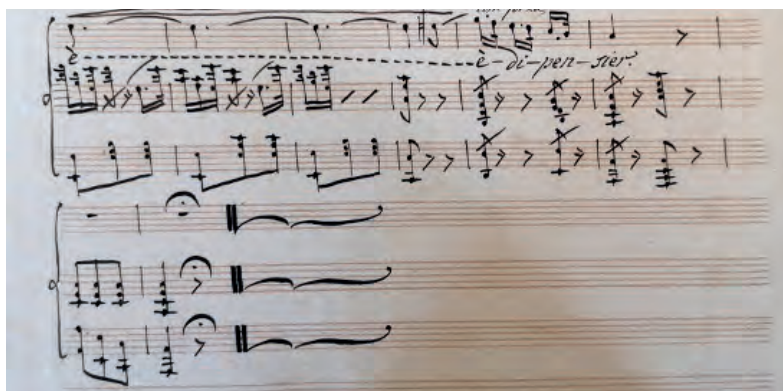


Imagem 3: SEQ Figura * ARABIC 3.
Manuscrito (Manizola 654) *La donna é mobile* – Final.

Juntando apenas os acordes finais, enquanto as versões de J.I. Canongia & C. ou pela Sasseti & C. propõem uma página inteira só instrumental.

Cavatina nel' Opera Il Barbier di Seviglia, del M^o Rossini



Imagem 4: Manuscrito (Manizola 654) *Il Barbier de Sevilha* – Título errado.

Aqui encontramos efetivamente o primeiro erro. O título da ópera refere-se ao «*Barbiere di Siviglia*» de Gioacchino Rossini, mas não há qualquer correspondência com o título. No entanto, numa pesquisa aprofundada em vários manuscritos, cheguei à seguinte conclusão sobre a respetiva identificação da obra:



Imagem 5: PACINI, Giovanni. *Cavatina nell'Opera Il Barone di Dolsheim del Signor Maestro Giovanni Pacini pour Chant et Piano ou Harpe Paris, au Bureau du Journal Journal d'Euterpe et des Amateurs 8e Année 7e Livraison No 25-26 XIXe siècle ca1830 8 pages 33.2 x 25.5 cm.*

De acordo com o exemplo ilustrado, verificamos tratar-se da correspondência editada desta partitura, havendo de certa forma algumas variantes dos tremolos (facilitados com algum sentido na partitura manuscrita).

Cavatina – Quell'adorata immagine



Imagem 6: Manuscrito (Manizola 654)
Mercadante: *Cavatina* «Quell'adorata immagine».

Mercadante esteve em Portugal entre 1827 e 1828 como maestro do Teatro de S. Carlos. Escreveu nessa época as óperas *Adriano nella Siria*, e *Gabriela de Vergy* para serem representadas no Teatro onde era maestro titular e, igualmente, *La testa di Bronzo* expressamente para o Teatro das Laranjeiras. Destacam-se ainda as suas óperas *Il Reggente*, *Donna Caritea* e *Pelagio*, curiosamente obras que não foram compostas durante a sua estada em Portugal (ALBUQUERQUE, 2013, 173). A edição da Cavatina nell’Opera «*Il Reggente*» publicada pelo *Semanário Harmónico*. – Lisboa: Sociedade Redactora do Semanário Harmónico, 1835-1840 – N.º 114, 8 p. (ou p. 768-774) é uma redução para piano solo. No manuscrito é reproduzida integralmente a parte pianística dividida entre a voz e o piano. A mão esquerda é desdobrada para facilitar o acompanhamento e a linha melódica é transcrita na parte do Soprano (rigorosamente em clave de Dó na 1ª linha) com o texto da Cavatina:

Sì, d’amor, d’amore insano, sposa iniqua, mi distrugga!...
 Superarlo io tento invano... quei che m’arde invano io fuggo...
 Egli è sempre a me dappresso! Qui nel cor lo porto impresso!
 Foschi giorni traggio intanto nel rimorso, nel dolor!
 La mia vita è un lungo pianto... ed è colpa il pianto ancor!

Na segunda parte é reproduzida da mesma forma e coerentemente com toda a transcrição a ária:

Quell’adorata immagine strappar mi vo’ dal core, sopir la fiamma indomita del mio funesto amore... Sin la memoria a spegnerne la tua potenza invoco... (con sforzo doloroso) (Estinto col mio foco il viver mio sarà!)

Esta partitura distingue-se de todas, pois a grafia é completamente diferente.

Cavatina del M^o Pacini, esequito nel Torquato

Imagem 7:
 Manuscrito
 (Manizola 654)
 Cavatina del M^o
 Pacini – (Aria
 desconhecida).

Esta é única partitura da qual não se encontra qualquer correspondência tanto em termos de título como de texto⁹.

Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M^o Gaetano Donizetti



Imagem 8: Manuscrito (Manizola 654)

Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M^o Gaetano Donizetti.

A Cavatina representa outro enigma: de uma análise aprofundada da partitura manuscrita podemos chegar às seguintes conclusões:

1. A tonalidade passou para Lá \flat maior, um tom abaixo da tonalidade original;
2. O manuscrito foi extraído de uma redução pianística (ver referência de Lisboa);
3. A parte da voz foi extraída da transcrição por piano solo com o auxílio do ouvido;
4. A letra foi em muitos casos alterada e adaptada, tantos nos conteúdos assim como na silabação;
5. Quem copiou não teve acesso à partitura original, nem tão pouco à redução para canto e piano.

Analisamos todas as incoerências do copista. Existe uma redução para canto e piano do séc. XIX da editora F. Lucca (Milão), que se situava em frente ao *Teatro alla Scala* e que era a única concorrente da Casa Ricordi. Esta redução foi feita por Abate Moro e provavelmente será a primeira realizada da Ópera de Donizetti. A

⁹ A este propósito foram questionados vários músicos especializados em Ópera Italiana sem se ter obtido qualquer resposta ou contributo para a identificação.

redução é extremamente fiel à partitura manuscrita do compositor bergamasco. Notamos logo nos primeiros cinco compassos as diferenças mais relevantes:

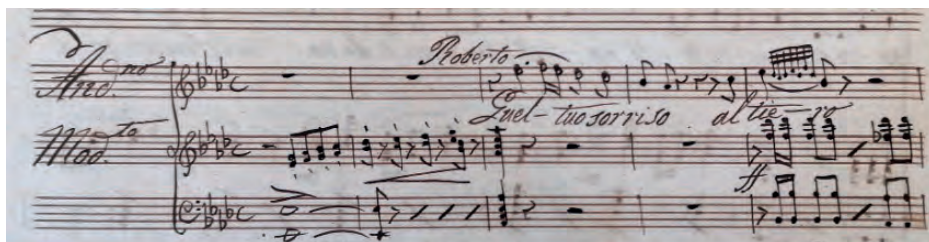


Imagem 9: Manuscrito (Manizola 654)
Cavatina nell' Opera Torquato Tasso del M^o Gaetano Donizetti – Comp. 1-5.

Imagem 10: Cavatina nell'Opera Torquato Tasso
del M^o Gaetano Donizetti - Ed. F. Lucca (Milão) – Comp. 1-5.

Para além da tonalidade, podemos observar o uso da clave de Sol na parte vocal e sobretudo a indicação de andamento, que no manuscrito reporta um *Andantino moderato* enquanto a velocidade certa, como aparece na redução editada pela F. Lucca, é *Allegro*. Podemos notar logo na linha da voz as diferenças em termos de duração das notas e a liberdade de alteração das mesmas. Em relação ao uso de ornamentos, pode deduzir-se que tem características instrumentais e não vocais, uma vez que seria de todo impossível realizá-los no tempo pretendido.

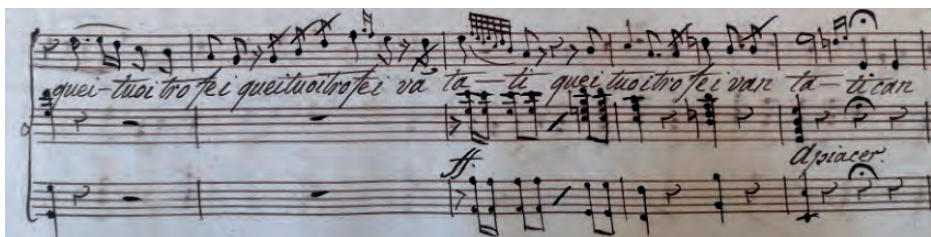


Imagem 11: Manuscrito (Manizola 654)

Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M^o Gaetano Donizetti – Comp. 15-19.

Imagem 12: *Cavatina nell'Opera Torquato Tasso* del M^o Gaetano Donizetti
– Ed. F. Lucca (Milão) – Comp. 16-21.

Nesta segunda frase, podemos averiguar que a quantidade de diferenças em relação à parte original suportam a teoria de que foi extraída de uma redução pianística: o uso contínuo de ornamentos vocalmente impossíveis e a simplificação de outros que podiam não resultar numa execução instrumental (piano).

Imagem 13: Manuscrito (Manizola 654)

Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M^o Gaetano Donizetti.



Imagem 14: Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M° Gaetano Donizetti – Ed. F. Lucca (Milão).

Nas imagens acima reportadas, podemos ver uma grande diferença: estamos a falar dos mesmos compassos, em termo de consecutividade, mas está tudo alterado. Estamos em frente a uma fantasia (livre adaptação instrumental) para piano. Toda a primeira parte apresenta diferenças relevantes em relação à partitura de Donizetti.

No *Larghetto*, a seguir à primeira parte, temos uma prova evidente da adaptação de uma redução pianística:

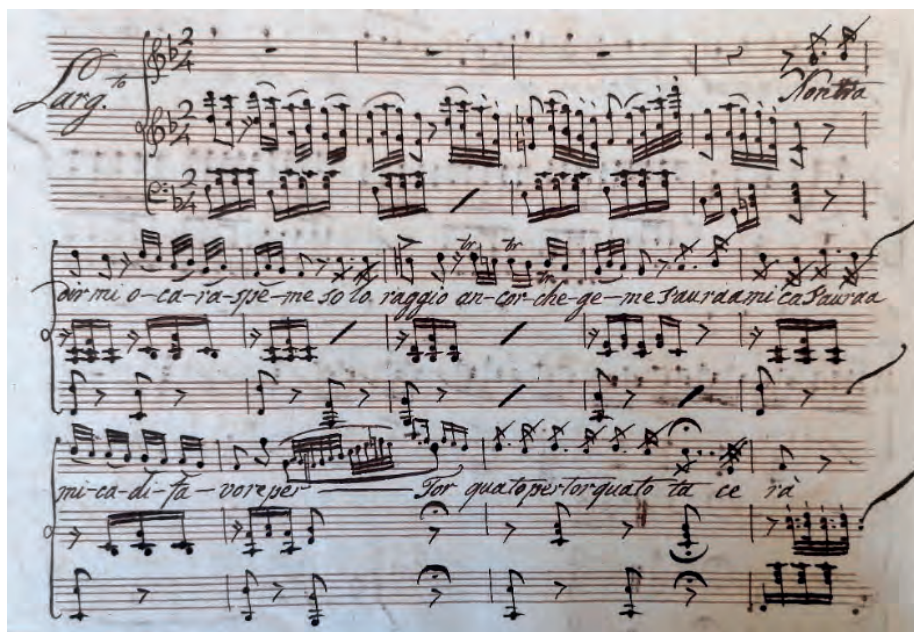


Imagem 15: Manuscrito (Manizola 654)
Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M° Gaetano Donizetti – Larghetto.

The image shows a page of a musical score for a Cavatina from the opera Torquato Tasso by Gaetano Donizetti. The score is in 2/4 time and marked 'Larghetto'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line with the lyrics 'non tra-dir-mi o cara' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics 'spe-me sol con-forto a un cor che ge-me s'aura a-mi-ca s'aum-anica di la-ro-re per Tor-' and the piano accompaniment. The piano part features a prominent use of octaves in the right hand.

Imagem 16: Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M^o Gaetano Donizetti – Ed. F. Lucca (Milão) – Larghetto.

O uso intensivo de oitavas na mão direita continua a ser direcionado para uma prática pianística e não de acompanhamento. Normalmente, o acompanhamento é simplificado e reduzido em termos de sonoridade. No compasso 7 deste andamento, podemos encontrar no manuscrito as fusas descendentes com trilos, vocalmente ineficazes, mas que tem reminiscências Beethovenianas. No compasso 10, podemos notar que há grupos de notas em perfeito estilo Chopiniano.

O andamento a seguir ao *Allegro* é o *Moderato*. No manuscrito, outra vez, é identificado com uma indicação de andamento diferente: *Meno mosso*. Continua o uso de oitavas na mão direita e a redução (simplificação) das notas da mão esquerda. No mesmo andamento encontramos mudança de notas, de ritmo e de letra, como podemos averiguar nas próximas imagens:

The image shows a manuscript page with musical notation and lyrics. The lyrics are 'bril-la-no-ko-pa ce-li-ra-mia dor-mir-no-sa dor-mir-no-sa dor-mir-no-'. The notation includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent use of octaves in the right hand.

Imagem 17: Manuscrito (Manizola 654) Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M^o Gaetano Donizetti.



Imagem 18: Cavatina nell'Opera Torquato Tasso del M^o Gaetano Donizetti – Ed. F. Lucca (Milão).

Il trovatore – Drama Lyrico de S. Cammarano – Muzica del M^o Verdi «Romanza».



Imagem 19: Manuscrito (Manizola 654) *Il trovatore*.

A cópia manuscrita é idêntica à edição Sasseti. Não há qualquer dúvida sobre a proveniência desta partitura. É necessário salientar que a *Romanza* é reportada na partitura original da Ricordi com a parte vocal em clave de Fá.

Não vem com a indicação de metrônomo e, mais uma vez, há indícios de que o copista terá introduzido pequenas alterações para que resultasse no piano:

- Os primeiros três compassos reportam um ré semibreve ligada na edição impressa; quem toca piano sabe perfeitamente que este tipo de escrita, num tempo lento (Largo) não faz muito sentido numa escrita pianística (já no segundo compasso o Ré deixa de vibrar); nesse sentido o copista decidiu tirar a *legatura* e repetir a nota.
- Repete-se o mesmo nos compassos de 6 a 8.
- A parte final é simplificada do ponto de vista executivo, eliminando oitavas e simplificando o acompanhamento da mão esquerda, enquanto na partitura original há muitos saltos de oitava com acordes completos.

É de salientar que a edição Sassetti é praticamente igual à edição para canto e piano (redução da partitura geral) de Luigi Truzzi (1799-1864) publicada pela Casa Ricordi em 1883.

La Traviata – Libreto de Francisco Maria Piave – Muzica del M^o Verdi

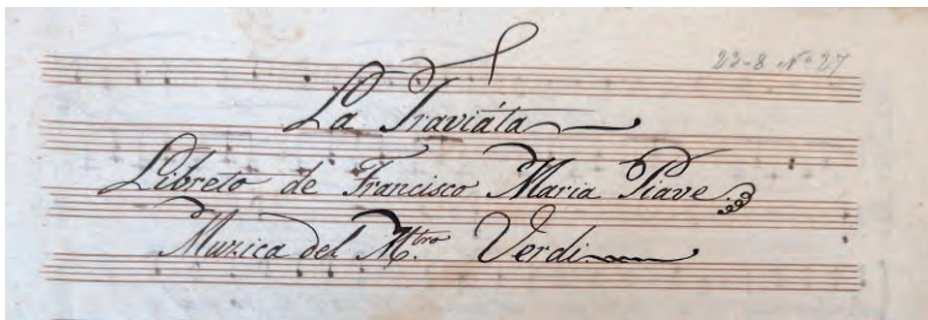


Imagem 20: Manuscrito (Manizola 654) *La traviata*.

A partitura para canto e piano publicada pela Ricordi em 1853 com a assinatura de Luigi Truzzi (1799-1864) e Emanuele Muzio (1825-1890) está na tonalidade de Ré bemol maior e tem como indicação «Andante piuttosto mosso», metróno­mo de 60 a semínima.

A photograph of a printed musical score page. It shows a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante piuttosto Mosso" with a metronome marking "(M.M. = 60)". The key signature has two flats. The score includes dynamic markings like "f" and "morendo", and a section marked "allarg:". The name "GERMONT." is written above the vocal line, and "Di Pro." is written below it.

Imagem 21: *La traviata* Ed. J. I. Canongia & C.^a.

Na versão da editora *J. I. Canongia & C.^a* é omissa o *piuttosto* no andamento e a tonalidade é subida meio tom, passando assim para Ré maior, sendo alterada a articulação da mão direita. É interessante, assim, ter uma comparação dos primeiros 4 compassos nas três versões.



Imagem 22: *La traviata* transcrição para canto e piano de Truzzi-Muzio.

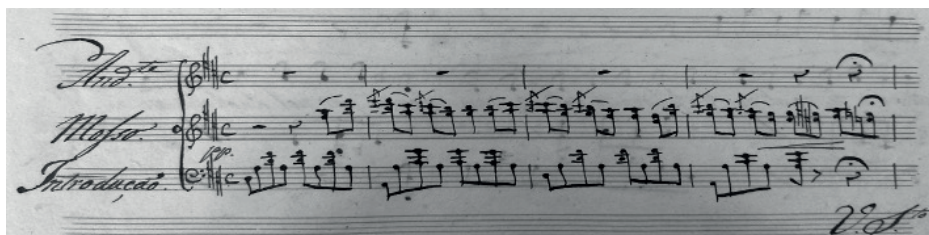


Imagem 23: Manuscrito (Manizola) *La traviata*.

Na cópia manuscrita da coleção Manizola é utilizada a mesma tonalidade da edição *J. I. Canongia & C.^a*, mas é elaborada uma articulação diferente das duas versões acima mencionadas: escasseiam indicações dinâmicas, porém é elaborada uma outra articulação da mão direita completamente diferente.

É possível afirmar que a versão da editora *J.I. Canongia & C.^a* é cópia da transcrição para canto e piano de Truzzi-Muzio, pois apenas difere a tonalidade, que ficou simplificada para Ré maior. Em geral, mantém-se fiel à versão portuguesa, embora estejam omissas muitas indicações de *legato* da mão esquerda no piano, bem como muitas indicações dinâmicas. É interessante a tradução de indicações agógicas como *morendo* que vem traduzido em *morrendo*.

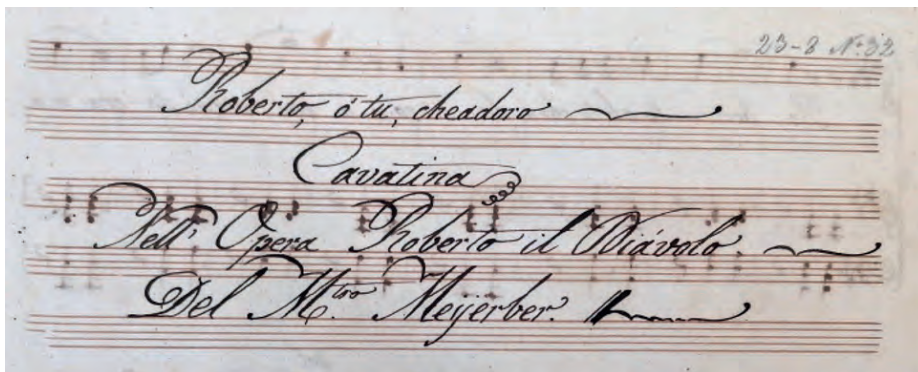
Roberto, ó tu che adoro – Cavatina nell’Opera Roberto il Diavolo del M^o Meyerber

Imagem 24: Manuscrito (Manizola 654) «Roberto, ó tu che adoro»
– Cavatina nell’Opera Roberto il Diavolo del M^o Meyerber.

Nesta partitura estamos em frente a um verdadeiro enigma internacional: a música é na totalidade de Meyerbeer. Tanto a versão portuguesa de Sasseti, como a cópia manuscrita tem as mesmas notas, assim como a mesma escrita.

A versão original do Meyerbeer apresenta a Isabelle a cantar a cavatina «Roberto, Oh tu che adoro», inicialmente na versão em francês. A versão italiana (A. C. di Siena), reportada em Portugal na versão impressa de Sasseti e na cópia manuscrita, só foi apresentada em Milão em 24 de Março de 1835 no Teatro della Canobbiana. A diferença da versão impressa portuguesa, o copista (talvez pianista) tinha acesso à partitura geral, porque insere umas respostas cromáticas do Roberto nos compassos 26 e 28.

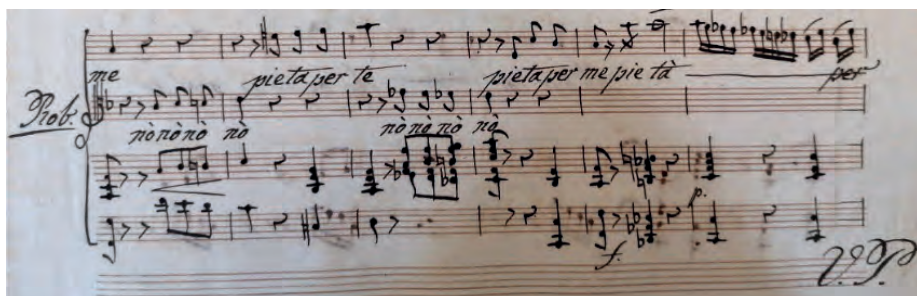


Imagem 25: «Roberto, ó tu che adoro»
– Cavatina nell’Opera Roberto il Diavolo del M^o Meyerber – Comp. 26-28.

E nos compassos 64 e 66.

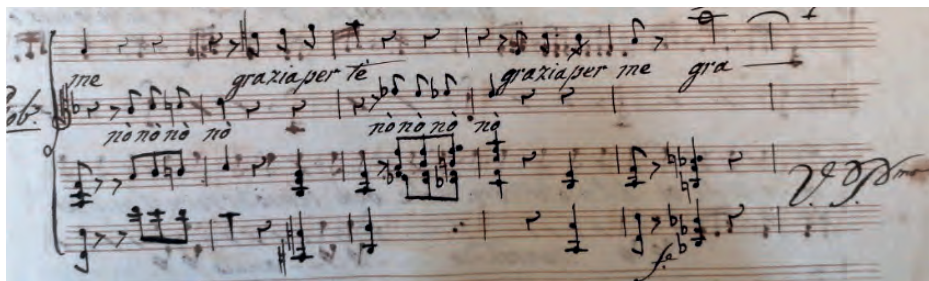


Imagem 26: «Roberto, ó tu che adoro»
– Cavatina nell’Opera Roberto il Diavolo del M^o Meyerbeer – Comp. 64-66.

O enigma acima citado coincide, principalmente, com o texto da Cavatina – Sasseti:

Roberto, o tu che adoro, A cui donai mia fè, Deh! mira il mio terror. Per te pietade imploro, Abbi pietà di me. E fia ver che il tuo core La fé, l'onor calpesti? Tu omaggio a me rendesti, Or vedi me al tuo piè. Oh! ben mio, ben mio supremo! Rendi lieto questo core, Tu che vedi il mio terrore Abbi almen pietà di me.

Manuscrito Manizola:

Roberto! Oh tu che adoro | A cui sacrai mia fé | Il duol che in sen divoro | Abbia almen pietá da TE. | Ah grazia per te per me! | Ah d’un cor che geme oppresso | Vorrai tradir Ah vorrai tradir la fe? | Tu m’onoravi e adesso ti cado sola al pie|io solo al pie | O mio be’ supremo | Re’ di lieto questo core, tu che vedi il mio terrore | Abbi almen pietá di me

A versão da cópia manuscrita é, na realidade, idêntica a uma versão brasileira publicada pelo «O Brasil Musical» Periodico Dedicado a S. M. A Imperatriz do Brasil por Filippone e Tornaghi, com a diferença que esta última muda a tonalidade em um tom e meio, passando de Fá menor para Ré menor. Mas tanto o manuscrito, como a versão brasileira, estão a misturar duas árias de compositores diferentes: *Roberto il Diavolo* e *Roberto Devereaux*, respetivamente, de Meyerbeer e Donizetti.

Segue o texto da ária de Sara em Roberto Devereux¹⁰:

¹⁰ *Roberto Devereux*: Tragedia lirica in 3 atti. Da rappresentarsi nel Teatro del Comune di Reggio la Fiera del 1841. (Parole: Salvatore Cammarano. Musica: Gaetano Donizzetti [Gaetano Donizetti]). [Robert Devereux, 2. Earl of Essex] Enth.: Ronzani, Domenico: L’orfana di Ginevra, Libretto di Salvatore Cammarano, Publicado pela Torreggiani, 1841.

Roberto! Oh tu che adoro | A cui sacrai mia fé | Il duol che in sen divoro | Abbia pietá da te. | Grazia per te! | Pietá per me! D'un cor che geme oppresso | Piú grave il duol si fe' | Il pianto il pianto istesso | Non è concesso ame. | Oh mio ben! mio ben supremo | Tu che vedi il mio terrore | Rendi pago questo core | Abbi almen pietá di me.

Podemos notar a quantidade de erros do texto na versão manuscrita.

Cavatina nel'Opera Gemma di Vergy del M° Donizetti



Imagem 27: Manuscrito (Manizola 654)
Cavatina nel'Opera Gemma di Vergy del M° Donizetti.

A Cavatina «Uma voce al cor d'intorno» constante no manuscrito é sem dúvida uma mistura das duas publicações editadas pelo *Semanário Harmónico* (1835-1840): utiliza a tonalidade da transcrição para piano a solo e utiliza a linha melódica da redução para canto e piano. Há um trabalho importante do copista: na redução para canto e piano o texto é em português, sendo uma livre adaptação de um texto de autor desconhecido, enquanto na cópia manuscrita é reportada a letra original, em italiano.

A publicação no *Semanário Harmónico* é uma cópia (idêntica exceto na tonalidade) da versão (redução) para canto e piano do pianista e compositor Antonio Neumane, publicado pela Casa Ricordi em 1834, e, portanto, anterior à publicação do periódico português. Provavelmente, o copista teria acesso à edição italiana, porque a colocação do texto, assim como todas as indicações dinâmicas e agógicas, correspondem à versão de Neumane.

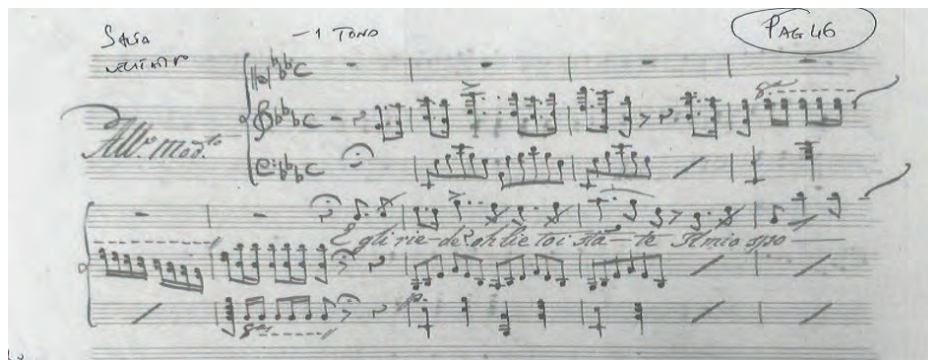


Imagem 28: Manuscrito (Manizola 654)
Cavatina nell'Opera Gemma di Vergy del M^o Donizetti – Allegro Moderato.

A presente partitura é a continuação da Cavatina *Uma voce al cor d'intorno* e resulta de uma mistura entre a partitura original, publicada pela casa Ricordi em 1835, e a partitura publicada no *Semanário Harmónico*, 3^a Época nº 66 (datado entre 1835-1840). Na edição publicada pela revista portuguesa a ária é intitulada de «1^a Modinha» *Extrahida da Opera Gemma di Verggi – Música del M. G. Donizetti* e contém a parte inicial da ária «Una voce al cor d'intorno». À semelhança da cópia manuscrita encontrada na Biblioteca Manizola, a tonalidade é em Mi \flat maior, enquanto a partitura original (Ricordi) é em Fá maior.

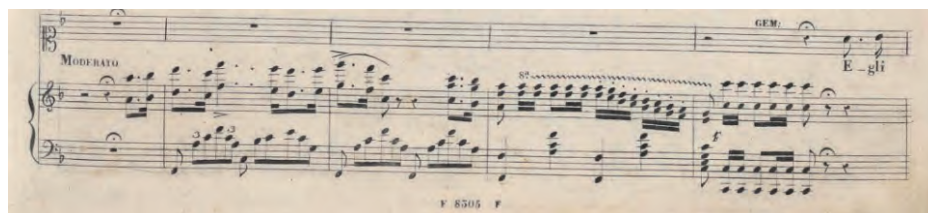


Imagem 29: Cavatina nell'Opera Gemma di Vergy del M^o Donizetti – Moderato, Ed. Ricordi.

Encontramos também uma semelhança com a partitura Ricordi: a parte do canto está na clave de Dó na 1^a linha, enquanto a relativa modinha publicada em Portugal já está na clave de Sol.

No que se refere às indicações de tempo, também há várias interpretações:

1. Ricordi – *Moderato*;

2. *Semanário Harmônico* – *Allegro Maestoso*;

3. *Manizola* – *Allegro Moderato*.

Não podemos deixar de referir que na versão da revista portuguesa o texto está em português, mas não é uma tradução. É uma adaptação de um texto de autor desconhecido que nada tem a ver com o libreto original.

A parte pianística é praticamente idêntica nas 3 versões (*Ricordi* – *Semanário Harmônico* – *Manizola*); encontramos, contudo, algumas pequenas diferenças, uma das quais despertou alguma curiosidade no compasso 8:

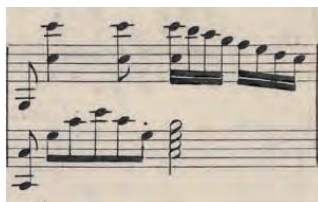


Imagem 30a: Ricordi (1835).

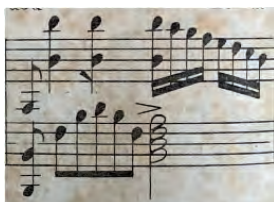


Imagem 30b: *Semanário Harmônico* (1835-1840).



Imagem 30c: *Manizola*.

A opção de utilizar oitavas numa passagem a esta velocidade é com certeza uma solução, do ponto de vista pianístico, de grande virtuosismo. Normalmente, num acompanhamento aos cantores a tendência é contrária: reduzir e simplificar. Provavelmente, quem transcreveu a partitura é um pianista, optando talvez por uma forma de «brilhar» e mostrar o próprio talento num evento mundano.

A partir do compasso 14 e até ao compasso 22 a parte pianística é idêntica à partitura original (Ricordi), enquanto no *Semanário Harmônico* a parte da harpa (instrumento original na orquestração) passa para a mão esquerda, já a mão direita dobra quase sempre a melodia do soprano.

A partitura proposta no *Semanário Harmônico* reproduz apenas a segunda parte da «aria con finale», sendo ao todo 45 compassos, enquanto a partitura *Manizola* é sempre fiel à original da Ricordi.

Podemos chegar à conclusão que quem copiou a *Aria de Gemma* teve como exemplo a partitura original publicada pela Ricordi, provavelmente um pianista que tinha acesso ou que trabalhava num Teatro de Ópera (p.e. Teatro de São Carlos). Ao mesmo tempo temos que ter em consideração que ambas as versões portuguesas estão em *Mi* \flat maior, um tom abaixo do original.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1889) – A Ilustração Portuguesa. In *Semanário – Revista litteraria e artistica*, 1-13.
- ALBUQUERQUE, Maria João (2013) – *La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- [Anónimo] (s.d.) – Dr. Francisco Eduardo de Barahona. In *Biografia*. Portugal.
- BERNARDO, Maria Ana (2001) – *Sociabilidade e Distinção em Évora no Século XIX – O Círculo Eborense*. Évora: Edições Cosmos e Maria Ana Bernardo.
- BOUZA ALVAREZ, Fernando (2001) – *Corre Manuscrito: Una historia cultural del siglo de oro*. Madrid: Marcial Pons.
- DONIZETTI, Gaetano (s.d.) – *Torquato Tasso*. Milano: F. Lucca.
- DONIZETTI, Gaetano (1834) – *Cavatina «Quel tuo sorriso altiero» nell' Opera Torquato Tasso del M.º Donizetti / ridotta per piano-fore par A. W. Chaves*. Lisboa: Lith. de Ziegler.
- DONIZETTI, Gaetano (1835-1840) – 1.ª Modinha extrahida da opera Gemma di Verggi / Muzica del M. Donizetti. In *Semanário Harmónico*, p. 426-432.
- DONIZETTI, Gaetano (1835-1840) – Gemma di Vergy: Cavatina «Una voce al cuor d'intorno» ridotta per pianoforte: Muzica del m. Donizetti. In *Semanário Harmónico*, p. 418-424.
- DONIZETTI, Gaetano (1838) – Roberto Devereux: Atto I Romanza / musica del Sig. Donizetti; Riduzione per pianoforte del M. S. Gervasi. In *Passatempo Musical: ou escolha das melhores operas completas representadas no R.T. de São Carlos*, Lisboa, 5.
- DONIZETTI, Gaetano (1841) – Roberto Devereux: Tragedia lirica in 3 atti. Da rappresentarsi nel Teatro del Comune di Reggio la Fiera del 1841. Reggio: Torreggiani.
- DONIZETTI, Gaetano; C.-A.-F.-P. (1838) – *Roberto D'Evreux, conte d'Essex: Tragedia lirica in tre atti*. Paris: Pacini.
- ESPOSITO, Francesco (2016) – «Um movimento musical como nunca houve em Portugal»: *associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*. Lisboa: Edições Colibri.
- FONSECA, Helder Adegar (1996) – *As elites económicas alentejanas, 1850-1870: anatomia social e empresarial*. Évora: Departamento de História e Centro de Investigação e Desenvolvimento em Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Évora.
- GODINHO, Silva (1980) – Temas oitocentistas eborenses – O teatro das casas pintadas. In *Boletim da Cidade de Évora*, p. 1-26.
- LOPES, Filipa (2014) – *Biblioteca Pública de Évora*. Disponível em: <https://inventarq.fcsh.unl.pt/index.php/colecao-manizola>.
- MERCADANTE, Saverio (1835-1840) – Cavatina nell'Opera il Regente. In *Semanário Harmónico* – Lisboa, p. 768-774.
- MEYERBEER, Giacomo (s.d.) – Roberto! Oh tu che adoro. «*O Brasil Musical*» *Periodico dedicado a S.M. A Imperatriz do Brasil por Filippone e Tornaghi*.
- MEYERBEER, Giacomo (1861-1864) – *Roberto il diavolo: Cavatina «Roberto, o tu che adoro»*. Lisboa: Sasseti e C.ª.

- PACINI, Giacomo (1830) – Cavatina nell’Opera Il Barone di Dolsheim del Signor Maestro Giovanni Pacini pour Chant et Piano ou Harpe. In *Bureau du Journal d’Euterpe et des Amateurs*, 1-8.
- RASCH, Rudolf (2005) – *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues Bibliography*. Berlin: BWV Verlag.
- ROSA, João (Março-Junho de 1948) – Música e Músicos em Évora. In *Boletim da Comissão Municipal de Turismo*, 15-16, 1-9.
- TOJAL, Alexandre Arménio (s.d.) – *A produção e o comércio de instrumentos e edições musicais em Lisboa (1850-1900)*.
- VAZ, Francisco António (1981-1982) – Os Bibliófilos Eborenses e a Biblioteca Pública de Évora (1805-1955). In *Revista a cidade de Évora*, 220.
- VERDI, Giuseppe (1851-1854) – *Canzone «La dona è mobile» Rigoletto*. Lisboa: Sassetti & Cie.
- VERDI, Giuseppe (1853) – *La traviata: Riduzione per canto e pianoforte di Luigi Truzzi e Emanuele Muzio*. Milano: Ricordi.
- VERDI, Giuseppe (1853-1857) – *Rigoletto: Canzone «La donna è mobile» / Música di Giuseppe Verdi; Melodramma lirico di F.M.Piave*. Lisboa: J.I.Canongia & C.
- VERDI, Giuseppe (1854-1858) – *Il Trovatore: Romanza «Il balen del suo sorriso» musica di Giuseppe Verdi*. Lisboa: Sassetti e C.^a.
- VERDI, Giuseppe (1855-1857) – *La traviata: N.º 10 Scena «Di provenza il mar, il suol» musica di G.Verdi; Libretto di Francesco Maria Piave*. Lisboa: J.I.Canongia & C.^a.
- VERDI, Giuseppe (1883) – *Il trovatore: Riduzione per canto e pianoforte del Mº Luigi Truzzi*. Milano: Casa Ricordi.

«O povo divertiu-se. Ao menos nestes três dias esqueceu a carestia que o oprime»¹ – Bailes de Máscaras, Foliões e Festas de Carnaval na cidade de Évora de oitocentos

*Sá, Vanda de**

*Ricardo, João***

A festa do Carnaval tem merecido amplos estudos de natureza interdisciplinar pelo seu significado múltiplo, que pode ser descrito como «um sistema simbólico associado à transição do Inverno para a Primavera, do velho para o novo, da morte para a vida, do frio para o calor» (SIMÕES, 2012, 103). De acordo com a tradição cristã, a própria palavra «carnaval» deriva do latim «*carne levamen*» («privação de carne») ou «*carne vale*» («adeus carne»), coincidindo com «a decisão de São Gregório Magno (590-604) de chamar ao Domingo anterior à Quaresma «dominica ad carnes levandas» (TEIXEIRA, 2017, 27).

Tal como em muitas cidades europeias, também em Évora as manifestações carnavalescas ocuparam praças e ruas, organizadas de forma cômica e neutralizando as regras e os bons costumes. A negociação de regras civilizadoras no século XIX fez sentir-se nesta cidade alentejana, criando-se a narrativa de uma sociabilidade equilibrada e ilustrada que visava uma aproximação aos centros de cultura, na mesma medida em que disciplinava os excessos. O Carnaval na rua era o mais visado, a par de uma promoção de Bailes e Festas de sociabilidade regulamentados e integradores da «melhor sociedade», em particular nos Teatros e Salões. No caso dos espaços públicos, existem registos do início do século XX da utilização do piso térreo do Convento de Santa Mónica para a realização de bailes de Carnaval (POMBINHO,

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

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

1 *Gazeta do Meio Dia* (1865), N° 94, Março.

2014, 74-75). Relativamente aos teatros, para além do Teatro Eborense, o Teatro Camilo Castelo Branco «chegou mesmo a ser ponto preferido de diversões, quando da realização dos seus alegres e divertidos bailes carnavalescos» (GODINHO, 1980-1981, 101). Como é sabido a ocupação das ruas continuaria persistente, ganhando nova relevância com a tradição de *Brincas*, que remontam aos finais do século XIX, e atingiriam o auge da sua vitalidade entre 1940 e 1960, contabilizando-se «numerosos grupos de Brincas das várias quintas dos arredores de Évora» (BEZELGA, 2010, 3-4). Maria Ana Bernardo (2001) aponta para um investimento nos Bailes de Máscaras como estratégia de compensação pela insuficiência de entretenimentos na cidade. O presente estudo pretende: (a) analisar e articular a dinâmica de sociabilidades em voga no século XIX e respetiva ocupação do espaço sonoro da cidade no tempo de Carnaval; (b) proceder a um levantamento de eventos e reportórios; (c) enquadrar os Bailes de Máscaras com a restante programação dos Teatros de Évora; (d) estudar a narrativa «civilizadora» a propósito dos festejos de Carnaval eborenses.

OS BAILES DE MÁSCARAS NA EUROPA: CONTEXTO

Os Bailes de Máscaras na Europa têm uma história longa e diferenciada em alguns países como Inglaterra, Itália ou França, verificando-se que a partir do século XVIII, a par da disseminação dos circuitos de sociabilidade de salão, vão perdendo a exclusividade aristocrática. A intensificação dos fenómenos sociais associados à Moda encontram nos Bailes um terreno fértil que abrange praticamente tudo: do vestuário às máscaras, do reportório aos autores, da decoração e ornamentação dos salões às bebidas e comida, das danças em voga às convenções de comportamento e etiqueta. A dança servia, para as classes mais baixas, como uma distração do labor diário, enquanto nas classes altas era uma forma de definição tanto individual como de distanciamento social das classes inferiores. A dança estava presente em cortejos, cerimónias e celebrações, sendo «o tipo mais comum de entretenimento social, especialmente durante os meses de Inverno e durante o período de Carnaval» (MCKEE, 2012, 2).

Os espaços em que se realizam os Bailes de Máscaras vão diversificando, e cada vez mais se pretende um efetivo afastamento das festas, da algararra, dos desfiles, das partidas e da desordem que ocorrem na rua quando invadida pelo caos do Entrudo. Os Bailes de Máscaras que se tornam moda no século XIX, a partir de Paris, vão sendo replicados por toda a Europa até, pelo menos, as primeiras duas décadas do século XX. Portugal, que importava massivamente de Paris os modelos e fenómenos de luxo e distinção associados à sociabilidade de salão, também não escapou, aderindo, no entanto, à velocidade da sua lenta saída do Antigo Regime.

No seu estudo de 2016, F. Esposito – no capítulo dedicado aos bailes em Lisboa – foca o processo de implementação da novidade dos Bailes de Máscaras (de *costume*) a concluir a temporada de Inverno: «Após a tentativa em 1823 de introduzir estes bailes por parte de um actor da companhia francesa que actuava nesse ano no Teatro do Bairro Alto, esta iniciativa foi retomada pelo Teatro São Carlos em 1836» e foi ganhando espaço nos mais variados salões da cidade, fossem privados, semiprivados ou públicos (ESPOSITO, 2016, 160). Este tipo especial do baile de máscaras no teatro italiano (como refere Esposito) que se impõe em Lisboa, a partir de 1836, será alguns anos depois o mais disseminado em Évora.

O CASO DE ÉVORA

A sociabilidade em Évora no século XIX conta com uma série de artigos relevantes, publicados na década de 1980 por Silva Godinho no *Boletim Municipal* da Cidade, onde, com um estilo narrativo muito vivo, este erudito aborda *Grandes Temas* da vida cultural². Referência também para um trabalho nuclear de Maria Ana Bernardo (2001) que propõe uma contextualização genérica da sociabilidade a enquadrar o estudo de caso do *Círculo Eborense*. Com amplo recurso a fontes periódicas e documentais, Bernardo identifica uma sociedade relativamente fechada com algum incremento de iniciativas e eventos, sobretudo a propósito da efeméride de 1640 (1 de Dezembro), dos festejos de Carnaval (Fevereiro) e das feiras, em particular de S. João em Junho (31-34).

Para além dos bailes em contexto privado ou semiprivado verifica-se que o Teatro Eborense (também conhecido como das Casas Pintadas) passou a promover com regularidade, a partir de 1861, a organização de Bailes de Máscaras, pois já desde o século XVIII que, não só em Évora mas em toda a Europa, «dançar em recintos públicos se tornou uma diversão bastante popular» (KORHONEN, 2013, 609). Adquirindo um carácter de temporada, estes Bailes estendiam-se entre Janeiro e a Páscoa, tendo o seu ponto alto nos dias de Carnaval, e passaram mesmo a centralizar os investimentos do empresário, Sr. José Mathias Carreira, com vista a compensar os problemas de programação e de contratação de companhias e espetáculos para o Teatro.

2 Silva Godinho foi um erudito local que se dedicou à investigação e ao estudo de variadas matérias da cultura eborense, tendo editado muitos artigos no *Boletim A Cidade de Évora*, com o título de «Temas Oitocentistas Eborenses». É de salientar a sua dedicação e o trabalho que desenvolveu sobre o ambiente cultural que se vivia em Évora desde os finais do século XVIII até ao século XX, tornando-se um autor de referência para certos enquadramentos do nosso trabalho (cf. Sá, 2019).

De acordo com Francisca Mendes (2015, 19) existem «registos de funcionamento de vários teatros no distrito de Évora, descritos pelo Administrador do Concelho desta cidade, João Rafael Lemos»; segundo ele nesta cidade existiam o Teatro de Variedades³ e o Teatro das Casas Pintadas. Assim sendo, o Teatro das Casas Pintadas, um dos mais antigos da cidade, era de grande importância e foi instituído por António José Salvado em 1827. Possuía 33 camarotes, 154 lugares de plateia, 100 varandas e 7 torrinhas. A orquestra era composta pelo mesmo número de músicos e de instrumentistas que possuía o Teatro de Variedades⁴.

A vida do Teatro Eborense⁵ na segunda metade do século XIX ficou marcada por um declínio persistente, ilustrado, aliás, pela pena acutilante de Eça de Queiroz (*Distrito de Évora*)⁶, que em 1867 o descreveu como «*um caruncho* teatro». Várias vezes criticado nos periódicos pela falta de condições conheceu, contudo, campanhas de reabilitação e melhoramentos vários, como aquela que decorreu em 1863. As dificuldades seriam ainda de outra ordem pois nesse ano, ao anunciar os melhoramentos do teatro, o empresário avisa que os Bailes de Máscaras se iniciariam mais cedo (em Dezembro) porque «não conseguiu contratar uma companhia»⁷. Com o processo de decadência este Teatro viria a ser encerrado pelas autoridades no final na década de 1880, o que tornou mais urgente a conclusão das obras do Teatro Garcia de Resende, finalmente inaugurado a 1 de Junho de 1892. Deste modo, a partir de 1893, o velho Teatro, entretanto reaberto após algumas obras, apenas manteve os Bailes de Máscaras, acabando por ser vendido em hasta pública e transformado em celeiro no final desses anos 90. Como refere Bernardo (2001, 53):

«A partir de então multiplicaram-se as notícias relativas a eventos desta natureza em diversos espaços, nomeadamente nos chamados salões de baile (o Salão das Donzellas e o Salão de Santa Mónica), nas sociedades culturais e recreativas [...] ou no Teatro Garcia de Resende. O final do século parece ter sido um período de franca expansão deste tipo

3 «O Teatro de Variedades funcionava na Rua do Borrvalho. Foi instituído por José António Sardinha em 1841 e possuía 31 camarotes, 170 lugares de plateia, 90 varandas e uma orquestra composta por 14 músicos que tocavam os seguintes instrumentos: 14 rabecas (vl), 1 cl, 1 fl, 1 cornetim, 2 trompas, 1 trombone, 1 contra baixo, 1 violoncelo, 1 fígale e 1 timbaleiro. Por indicação de Rafael Lemos, sabe-se que este teatro deixou de funcionar por volta de 1861» (*Idem* p. 19).

4 A questão musical será desenvolvida posteriormente neste artigo.

5 Cf. Sá, 2021.

6 Em Janeiro de 1867, Eça de Queiroz, com pouco mais de 21 anos partiu, para Évora, contratado para ocupar o cargo de diretor de um jornal de província, o Distrito de Évora. O DE enquadrava-se num jornalismo assumidamente de opinião, por oposição a um jornalismo mais moderno e informativo que iria afirmar-se com o *Diário de Notícias*.

7 *Jornal de Évora* (1863), Nº 7, Dezembro.

de práticas de sociabilidade, em estreita relação com o surto de associações de caráter recreativo, e passando a envolver um maior número de participantes».

A implementação dos Bailes de Máscaras em Évora foi acompanhada nos periódicos por uma narrativa de negociação e controle sobre a sua qualidade. Escrevia-se sobre falhas na organização, segurança ou ordem, mas promovia-se com vigor a sua influência no processo civilizador e transformador da cidade, aproximando-a dos centros europeus, nomeadamente de Lisboa. É neste sentido que o empresário supramencionado anuncia, em 1863, que «vai mandar vir de Lisboa fatos para alugar para que os Bailes se tornem mais esplêndidos»⁸. Alguns dias mais tarde no mesmo *Jornal de Évora* e no relato crítico sobre este mesmo Baile, a nota de cosmopolitismo assinala a presença inglesa:

«Próximo ao findar do baile aparecerem alguns indivíduos ingleses, a maior parte mascarados que dançaram perfeitamente. Deixando ver no trato muita urbanidade e delicadeza. Esperamos os futuros bailes mais concorridos e animados»⁹.

Fica no ar o desejo que os Bailes ganhem outro esplendor. Já no início do ano seguinte o relator, a propósito de um 2º Baile de Máscaras da temporada do Teatro Eborense, escreve um vivo elogio final, considerando que estes bailes ajudam a «reanimar esta nossa nata indolência. É preciso perseverança»¹⁰. Num artigo de 1864, refere-se que o Baile de dia 9 de Fevereiro esteve muito concorrido, com mais de 200 pessoas: «Não se podia dançar»¹¹. Este é um referencial interessante que oferece um vislumbre da dimensão dos bailes em Évora.

Tendo em conta as considerações de Esposito (2016, 159) a propósito do Teatro Tivoli de Lisboa, que organizava bailes para uma sociabilidade maioritariamente alargada, proporcionando o pagamento de um bilhete relativamente acessível de 240 réis, e da presença masculina que podia fazer-se acompanhar gratuitamente por até duas senhoras, podemos concluir que os Bailes do Teatro Eborense se enquadram nesse mesmo modelo, uma vez que o preçário permitia a entrada na sala por 200 réis e por metade do preço o acesso à Galeria. O processo de distinção estava, contudo, assegurado com um preçário escalonado: os Camarotes custavam

8 *Idem*.

9 *Jornal de Évora* (1863), N° 9, Dezembro.

10 *Jornal de Évora* (1864), N° 11, Janeiro.

11 *Jornal de Évora* (1864), N° 15, Fevereiro.

1000 réis, as Frizas 800 réis e as Torrinhas 400 réis¹². Em concorrência financeira o Teatro Camilo Castelo Branco conquistou o público, «apesar de localização num arrabalde da cidade», chegando mesmo a ser ponto preferido de diversões, aquando da realização de alegres e divertidos bailes carnavalescos «que se tornaram famosos, com entradas a 200 réis para os homens, pagando as senhoras metade daquela importância» (GODINHO, 1980-1981, 101).

REGRAS, CONCURSOS E ATRATIVOS

À medida que os Bailes no Teatro Eborense se vão implementando com regularidade, os regulamentos, regras, avisos, concursos de máscaras ou jogos de rifas vão sendo divulgados na imprensa. Começando pelas regras e regulamentos, verificamos uma preocupação importante com a ordem e segurança, afastando os maus hábitos do Carnaval de rua. Em 1864 o *Jornal de Évora* assume que dá conselhos ao empresário do Teatro, o Sr. José Mathias Carreira, para que os Bailes tenham cada vez melhor sucesso, relatando que um 5º Baile de Máscaras ainda contou com «alguns facetos, que mesmo assim marcaram presença» pois há meia dúzia de indivíduos que frequentava o Teatro pelo Botequim, «embriagando-se, transtornando a ordem e a decência». Contudo, «tudo se passou na melhor ordem, quesito indispensável em divertimentos desta natureza, mas em que a máxima parte das vezes o demasiado espírito transtorna o cérebro de alguns»¹³. No número seguinte do *Jornal* temos um artigo que elogia o papel civilizador dos Bailes de Máscaras por proporcionarem um convívio interclassista, por darem oportunidade a certos indivíduos de vestir a pele (*costumes*) das classes mais altas e experimentar, por isso, outro tipo de comportamentos e, finalmente, por evitarem as partidas violentas e caóticas do Entrudo na rua. Desta feita, os Bailes afastam os indivíduos das tabernas e prostíbulos e conclui-se que seria até desejável que houvesse Bailes todos os Domingos:

«Povo de ambos os sexos e de todas as classes da sociedade concorreram a estes últimos bailes de carnaval, como a prestar-lhe homenagem pelos serviços feitos à civilização das classes menos ilustradas da sociedade. Foram os bailes de máscaras e as mascaradas que acabaram com essas barbaridades, que ainda há três anos se praticavam por essas ruas sob o nome de *brincadeiras de entrudo*, que muitos progressistas de agora não podem esquecer por lhes recordarem tempos famosos que já lá vão.

12 *Idem.*

13 *Jornal de Évora* (1864), Nº 14, Fevereiro; *Jornal de Évora* (1864), Nº 15, Fev.

Com as mascaradas e os bailes de máscaras o povo frequentador das tabernas tem-nas abandonado, entretendo-se nestes dias a passeiar como um gentleman, um general, um ministro, etc; não aparecendo uma só dessas chamadas brincadeiras que levavam o paciente ao hospital, á cama e até mesmo ao cemitério.

Não temos entrudo permanente como disse hum periódico desta cidade, mas se fosse possível havel-o todos os Domingos em que as classes laboriosas procuram na taberna e nos prostíbulos como que a compensação da sua vida atribulada durante a semana, a civilização havia de muito ganhar. São prova disso os bailes de carnaval [tudo *sic*]¹⁴.

Um ano depois, talvez relacionado com a eficácia dos Bailes de Máscaras no Teatro Eborense, publica-se uma nota na *Gazeta do Meio Dia*¹⁵ que dá conta do sossego do Carnaval nas ruas de Évora, que foram patrulhadas noite e dia pelas forças de segurança. Relata que houve passeata pelas ruas de mascarados a pé e a cavalo e valoriza a possibilidade de escape e fuga ao quotidiano que o Carnaval proporciona, pois permite ao povo distrair-se durante três dias, esquecendo «a carestia que o oprime».

Entre as regras impostas é várias vezes anunciado que não são admitidas máscaras «indecentes e religiosas»¹⁶, e quanto à dança ficamos a saber da «proibição de dançar aos indivíduos não mascarados, enquanto na sala houver máscaras para dançar»¹⁷. É confirmado pela iconografia que nem todas as pessoas estavam mascaradas na generalidade dos bailes, mas, ao contrário de Lisboa, não encontramos a proibição explícita de um costume que não permita ser reconhecido por questões de segurança¹⁸; verifica-se até a lógica contrária, com a regra de não se poder retirar a máscara dentro da sala¹⁹, o que pode estar relacionado com o facto de se tratar de uma cidade de menor dimensão²⁰.

14 *Jornal de Évora* (1864), N° 15, Fevereiro.

15 *Gazeta do Meio Dia* (1865), N° 94, Março. É deste artigo que retirámos a citação em título deste artigo.

16 *Distrito de Évora* (1867), N° 5, Janeiro; *Distrito de Évora* (1867) N° 8, Janeiro.

17 *Jornal de Évora* (1864), N° 12, Janeiro.

18 «Nos espaços públicos realizavam-se bailes de máscaras com algumas precauções, como por exemplo no Clube, onde os participantes deviam ter «a bondade de consentir que sejam reconhecidas por um director antes da entrada na sallas», Cf. os anúncios publicados, respectivamente, n' *O Nacional* de 3 de Fevereiro de 1837 e de 13 de Fevereiro de 1836» (Esposito, 2016, 160).

19 *Distrito de Évora* (1867).

20 Na apreciação sobre máscaras pode ler-se o seguinte comentário em que alguém se retira do baile por ter sido reconhecido: «Chistosa apareceu apenas uma mascara que parodiava um vendilhão de folhinhas e reportórios aqui bem conhecido, porem esta máscara porque alguns seus amigos o conheceram, retirou-se; era um artista o Sr. Charneca que sempre se apresenta em costumes que revelam um espirito de atenção delicado [...]». *Jornal de Évora* (1863), N° 9, Dezembro.



Imagem 1a: NOGUEIRA, Eduardo (1939) – *Grupo fantasiado*. Propriedade do Arquivo Fotográfico da CME. **Imagem 1b:** NOGUEIRA, Eduardo (1930) – *Grupo fantasiado*. Propriedade do Arquivo Fotográfico da CME. **Imagem 1c:** NOGUEIRA, Eduardo (1934) – *Pierrot (criança fantasiada)*. Propriedade do Arquivo Fotográfico da CME.

Os concursos de máscaras eram um dos principais atrativos dos bailes do Teatro Eborense. Contudo a sua organização foi desde cedo criticada pela falta de interesse e gosto das máscaras, ausência de espírito e até a fraca isenção do júri. Em 1863 o Prémio foi conquistado por crianças, o que é surpreendente pois a presença infantil não é detetada na iconografia conhecida, e o horário dos bailes era normalmente noturno. Sabemos assim que «A Direção deu os prémios a duas crianças de mais ou menos seis anos que dançaram toda a noite e com perfeição, e andavam sofrivelmente mascaradas»²¹. Este dado remete-nos para um ambiente familiar, o que não era a regra em Lisboa e mais uma vez pode resultar de ser uma cidade de menor dimensão e socialmente controlada em termos de comportamentos. No ano seguinte apanhamos um relato muito pormenorizado sobre máscaras e sobre uma alegada má atribuição dos prémios a concurso, criticando-se a falta de discernimento do júri para premiar o bom gosto e o espírito; permitindo, aliás, máscaras que se aproximavam de costumes quotidianos e permitiam à *persona* ser reconhecida²². Remata aconselhando que se

21 *Jornal de Évora* (1863), Nº 9, Dezembro.

22 «Apareceram dois mascaras, um vestido com o uso das heroínas romanas acompanhado de um escravo africano; a dama vestia com todo o gosto desde o cothurno até à coroa cívica; o escravo era o escravo das encostas do Abyla, gesto, maneiras, obediência, eram d'escravo. Um outro mascara parodiando o octogenário enamorado; ninguém tira mais partido do único fato que encontra; o seu nome é conhecido, o seu talento provado; era o sr. Carreta; não trazia mascara, parodiava os que a trasiam. Um outro

abandonem os concursos de máscaras porque não há discernimento e a tradição é demasiado verde em Évora. No Baile seguinte o *Jornal* relata que foi mesmo necessário nomear um 2º júri porque o júri inicial não atribuiu qualquer prémio e nomeia todos os elementos da mesa²³. Quatro anos mais tarde, em 1868, critica-se a natureza dos Prémios, nomeadamente da rifa, pois distribuíram-se: «um anel de ouro para a máscara que obtiver maior número de votos e o segundo um porco para quem couber em sorte segundo a numeração dos bilhetes. Um porco! O ideal dos nossos compatriotas»²⁴. A crítica incide na falta de sofisticação e na natureza rural do prémio, o que indicia um afastamento cultural de centros como Lisboa, ao contrário da ambição deste tempo.

Para além dos Concursos, o Teatro Eborense anuncia outros atrativos como as rifas da Misericórdia, a habitual estratégia de não cobrar bilhete à presença feminina (o que não abrange «homens vestidos de mulher»²⁵), os espetáculos de magia antes dos Bailes²⁶, e ainda comodidades de aluguer de máscaras e dominós no próprio Teatro. Estão ainda documentados outros Bailes como é o caso, em 1885, da «Quinta Feira de Comadres: [com um] Grande Baile de Máscaras dedicado ao *high life*... das comadres»²⁷. Nesta década de 80 a ênfase cosmopolita dos anúncios acentua-se,

mascara vestido de soldado inglez era um typo especioso. Mas sobre tudo o que mais abrilhantou o baile foi uma mascara; era mulher a que a trazia; mas representava ser homem acompanhada por um astrólogo desses que na idade média tudo dominavam, fortunas, coração, beleza, coroas, sceptros, etc. Esta mascara intrigava com decência; declarava o passado a todos, com delicadeza; era em tudo um perfeito mascara. A empresa tinha proposto dois prémios para os mascaras de ambos os sexos, de mais espirito ou de melhor gosto no vestir. Envergonha-nos dizer que o jury nomeado pela auctoridade para adjudicar os prémios, segundo o programa os mandou entregar a um mascara que vestia um costume das montanhas da Escossia, mas só o vestia. E o premio do sexo feminino foi dado a uma mascara que vestia um saiote curto bordado na extremidade inferior, corpete liso, bordado na frente botinhas e meia e chapéu *quasi à francesa real*, com que costuma passear na cidade aos domingos, pelo que era mui conhecida no baile. Realmente o jury revolucionou-se contra os bailes em que apareçam espirito ou gosto; e desejam ver na salla alguns ratões embrulhados em cobertas de chita das camas, ou lençoes. Entendemos que quando o Sr. Administrador do concelho, não encontrar na salla indivíduos que, em sua consciência não podem servir para discernir que merece o premio, segundo o programa, os mande procurar nos camarotes, que decerto aceitarão em honra da nossa terra essa comissão; ou então e o melhor é que os empresários se deixem dessa lembrança que desgraçadamente ainda é verde cá» [tudo *sic*]. *Jornal de Évora* (1863), Nº 11, Janeiro.

23 «1º Júri: Luiz (Janota) Franco, Passos, Dr. Simões e Godinho. 2º júri: José Carlos da Silva, Rozado (Cabeçanita), Street, Sá e Godinho». *Jornal de Évora* (1864), Nº 12, Janeiro.

24 *Perseverança* (1868), Nº 1, Janeiro.

25 «Advertindo porém que esta concessão não é extensiva aos mascaras do sexo masculino que se apresentarem vestidos de mulher». *Jornal de Évora* (1864), Nº 15, Fevereiro.

26 Para o Baile de Máscaras de Domingo de Páscoa anuncia-se o «Prestigiador (*sic*) Fonseca [...]: O Sr. Fonseca fará algumas sortes antes do Baile de Máscaras». *Gazeta do Meio Dia* (1865), Nº 105, Abril.

27 *Manuelinho de Évora* (1885), Ano IV, Nº 161. Quinta-feira das Comadres e Quinta-feira dos Compadres, ocorriam respectivamente na penúltima e última quintas-feiras antes do Domingo Gordo (domingo da Quinquagésima).

por exemplo, ao anunciar-se para a meia-noite uma despedida da carne (com viragem para o Bacalhau) «*Um Mitternacht Schnell Veränderung. Aus das Fleisch fur der Stockfish*»²⁸. Está por averiguar a razão para o uso da língua alemã, tão pouco usual neste contexto e neste periódico eborense. Verifica-se, aliás, que nesta década o comércio à volta do Carnaval está muito mais desenvolvido, incluindo máscaras, artigos de festa e confeitaria em várias lojas²⁹.

REPORTÓRIO, MÚSICA, SONORIDADES

Conforme referido anteriormente, e segundo o Administrador do Concelho de Évora João Rafael Lemos, o Teatro Eborense teria uma orquestra similar à do Teatro de Variedades composta por 14 multi-instrumentistas que se distribuíam pelos seguintes instrumentos: 14 rabecas (vl.), 1 clarinete, 1 flauta, 1 cornetim, 2 trompas, 1 trombone, 1 contrabaixo, 1 violoncelo, 1 fígale e 1 timbaleiro. A única referência à presença de orquestra enfatiza a novidade da música, informando-nos que esta será «dirigida pelo Sr. Cordeiro e parte do reportório [é] novo»³⁰. Vitorino José Lopes Cordeiro foi um músico muito aclamado na cidade, referido na imprensa a propósito de concertos em Setúbal³¹ e em Montemor-o-Novo³². Para além de tocar Cornetim, era mestre de música da banda marcial de Cavalaria 5 e fazia as delícias do público tocando um instrumento de paus e palha de sua invenção. A descrição relata o músico «batendo veloz por sobre uns paus colocados sobre 5 molhos de palha»³³.

Em 1893 num anúncio a cinco Bailes de Máscaras (para os dias 5, 9, 12, 13 e 14 de Fevereiro) o argumento da novidade musical reaparece, mas às mãos de uma outra formação muito importante na cidade: «Reportório Novo Executado pela Real Banda da Casa Pia de Évora»³⁴. Esta instituição, fundada em 1836 na senda do movimento liberal, criou a sua Banda dos meninos da Casa Pia pouco depois, a qual, durante sucessivas gerações, foi «um extraordinário «viveiro» de músicos ao

28 *Manuelinho de Évora* (1884), Ano IV, N° 161.

29 Refira-se a propósito a loja da Rua Ancha de Luís Lopes Horta *Manuelinho de Évora* (1882), Ano II, N° 56; (1884), Ano IV, N° 162. Godinho (1984-1985, 49-52). Num artigo posterior refere-se a propósito dos Bailes de Máscaras do Teatro Eborense na década de 1880 que «a maior parte das máscaras, vestiam lindos costumes do guarda roupa do Pardelha». *Notícias d'Évora* (1923), Ano XXIII, N° 6636, 10 de Fevereiro.

30 *Distrito de Évora* (1867), Abril.

31 *Gazeta do Meio Dia* (1865), N° 12, Setembro.

32 *Gazeta do Meio Dia* (1865), N° 171, Dezembro.

33 *Gazeta do Meio Dia* (1865), N° 12, Setembro. Sobre estes concertos: cf. Sá, 2021.

34 *Manuelinho de Évora* (1893), Ano XIII, N° 615; *Manuelinho de Évora* (1893), Ano XIII, N° 616.

serviço da cidade, muitos deles exímios executantes a nível nacional» (GODINHO, 1984-85, 60). Apesar deste impulso de novidades musicais pode falar-se de uma certa estagnação nas três décadas seguintes, pois a cidade pôde apenas contar com a Banda dos Alunos da Casa Pia e com a Charanga do Regimento de Cavalaria³⁵.

Até à data do anúncio referido em cima foram fundados e dissolutos 4 grupos musicais. A Filarmónica 1º de Dezembro e a Filarmónica Alunos de Minerva exerceram atividade entre 1870 e 1886. A Sociedade Academia de Minerva foi fundada em 1881 e foi também dissolvida por volta de 1886. Por fim, a primeira menção ao Grupo Sol-e-Dó data a 1876, relativamente a duas peças deste mesmo ano – *Sol-e-Dó* e *A esmola*, de F. J. da Conceição (ROSA, 1948, 293) – e a sua última referência data a 1883, novamente em referência a peças contidas nos volumes *Colecção de músicas executadas pelo «Sol-e-Dó — Noctívagos», na cidade de Évora* – a polca *Reveil* de Júlio Neuparth por exemplo (ROSA, 1948, 294).

Entre os diversos acontecimentos em que estes grupos participaram, como os festejos do 1º de Dezembro de 1881 (GODINHO, 1980, 112) ou a inauguração do Coreto do Jardim Público em 1888³⁶, de notar também a presença do Grupo de Amadores de Música, fundado em 1877 e que persiste até aos dias de hoje como Academia de Música Eborense desde 1981. Como denota Susana Bilou, quando refere a escassez de bandas na cidade de Évora no final do século XIX, que «já não asseguram as necessidades musicais de uma população que estava habituada ao som e à presença das filarmónicas» (BILOU, 2007, 90), estes grupos seriam presenças recorrentes na animação dos eborenses, fosse em espetáculos musicais ou nos bailes.

Referência ainda para um artigo de 1923 que relembra os Carnavais de Évora 40 anos antes, portanto na década de 1880, onde se refere a contribuição de alguns músicos nos bailes do Teatro Eborense, uma vez que eram «abrilhantados pelas Filarmónicas 1º de Dezembro, Alunos de Minerva e Charanga do 5» executando, entre outras peças adequadas à ocasião, muito em voga e fortemente aplaudidas, «uma valsa intitulada o *Tenor*, de António Costa, e uma polca de cornetim, intitulada *No Baile*, feita e tocada pelo mestre Velasco»³⁷.

Pedro Sousa refere que os géneros de dança, num formato instrumental, «constituíam uma parte muito significativa do reportório das bandas», entre eles as mazurcas, polcas, valsas e escocesas, que «rapidamente se estenderam por toda a população das sociedades de bairro» de Lisboa (SOUSA, 2013, 140).

35 Cf. Russo, 2007.

36 *Manuelinho de Évora* (1888), N.º 382.

37 *Notícias d'Evora* (1923), Ano XXIII, N.º 6636, 10 de Fevereiro.

Sobre o reportório das danças em voga na cidade de Évora refere-se um artigo no *Manuelinho* de 1885 que debate a origem da *Escocesa* e sua disseminação em termos muito ligeiros, mas que no final anuncia novidades tentadoras, remetendo para bailarinas profissionais que animarão os bailes:

«Pois saibam os amadores de bailes de mascarás que brevemente devem chegar a esta cidade umas *hermosas muchachas*, artistas de *capellanes*, que hão-de exhibir nos próximos bailes de Carnaval a *schotish salerosa* e em taes posições choreographicas fenomenais que moços e velhos ficarão embasbacados. *Despues hablaremos...*»³⁸.

A escocesa, a par da valsa e da polca, era uma das danças populares nos salões da Europa. Apesar de não haver outras referências diretas a composições e autores, encontramos nos jornais de Évora uma referência que associa a *valsas* aos bailes de Carnaval, num hino publicado em 1882 na secção *Folhetim* do jornal³⁹; diz-se aí que «A força atrativa» do Carnaval é tal que consegue prender até os amantes absortos na «valsas ligeira».

Já a polca, que entrou em Lisboa via Paris a partir de 1844, disseminou-se através da rede de mundanidade constituída pelos salões, associações de recreio e teatros (ESPOSITO, 2016, 164). Considerando a relação de proximidade de Évora com Espanha vale a pena referir um longo artigo que em 1845 é publicado no periódico *El Laberinto*⁴⁰, que se detém na História da Dança e da Polca. Profusamente ilustrado, este artigo apresenta os diferentes passos e poses da polca, oferecendo ao mesmo tempo um verdadeiro catálogo de modas masculinas e sobretudo femininas.

Nesse mesmo ano inaugura-se em Lisboa um jornal que adota o título *POLKA*, «por que com este nome, que cahiu em graça, se dá a tudo que é moda»⁴¹. Finalmente, referência à partitura de dança intitulada *Polkomania* de Arthur Saint-Leon, que apresenta na folha de rosto a indicação de ter sido apresentada no Teatro de São Carlos num Baile de Carnaval. Refira-se a este propósito os dados relativos aos géneros musicais publicados n’*O Philarmónico Português* (uma publicação dedicada a música para Filarmónicas) entre 1898 e 1910 onde, entre as danças, predominam

38 *Manuelinho de Évora* (1885), Ano IV, Nº 161.

39 *Manuelinho de Évora* (1882), Ano II, Nº 57.

40 *El laberinto* (1845), Nº 5, 1º de enero. Biblioteca del Museo del Traje.

41 POLKA – «por que com este nome, que cahiu em graça, se dá a tudo que é moda, tem acolhido todas as sympathias, o nosso jornal tendo-o talvez que as acolha tambem que lhe são muito mister para se tornar robusto» (Esposito, 2016, 167).

a valsa, a mazurca e a polca⁴². A mesma situação verifica-se nas composições do agrupamento «Sol e Dó – Noctívagos», que terão sido apresentadas na cidade de Évora em 1879, 1880 e 1881.

Tabela 1: Relação dos géneros de dança executados pelo «Sol e Dó – Noctívagos», na cidade de Évora, 1879-1880-1881 (1º Volume).

Ano	Compositor	Obras
1879	Engrácio Brotas	Jonía – Valsa
	Joaquim Jerónimo Rosa	Experimentação – Polca
	Teodósio Augusto Ferreira	A Ela – Mazurca
		Murteira – Polca-Mazurca
1880		Simpática – Valsa
	Conceição Soalhal	Amélia – Mazurca
		Coisita – Polca
1880	José Velasco	Diana – Polca
		O Velho – Valsa
		Petiza – Mazurca
		Piteira – Valsa
	Sem autor	As cinco virgens – Valsa
1881	F. J. da Conceição	Carnaval de 1881 – Ordinário
	Teodósio Augusto Ferreira	A preguiça do Andrade – Schottisch
	Victor Félix	Bohemiène – Polca

Entre o espólio musical recolhido na Sociedade Harmonia Eborense⁴³ os géneros de dança – a par com reportório operático – são também predominantes, com a assinatura de J. L. Cordeiro em grande parte dos manuscritos. João Lopes Cordeiro surge nos registos como maestro da já referida Charanga do Regimento de Cavalaria 5

42 Passo Ordinário 11%; Valsa 13,3%; Mazurca 10,4%; Polca 7,5%; Gavote 1,7%; Tango 4% ou Habanera e Bolero 7,5% (Anexo 3.A Sousa, 2013, 33).

43 A Sociedade Harmonia Eborense é fundada a 23 de Abril de 1849, e na viragem do século era um dos espaços de sociabilidade prediletos de uma elite cultural, proveniente da pequena e média burguesia urbana. A terceira localização da S.H.E., espaço que a Sociedade ocupa desde o ano de 1902 até aos dias de hoje, é o primeiro e segundo andar de um dos melhores edifícios da Praça do Giraldo, sede inaugurada «oficialmente no dia 23 de Abril de 1902» (Moniz, 1984, 202-203). Neste espaço «desenvolviam-se atividades no âmbito recreativo e cultural», entre elas o teatro, sessões musicais, palestras ou bailes (Russo, 2007, 81-82).

no início da segunda metade do século XIX. Pai do já mencionado Vitorino Cordeiro, este «por sinal um hábil cornetim» viria a substituir João Lopes Cordeiro no seu cargo (GODINHO, 1984-1985, 60), e já em 1866 dirige uma orquestra no Teatro das Casas Pintadas no dia 25 de Novembro, aquando de uma série de três concertos que contaram com a presença das cantoras italianas Bianca Bellochio (contralto) e Henriqueta Lauretti (mezzo soprano)⁴⁴.

Tabela 2: Relação dos géneros de dança no espólio da Sociedade Harmonia Eborense.

Ano	Compositor	Obras
1853	M. A. Correia	Ordinário
		O Bom Jardim - Mazurca
	Giuseppe Verdi	Nabucco (ópera) – Ordinário
	Sem autor	La Fie aux Perle – Polca-Mazurca
1857	Errico Petrella	L'assedio di Ledia o Elnava (ópera) – Ordinário
1858	M.A. Correia	Schottisch
	Gaetano Donizetti	Lucrezia Borgia (ópera) – Valsa
	Giuseppe Verdi	Ernani (ópera) – Ordinário
		I Vespri Siciliani (ópera) – Valsa
	Sem autor	O Triunvirato Amoroso – Polca
		Valsas Modernas
Sem data	M. A. Correia	Schottisch
	Georges Woelfmann	Les Vedetes - Polca
	Joseph Kuffner	Repertoire de nouvelles danses favorites pour la Guitare – 4 Polcas
	Saverio Mercadante	Pelagio (ópera) – Ordinário
	Sem autor	A Colombina – Valsa
		As Damas de Sevilha – Passo Doble
		Estrela da Noite – Ordinário
		Vigia – Polca

44 *Folha do Sul* (1866), N° 257, Dezembro.

Tabela 3: Manuscritos assinados por J. L. Cordeiro no espólio da Sociedade Harmonia Eborense.

Ano	Compositor	Obras
1853	Otto Nicolai	Il templario (ópera) – Aria
1857	Errico Petrella	L'assedio di Leida o Elnava (ópera) – Ordinário
	Sem autor	O Triunvirato Amoroso – Polca
1858	M. A. Correia	Schottisch
	Sem autor	A Inauguração dos Caminhos de Ferro – Polca
		Anna Maria – Schottisch
		Polka das 4 Nações
		Seringação – Schottisch
Sem data	Emilio Arrieta	Ildegonda (ópera) – Cavatina
	Gaetano Donizetti	Maria Stuarda (ópera) – Entreato
		Roberto Dervereux (ópera) – Prelúdio, Introdução, Romance e Cavatina
	Gioachino Rossini	La gazza ladra (ópera) – Cavatina
		Semiramide (ópera) – Cavatina
	Giuseppe Verdi	Il Corsaro (ópera) – Cavatina
		Il trovatore (ópera) – Cena e Cavatina do 1º Ato
	Louise Bertin	Esmeralda (ópera) – Entreato final
	Vincenzo Bellini	La sonnambula (ópera) – Dueto
	Sem autor	A Colombina – Valsa
		Carcucienne – Mazurca
		Galope

M. A. Correia surge como compositor de várias obras também neste espólio. Manuel António Correia, músico militar que nasceu em Lisboa em 1808, é referenciado como um dos «musicos que primeiro aprenderam a tocar cornetim, e o primeiro que se apresentou a tocar a solo n'este instrumento», para além de «habíllissimo em escrever musica para fanfarra, assim com em ensaiar e dirigir». Entre as numerosas peças com a sua assinatura, tanto originais como transcrições, algumas

das mais pequenas e fáceis foram publicadas por Augusto Neuparth, destinadas ao uso das sociedades filarmónicas (VIEIRA, 1900, 297-298).

OUTROS BAILES

Com o encerramento do Teatro Eborense em 1893 verifica-se uma gradual referência a outros Bailes promovidos, em concreto, no Palácio de D. Manuel⁴⁵. Logo após as reparações dirigidas pelo engenheiro Adriano Monteiro devido ao abalo do teto do Palácio de D. Manuel no início de 1881, são referidas diversas iniciativas, «destacando-se concertos musicais, exposições diversas e, sobretudo, concorridos e animados bailes de máscaras» (GODINHO, 1986, 71). De novo se elogia o convívio interclassista e se promove um novo tempo, livre da convenção e formalismo de uma aristocracia desatualizada. Mediante o pagamento de bilhetes para o Baile pode aceder-se a um «salutar convívio de muitas famílias sem preconceitos de classe e sem ostentações fúteis de uma aristocracia de ouropel». Destaca-se o «serviço de copa regular e abundante», e o «bom gosto e modéstia da ornamentação dos salões». No ano seguinte⁴⁶ regista-se o Baile da pinhata⁴⁷ na Sociedade Mendes Leal e ainda os Bailes no Palácio D. Manuel pela Sociedade Harmonia Eborense. Sobre os bailes neste palácio valoriza-se «O Conjunto gracioso e variegado do sexo bello» e escreve-se que «se aprimorou o caracter desses bailes em que a fina flor da classe média rescendia por vezes um perfume de jovial convívio, que nem sempre se encontra em salões pretensamente aristocráticos»⁴⁸.

45 *Manuelinho de Évora* (1893) Ano XIII, N° 627. O Palácio de D. Manuel foi mandado construir por D. Afonso V, por volta de 1468. Foi palco de representações de Autos, entre as quais seis peças do dramaturgo português Gil Vicente. Deixado à «ruína e abandono» (Godinho, 1986, 71), em 1881 um desmoronamento destrói as coberturas do Palácio. Será mais tarde adaptado como segundo Teatro Eborense, «pretendendo perpetuar idêntica denominação que havia tido o primeiro teatro público de Évora e se localizava, no século passado, na Travessa das Casas Pintadas». A nova, «moderna e elegante casa de espectáculos» é inaugurada a 18 de Fevereiro de 1911, com a opereta *O Solar dos Barrigas*. (Godinho, 1986, 72-73).

46 *Manuelinho de Évora* (1894), Ano XIV, N° 665.

47 Pinhata: Primeiro domingo da Quaresma ou Jogo em que os intervenientes tentam partir, de olhos vendados e com um pau, um recipiente cheio de guloseimas e prendas, pendurado acima das suas cabeças. Diz-se sobre este baile que «Após a distribuição da pinhata foram servidos doces e vinhos finos» *Idem*.

48 *Manuelinho de Évora* (1894), Ano XIV, N° 665.



Imagem 2: Anónimo (ant. 1863) – *Palácio de D. Manuel após incêndio*. Propriedade do Arquivo Fotográfico da CME.

Com a conclusão de nova série de obras, «o abortado Palácio de D. Manuel volta a animar-se como nunca com os seus bailes de máscaras, festas infantis e outros acontecimentos citadinos», iniciativas que terão atingido grande pompa aquando da vinda a Évora dos príncipes D. Carlos e D. Amélia em 1899, o que propulsionou novamente a aposta «na criação de um espaço de diversão a implantar no palácio». Desta nova iniciativa, acolhida pelo Município que cederia o Palácio a Diogo José Machado em Janeiro de 1901, a 2\$000 por noite, gerou-se «natural curiosidade e logo fez acorrer ao Palácio de D. Manuel os eborenses, atraídos pela animação e convívio das diversões». Antes ainda de se estrear como Teatro Eborense em 1911, o Palácio de D. Manuel, então conhecido por «*barracão-teatro*», uma modesta e improvisada sala de espetáculos trespassada em 1908 pela firma Domingos & Piteira para a empresa Barradas & C.^a, foi novamente palco de diversões «com variados passatempos recreativos e os já tradicionais e tão famosos bailes de máscaras» (GODINHO, 1986, 71-72).

CONSIDERAÇÕES A PROPÓSITO DE PAISAGEM SONORA

Quando se trata de paisagens sonoras históricas, torna-se necessário o estudo de textos e imagens do passado com alguma informação sonora, graças a «testemunhos auditivos de pessoas que descreveram os sons do seu tempo e local»

(SCHAFER, 1976, 8), de forma a compreender-se melhor esse mesmo tempo e local num, e no seu, contexto histórico (PEARSE et al., s.d., s.p.).

O Carnaval por definição envolvia tumultos e distúrbios barulhentos nas ruas de Évora, provocados pelas partidas com sustos, pelos gritos e correrias e também pelo ruído dos estalos, do fogo chinês ou dos excessos da embriaguez. A ordem que se foi impondo nas ruas, fortemente policiadas no Carnaval, permitiu que no ano de 1865 se escrevesse sobre o sossego desses três dias⁴⁹. As sonoridades de Carnaval vão sendo atenuadas e parcialmente direcionadas para os salões, sobretudo para os Bailes de Máscaras do Teatro Eborense que, pelo seu carácter público com bilhetes a preço acessível, vão oferecer uma banda sonora à cidade pautada pelas danças em voga: a valsa, a escocesa, a polca e até a mazurca.

Os coretos são também locais onde se organizam apresentações públicas de música em épocas festivas. A propósito da atividade dos *Noctívagos*, João Rosa (1948), refere que o *Sol-e-Dó* chegou a ter um coreto próprio na cidade e que fazia «serenatas» pelas ruas de Évora. A constituição instrumental integrava «arcos, [...] cordas e algumas madeiras, triângulo (ferrinhos) e bombinho, agregando-se as vozes necessárias para cantatas como os Hinos, *Estudiantina* e *A esmola*, em admirável conjunto»⁵⁰. A esta sonoridade acrescentava-se:

«Pelo Carnaval, [...] o atrativo dum “travesti” galante a secundar o motivo de bem-fazer; lembro-me do “fato à marujo” e do de “estudante de Compostela”, este com a sua capa ao vento, calção, meias e chinelas afiveladas, alto turbante em viés na cabeça, com a “colher de pau” por emblema ou distintivo de... peregrino (1881)» (ROSA, 1948, 291-292).

Nos três desejados dias de folia, «de grande bulício, de grande festa e de grande alegria», segundo o mesmo artigo já referido de 1923 que relata o Carnaval na década de 1880, pela manhã de Domingo viam-se os primeiros mascarados entre a multidão, e logo a seguir as danças. Entre as paródias que apareciam pouco depois, «toda esta gente tocava instrumentos diversos, chocalhos, campainhas, apitos, cantava, dançava, pulava e fazia um barulho infernal, capaz de ensurdecer os meninos da *Graça*». Também as bandas eborenses, como a Banda dos Alunos da Casa Pia, a Charanga do Regimento de Cavalaria 5, a Filarmónica 1.º de Dezembro e a Academia de Minerva, para além de uma infinidade de pequenos grupos musicais «compostos do tradicional harmónio, com acompanhamento de ferrinhos e castanholas» contribuía para o impacto sonoro e espírito carnavalesco.

49 *Gazeta do Meio Dia* (1865), Nº 94. Março.

50 Sá, 2019, 125-126; Rosa, 1948, 292-295.

Contrariamente aos bailes, muito decentes e com muita ordem, nas ruas «ninguém se entendia». As festividades atingiam o auge ao final do dia de Terça-feira:

«Era uma verdadeira loucura, as músicas, de todas as qualidades, a cantoria, as campainhas, os toques de cornetas e apitos, os pregões, as exclamações entusiásticas do povo, isto tudo no meio de uma estouraria medonha, causada pelos maços de estalos chineses e bombas de pataco, transformavam a cidade num verdadeiro Pandemónio»⁵¹.

Um outro artigo de 1881 que descreve a madrugada do final do Carnaval, «depois de exaurir as forças no delírio da walsa», remete para os festejos que passaram, os animados e «derradeiros momentos da sua existência» nos bailes e nas ruas, as ocasionais reações contra os agentes de autoridade, e também uma *estudiantina*, formada por «alguns sympathicos rapazes, que gastam os seus momentos livres em cultivar a musica» e que percorreu as ruas da cidade na Terça-feira de Carnaval, tendo tocado no Círculo Eborense, na Sociedade União Eborense e na Sociedade Harmonia Eborense, seguida de «grande multidão e ruidosas palmas».

Também na Terça-feira «percorreu as ruas uma mascarada, uma ironia pungente contra o ministério. Viam-se ali os ministros, o *poder oculto*, e o povo, competentemente albardado, acompanhava-os com todo o sangue frio»⁵². Assume-se esta como uma das, senão a primeira, descrição da tradição das Brincas. Na região de Évora, as Brincas carnavalescas são manifestações de teatralidade popular, reminiscências de velhos costumes comunitários, cuja existência pode ser traçada aos «finais do século XIX» e o seu auge às décadas de 40, 50 e 60 do século XX (BEZELGA et al., 2016, 7).

51 *Notícias d'Evora* (1921), Ano XXIII, Nº 6636, 10 de Fevereiro.

52 *O Sul* (1881), 3 de Março.



Imagem 3: PINHEIRO, Rafael Bordalo (1880)
Depois das eleições. Propriedade do Museu Bordalo Pinheiro / EGEAC.

Godinho descreve a exibição das Brincas como «contradanças organizadas» e ensaiadas que, em décimas, satirizavam «a vida política, social e económica do país» (GODINHO 1984-1985, 49-52), com mensagens que abalam «as estruturas sociais mais sólidas: a família, a autoridade, o poder instituído, a moralidade e os bons costumes» (ARIMATEIA, s.d., 9-10). O mesmo autor refere que na cidade de Évora o Carnaval «apenas difundia pilhéria e arte popular» por meio desta tradição, o que vai ao encontro de Arimateia quando este encara as Brincas num contexto mais amplo do próprio Carnaval, das festas e dos jogos, «onde a transgressão, a loucura,

o imoral deveriam ter sido, em eras passadas, os únicos valores, ou melhor, anti valores aceites num tempo e num espaço de renovação» (ARIMATEIA, s.d., 9-10).

As Brincas podem ser caracterizadas como um «grupo de homens ou rapazes que se organizam anualmente (ciclicamente) para a construção e execução de uma dramatização popular» (ARIMATEIA, s.d., 5-8) que permuta a paisagem sonora de Évora durante os dias de Carnaval, servindo-se de música e coreografias para «representações dramáticas versejadas em décimas, a que se chamam fundamentos» (BEZELGA et al., 2016, 2).

Apesar do espaço exterior ser normalmente preferido pelos intervenientes das Brincas, em parte pelo maior contacto entre os participantes, as implicações relativas ao impacto sonoro quando comparadas a um espaço interior é fator de discordância nos vários Grupos de Brincas, muito possivelmente por competências específicas a esses mesmos Grupos, como «a experiência, o domínio da técnica vocal e de elocução» (BEZELGA et al., 2016, 8).

Não só o uso da máscara é imperativo, mas também o «uso de adornos e objetos: coroas, chifres, chapéus, espadas, cruzeiros e chocalhos, mantos e xales» na criação das *figuras*, personagens individuais ou de grupo das performances ficcionais (BEZELGA 2010, 8-9), em que «basta a primeira batida de bumbo para que os músicos, atores e espectadores passem a partilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono» (BEZELGA et al., 2016, 9). Os testemunhos gravados que temos hoje destas manifestações podem de alguma forma desafiar-nos a imaginar as paisagens sonoras dos relatados Carnavais na Évora de oitocentos.

BIBLIOGRAFIA

- ARIMATEIA, Rui (s.d.) – *As Brincas carnavalescas da região de Évora* [Em linha]. [Consult. 16 de Outubro 2020]. Disponível em: https://www.academia.edu/7956555/AS_BRINCAS_CARNAVALESCAS_DA_REGIÃO_DE_ÉVORA.
- BERNARDO, Maria Ana (2001) – *Sociabilidade e Distinção em Évora no Século XIX: O Círculo Eborense*. Câmara Municipal de Évora: Edições Cosmos.
- BEZELGA, Isabel (2010) – Manifestações de teatralidade popular: As Brincas de Évora. In *Actas da Conferência Internacional da Tradição Oral*, vol. 2, p. 57-64.
- BEZELGA, Isabel; AGUIAR, Ramon Santana de (2016) – Teatro, ‘locus’ e Comunidade. In *Plural Pluriel: Revue des Cultures de Langue Portugaise*, nº 14.
- ESPOSITO, Francesco (2016) – *Um movimento musical como nunca houve em Portugal: associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical Universidade Nova de Lisboa.

- GODINHO, Silva (1980) – Temas oitocentistas eborenses. In *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, nº 63-64, p. 97-121.
- GODINHO, Silva (1982) – Temas oitocentistas eborenses (2ª série). In *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, nº 65, p. 165-188.
- GODINHO, Silva (1984) – Temas oitocentistas eborenses (3ª série). In *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, nº 67, p. 39-67.
- GODINHO, Silva (1986) – Temas oitocentistas eborenses (4ª série). In *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, nº 69, p. 63-76.
- KORHONEN, Joonas Jussi Sakari (2013) – Urban social space and the development of public dance hall culture in Vienna, 1780-1814. In Prokopovych, Markain (ed.) – *Urban History: Music and the city*, vol. 40, nº 4, p. 606-624.
- MCKEE, Eric (2012) – *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: A study of dance-music relations in ¾ time*. United States of America: Indiana University Press.
- MENDES, Francisca (2015) – Breve História do Teatro em Évora. In *Boletim do Arquivo Distrital de Évora*, nº 3, suplemento nº 1, p. 19-21.
- MONIZ, Manuel Carvalho (1984) – *A Praça do Giraldo*. Évora: Gráfica Eborense.
- MOONEY, Denis (1988) – *The development of the Roman carnival over the eighteenth and nineteenth centuries*. Glasgow: The University of Glasgow. Tese de doutoramento.
- PEARSE, Linda; WALTNER, Ann Waltner; GODSOE, Nicholas – *Historically Informed Soundscape: Mediating Past and Present*. [Em linha]. [Consult. 27 de Outubro 2020] Disponível em: <https://sonicfield.org/2018/01/journal-sonic-studies-15th-issue/>.
- POMBINHO, Miriam Raquel Barbeiro (2014) – *Redescoberta do convento de Santa Mónica de Évora – Proposta de salvaguarda e valorização do património conventual agostinho*. Évora: Universidade de Évora. Tese de mestrado.
- ROSA, João (1948) – Música e músicos em Évora, no último quartel do século XIX. In *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, nº 15, p. 289-303.
- RUSSO, Susana B. (2007) – *As Bandas Filarmónicas enquanto património: um estudo de caso no Concelho de Évora*. Lisboa: ISCTE. Tese de mestrado.
- SÁ, Vanda de (2019) – A música na cidade de Évora: O papel do Boletim Municipal. In Sá, Vanda de; Conde, Antónia Fialho (eds.) – *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património*. Évora: Publicações do Cidehus, p. 119-132. Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/7521>.
- SÁ, Vanda de (2021) – «Nossos eborenses tivéssemos a felicidade de um teatro em muito melhores condições» Circuitos da ópera italiana e concertos em Évora (1860-1890). In Conde, Antónia Fialho; Sá, Vanda de; De Paula, Rodrigo Teodoro (eds.) – *Paisagens Sonoras Históricas. Anatomia dos Sons nas Cidades*. Évora: Publicações do Cidehus. Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/16834>.

- SCHAFER, R. Murray (1976) – *Exploring the New Soundscape* [Em linha]. [Consult. 20 de Outubro 2020]. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074828>.
- SIMÕES, Dulce (2012) – O carnaval aqui em Lazarim sempre foi meio maroto»: máscaras, testamentos e práticas carnavalescas. In *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, vol. 9, n° 1, p. 99-120.
- SOUSA, Pedro Alexandre Marcelino Marquês de (2013) – *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, reportórios e práticas interpretativas*. Lisboa: FCSH/UNL. Tese de doutoramento.
- TEIXEIRA, Almerinda Pinheiro Cardoso Marques (2017) – *Testamentos Carnavalescos: Tradição Discursiva Satírica*. Évora: Universidade de Évora. Tese de doutoramento.
- VIEIRA, Ernesto (1900) – *Diccionario biographico de musicos portuguezes; historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typ. M. Moreira & Pinheiro.

Do Arraial, à Procissão: aplausos no Coreto e esplendor nas visitas Régias. Novos palcos e novas Bandas na Évora liberal do séc. XIX

*Sá, Vanda de**

*Ricardo, João***

*Coelho, Ana Raquel****

CONTEXTO E REVISÃO DE BIBLIOGRAFIA

O século XIX trouxe consigo uma série de alterações de carácter político, social e cultural que alteraram a dinâmica ao nível das sociabilidades, da circulação da música, do perfil socioprofissional dos músicos e, por maioria de razão, dos repertórios. As circunstâncias históricas associadas à vitória do liberalismo favoreceram dinâmicas como a proliferação da imprensa e o surgimento de coletividades com outros tipos de atividade musical como o Círculo Eborense (1837), a Sociedade Civilizadora União Eborense (1839) ou a Sociedade Harmonia Eborense (1849). A dinâmica urbana e a esfera política interligam-se na paisagem sonora da cidade por via de diversos eventos públicos de carácter popular, religioso e político. Acresce que a história do liberalismo na Península Ibérica mostra que a herança cultural religiosa foi transferida para usos e poderes seculares e burgueses. Verificou-se, no contexto do liberalismo, a possibilidade de disseminar novas ideias e novas relações sociais públicas, reforçadas pelos consumos da música em espaços públicos abertos e fechados; por exemplo, praças, teatros ou clubes. A valorização deste referencial da sociedade liberal no século XIX, no contexto da paisagem sonora histórica em Évora, passa por estudar algumas das instituições acima citadas, a par de outras

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

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

*** CESEM / UÉvora - anarc930@gmail-com - Membro do Projeto PASEV - Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora (1540 – 1910) - ALT20-03-0145-FEDER-028584/LISBOA-01-0145.

como a Casa Pia (1836) e a Orquestra de Amadores Eborense (1886), articulando com a presença de Bandas e Charangas militares que se apresentavam na cidade em datas e eventos marcantes. O estudo dos eventos, festas e circunstâncias das suas apresentações públicas oferece um contexto esclarecedor sobre a dinâmica cultural da cidade, na sua dupla valência religiosa e popular/civil. Acrescem informações relevantes sobre reportórios e músicos, nomeadamente sobre a sua circulação e comunicação com Lisboa, e com outras cidades como Beja ou Portalegre, numa lógica de permanente negociação entre valores locais, nacionais, e abertura cosmopolita.

Uma das fontes de informação de maior riqueza sobre este período são naturalmente os periódicos¹, que veiculam detalhes sobre as transformações da cidade e as dinâmicas de convívio na comunidade.

A informação estruturada sobre a sociabilidade em Évora no século XIX conta com uma série de artigos relevantes, publicados na década de 1980 por Silva Godinho no *Boletim Municipal* da Cidade, onde, com um estilo narrativo muito vivo, este erudito aborda *Grandes Temas* da vida cultural². Neste mesmo domínio refira-se o trabalho nuclear de Maria Ana Bernardo (2001) que apresenta uma contextualização alargada das dinâmicas culturais e de sociabilidade no século XIX como enquadramento ao estudo de caso do *Círculo Eborense*. Esta mesma Associação tem sido recentemente trabalhada por Maria Zozaya-Montes, em articulação com a realidade de Espanha³. Com um âmbito mais específico referência ainda para o livro dedicado a José Cândido Martínó⁴ que, na sua condição de músico militar, esteve ativo em Évora, à frente da Banda de Infantaria 22 (sediada em Portalegre), e chegou mesmo a dirigir a Orquestra da Sociedade União Eborense (conforme o próprio livro refere).

1 Entre os vários periódicos de oitocentos consultados para este artigo, destacaram-se: *Gazeta do Meio Dia*; *Folha do Sul*; *Manuelinho de Évora*; *Revista Eborense*; *Gazeta do Sul*; *Jornal de Évora*; *Sul de Portugal* e, o mais recente, *O Carbonario. Semanário Republicano-Radical* (de 1910). Refira-se que a informação encontrada se concentra praticamente na segunda metade do século XIX, mormente a partir da década de 1860.

2 Conforme se refere no artigo aqui publicado sobre os Bailes de Máscaras, Silva Godinho foi um erudito local que se dedicou à investigação e ao estudo da cidade, tendo editado muitos artigos no *Boletim A Cidade de Évora*, com o título de «Temas Oitocentistas Eborenses». É de salientar a sua dedicação e o trabalho que desenvolveu sobre a o ambiente cultural que se vivia em Évora desde os finais do século XVIII até ao século XX, tornando-se um autor de referência para certos enquadramentos do nosso trabalho. Para uma abordagem ao papel e influência desta publicação municipal. Cf. Sá, 2019.

3 Cf. Zozaya-Montes, 2019. Da mesma autora «Ocio amurallado. El paso de la sociabilidad local al mundo asociativo internacional. Dos casos comparados: Évora-Madrid, 1789-1929». BIdebarrieta 25, 2014.

4 Martínó, 1999.

PERSISTÊNCIA DOS MODELOS DO ANTIGO REGIME – SOLENIDADE E COESÃO SOCIAL

A análise dos periódicos permite reunir uma série de informações relativas às festas, eventos ou locais. Como refere, aliás, Bernardo (2001, 63):

«Vale a pena considerar que em 1888 Évora possuía, pelo menos, doze irmandades e confrarias, as quais, eram responsáveis pela dinamização de diversas festividades de natureza religiosa. A sombra da Contrarreforma, desdobrada em estratégias de sedução dos fiéis, atravessava o regime liberal e continuava a fazer-se sentir no universo religioso eborense».

As festividades que ocupavam o espaço exterior tinham um impacte público acrescido em termos de paisagem sonora, valorizando-se por isso aquelas que implicaram uma procissão ou um arraial, muitas vezes com foguetes, música ou pequenas feiras para vendas. É o caso evidente da celebração do *Corpus Christi* que tinha, em todo o país, uma importância investida em longas procissões onde estavam representadas ao mais alto nível personalidades das esferas civil, militar e religiosa⁵. Uma das descrições mais completas da Procissão do Corpo de Deus em Évora pode ler-se em Bernardo, que chama a atenção para a «procissão-espectáculo [que] invadia a cidade, dava-se a ver e adquiria significação e inteligibilidade por esse mesmo facto» e que sociologicamente «representava, simultaneamente, um processo de consagração das elites — religiosas e laicas — e um factor de coesão da comunidade sob o signo da religião» (2001, 64-65). Entre as outras festividades associadas a procissões onde a música pontuava, refiram-se aquelas dedicadas ao Senhor Jesus da Pedra no Convento do Salvador⁶, ao Senhor Jesus dos Passos⁷, à Nossa Senhora

5 Não é das mais regularmente anunciadas nos periódicos, mas em 1866 há uma notícia que refere a exceção de se ter desmarcado a procissão devido às fortes chuvadas e assinala a presença dos militares de Cavalaria 5 na igreja: «Entre outras sumidades pegaram nas varas do palio o Coronel e Tenente Coronel do Regimento de Cavalaria 5. Alas da tropa dentro da igreja» *Folha do Sul* (1866), Nº 209, Junho.

6 «No Salvador teve lugar a festa do Senhor Jesus da Pedra a expensas de alguns devotos, houve música instrumental e procissão à noite acompanhada pela música do 5 de cavalaria, ofertada pelo seu meritíssimo coronel. Houve sermão de tarde orando gratuitamente o Sr. Padre Pinto que com a firmeza costumada expendeu uma excelente doutrina» *Gazeta do Meio Dia* (1864), Nº 56, Outubro.

7 «Na sexta-feira 24 do corrente teve lugar a procissão do Sr. Jesus dos Passos que como é costume saiu da igreja da Casa Pia desta cidade. A procissão ia muito decente e bem ordenada o que muito nos satisfaz por vermos que vai havendo mais zelo e dedicação pelos actos religiosos. Foi o Exmº Sr. Dr. Barradas quem pregou o sermão do Calvário, este senhor mostrava estar fatigado e com razão, pois que tinha sido hum dos senhores cônegos que tinham conduzido o andor do Sr. Jezus em todo o transito da cidade. Acompanhava a procissão e muito a abrilhantava uma guarda do decente regimento de cavalaria

da Luz⁸, à Senhora do Rosário no Convento de Santa Clara⁹ e, na Igreja de Santo Antão¹⁰, à Nossa Senhora d'Ayres¹¹ ou, finalmente, a Festa a São Sebastião¹² dos moços solteiros, que devia ser uma das mais animadas. Em qualquer uma delas a presença da música foi normalmente assegurada pela Charanga do Regimento de Cavalaria 5 e pela Banda da Casa Pia. Outras formações como a Academia de Minerva tinham uma participação menos regular, ou menos noticiada. O fogo-de-artifício, quando presente, era sempre acompanhado por música, proporcionando um espetáculo de assinalável investimento e singular marca em termos de Paisagem Sonora na cidade.

nº 5, comandada pelo sr. Capitão Borges, três músicas, sendo a banda marcial dos artistas, a da casa pia e a bella charanga do mesmo regimento e muito povo» *Gazeta do Meio Dia* (1865), Nº 101, Março.

8 «No Domingo 22 do corrente solenizou-se com grande pompa uma festa à Srª da Luz que se acha na ermida de S. Mancio, - a expensas de alguns devotos. A imagem da Senhora veio em procissão, da dita ermida à igreja das freiras do Convento do Paraíso. Houve missa cantada, música vocal e instrumental: á noite recolheu a imagem da Senhora á sua ermida com toda a veneração, acompanhada pela música dos alunos da Casa Pia e um grande concurso de povo de todas as classes» *Jornal de Évora* (1863), Nº 5, Dezembro.

9 «No Sábado teve lugar na rua D'Alcouchel, o arraial de N. Srª do Rosario, sendo conduzida em procissão a Senhora do seu nicho para a egreja das religiosas claristas, onde á entrada da Sagrada Imagem, cantaram as meninas educandas um dueto mimosamente, o que muito animou os devotos. O arraial esteve muito concorrido tocando a música dos meninos da Casa Pia mui bem. Houve também foguetes do ar e hum lindo fogo de vistas feito pelo artista Justo Junior, que muito satisfez. Pena é que este moço não tenha melhor escola, porque deveria fazer progressos na arte a que com tanto gosto e habilidade se dedica» *Gazeta do Meio Dia* (1865), Nº 141, Agosto. Cf. «Houve anteontem festa a N. Srª do Rozario na igreja do Convento de Santa Clara. À noite na rua e terreiro dos mercadores houve fogo de artifício, distinguindo-se o fogo do ar, em que o artista José Justo revela a sua perícia na arte pyrotechnica. Tocaram as músicas Academia de Minerva e charanga de Cavallaria nº5» *Manuelinho de Évora* (1885), Ano IV, Nº 192.

10 «Domingo 2 do corrente teve lugar a festa da Senhora do Rozario na egreja de Sto Antão. Houve música instrumental e em tudo boa ordem. De manhã orou o Reverendo Conego Maurício, e de tarde o Sr. Padre Jozé de Oliveira. À tarde saiu a Senhora em procissão acompanhando-a as músicas marcial, e de cavallaria nº5. Só temos a lamentar os poucos fiéis que concorreram á festa» *Gazeta do Meio Dia* (1864), Nº 56, Outubro.

11 «No Domingo 12 do corrente, festeja-se com toda a pompa e solenidade, na igreja das religiosas de Santa Catharina, a festa de Nossa Senhora d'Ayres, da Porta Nova. No dia 11 à noite haverá uma brilhante iluminação, assim como um variado fogo de artifício, feito pelo nosso já bem conhecido artista José Maria Justo. Pessoas competente nos informa que nesta noite arderão, peças inteiramente novas, e com especialidade uma, que além do seu grande tamanho é de grande aparato, o que produzirá um lindo efeito. Durante a iluminação e o fogo a música da casa pia tocará ali lindas e variadas peças de música» *Sul de Portugal* (1866), Nº 28, Agosto.

12 «Tem lugar amanhã na igreja de S. Bartolomeu a solene festividade e arraial a S. Sebastião dos moços solteiros. Hoje à noite, depois da imagem de S. Sebastião, ser conduzida em procissão da igreja das religiosas do convento Novo, para a de S. Bartholomeu, haverá arraial e arderá um lindo fogo de artifício. Durante o fogo a música da casa pia tocará lindas e variadas peças de música do seu reportório» *Sul de Portugal* (1866), Nº 36, Setembro.

Para além do calendário anual da igreja e dos seus Santos, outras celebrações destacaram-se pela qualidade musical, como foi o caso dos aniversários da Real Casa Pia. Em 1889, na Missa pelos 52 anos da instituição, é elogiado o desempenho da orquestra da Casa Pia, associando-se o elevado nível às competências do seu regente, Joaquim Sebastião Limpo Esquivel¹³. As celebrações associadas à Coroa foram também momentos de importante investimento por via da música. Os aniversários natalícios de D. Luís I, celebrados com regularidade entre as décadas de 1860 e 1880, chegaram a ser objeto de minuciosa descrição na imprensa. Em 1880, na festa promovida pelos Senhores Vilhalva e Almeida Mendes, de pendor monárquico, que encerra com um baile, sabemos que:

«No terraço tocaram duas phylarmonicas, *Academia de Minerva* e a dos alunos da Casa Pia. Dançou-se animadamente até á meia noite, e n'aquella festa a que o publico, sem distincção de classe nem preferéncia de jerarchia, affluio jubiloso, não houve a mais leve ocorrência desagradavel no meio do enorme concurso do povo! [sic.]».

Conclui-se com benevolência moral e crítica aos opositores da monarquia que «Este facto demonstra a docilidade e bom character do nosso povo, quando não é induzido pelos especuladores políticos a servir-lhes de juguete em ridículas arruaças e mesquinhas vinganças»¹⁴.

Outras datas de relevância política e de alcance nacional mereceram investimento musical em Évora. Destaque para as efemérides do III Centenário de Camões em 1880¹⁵ e o I Centenário do Marquês de Pombal em 1882. Com regularidade anual as comemorações do dia 1 de Dezembro – Restauração da Independência – foram-se tornando palco de viva politização.

13 «Teve hontem logar pelas 11 ½ horas da manhã na egreja da Real Casa Pia d'Evora uma solemne festividade, celebrando-se o 52º anniversario d'aquelle estabelecimento de caridade, assistindo a este acto as autoridades ecclesiasticas, militares e civis. Foi inexcedível o desempenho da orchestra; pois, além de ser a musica cuidadosamente escolhida, foi regente o sr. Esquivel, que mais uma vez demonstrou a sua intelligencia musical, mimo e boa direcção» *Manuelinho de Évora* (1889), Ano VIII, Nº 374. Remete-se aqui para o compositor Joaquim Sebastião Limpo Esquivel, cuja atividade será desenvolvida mais à frente.

14 *Manuelinho de Évora* (1880), Ano I, Nº 42. Em descrições anteriores, da década de 1860, o evento tem um carácter mais vinculado ao formato herdado do Antigo Regime: «Cantou-se um *Te Deum* pelo anniversário natalício de S. M. El Rei D. Luiz I, na cathedral de Évora; aonde assistiu o Exmº Sr. Governador Civil e seus subalternos, a camara municipal, a officialidade do regimento de cavalaria nº5, professores do lyceu, alunos da casa pia, e seminário tendo sido convidadas estas corporações pelo Sr. Arcebispo» *Jornal de Évora* (1863), Nº 2, Novembro.

15 Esta comemoração é tratada em Nunes et al., 2021.

NOVOS PALCOS E NOVAS SOCIABILIDADES

A construção e planeamento do Passeio Público de Évora¹⁶ foi acompanhada de perto pela imprensa periódica da cidade, que reconheceu a sua importância no processo de modernização em curso. O arquiteto e cenógrafo italiano José Cinatti (1808-1879) foi celebrado pelo seu trabalho de organização do espaço e encenação com as ruínas fingidas no jardim. As obras, que demoraram cerca de 4 anos, foram sendo acompanhadas pela imprensa, e o espaço por vezes denominado de Passeio ou Jardim das Amoreiras acolheu música ao ar livre pelo menos desde 1864. A 29 de Maio desse ano, a propósito de um concerto da Banda da Casa Pia e em nome dos concidadãos amantes do progresso e civilização, refere-se já a necessidade de um coreto pois «como hé de presumir que continue a prestar-nos este obsequioso recreio, pedimos à camara desta cidade que temporariamente lhe ministre assentos e estante para sua comodidade, em quanto não manda para este fim construir alli hum coreto [sic.]»¹⁷. No ano seguinte, e a propósito de um concerto no mesmo Jardim pela Charanga do Regimento de Cavalaria 5, lançam-se elogios exaltados ao génio de um artista eborense:

«[Em] Variadas e complicadíssimas peças. O Sr. Cordeiro Junior a quem a Pátria já chama seu filho imortal, tem feito todos os esforços possíveis para tornar aquella música perfeita, e felizmente já estão satisfeitos os seus desejos. É a perfeição no seu auge. O Sr. Cordeiro Júnior é um desses génios artísticos que aparecem através os séculos, o seu cornetim parece inspirado pelo céu da Itália. A concorrência foi pouca porque estava muito vento»¹⁸.

16 José Maria Ramalho Perdigão (1830-1884) assumiu a despesa dos trabalhos que José Cinatti dirigiu, entre 1863 e 1867, para a elaboração e jardinagem do Passeio Público. Este Jardim resultou de uma articulação e ligação de terrenos de cerca de 3 hectares que Perdigão doara ao município e que haviam constituído a antiga horta Real do Palácio de D. Manuel (do qual apenas sobreviveu a Galeria das Damas) e também de terrenos do Convento de S. Francisco e outros, à época pertencentes ao exército. Em Março de 1863 surge a primeira referência em atas camarárias às obras do jardim das Amoreiras, cujo projeto compreendia a remodelação e alargamento nos terrenos já referidos.

17 «Em nome dos nossos concidadãos amantes do progresso e civilização desta nossa bondosa Évora [agradece-se a presença da Banda da Casa Pia na procissão do Corpo de Deus] Não devemos também esquecer nem deixar em silêncio o recreio, com que nos absequeiou no Domingo 29 de maio próximo passado, tocando de tarde com todo o gosto e perfeição no passeio das amoreiras. E como hé de presumir que continue a prestar-nos este obsequioso recreio, pedimos à camara desta cidade que temporariamente lhe ministre assentos e estante para sua comodidade, em quanto não manda para este fim construir alli hum coreto» *Gazeta do Meio Dia* (1864), N.º 22.

18 *Gazeta do Meio Dia* (1865), N.º 96, Março.

O valor artístico dos concertos, apreciado de forma consensual e superlativa, contribuiu para que, em 1866, a música no Passeio ganhasse regularidade semanal por decisão da Câmara Municipal, alternando-se para isso, entre si, os vários agrupamentos¹⁹.

CIRCULAÇÃO DOS REPORTÓRIOS EM MODA – O PASSEIO PÚBLICO

Antes da inauguração do Coreto em 20 de Maio de 1888, os Concertos no Passeio Público pelas várias Bandas da Cidade, e também por Bandas visitantes, eram já um evento relevante e com regularidade semanal: «O Passeio Público, lugar específico e delimitado na rede urbana, era protagonista de uma sociabilidade burguesa, orientada para as actividades lúdicas» (BERNARDO, 2001, 60). A construção de um coreto era, aliás, já sentida como tardia; noticia-se por isso «a inauguração de um coreto espaçoso e elegante, o qual servirá também de complemento a esse conjunto de belezas artísticas e naturais que profusamente adornam aquele recinto pitoresco e aprazível»²⁰.

O concerto de inauguração revestiu-se de um tal significado que subiram ao palco do Coreto quatro formações musicais: a Banda da Real Casa Pia, a Charanga de Cavalaria 5, a Academia de Minerva e o Grupo de Amadores de Música. Através das notícias na imprensa e pela forma como foi organizado, percebemos que a cidade estava consciente de que um capítulo marcante e novo estava em plena consolidação. No jornal *Manuelinho de Évora* a notícia emoldura as gravuras dos bustos de José Cinatti e Teodósio Augusto Ferreira²¹; este celebrado compositor eborense assina a *Abertura em Homenagem a Cinatti* que abriu o concerto pela Banda da Casa Pia. O jornal apresenta, aliás, todo o programa do concerto que dá provas de uma cuidada seleção dos principais géneros em voga²². Destaca-se o equilíbrio

19 «Á vista do que se lê nas actas das sessões da Exm^a Câmara temos razão para esperar que as bandas de música desta cidade nos continuem a dar o gozo das suas harmonias no nosso passeio público. Naturalmente ouviremos cada uma delas em cada dia santificado. Não será assim fadigosa a tarefa para os músicos do Regimento 5, nem para os da banda dos artistas, nem para os da Casa Pia» *Folha do Sul* (1866), N^o 178, Fevereiro.

20 *Manuelinho de Évora* (1888), Ano VIII, N^o 382.

21 Compositor nascido em Estremoz a 6 de Agosto de 1850, tendo passado grande parte da sua vida na cidade de Évora, onde era bastante celebrado pelas suas obras musicais. Viria a falecer no Porto a 26 de Janeiro de 1886. Cf. artigo de Filipe Oliveira no cap. III do presente livro.

22 «Programa para o Concerto de inauguração do coreto no jardim publico de Évora
Banda da Real Casa Pia:

- 1^o Homenagem a Cinatti de Theodósio A. Ferreira
- 2^o Sinfonia do Campanosa

entre as composições de autores portugueses (T. A. Ferreira, [Norberto Santos] Pinto, Conceição Noronha e [José] Barreto [Avis]) e de estrangeiros, alguns deles com vasta circulação, como Rossini ou Bellini (mas ainda Campanosa, A. Jungman, Delbouck). A gestão de equilíbrio verifica-se ainda na representação de repertório de natureza militar e de protocolo, a que acresce o género sinfónico, a par de repertório operático e de dança de salão. Trata-se assim de um Coreto que projeta, por um momento, todos os palcos de sociabilidade por via da música, numa negociação pacífica entre a cidade de Évora e as cidades do mundo.

Neste mesmo ano de 1888, quando é noticiado um concerto em benefício da Banda da Casa Pia, já se lamenta o facto de os concertos terem apenas regularidade semanal²³. No programa deste concerto prevalece o carácter de sociabilidade, desfilando sobretudo excertos de óperas, zarzuelas, valsas e até uma polca²⁴. A opção por programas variados, com peças relativamente curtas que remetem para os salões de Baile ou para os teatros de ópera, verifica-se em dois concertos do Grupo de Amadores de Música da década de 90, onde se nota algum acréscimo da presença da zarzuela e da ópera francesa, e o natural afastamento do repertório militar; repetem-se obras de compositores portugueses, o que pode remeter para uma insuficiência

Charanga de Cavallaria 5:

- 3º Himno do Regimento, Conceição Noronha
- 4º Symphonia da ópera Guilherme Tell
- 5º Cavatina de Barytono, Pinto

Academia de Minerva:

- 6º Mal du pays, Mazurca por A. Jungmann
- 7º Visions d'amour, valsa por Delbouck

Grupo d'Amadores de Música:

- 8º Évora, Marcha Triunfal, Barreto
- 9º Fantasia sobre motivos da ópera I Capuletti ei Montechi.

Principia às 5horas da tarde» *Manuelinho de Évora* (1888), Ano VIII, Nº 382.

23 «Pena é que estes concertos só tenham lugar aos domingos e dias santos, porque é só nestes dias e naquelle local [que] temos o prazer de contemplar as damas da nossa sociedade, que, não sabemos porquê, tanto fogem a nossos olhos» *Manuelinho de Évora* (1888), Ano VIII, Nº 374.

24 «Programa:

- 1-Imperador – Passo Doble por R. Roiz
- 2-Les Gendarmes – Quadrilha de valsas por Offenbach
- 3-Ouverture da opera Fra Diavolo, maestro Auber
- 4-Mazurka dedicada a S. M. El Rei D. Luiz I
- 5-A la plsbella Polka por Ciríaco Cardoso
- 6-Symphonia da Zarzuela o Campanone
- 7-Elisa! Valsa por E. Cyriaco
- 8-Espiritismo. Mazurka por Moraes
- 9-Peltra des clochettes por V. Elbel
- 10-A valencia Y su Reino por E. Vesquilla» *Manuelinho de Évora* (1888), Ano VIII, Nº 374.

de reportório disponível ou tempo para ensaios²⁵. Não era raro que estes concertos oferecessem ainda a atração do fogo-de-artifício no intervalo ou no final.

BANDAS DE VISITA AO PASSEIO PÚBLICO

Para além da Charanga do Regimento de Cavalaria 5, outras formações musicais de maior dimensão apresentaram-se no Coreto da cidade. Nestes casos alguns textos na imprensa são generosos em considerações de carácter musical e artístico.

«Em 1894 a propósito da Banda de Caçadores 4: Era grande a ansiedade do nosso público para ouvi-la pois já se dizia que era exímia. Efectivamente ainda não tínhamos ouvido em Évora uma banda regimental tão completa, executando com tanto vigor, precisão e colorido sem se desviar um ápice das exigências musicais que requerem os diversos e escolhidos trechos que tivemos o prazer de lhe ouvir. Certos sempre nas entradas, acentuando sempre os crescendos, vigorosos e brilhantes nos fortes de correta regularidade nas ondulações de movimento no mesmo tempo, pode-se dizer sem favor que é uma banda de primeira ordem. Todos quanto elogios se tributem ao inteligente maestro que a dirige são justamente merecidos»²⁶.

25 «Passeio Publico de Évora. A banda do Grupo d'amadores de música dá hoje ali um concerto, das 9h às 11h da noite. O programa é o seguinte:

- 1º Lagartijo – Pasa calle
- 2º Serenata – Valsa hespanhola
- 3º Selika – Polca de cornetim
- 4º «Aus bords du Sebaon» – Phantasia Arabe
- 5º Solar dos Barrigas – Coplas dos foguetes [opereta de Ciríaco Cardoso].

Intervallo de 15 minutos.

- 6º - Camelia – Valsa
- 7º Ave Maria de [Sousa] Moraes – Harmonia Religiosa
- 8º Noite de Inverno – Mazurca
- 9º Patifa da Primavera – Valsa
- 10º Espanha – Pasa Calle» *Manuelinho de Évora* (1893), Ano XIII, Nº 640.

«Concerto Musical. No Passeio Publico pelo Grupo Amadores de Música. Domingo 29 de Outubro de 1893 das 3h30 às 5h30m. Programa. 1ª parte:

- 1º Bargosi – P. Dobrado
- 2º Batalha de Castillejos – Pot-pourri
- 3º Solar dos Barrigas – trovas populares e valsa, [opereta de Ciríaco Cardoso]
- 4º La Dieuse Sansonnet – Polka.

Intervallo de 15 minutos.

- 5º Malagueñas
- 6º Ave Maria de [Sousa] Moraes – Harmonia
- 7º Saudação – Polca
- 8º Revert – Pasa-calle» *Manuelinho de Évora* (1893), Ano XIII, Nº 654, Outubro.

26 *Manuelinho de Évora* (1894), Ano XIV, Nº 702.

O autor do anterior artigo vai elogiar também a qualidade da Banda da Casa Pia reforçando o papel que o maestro Sousa Morais (1860-1919), enquanto professor, teve nesse processo de melhoria²⁷. No ano seguinte, em 1895, noticia-se a Banda de Infantaria 4, relatando um programa onde a presença de Verdi e as obras com partes solistas obrigadas são a novidade mais relevante²⁸.

É também a partir deste ano que «com a gratuidade do acesso aos concertos veio a coabitação das várias classes abrangendo quase toda a hierarquia social» (COSTA, 2020, 316). Foi graças ao aumento da quantidade de apresentações pelas bandas militares durante a segunda metade do anterior ano de 1894 que se tornou possível assistir a algumas das atuações de forma gratuita, mas, como relata Costa (2020), a heterogeneidade de classes que assistiam a estes concertos no jardim público variava bastante consoante os diferentes dias. Contudo, estas questões não terão tido influência no cunho eclético dos reportórios apresentados, que eram também adaptados aos gostos

27 Sousa Morais esteve em comissão de professor da Casa Pia entre 1 de Julho de 1894 e 1 de Julho de 1895 (ainda que só tenha efetivamente deixado as funções em novembro de 1897). A 1 de Julho de 1895 terá sido destacado para o regimento de Infantaria 4 (Elvas), regimento esse que esteve muitas vezes destacado em Évora. O músico colaborou também com o Círculo Eborense. Escreve-se no jornal: «Na quinta-feira a banda da Real Casa Pia tocou também no passeio causando-nos uma surpresa a mais satisfatória. Costumados como estávamos a ouvi-la com indiferença pela maneira em extremo deficiente como sempre tem tocado, acrescentando a circunstância da magnífica impressão que tinha deixado a banda do 4, ninguém podia esperar que a multidão que afluiu ao jardim naquele dia saísse tão encantada da forma como tocaram os rapazes. Conhecíamos de nome o conceituado maestro Sr. Moraes, sabíamos que era um bom regente, um ensaiador notável, mas nunca podíamos supor que em tão breve espaço de tempo se pudesse conseguir essa tão extraordinária transformação numa banda, em que os executantes mal sabem as mais rudimentares regras do solfejo. Além disso é compositor delicado e sabe escolher as peças que estão ao alcance das aptidões dos seus subordinados. Entre as peças que executaram, todas com correção e bom gosto, sobressaíram a “Retreta austríaca” e a polca “Devaneios”, composição do Sr. Moraes, que tem o cunho da originalidade e elegância. Felicitamos a Direção da Real Casa Pia, por ter podido adquirir tão distinto professor; e todos os verdadeiros amadores de música desta terra devem estar satisfeitos de ter no nosso meio um genuíno *virtuose*, que pode dar impulso aqui á mais sublime das bellas artes» *Manuelinho de Évora* (1894), Ano XIV, N.º 702.

28 «Música no Passeio. A banda de infantaria 4 executa hoje da 1h às 3h da tarde o seguinte programa. 1ª parte:

- 1º Passeio Militar – P. Doble
- 2º Colhendo flores – Suite de valsas
- 3º Pot-pourri da Opera Otello – Verdi
- 4º Uma noite deliciosa – mazurka de concerto obrigada a saxofone.
- 5º Saudade – Fantasia – Sauvinet
- 2ª parte: 6º La Fleur du Regiment – Polca de concerto obrigada a cornetim.
- 7º Pot-pourri da ópera Um Baile de Máscaras – Verdi
- 8º O Caçador – Passo Doble» *Manuelinho de Évora* (1895), Ano XV.

locais «quer através das execuções de peças com o nome da cidade [...] ou ainda dos arranjos para banda de espetáculos musico-teatrais locais» (COSTA, 2020, 317).

Em 1910 os novos ventos políticos impõem-se na imprensa e na música. No jornal *O Carbonario. Semanário Republicano-Radical* relata-se um concerto pela Banda de Infantaria 17 onde se destaca uma Marcha de Abertura que glorifica as vitórias do Chefe de Estado Maior Militar, Roçadas. A encerrar, duas marchas de matriz nacional: *5 de Outubro*, de Benjamim, e *A Portuguesa*, de A. Keil; pelo meio, os habituais excertos de óperas e as valsas²⁹.

O REGIMENTO DE CAVALARIA 5

Sediado em Évora, o Regimento de Cavalaria 5 (assim denominado por decreto de 19 de Maio de 1806) foi o grande responsável pela atividade musical militar na cidade durante o século XIX. Este Regimento dispunha de Clarins, de uma charanga, e recebia regularmente bandas de música de regimentos de Infantaria e Batalhões de Caçadores vindas de vários pontos do país³⁰. Graças aos periódicos da época, é seguro afirmar que em Évora estiveram as bandas dos Regimentos de Infantaria 4, 11, 16, 17 e 22³¹ e dos Batalhões de Caçadores 2 e 4³² onde, segundo registos encontrados no Arquivo Histórico Militar (AHM), era possível encontrar músicos eborenses, corroborando a premissa já apresentada de uma constante circulação de músicos.

29 «A banda de Infantaria 17 executa hoje no Passeio Público da 1h às 3h da tarde, se o tempo o permitir o seguinte programa:

- Roçadas – Passo-Marcha – Benjamim
- Phylemon et Beancys – Selection – Gounod
- Mariasinha – Polca de Cornetim – Benjamim
- In Cerca de Felicitá – Pot-Pourri – Suppé

2ª parte:

- Carnaval Infantil – Polca de Cornetim – Benjamim
- El Bateo – Zarzuela – F. Chueca
- O 5 de Outubro – Marcha Episódica e Característica – Benjamim
- A portuguesa – Marcha – A. Keil» *O Carbonario. Semanário Republicano-Radical* (1910). Ano I, N° 4, Dezembro.

30 Segundo Russo (2007) e Sousa (2008), em 1809, existiam Bandas nos Batalhões de Caçadores e nos Regimentos de Infantaria e Artilharia, cada uma com 1 Mestre e 8 Músicos. Em 1813 os Regimentos de Artilharia deixaram de ter Banda, passando estas a ser exclusivas dos Batalhões de Caçadores e Regimentos de Infantaria.

31 Estas Bandas terão estado sediadas, a partir de 1864, em Elvas e Tavira (Infantaria 4), Abrantes, Tomar e Setúbal (Infantaria 11), Lisboa e Figueira da Foz (Infantaria 16), Beja (Infantaria 17) e Portalegre (Infantaria 22).

32 Estas Bandas terão estado sediadas, a partir de 1864, em Lisboa (Caçadores 2), Tavira e Elvas (Caçadores 4).

Segundo Costa (2009) e Sousa (2012), a música nas instituições militares tinha uma importante função operacional, nomeadamente pelo seu grande alcance sonoro, mas também procurava animar o quotidiano dos quartéis e promover atividades sociais, recreativas e cívicas junto da população com menos recursos económicos, conforme refere Costa (2009, 1). Assim, como já foi referido, as bandas regimentais e a Charanga do Regimento de Cavalaria 5 apresentaram-se várias vezes em Évora, em concerto no Jardim Público.

Apesar de Évora não ter banda militar própria, era sede de um depósito de Cavalaria que incluía o depósito de Clarins. Deste modo, a realidade sonora militar em que o Regimento de Cavalaria 5 mais se destacou foram os Clarins, dos quais dispunha, muitas vezes, em número superior ao habitual na sua tipologia regimental. Conforme requisição³³ de 1830, o regimento solicitou 16 estojos³⁴ para acondicionar clarins e cornetas e, anos antes, em 1804, permitiu-se a dispensar dois militares desta função por dispor de quatro clarins supranumerários relativamente à quantidade de cavalos³⁵.

Conforme já se referiu, o regimento eborense tinha uma charanga, uma prática que era comum em unidades de cavalaria e artilharia, apesar de não ser a mais relevante atividade musical do exército português. Sobre estas Charangas pouco se sabe, mas para sua compreensão, três hipóteses se podem avançar: (1) a ideia de que eram agrupamentos que incluíam apenas clarins/trombetas; (2) a de que eram agrupamentos híbridos, e não legalmente considerados militares, uma vez que incluíam elementos civis e militares (clarins e com outras funções), numa aproximação à premissa apresentada por Russo (2007, 50) citando de Lapa (1941, 3 ou 8) a ideia de que seriam agrupamentos compostos pelos Clarins da unidade que, na sua formação na Escola de Clarins³⁶, aprendiam os toques consoante o regimento de cavalaria a que pertenciam. Para além dos Clarins aprendiam também instrumentos como trompa, fagote, clarinete, requinta ou outro, consoante o seu génio, conforme refere Costa (2009, 7), e os tocariam em contexto de charanga³⁷.

33 Cf. a *Correspondência entre várias entidades sobre requisição de uniformes, remonta, instrumentos de música, armas e bandeira*, documento constante na Caixa 1/20/143/10 do AHM.

34 Veja-se que, em 1809, segundo Sousa (2008, 31), os Regimentos de Cavalaria teriam 1 Trombeta-Mor e 8 Trombetas, todas a cavalo. Segundo o mesmo autor, em 1837, a Orgânica dos Regimentos de Cavalaria do Exército previa que cada regimento tivesse 1 Trombeta-Mor e 6 Trombetas.

35 Cf. o *Ofício de Fernando da Costa Pereira para o visconde de Anadia remetendo o requerimento dos irmãos Miguel e Nicolau Caetano Moriani, músicos do Regimento de Cavalaria de Évora*, documento constante na caixa 1/13/49/12 do AHM. Apesar do título referir Nicolau e Miguel Moriani como músicos, por leitura da documentação verifica-se que estes eram, sim, clarins.

36 Sediada no Regimento de Cavalaria 4.

37 Segundo Correia (2006, 54) por Charanga tem-se uma pequena banda de instrumentos de metal, usualmente ligada à Cavalaria.

No entanto, é importante salientar que no AHM não existem registos de que o Regimento de Cavalaria 5 tivesse militares músicos, o que naturalmente reforça as possibilidades já enunciadas.

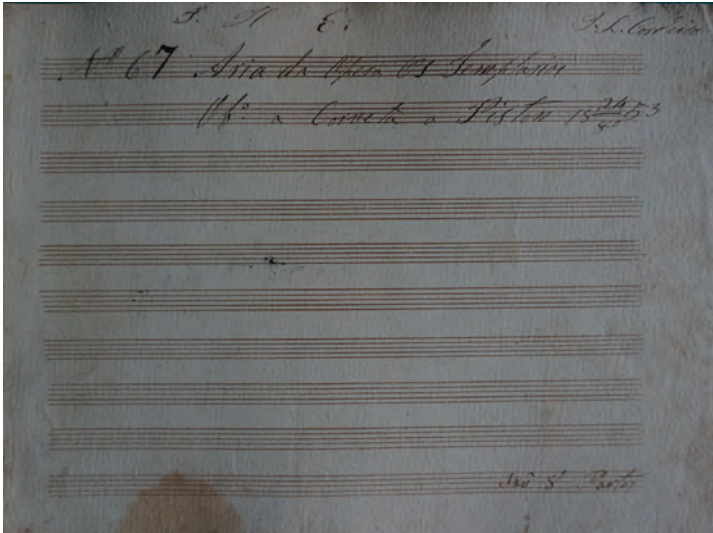


Imagem 1: S. H. E. / J. L. Cordeiro / N.º 67 Aria da ópera os Templários / OB.º A corneta a piston 24 8º 1853 – Ópera II templario (1840) de Otto Nicolai (1810-1849). Propriedade da Sociedade Harmonia Eborense.

De acordo com o jornal *Gazeta do Meio Dia*³⁸, Vitorino Cordeiro, «por sinal um hábil cornetim» (GODINHO, 1984-85, 60), já seria o maestro da Charanga do Regimento de Cavalaria 5 no ano de 1865; cargo anteriormente ocupado pelo seu pai, João Lopes Cordeiro. Esta notícia refere-se aos festejos pelo aniversário do Príncipe D. Carlos, a 28 de Setembro do mesmo ano, descrevendo não só as iluminações pela cidade de Évora, mas também a apresentação da Charanga, que «executou excellentes peças de músicas», algumas de um nível de execução elevado.

Citando também o *Diário d'Evora* de 28 de Novembro de 1895³⁹, a Charanga do Regimento de Cavalaria 5 é notícia aquando outro concerto no Passeio Público. Do programa assume-se que duas das obras apresentadas – «“Gillette” Polka obrigada a cornetim» e «“Palmyra” Valsa» – sejam da autoria do seu maestro, Vitorino

38 *Gazeta do Meio Dia* (1865), N.º 153.

39 *O Diário d'Evora* (1895), Folha Illustrada, 2º Anno, N.º 327, Novembro.

Lopes Cordeiro, não só por ser o maestro do agrupamento nesta data, mas também pela indicação de obrigação a cornetim, instrumento em que Cordeiro seria um conhecido virtuoso.

BANDAS REGIMENTAIS EM ÉVORA

Segundo Correia (2006, 78) durante muito tempo, para que Évora «não ficasse privada de Banda de Música, estas acompanhavam os Batalhões que [para lá] eram destacados»⁴⁰. Efetivamente, a Imprensa da época testemunha que, quanto à presença de bandas regimentais em Évora, as mais assíduas foram as dos Regimentos de Infantaria 4, 17 e 22 sediadas em Elvas, Beja e Portalegre, respetivamente.

Aparentemente a proximidade geográfica com as sedes regimentais parecia influenciar a escolha das bandas que rumavam à cidade. Porém, também estiveram em Évora as Bandas dos Regimentos de Infantaria 11 e 16 e dos Batalhões de Caçadores 2 e 4, sediadas em Setúbal, Lisboa⁴¹ e Tavira que, tal como as anteriormente referidas, remetem para uma tendência da capital do Alto Alentejo de replicação de práticas culturais habituais em outros centros urbanos nacionais.

Sabe-se que as bandas referidas eram constituídas por um mestre de música e entre 24 e 26 músicos instrumentistas⁴², sabendo-se igualmente que serviam uma função «operacional na coordenação dos movimentos, na execução de acções em combate e na rotina diária nos quartéis» (SOUSA, 2012, 1). Esta ideia de «operacionalidade» certamente também se verificava nas suas presenças em Évora; no entanto, tal como nas cidades onde se sediavam, estas bandas animaram as sociabilidades urbanas, especialmente através de concertos dominicais no Passeio Público no caso eborense. Não obstante, tais bandas terão também tocado em locais como os Paços do Concelho ou o Teatro Garcia de Resende, e em ocasiões como procissões, visitas régias ou outros festejos⁴³.

40 A propósito do Círculo Eborense, Bernardo (2010) lista uma série de militares (não músicos) associados à instituição, corroborando a presença na cidade dos regimentos em causa, para além das bandas.

41 O Regimento de Infantaria 16 e Batalhão de Caçadores 2, com respetivas bandas, estavam sediados em Lisboa. Ao longo do século XIX, Lisboa dispôs de várias outras bandas militares, porém não há indícios de que tivessem estado destacadas em Évora.

42 Segundo Sousa (2008, 139), em 1872 as bandas dos Regimento de Infantaria e dos Batalhões de Caçadores eram constituídas por 1 Mestre e 26 músicos. Em 1884 as mesmas bandas passaram a ser compostas por 1 Mestre e 24 músicos.

43 Cf. *O Diário d'Évora* de 16 de Outubro de 1894, que anuncia um concerto na varanda do Teatro Garcia de Resende pela banda de Infantaria 4; o mesmo Jornal, a 18 e 21 de Janeiro de 1896, noticia que a Banda de Infantaria 4 tocou nos paços do Concelho por ocasião de festejos da Guerra de África.

É claro que a deslocação para Évora de Bandas Regimentais implicou a circulação de músicos e repertórios. Contudo, a cidade não se limitou à «importação», mas agiu ativamente neste âmbito conforme enuncia Martinó (1999, 66) a propósito de «breves referências [em periódicos] ao novo repertório trazido de Évora» para Portalegre pela Banda Regimental de Infantaria 22, uma das mais presentes na cidade.

Quanto ao repertório verifica-se que este se baseava essencialmente em seleções e/ou excertos de óperas e zarzuelas⁴⁴, marchas⁴⁵, danças⁴⁶ (sobretudo polcas⁴⁷), *paso dobles* e valsas, mas também fantasias⁴⁸, ordinários⁴⁹ ou rapsódias⁵⁰, por exemplo. As danças e as marchas eram o principal veículo de inclusão no repertório de obras de

No Arquivo Municipal de Évora há registo, datado de 1889, do pedido de uma banda militar para tocar no Passeio Público devido a visita régia. Tais exemplos corroboram a premissa apresentada.

44 Foram tocados em Évora por bandas regimentais excertos ou seleções das seguintes óperas e zarzuelas: *Fausto* de Gonouï, *A Africana* de Meyerbeer, *Bacacio* de Suppé, *Cavalaria Rusticana* de Mascagni, *Palhaços* de Leoncavallo, *Gioconda* de Poncielli, *Enseñansa Libre* de Gimenez e *Alegria de la Huerta* de Chueva. Cf. *O Diário d'Évora* de 23 de Junho de 1895, *A Plebe* de 20 de Janeiro de 1907, *A Plebe* citando o *Diário de Notícias* de 20 de Setembro de 1907, *A Folha de Portalegre* de 20 de Dezembro de 1907 e o *Diário de Notícias* de 31 de Dezembro de 1907.

45 Foram tocadas em Évora por Bandas militares as seguintes marchas: *Santo António* de A. Machado, *Cruz Vermelha* de A. Taborda ou *Ma Freuse* de M. Ferreira. Cf. *O Diário d'Évora* de 23 de Junho de 1895 e o *Diário de Notícias* de 18 de Dezembro de 1907.

46 Apesar das Polcas e Valsas serem a maioria das danças interpretadas pelas Bandas Regimentais, *Paso Dobles* ou *Pasa Calles* como *La Espada d'Honor*, *O Eborense* de Rodrigues ou *El Albordero* de Benjamim também foram tocadas na cidade. Entre as polcas e valsas aqui tocadas podem referir-se as seguintes: *Perola de Baile* de Farbak, *Gillete* de Lopes, *Hilariante* de Sylvio, *Palmyra* de Lemotte e *Ce que femme vient* de Berger. Cf. *O Diário d'Évora* de 23 de Junho de 1895 e de 28 de Novembro de 1895.

47 Foram tocadas em Évora por bandas regimentais as seguintes Polcas: *Perola de Baile* de Farbak, *Gillette* de Lopes, *Hilariante* de Sylvio, *Bonne nuit* de Morais ou *Primavera*, do mesmo autor. Cf. *O Diário d'Évora* de 23 de Junho de 1895 e *O Diário d'Évora* de 28 de Novembro de 1895.

48 Foram tocadas em Évora por bandas regimentais as seguintes Fantasias: *Mascarade* de Lacombe ou *La Mascarita* de Estelles. Cf. *Diário de Notícias* de 18 de Dezembro de 1907 e *Diário de Notícias* de 31 de Dezembro de 1907.

49 Foram tocados, em Évora, por Bandas regimentais os seguintes Ordinários: *Alerta* de Morais e *La Reverte* de Encarnação. Cf. *O Diário D'Évora* de 23 de Junho de 1895 e *A Plebe* de 30 de Setembro de 1907 citando o *Diário de Notícias* de 22 de Setembro de 1907.

50 Foram tocadas, em Évora, por bandas regimentais as seguintes Rapsódias: *Rapsódia de Cantos Populares* de Nicolau ou a *Rapsódia Hespânica* de Inzenga. Cf. *O Diário d'Évora* de 26 de Junho de 1895.

compositores portugueses como Lopes, Taborda, Benjamim da Costa, Rodrigues⁵¹ ou Morais⁵².

BANDA DOS ALUNOS DA CASA PIA

Terá sido dois anos após a Revolução Liberal de 1834 que a constituição, e subsequente subsistência, de bandas marciais e sociedades filarmónicas se torna um empreendimento viável. É em resposta à nova dinâmica política que a cidade de Évora se viria a distinguir como «uma das primeiras cidades portuguesas a organizar uma filarmónica» (GODINHO, 1984-85, 60).

A Banda dos Alunos da Casa Pia foi formada pouco tempo depois da fundação da própria Casa Pia de Évora que, embora tendo sido inaugurada a 11 de Agosto de 1836, apenas é oficialmente fundada no dia 27 de Outubro do mesmo ano. A Casa Pia esteve instalada no Colégio do Espírito Santo, funcionando num regime misto até 1904, ano em que a secção feminina terá sido transferida para o Convento Novo (Convento de São José). O Rei D. Luiz I concedeu a sua proteção à Casa Pia em Despacho de 12 de Setembro de 1887, data em que a instituição passa a ser conhecida como Real Casa Pia de Évora até à Implantação da República.

Como reconta Silva Godinho, entre os regentes de maior relevo que passaram pelo pódio da Banda dos Alunos da Casa Pia⁵³ encontram-se «João Lopes Cordeiro, Joaquim Sebastião Limpo Esquivel, Teodósio Augusto Ferreira, F. d'Anes, Joaquim Noronha, Carlos Brás, e o conhecido rapsodista português João Carlos de Sousa Morais»; é sobre estes ombros que a Banda dos Meninos da Casa Pia se eleva a parte indispensável da mobília musical da cidade de Évora.

A atividade destes maestros não se cingiu exclusivamente à Banda da Casa Pia, pois os registos comprovam as suas passagens entre vários agrupamentos. É o caso de Sousa Morais na Orquestra do Círculo Eborense (e na Banda do Regimento de Infantaria 17 sediada em Beja), de Teodósio Augusto Ferreira e as filarmónicas Primeiro de Dezembro e Alunos de Minerva, ou de João Lopes Cordeiro e a já mencionada Charanga do Regimento de Cavalaria 5.

51 Rodrigues é autor do «Paso Doble» *O Eborense* que a Banda de Infantaria 4 tocou em concerto no Jardim Público de Évora, segundo *O Diário d'Évora* de 28 de Novembro de 1895. A mesma obra é anunciada várias vezes, pelo menos periódico, como disponível para compra pelas filarmónicas.

52 Conforme já se referiu, Morais foi chefe de Banda de Infantaria 17, maestro e professor de música em Évora, e compôs várias obras musicais algumas delas dedicadas à cidade.

53 Os percursos de alguns destes maestros serão desenvolvidos individualmente ao longo dos próximos parágrafos.

Em Outubro de 1866 Vitorino Cordeiro, filho de João Lopes Cordeiro, já havia sucedido ao seu pai na regência da Charanga, e segundo relato noticiado no *Folha do Sul*,⁵⁴ a banda protagonizou nesta data uma marcha do quartel de Évora ao som de dois passos-ordinários: o primeiro intitulado Tancos «com clarins obrigados, composição do activo e habil mestre da sua nomeada charanga», e o segundo, «optimamente cadenciado, [e] muito notavel na parte obrigada aos baixos» tem o título de *Despedida d'Evora*, composto expressamente para esta ocasião por Joaquim Sebastião Limpo Esquivel.

Segundo João Rosa, Joaquim Sebastião Limpo Esquivel foi um «grande talento musical» (1948, 293). Nascido e falecido na cidade de Évora (20/01/1836 – 11/02/1889), Vieira menciona a sua exímia técnica no contrabaixo – para além de ser «egualmente bom cantor» –, instrumento pouco associado ao virtuosismo mais habitual de outros instrumentistas, referindo uma *Phantasia* que o próprio Esquivel compôs e apresentou, com acompanhamento de orquestra, num concerto na Academia Dramática Lisbonense a 19 de Dezembro de 1863. Esta última apresentação do músico é apenas uma entre várias deslocações a Lisboa, «estimando sempre que o convidassem para tomar parte nos concertos, tocando na orchestra com a proficiencia dos melhores artistas». Em Évora destacam-se as suas composições para solenidades religiosas, muitas vezes dirigidas pelo próprio, dando Vieira destaque a «uma missa de *requiem* e um setenário das Dores» (VIEIRA, 1900, 396-397).

O trabalho de Ana Bernardo aponta a data de Fevereiro de 1860 para a entrada de Esquivel como sócio do Círculo Eborense, sendo João Fragoso da Gama o seu proponente (BERNARDO, 2001, 200). Provas da sua atividade como compositor nesta cidade encontram-se também na Sociedade Harmonia Eborense onde, entre o espólio aí recolhido⁵⁵, se identifica uma composição de Joaquim Sebastião Limpo Esquivel para voz e piano.

BANDA DOS ALUNOS DE MINERVA

No início da segunda metade do século XIX a cidade de Évora esteve musicalmente restringida às atividades da Banda da Casa Pia de Évora e da Charanga de Cavalaria 5, exceto as ocasionais disrupções da exclusividade destes dois agrupamentos pela

54 *Folha do Sul* (1866), N° 243, Outubro.

55 A recolha, compilação e análise de parte deste espólio é abordada por Vanda de Sá e João Ricardo no cap. II do presente livro.

Filarmónica Euterpe Eborense⁵⁶, que somente terá entretido os eborenses entre 1864 e 1870.

Foi durante este ano de 1870 que surgiram, em antítese política, duas novas filarmónicas que abrilhantaram a paisagem sonora de Évora até sensivelmente 1887. A primeira, que seria conhecida pela alcunha «A Música dos Chouriços», foi a Banda dos Alunos de Minerva. Este agrupamento, fundado pela classe operária e liderado pelo «apreciado» clarinetista João Francisco da Costa, terá sido «uma das sucessoras de Os Formigões⁵⁷, que se julga ter sido a primeira filarmónica eborense» (GODINHO, 1980, 108). Rivalizando política e musicalmente com a outra banda eborense fundada no mesmo ano, a progressista Filarmónica Primeiro de Dezembro, a banda dos Alunos de Minerva satisfazia as exigências de uma política regeneradora.

De acordo com uma notícia no *Manuelinho de Évora*⁵⁸, esta filarmónica terá sido temporariamente dissolvida no ano de 1881, em seguimento de conflitos de núcleo político entre os músicos e a direção. Também sobre este incidente existe o relato de Silva Godinho, alegando que «a Sociedade Filarmónica Alunos de Minerva se encontra em completa anarquia, que não tinha estatutos aprovados, que não era entidade jurídica e, portanto, não podia funcionar como associação» (GODINHO, 1984-85, 63). A notícia no *Manuelinho de Évora* dá ainda conta que grande parte dos músicos da então dissolvida banda passariam a integrar uma recém-fundada sociedade – ela própria resultante destes incidentes político-musicais e alterações entre progressistas e regeneradores –, e que estes antigos integrantes reivindicaram o seu direito aos antigos materiais como instrumentos, fardamentos ou reportórios, depositados «na casa do mestre, João Francisco da Costa» (GODINHO, 1984-85, 63).

56 É a 21 de Maio de 1864 que a Filarmónica Euterpe Eborense, criada por ex-alunos da Casa Pia de Évora, dá o seu primeiro concerto no adro da Igreja de Santo Antão. O aparecimento desta filarmónica marcial traz uma nova esperança de entretenimento musical, pois após esta primeira apresentação os eborenses «vivem momentos de esfuziante entusiasmo e correm a inscrever-se como sócios, com a quota mensal de 200 réis» (Godinho, 1984-85, 61). No entanto, a vida da Filarmónica Euterpe Eborense foi bastante curta, «talvez pelo aparecimento de outras congéneres ou divergências internas» pois terá cessado as suas atividades por volta de 1870, o que torna novamente a Banda da Casa Pia e a Charanga de Cavalaria 5 nas únicas filarmónicas na cidade de Évora nos anos setenta (Godinho, 1984-85, 61).

57 Segundo Cândida Lóios, a banda d'Os Formigões foi fundada dez anos antes da banda dos Alunos de Minerva, em 1860, e em contraste a sua direção seria constituída maioritariamente por elementos de um estrato social economicamente superior, denominados «os ricos», possivelmente pelas suas fortunas pessoais. A banda acabaria por ser dissolvida em 1870 não só devido às exigências e sacrifícios necessários ao seu bom funcionamento e prosperidade, mas também pelo esmorecer do entusiasmo dos seus proponentes (Lóios, 2010, 45).

58 *Manuelinho de Évora* (1881), Ano I, N.º 23.

A Sociedade Academia de Minerva, sob a alçada do mesmo maestro João Francisco da Costa, «estreia-se no dia 5 de Maio de 1881 fazendo o acompanhamento musical da procissão do Senhor dos Passos», e alguns meses depois protagonizaria concertos no Jardim Público de Évora (RUSSO, 2007, 89-90). Inicialmente a sede e sala de ensaios deste agrupamento localizou-se na Rua da Mouraria n.º 27 (GODINHO, 1984-85, 63-64), e a partir de Julho de 1884 as instalações localizavam-se na Praça Joaquim António d'Aguiar, antiga Praça de D. Pedro n.º 18, como relata Silva Godinho quando descreve os «ruidosos ensaios da Filarmónica Academia de Minerva», no mesmo local onde se situa não só o Teatro Garcia de Resende, mas também onde funcionavam:

«mais duas salas de espetáculos: o *Teatro Esperança* e o *Grupo Marquês de Pombal*, o primeiro de estudantes e que funcionou no que resta do convento de S. Domingos, o segundo ocupando o piso térreo do paço do morgado Manedo» (GODINHO, 1982-1983, 173).

Terá sido durante as celebrações do 1.º de Dezembro de 1881, ornamentadas pelos concertos das várias bandas existentes na cidade de Évora nesta altura, que os músicos da Sociedade de Minerva estream os seus novos fardamentos «constando de casaca e calça de pano azul ferrete com vivos amarelos e quépi igual ao então usado pela ordenança de artilharia, executado pelo alfaiate eborense Miguel António Janeiro» (GODINHO, 1984-85, 63).

Revela-se bastante interessante o relato oferecido pelo já citado Silva Godinho relativamente às comemorações do Primeiro Centenário do Marquês de Pombal, ocorridas a 8 de Maio de 1882, quando descreve os festejos noturnos no Jardim de Diana, «vistosamente ornamentado com balões e iluminação a giorno». Segundo o autor, entre os espetáculos de fogo de artifício, deu-se um concerto pela Banda dos Alunos de Minerva, que iria depois percorrer a cidade. Mas o mais curioso é a referência a Teodósio Augusto Ferreira como regente deste agrupamento, o que quererá dizer que após deixar a Filarmónica Primeiro de Dezembro em Julho de 1880, a certa altura o maestro terá tomado o pódio da filarmónica rival, esta que satisfazia as suas tendências políticas regeneradoras (GODINHO, 1984-85, 46).

FILARMÓNICA PRIMEIRO DE DEZEMBRO

Um dos frutos musicais resultantes do período politicamente conturbado na cidade de Évora na segunda metade do século XIX, «em que as bandas eram muito vulneráveis às influências partidárias» (RUSSO, 2007, 89), foi o aparecimento da Filarmónica

Primeiro de Dezembro. Este agrupamento surge em oposição partidária à Banda dos Alunos de Minerva, que satisfazia exigências da política Progressista, no mesmo ano de 1870. Como escreve Godinho, a Filarmónica Primeiro de Dezembro teve a sua sala de ensaios nas ruínas do Convento de S. Francisco na primeira década da sua existência, espaço que apresentaria um «deplorável aspecto e não raro cenas indecorosas» (GODINHO, 1982-1983, 168).

Muitos dos ensaios do agrupamento foram dirigidos pelo seu maestro Teodósio Augusto Ferreira, nascido em Estremoz no ano de 1850. Na juventude o músico veio a distinguir-se como cantor e instrumentista durante a sua formação na Casa Pia de Évora, onde foi admitido com cerca de onze anos de idade. Após completar os seus estudos musicais na cidade de Lisboa, Teodósio regressou a Évora, onde «viria a tornar-se o compositor local de referência no domínio da música sacra», mas compondo e dirigindo também bastantes composições de sua autoria noutras variadas festividades mundanas, maioritariamente marchas e danças, grande parte composta no contexto do grupo recreativo Sol e Dó – Noctívagos⁵⁹, «do qual aliás fazia parte e foi director musical. Tratava-se de uma tertúlia juvenil, com fins lúdicos, que pretendia animar as noites da cidade através da promoção de acontecimentos musicais» (OLIVEIRA, 2021, cf. índice do presente livro).

Godinho viria a deduzir que fora pela militância no partido regenerador, em ideais contrários a parte dos músicos e da direcção da Filarmónica Primeiro de Dezembro, que Teodósio acabaria por abandonar este cargo de regente em Julho de 1880. Entre as discórdias e difíceis vivências que contribuíram para esta saída, o autor relata também os conflitos entre progressistas e regeneradores durante o 1º de Janeiro de 1880 na inauguração do Mercado 1º de Maio, anteriormente conhecido

59 Um agrupamento um pouco mais tardio que viria também a carregar o legado de Teodósio Augusto Ferreira, não apenas por ele dirigido mas para o qual compôs bastantes obras, é o Grupo Sol-e-Dó – Noctívagos. De acordo com os registos este grupo já existiria em 1879, assumido pelas datas do 1º Volume da *Colecção de músicas executadas pelo «Sol-e-Dó – Noctívagos», na cidade de Évora, 1879-1880-1881*. As obras musicais *Sol-e-Dó*, e *A Esmola* da autoria de F. J. da Conceição são as mais antigas deste volume, datadas a 1876. Estas e as restantes partituras que constituem o 1º e 2º Volumes desta coleção terão sido recolhidas no atualmente desaparecido espólio de Joaquim Jerónimo Rosa, falecido em 1947, não só um dos fundadores da Sociedade dos Noctívagos, mas também um dos membros que «lhes dera a mais dedicada e entusiástica cooperação» (Rosa, 1948, 289-290). Constituído por amadores de qualidade elevada, de todas as classes sociais e de todos os campos artísticos, o Sol-e-Dó «compunha-se de “arcos”, “cordas” e algumas “madeiras”, “triângulo” (ferrinhos) e “bombinho”, agregando-se as “vozes” necessárias para as cantatas» (Rosa, 1948, 295). Apesar das performances mais comuns serem pelas ruas da cidade de Évora, a certa altura o Grupo chegou a dispor de um coreto próprio «com balões privativos para a sua iluminação, de artístico delineamento» (Rosa, 1948, 291). O ano de 1883 assinala a data da última partitura do 2º volume – 1882-1883 da *Colecção de músicas executadas pelo ‘Sol-e-Dó – Noctívagos* (Rosa, 1948, 293-294), pelo que se assume esta como a data final das atividades deste grupo.

por Mercado de D. Manuel, que levou à intervenção da Cavalaria 5 e ao batismo do incidente como «tumulto dos mercados»; tão marcante o foi que a sociedade passaria a ser conhecida entre os regeneradores como «Filarmónica Primeiro de Janeiro» (GODINHO, 1984-85, 61-62).

Alterações desta natureza foram ganhando novas razões e novas forças, chegando mesmo à vandalização do gradeamento da igreja de São Tiago por um grupo de músicos «adversário político do que se achava abrilhantando o septenário das Dores na igreja de Santiago e dirigido por Joaquim Sebastião Limpo Esquivel» (GODINHO, 1984-85, 62); ultimamente, devido a esta e outras «rivalidades políticas e musicais, as filarmónicas eborenses estiveram largo tempo condenadas a curta e agitada existência». Tais o foram também os casos resultantes da queda do ministério progressista, em fins de Março de 1881, com a popularidade musical resultante do recém-chegado liberalismo, «para o que muito contribuíram os partidos políticos com as suas filarmónicas» (GODINHO, 1980, 108). Destes momentos relata-se, por exemplo, a chegada de Francisco Guedes de Carvalho e Menezes, que agravou os constantes costumes de rivalidade, pois os seus apoiantes pretendiam a presença de uma banda de música para abrilhantar a receção do novo governador civil⁶⁰.

É ainda neste trabalho que Godinho faz referência ao regente António Francisco Thea, que seria o maestro durante o declínio e a inevitável queda da Filarmónica Primeiro de Dezembro «em fins de 1886 ou princípios de 1888». Nas suas últimas apresentações, entre as quais as festas comemorativas da independência nacional, a filarmónica terá sido forçada a contratar vários instrumentistas externos ao seu núcleo, revelando a perda do antigo prestígio e da unidade dos seus elementos (GODINHO, 1984-85, 62).

Bernardo faz também uma referência ao final das atividades da Filarmónica Primeiro de Dezembro quando, após referir uma notícia de 10 de Outubro de 1882 no jornal *Manuelinho d'Evora* sobre uma atuação na Praça do Giraldo, a autora aponta de seguida para a extinção do agrupamento por volta de 1887 pois «em 1888 o administrador do concelho já não faz referência a ela» (BERNARDO, 2001, 43)⁶¹.

60 «Com esse propósito, e como a Banda 1.º de Dezembro fosse declaradamente progressista, o Partido Regenerador convida a Banda de Alunos de Minerva, ainda que esta também não lhe agradasse politicamente. O convite caiu como uma bomba no seio da filarmónica. Enquanto o regente João Costa e alguns músicos manifestaram desejo de colaborar na manifestação ao governador civil, a maioria dos filarmónicos foi de opinião contrária» (Godinho, 1980, 109).

61 Por outro lado, Russo indica o final desta banda – em par com a banda dos Alunos de Minerva – para um ano antes, após um período de quase duas décadas de rivalidades musicais e políticas que provocou «ódios e discórdias entre os seus elementos e a própria população» (Russo, 2007, 89).

SOUSA MORAIS & CÍRCULO EBORENSE

Com o início da última década do século XIX «Évora volta a ficar apenas com a banda militar e a banda da Casa Pia que já não asseguram as necessidades musicais de uma população que estava habituada ao som e à presença das filarmónicas», resultado do cessar de atividades da banda Alunos de Minerva, sociedade Academia de Minerva e filarmónica Primeiro de Dezembro. No entanto, Russo alerta para as atividades musicais nas coletividades e cafés da cidade, a cargo de pequenos agrupamentos musicais como tunas ou orfeões que protagonizavam «frequentemente espetáculos nos teatros da cidade e noutros espaços públicos ou privados» (RUSSO, 2007, 89-91), mas também ocasionais espetáculos a cargo de músicos e bandas não residentes na cidade.

Existem vários relatos destes acontecimentos, como é o caso do concerto da Banda de Infantaria 17 que executou várias peças no Domingo de 23 de Junho de 1895, entre elas um ordinário intitulado *Alérta*, da autoria do seu simultaneamente antigo e futuro maestro, João Carlos de Sousa Morais, entre as 20:00 e as 22:00 no Jardim Municipal, em festividades inscritas nos festejos da feira de S. João⁶².

João Carlos de Sousa Morais nasceu em Valença do Minho a 29 de Setembro de 1860 e viria a falecer na cidade do Porto a 4 de Outubro de 1919. É tido como «uma referência muito importante na história da música portuguesa», começando a exercer a sua atividade como chefe de banda com 21 anos de idade, depois de iniciar a sua carreira de músico militar em 1872 (SOUSA, 2013, 202: rodapé).

Morais terá estado pouco tempo na sua primeira permanência com o Regimento de Infantaria nº 17 em Beja, iniciada a 12 de Março de 1881, antes de ingressar no Regimento de Infantaria nº 2, em Lisboa, em Setembro do mesmo ano. Só a 14 de Novembro de 1886 regressaria ao Alentejo e ao citado regimento de Beja para «chefiar a respetiva Banda, à frente da qual permanece durante oito anos e cinco meses» (SERRA, 2019, 12-13).

A 1 de Julho de 1894 seria destacado para a Real Casa Pia de Évora, onde exerceu as atividades de professor de música. Foi durante esta estada na cidade de Évora, que se estendeu até 16 de Novembro de 1897, e durante o período em que «esteve também na banda do RI 4 em Elvas» (SOUSA, 2013, 265: anexos), que Sousa Morais «organiza, dirige e compõe música para uma orquestra de teatro e de concertos» (SERRA, 2019, 13) sob a alçada do Círculo Eborense⁶³,

62 *O Diário d'Evora*, (1895), Folha Ilustrada, I Anno, Nº 198, Junho.

63 O Círculo Eborense foi fundado pelos seus primeiros 36 sócios, todos eles residentes na cidade de Évora. Esta sociedade passa a existir legalmente com a aprovação dos seus estatutos a 9 de Janeiro de 1837. A sua sede situa-se até hoje no Largo das Casas Pintadas, oferecendo atividades e espaços de recreação e cultura.

agrupamento para o qual escreveu algumas peças, e instituição «da qual foi sócio extraordinário, sendo «Proponente» António Coelho Villas Boas (proprietário)» (SERRA, 2019, 15).

Os manuscritos das partes instrumentais recolhidas no espólio de partituras do Círculo Eborense levam a crer tratar-se de uma orquestra e não de uma banda/filarmónica, pela presença obrigatória não só de vários instrumentos de sopro, mas também das secções de cordas. Várias das obras recolhidas têm a assinatura do maestro Moraes, não só em composições de sua autoria (Tabela 1) como o caso da *Batalha das Flores*, *Gavotte Pezicatto*, *Pizzicatto Butterfly* ou uma Polca Militar, mas também em arranjos (Tabela 2) de peças de outros compositores europeus como George Frideric Handel (1685-1759), Franz Schubert (1797-1828) ou Giuseppe Verdi (1813-1901).

Tabela 1: Composições da autoria de João Carlos de Sousa Moraes no espólio do Círculo Eborense.

Ano do manuscrito	Título do manuscrito
1895-01-25	BATALHA DAS FLORES / POLKA / POR / JOÃO CARLOS DE SOUSA MORAES / EVORA 25-1-95
1895-03-01	[ERNESTINA /] VALSA POR / JOÃO CARLOS DE SOUSA MORAES / EVORA 1 DE MARÇO DE / 1895
1896-05-26	POLKA MILITAR / POR / MORAES / EVORA 26 DE MAIO DE / 1896
1896-07-25	PIZZICATTO / POR / MORAES / EVORA 25 DE JULHO DE 1896
1896-12-25	HYMNO MARCHA / DEDICADO Á ORCHESTRA E EX.MOS SÓCIOS DO CIRCULO EBORENSE POR JOÃO CARLOS DE SOUSA MORAES / 25-12-96
1898-11-07	PIZZICATTO / POR / JOÃO CARLOS DE SOUSA / MORAES / EVORA 7 DE NOVEMBRO DE 1898
1898-12-18	PIZZICATTO / POR / JOÃO CARLOS DE SOUSA / MORAES / EVORA 18 DE DEZEMBRO DE 1898
s.d.	PIZZICATTO / BUTTERFLY / (?) PARTES / MORAES
s.d.	LUADILHA / CARNAVALESCA / MORAES
s.d.	GAVOTTE PEZICATTO / POR / JOÃO CARLOS DE SOUSA MORAES / DEDICADA AO EX.º [SR?] ANTONI / COELHO VILLAS BOAS
s.d.	LEDA GAVOTTE-PIZZICATTO / PARA / VIOLINO, VIOLONCELLO E PIANO / POR / SOUZA MORAES / COPIUA DE J. C. S. MORAES

Tabela 2: Arranjos da autoria de João Carlos de Sousa Moraes no espólio do Círculo Eborense.

Ano do manuscrito	Título do manuscrito	Compositor
1894-03-08 ⁶⁴	LA BOHÈME / DE / PUCCINI / INSTRUMENTAÇÃO DE SOUSA MORAES / EVORA 8-3-94	Giacomo Puccini (1858-1924) – <i>La Bohème</i> (1896).
1895-07-19	LA VERBENA DE LA PALOMA / SELECTION / MAESTRO / BRETÓN / REDUZIDA PARA ORCHESTRA (MUITO FACIL) POR / MORAES / EVORA 19-7-95	Thomás Bretón (1850-1923) – <i>La verbena de la Paloma</i> (1894).
1896-06-28	DINORAH / LE PARDON / DE PLOËRMEL / OPERA IN THREE / ACTS / BY / MEYERBEER / (EVORA 28-6-96) / INSTRUMENTAÇÃO DE PIANO / POR / MORAES	Giacomo Meyerbeer (1791-1864) – <i>Dinorah, Le pardon de Ploërmel</i> (1859).
1896-10-01	PARTITURA / OTELLO / DE / VERDI / INSTRUMENTAÇÃO DE MORAES / EVORA 1 DE OUTUBRO DE 1896 / / ESCRITO EM 6 DIAS	Giuseppe Verdi (1813-1901) – <i>Otello</i> (1887).
1896-12-07	CONSTANTE / VALSA / POR / JOSÉ CORDOVID / INSTRUMENTAÇÃO DE PIANO PARA ORCHESTRA POR / MORAES / EVORA, 7 DE DEZEMBRO DE 1896	José Bernardo Barahona Frago Cordovil da Gama Lobo (2º Visconde da Esperança) / José Estêvão Cordovil (Alferes Picador de Cavalaria nº 5) ⁶⁵ .
1896-12-28	FALSTAFF / DI / G. VERDI / INSTRUMENTAÇÃO DE PIANO E CANTO / JOÃO / MORAES / EVORA 28 DE DEZEMBRO / 1896	Giuseppe Verdi (1813-1901) – <i>Falstaff</i> (1893).
1897-11-10	LA VERBENA DE LA PALOMA / SELECTION / DE MAESTRO / BRETON / REDUZIDA PARA ORCHESTRA (MUITO FACIL) POR JOÃO CARLOS S. MORAES / EVORA 10 = 11 = 97. / COPIOU / CAETANO DA CONCEIÇÃO FORÇADO	Thomás Bretón (1850-1923) – <i>La verbena de la Paloma</i> (1894).

64 Inconsistência de datas: No manuscrito parece estar claramente o ano de 1894, o que será praticamente impossível visto a obra de Puccini ter estreado apenas em 1896. Na primeira página onde está a data parece estar escrito um «6» entre o «9» e o «4», e na outra página onde aparece a data parece estar escrito um «0» entre os mesmos números; ambos os anos de 1904 e 1964 não fazem sentido.

65 Será uma peça composta por José Bernardo Barahona Frago Cordovil da Gama Lobo (2º Visconde da Esperança) ou por José Estêvão Cordovil (Alferes Picador de Cavalaria nº 5)? – que depois Morais orquestrou. Segundo Bernardo (2001, 188 e 209), José Bernardo Cordovil entrou para o Círculo Eborense em Março de 1887, e José Estêvão Cordovil em Janeiro de 1890, pelo que as datas parecem funcionar.

1897-11-13	POUT-POURI DA ZARZUELLA / LA VERBENA DE LA PALOMA / POR / MORAES / EVORA 13 = 11 = 97. / COPIOU / CAETANO DA CONCEIÇÃO FORÇADO	Thomás Bretón (1850-1923) – <i>La verbena de la Paloma</i> (1894).
1897-11-16	DINORAH / LE PARDON DE PLOËRMEL / OPERA IN THREE ACTS BY MEYERBEER / INSTRUMENTAÇÃO DE PIANO POR MORAES / EVORA 16=11=97. / COPIOU / CAETANO DE CONCEIÇÃO FORÇADO	Giacomo Meyerbeer (1791-1864) – <i>Dinorah, Le pardon de Ploërmel</i> (1859).
1897-11-25	OTELLO / DE / VERDI / INSTRUMENTAÇÃO DE MORAES / EVORA 25=11=97 / COPIOU / CAETANO DA CONCEIÇÃO FORÇADO	Giuseppe Verdi (1813-1901) – <i>Otello</i> (1887).
1898-01-09	LA FILLE DU TAMBOUR MAJOR / OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES / DE / J. OFFENBACH / INSTRUMENTAÇÃO DE J. C. SOUSA MORAES / EVORA 9 = 1 = 98 / COPIOU / CAETANO DA CONCEIÇÃO FORÇADO / MUSIZO DE [?] INF. ^a 15	Jacques Offenbach (1819-1880) – <i>La fille du tambour-major</i> (1879).
s.d.	MUSICA CLASSICA / FRAGMENT DU V CONCERTO DE HAENDEL / JOÃO CARLOS DE SOUSA MORAES	Georg Friedrich <i>Händel</i> (1685-1759) – <i>6 Concerti Grossi</i> Op. 3 (1710-1718) [secção do Concerto V, <i>Allegro</i>].
s.d.	20 / ORQUESTRA / COMPLETA / OUVERTURE – FANTAISIE / LES ÉMIGRANS D'AMÉRIQUE / PAR / A. LAMOTTE / DE / JOÃO CARLOS DE SOUSA MORAES	Antony Lamotte (1819-1912) – <i>Les Emigrants d'Amérique Ouverture-fantaisie (pour orchestre)</i> Op. 7 (1856).
s.d.	OPERA / FAUSTO / DE / GOUNOD / INSTRUMENTAÇÃO DE MORAES	Charles Gounod (1818-1893) – <i>Faust</i> (1859).
s.d.	AIDA / SELECTION / MAESTRO / VERDI / INSTRUMENTAÇÃO DE MORAES	Giuseppe Verdi (1813-1901) – <i>Aida</i> (1871).
s.d.	1. RÈVERIE / RÉCRÉATIFS / B. C. FAUCONIER / SOUSA MORAES	Benoit Constant Fauconier (1816-1898) – <i>Soirées de familles et d'amateurs: douze morceaux récréatifs</i> Op. 113 (1876).
s.d.	OTELLO OPERA / DE / VERDI / INSTRUMENTAÇÃO DE PIANO E CANTO / PARA ORCHESTRA POR MORAES	Giuseppe Verdi (1813-1901) – <i>Otello</i> (1887).
s.d.	HERODIADE DE MASSENET / INSTRUMENTAÇÃO DE J. C. S. MORAES	Jules Massenet (1842-1912) – <i>Hérodiade</i> (1881).

s.d.	CAVALARIA RUSTICANA / INTERMEZZO / 14 PARTES / ARRANJADO POR S. MORAES	Pietro Mascagni (1863-1945) – <i>Cavalleria Rusticana</i> (1890).
s.d.	POUTPOURRI / DA / ZARZUELLA LA / VERBENA DE LA / PALOMA / POR / MORAES	Thomás Bretón (1850-1923) – <i>La verbena de la Paloma</i> (1894).
s.d.	ORQUESTRA / COMPLETA / OUVERTURE / DU / MENETRIER DE ST. WAST / PAR ALPHONE HERMAN / DE / JOÃO CARLOS DE SOUSA MORAES	Alphonse Herman (1836-1906) – <i>Le ménétrier de Saint-Waast</i> (1900).
s.d.	SERÉNADE / DE / SCHUBERT / INSTRUMENTADO PARA QUINTETTO / E / HARPA / POR / MORAES	Franz Schubert (1797-1828) – <i>Serenada</i> [desconhecida].



Imagem 2: *Hymno Marcha / Dedicado á orchestra e Ex.mos sócios do Círculo Eborense por João Carlos de Sousa Moraes / 25-12-96 – Partes instrumentais. Propriedade do Círculo Eborense.*

GRUPO DE AMADORES DE MÚSICA EBORENSE

Nas duas últimas décadas do século XIX, apesar da irregular existência de grande parte dos agrupamentos, os eborenses continuavam a dispor de um leque, sem dúvida reduzido, de músicos e bandas de música, presentes em «toda uma série de actividades que contribuíam para criar um ambiente de excepção, de perturbação da rotina» (BERNARDO, 2001, 67).

Coincidente com o período entre o final de 1886 e o início de 1887 em que a cidade ainda dispunha de quatro bandas musicais, embora «todas elas se encontrassem em franco declínio», está o surgimento do Grupo de Amadores de Música Eborense, orquestra que aparece a abrilhantar os até então «não muito famosos» espetáculos de teatro do Grupo Recreativo 5 de Outubro, na Rua do Raimundo (GODINHO, 1982-83, 176-177).

É a 16 de Março que a orquestra dos amadores de música, dirigida por José Barreto Avis, protagoniza um concerto no Café Eborense, na Praça do Giraldo, numa festa em honra dos chefes locais do Partido Progressista; na sequência do evento surge uma lista dos membros que a constituíam⁶⁶. Existe ainda o relato dos primeiros concertos ao ar livre, um no Jardim Público e outro na Praça do Giraldo, «que fazem surgir na imprensa, pela primeira vez o nome da sociedade filarmónica em organização» (RUSSO, 2007, 91).

Ainda em Novembro do mesmo ano de 1887 surgiria, a partir do entusiasmo do regente José Barreto Avis e do «hábil flautista Joaquim Gregório de Sousa que tinha a profissão de barbeiro» (RUSSO, 2007, 91), a Escola do Grupo de Amadores de Música Eborense. «A Escola com aulas de música vocal e instrumental» cuja primeira sede se situava na atual Rua João de Deus «funcionava às segundas, quartas e sábados, das 6 às 8 horas da noite» (GODINHO, 1982-83, 178), e na sua inauguração o Grupo de Amadores «tocou o seu hino, composto pelo músico amador Francisco José da Conceição» (RUSSO, 2007, 92). Esta instituição, inicialmente com 14 alunos mas que em Março de 1888 já seria frequentada por 43 alunos, sobrevivia com as frequentes campanhas organizadas pela população e com o apoio do seu benfeitor Francisco Barahona, que adquire instrumentos musicais e fardamentos em 1889.

Segundo Susana Russo (2007) é com a morte do dito patrocinador Barahona, a 25 de Janeiro de 1905, que a Banda dos Amadores de Música Eborense «perde

66 «José Rafael dos Santos, João Batista Rodrigues, José Figueiredo Altar Mosa (violinos), coadjuvados por Francisco Fernandes d'Almeida, mestre de Caçadores 8, e António Luís Correia, músico do mesmo Batalhão, então destacado nesta cidade; Joaquim Gregório de Sousa (flauta); Manuel Joaquim, músico de Caçadores 8, José Barreto Avis e Cristóvão dos Reis (clarinetes); João Henriques (saxofone); Francisco A. Janeiro (cornetim); António Francisco Janeiro e João de Sousa (saxotrompas); Augusto dos Reis Anes (barítono); Joaquim Manuel de Mira e José Matias (baixos)» (Godinho, 1982-83, 176-177).

algun do seu dinamismo, recuperado através de alguns presidentes de Direções [...] que voltam a entusiasmar o funcionamento da filarmónica». Terá sido também nesta altura que o agrupamento se vê obrigado a desocupar a sede que lhes foi concedida pela Câmara Municipal de Évora mediante pagamento de uma mensalidade (RUSSO, 2007, 93).

Até à segunda década do século XX, «não há conhecimento de outras associações filarmónicas sediadas em Évora» para além da Banda dos Alunos da Casa Pia e dos Amadores de Música Eborense⁶⁷.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do exposto, e no que se refere aos contextos de apresentação das bandas militares e das bandas civis na cidade, é possível constatar que a paisagem sonora durante a segunda metade do século XIX se viu crescentemente marcada nas praças, ruas e igrejas, mas também nos teatros ou nas jovens Associações. A partir de 1888 com a inauguração do Coreto no Passeio Público, este palco afirma-se como o espaço de eleição para a diversidade de reportórios⁶⁸ num exímio equilíbrio entre o cosmopolitismo em voga, a valorização dos músicos locais e a exaltação de valores militares e patrióticos. É no coreto que o Público paga para assistir a execuções dentro de uma lógica de concerto, e é em relação a estes eventos que se publicam na imprensa as avaliações mais exigentes sobre a qualidade artística e o virtuosismo dos músicos. É também através das bandas civis que nas ruas de Évora se afirma a ressonância musical da atribulada vida política da segunda metade de oitocentos.

Os agrupamentos musicais de instituições militares presentes em Évora servem o princípio de constante circulação de homens e de regimentos característico da vida no Exército na época. Assim, a circulação de Bandas Regimentais, que vêm enriquecer as praças, ruas e o Passeio Público em que a música já se fazia ouvir, é também sinónimo de uma constante circulação de músicos e reportórios, especialmente entre os centros urbanos geograficamente mais próximos: Beja, Elvas e Portalegre.

67 A Escola de música fundada pelos membros deste último agrupamento seria elevada a Academia de Música Eborense a 5 de Maio de 1930, encerrando as portas em Março de 2003 após 115 anos de existência.

68 Para um levantamento quantificado dos programas e da sua distribuição por géneros *cf.* Costa, 2020, 315-316.

BIBLIOGRAFIA:

- BATISTA, David. (s.d.) – Transcrição dos estatutos do Círculo Eborense. In Bernardo, M.A.; Zozaya, M.; Batista, D. – *Sociabilidad y Élités*. ISSN 2444-8052. Proyecto de rescate documental financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian: «*A Sociabilidade alentejana nos documentos, O Círculo Eborense*». Disponível em: <https://sociabilidad.hypotheses.org/>.
- BERNARDO, Maria Ana (1986) – Espaços e Práticas de Sociabilidade: o associativismo no Alentejo durante o século XIX, notas para o seu estudo. In *Actas do II Encontro de Portalegre*.
- BERNARDO, Maria Ana (2001) – *Sociabilidade e Distinção em Évora no Século XIX: O Círculo Eborense*. Câmara Municipal de Évora: Edições Cosmos.
- CORREIA, Luís Miguel Tomé (2006) – *Bandas e Músicos Militares em Portugal: Do Século XIX ao XXI*. Lisboa: FCSH/UNL. Tese de mestrado.
- COSTA, Célia Pereira da (2009) – Consequências da Guerra Peninsular na Música Militar Portuguesa. In *Revista Militar*, nº 2488. Disponível em: <https://www.revistamilitar.pt/artigo/478>.
- COSTA, João Pedro (2020) – Do «mundo elegante» aos «microcosmos da gente portuguesa»: os frequentadores no jardim público de Évora e os seus gostos musicais (1887-1910). In Pestana, M. R [et al.] (ed.) – *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, p. 301-318.
- FONSECA, Hélder Adegar (1996) – As elites económicas alentejanas, 1850-1870: anatomia social e empresarial. In *Análise Social*, vol. XXXI (136-137), p. 711-748.
- GODINHO, Silva (1980) – Temas oitocentistas eborenses. In *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, nº 63-64, p. 97-121.
- GODINHO, Silva (1982-83) – Temas oitocentistas eborenses (2ª série). In *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, nº 65, p. 165-188.
- GODINHO, Silva (1984-85) – Temas oitocentistas eborenses (3ª série). In *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, nº 67, p. 39-67.
- LAPA, Albino (1941) – *Subsídios para a história das bandas militares portuguesas*. Lisboa: Oficinas da Revista Alma Nacional.
- LÓIOS, Cândida Bela Parrochinha Paulo (Outubro de 2010) – *A Sociedade Filarmónica Luzitana de Estremoz entre 1880 e 1910*. Évora: Universidade de Évora. Tese de mestrado.
- MARTINÓ, António M. (1999) – *José Cândido Martinó: Uma vida desenhada pela banda*. Lisboa: Edições Colibri.
- NUNES, Maria de Fátima; ALBUQUERQUE, Sara; ALMEIDA, Carmen (2021) – Retalhos de paisagem sonora em Évora (1820-1910). In Conde, Antónia Fialho; Sá, Vanda de; De Paula, Rodrigo Teodoro (eds.) – *Paisagens Sonoras Históricas. Anatomia dos Sons nas*

Cidades. Évora: publicações do CIDEHUS. Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/17367>.

- OLIVEIRA, Filipe Mesquita de (2021) – As obras de Teodósio Augusto Ferreira no contexto do panorama musical eborense do derradeiro quartel de oitocentos. In Conde, Antónia Fialho; Sá, Vanda de; De Paula, Rodrigo Teodoro (eds.) – *Sonoridades Eborenses*. CHAM, CESEM, *Cf.* índice do presente livro.
- ROSA, João (1948) – Música e Músicos em Évora no Último Quartel do século XIX. In *A Cidade de Évora: Boletim Comissão Municipal de Turismo*, nº 15-16, ano VI, Março-Junho.
- RUSSO, Susana Bilou (Novembro de 2007) – *As Bandas Filarmónicas enquanto património: um estudo de caso no concelho de Évora*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Tese de mestrado.
- SÁ, Vanda de (2019) – A música na cidade de Évora: O papel do Boletim Municipal. In Sá, Vanda de (ed.); Conde, Antónia Fialho (ed.) (2019) – *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património*. Ebook CIDEHUS, p. 119-132. Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/8767>.
- SÁ, Vanda de & RICARDO, João (2021) – «O povo divertiu-se. Ao menos nestes três dias esqueceu a carestia que o oprime». Bailes de Máscaras, Foliões e Festas de Carnaval na cidade de Évora de oitocentos. In Conde, Antónia Fialho; Sá, Vanda de; De Paula, Rodrigo Teodoro (eds.) – *Sonoridades Eborenses*. CHAM, CESEM, *Cf.* índice do presente livro.
- SERRA, Narciso Luís Esteves (2019) – *João Carlos Sousa Morais*. Valença: Município de Valença.
- SOUSA, Pedro Alexandre Marcelino Marquês de (2012) - A influência britânica nos toques da ordenança militar portuguesa. In *Revista Militar*, nº 2524. Disponível em: <https://www.revistamilitar.pt/artigo/698>.
- SOUSA, Pedro Alexandre Marcelino Marquês de (2013) – *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas*. Lisboa: FCSH/UNL. Tese de doutoramento.
- VIEIRA, Ernesto (1900) – *Diccionario biographico de musicos portugueses; historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typ. M. Moreira & Pinheiro.
- ZOZAYA-MONTES, María (2019) – El archivo asociativo. Patrimonio privado colectivo convertido en bien público: la Sociedade Harmonia Eborense y el Círculo Eborense (1836-2020). In *Boletim do Arquivo Distrital de Évora*, nº 8, ISSN: 2183-3427, p. 171-187.



CAPÍTULO III

COLEÇÕES E CIRCULAÇÃO DE OBRAS EM CONTEXTO

A música na Biblioteca da Manizola

*Albuquerque, Maria João**

A Quinta da Manizola¹, localizada a noroeste da cidade de Évora, nos seus arredores, faz parte do património paisagístico do Alentejo, podendo ser considerada como um monte alentejano² de características próprias (MASCARENHAS et al., 2015) no qual predomina a casa senhorial que foi mandada edificar pelo 2.º Visconde da Esperança, José Bernardo de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo (1841-1925). A casa em tempos albergou uma das mais notáveis bibliotecas particulares do seu tempo, fruto do espírito colecionista e erudito do seu dono.

O Visconde da Esperança tinha manifestado o desejo de doar em vida a sua valiosa coleção à Biblioteca Pública de Évora (BPE), mas faleceu em 1925, sem o concretizar, iniciando-se um contencioso do Estado com os herdeiros que só terminaria com a aquisição da coleção pela Fazenda Nacional em 1953.

Atualmente dividida entre a Biblioteca Pública de Évora e a Biblioteca da Faculdade de Letras, a coleção conheceu uma série de vicissitudes que se arrastaram por quase meio século, até conhecer os seus destinos finais, tendo-se perdido, no entanto, muitas espécies, por deterioração, devido aos atrasos e recuos que todo o processo de aquisição da coleção pelo Estado provocou.

É a história desta biblioteca e o destino da sua coleção que se pretende abordar neste texto, procurando identificar as espécies musicais que lhe pertenceram e onde estão localizadas nos nossos dias.

* INET-md/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

1 Atualmente propriedade da Dr.ª Maria Manuel Barahona Alfacinha de Brito, a quem agradeço as informações fornecidas.

2 Desde finais do século XVIII e ao longo do século XIX, o monte alentejano, propriedade rural e respetivas instalações, foi ganhando dimensão e uma estrutura característica, na qual os proprietários construíam as suas próprias moradias, mais ou menos opulentas, consoante a riqueza, importância ou imagem que queriam projetar.

O VISCONDE DA ESPERANÇA

José Bernardo de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo, 2º Visconde da Esperança (Cuba, 19.05.1841 – Évora, Sé e São Pedro, 11.03.1925), pertencia à aristocracia terratenente abastada do Alentejo. Bacharel em Filosofia e diplomado em Direito Administrativo pela Universidade de Coimbra, foi moço fidalgo com exercício do Paço (ZUQUETE, 1960-61, 566-567). Embora radicado em Évora, em virtude de ter casado com uma rica proprietária desta cidade, a sua origem familiar situa-se no Baixo Alentejo, mais propriamente na vila de Cuba.

Era filho primogénito de José Maria Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo, fidalgo da Casa Real, morgado do vínculo da Esperança, em Cuba, capitão-mor de ordenanças, comendador da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, a quem foi concedido o título de Visconde em duas vidas, em 1852, por D. Maria II, e elevado a conde em 1878 por D. Luís I (ZUQUETE, 1960-61).

O 2.º Visconde da Esperança pertencia à elite eborense, sendo um grande proprietário ligado à exploração agrícola e às atividades industriais relacionadas com este setor (GUIMARÃES, 2006). Era um amante das artes, bibliófilo e numismata, e influente benemérito da cidade de Évora³, sendo sócio efetivo do Círculo Eborense (BERNARDO, 2001).

A sua preocupação com o património histórico-cultural nacional levou-o a recuperar e preservar os achados históricos que se encontravam na sua quinta da Manizola. Exemplo disso é a Fonte do Arcediago mandada construir por André de Resende, edificada nos terrenos da Quinta da Manizola na segunda metade do século XVI e que foi restaurada nos finais do século XIX graças à intervenção do Visconde da Esperança, tendo este encomendado um estudo sobre a construção da fonte e uma fotografia a António Francisco Barata (AME. Arquivo Fotográfico. Série 3151 – Fonte da Quinta da Manizola ou do Arcediago, em Évora, 1899). Posteriormente, ofereceu a fotografia e respetivo estudo à Biblioteca Pública de Évora.

Mandou ainda recolher e colocar no topo da escadaria do solar um marco miliário romano de granito e um torso romano que estão classificados como monumentos nacionais, vestígios da marcada presença romana naquela região do distrito de Évora (BILOU et al., 2013).

3 Um seu irmão mais novo, Francisco Eduardo de Barahona Fragoso, doou toda a sua coleção de estatuária à cidade de Évora, que hoje se encontra no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, tendo edificado a suas expensas o teatro Garcia Resende e o Asilo Ramalho-Barahona que pretendia garantir um apoio na velhice aos antigos trabalhadores agrícolas das suas propriedades. Um seu neto, José Manuel Bramcamp de Matos Barahona Fragoso, que foi o 3.º Conde da Esperança, foi músico amador, compositor e autor de duas óperas: «Roma eterna» e «Um sonho de D. João V».

A BIBLIOTECA DA MANIZOLA

A preocupação pela recolha e preservação do património histórico cultural nacional por parte de José Bernardo de Barahona estendeu-se com especial interesse ao colecionismo bibliográfico levando-o a constituir uma riquíssima biblioteca no primeiro piso do solar da sua quinta da Manizola que, segundo a descrição da atual herdeira, Dr.^a Maria Manuel Barahona Alfacinha de Brito, ocupava praticamente metade de todo esse andar, com estantes cobrindo todas as paredes e vãos das janelas, para além de estantaria no meio da sala principal.

Por outro lado, a atenção dada à leitura e à instrução por parte desta elite rural alentejana manifestava-se na importância atribuída às respetivas bibliotecas privadas de família. O valor que era dado a este bem cultural está bem patente nos vários testamentos de alguns abastados proprietários alentejanos, através dos quais era deixada em herança a responsabilidade de conservação e manutenção da biblioteca de família (FONSECA, 1996)⁴.



Imagem 1: Quinta da Manizola com a representação da localização da biblioteca.
Fotografia Rui Moura (18/11/2020).

4 A biblioteca «*devint à la fois le bien patrimonial qui attestait l'ancienneté de la ligne, l'héritage culturel que permettait de perpétuer les valeurs et le savoir; pour les plus tard venues, la belle bibliothèque fut un emblème, un signe distinctif qui entraînait l'honneur et la distinction sociale; elle ne fut pas seulement la manifestation visible de la culture, mais aussi du rang*» (Chaussinand-Nogaret. Cit. por Fonseca, 1996).

Aquela que passou a designar-se como «Biblioteca da Manizola», apesar de já não existir fisicamente no edifício onde se constituiu, trata-se de um conjunto documental extensíssimo, obtido a partir de múltiplas fontes e origens, que reúne documentação de diversos períodos históricos, não tendo, propriamente, nem um fio condutor, nem uma unidade temática. Abrange vastas áreas do conhecimento: Astronomia, Direito, Filologia, Genealogia e Heráldica, História Local, História de Portugal, História Ultramarina, Literatura, Matemática, Música, Política, Religião e Periódicos, sobretudo internacionais.

Não se sabe ao certo a verdadeira dimensão da biblioteca original, pois devido às vicissitudes que esta sofreu muitas espécies se terão perdido. Júlio Dantas⁵, que, como iremos ver mais à frente, teve um papel muito empenhado no processo de integração da Biblioteca da Manizola na Biblioteca Pública de Évora, estimava que a biblioteca teria cerca de 35 a 45 mil volumes, incluindo 50 incunábulos e 1200 manuscritos, considerando-a uma das mais opulentas bibliotecas da Península Ibérica⁶.

A reconstituição de como seria esta biblioteca consegue-se através da leitura do relatório efetuado por José Saraiva, Diretor do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, quando é designado para inventariar e selecionar as espécies destinadas à Faculdade de Letras de Lisboa em 1954, já depois da coleção ter sido adquirida pelo Estado⁷.

Chamado à Biblioteca da Manizola, este arquivista dá-nos um retrato da sua dimensão. Diz-nos ele que esta ocupava cinco salas, uma de grandes dimensões, e quatro mais pequenas, estando as estantes numeradas por divisões de 1 a 84, «mas as que deveriam ter os números 83 e 84 não chegaram a ser formadas convenientemente, nem tão pouco foram numeradas embora o catálogo acuse a existência de livros com referência àqueles números»⁸.

5 Júlio Dantas (1876-1962), médico, poeta, dramaturgo, romancista, professor, jornalista, político e diplomata português, foi Inspetor das Bibliotecas Eruditas e Arquivos entre 1912 e até 1946, período durante o qual promoveu grandes incorporações bibliográficas e arquivísticas, a publicação de inéditos, o alargamento da rede de arquivos e bibliotecas públicos e a criação do primeiro Posto de Saneamento e Desinfecção de Livros. A ele se deveu também a ideia de constituir o Arquivo das Congregações, formalmente criado em 1917. Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa. Disponível em: <https://institutohistoriadaarte.wordpress.com/research/seed-projects/dicionario-quem-e-quem-na-museologia-portuguesa/>.

6 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola), cx. 226.

7 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola), cx. 226.

8 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola), cx. 226.

Todas as paredes das referidas salas estavam forradas por estantes nas quais os livros se encontravam arrumados em duas filas por prateleira, uma fila interior e outra, exterior. No centro da sala de maior dimensão existia ainda um conjunto de estantes de duas faces que albergava mais livros.

A coleção estava descrita num catálogo rudimentar constituído por fichas manuais distribuídas por 39 volumes, segundo a ordem alfabética do último apelido do autor de cada obra. Havia ainda livros no chão e nos vãos das janelas, com a designação J.D. (janela direita) e J.E. (janela esquerda) ou com a numeração da janela 1, 2 e seguintes, no caso da sala grande, pois nesta existiam 5 janelas. Alguns livros tinham ainda a indicação R (retaguarda) ou D (Detrás) e C (Centro) e A (abas) para as estantes que tinham 2 faces e estavam no centro da sala grande.

As obras raras estavam arrumadas em duas estantes com designação *cimelário*, juntamente com os manuscritos. Não existiam duplicados das edições, mas sim várias edições da mesma obra, grande parte delas em português.

Para além destes espaços, descritos por este arquivista, existia ainda um cubículo de entrada, no qual o Visconde acondicionara as suas aquisições mais recentes, que foi identificado no relatório do primeiro arrolamento enviado, a 12 de maio de 1936, pelo Inspetor Superior das Bibliotecas e Arquivos, Júlio Dantas, ao Diretor Geral Do Ensino Superior e das Belas Artes⁹:

«Como V. Ex.^a sabe, todas as espécies que constituem as coleções da livraria da Manisola estão catalogadas, encontrando-se o catálogo sobre um bufete instalado no gabinete contíguo ao do *cimelário*. Havia, porém, no cubículo de entrada, um armário contendo vários livros amontoados, que o falecido Visconde da Esperança adquirira pouco antes de falecer, e que não pudera, portanto, estudar nem catalogar. Determinei que os trabalhos começassem pelo exame das espécies contidas nesse armário, e em boa hora o fiz, porque se encontraram 186 espécies raras e valiosas, entre as quais 19 incunábulo cuja existência era desconhecida. Entre esses incunábulo conta-se um exemplar paleotípico e iluminado da *Vita Christi*»¹⁰.

Desconhecemos, por ora, as origens da totalidade das espécies e como foram adquiridas pelo seu proprietário. Apesar de o Visconde da Esperança pretender doar a sua biblioteca em vida, acautelou no texto do seu testamento que deixava

9 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola), cx. 226.

10 *Vita Christi* de Ludolfo De Saxónia; [trad. port.] por Nicolau Vieira e Bernardo De Alcobaça, impresso em Lisboa por Valentino de Moravia e Nicolau de Saxónia em três volumes, por ordem da rainha Dona Leonor, em 1495, é considerado um dos primeiros livros impressos em língua portuguesa.

à «cidade de Évora, representada pela sua Câmara Municipal, a minha biblioteca, que pouco a pouco, desde que cursei os estudos, em contínua diligência, tenho ido reunindo [...]»¹¹. No entanto, não é possível confirmar se parte do acervo lhe havia sido confiado por herança familiar, já que existem referências à existência de uma biblioteca no Palacete do 1.º Visconde da Esperança em Cuba¹².

Também não é de excluir a possibilidade da transferência de espécimes bibliográficos do Mosteiro de São Bento de Cástris, localizado nas imediações da Quinta da Manizola, uma vez que a partir de 1900 o 2.º Visconde da Esperança foi enfitentea deste convento para o cultivo da vinha (CONDE, 1998). Como iremos verificar mais à frente existe um número considerável de códices iluminados provenientes deste Mosteiro que integram a coleção da Manizola e que atualmente se encontram na Biblioteca Pública de Évora.

Dado o valor de algumas das peças da coleção, o 2.º Visconde da Esperança editou, ainda em vida, um catálogo dos manuscritos raros da sua coleção, que encomendou a António Francisco Barata (1893), no qual, no entanto, estão ausentes referências a manuscritos musicais.

Tratava-se na sua maioria, conforme podemos ler na Advertência ao catálogo, «de cópias, se bem que algumas da Torre do Tombo», mas continha igualmente «originais preciosos e muitos inéditos de valor histórico e literário, que bem poderão interessar ao curioso, ao literato, ao historiador» (BARATA, 1893).

Verifica-se, pois, através deste catálogo, um esforço, por parte do seu proprietário, em divulgar as peças raras da sua coleção, manifestando a vontade de «não fazer monopólio» dos referidos manuscritos, «como não o faz de seus livros a quem de os consultar careça», apenas com a condição de não se permitir o «empréstimo de manuscritos, nem cópias d' eles; mas, sim, a leitura a amigos e conhecidos» (BARATA, 1893).

A HISTÓRIA DA DOAÇÃO E DA AQUISIÇÃO DA BIBLIOTECA PELO ESTADO

A vontade de divulgar e garantir o acesso da sua biblioteca ao público, vai levar o 2.º Visconde da Esperança a dar um passo ainda maior do que apenas a promoção deste catálogo, manifestando a intenção de doar em vida toda a sua coleção à Biblioteca Pública de Évora.

11 ANTT. Arquivo Oliveira Salazar 1908/1974. Correspondência Oficial. *Aquisição, pela Biblioteca Pública de Évora, da Biblioteca da Manizola*. 24/8/1953. *Ofício n. 1505*.

12 Diário do Alentejo (5/2/2019) «Museu: Antiga casa senhorial em Cuba restaurada para receber turistas».

Todo este processo tem início a 19 de outubro de 1914 quando é criada uma comissão encarregada de estudar as condições de transferência da Biblioteca da Manizola para a Biblioteca Pública de Évora, da qual faziam parte o proprietário da coleção, o 2.º Visconde da Esperança, e o Inspetor das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, Júlio Dantas. Este último irá liderar o início deste processo, do qual nos dá conta numa crónica, que publica mais tarde, em 1936, nos *Anais das bibliotecas e arquivos de Portugal* (1936, 5-8).

Dado o grande volume da coleção, seria necessário garantir um espaço adequado para a acomodar, espaço esse que a Biblioteca Pública de Évora não possuía, sendo encontrada como solução a expropriação, por utilidade pública, de parte do edifício dos Lóios à Casa de Cadaval, fazendo as adaptações necessárias na antiga Casa dos Cónegos Azuis de S. João Evangelista, o que, efetivamente, se vem a verificar em 1916.

Era, no entanto, necessário efetuar obras para ligar esta Casa dos Cónegos à Biblioteca Pública de Évora, e acomodar a vasta coleção, sendo as mesmas solicitadas por Júlio Dantas¹³ ao Ministério do Fomento¹⁴. Mas, apesar dos esforços envidados pelo Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, o atraso para a sua autorização impedia a transferência da coleção, chegando mesmo a ser abordada esta questão na Câmara dos Deputados pelo deputado Alberto Jordão, em 1920, a propósito da falta de espaço que afetava a Biblioteca Pública de Évora:

«[...] a Biblioteca de Évora não satisfaz aos fins para que foi criada [...] ela não tem podido receber até hoje a magnífica livraria do ilustre titular Sr. Visconde da Esperança, que deseja legar aos eborenses os seus magníficos livros; por tal razão essa biblioteca particular, uma das mais importantes do País, continua na Quinta de Manizola, e por lá continuará se não tomarmos as medidas necessárias para poder ser recebida [...]»¹⁵.

Como alternativa, foi proposto, em 1921, ao 2.º Visconde da Esperança a transferência da sua biblioteca para quatro salas localizadas no Palácio dos Condes de Soure, que havia sido recentemente adquirido pelo Estado¹⁶.

13 ANTT- ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola). *Cópia do Ofício da Inspeção Geral das Bibliotecas para o Chefe da Repartição de Instrução Artística e para a Direção Geral das Obras Públicas. L.º 7, N.º 443, f. 493, 20 de Dezembro 1916. Cx. 226.*

14 Designação do Ministério das Obras Públicas entre 1910 e 1917.

15 Portugal. Diário da Câmara dos Deputados. Sessão n.º 18 (18 de Maio de 1922). Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r1/cd/01/04/02/081/1920-05-18/19>.

16 ANTT- ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola). *Ofício do Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, Júlio Dantas, ao Director da Biblioteca Pública de Évora, 9 e Maio de 1921. Cx. 226.*

Em resposta a esta solução, José Bernardo Barahona responde da seguinte forma:

«[...] sempre tenho dito desejar fazer doação da minha biblioteca à cidade de Évora com a condição, entre outras, de ficar anexa à Biblioteca Pública, dela fazendo parte e subordinada à direção do Estado. [...] Foi um pacto um verdadeiro contrato que as duas partes contratantes, o Estado e eu ficamos obrigados a bem fielmente cumprir. Se uma das partes, o Estado, agora faltar ao estipulado, a outra parte, eu, fica ipso facto desobrigada de o cumprir. Além disso, o fim a atingir ficaria iludido; não seria uma biblioteca, embora composta de duas partes, mas sim duas inteiramente separadas, obrigando a maior pessoal, mais difícil fiscalização e custosa conservação. Não é grande a distância entre a Biblioteca Pública de Évora e a antiga Casa dos Condes de Soure, mas o estudioso que em uma não encontre o livro desejado teria de ir à outra indagar se lá o havia. [...] E quando tivesse de cotejar ou comparar dois volumes cada um em sua biblioteca, teria de fazer o percurso mais de uma vez. Não lhe facilitava o estudo, antes dificultava. [...] *São os livros o alimento do espírito, como o pão é do corpo. Que diria o faminto se, indo jantar a um restaurante aí lhe fornecessem a sopa, e depois o encaminhassem para outra rua onde lhe serviriam o guisado ou o assado?»¹⁷.*

Perante esta recusa, Júlio Dantas renova os esforços que já efetuara junto dos Ministérios das Obras Públicas e da Instrução, ao qual pertencia o edifício dos Lóios, para que se efetuassem as obras necessárias à acomodação da Biblioteca da Manizola, as quais terão efetivamente começado. Como forma de reforçar a sua intenção de doar a sua biblioteca particular à cidade de Évora, o 2.º Visconde da Esperança promete ainda uma ajuda de 300 contos para a acomodação da sua coleção¹⁸.

No decurso das obras, em setembro de 1922, o reitor do Liceu de Évora solicita ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, a entidade detentora da Casa dos Lóios, a cedência provisória dessas salas para aí poderem funcionar duas classes de alunos do referido Liceu. Júlio Dantas, chamado a dar parecer, opõe-se terminantemente, por considerar que as obras de melhoria da Casa dos Lóios se destinavam a poder receber a Biblioteca da Manizola¹⁹; no entanto, a sua indignação

17 ANTT – ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola). *Ofício do Diretor da Biblioteca Pública de Évora para o Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, 28 de Maio de 1921*. Cx. 226.

18 ANTT – ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola). *Ofício do Diretor da Biblioteca Pública de Évora para o Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, 13 de julho de 1921*. Cx. 226.

19 ANTT – ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola). *Ofício do Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos para o Director Geral de Belas Artes, 15 setembro de 1922*. Cx. 226.

não terá sido suficiente, pois a referida biblioteca nunca chegou a ser para aí transferida, morrendo o Visconde da Esperança em 1925, sem nunca ter conseguido concretizar a vontade de doar a sua biblioteca à cidade de Évora.

Como já vimos anteriormente, o Visconde deixara testamento, no qual destinava a sua biblioteca à Biblioteca Pública de Évora, mas este foi considerado nulo devido à contestação do mesmo pelos herdeiros, ficando assim constituídos quatro herdeiros da biblioteca: José Manuel de Barahona Fragoso, José Eugénio Cortes Paim dos Reis, José de Sousa Dias e José Martins da Silva²⁰.

Receando que os herdeiros fracionassem a coleção e a vendessem para o estrangeiro, Júlio Dantas inicia um longo processo, que se arrastou por mais de 10 anos, tendo em vista, por um lado, pela via legal, considerar a coleção da Biblioteca de Manizola como património de interesse nacional, impedindo, deste modo, o seu fracionamento e alienação e, por outro lado, negociar com os herdeiros a aquisição da biblioteca para o Estado.

Das inúmeras peripécias e impasses por que passou todo este processo, salienta-se a questão do arrolamento da coleção, que seria necessário elaborar para se poderem declarar as espécies de interesse nacional. Para realizar o inventário fora nomeado, em 1933, o Dr. Lopes da Silva, bibliotecário na biblioteca pública de Évora, ficando as chaves da biblioteca na posse do meritíssimo juiz da Comarca, por forma a proteger a integridade da coleção. Mas o arrolamento não se podia efetuar, porque ficando a propriedade fora da cidade o perito necessitava de transporte e o Estado não dispunha forma de o pagar porque só estava previsto nos regulamentos oficiais o pagamento de verba para deslocamentos a distâncias superiores a 5 km, distância que a Quinta da Manizola não atingia relativamente à cidade de Évora. Só em 1936 um dos herdeiros da Manizola disponibilizou o seu carro particular para transportar o perito e assim dar-se início ao arrolamento. Durante três anos a biblioteca permaneceu fechada à ordem do Tribunal, sem que os herdeiros a pudessem sequer arejar e limpar, pois a chaves estavam na posse do juiz da comarca (DANTAS, 1936).

Deste primeiro arrolamento, realizado em 1936, apenas foram identificadas as espécies raras que se encontravam no *cimelário* e no armário do cubículo de entrada, ou seja, as peças mais valiosas suscetíveis por lei de se considerarem de interesse nacional, que integrava 1468 obras impressas raras e preciosas: 56 incunábulo, 13 edições monumentais, 596 códices, compreendendo bastantes espécies membráceas iluminadas (DANTAS, 1936). Estas peças foram todas consideradas de

20 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola). Cx. 226.

interesse nacional e os herdeiros não as podiam fracionar nem vender sem informar o Estado, tendo este último preferência em caso de venda.

A outra dificuldade no processo de aquisição da coleção para o Estado, cujas negociações se arrastaram por mais de 20 anos, foi a incapacidade de acordo com os herdeiros relativamente ao preço de venda da biblioteca, e perante a falta de entendimento e a impossibilidade de alienar a coleção a particulares, os herdeiros acabaram por abandonar a biblioteca à sua sorte.

Quando em 1946 os herdeiros tentam, em tribunal, efetuar as partilhas da biblioteca para a poderem vender obra a obra, como forma de libertarem o espaço que esta ocupava no Solar, e posteriormente, em 1949, quando a tentam vender em leilão²¹, a Biblioteca da Manizola torna-se assunto de interesse nacional e a questão é debatida na Assembleia Nacional. O tema foi alvo de debates acesos entre 1949 e 1952. Logo em 1949 o deputado Camarate Campos refere-se desta forma à situação da biblioteca:

«[...] a biblioteca é, nesta hora e há muito tempo já, uma verdadeira inutilidade, visto que está encerrada, ninguém lá entra, os livros estão ali encerrados, as portas não abrem, as janelas também não, parecendo até que aqueles livros estão em verdadeiro regime de clausura»²².

Em 1952, durante as férias da Páscoa, o diretor da Faculdade de Letras de Lisboa, Gonçalves Rodrigues, acompanhado de outro professor da Faculdade, Artur Moreira de Sá, visitam a biblioteca e encontram-na em avançado estado de degradação, efetuando um relatório que foi levado à Assembleia Nacional:

«A Biblioteca da Manizola, que se compõe de mais de 20.000 volumes, encontra-se arrumada em prateleiras e armários dispostos em cinco salas num 1.º andar da casa existente na propriedade da Manizola.

No rés-do-chão ficam os currais do gado e a cozinha e quartos do pessoal da lavoura. Como os donos da propriedade não vivem na casa, a Biblioteca só muito raramente é arejada. Segundo informação de um dos vários herdeiros, as janelas são abertas de três

21 ANTT - Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola). *Ofício do Inspector Superior das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, António Ferrão para o Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Proc. 1010, n.º 517, 19 de Abril de 1949. Cx. 226.*

22 Portugal. Assembleia Nacional. *Diário das Sessões*. Sessão n.º 196 (28 Abril de 1949). Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/04/04/196/1949-04-28/644>.

em três anos, por umas horas! Este facto traz como consequência que o pó se amontoe sobre os livros e os ratos vivam sossegadamente sem serem importunados.

Por isso se notam vestígios da rataria por toda a parte - ninhos sobre obras raras e algumas encadernações roídas. As colecções de jornais são ninho fácil e cobijado, como é de prever. Na véspera da visita à Biblioteca foram encontrados oito ratos mortos pelo trigo roxo. E a um pontapé ao acaso num masso de jornais apareceu mais outro rato morto. A existência de tanta rataria não é de admirar, dada a falta de limpeza e a proximidade do curral do gado, local de eleição para estes roedores»²³.

Todas estas vozes contribuíram para a resolução do impasse que durou quase quarenta anos, sendo a Biblioteca adquirida pelo Ministério das Finanças nos finais de 1953²⁴, pelo valor que os herdeiros solicitavam desde 1932²⁵. Nesta altura, as espécies raras que já tinham sido identificadas no arrolamento de 1936, e que se encontravam no *cimelário* e no armário do cubículo da entrada, foram retiradas para o Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, em Lisboa.

A DIVISÃO DA BIBLIOTECA DA MANIZOLA

No entanto, o processo ainda se encontrava longe de encontrar o seu fim. A coleção da Biblioteca da Manizola ainda teve de esperar mais dois anos até conhecer o seu destino final, pois após a sua aquisição pelo Estado iniciou-se, mais uma vez, um longo e aceso debate na Assembleia Nacional que opunha aqueles que a pretendiam em Évora, conforme desejo do seu proprietário, e os que defendiam a sua integração na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), cujas novas instalações estavam a ser planeadas e construídas na Cidade Universitária.

Os defensores da primeira solução apontavam a vontade final do seu proprietário e as obras levadas a cabo pelo Ministério das obras Públicas para dotar a Biblioteca Pública de Évora com instalações de excelência para receber a coleção. É o que argumenta o deputado Bartolomeu Gromicho, logo em 1953, referindo que:

23 Portugal. Assembleia Nacional. *Diário das Sessões*, sessão nº 20 (26 de Janeiro de 1954). Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/06/01/020/1954-01-26>.

24 Portugal. *Actas da Câmara Corporativa*, nº 1 (2 de janeiro de 1954). Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/acc/01/06/01/001/1953-11-25/46>.

25 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. *Ofício do solicitador Florival Sanches de Miranda ao Diretor da Biblioteca Pública de Évora, Dr. António Joaquim Lopes da Silva*. Évora. 12 Fevereiro de 1832. Cx. 226.

«O Ministério das Obras Públicas cumpriu galhardamente esse compromisso, construindo ampla e modelar sala de reservados, de materiais incombustíveis, inclusive as estantes, que são de ardósia envernizada. Como complemento, e com vista à conservação das espécies, construiu também uma estufa de desinfecção.

A sala de reservados creio que é única no País, e faz inveja à própria Biblioteca Nacional, onde os reservados, além da infeliz dilapidação a que foram submetidos, estão sujeitos a incêndio e defendidos das outras secções apenas por um medíocre portão de quinta. A sala de Évora possui autêntica porta de cofre.

Por cima dessa vasta sala, e com as mesmas dimensões, construiu-se outra sala, com vista à Biblioteca da Manizola, que aguarda, vazia e triste, o recheio que lhe destinaram. Isto o que fez o Estado, com insofismável intenção de localizar em Évora o núcleo da Manizola»²⁶.

Por seu turno, os defensores da instalação da coleção na FLUL argumentavam que um acervo de tanto valor deveria servir o bem comum e que, assim sendo, em Lisboa estaria acessível a um consideravelmente maior número de estudantes, professores e investigadores. Para o deputado Mário de Albuquerque os:

«argumentos para se manter a Biblioteca da Manizola em Évora são puramente sentimentais. Acima dos sentimentalismos regionais – sempre simpáticos, mas nem sempre justos – deve estar o interesse nacional. E este impõe que a Biblioteca vá para onde se faça mais vivamente sentir a sua necessidade, onde se torne mais acessível aos estudiosos, onde possa produzir maior rendimento cultural»²⁷.

Como forma de apaziguar as duas posições antagónicas o Ministério das Finanças, a 15 de março de 1954, tomou uma decisão salomónica, mandando acomodar o acervo da Biblioteca da Manizola nas instalações da Biblioteca Pública de Évora, na condição de serem entregues à Faculdade de Letras os duplicados existentes na coleção da Manizola relativos «aos incunábulos, livros raros e preciosos»²⁸, bem como as espécies que já existiam repetidas na Biblioteca Pública de Évora. Da biblioteca da Manizola foi ainda constituído um núcleo designado «Camoneana» destinado à Faculdade de Letras.

26 Portugal. Assembleia Nacional. Diário das Sessões. Sessão n.º 9 (15 dezembro 1953). Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/06/01/009/1953-12-15/111>.

27 Portugal. Assembleia Nacional. Diário das Sessões. Sessão n.º 20 (27 janeiro 1954). Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/06/01/020/1954-01-26/275>.

28 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. [*Relatório Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, José Saraiva. 1 de setembro de 1954*]. Cx. 226.

Para a seleção das espécies destinadas à Faculdade de Letras, como já vimos anteriormente, foi designado o arquivista José Saraiva, do Arquivo Histórico da Finanças, que se desloca à Quinta da Manizola e nessa ocasião atesta o estado de degradação em que se encontravam os livros e manuscritos da biblioteca. Segundo este, desde 1927 a biblioteca ficara sem assistência técnica, tendo-se perdido muitas espécies. Por outro lado, ao longo dos anos, muitas pessoas foram visitando a biblioteca, sendo possível que algumas peças fossem retiradas, sem que tivesse havido algum controlo sobre as mesmas²⁹.

Refere ainda que as salas pequenas apresentavam muitos estragos nos livros devido à humidade proveniente das chuvas que se infiltrava nas paredes, e pelo facto de estes se encontrarem arrumados em duas filas nas prateleiras; aqueles que ficavam na parte interior, sem respiração e mais próximos da humidade das paredes, degradaram-se ainda mais.

Na realidade, não havia duplicados, mas sim edições da mesma obra, e mesmo assim foi efetuada a sua divisão pelas duas bibliotecas, de Lisboa e Évora. Durante estes trabalhos, o arquivista José Saraiva verificou, ainda, a ausência de muitos exemplares que constavam no arrolamento de 1936³⁰.

A 9 de Abril de 1955 as peças que se encontravam no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças regressam a Évora e em maio do mesmo ano são identificados os volumes já existentes na coleção da Biblioteca Pública de Évora para seguirem os «duplicados» para a Faculdade de Letras. Só em finais de 1955 a coleção que ainda se encontrava no primeiro andar do Solar do Visconde da Esperança é transferida para a Biblioteca Pública de Évora. As espécies destinadas à Faculdade de Letras ainda permaneceram neste local mais três anos a aguardar a conclusão das obras na cidade universitária e só em dezembro de 1958 foram finalmente transferidas para Lisboa.

A MÚSICA NA COLEÇÃO DA BIBLIOTECA DA MANIZOLA

Deste relato sobre a aquisição da Biblioteca da Manizola não se consegue chegar a uma conclusão sobre a exata dimensão da mesma. Júlio Dantas, em 1936, estimava

29 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola). Cx. 226.

30 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos Inventário das espécies arroladas da Biblioteca da Manizola e que ficou à ordem da Direção Geral da Fazenda Pública Reservados. Arrolamento Complementar. [s.d.], cx. 226, proc. 133.

que a coleção teria cerca de 35 mil a 40 mil espécies³¹. Os herdeiros quando iniciam as negociações com o Estado para a sua venda apresentam uma totalidade de 40 mil volumes³². Mas, por sua vez, o Diretor da Biblioteca Pública de Évora aponta a existência de apenas 20 mil exemplares³³ e nos debates da Assembleia Nacional o deputado Bartolomeu Gromicho indica que a Biblioteca da Manizola tinha 20 mil volumes, entre os quais se incluíam 202 códices que não existiam na Biblioteca Pública de Évora³⁴ [em referência aos códices iluminados]. Por fim, o arquivista José Saraiva, quando chamado a efetuar a seleção das espécies repetidas para a Faculdade de Letras, estima que terão seguido mais de 15 mil volumes para a biblioteca desta Faculdade.

Do catálogo manual, em fichas agrupadas em 39 volumes, a que alude o arquivista José Saraiva no seu relatório, não há qualquer notícia da sua sobrevivência.

Por seu turno, as duas bibliotecas que atualmente albergam a coleção da Manizola indicam um número inferior àquele calculado na altura da sua aquisição. A BPE estima que a totalidade de espécies se situa nos sete a oito milhares e a Biblioteca da FLUL no seu inventário, sob a forma de livro de registo, aponta 6194 títulos para um total 9773 volumes.

Por outro lado, quer a Biblioteca Pública de Évora, quer a Biblioteca da Faculdade de Letras, quando receberam as espécies provenientes da biblioteca da Manizola, optaram por integrá-las na coleção geral, desfazendo a organização original do seu anterior proprietário. Na BPE, a coleção foi repartida pelas várias coleções e salas, ficando os Códices iluminados na Sala de Cimélios, que veio a ser criada em 1971.

Assim, apesar de todos os esforços de Júlio Dantas para considerar esta biblioteca como património de interesse nacional e evitar o seu fracionamento, afinal foi o próprio Estado que, depois de a adquirir, a dividiu entre duas bibliotecas geograficamente afastadas, as quais, por sua vez, dispersaram os seus volumes pelas suas coleções gerais.

Sobre este desmembramento da coleção é o próprio diretor da biblioteca pública de Évora que refere que «Não nos repugnou aceitar esta solução, uma vez

31 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola), cx. 226.

32 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola), cx. 226.

33 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. Anais das Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca do Visconde da Esperança (Manizola), cx. 226.

34 Portugal. Assembleia Nacional. *Diário das Sessões*. Sessão n.º 22 (29 janeiro 1954). Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/06/01/022/1954-01-28/306>.

que já não era possível conservar a Biblioteca da Manizola como um todo cultural, em face do desmembramento que a mesma sofreu»³⁵.

A dificuldade do estudo da Biblioteca da Manizola torna-se ainda mais complexa pelo facto de, até hoje, as espécies provenientes da Manizola ainda não estarem totalmente descritas nos catálogos das bibliotecas que as albergam. Na BPE, apenas cerca de 10% das espécies impressas recebidas está inserida no catálogo, e mesmo assim de forma provisória, pois os registos carecem de revisão. Simultaneamente, no processo de identificação da documentação existente na BPE que tem vindo a decorrer nos últimos anos, tem sido relativamente frequente encontrar espécies impressas com marca de posse que indica serem provenientes da Manizola misturadas com outros fundos, não tratados nem inventariados. Os manuscritos, por seu turno, estão apenas inventariados e encontram-se acondicionados nos reservados. Poucas espécies estão digitalizadas e não existe calendarização no plano de digitalização para esta coleção³⁶.

Na Biblioteca da FLUL estão referenciados, no catálogo coletivo da Universidade de Lisboa, 2.173 títulos da coleção Manizola, o que corresponde a cerca de 22% da totalidade de títulos inventariados. Deste número foram digitalizados 112 títulos, impressos datados dos séculos XV a XIX (com incidência no século XVI)³⁷.

Face a esta falta de instrumentos de descrição da coleção da Manizola, e o desconhecimento, ainda hoje, sobre todo o seu conteúdo original, torna-se muito difícil identificar a totalidade das espécies de música que pertenceram à biblioteca do Visconde da Esperança.

Relativamente à BPE, conhece-se a existência das espécies que estão descritas no catálogo dos Fundos Musicais da Biblioteca Pública de Évora por José Augusto Alegria (1977). Mais recentemente, várias teses académicas e trabalhos de investigação de Centros de I&D³⁸ têm-se debruçado sobre o estudo das espécies

35 ANTT. Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. *Catálogo dos Livros impressos Arrolados da Biblioteca da Manizola, que por Despacho de Sua Excelência o Senhor Ministro das Finanças de 7 de Fevereiro de 1955 foram atribuídos à Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*. 28 de Dezembro de 1955. Cx. 226.

36 Informação prestada pela Diretora da Biblioteca Pública de Évora, Dr.^a Zélia Parreira.

37 Informação prestada pelo Chefe de Divisão da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Dr. Pedro Estácio.

38 Zuelma Chaves (2017) analisa dois antifonários pertencentes à coleção Manizola, um datável dos finais do século XV, Cod. 524, situando a sua origem no Convento de São João Evangelista de Évora; e o Cod. 116C um antifonário acéfalo cisterciense de c. 1540-1590. Este último códice foi igualmente alvo de estudo de um grupo de investigação do CIDEHUS (2020) sobre as iluminuras. O Projeto *Inventário Dos Fundos Monástico-Conventuais Da Biblioteca Pública De Évora* coord. por João Luís Inglês Fontes, Joaquim Bastos Serra, Maria Filomena Andrade (2010) que efetuou o levantamento das

monástico-conventuais pertencentes à Biblioteca da Manizola, e que muito têm contribuído para o melhor conhecimento destas espécies raras contendo música que o seu proprietário colecionou.

Há ainda a referir dois códices manuscritos de música profana destinada à prática doméstica, que foram descritos em dois trabalhos de investigação. O primeiro é o Cod. 658, manuscrito intitulado *Collecção de Modinhas Piano-Forte*, 1821, que contém 25 modinhas dos compositores José Acuña, Vitorino José Coelho, Simão Portugal, António José do Rêgo, Baldi, Edolo, J. de Freitas, Fr. J. Marques, Marcos Portugal, Schioppetta e Torriani. Estas modinhas estão descritas por Marcos Magalhães (2018) na sua tese de doutoramento *A Modinha e géneros relacionados desde as suas origens até 1833*, que demonstrou que muitas destas modinhas correspondem a versões impressas em jornais de modinhas da época.

O outro é o Cod. 654, investigado por Mauro Dilema (2021), que identificou neste códice transcrições manuscritas para canto e piano de óperas de Donizetti e Verdi, que igualmente correspondem a versões impressas de editores portugueses da época, como Sassetti e Neuparth.

Na Biblioteca da FLUL, através do seu inventário, também conseguimos identificar algumas partituras de música impressa do século XIX, igualmente destinadas à prática doméstica, tais como a transcrição para piano d' *A força do Destino* de G. Verdi (Lisboa, 1876), ou *Linda de Chamounix* (Lisboa, 1865).

A existência destas espécies musicais na biblioteca da Manizola e ainda outras impressas de carácter teórico, registadas nos respetivos inventários e arrolamentos das bibliotecas que a receberam³⁹, permite-nos perceber que na biblioteca da Manizola existiram espécimes musicais fruto do espírito culto e informado do

espécies monástico-conventuais existentes na Biblioteca Pública de Évora. A base de dados *Fundis: Fundos Documentais de Instituições do Sul* também descreve alguns destes códices, nomeadamente o Missal escrito por Isabel Luis, freira do Mosteiro de Jesus na era de 1481 (Cod. 115). (Fundis: Fundos Documentais de Instituições do Sul. Disponível em: <https://archeevo.uevora.pt/>). O Projeto *ORFEUS FCT EXPL/EPH-PAT/2253* da Universidade de Évora, cujo estudo se debruça sobre os livros para o Ofício Divino usados pela Ordem de Cister nos séculos XVI a XVIII em Portugal num mosteiro feminino, o mosteiro de S. Bento de Cástris, também irá descrever os códices provenientes da Biblioteca da Manizola (Projeto *ORFEUS FCT EXPL/EPH-PAT/2253* <http://www.orfeus.pt/inde.php#>).

39 No inventário efetuado pela biblioteca Pública de Évora, em 1955, quando esta recebeu as espécies provenientes da Biblioteca da Manizola são referidas algumas obras teóricas de Ernesto Vieira, Joaquim Vasconcelos, bem como compêndios de música antigos, nomeadamente: *O Compendio musico de Manuel Pedroso* (1769) ou a *Arte del canto llano de Juan Martinez* impresso em Madrid em 1598. No Inventário das espécies da Biblioteca da Manizola entradas na Biblioteca da FLUL estão igualmente registados alguns compêndios como a *Nova arte de viola* de Manuel da Paixão Ribeiro (1789) e também um exemplar do *Compendio musico* de Manuel Pedroso (1769) e ainda alguns livros litúrgicos, como o *Theatro Ecclesiástico*, ou devocionais, designadamente o *Tributo de varios obsequios a honra de S. Joseph* de Joseph Maria Prola (1783).

seu colecionador, que provavelmente as foi recolhendo através de alfarrabistas, ou mesmo de particulares que as possuíam. Mas, por outro lado, a existência de manuscritos de música prática, que transcreviam as partituras impressas da época destinadas à execução doméstica, permite conhecer melhor as práticas musicais dos salões privados da aristocracia alentejana no século XIX.

CONCLUSÕES

A Biblioteca da Manizola, assim designada por se localizar na quinta com o mesmo nome, pertencente ao 2.º Visconde da Esperança, foi considerada uma das mais notáveis bibliotecas particulares do seu tempo, quer pela sua dimensão quer pela distinção do seu acervo.

Atualmente a coleção sobrevivente encontra-se dividida entre a Biblioteca Pública de Évora e a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, depois de um longo processo de aquisição pelo Estado que durou quase meio século e, cujo arrastar no tempo, hesitações e recuos, teve como consequência inevitável: o extravio, a deterioração e a destruição de muitos dos seus exemplares, devido ao período excessivo em que permaneceram mal-acondicionados, sem quaisquer cuidados de preservação e conservação. Mas, simultaneamente, o desaparecimento do catálogo original do seu proprietário e o desmembramento da coleção tiveram como resultado a perda para sempre da história custodial desta biblioteca, a sua génese, proveniências e o conhecimento total da sua composição.

Na falta de instrumentos que garantam a descrição completa da coleção produzidos pelas suas atuais detentoras, a BPE e Biblioteca da FLUL, alguma investigação académica pontual tem permitido constatar a existência de espécies musicais na Biblioteca da Manizola, que se podem dividir em duas tipologias distintas. Se, por um lado, foram identificados códices iluminados monástico-conventuais contendo música, bem como alguns compêndios de música antigos, reveladores do colecionismo informado do seu proprietário, descobriram-se, igualmente, manuscritos musicais destinados à execução doméstica, que poderão contribuir para um melhor conhecimento das práticas musicais nos espaços rurais da aristocracia terratenente alentejana do século XIX. Infelizmente, estas descobertas são parciais devido ao desconhecimento das perdas reais relativamente às espécies de música, bem como à falta de informação, ao dia de hoje, sobre a totalidade das existências.

Das conclusões retiradas deste trabalho resta-nos a esperança que os erros agora relatados sirvam de lição para que não se voltem a repetir noutras bibliotecas do Estado, e que os responsáveis pelas coleções de música pertencentes ao património nacional à guarda em bibliotecas e arquivos não as deixem desaparecer por

deterioração, encaixotadas em depósitos durante longos anos, sem nunca terem sido tratadas e trazidas ao conhecimento do público, por incúria e falta de iniciativa ou, apenas, por simples ignorância e incompetência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRIA, José Augusto (1977) – *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BARATA, António Francisco (1893) – *Catálogo dos principaes manuscritos da livraria do Visconde da Esperança*. Évora: Minerva Eborense. Disponível em: <https://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?id=381>.
- BERNARDO, Maria Ana (2001) – *Sociabilidade e Distinção em Évora no século XIX*. O Círculo Eborense, Lisboa: Edições Cosmos. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/9001>.
- BILOU, Francisco; Encarnação, José (2013) – Miliário Da Quinta Da Manizola, Évora (Conventus Pacensis). In *Ficheiro Epigráfico*, 105.
- CHAVES, Zuelma Paula Miranda Duarte (2017) – *O Ofício de Defuntos: repertório musicado monódico, em fontes portuguesas, até c. 1700*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Tese de mestrado. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/51880>.
- CONDE, Antónia Fialho (1998) – A afirmação do Mosteiro de São Bento de Cástris no contexto local e nacional. In *Cister: Espaços, Territórios, Paisagens: Colóquio Internacional*. Mosteiro de Alcobaça, 16 a 20 Junho 1998. Separata.
- CONDE, Antónia Fialho [et al.] (2020) – *Behind the light: specificities of the materialities of a sixteenth century illuminated antiphonary housed in the Biblioteca Pública de Évora*. Évora: Publicações do Cidehus.
- DANTAS, Júlio (1936) – Crónica: O arrolamento da livraria da Manisola. In *Anais das bibliotecas e arquivos de Portugal*, 1, (45-46), p. 5-8. Disponível em: https://purl.pt/258/1/bad-1510-v/index-geral-1-HTML/M_index.html.
- DILEMA, Mauro (2021) - Música e Salões em Évora: a Ópera italiana de Donizetti a Verdi na Biblioteca Manizola do Visconde da Esperança. In Conde, Antónia Fialho; Sá, Vanda de; De Paula, Rodrigo Teodoro (eds) – *Sonoridades Eborenses*. CHAM, CESEM, Cf. índice do presente livro.
- FONSECA, Helder Adegar (1996) – As elites económicas alentejanas, 1850-1870: anatomia social e empresarial. In *Análise Social*. Vol. XXXI (135-137), (2-3), p. 711-748.
- FONTES, João Luís Inglês (dir.); SERRA, Joaquim Bastos (dir.); ANDRADE, Maria Filomena (dir.) (2010) – *Inventário dos Fundos Monástico-Conventuais da Biblioteca Pública de Évora*. Nouvelle édition [em linha]. Évora: Cidehus.

- GUIMARÃES, Paulo Eduardo (2006) – *Elites e Indústria no Alentejo (1890-1960): Um estudo sobre o comportamento económico de grupos de elite em contexto regional no Portugal contemporâneo*. Évora: Cidehus. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.5682>.
- MASCARENHAS, J. M. de; THEMUDO-BARATA, F.; CAPELO, S. (2015) – O Monte Alentejano na encruzilhada do tempo. In *40 anos de democracia(s): progressos, contradições e prospetivas, Atas do VIII Congresso Português de Sociologia*. Universidade de Évora, 14 a 16 de Abril de 2014. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/21501>.
- ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins (dir. & coord.) (1960-1961) – *A Nobreza de Portugal*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, vol. 2.

As obras de Teodósio Augusto Ferreira no contexto do panorama musical eborense do derradeiro quartel de oitocentos

*Mesquita de Oliveira, Filipe**

Teodósio Augusto Ferreira, compositor alentejano originário de Estremoz, que viveu entre os anos de 1850 e 1886, é uma figura recorrente quando estudamos a realidade musical eborense da segunda metade de oitocentos. Tendo o seu nome sido por diversas vezes referenciado, quer em registos de personalidades associadas à cultura de Évora, quer em obra musicológicas de diversos autores, entre os quais se destacam Ernesto Vieira, João Rosa e Vanda de Sá, a sua produção musical necessita, no presente, ser devidamente enquadrada. O presente estudo tem por objectivo iniciar essa tarefa. Com base no trabalho de digitalização de fontes que tem vindo a ser executado pela equipa de investigadores e técnicos do *Projecto PASEV – Évora Soundscapes*, o estudo parte do conjunto de obras deste compositor patentes nos espólios da Biblioteca Nacional de Portugal e do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Após uma revisão dos dados relativos ao percurso biográfico de Teodósio Ferreira, o estudo focar-se-á, quer no conjunto de obras de teor mundano, quer na sua produção sacra. No primeiro domínio, ir-se-ão enquadrar algumas obras apresentadas em Évora na altura, entre as quais a ópera *Adozinda*, a peça musico-teatral *Há mais Marias na terra* e as suas diversas composições surgidas no âmbito do Grupo Recreativo *Sol e Dó – Noctívagos*. O cerne desse enquadramento irá assentar no levantamento jornalístico feito na época em periódicos locais, com destaque para o *Manuelinho d'Évora* e também para as várias notas, observações e textos monográficos redigidos por Gabriel Pereira a propósito do compositor.

Mas afinal quem era Teodósio Augusto Ferreira?

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

Como sempre acontece quando procuramos informações sobre o percurso biográfico de compositores nacionais, o Dicionário de Músicos Portugueses de Ernesto Vieira constitui a nossa primeira referência¹. Aí são expostos os traços principais que caracterizam o seu percurso musical, embora estes necessitem sempre de uma actualização, atendendo ao alargamento do nosso conhecimento resultante do desenvolvimento natural do processo de investigação em musicologia histórica. Vieira começa por exaltar os talentos inatos do músico, referindo a estima que, desde cedo na sua vida, gozou na cidade de Évora. Originário de Estremoz, nascido no ano de 1850, foi admitido aos seus onze anos de idade na Casa Pia de Évora, aí demonstrando grandes capacidades de estudo. Teodósio terá sido, como tantas outras crianças nesta época e contexto social, mais um dos «órfãos» a ingressar neste tipo de instituições de acolhimento, que se ocuparam de retirar muitas vidas do espectro da pobreza, proporcionando a muitos jovens um futuro condigno. Tal terá sido o que se passou com o compositor. Distinguindo-se como cantor e instrumentista aquando da sua formação, Teodósio, pela mão de alguns dos seus protectores na cidade alentejana, rumou a Lisboa em 1873, contando então 23 anos de idade. Na capital ingressou no Conservatório, tendo obtido aprovações com distinção. Aquando do seu regresso a Évora veio a ocupar um cargo de secretariado na câmara local, dados os fracos proventos então possibilitados por uma carreira musical. Aliás, diríamos nós, por infelicidade do destino, já nesta época tal constante era um facto, muitas vezes independentemente da maior ou menor qualidade dos músicos. Em Évora ocupou-se de compor música para muitas festividades locais, sacras e mundanas, dirigindo-as na maior parte dos casos. Como adiante teremos oportunidade de ver, o nome de Teodósio foi bastamente noticiado nos jornais locais, durante a sua época. Na parte final da sua entrada sobre este compositor, Vieira salienta o estado anímico instável de Teodósio, que lhe terá provocado uma demência galopante, cujo desfecho foi o seu falecimento em 26 de Janeiro de 1886 no Hospital do Conde de Ferreira no Porto.

Merecedora de um levantamento exaustivo, ainda por fazer, a sua obra foi referida em traços gerais pelo estudioso no final do seu artigo. Vieira destaca assim uma série de obras sacras com coro e orquestra ou só coro e órgão. Refere, em particular, três missas a três vozes e uma série de responsórios para a Quinta-feira Santa, entre outras obras. Fora do domínio espiritual, cita um conjunto de peças para banda militar e fanfarra, com destaque para a sua *Grande Marcha em homenagem a Cinatti*, composta para a inauguração do busto do arquitecto e cenógrafo

1 Vieira, 1900, 415-416.

italiano. Por último, cita muitas obras sacras, oriundas do «Convento de Évora», então fazendo parte do espólio musical da Biblioteca Nacional.

Efectivamente, grande parte da produção musical de Teodósio encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, como apontámos no início do presente estudo. Mas, para além dos manuscritos musicais que fazem parte do rol de existências da BNP, convém referir que, após a síntese da produção musical apontada por Vieira, já no século XX o Cónego José Augusto Alegria, nos inúmeros levantamentos que fez dos fundos arquivísticos musicais do Alentejo, referiu também por diversas vezes o nome de Teodósio Augusto Ferreira. É o que acontece no Catálogo da Biblioteca Pública de Évora, cuja secção «Manuscritos Musicais» cita uma Missa a três vozes e órgão obrigado (obra nº 58), salientando o musicólogo não haver partitura, apenas vozes separadas². Noutro estudo seu, nomeadamente o levantamento do arquivo musical da Sé de Évora, Alegria menciona duas obras no conjunto das Lamentações – obras nº 1 & 2³.

As referências biográficas sobre Teodósio Ferreira não se esgotam na entrada no dicionário de Vieira. Outro autor há que menciona a sua personalidade e obra, já em meados do século XX. Trata-se de João Rosa que no *Boletim Municipal A Cidade de Évora* de Março – Junho de 1948 apresenta um estudo intitulado *Música e Músicos em Évora no último quartel do séc. XIX*⁴. Começa por referir a amizade de peito entre o seu tio Joaquim Jerónimo Rosa e Teodósio Ferreira, ambos casapianos durante a sua juventude. Os apoios que o compositor terá tido provieram da parte do grande benemérito eborense, o Dr. Gama Freixo e do próprio Director da Casa Pia da cidade, o Dr. Baltasar Limpo de Vasconcelos. Rosa avança ainda a informação que o compositor deixou o seu nome ligado à *Orquestra Eborense* e ao grupo recreativo *Sociedade dos Noctívagos* «que regeu com maestria e fino gosto», segundo as palavras do próprio autor⁵. Mas sobretudo relevante no seu estudo é o facto de João Rosa mencionar o arquivo de «partituras» da sociedade, também conhecida pelo nome de «Sol e Dó – Noctívagos», que inclui um conjunto de peças aí executadas entre os anos de 1879 e 1883. Entre os diversos compositores que refere vem, logo à cabeça, Teodósio Ferreira, autor de um conjunto de peças de dança, para animar os serões do grupo (ver Tabela 1).

2 Alegria, 1977, 61.

3 Alegria, 1973, 53.

4 Rosa, 1948, 289-303.

5 Rosa, 1948, 291.

Tabela 1: Obras de Teodósio Augusto Ferreira no Arquivo de «Partituras» do Grupo Recreativo «Sol e Dó – Noctívagos».

Ano	Obra
1879	<i>Papafina</i> - Ordinário
“	<i>A Ela</i> - Mazurca
“	<i>Extravagante</i> - Tango
“	<i>Simpática</i> - Valsa
“	<i>Preferido</i> - Ordinário
“	<i>Mavioso</i> - Tango
“	<i>Murteira</i> – Polka-Mazurca
1880	<i>Hino dos Noctívagos</i> (Poema de António Francisco Barata)
1881	<i>Estudantina</i> (Poema de António Francisco Barata)
“	<i>A preguiça do Andrade</i> - Schottisch
1882-3	<i>Noctívagos</i> – Suite de Valsas

Importa reter que João Rosa sublinha o carácter regionalista desse rol de compositores, indissociáveis da cena musical eborense de finais de oitocentos⁶. Mas são sobretudo o *Hino dos Noctívagos* e a *Estudantina* sobre poemas de António Francisco Barata, que chamam a atenção do autor, conferindo-lhe este um destaque no seu estudo. Nas quadras poéticas de ambas as peças musicais assistimos a uma série de trechos de exaltação juvenil movidos pelo apelo feminino, bem ao gosto das tertúlias académicas que animavam a vida nocturna da cidade. Aliás, numa nota ao texto, Rosa salienta ainda que Teodósio foi o autor de uma opereta, *Adozinda*, sobre drama do mesmo Barata, tendo subido à cena em 1881 no Teatro das Casas Pintadas na Rua Vasco da Gama⁷.

Na parte final do seu estudo, João Rosa refere a produção sacra de Teodósio, destinada às diversas festividades espirituais que ocorriam um pouco por toda a cidade (ver Tabela 2).

6 Rosa cita uma série de nomes de compositores locais que formavam a fina flor do panorama musical eborense da altura. Para além de Teodósio, surgem, entre outros nomes, Esquivel, Soalhal, Brotas, Correia, Conceição, Velasco e o próprio tio do autor do estudo, Joaquim Jerónimo Rosa – Cf. Rosa, 1948, 294.

7 Rosa, 1948, 295.

Tabela 2: Local de execução das obras sacras de Teodósio Augusto Ferreira apresentadas entre Maio de 1882 e Outubro de 1883 no contexto das celebrações sacras na cidade de Évora (segundo João Rosa).

Local	Celebrações sacras
Igreja das Mercês	Novena e Festa a Santa Rita
Hospital	Domingo de Espírito Santo e Santo António
Convento de Santa Clara	Festa do Mês de Maria; Sr. ^a da Saúde; Rosário; Sr. ^a da Ajuda; Sr. ^a de Aires (que antes se fazia em Santa Catarina)
Igreja do Calvário	Festa do Mês de Maria; Santo António; Coração de Jesus; Santa Clara, Sr. ^a da Boa Morte; S. Francisco; S. José; Santa Cruz; Rosário
Igreja do Salvador	Coração de Jesus
Casa Pia	Santa Cecília (Padroeira dos músicos)
Convento do Carmo	Santa Luzia e Sr. ^a do Carmo
Igreja de Santo Antão	Sr. ^a da Saúde; Sr. ^a dos Prazeres; Rosário
Igreja de S. Francisco	Santíssimo; Chagas; S. Francisco; Sr. ^a da Conceição e Ofício de Quinta-feira Santa
Convento de Santa Catarina	S. Domingos e Nossa Sr. ^a de Aires
Capela da Sr. ^a da Cabeça	Orago e Senhor Jesus dos Terços
Igreja da Misericórdia	Lava-pedes
Convento do Paraíso	Sr. ^a de La Salette; Sr. ^a de Lourdes
Igreja de Santiago	Septenário; Sr. ^a das Dores
Convento Novo	Sr. ^a de La Salette; S. José (fundação); Sta. Teresa
Catedral	Matinas e Festa de Nossa Senhora da Conceição; Matinas e Missa de Natal; Sr. ^a da Boa Morte; Ofício de Trevas de Quarta e Quinta-feira Santas; Aleluia e Páscoa; S. Sebastião (Ladainha a 20 de Janeiro)

Pela análise dos dados constantes na Tabela 2, verificamos o quanto a produção sacra deste compositor era estimada em Évora no último quartel do século XIX. Compôs obras para praticamente todos os espaços religiosos da cidade, podendo afirmar-se que, na sua época, Teodósio viria a tornar-se o compositor local de referência no domínio da música sacra.

Finalmente, importa mencionar que o presente estudo de João Rosa foi, mais recentemente, salientado pela musicóloga Vanda de Sá, que no seu texto, *A Música*

na *Cidade de Évora – O papel do Boletim Municipal*, faz uma síntese dos dados avançados por este estudioso, com isso destacando a figura de Teodósio Ferreira⁸.

Um aspecto relevante do percurso biográfico do compositor prende-se com a sua relação muito próxima da actividade das bandas de música em Évora no derradeiro quartel do séc. XIX. De facto, no ano de 1870, surgem mais duas filarmónicas na cidade. A banda dos Alunos de Minerva que foi fundada pela classe operária, ficando conhecida pela alcunha «A Música dos Chouriços»⁹, que era regida por João Francisco da Costa, um apreciado clarinete. Como este foi um período em que as bandas eram muito vulneráveis às influências partidárias, os Alunos de Minerva ligaram-se à causa liberal e à política progressista o que lhes trouxe grandes dissabores como aquele que foi protagonizado pelo Visconde de Guedes, que após ter sido empossado como Governador Civil em Março de 1881, quando se dá a queda do ministério progressista:

«deu largas ao seu sectarismo na campanha de aniquilamento da Filarmónica Alunos de Minerva, alegando que esta não se encontrava legalmente constituída. No fundo o que pretendia era expulsar dela todos os músicos e dirigentes progressistas e pôr a banda ao serviço do Partido Regenerador, agora em plena ascensão»¹⁰.

Como muitas bandas nasciam por oposição às já existentes, no mesmo ano dos Alunos de Minerva, com o apoio de outros interesses, é criada a Filarmónica Primeiro de Dezembro que tem como regente Teodósio Augusto Ferreira e que passa a satisfazer a política regeneradora. Durante um período estas duas bandas rivalizam musical e politicamente, provocando ódios e discórdias entre os seus elementos e a própria população até que ambas terminam a sua actividade por volta do ano de 1886.

Silva Godinho menciona que Teodósio conduziu os destinos da Filarmónica 1º de Dezembro desde a sua fundação, embora, poucos anos volvidos, tal trabalho se tenha vindo a esboçar. Regenerador por militância, o compositor viria a entrar em rota de colisão com a direcção desta filarmónica, constituída por activos progressistas. As desavenças que poderão ter ocorrido no seio da direcção do agrupamento acabariam por resultar na saída do compositor da Filarmónica 1º de Dezembro, em

8 Sá, 2019, 119-132.

9 Freitas, 1946, 195

10 Godinho, 1984-85, 59

Julho de 1880¹¹. Teodósio foi ainda regente da Banda da Casa Pia de Évora, como nos relata Godinho¹².

Outro aspecto importante que focámos, como atrás referido, foi a cobertura noticiosa da actividade do compositor em jornais locais. Da pesquisa a que procedemos, procurando referências ao nome de Teodósio nos principais jornais locais da sua época, registamos a fama que gozava, dadas as sempre elogiosas apreciações do seu trabalho, seja como compositor, seja como maestro. Destacamos, em primeiro lugar, um apontamento alargado desse estimado intelectual eborense da altura, Gabriel Pereira, que, em Fevereiro de 1885, pôs em relevo no *Manuelinho d'Évora* o nome de Teodósio Ferreira¹³. Trata-se de um concerto realizado no dia 8 de Fevereiro desse ano em benefício das vítimas dos terramotos então ocorridos na Andaluzia. No meio de uma descrição minuciosa do evento, como é aliás aparágio de Gabriel Pereira nas ilustrações literárias que redige, lá consta o nome do nosso compositor, então mencionado como o autor de uma novidade musical, a obra *Orpheon*, escrita poucos dias antes do concerto sobre «letra do Sr. Barata»¹⁴ (o mesmo António Francisco Barata já por nós aqui citado). Não encontramos até agora uma cópia desta obra nem nenhuma referência à sua existência. Deduzimos apenas, atendendo às palavras de G. Pereira, tratar-se de uma composição para coro ou com coro: «[...] e todos admirámos esse conjuncto harmonioso de vozes executando, sem vacillar, a inspirada composição do sr. Theodósio Ferreira»¹⁵.

No ano seguinte, 1886, Gabriel Pereira volta a referir o compositor, desta feita num artigo alargado a merecer as honras da primeira página do *Manuelinho d'Évora*¹⁶. Para além de uma ilustre gravura da figura do compositor, cobrindo a parte central da primeira página do jornal (ver Imagem 1), G. Pereira escreve uma síntese biográfica de Teodósio, anotando ainda a sua produção musical.

11 Godinho, 1984-85, 59 e seguintes.

12 Godinho, 1984-85, 59 e seguintes.

13 Pereira, «O Concerto de 8 de Fevereiro, em benefício das vítimas dos terramotos da Andaluzia», *Manuelinho d'Évora*. Évora, 17 de Fevereiro de 1885.

14 Pereira, 1885.

15 Pereira, «O Concerto de 8 de Fevereiro, em benefício das vítimas dos terramotos da Andaluzia», *Manuelinho d'Évora*. Évora, 17 de Fevereiro de 1885.

16 Pereira, «Theodosio Ferreira», *Manuelinho d'Évora*. Évora, 23 de Fevereiro de 1886.

É aliás seguramente nessa síntese que João Rosa, já no século XX, se baseia para escrever a sua nota biográfica sobre o compositor no *Boletim de Évora*, que atrás apontámos¹⁷. Ao salientar a produção musical de Teodósio, que intitula «Composições musicas de T.A. Ferreira», faz a distinção entre «Originaes», «Instrumentações» e «Capella»¹⁸. Só depois, refere a produção não sacra, salientada em texto corrido e distribuída aleatoriamente pela «Banda, charanga e Sol e Dó»¹⁹. O relevo da sua veia criativa vai assim, sobretudo, para a sua música sacra (ver Tabela 3).

Tabela 3: Obras sacras e arranjos de Teodósio Augusto Ferreira segundo Gabriel Pereira.

«Originaes» ¹	«Instrumentações»	«Capella» ²
Três Missas (Gloria e Credo) a 3 vozes	Missa de Rossi	Novenas do senhor da Casa dos Ossos
Responsórios para Quinta-feira Santa a 3	Matinas de Natal de Baldy ³	Santíssimos Corações de Jesus e Maria
Primeira Lamentação para o Ofício de Quarta-feira a 4		Nossa Senhora da Ajuda
Primeira Lamentação para Quinta-feira a 3		Mez de Maria
Miserere a 3		Missa
Dois Te Deum a 3		Tantum Ergo e Genitori
Matinas de Nossa Senhora a 3		Ave Maria
Duas Ladainhas a 3		Solo de soprano e coros
Dois Tantum Ergo e Genitori a 3		O salutaris hostia
Tantum Ergo a 4		
Padre Nosso, Ave Maria e Gloria Patri a 3		
O salutaris hostia a 4		
Ouverture		

1 Informação recolhida de: PEREIRA, «Theodosio Ferreira», *Manuelinho d'Évora*. Évora, 23 de Fevereiro de 1886.

2 Para além das obras apontadas nesta coluna, G. Pereira cita ainda no seu texto a existência de «Um grande número de antiphonas e motetes, tanto para capella como para orchestra e orpheon» – Cf. PEREIRA, «Theodosio Ferreira», *Manuelinho d'Évora*. Évora, 23 de Fevereiro de 1886.

3 «Na instrumentação d' esta partitura há de Theodozio introduções, cantos e ritornellos com que elle a revestiu, tirando-lhe assim a aridez própria das musicas de capella» - Cf. PEREIRA, «Theodosio Ferreira», *Manuelinho d'Évora*. Évora, 23 de Fevereiro de 1886.

17 Rosa, 1948.

18 Pereira, 1886.

19 Pereira, 1886.

É um facto que, no confronto entre as Tabelas 2 & 3 (ver Tabelas 2 & 3), as obras que se encontram referidas na Tabela 3 foram certamente parte integrante das celebrações sacras apontadas na Tabela 2. Da análise feita, o que importa antes de mais sublinhar é que o compositor abraçou a produção musical sacra como a sua actividade primordial no domínio musical.

Já no que diz respeito ao universo mundano, a sua música, essencialmente constituída por danças e marchas, terá tido propósitos muito claros, isto é, grande parte composta no contexto do grupo recreativo «Sol e Dó – Noctívagos». G. Pereira não discrimina as obras, sublinha apenas serem em grande número. O único destaque vai para a peça em homenagem a Giuseppe Cinatti (1808-1879), nomeadamente a *Grande Marcha*, composta para a cerimónia de inauguração do seu busto no Passeio Público e oferecida à comissão pelo próprio Teodósio. A obra foi executada pela Banda da Real Casa Pia de Évora no Coreto do Jardim Público a 20 de Maio de 1888, dois anos após o falecimento do compositor²⁰. G. Pereira termina o seu artigo evocando a morte prematura do compositor, num jogo literário de palavras, em tom lutuoso, bem ao sabor das elegias românticas. De referir que Cinatti era genro de Alfredo Keil.

Noutra notícia no *Manuelinho d'Évora*, num exemplar do período da Quaresma, Teodósio é por diversas vezes mencionado, o que é mais uma prova do seu relevo a nível local²¹. Intitulada «Solemnidades da Semana Santa», a notícia anuncia a execução da Primeira Lamentação para o Ofício de Quarta-feira (ver Tabela 3) e Ofício de Quinta-feira Santa (ver Tabela 2), este último na Igreja de S. Francisco. Num outro número do mesmo jornal, a propósito ainda da mesma solenidade, o redactor da notícia (não se tratará certamente de G. Pereira, uma vez que a notícia não está assinada), testemunha o cansaço que os músicos terão sentido, após uma longa jornada de ensaios, na execução do Ofício de Quinta-feira Santa na Igreja de S. Francisco²².

Outra notícia refere que Teodósio se encontra a compor música para o libreto da opereta, *Adozinda*, sobre drama de António Francisco Barata, peça que viria a subir à cena em 1881 no Teatro das Casas Pintadas na Rua Vasco da Gama, como referido por João Rosa no seu artigo no Boletim de Évora²³.

Por seu lado, o jornal *Sul de Portugal* refere-se nestes termos a Teodósio Ferreira: «Inteligente cultor da arte musical e que entre os amadores no país tem com

20 «No Jardim», *Manuelinho d'Évora*. Évora, 20 de Maio de 1888.

21 «Solemnidades da Semana Santa», *Manuelinho d'Évora*. Évora, Abril de 1884.

22 «Semana Santa», *Manuelinho d'Évora*. Évora, Ano IV, 1884.

23 Rosa, 1948, 295.

direito conseguido um lugar distinto, não só como executor, mas também como compositor»²⁴.

Do espólio manuscrito de obras de Teodósio Augusto Ferreira patente na Biblioteca Nacional de Portugal e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que aqui apresentamos discriminado em quadro (ver Quadro 1 em ANEXO), sublinhamos o facto de aí apenas constar uma única obra não sacra. Trata-se da comédia em um acto ornada de música, conforme refere o manuscrito, intitulada *Há mais Marias na Terra*²⁵. A parte instrumental compreende uma pequena orquestra de cordas a que se junta uma parte de flauta. Uma das partes cavas intitula-se *Parte d'ensaiar* e é nela própria que temos o trecho vocal destinado a um registo vocal feminino. São três números musico-teatrais cujo conteúdo dramático evoca as experiências sentimentais de uma moça que anseia por arranjar um marido. A ter em conta o tipo de qualidades poéticas, o carácter teatral é ligeiro, tendo um forte sabor popular. O início do nº 3 é, a esse título, bem exemplificativo:

*Meus senhores a moça solteira
Raras vezes se encontra enganada
Quando tem de buscar um marido
Pois nem sempre nos vem de fornada*²⁶

As qualidades melódicas da parte vocal são também muito simples, tratando-se de uma linha melódica básica, segundo modelos de sabor popular (ver Imagem 2).

24 «Sul de Portugal», nº 19, 27 de Março de 1881, Cit. por Silva Godinho no seu texto sobre as filarmónicas eborenses – Cf. Godinho, 1984-85, 61.

25 P-Ln M.M. 1559:1-6.

26 P-Ln M.M. 1559:1-6, f. 6v.

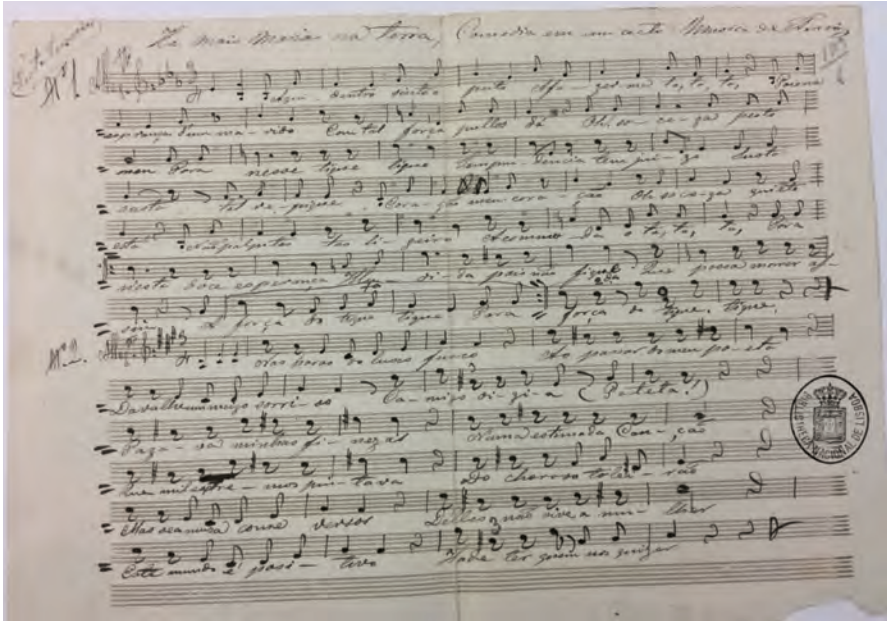


Imagem 2: P-Ln M.M. 1559 f.6r.

Na parte de Violino 1º existem deixas de teatro como orientação para a entrada da parte musical, pelo que concluímos tratar-se de uma comédia teatral entrecortada de secções musicais. Finalmente, os três números que formam o manuscrito são demasiado breves em termos de tempo musical. Julgamos poderem ter-se perdido as outras partes musicais ou então, em alternativa, haveria que juntar todo o enredo teatral para se obter uma verdadeira consistência do conteúdo dramático da peça. Curiosamente João Rosa não menciona esta obra no rol de peças da autoria de Teodósio Ferreira. O único testemunho que temos é a sua identificação no espólio da BNP que refere existirem dois textos com este título, um impresso e um manuscrito, estando também assinalado o período temporal no qual a obra foi composta e apresentada, isto é, 1875-85²⁷. Importa, pois, na sequência do nosso trabalho de investigação, precisar melhor todos estes dados. O que sublinhamos para já é que quando João Rosa refere uma série de compositores regionais associados a Évora neste último quartel de oitocentos, destacando aqueles que se relacionam com o Grupo Recreativo «Sol e Dó – Noctívagos», caracteriza-os como imbuídos de um notório bairrismo na feição expressiva da sua música:

27 P-Ln M.M. 1559:1-6.

«[...] Da leitura desta resenha concluímos que o melhor e mais patriótico regionalismo presidia à escolha do reportório, preferindo-se, sempre, *a prata da casa*, chamar-lhe-ei assim, sem que com isso pretenda pejorar os *bocadinhos de ouro*, constituídos por alguns inspirados trechos de nomes bem eborenses, entusiasticamente “Noctívagos”, no seu bairrismo [...]»²⁸.

A comédia *Há mais Marias na Terra* é disso um testemunho.

Outra obra paradigmática da produção dramática de Teodósio Ferreira é a opereta *Adozinda* sobre drama de António Francisco Barata, peça que viria a subir à cena em 1881 no Teatro das Casas Pintadas na Rua Vasco da Gama, como aliás tivemos já oportunidade de confirmar citando João Rosa no seu artigo no Boletim de Évora²⁹. É o próprio autor do libreto, António Francisco Barata, quem em Outubro de 1896, melhor expressa as circunstâncias da composição da obra:

«Trabalho de duas noites foi este, escripto haverá 14 ou 15 annos, com o fim de cinco pessoas de Évora exhibirem suas vozes no antigo theatro da cidade. Legitimo à *propos* para o fim indicado, é um desalinho todo elle, uma precipitação de entrecho, um legitimo nada. [...] Para lhe pôr em música as coplas tinha elle sido confiado ao desditoso compositor músico Theodosio Augusto Ferreira, que não poude concluir a obra, porque a loucura, provocada de uma mulher leviana, que com elle se devia esposar, se lhe apoderou do espírito e o arrastou para o Porto, onde finou seus dias no hospital de alienados. [...] Aparecido o original depois da morte do moço, estava para ser queimado agora; porem havendo nelle uma ou outra quadra, uma ou outra canção não de todo despecienda, se salvou das cinzas, e se publica, como uma de tantas banalidades que por ahi enchem os periódicos»³⁰.

Falsa modéstia ou não, nas palavras do autor do libreto, o facto é que o que refere não é propriamente abonatório em relação à qualidade artística de *Adozinda*. Para mais, as circunstâncias da composição não terão sido as melhores, uma vez que Teodósio se encontraria já enfermo, não tendo podido concluir a obra.

O enquadramento literário faz jus ao espírito dramaturgico da época, exaltando glórias passadas e remetendo o espectador para o período final da Reconquista. Os dois quadros da peça passam-se, respectivamente, na casa do fidalgo Vasco Pires em Évora e na Igreja de S. Vicente da cidade. A mão de *Adozinda* é prometida ao

28 Rosa 1948, 294.

29 Rosa, 1948.

30 Barata, 1896, IX-X.

valeroso cavaleiro Gonçalo Esteves que parte de Évora para sul, para se ocupar da peleja contra os sarracenos. Tendo ficado só *Adozinda* apaixonada-se pelo menestrel Mendo da Maia. De regresso das lides bélicas, Gonçalo Esteves resigna-se aceitando a perda da *Adozinda*, terminando a opereta em ambiente alegre e festivo, com a poesia a vencer sobre as armas. Num drama que inclui dois breves quadros e que, como referido, não foi tido como um grande gesto criativo por parte do próprio António Francisco Barata, há, todavia, qualidades assinaláveis, pelo menos do ponto de vista literário. Por um lado, há uma evocação da ausência que nos remete para a cantiga de amigo da lírica trovadoresca galego-portuguesa, por outro a glorificação da gesta histórica enquadra-se no espírito da época e no ambiente politicamente conturbado da Regeneração. Há que ter em conta que um certo fervor patriótico, resultante da narração de feitos heroicos da Reconquista, poderá ainda ser relacionável com a necessidade de dignificação do orgulho pátrio, numa época em que Portugal se afastava cada vez mais do desenvolvimento social e industrial das grandes potências europeias.

O libretista desta opereta, António Francisco Barata, nascido em Góis em 1836 e já falecido no século XX, em 1910, sem nunca ter tido acesso a uma educação formal, adquiriu uma sólida formação intelectual em variados domínios, desde a história, passando pela arqueologia, genealogia, heráldica e filologia, até à literatura. Tendo convivido com os grandes vultos académicos de Coimbra do seu tempo, A. F. Barata teve uma actividade bastante empenhada no domínio editorial, participando em diversos periódicos e publicando também mais de duas centenas de obras e opúsculos, entre romances, teatro, poesia, história, filologia, etc. Importa referir que teve um contributo inestimável para a historiografia eborense de que se destacam, entre outras obras, *Memoria histórica sobre a fundação da Sé de Évora e suas antiguidades*, *Évora Antiga*, *Memoria descritiva do assalto, entrada e saque da cidade de Évora pelos francezes, em 1808 por D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas*, *Existência até ao presente da Cartuxa de Évora*, *Catálogo do Museu Archeologico da cidade de Évora*³¹.

Paradigmática da estada de Teodósio Ferreira em Évora é a sua associação ao Grupo Recreativo «Sol e Dó – Noctívagos», do qual aliás fazia parte e foi director musical. Tratava-se de uma tertúlia juvenil, com fins lúdicos, que pretendia animar as noites da cidade através da promoção de acontecimentos musicais. Segundo João

31 As suas obras estão hoje disponíveis online na Biblioteca Digital do Alentejo: Évora, Biblioteca Digital do Alentejo [Consultado a 10 de Fevereiro de 2021], Disponível em: <http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?ID=423#>.

Rosa o grupo chega a ter coreto próprio, com balões privativos para a sua iluminação³². Para além dos dias solenes, nos quais participava activamente, o grupo tinha por hábito dar serenatas nocturnas, as quais eram muito aplaudidas e granjearam grande fama. Período alto da temporada era o Carnaval, que tão bem João Rosa descreve:

«Pelo Carnaval, havia ainda, o atractivo de um “travesti” galante a secundar o motivo de bem-fazer; lembro-me do “fato à marujo” e do “estudante de Compostela”, este com a sua capa ao vento, calção, meias e chinelas afiveladas, alto turbante em viés na cabeça, com a “colher de pau” por emblema ou distintivo de...peregrino (1881)»³³.

O legado musical do «Sol e Dó – Noctívagos» é representado por dois volumes encadernados que incluem o conjunto de peças musicais aí executadas. O 1º volume refere-se ao período compreendido entre 1879 e 1881, o 2º volume a 1882-1883. Na fase presente do nosso trabalho de pesquisa estamos a tentar localizar que instituição, fundo ou entidade privada preserva esta recolha. As Tabelas 4 & 5 ilustram o conteúdo desses dois volumes (ver Tabelas 4 & 5).

Tabela 4: Colecção de músicas executadas pelo «Sol e Dó – Noctívagos», na cidade de Évora, 1879-1880-1881 (1º Volume).

Ano	Compositor	Obras
1879	Teodósio Augusto Ferreira	<i>Papa-fina – Ordinário</i>
“	“	<i>A Ela - Mazurca</i>
“	“	<i>Extravagante - Tango</i>
“	“	<i>Simpática - Valsa</i>
“	“	<i>Preferido - Ordinário</i>
“	“	<i>Mavioso - Tango</i>
“	“	<i>Murteira – Polca-Mazurca</i>
“	Engrácio Brotas	<i>Jonia - Valsa</i>
“	Joaquim Jerónimo Rosa	<i>Experimentação - Polca</i>
“	M.A. Correia	<i>Escamado - Ordinário</i>
“	F.J. da Conceição ³⁴	<i>Sol e Dó</i>

32 Rosa, 1948, 292.

33 Rosa, 1948, 292.

34 No seu texto Rosa refere o ano de 1876 como a data das duas peças de F. J. da Conceição. Supomos tratar-se de uma gralha editorial, uma vez que o 1º Volume se refere ao período compreendido entre 1879 e 1881 – Cf. ROSA, 1948, p. 293.

“	“	<i>A Esmola - Estudantina</i> (Voz e Coros)
1880	Teodósio Augusto Ferreira	<i>Hino dos Noctívagos</i> (Letra de António Francisco Barata)
“	José Velasco	<i>Petiza - Mazurca</i>
“	“	<i>Diana - Polca</i>
“	Joaquim Sebastião Limpo Esquivel	<i>Murteira - Ordinário</i>
“	“	<i>Piteira - Valsa</i>
“	“	<i>O Velho - Valsa</i>
“	Conceição Soalhal	<i>Amélia - Mazurca</i>
“	“	<i>Coisita - Polca</i>
“	Campos	<i>Saudades - Ordinário</i>
“	sem citação de compositor	<i>O Atrevimento - Serenata</i>
“	“	<i>Ignorância - Serenata</i>
“	“	<i>As cinco virgens - Valsa</i>
“	“	<i>Hino Camoneano</i>
“	Rouget de L'Isle	<i>La Marseillaise</i> (Hino Nacional Francês)
1881	Teodósio Augusto Ferreira	<i>Estudantina</i> (Letra de António Francisco Barata)
“	“	<i>A preguiça do Andrade - Schottisch</i>
“	Victor Félix	<i>Bohemiène - Polca</i>
“	F.J. da Conceição	<i>Carnaval de 1881 - Ordinário</i>

Tabela 5: Colecção de músicas executadas pelo «Sol e Dó – Noctívagos», na cidade de Évora, 1882-1883 (2º Volume).

Ano	Compositor	Obras
1882	Teodósio Augusto Ferreira	<i>Noctívagos - Suite de Valsas</i>
(1870-1882)	Joaquim Sebastião Limpo Esquivel	<i>Ecos - Valsa</i>
(1882-1883)	Conceição Soalhal	<i>Cri-Cri - Valsa</i>
“	“	<i>Le petit - Ordinário</i>
“	“	<i>L'Espoir - Valsa</i>
“	“	<i>Delírio - Serenata</i>
“	“	<i>Marcha Fúnebre</i>

“	G.A. Xisto	<i>Resoluto - Ordinário</i>
“	Carlos Braga	<i>Porque saíria? - Polca</i> (dedicada ao caricaturista Rafael Bordalo)
“	“	<i>El salero de La Muriones</i>
“	L.P. Stichini	<i>Canção espanhola</i>
“	Vargas Junior	<i>Diamantes de la Corona - Bolero da Zarzuela</i>
“	“	<i>Hino de Santo António</i> (Letra de António Francisco Barata)
“	[Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida]	<i>Hino da Restauração de Portugal</i>
1883	Júlio Neuparth	<i>Réveil - Polca</i>

Rosa acentua o bairrismo e regionalismo deste conjunto de músicos, a «prata da casa» segundo as suas próprias palavras³⁵, que favorecia um consumo musical local, então tão estimado em Évora. Para além de Teodósio que foi Director do «Sol e Dó – Noctívagos», todos estes nomes cumprem funções locais. Damos como exemplo os casos de José Velasco, Mestre da Charanga de Cavalaria nº 5, Limpo Esquivel, que foi regente da Orquestra Eborense e Conceição Soalhal que substituiu Teodósio na direcção do «Sol e Dó – Noctívagos».

Vale a pena referir o contexto da composição de duas peças de Teodósio que, na sequência da actividade do «Sol e Dó – Noctívagos», terão feito furor. Falamos do *Hino dos Noctívagos* de 1880 e da *Estudantina* do ano seguinte, duas obras de espírito académico, pautadas pelo carácter mundano, sobre poemas de António Francisco Barata. Ambas integram o conjunto de partituras do Arquivo Musical do respectivo Grupo Recreativo, nomeadamente o 1º volume da *Colecção de músicas executadas pelo «Sol e Dó – Noctívagos», na cidade de Évora, 1879-1880-1881*. Do ponto de vista musical, reflectem a exaltação juvenil movida pelo apelo feminino, bem segundo os cânones das tertúlias académicas que animavam a vida nocturna da cidade. Em forma responsorial, no qual um cantor solista se opõe alternadamente a um coro, contam com o apoio instrumental do agrupamento do «Sol e Dó – Noctívagos» que se compunha de cordas, a que se juntavam algumas madeiras e percussão (triângulo e bombo). O *Hino dos Noctívagos* expressa metaforicamente a sedução musical e o apelo feminino. Eis a sua primeira quadra:

35 Rosa, 1948, 294.

*Feiticeira deidade é a música
que os mancebos encanta e seduz,
como a flor, a mulher, e a alegria
que em nossa alma aos vinte anos transluz*³⁶.

Já a *Estudantina* expressa as vivências boémias, «sem rei, nem roque», apanágio juvenil de uma geração de estudantes de «desejo em brasa»:

*Somos d'Évora os falados «Noctívagos»
Que nem roque nem rei conhecemos;
Solteirões todos somos, senhoras,
Nem casar, por enquanto, nós queremos*³⁷.

Infelizmente, no momento presente do nosso processo de investigação, ainda não tivemos acesso às respectivas partituras. O que se conclui para já é que as quadras poéticas têm um alegre sabor popular que vai ao encontro do certo bairrismo académico que João Rosa refere.

CONCLUSÃO

Compositor talentoso, órfão da Casa-Pia, Teodósio Ferreira desde cedo se fez notar, o que lhe mereceu, aquando da sua juventude, a sua passagem pelo Conservatório de Lisboa. De regresso a Évora, torna-se, como que, o braço direito das necessidades musicais da Igreja, compondo regularmente obras para as festividades sacras da cidade. Mas não só. No contexto da sua produção inscrevem-se também um número significativo de peças de espírito mundano. Tendo militado no Partido Regenerador, o seu nome associa-se à regência e direção das Bandas da Casa Pia e 1º de Dezembro³⁸, aparecendo também relacionado com a Orquestra Eborense e o Grupo Recreativo «Sol e Dó – Noctívagos»³⁹. Quanto à sua ligação ao meio intelectual de Évora, conta com a colaboração literária de António Francisco Barata, a quem deve os poemas de algumas das suas peças compostas no quadro do «Grupo Sol e Dó – Noctívagos» bem como da opereta *Adozinda*⁴⁰. João Rosa sublinha ainda o bairrismo assumido

36 Rosa, 1948, 295.

37 Rosa, 1948, 296.

38 Godinho, 1984- 85, 61.

39 Rosa, 1948.

40 Barata, 1896.

do rol de compositores activos em Évora no derradeiro quartel de oitocentos, entre os quais se insere Teodósio Ferreira (ver Tabelas 4 & 5)⁴¹. Importa também sublinhar que a elevada estima que Évora por si nutria é testemunhada pelos vários elogios deixados por Gabriel Pereira nas páginas da imprensa local.

No quadro político Teodósio foi um forte apoiante da Regeneração ou «Fontismo» que caracterizou o último quartel do século XIX, tendo vivido o período conturbado do Rotativismo da Monarquia Constitucional entre 1870 e 1880. A questão social e política transparece assim na actividade musical do compositor, a que não é alheia a sua adesão às colectividades musicais, de que são testemunho as bandas que dirigiu e regeu ou o grupo recreativo «Sol e Dó – Noctívagos». Neste período, as colectividades musicais assumem uma função de relevo no contexto da formação de jovens músicos e também na realização de espectáculos musicais, sobretudo nas cidades de província, como é o caso de Évora. A este propósito, importa reter que, durante a segunda metade de oitocentos, as reformas liberais produzidas na cultura e educação, inseridas no que designamos por «Regeneração», resultaram num refinamento dos hábitos sociais e culturais da sociedade, mesmo ao nível das classes mais desfavorecidas⁴². As sociedades de concertos associadas à aristocracia e à burguesia dos grandes centros urbanos como Lisboa e Porto acabariam por vir a influenciar as sociedades musicais amadoras dos meios rurais mais desfavorecidos, as quais preferiam agrupamentos instrumentais de maior impacto exterior como as bandas filarmónicas postas ao serviço das festividades populares profanas e religiosas⁴³. O coreto representaria o pólo nevrálgico da apresentação das bandas, cujo repertório divulgava, entre as camadas populares, os trechos mais famosos de óperas e peças sinfónicas, bem como se associava ao ambiente fortemente nacionalista do período da Regeneração. Neste sentido, desde efemérides camonianas a celebrações da Restauração, passando pela glorificação dos feitos épicos dos Descobrimentos, houve uma colagem de muitas festividades musicais a estas vivências socioculturais da comunidade. Há ainda que referir que, durante as décadas de 60 e 70, muitas sociedades musicais surgem estimuladas pelas rivalidades políticas que opunham regeneradores a progressistas, imbuídas também por um forte bairrismo local⁴⁴. Esse arreigado bairrismo caracterizou precisamente a

41 Rosa, 1948.

42 Sousa, 2013, 21.

43 Idem, p. 23.

44 «Como refere Maria de Fátima Bonifácio, após as comemorações camoneanas em 1880 os festejos cívicos patrióticos tornaram-se mais frequentes, criando-se uma “cultura de patriotismo” que contribuiu também para o desenvolvimento do associativismo em que o “povo começava a emergir como parte integrante da nação, democraticamente organizado nas suas associações [...] o povo cotizava-se para as suas associações, clubes e filarmónicas”» – Cit. por Pedro Marquês de Sousa – Cf. Sousa, 2013, 41.

actividade de Teodósio Ferreira e a dos seus contemporâneos em Évora, como aliás sublinha João Rosa⁴⁵. Podemos também levantar esta outra hipótese que é o facto do compositor se ter tornado a figura de serviço no contexto da celebração das festividades religiosas eborenses do seu tempo. É curioso notar que, sendo ele um regenerador militante, e não estando a Regeneração desde os seus inícios com Fontes Pereira de Melo aliada à Igreja, muito pelo contrário, seja Teodósio um católico convicto, pelo menos no que se relaciona com a sua resposta às solicitações musicais por parte da Igreja. Tratar-se-ia de um fenómeno local de Évora a acentuar as especificidades do enquadramento cultural e social da actividade musical da cidade.

PERIÓDICOS LOCAIS DA SEGUNDA METADE DO SÉC. XIX

PEREIRA, Gabriel (17 de Fevereiro 1885) – O Concerto de 8 de Fevereiro, em benefício das vítimas dos terramotos da Andaluzia. In *Manuelinho d'Évora*. Évora.

PEREIRA, Gabriel (23 de Fevereiro 1886) – Theodosio Ferreira. In *Manuelinho d'Évora*. Évora. (20 de Maio 1888) – No Jardim. In *Manuelinho d'Évora*. Évora.

(Abril 1884) – Solemnidades da Semana Santa. In *Manuelinho d'Évora*. Évora.

(1884) – Semana Santa. In *Manuelinho d'Évora*. Évora, Ano IV.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRIA, José Augusto (1977) – *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALEGRIA, José Augusto (1973) – *Arquivo das músicas da Sé de Évora: catálogo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BARATA, António Francisco (1896) – *Adozinda – Ensaio de opereta em dois quadros*, Barcelos: Typographia da Aurora do Cávado – Editor R.V.

FREITAS, Pedro de (1946) – *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa: Depositários, Custódio Cardoso Pereira.

GODINHO, Silva (1984-85) – «Temas oitocentistas eborenses». In *A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal*. Évora, 67-68, Ano XL-XLI, pp. 39-67.

ROSA, João (1948) – «Música e músicos em Évora no último quartel do século XIX». In *A Cidade de Évora – Boletim da Comissão Nacional de Turismo*. Évora, 15-16, Ano VI, Março-Junho, pp. 289-303.

SÁ, Vanda de (2019) – «A música na cidade de Évora – O papel do Boletim Municipal». In Vanda de Sá & Antónia Fialho Conde (eds.). *Paisagens Sonoras Urbanas: História*,

45 Rosa, 1948, 294.

Memória e Património. Évora, Biblioteca - Estudos & Colóquios | Série e-books – 14, pp. 119-132.

SOUSA, Pedro Marquês de (2013) – *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Trabalho de síntese apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL como prova de capacidade científica.

VIEIRA, Ernesto (1900) – *Diccionario biographico de musicos portugueses: história e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols. Lisboa: Lambertini.

ANEXO

Quadro 1: Obras de Teodósio Augusto Ferreira na Biblioteca Nacional de Portugal e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Título/Obra	Efetivos	Data	Local	Observações	Cota
<i>Aria de Tenor Com Acompanhamento d'Órgão (nº 70)</i>	Tenor e Órgão	[Entre 1870 e 1885]	<i>Paraíso.</i>	No rosto: <i>Oferecida a Exmª S.D. Felicianna</i> (será a cantora pois volta a escrever-se o nome na entrada da voz)	BNP 784.2 M.M. 343/17
<i>Noa pª o dia da ascensão [Ms]</i>	Cânticos S.A.T.B. e Órgão	<i>Paraíso. 1871.</i>	[Convento do Paraíso, Évora]. <i>Posse da Comunidade Paraizo</i>	Rosto: <i>Com acompanhamento a duas mãos,</i> Parte de Soprano: <i>Maria Joanna Vieiras</i>	
<i>Ascendo aria de tenor</i>	Tenor e Órgão	<i>Évora, 11, Maio de 1876</i>	?	Antífona - <i>Ascendo ad Patrem</i> ; Árias sacras T., B. & Órgão. (Fá M)	BNP M.M. 93//2 (nº 89)
<i>Ora Pro Populo = Solo com acompanhamento d'Órgão por Theodosio Augusto Ferreira</i>	Soprano e Órgão (partitura e duas partes cavas)	[1870-86]?	?	Cântico mariano Soprano e Órgão (Ré M)	(F 62, 13; nº5)??

<p><i>Missa a 3 acomp^{to} d'orgam</i></p> <p><i>por</i></p> <p><i>Theodosio Augusto Ferreira</i></p>	<p>Três vozes (Soprano, Tenor, Baixo e Órgão) (partitura e partes cavas - 3 x S., T. e B - órgão)</p>		<p>?</p>	<p>Na parte de sopra- no solta: <i>Posse de Cazimira Amelia Costa</i>. Na parte de órgão: <i>Joaquina Marpina? Fer- nandes</i>. No final: <i>Joanna Conceição Fragata</i></p>	<p>BNP M.M. 93//8 (nº 13)</p>
<p><i>Magne Pater Sancte Dominice a 3 vozes e órgão</i> <i>por</i> <i>Theodosio Augus- to Ferreira</i> <i>Offerecida à Exm^a Sr^a Me Prioriza do Convento do Paraizo por T.A.F. Évora, 20 de Maio de 1885</i></p>	<p>Soprano, Tenor, Baixo e Órgão (as partes cavas de S., T. & B. en- contram-se duplicadas)</p>	<p><i>Évora, 20 de Maio de 1885</i></p>	<p>Paraizo. <i>Offere- cida à Exm^a Sr^a Me Prioriza do Con- vento do Paraizo.</i></p>	<p>Cânticos S.T.B.& Órgão. Fá Maior. Ms. a lápis no ro- sto: <i>Mesma musica que Magne Pater</i></p>	<p>BNP M.M. 94//6 (nº 69)</p>
<p><i>Miserere a 3 de Capella</i> <i>Hé do Convento do Paraizo, Com- muniad.</i> <i>Évora, 12 de Feve- reiro de 1871</i></p>	<p>Soprano, Tenor, Baixo e Órgão (partitura, partes cavas e órgão)</p>	<p><i>Évora, 12 de Feve- reiro de 1871</i></p>	<p><i>Hé do Conven- to do Paraizo</i></p>	<p>Misereres. S.T.B. (solo e coro) & Órgão. Dó menor. Na parte de So- prano: <i>Cazemira Palma</i>. No Basso: <i>Posse da Sr^a D^a M.M.Xavier</i></p>	<p>Cota antiga: G-77</p>
<p><i>Partitura de Assumpta est Ma- ria - Antiphona Ave Maria - Solo e Côro</i> <i>Ó Virgem amável - Jaculatoria</i></p>	<p>Três vozes (S.S.S. ou S.S.B.) e Órgão (partitura e partes cavas apenas de <i>Ave Maria</i>)</p>	<p><i>Évora, 4 de Agos- to de 1883</i></p>		<p>Três obras em conjunto: - <i>Assumpta est Maria</i> (Lá M) - <i>Ave Maria</i> (Ré M) - <i>Ó Virgem amável</i> (Sol M)</p>	<p>BNP M.M. 93//3</p>
<p><i>Ó Virgem amavel Jaculatória a três vozes com acom- panhamento de órgão</i> <i>por</i> <i>Theodosio Augusto Ferreira</i></p>	<p>Três vozes (S.S.S. ou S.S.B.) e Ór- gão (só partes cavas; 3^a voz repetida: <i>con basso</i>)</p>	<p><i>Évora, 3 de Agos- to de 1883</i></p>		<p>É a mesma <i>Ó Vir- gem amável - Ja- culatoria</i> (Sol M) do M.M. 93//3</p>	<p>BNP M.M. 93//4</p>

<i>Te Deum a 3 vozes e Orgam por Theodosio A. Ferreira</i>	Soprano, Tenor, Baixo e Órgão	?		Falta a parte de Órgão; cada uma das três partes cavas encontra-se duplicada (S.S., T.T., B.B.)	BNP M.M. 93//6
<i>Credo a 3 acomp^o d'orgam por Theodosio Augusto Ferreira Órgão</i>	Soprano, Tenor, Baixo e Órgão (partitura e partes cavas; as partes cavas de Soprano e Tenor encontram-se duplicadas)	[1870-1885] Esta data não consta do mss., só da citação na BNL		Para além do <i>Credo</i> , inclui o <i>Sanctus/Benedictus</i> e <i>Agnus Dei</i> ; trata-se de um excerto de uma missa.	BNP M.M. 93//9 (nº 13)
<i>Ó língua benedicta a três vozes e órgão por T.A.F. Évora, 11 Junho de 1881</i>	Soprano, Tenor, Baixo e Órgão (existem apenas partes cavas); Fá M	<i>Évora, 11 Junho de 1881</i>		Ms. a lápis no rosto: <i>Mesma musica que Magne Pater</i>	BNP 783 M.M. 96//9 (nº 66)
<i>Ladainha de N. Sra.^a a 3 Vozes e Orgam por Theodosio A Ferreira (nº 50)</i>	Soprano, Tenor, Baixo e Órgão (partes cavas, Ré M)	[1870-1885. Parai-zo?]		Ms. na parte de órgão: <i>Maria Pia da Cunha Queiroga offerece a sua mãe a Exm^a Sr^a Madre Prioreza</i>	
<i>Há mais marias na terra Comedia em um acto ornada de musica por taferreira</i>	Fl., Vl. 1º, Vl. 2º, Vla., Vc. e B. 1 parte vocal (parte de ensaiar) 5 partes vocais	[1875-85]		Existem dois textos, um impresso e um manuscrito, com este título.	
<i>Missa a três vozes e Órgão por Theodosio Augusto Ferreira Offerecida à Exm.^a Sr.^a D.^a Emília da Conceição Rocha</i>	Soprano, Tenor, Baixo e Órgão	[1870-85]		As duas partes cavas de Tenor e Baixo encontram-se duplicadas (S., T.T., B.B.)	BNP M.M. 93//7

<p><i>Missa a três vozes com acompanhamento d'órgão</i> Évora 21 de novembro de 1880 <i>Pertence a Emília da Conceição Rocha</i></p>	<p>Soprano, Tenor, Baixo e Órgão Partes cavas. [Nº5 falta o Soprano]</p>	<p>Évora 21 Novembro de 1880. Prov.: Convento do Paraíso PTBN: M.M. 93//10. Nº6: 1883</p>	<p>Na folha de rosto da Missa nº5: <i>Pertence a Emília da Conceição Rocha</i>. Na folha de rosto da Missa nº6: <i>Posse da M. Soror Maria Isabel, Paraízo, 1883. nº6 na parte de Soprano: Cazemira</i> Duas cópias da obra, uma com data de 1880 e a outra com data de 1883; na primeira cópia (nº5) falta a parte de Soprano</p>	<p>BNP M.M. 93//10 (nº 6)</p>
<p><i>Aria de tenor com acompanhamento de órgão por</i> T.A. Ferreira (nº 70)</p>	<p>Apenas parte de órgão. (Sol M)</p>	<p>[1870-85]</p>		
<p><i>O lumen Ecclesiae;</i> <i>Solo de Soprano para</i> <i>A festividade de S. Domingos</i> (nº 68)</p>	<p>Soprano e Órgão. (partitura e parte cava de soprano)</p>	<p>Évora, 13 de Maio 1874</p>	<p>Rosto: <i>Posse de Cazemira Amelia Costa Palma</i>. Final: <i>João Germano da Rosa copiou a 3 de Julho 1874</i>.</p>	
<p><i>Noa alternada Órgão</i> <i>Posse da comunidade do Paraíso</i> 1875 (nº 39)</p>	<p>Órgão, S.A.T.B (solos e duos)</p>	<p><i>Posse da comunidade do Paraízo,</i> 1875</p>	<p>Parte de alto: <i>Cópia de M.J.P. Letra de S. da J.</i></p>	
<p><i>Antt. liv.134 Invitatorio e Responsorio das Matinas de S. Jerónimo. Original de Th. Augusto Ferreira</i></p>	<p>Partitura: S.T.B. Órgão</p>	<p>Évora, 26 Abril de 1869</p>	<p>[ms encadernado]</p>	

<i>Ave Maria [música manuscrita: a três vozes com acompanhamento d' órgão: nº 77 e 80 / Theodósio Augusto da Silva</i>					BNP M.M. 93//3
--	--	--	--	--	----------------------

Marcos Portugal nos arquivos eborenses: o papel do Agostinho Descalço Frei Fernando José da Conceição Figueiredo¹

*Marques, António Jorge **

Resumo:

Marcos Portugal foi um dos mais prolíficos e influentes compositores luso-brasileiros de sempre. O sucesso das suas óperas na Europa não tem paralelo na história dos dois países, vindo a desvanecer-se na década de 1820. Já a sua vasta produção religiosa inclui algumas obras paradigmáticas que perduraram no universo luso-brasileiro até ao século XX. Os espécimes musicais encontrados no arquivo da Sé de Évora e na Biblioteca Pública de Évora – perto de cinco dezenas quando contabilizadas todas as versões e contrafações – são o testemunho de práticas em espaços públicos de culto e em espaços privados, e corroboram a influência generalizada do compositor. A figura até agora desconhecida de Fr. Fernando José da Conceição Figueiredo, da Ordem dos Agostinhos Descalços e activo na Sé de Évora nas primeiras três décadas de 1800, foi adquirindo contornos mais precisos e notáveis à medida que esta investigação progredia. Se as suas ligações à obra profana e religiosa de Marcos Portugal são inegáveis, a sua esfera de acção enquanto cantor (baixo), copista e maestro, indicia uma relevância inusitada para a práxis musical na Sé de Évora, outrossim para a produção das respectivas cópias, que tornam surpreendente a sua ausência na literatura especializada correspondente ao dito período.

Palavras-chave: Évora, Sé de Évora, Marcos Portugal, arquivos, Fernando José da Conceição Figueiredo, copistas, *contrafacta*, paródia

* Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade Nova de Lisboa (UNL), ajmarques@fcs.h.unl.pt

1 Este ensaio seria bem diferente e certamente mais pobre sem a valiosa colaboração e contribuição de Vanda de Sá, Rodrigo Teodoro de Paula, Luís Henriques, Alberto Medina de Seíça, Ana Paula Tudela, Cristina Fernandes, Antónia Fialho Conde, João Pedro Costa e João Ricardo. Muito obrigado! Ensaio financiado por fundos nacionais através da F.C.T. (Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.), no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0073.

Abstract:

Marcos Portugal was one of the most prolific and influential Portuguese-Brazilian composers ever. The success of his operas in Europe is unparalleled in the history of the two countries, fading away in the 1820s. His vast sacred production, in turn, include some paradigmatic works that remained in the Portuguese-Brazilian sphere until the 20th century. The music specimens found in Évora's Cathedral archive and in the Évora's Public Library – close to 50 when all versions and counterfeits are taken into account – are the testimony of practices in public spaces of worship, as well as in private spaces, and corroborate the composer's influence. The still unknown figure of the Friar Fernando José da Conceição Figueiredo, of the Order of Agostinhos Descalços, active in Évora's Cathedral during the first three decades of the 1800s, acquired more precise and notable contours as this investigation progressed. If his links to the secular and sacred oeuvre of Marcos Portugal are undeniable, his sphere of action as a singer (bass), copyist and conductor, indicates a remarkable relevance for the music praxis in the context of Évora's Cathedral, as well as the production of the respective copies, making his absence in musicological literature rather surprising.

Keywords: Évora, Évora Cathedral, Marcos Portugal, archives, Fernando José da Conceição Figueiredo, copyists, contrafacta, parody

INTRODUÇÃO

Marcos Portugal foi um dos mais prolíficos e influentes compositores luso-brasileiros de sempre e autor dos primeiros hinos nacionais de Portugal, o *Hymno Patriótico* (1809), e do Brasil, o *Hino da Independência Brasileira* (1822). Pesquisas e estudos realizados neste milénio estabelecem definitivamente a importância da sua vasta obra dramática e religiosa no contexto europeu e luso-brasileiro (CRANMER, 2010; CRANMER, 2012; MARQUES, 2012a; MARQUES, 2012b; MARQUES e CRANMER, 2019).

Marcos António da Fonseca Portugal (Lisboa, 24 de Março de 1762 – Rio de Janeiro, 17 de Fevereiro de 1830) conheceu um sucesso internacional sem paralelo na história da música portuguesa e brasileira, com milhares de representações operáticas em Itália e em muitos teatros europeus (CARVALHAES, 1910, supl. 1916). Em Portugal e no Brasil, no entanto, a sua fama de compositor alicerçou-se primordialmente no género sacro: algumas das suas obras mantiveram-se no repertório das igrejas e capelas até inícios do século XX, nomeadamente a *Missa Grande* (c.1782, MarP 01.09), as *Matinas da Conceição* (1802, MarP 03.05) e o *Grande Te Deum* (1802, MarP 04.08), três obras paradigmáticas que influenciaram sucessivas gerações de compositores.

A enorme disseminação das suas óperas e de algumas obras religiosas (veja-se a Tabela 1), originou um fenómeno que transcendeu o compositor e, por vezes, até a obra em si: as versões. Algumas versões saíram da pena do próprio compositor (a que poderemos chamar versões autógrafas), outras (a maioria) são atribuíveis a autores conhecidos ou anónimos.

Não cabe no âmbito deste artigo analisar os muitos mecanismos e metodologias associados às versões operáticas, mas não será despidiendo mencionar três dos mais óbvios: 1. a adaptação a outra língua (Marcos Portugal escreveu óperas com libreto italiano que vieram a ser cantadas em português, alemão, espanhol ou russo); 2. a substituição de números (mais comumente árias) por outras obras ou por obras de outros compositores (os cantores eram, em muitos casos, os responsáveis por essa troca); e 3. os *pasticcis* (óperas formadas por fragmentos de outras, do mesmo ou de diferentes autores). As óperas/farsas de Marcos Portugal que conheceram maior disseminação (quantitativa e geográfica) foram:

Le confusioni della somiglianza o siano I due gobbi
(Teatro della Pallacorda, Florença, 1793), 72 Réplicas²

Lo spazzacamino principe
(Teatro San Moisè, Veneza, 1794), 32 Réplicas

La donna di genio volubile
(Teatro San Moisè, Veneza, 1796), 76 Réplicas

L'oro non compra amore
(Real Teatro de São Carlos, Lisboa, 1804), 45 Réplicas

Na década de 1820, a música operática de Marco Portogallo (assim ficou conhecido internacionalmente) desapareceu dos palcos europeus.

A obra religiosa, ao invés, manteve-se no repertório das igrejas e capelas em Portugal e no Brasil até à segunda década do século XX, repetindo-se o fenómeno das múltiplas e variadas versões, ainda que com mecanismos e metodologias diferentes daqueles encontrados na música operática. Na música religiosa as versões autógrafas eram mais comuns; para as vozes mistas e orquestra da Real Capela do Rio de Janeiro, por exemplo, o compositor adaptou 13 obras que, originalmente, tinham sido escritas para a Real Basílica de Mafra (vozes masculinas e órgãos)

2 O nome do teatro, da cidade e o ano referem-se à estreia. O número de réplicas (novas produções) é aproximado. A referência para aferir a disseminação das óperas/farsas de Marcos Portugal continua a ser a obra de Carvalhaes (1910, supl. 1916). Veja-se também Cranmer (2012).

(MARQUES, 2012a, 278-305)³. A tabela seguinte mostra as 11 obras com o maior número de espécimes em existência (indicativo da sua disseminação):

Tabela 1: As 11 obras religiosas com o maior número de espécimes

MarP ⁴	VERSÕES AUT.	OUTRAS VERSÕES	TOTAL VERSÕES	ESPÉ. ^{MES}	DATA	INSTITUIÇÃO
04.08	3	19	22	104	1802	Queluz
01.09	3	12	15	80	[1782-90]	Queluz [?]
03.05	1	13	14 [+13]	63	1802	Queluz
01.17	1	3	4	31	1783-84	Patriarcal
02.32	1	5	6	28	1800/1803	Queluz
01.15	1	2	3	25	1788 [?]	[?]
01.08	2	6	8	22	1788-89	Queluz
01.19	1	8	9	19	12/1806	Basilica Mafra
02.04	1	4	5	15	[1789-90]	Patriarcal
05.11	1	3	4	14	[1800-10 ?]	Seminário da Patriarcal [?]
04.04	1	4	5	12	[1792-1810 ?]	Capela particular [?]
11	16	79	95	413	← TOTAIS	

Esta síntese é clarificadora, mostrando não só quais as obras mais disseminadas e paradigmáticas, mas também a instituição e período que lhes deu origem. A tabela suscita considerações de vária ordem:

1. Três obras destacam-se claramente pelo número de versões, espécimes e arquivos: MarP 04.08 *Te Deum Ré M*, MarP 01.09 *Missa Mi b M*, e MarP 03.05 *Matinas de Nossa Senhora da Conceição Dó M*, três das mais paradigmáticas obras de finais do século XVIII (no caso da *Missa*) e de todo o século XIX em Portugal (e em menor grau no Brasil);
2. As obras destinadas à Capela ou ao Palácio de Queluz (pertencentes ao período 1782-1803) estão em destaque: são em número de cinco entre as sete mais disseminadas;

3 A análise que se segue foi adaptada do conteúdo destas páginas.

4 MarP é a abreviatura consignada pelo RISM para as entradas do Catálogo Temático da Obra Religiosa de Marcos Portugal: Mar[=Marques]P[=Portugal] (MARQUES, 2012a, 309-688).

3. Entre as oito obras mais disseminadas contam-se cinco missas (MarP 01.09 Missa Mi \flat M, MarP 01.17 Missa Si \flat M, MarP 01.15 Missa Sol M, MarP 01.08 Missa Mi \flat M, MarP 01.19 Missa Breve Mi \flat M);
4. A tabela inclui, sem surpresa, as quatro únicas obras religiosas de Marcos Portugal que foram editadas durante o século XIX: MarP 01.17 Missa Fá M (Novello, Londres, 1822), MarP 04.08 Te Deum Ré M (Novello, Londres, c. 1818, 1822; Dietsch, Paris, 1857; Anónimo eclesiástico, Paris, 1837-39), MarP 05.11 O quam suavis Fá M (Butler, Londres, c. 1840 [edição perdida]), e MarP 04.04 Tantum ergo Mi \flat M (Dietsch, Paris, 1864) (MARQUES, 2012a, 247-256; 2017, XVIII-XXXV);
5. Apenas a 6ª obra da tabela (MarP 01.14 Missa Sol M, de origem desconhecida, mas provavelmente composta para a Patriarcal) e a 11ª obra (MarP 04.04 Tantum ergo Mi \flat M, com origem em encomenda particular) não resultaram de encomendas reais; todas as outras nove obras extravasaram o circuito das capelas reais, ou com patrocínio real;
6. Regra geral pode concluir-se que um maior número de versões está positivamente relacionado com uma maior disseminação⁵; as estratégias de adaptação/arranjo (que estão na génese das diferentes versões) que mais contribuíram para a disseminação das obras são as seguintes: vozes e orquestra → redução instrumental (por exemplo baixo contínuo) e/ou outros meios vocais; vozes, 2 violoncelos, 2 fagotes e órgão → acréscimo instrumental e/ou outros meios vocais; vozes e bc → acréscimo instrumental; vozes masculinas e órgãos → redução instrumental e/ou outros meios vocais e/ou instrumentais;
7. Previsivelmente, nenhuma das obras para «toda a orquestra [instrumental] e bastante número de vozes»⁶ escritas para realçar as capacidades técnicas e expressivas dos cantores solistas da Capela Real do Rio de Janeiro, em particular dos *castrati*, conheceu uma disseminação significativa; a maior parte destas obras, dificilmente adaptável a meios mais modestos ou a cantores de nível inferior, foi apenas cantada pelos intérpretes para quem foram compostos os solos ou por outros de capacidades técnicas comparáveis, e num contexto semelhante àquele para que tinha sido inicialmente concebida;
8. As obras que conheceram grande disseminação e extravasaram o circuito das capelas reais têm em comum uma relativa acessibilidade técnica, em

5 As três obras com maior número de versões, MarP 04.08 Te Deum Ré M, MarP 01.09 Missa Mi \flat M e MarP 03.05 Matinas da Conceição Dó M, são, de longe, as que atingiram a maior disseminação.

6 Anotação encontrada na página de rosto de alguns autógrafos de obras compostas de raiz no Rio de Janeiro. Por exemplo: MarP 01.21 Missa Festiva Dó M, http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM59.htm; MarP 04.11 Te Deum Si \flat M, <https://purl.pt/12123>.

particular das secções solísticas, normalmente mais exigentes desse ponto de vista; em vários aspectos, uma parte das versões posteriores tenderam a simplificar, resumir, reduzir e substituir, com o fim de possibilitar a sua integração no repertório de outras instituições de meios mais modestos e com intérpretes tecnicamente mais limitados.

Tabela 2: Obras de Marcos Portugal nos Arquivos Eborenses – Resumo

	Obras	Espécimes
Sé de Évora		
Missas	5	19
Salmos	2	4
Matinas/Responsórios	1	3
<i>Te Deum</i>	1	1
Profana	1	1
<i>Contrafacta</i>	7	10
Biblioteca Pública de Évora		
Missas	2	2
Profana (Modinha)	1	1
Profana (Sinfonias, pf)	7	7
TOTAIS	27 (25)	48

Se só considerarmos as obras religiosas (com exclusão dos *contrafacta* e das obras profanas; veja-se a Tabela 3), existe uma correspondência muito estreita com a Tabela 1: das cinco missas MarP 01.08, MarP 01.09, MarP 01.12, MarP 01.15 e MarP 01.17 (as duas missas encontradas na Biblioteca Pública encontram-se também na Sé de Évora: MarP 01.08 e 01.15), somente a MarP 01.12 Missa Fá M não está incluída na tabela (desta missa apenas o *Quoniam* existe na Sé de Évora), e as outras quatro correspondem às entradas 7^a, 2^a, 6^a e 4^a (Tabela 1, *As 11 obras religiosas com o maior número de espécimes*); dos dois salmos MarP 02.02 Beatus vir Lá M e MarP 02.04 Confitebor Ré M, o primeiro não está na tabela e o segundo corresponde à 9^a entrada; as *Matinas da Conceição* (MarP 03.05) e o *Te Deum* (MarP 04.08) correspondem às entradas 3^a e 1^a da tabela. Ou seja, das nove obras nos arquivos eborenses, apenas duas não estão incluídas na Tabela 1. Se, por outra perspectiva, considerarmos o fundo musical que pertenceu ao Seminário da Patriarcal (após a sua extinção, em

1834, transitou sucessivamente para o recém-criado Conservatório de Música da Casa Pia de Lisboa em 1835, para o Conservatório de Música de Lisboa em 1837, e para a Biblioteca Nacional de Portugal em 1995) (FERNANDES, 2012, 342), a correspondência com as obras religiosas encontradas na Sé e Biblioteca Pública de Évora também é muito significativa: apenas não constam dos inventários do Seminário da Patriarcal⁷ a MarP 01.08 Missa Mi \flat M, as MarP 03.05 Matinas da Conceição Dó M e o MarP 04.08 Te Deum Ré M⁸. Esta correspondência poderá indicar que a fonte privilegiada para a obtenção de partituras de música religiosa era o Seminário da Patriarcal.

A característica mais surpreendente deste *corpus* é o grande número de *contrafacta* existente no Arquivo da Sé de Évora. Este fenómeno será analisado mais adiante em secção autónoma.

Uma consulta do RISM em linha para estes dois arquivos, (P-EVc [876 resultados] e P-EVp [61 resultados; somente música impressa]), encontrou apenas três espécimes de duas obras de Marcos Portugal: a MarP 01.15 Missa Sol M (Missas-II-68; Credos-III-29)⁹ e o MarP 04.08 Te Deum Ré M (Te Deum-IV-27)¹⁰.

7 Os dois principais instrumentos descritivos do Fundo do Seminário da Patriarcal são: *Catálogo de Musicas* (P-Ln M.M. 4987) e o *Inventário Preliminar* [...] (CABRAL, 1999).

8 Estas duas últimas obras, duas das mais paradigmáticas e disseminadas obras religiosas em Portugal do século XIX, seriam fáceis de obter.

9 <https://opac.rism.info/search?id=110001967&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=110002226&View=rism>. As análises dos conteúdos correspondentes a cada cota resultaram, amiúde, na utilização de expoentes do tipo (#). Por exemplo, para a cota Missas-II-68, a análise das várias versões, das marcas de água (e tipos de papel = a conjugação das marcas de água com o número e dimensões dos pentagramas), e das caligrafias, originou seis espécimes diferentes agrupados na mesma cota (Missas-II-68 (1), Missas-II-68 (2), etc).

10 <https://opac.rism.info/search?id=110002245&View=rism>.

Tabela 3: Obras religiosas de Marcos Portugal encontradas no Arquivo da Sé de Évora (SÉ) e na Biblioteca Pública de Évora (BP)

MarP	Arq.º	Cota	Instrumentação	Outras informações
Missas				
01.08, V2 ¹¹	SÉ	Missas-II-69	SATB, b, org	KG, ¹² 1806, [Figueiredo]
01.08, V2	BP	Cód. CLI/1-10, N.º2	SATB, b, org	CSA, ¹³ 1868, [S. Bento de Cástris]
01.08, V4	SÉ	Credos-III-26 (1)	SATB, orq, org	CSA, [Figueiredo]
01.08, V4	SÉ	Credos-III-26 (2)	SATB, orq	CSA, Figueiredo
01.09, V1	SÉ	Missas-II-66 (1)	SATB, orq	KG, [Figueiredo]
01.09, V1	SÉ	Missas-II-66 (3)	SATB, orq	KG
01.09, V2	SÉ	Missas-II-66 (2)	SATB, bc	KG, Figueiredo
01.09, V2	SÉ	Credos-III-27	SATB, bc	CSA, Figueiredo
01.12	SÉ	Diversos-VII-104	SATB, bc	<i>Quoniam</i> , [Figueiredo]
01.15, V1	SÉ	Missas-II-68 (1)	SATB, bc	1797, [Figueiredo]
01.15, V1	BP	Cód. CLI/1-10, N.º1	SATB, bc	S. Bento [de Cástris]
01.15, V1	SÉ	Missas-II-68 (2)	SATB, bc	KG
01.15, V2	SÉ	Missas-II-68 (3)	SATB, vl 1/2, cor 1/2, bc	KG, 1806, P.º Moreira [posse]
01.15, V2	SÉ	Missas-II-68 (4)	SATB, vl 1/2, cor 1/2, bc	KG, Francisco da Costa (posse)
01.15, V2	SÉ	Missas-II-68 (5)	SATB, vl 1/2, cor 1/2, bc	KG
01.15, V2	SÉ	Missas-II-68 (6)	SATB, vl 1/2, cor 1/2, bc	KG, P.º Angelo Pio Agostinho Fazenda (posse)
01.15, V3	SÉ	Credos-III-29	SATB, vl 1/2, ob 1/2, cor 1/2, bc	Joze Antonio Moreira
01.15, V4	SÉ	Missas-II-101 [anon]	SATB, bc	Paraizo de Evora, [Joze Antonio Moreira]

11 V2 = Versão 2. Outras abreviaturas utilizadas: bc = baixo contínuo; org = órgão; b.cif. = baixo cifrado; pf = piano forte; orq = orquestra; vl = violino; vla = viola; fl = flauta; cl = clarinete; ob = oboé; cor = trompa; tr = trompete; b = baixo instrumental; vlc = violoncelo; vlne = violone; fag = fagote; cb = contrabaixo; conc. = *concertato*; part. = partitura; p.c. = parte(s) cava(s); resp. = responsório(s). As siglas dos arquivos/bibliotecas correspondem àquelas consignadas pelo RISM.

12 K = *Kyrie*, G = *Gloria*.

13 C = *Credo*, S = *Sanctus*, A = *Agnus Dei*.

01.17, V1	SÉ	Missas-II-67 (1)	SATB, bc	Fabrica, [Figueiredo]
01.17, V1	SÉ	Credos-III-28	SATB, bc	CSA, [Figueiredo]
01.17, V2	SÉ	Missas-II-67 (2)	SATB, vl I e II, ob I e II, tr I e II, b	KG
Salmos				
02.02, V1	SÉ	Salmos-IV-205	SATB, bc	<i>Beatus vir</i> , [Figueiredo]
02.04, V1	SÉ	Salmos-IV-206 (1)	SATB, bc	<i>Confitebor tibi Domine</i> , [Figueiredo]
02.04, V2	SÉ	Salmos-IV-206 (2)	SATB, orq, bc	[Figueiredo]
02.04, V2	SÉ	Salmos-IV-206 (3)	SATB, orq, bc	Figueiredo
Matinas/ Responsórios				
03.05, V1	SÉ	Diversos-VII-172	T (solo), orq	1858, Verso 3º Resp., <i>Cantata [...] para [...] N. Senhora</i>
03.05, V7.3 ¹⁴	SÉ	Responsorios-V-635 a 642	SATB, orq (abreviada)	(N. S. da Imaculada Conceição, 8 de Dezembro; novo texto instituído por Pio IX em 1850) João Jordani 1851
03.05, V8.4	SÉ	Profana-VII-14	SATB, org (abreviada)	Verso 2º Resp. com 2 letras: <i>Cum jucunditate festivitatem e Cum jucunditate nativitatem</i> [N. S. da Natividade]
Te Deum				
04.08, V2	SÉ	Te Deum-IV-27	SATB, org	P. Costa (posse), Figueiredo

- 1) A MarP 01.08 Missa Mi b M (MARQUES, 2012a, 345-351) foi composta para a Real Capela de Queluz em 1788 (ou 1789)¹⁵. Originalmente escrita para SATB conc., vlc 1/2, fag 1/2, cb e org, foi cantada nas Capelas Real e Imperial do Rio de Janeiro, em São João del-Rei (Minas Gerais), assim como

14 V7.3 = Versão 7, variante (de texto para festa diferente) 3.

15 Estas informações são retiradas da *Relação Autógrafa*, a mais importante fonte para o estudo da obra de Marcos Portugal. O original (autógrafo) perdeu-se, mas o seu proprietário, o brasileiro Manuel de Araújo Porto-alegre (Rio Pardo, 1806 – Lisboa, 1879), publicou-a em 1859 na *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Etnographico do Brasil* (PORTUGAL, 1809); foi transcrita, numerada e analisada por Marques (2012a, 81-106).

em numerosas capelas/igrejas portuguesas, incluindo as sés de Faro e Évora, a Santa Igreja Patriarcal, e o Convento de Santa Clara (Porto). Foram encontradas oito versões e 22 espécimes; o espécime mais recente (guardado na Biblioteca Pública de Setúbal) data de Novembro de 1913, indicando uma longevidade inusitada. A segunda versão da obra (SATB conc., b, org) terá chegado à Sé de Évora em 1806 (a partitura, incompleta, e a parte cava de S, só KG, existem em cópias não assinadas de Figueiredo) (Missas-II-69). O Credo (CSA) da mesma versão existe também na Biblioteca Pública de Évora em cópia datada de 1868 proveniente do Mosteiro de S. Bento de Cástris (Cód. CLI/1-10, N^o2)¹⁶. A versão 4 (CSA; SATB conc., vl 1/2, ob 1/2, fag 1/2, cor 1/2, cb, org), realizada a partir da versão 2, é exclusiva da Sé de Évora (Credos-III-26). A respectiva partitura é elucidativa sobre a natureza utilitária deste tipo de repertório e sobre um dos métodos para a elaboração das versões: o copista Figueiredo (sem assinatura) prepara a partitura com as claves e o nome dos instrumentos inicial, assim como a música das vozes, e do órgão (+ contrabaixo), deixando em branco os sistemas dos instrumentos a serem acrescentados (vl 1/2, ob 1/2, fag 1/2, cor 1/2); as respectivas partes são posteriormente preenchidas por mão desconhecida.

16 A grande maioria dos manuscritos musicais de música religiosa guardados na Biblioteca Pública de Évora é proveniente do Mosteiro de S. Bento de Cástris, extinto a 18 de Abril de 1890 por morte da última religiosa (ALEGRIA, 1977, 5). Este espécime não tem indicação de proveniência, mas está junto de outra obra de Marcos Portugal que tem a indicação «S. Bento.»; as respectivas cotas são Cód. CLI/1-10, N^o1 e N^o2. Além disso, o copista, José Joaquim de Almeida, é comum às duas obras e a uma outra cópia da MarP 01.08 Missa Mi ♭ M (P-Ln, M.M.293//1). Cópias (e uma versão) assinadas por José Joaquim de Almeida existem em P-Ln, M.M. 247//11 (MARQUES, 2012a, 351, 388, 793-794).



Imagem 01: MarP 01.08 Missa Mi \flat M, Versão 4; P-Evc, Cremos-III-26 (1), part. (p. 1); cópia parcial de [Figueiredo].

- 2) A *Missa Grande* (MarP 01.09 Missa Mi \flat M) foi uma das mais paradigmáticas obras do universo luso-brasileiro desde finais do século XVIII até inícios do século XX (MARQUES, 2012a, 352-368, 689-700). Foram encontradas 15 versões e 80 espécimes espalhados por 29 arquivos/bibliotecas/fundos em Portugal e no Brasil. Em Portugal foi cantada nos arquipélagos da Madeira e dos Açores, em todas as capelas reais, e nos principais centros de polifonia religiosa, de Faro a Viseu, do Porto a Castelo Branco, de Mafra a Vila Viçosa. A obra já era conhecida no Brasil, pelo menos uma década antes da chegada da corte em Março de 1808: de acordo com o inventário *post-mortem*, havia uma cópia no espólio do professor do Padre José Maurício Nunes Garcia, Salvador José de Almeida Faria, falecido em 1799. Em 1810, um ano antes da chegada de Marcos Portugal, o mestre da Capela Real do Rio de Janeiro, compôs a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (8 de Dezembro); o *Domine Deus*, para sexteto de solistas (SSATBB), tem claras semelhanças estilísticas com o *Domine Deus* desta *Missa Grande* (para um sexteto de solistas semelhante), obra que José Maurício conheceu através de Salvador José, e que deveria possuir na sua copiosa biblioteca. Foi também cantada nas capelas Real e Imperial do Rio de Janeiro e em São João del-Rei (Minas Gerais).

A versão original (versão 1: SATB conc. e orquestra) foi provavelmente composta para a Festa de Santa Bárbara, uma Santa da devoção da Rainha D. Maria I, e celebrada com brilho e sumptuosidade em 1782 na Real Capela de Queluz.¹⁷ Logo após, Marcos Portugal escreve uma versão em que a orquestra é reduzida a baixo contínuo (versão 2; as vozes mantêm-se essencialmente iguais), tornando-a acessível a todas as capelas e igrejas do reino. As duas versões existem no Arquivo da Sé de Évora em cópias de «Figueiredo» ou «Fig.do» (Missas-II-66 e Credos-III-27). A partitura da versão 1 (só KG) é maioritariamente copiada por Figueiredo; existem também duas partes cavas para b (vocal) com informações de entradas e linhas de outros instrumentos ou vozes: «Regencia» ou «Basso p.^a Reger». A óbvia conclusão é que, como iremos constatar mais adiante, o cantor (baixo) Fernando José da Conceição Figueiredo, além de realizar as cópias também dirigia. A versão 2 da obra foi editada modernamente em papel (PORTUGAL, 2009) e em CD (PORTUGAL, 2009, NUM 1189; PORTUGAL & MARÇOT, 2013, PARATY312214).

- 3) A próxima obra exemplifica o fenómeno da “individualização e autonomização” de uma determinada secção, neste caso da MarP 01.12 Missa Fá M (MARQUES, 2012a, 377-381). No catálogo de José Augusto Alegria das obras musicais guardadas na Sé de Évora (1973a, 72), vem mencionado um «Final do *Glória* para duo de sopranos com órgão» atribuído a António Leal Moreira (Diversos-VII-104). Na realidade trata-se do *Quoniam* para dois sopranos (e bc) da dita missa de Marcos Portugal, composta para a Santa Igreja Patriarcal em 1783 (ou 1784) e com possíveis entradas na *Relação Autógrafa*, RA 066, 067 ou 068 (MARQUES, 2012a, 99-100). Existe apenas uma versão para SATB conc. e baixo contínuo. No caso específico do *Quoniam*, foram encontrados mais três espécimes (um deles do *Laudamus te, Qui sedes* e *Quoniam*, e os outros dois só do *Quoniam*) indicando que terá sido cantado em contextos litúrgicos diversos e enquanto obra autónoma. Esta prática pode resultar na perda do conhecimento da missa a que originalmente pertenceu, ou mesmo do seu autor; foi exactamente o que aconteceu em Évora: inicialmente atribuído a Marcos Portugal, o seu nome foi riscado «Duo, da Missa, do S.^r Marcos An.^{to} Portugal» e substituído por «Snr.^c Lial». As cópias de org (bc) e vlc são de Figueiredo (não assinadas).
- 4) A obra de Marcos Portugal mais disseminada na zona de Évora é uma *Missa Piquena* (KGCSA; MarP 01.15) que deverá datar de 1788 (de acordo com o

17 Esta informação consta da já mencionada *Relação Autógrafa*, e corresponde à entrada RA 071 (MARQUES, 2012a, 100, 690, 691).

espécime em P-Lf FSPL, 175/4, D.3) e terá, possivelmente, sido composta para a Santa Igreja Patriarcal (MARQUES, 2012a, 386-390). Foram encontradas 3 versões e 9 espécimes. A versão 1, para SATB conc. e baixo contínuo, existe no arquivo da Sé (Missas-II-68 (1)) e na Biblioteca Pública de Évora (Cód.CLI/1-10, N°1). Esta, mais tardia, é proveniente do Mosteiro de S. Bento de Cástris (o copista é o mesmo da MarP 01.08 Missa Mi b M que também provém de S. Bento e que a sucede: Cód.CLI/1-10, N°2) e o bc está transformado em órgão *obbligato* (o baixo cifrado foi realizado). A cópia muito usada da partitura no arquivo da Sé, está inscrita «Missa de Cappella», e tem a data de 1797. A mão é de Figueiredo mas a cópia não está assinada. Considerando que, como veremos adiante, ele foi admitido na Sé como baixo em Julho de 1800, em 1797 deveria colaborar nas várias tarefas litúrgicas enquanto estudante do Colégio dos Moços do Coro. Uma dessas tarefas poderia ser a da cópia. Existem mais duas versões (exclusivas à Sé de Évora): a versão 2 (só KG; SATB conc. vl 1/2, cor 1/2, vlc e bc; 1806) e a versão 3 (só CSA; SATB conc. vl 1/2, ob 1/2, cor 1/2, vlc e bc; Joze Antonio Moreira; sem data). A partitura da versão 3 foi escrita por Joze Antonio Moreira, e, à cabeça, tem a inscrição: «Credo de Marcos Ant^o. Portugal a 4 com V.^{os}, oBoes, e Trompas por Joze Ant^o. Mor^a.» (Credos-III-29) O correspondente conjunto de partes cavas é a duas mãos: 1. Copista não identificado (Anon01), e 2. Joze Antonio Moreira (p.c. cor 1 e cor 2). Em vista das semelhanças entre as versões 2 e 3 e das considerações anteriores, não é descabido considerarmos a hipótese de Joze Antonio Moreira ser também o autor da versão 2. O nome do Padre Angelo Pio Agostinho Fazenda¹⁸ aparece como possuidor de dois conjuntos de partes cavas (um deles só com o fólio de rosto: «Missa a 4 de Capela / e Tambem com Violinos, Trompas, e Violoncello. / Do Snr.^e Marcos Antonio Portugal. / Posse do M.^{to} Rd.^o Snr.^e Padre Angelo Pio Agostinho Fazenda.»; Missas-II-68 (6)). No arquivo da Sé existe mais um espécime sem nome de autor (ou copista) que foi classificado como anónimo (Missas-II-101 [anon]): trata-se de um exemplar pela mão de Joze Antonio Moreira (identificado através de uma análise caligráfica comparativa), tenor

18 O Padre Agostinho Fazenda foi cantor na Real Colegiada de São Tiago da cidade de Évora, e esteve ao serviço da Sé de Évora nas últimas décadas do século XVIII e princípio do século XIX. Por esta altura ganhou um benefício. Existem algumas composições de música religiosa de sua autoria na Sé de Évora. (ALEGRIA, 1973a, 109); *Processo de habilitação "de genere" de Angelo Pio Agostinho Fazenda, [...] natural da freguesia da Sé de Évora, para ser admitido a prima tonsura, a ordens menores e ordens sacras*, PT/ADEVF/FE/DIO-CEEVR/A/012/01062.

assalariado da Sé de Évora desde 1780 (ALEGRIA, 1973a, 115)¹⁹, e irmão do Padre Francisco Ignacio Moreira²⁰, que entre 1811 e 1816²¹ viria a ser Mestre

19 Em 1800/1801 era Quarto Tenor a ganhava 50\$000 réis (*Livro de Receitas e Despesas 1800/1801*, f. 40). Em 1802/1803 era Primeiro Tenor a ganhava 60\$000 réis (*Livro de Receitas e Despesas 1802/1803*, ff. 35, 35v). O seu nome não aparece no *Livro de Receitas e Despesas 1811/1812*.

20 Informação recolhida do seu testamento. O mesmo documento também nos ensina que, em 1806, era casado com Thereza Joaquina, e que tinha outro irmão, Leonardo Joze Moreira. (*Testamento de José António Moreira, natural de Évora*, PT/ADEVV/COLTEST/06036)

21 José Augusto Alegria sugere as datas de 1812 a 1816 (1973b, 128) para o mestrado do Padre Francisco Ignacio Moreira. Na realidade, ele já era Mestre de Capela na Catedral de Évora em Julho de 1811, visto que recebeu 50\$000 réis pelo «[...] quartel vencido em o fim de 7br.º de 1811 [...]» pelas funções de «[...] M.º da Capella, de Solfa e de Instrumental dos Meninos do Coro [...]» (*Livro de Receitas e Despesas 1811/1812*, f. 20). O hiato na documentação – de Junho de 1803 a Julho de 1811, e de Junho de 1817 a meados de 1828 – impossibilita aferir as datas exactas da actividade de cada um dos mestres de capela. Sabe-se que Ignacio Antonio Ferreira de Lima foi nomeado a 20 de Dezembro de 1816 e que faleceu a 5 de Dezembro de 1818 (ALEGRIA, 1973b, 114, 115; 1997, 196-199), passando Francisco Ignacio Moreira a receber 200\$000 réis anuais como mestre aposentado por despacho de 11 de Janeiro de 1817 (*Livro de Receitas e Despesas 1816/1817*, ff. 21, 58, 59). José Augusto Alegria (1973b, 128) também sugere que o Padre Joaquim Joze Ruivo sucedeu a Ignacio Antonio Ferreira de Lima em finais de 1818, mantendo-se no cargo até à década de 1830. Esta informação é contradita por Vieira (1900, vol. 2: 158) que afirma que o Padre Francisco José Perdigão foi sucessor do padre Ignacio Ferreira de Lima, sendo mestre de capela quando se procedeu ao inventário do cartório da Sé concluído a 12 de Março de 1819. Os verbetes de João Pedro Costa dedicados a Francisco José Perdigão e a Francisco da Costa (2017c) parecem corroborar a informação de Vieira: em 1825 e 1826, o Padre Perdigão realizou, na qualidade de Mestre de Capela, vários exames de «cantoria» e «cantochoão» para a admissão a subdiácono, diácono e presbítero de Jozé Luiz de Vargas e Francisco da Costa. Finalmente, informação retirada dos manuscritos musicais comprova a actividade de compositor e Mestre de Capela do Padre Perdigão nos anos 1820 e 1821 (quando passa a assinar «Job» em vez de «Joze»): «No anno de 1820 cahio a Festividade da Dedicção da Igreja Eborense, em Vespera de S. Manços; [...] o M.º se vio obrigado a compor estes Psalmos, os quaes se fizerão, copiarão, e cantarão em tres Oras. // Psalmos de Estante / Pello M.º da Capp.ª / Francisco Job Perdigão» (Salmos-IV-177 a 180); o *O salutaris Hostia* (Diversos-VII-151) tem a seguinte inscrição na página de rosto: «[...] O salutaris Hostia, / a 4, Organo, e Fagotes obrigados. / Pello P.º M.º da Capp.ª / Francisco Job Perdigão / Em 1821». Em partituras e partes cavas (algumas autógrafas) de obras do Padre Joaquim Joze Ruivo datadas do período de 1825 a 1831, não existe uma única com a indicação do título «Mestre de Capella» ou equivalente, e alguns autógrafos indicam que se encontrava em «Alcacer» (Missas-II-75; Diversos-VII-188 a 190; Te Deum-IV-29). Estas informações são completadas pelo livro *Fabrica Receita e Despeza 1829-1837* (PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv108) onde se lê: 1. «O P.º M.º de Capella Reformado Perdigão vence anualmt.º 120\$000 rº» e, entre 24 de Junho de 1828 e 24 de Março de 1830, recebeu 30\$000 réis por quartel na íntegra, na pessoa do seu procurador, o Padre Francisco da Costa (f. 12v); 2. «O Revd.º M.º da Capella Joaquim José Ruivo vence de ordenado anual 150\$00[0] na Leis. / Em 22 de Janeiro de 1830 recebeo o quartel vencido em 24 de Setembro de 1829 que são trinta, e sete mil, e quinhentos reis [...] 37\$500 / [ass.] Joaquim Joze Ruivo»; até 30 de Junho de 1830, os ordenados, que tinham de atraso 4 meses, foram regularizados: entre 22 de Janeiro e 30 de Junho de 1830, o Padre Ruivo recebeu na íntegra (150\$000 réis no total) os quartéis vencidos nos dias 24 de Setembro e 24 de Dezembro de 1829, e 24 de Março e 24 de Junho (dia de São Baptista) de 1830 (f. 1); 3. «O M.º da Capella venceo o ordenado de 24 de Junho athe 24 de Setembro de 1830 venceo sincoenta mil reis, teve de multas por 20 faltas quatro mil e oitocentos reis Leva

da Capela e da Claustra. O arquivo da Sé de Évora guarda um número considerável de obras compostas pelos dois irmãos. Surpreendentemente, o dito espécime anónimo apresenta muitas rasuras e alguns cancelamentos, pouco habituais em cópias produzidas por profissionais; uma comparação musical mais detalhada com outros espécimes da versão 1 desta missa, revela que Jozé Antonio Moreira realizou o que poderia ser considerado a versão 4 da obra (para SATB conc. e bc): utilizou o *Kyrie* e *Gloria* de Marcos Portugal como base e acrescentou uma quantidade apreciável de música, produzindo uma espécie de “composição pastichada” em que trechos de Marcos Portugal alternam com outros inspirados na música original, ou de outro autor (possivelmente do autor da versão; neste caso seria um caso raro de uma miscelânea de cópia [de música de Marcos Portugal] e autógrafa [que testemunha o acto da criação e explicaria as rasuras e cancelamentos]).²² Não foi possível identificar o(s) autor(es) do *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, mas poderá ser Jozé Antonio Moreira. A produção de versões era comum na Sé de Évora e, como se pode ver pela Tabela 3, era uma prática que tipificava um repertório essencialmente utilitário.²³ À cabeça (p. 1), o espécime anónimo tem inscrito: «Missa de Capella p.^a o Paraizo de Evora [acrescentado mais tarde] e Credo». A intensa actividade musical das dominicanas do Convento de Nossa Senhora do Paraíso (ou Sancta Maria do Paraizo) está documentada, existindo livros de coro na Torre do Tombo e na Biblioteca Nacional de Portugal, onde também existem manuscritos de música polifónica. É bem possível que esta missa tenha sido cantada no cenóbio feminino.

- 5) À semelhança da Missa em Fá M (MarP 01.12), a MarP 01.17 Missa Si b M foi composta para a Santa Igreja Patriarcal em 1783 (ou 1784) e com possí-

quarenta, e sinco mil, e duzentos r.^s [...] 45\$200 / [ass.] O P.e Joaquim Jozé Ruivo. // Venceo o mesmo desde 24 de 7br.^o athe 6 de 9br.^o em que se despedio quarenta e trez dias que a 548 cada dia emportão em vinte trez mil quinhentos sesenta e sinco reis [...] 23\$565 / [ass.] O P.^e Joaquim Jozé Ruivo.» (f. 31). Se o mestre de capela Francisco Perdigo já estava reformado a 24 de Junho de 1828, o P. Joaquim Jozé Ruivo já deveria ser o novo mestre por essa altura, despedindo-se a 6 de Novembro de 1830. Em face destas informações a nova cronologia dos mestres de capela da Sé de Évora, uma proposta de revisão da que foi apresentada por José Augusto Alegria (1973b, 128), passa a ser: P. Francisco Jozé Perdigo (1785-1811; 12/1818-1827?), P. Francisco Ignacio Moreira (1811-20/12/1816), P. Ignacio Antonio Ferreira Lima (20/12/1816-5/12/1818), e P. Joaquim Jozé Ruivo (1827?-6/11/1830). Os primeiros três acumularam as duas funções: Mestre da Capela e Mestre da Claustra; o último, o Padre Ruivo, terá sido o último que recebeu o título de Mestre de Capela na Sé de Évora (ALEGRIA, 1973b, 116).

22 Outro termo que se poderia utilizar para descrever o *Kyrie* e *Gloria* deste espécime: “recomposição parodiada”.

23 Para mais informações sobre este carácter utilitário ou funcional dos salmos cantados na Sé de Évora veja-se Faleiro (2017, *passim*; 2019b, *passim*; 2019c, 58, *passim*; 2019d, 78, 83, *passim*).

veis entradas na *Relação Autógrafa*, RA 066, 067 ou 068 (MARQUES, 2012a, 99-100, 394-401). Tal como naquela, a versão original é para SATB conc. e baixo contínuo (Missas-II-67 (1)): «Organo. / Missa a Quatro / Concertata. / Del Sig.^r Marcos Antonio Prg.^{al} / Fabrica.» O conjunto de partes cavas (S, A, T, B, vlc, org/b.cif., «Batutta» [com a parte de B transcrita na íntegra]), não assinado, é de Figueiredo e apresenta sinais de muito uso com perda de texto. Da versão 1, existe outro conjunto de partes cavas só para CSA, mas falta a parte de órgão; as cópias são de Figueiredo (e não apresentam assinatura). A versão 2 só existe na Sé de Évora (Missas-II-67 (2)): embora exista apenas para o *Kyrie* e *Gloria*, é semelhante à anterior, mas foram acrescentados violinos (1 e 2), oboés (1 e 2), trompetes («Trombe lungi», 1 e 2) e baixo instrumental (b), e o órgão foi suprimido; além disso, foram acrescentadas introduções instrumentais ao *Kyrie*, ao *Laudamus te* (solo de S) e ao *Domine Deus (soli: S, A, T, B)*. Esta missa foi uma das quatro obras religiosas de Marcos Portugal a conhecer a letra impressa no século XIX. O editor, Vincent Novello (1781-1861), foi organista e compositor e, durante 25 anos, ocupou o cargo de organista na Capela da Real Embaixada Portuguesa em Londres (a partir de 1797 ou 1798). A obra *The Evening Service being a Collection of Pieces appropriate to Vespers, Complin & Tenebrae [...] Composed, selected & arranged with a separate accompaniment for the Organ [...] By Vincent Novello, organist to the Portuguese Embassy* foi editada em 1822 em 12 volumes, e seria reeditada mais do que uma vez no todo ou em partes. Foram três as secções desta missa incluídas em *The Evening Service [...]* e em forma de *contrafacta* (com letra diferente), constituindo a versão 4 (parcial e bastante livre): *Cum Sancto Spiritu (Alleluia Laudemus)* [Book 8, pp. 22-25]; *Et vitam venturi (Magnus Dominus)* [Book 11, pp. 30-32]; *Agnus Dei (O Jesu Deus noster)* [Book 7, pp. 21-23] (MARQUES, 2012a, 247-254; 2017, XVIII-XXIX). A versão 1 da obra foi editada modernamente em papel (MARQUES, 2017, XLIII-LXV, 3-83) e em CD (PORTUGAL, 2019, CCL 007).

- 6) O MarP 02.02 *Beatus vir Lá M*, é a única obra religiosa completa existente nos arquivos eborenses que não está incluída na tabela das 11 obras de Marcos Portugal mais disseminadas (*supra*) (MARQUES, 2012a, 432-433), estando, no entanto, incluído no Fundo do Seminário da Patriarcal. O salmo, para SATB conc. e baixo contínuo, foi composto para a Santa Igreja Patriarcal em 1787,²⁴ e foi encontrada apenas uma versão que corresponderá

24 A descrição do RISM do espécime no arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa está errada: não é o autógrafa, mas sim uma cópia de Manoel Marques Lagoa. <https://opac.rism.info/search?id=110000687&View=rism>

a uma das seguintes entradas da *Relação Autógrafo*: RA 105, 106 ou 107 (MARQUES, 2012a, 101; FERNANDES, 2012, 351, 352). Existe o autógrafo na Biblioteca Nacional de Portugal (F.C.R. 168//89), ocorrência rara para o repertório marciano anterior a 1793²⁵. Foi cantado nas sés de Faro e Évora, na capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, e usado no Seminário da Patriarcal. O conjunto completo de partes cavas guardado no arquivo da Sé de Évora (cópia de Figueiredo mas sem assinatura; Salmos-IV-205) inclui uma parte com a designação «Battuta», mais uma vez com a parte de B transcrita na íntegra.

- 7) O segundo salmo de Marcos Portugal existente no arquivo da Sé de Évora (Salmos-IV-206) é um *Confitebor tibi Domine...in consilio* (MarP 02.04) para SATB conc. e baixo contínuo. Composto em 1789 (ou 1790) para a Santa Igreja Patriarcal, corresponderá a uma das seguintes entradas da *Relação Autógrafo*: RA 100, 101, 102 ou 103 (MARQUES, 2012a, 101, 172-176, 435-438). Foram encontrados 15 espécimes e cinco versões; o autógrafo existe no arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (FSPL, 175/14, D.3)²⁶. Foi cantado nas sés de Faro²⁷ e Évora, na Capela da Bemposta, e utilizado no Seminário da Patriarcal e no Seminário de Santarém²⁸. A utilização de um sexteto de solistas (SSATBB) no versículo 9, *Redemptionem* [...] (Ele trouxe a redenção ao seu povo e fez com ele uma aliança eterna.), é caso único na produção salmódica do compositor²⁹. O conjunto de partes cavas para a versão 1 (Salmos-IV-206 (1)), muito usado, apresenta a caligrafia de Figueiredo (sem assinatura), incluindo uma parte para a «Battuta» (veja-se a imagem), com a parte do B transcrita na íntegra. A versão 2 (SATB conc., vl 1/2, ob 1/2 (ou cl 1/2), cor 1/2, tr 1/2, bc) é exclusiva da Sé de Évora (Salmos-IV-206

25 A digitalização pode ser consultada em <http://purl.pt/12723>.

26 Existe a descrição no RISM em linha: <https://opac.rism.info/search?id=110000690&View=rism>.

27 Um conjunto incompleto de p.c. (só S, A, T, B) foi encontrado neste arquivo mas classificado como anónimo (P-Fas, Ms.209-035). A música de uma parte do salmo, *incipit* 02.04.01, 02, 03, 06 e 07, foi adaptada para o Ofício de Noa (*Dominica ad Nonam*) com a letra do salmo 118 IX, *Mirabilia testimonia* (P-Fas, Ms.123-009; <https://opac.rism.info/search?id=110003210&View=rism>), constituindo as versões 4 e 5.

28 A partir de 16 de Outubro de 1853, tornou-se numa das mais importantes escolas do ensino de canto de órgão em Portugal. Para o ano de 1861/62, os 3 seminários com maiores subsídios concedidos pela Junta da Bula da Cruzada para a Sustentação dos Estudos Eclesiásticos foram o do Funchal (2.400\$00), o de Braga (3.000\$00) e o de Santarém (3.000\$00), perfazendo cerca de 66% do total (MARQUES, 2012a, 122-123).

29 Para mais detalhes sobre este sexteto e sobre a produção musical para o Ofício de Vésperas de Marcos Portugal veja-se Fernandes (2012, 347-349, *passim*).

(2) e (3)), e conta com a assinatura de Figueiredo (a caligrafia é posterior à das p.c. da versão 1).



Imagem 02: «Psalm Confitebor. / Battuta.» [B] (Salmos-IV-206 (1), pp. 4, 5, pormenor); copista [Figueiredo]

- 8) Juntamente com a *Missa Grande* (MarP 01.09) e o *Grande Te Deum* (MarP 04.08), as *Matinas de Nossa Senhora da Conceição* (MarP 03.05) conheceram uma disseminação e uma longevidade fora do comum (MARQUES, 2012a, 513-528). Compostas em 1802 «Por ordem de S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor» para a Festa de Nossa Senhora da Conceição celebrada no Palácio de Queluz, extravasaram os umbrais das capelas reais, como é demonstrado pelas 14 versões (e 13 variantes correspondentes aos vários textos marianos e a um texto do Comum dos Confessores) e 63 espécimes. Embora todos os espécimes conhecidos se encontrem em Portugal, foi possível comprovar que a obra foi cantada no Brasil (existem três entradas no 1º Volume do Livro de Registo do Instituto Nacional de Música datadas de 17 de Agosto de 1893; os espécimes correspondentes perderam-se). É provável que a aprovação do dogma da Imaculada Conceição da Virgem Santíssima (através da Bula de Pio IX *Ineffabilis Deus*; 1854) tenha contribuído para a

disseminação das *Matinas da Conceição*, com o conseqüente incremento de popularidade. No arquivo da Sé de Évora sobrevivem três espécimes que parecem indicar que a obra foi cantada (no todo ou parcialmente) durante várias dezenas de anos, e nas várias festas do multifário calendário litúrgico mariano. Com a data de 1860, existe um conjunto de partes cavas vocais (incompleto: faltam os instrumentos) para os oito responsórios (Responsórios-V-635 a 642): trata-se de uma versão abreviada (com orquestra) possivelmente realizada por João Jordani para a Festa de N. S. da Conceição (8 de Dezembro), mas com uma nova letra instituída por Pio IX em 1850 (Versão 7.3 [versão 7, variante 3]: *In Festo Immaculatæ Conceptionis Beatæ Mariæ Virginis*). O verso do responsório 3 (*Beatissimæ Virginis Mariæ*) foi cantado em Évora em festas dedicadas a Nossa Senhora: «Cantata a Solo / para as Festas de N. Snr.^a / com orchestra [...]»; a partitura (para T, ob 1/2, cor 1/2, fag 1/2, vl 1/2, vla, vlc e cb) está datada de Novembro de 1858, foi copiada por «J.M.C.» e corresponde à versão 1 (Diversos-VII-172). Na década de 1990, esta partitura foi utilizada pelo maestro Nikolay Lalov, tendo o verso sido cantado em cerimónia ligada à Fundação da Casa de Bragança. Surpreendentemente classificadas como música profana (Profana-VII-14), estão duas partes cavas de S (1 e 2) correspondentes ao 2º verso do responsório 2 da versão 8 das *Matinas da Conceição* (SATB conc. e org, abreviada): «Duetto / Suprano 2.º / Marcos». Contêm a letra *Cum jucunditate Festivitatem* (de festa não identificada; Versão 8.4) e outra letra quase igual mas com a troca da palavra *Festivitatem* por *Nativitatem* (Nossa Senhora da Natividade, 8 de Setembro).

- 9) O dueto *Te ergo quæsumus* (S, A, org) será a mais internacional música religiosa portuguesa do século XIX, e a obra de onde é retirado, o *Grande Te Deum* (MarP 04.08 *Te Deum Ré M*), uma das mais paradigmáticas do século XIX e inícios do XX no universo luso-brasileiro (MARQUES, 2012a, 603-621, 701-716). Foram encontradas 22 versões e 104 espécimes, espalhados por 37 arquivos/fundos de 7 países (Portugal, Brasil, Espanha, França, Reino Unido, Estados Unidos da América e China). Composto em 1802, o *Te Deum* foi estreado no baptizado do infante D. Miguel, celebrado no Paço de Queluz a 14 de Novembro desse ano. Tal como tinha acontecido com a *Missa Grande* (MarP 01.09), a versão original, com orquestra, dá logo origem a outra versão (autógrafa) para vozes e órgão (no caso da missa, org/b. cif., neste caso, org *obligato*), tornando a obra acessível a qualquer capela ou igreja com órgão e contribuindo enormemente para a sua disseminação. Esta versão (número 2: SATB conc., org) existe no arquivo da Sé de Évora

(Te Deum-IV-27): são cinco partes cavas copiadas por Figueiredo (S, A, T, B, org) que pertenceram ao Padre Costa («Posse do P.^e Costa»)³⁰. O *Te Deum* (MarP 04.08) foi outra das quatro obras religiosas de Marcos Portugal a conhecer a letra impressa no século XIX. Vincent Novello, o primeiro editor, publicou arranjos de sua autoria do *Tu devicto*, do *Te ergo quæsumus* e do *In te Domine* em duas colectâneas: *A Colletion of Motetts for the Offertory, & other Pieces principally adapted for the Morning Service, the whole Composed, Selected, & Arranged, with a Seperate [sic] Accompaniment, for the Organ or Piano Forte [...] by Vincent Novello, Organist to the Portuguese Embassy in London.* (12 vols.; s.d. [c. 1815-1818]), e o *The Evening Service [...]*, onde foi publicada a MarP 01.17 Missa Si b M. O *Tu devicto* foi incluído na primeira, e o *Te ergo quæsumus* e o *In te Domine* na segunda (com algumas reedições). A edição de Novello do *Te ergo quæsumus* foi depois utilizada para mais duas edições francesas: 1. um eclesiástico anónimo mas «Directeur de Confrérie», incluiu a obra num volume de motetes³¹, transcrevendo quase literalmente as duas vozes de soprano, suprimindo o acompanhamento de órgão e omitindo os compassos *tacet* para as vozes; 2. o compositor e maestro francês Pierre Louis-Philippe Dietsch (1808-1865), mestre de capela na *Église de la Madeleine* (Paris) a partir de 1840, fez publicar o *Repertoire / de / Musique / Religieuse / de / l'Église de la Madeleine de Paris [...]* (Paris, 3 vols., 1853-1857), onde incluiu o *Te ergo quæsumus* com a letra do hino *O salutaris Hostia* (SSTB, org; vol. 3, pp. 221-223) (MARQUES, 2012a, 603-621, 247-256). Obra cantada em todas as capelas reais, manteve-se no repertório até à segunda (ou terceira) década do século XX. Foi a primeira obra de Marcos Portugal a ser cantada na Real Capela do Rio de Janeiro (num arranjo para tenor e pequena orquestra de José Maurício Nunes Garcia, o *Tu devicto* foi cantado no casamento de D. Maria Teresa e D. Pedro Carlos a 13 de Maio

30 Deve tratar-se do «P.^e Fran.^{co} da Costa», proprietário de mais dois conjuntos de partes cavas: da MarP 01.15 Missa Sol M (Missas-II-68 (4)), e de um *Gratias agimus tibi* (Diversos-VII-168 (2)); MarP RE.09 *Gratias agimus tibi* Mi b M) ((MARQUES, 2012a, 390, 665-666). No período de Outubro de 1828 a Junho de 1830 era um dos rabequistas da Sé de Évora com o ordenado anual de 80\$000 réis (*Livro de Receitas e Despesas 1828-1837*, f. 11). De acordo com o verbete que lhe dedica João Pedro Costa (2017c), depois de ter estudado no Colégio dos Moços da Sé de Évora, foi presbítero com ligações à Colegiada de S. Mamede e beneficiado da Sé de Évora. Esteve encarregue das celebrações com música na Sé de Évora durante cerca de três anos, a partir de 8 de Dezembro de 1846 (por ocasião da Festa de Nossa Senhora da Conceição). Faleceu em inícios de Março de 1869.

31 *Nouveau Recueil / D'Airs / de cantiques et de Motets / Au Saint-Sacrement / et / a la Sainte Vierge, / a l'usage des Confréries des Paroisses de Paris [...]*, [Paris] Boulevard Saint-Denis, 14., s.d. [1837-1839], pp. 23-24.

de 1810), onde veio a ser conhecida como o «Te Deum dos Baptisados». A versão 5 (uma orquestração da versão 2) foi cantada na Capela do Real Palácio de Madrid a 29 de Setembro de 1816, por ocasião das bodas duplas entre Fernando VII e a sua sobrinha, a infanta Maria Isabel, e de Carlos Maria (seu irmão) com Maria Francisca (filhas de D. João VI, foram alunas de Marcos Portugal no Rio de Janeiro). A versão 2 do *Te Deum* foi editada modernamente em papel (MARQUES, 2017, LXXIII-LXXXVII, 93-138) e em CD (PORTUGAL, 2019, CCL 007).

OBRAS PROFANAS DE MARCOS PORTUGAL ENCONTRADAS NO ARQUIVO DA SÉ DE ÉVORA E NA BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA

No arquivo da Sé de Évora existe uma ária de Marcos Portugal retirada da ópera *L'oro non compra amore*. Considerando que era comum a prática da contrafacção (seja substituindo textos em latim por outros textos em latim, seja substituindo textos em italiano por textos em latim; veja-se *infra* a secção dedicada às contrafacções), é natural que a sua existência no arquivo da Sé se deva à intenção de a utilizar dessa forma.

SÉ

Profana-VII-12

T, orq; *Padrona di quest'alma* [Dó M]

[*L'oro non compra amore*, Ária Alberto, Atto 1, 8]

A opera buffa, L'oro non compra amore, foi estreada no Real Teatro de São Carlos em 1804³², com Elisabetta Gafforini no papel de Lisetta, «in beneficio di Elisabetta Gafforin [sic.]», e Vincenzo Praun no papel de Alberto. O seu percurso em Itália foi notável (e único, no que às obras dramáticas de Marcos Portugal diz respeito): entre 1808 e 1821, numa altura em que a música de Rossini já “dominava” os palcos, a ópera de Portogallo conheceu cerca de 40 réplicas (novas produções). Foi também cantada no Rio de Janeiro (1811, 1817), em Paris (1815), em Munique (1817), em Madrid (1819) e em Barcelona (1823). A última récita foi no Teatro de São Carlos a 31 de Janeiro de 1825 (BEGHELLI, 2012, 257-260). A partitura que existe no arquivo da Sé de Évora (T, vl 1/2, vla, fl 1/2, cl 1/2, cor 1/2, fag 1/2, b), é da ária de Alberto (Atto I, Scena 8), «Padrona de Quest'alma. / Aria com VV. Viole, / Flauti, Clarini, Corni, Faggotti, e Violloncelo. / Del S.^{te} Marco Portugal.», em cópia de

32 O libreto original indica «Inverno», mas é possível que se trate de um lapso de impressão: o mais provável é que a ópera tenha sido estreada no Carnaval (Carnevale) de 1804 (BEGHELLI, 2012, 257).

Anon01 (copiou *Credo* da MarP 01.15 Missa Sol M [Credos-III-29]; veja-se *supra*). O texto é semelhante àquele encontrado nos libretos de 1804 (Lisboa, RTSC) e 1815 (Pavia, Teatro de' Quattro Signori Cavalieri Compadroni): na segunda estrofe, no entanto, em vez de *Mio bene, a te vicino / Ardo di fe, d'amore*; [...], a cópia de Évora utiliza *Mio bene, a te vicino / Son tutto, tutto amore*; [...]. Existem cópias individuais da ária (com recitativo e em ré maior) em Estocolmo e em Schwerin (Alemanha). Foram copiadas em Nápoles: 1. «In Napoli presso Aniello, e 2. «In Napoli presso Merola», o que significa que a ária não só circulou em Itália, como também em outros países europeus³³. O próprio Marcos Portugal a adaptou para as suas aulas às infantas D. Isabel Maria, D. Maria Isabel, D. Maria Francisca, e a D. Pedro: existe um espécime incluído num álbum de música guardado no Museu Imperial de Petrópolis (Brasil)³⁴ que tinha sido comprado pelo 3º Marquês de Borba, Fernando Luiz de Sousa Coutinho, no leilão da biblioteca de D. Isabel Maria a 10 de Março de 1877. Contém 13 obras, 11 delas retiradas de óperas, além de uma *canzonetta* e de uma *arietta* (OLIVEIRA, 2012, 403-408, 416, 417). Entre as páginas 87 e 101 está o autógrafo da adaptação que Marcos Portugal dedicou a D. Maria Isabel: «Rece.º, e Aria / Pertencente à Burletta do oiro / non compra amor. / P.ª uso da Serenissima Snr.ª Infanta D. Maria Izabel. Arranjada ao acompanhmt.º de Fortepiano / Por seu mesmo autor Marcos Portugal». Está transposta para sol maior, com utilização da clave de dó na 1ª linha, e o recitativo começa com *Tutta, o Lisetta. L'oro non compra amore* foi a ópera mais utilizada por Marcos Portugal para realizar adaptações para *fortepiano* com fins didáticos: uma abertura, quatro árias e quatro duetos (para um total de seis autógrafos e oito cópias distribuídos por 4 álbuns e os cadernos soltos do Fundo do Conde de Redondo)³⁵.

Depois de voltar de Itália, em meados do ano de 1800, Marcos Portugal obteve os dois principais cargos musicais do Reino: Mestre de Solfa do Seminário da Patriarcal e *Maestro* do Real Teatro de S. Carlos, onde se estreou a 31 de Agosto de 1800 a dirigir *La principessa filosofa* de Gaetano Andreozzi. Até ao Outono de 1806, Marcos Portugal compôs 13 *opere serie* (10 delas para Angelica Catalani [incluindo duas óperas italianas revistas, *L'Argenide o sia il ritorno di Serse*, 1804, *Fernando nel*

33 Cópia de Estocolmo, S-Skma, T-SE-R: <https://opac.rism.info/search?id=190018115&View=rism>; Cópia de Schwerin, D-SWI, Mus.4303: <https://opac.rism.info/search?id=240003594&View=rism>.

34 BR-PEm, 780.262 P852c R.

35 O já mencionado álbum de Petrópolis, o álbum de D. Maria Francisca (P-Ln, C.N. 198), o álbum de D. Isabel Maria (P-Ln, C.N. 271) e o álbum de Madrid (E-Mp MUS/MSS/684). No Fundo do Conde de Redondo existem também cadernos soltos de material didático (incluindo muitos autógrafos) utilizado nas aulas dadas às infantas e a D. Pedro (P-Ln, F.C.R. 168//10, 13, 17, 18, 22, 23, 25, 29, 30, 31, 42-51, 55, 56, 57, 59, 60, 63-78, 81, 100 (OLIVEIRA, 2012, 416, *passim*; CRANMER, 2012a, 433, 434).

Messico, 1805, e a versão revista de *La Zaira*, 1804]), e uma *opera buffa* (*L'oro non compra amore*). Todas as aberturas («Sinfonia») que se encontram na Biblioteca Pública de Évora em adaptações para piano-forte, seja no Fundo Manizola, seja as três de proveniência desconhecida, são de óperas compostas para o Real Teatro de São Carlos. A quantidade de espécimes musicais que nos chegou comprova a sua popularidade – não só na capital mas também em outras cidades portuguesas – e a prática pujante de música mais intimista e de salão em casas particulares e em conventos e mosteiros.

BIBLIOTECA PÚBLICA

Cód. CLI/2-16, Nº1

[Sinfonia, pf] *La Merope*

Cód. CLI/2-16, Nº2

[Sinfonia, pf] *Il duca di Foix*

Cód. CLI/2-16, Nº3

[Sinfonia, pf] *Artaserse*

Com as cotas Cód. CLI/2-16, Nº1, Nº2 e Nº3 existem na Biblioteca Pública de Évora três arranjos para piano-forte de outras tantas aberturas («Sinfonia») de óperas estreadas no Real Teatro de São Carlos: *La Merope* (1804, Inverno, Dezembro), *Il duca di Foix* (1804, Inverno, [30 de Novembro]), e *Artaserse* (1806, Outono, 18 de Outubro). O copista é comum aos três espécimes, o que indica a mesma proveniência (possivelmente do Mosteiro de S. Bento de Cástris)³⁶.

«O último núcleo importante que deu entrada na Biblioteca de Évora, por compra do Estado, foi o do Visconde da Esperança que, na sua Quinta da Manizola, nos arredores da cidade, juntara copiosa e escolhida livraria.» (ALEGRIA, 1977, 3) Este núcleo deu origem ao Fundo Manizola³⁷, que inclui cinco obras de Marcos Portugal: quatro aberturas de ópera arranjadas para piano-forte e uma modinha.

36 A hipótese baseia-se num facto e numa observação: 1. A grande maioria dos manuscritos de música religiosa veio do Mosteiro de S. Bento de Cástris (ALEGRIA, 1977, 5); e 2. a prática de música nos conventos e mosteiros, mais intimista e/ou não directamente relacionada com a liturgia, está expressa nas referências a essas instituições ou aos seus freires e freiras encontradas nas fontes musicais. Por exemplo: «Soror Maria da Piedade do SS^{mo} Sacramento» (P-Ln, C.N. 382), «Fr J. B. Oliv.^{ra}» (P-Ln, M.M. 330//7), «Esta he de D. Joanna Carlota Anno de 1828 / Agora he de Soror Maria Jozé do SS.^{mo} Sacram.^{to}» (P-Ln, C.N. 386), «Duetto da Oper. D'Adrasto / Arouca [carimbo] / Marcos» P-Ln, M.M. 245//4, «Artaserse / Duetto / Per che non vieni ó morte / Del Sig.^{re} Marcos Portugallo / Arouca [carimbo]» P-Ln, M.M. 245//6. De qualquer maneira, a prática de música profana em conventos e mosteiros é um dado já bem estabelecido na literatura da especialidade. Veja-se, por exemplo, CONDE & LESSA (2015).

37 Sobre o Fundo Manizola e a música aí contida, veja-se o ensaio de Maria João Albuquerque nas páginas deste livro.

- F. Manizola, Cód. 661, pp. 1-10** [Sinfonia, pf] *Il ritorno di Serse*, 1822³⁸
F. Manizola, Cód. 662, pp. [27-34] [Sinfonias, pf] *La morte di Mitridate*
F. Manizola, Cód. 662, pp. [35-45] [Sinfonias, pf] *Il trionfo di Clelia*
F. Manizola, Cód. 662, pp. [47-57] [Sinfonias, pf] *Adrasto Re d'Egitto*³⁹
- F. Manizola, Cód. 658, pp. 48-49** [Modinha, V, pf] *Quando minha Márcia bela*, 1822

Tal como acontece com as três sinfonias anteriores, as quatro óperas foram levadas à cena no Real Teatro de São Carlos: *L'Argenide o sia il ritorno di Serse* (1804, 13 de Maio, para celebrar o aniversário do Príncipe Regente; versão revista de *Il ritorno di Serse*, 1797, Primavera, 17 de Abril, Florença, Teatro degl' Intrepidi detto della Pallacorda), *La morte di Mitridate* (1806, Carnaval, 31 de Janeiro), *Il trionfo di Clelia* (1802, Inverno), e *Adrasto re d'Egitto* (1800, Inverno, 21 de Dezembro). Estes arranjos, ou reduções, de aberturas de ópera para pianoforte deviam ser muito comuns e populares em ambientes mais rarefeitos de música de salão. A quantidade de espécimes que sobreviveram do primeiro terço do século XIX assim o comprova: uma pesquisa sucinta no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal revelou a existência de 42 manuscritos de treze óperas, (todas elas representadas no Real Teatro de São Carlos, com uma excepção), e mais um manuscrito de «Sinfonia» não identificada: *Adrasto re d'Egitto* (3), *La Zaira* (5), *Il trionfo di Clelia* (4), *L'oro non compra amore* (6), *L'Argenide o sia il ritorno di Serse* (3), *La Merope* (3), *Fernando nel Messico* (1), *Il duca di Foix* (4), *Ginevra di Scozia* (2), *La morte di Mitridate* (3), *Artaserse* (4) e *Demofonte* (3)⁴⁰. As duas excepções são: *La mascara* (1802; Teatro

38 O volume, encadernado com a lombada e os cantos em pele e datado de 1822, contém mais sinfonias retiradas de cinco obras e arrançadas para pianoforte: «Germanico em Germania» [*Arminio*, 1792/1797] (Gaetano Marinelli), «Dois cegos de Toledo» [*Les deux aveugles de Tolède*, 1806] (Méhul), «Diritto e Rovescio» [1814] (Filippo Celli), «Agnese» [1809] (Paër) e «Calife de Bagdad» [1800] (Boieldieu).

39 O volume, com encadernação idêntica ao anterior, contém seis sinfonias arrançadas para pianoforte: «Dama Espirituosa» (Baldi) [outro espécime em P-Ln C.N. 371], «Oracios e Curiacios» [*Gli Orazi ed i Curiazii*, 1796] (Cimarosa), «Metridates» (Portugal), «Triunfo de Clelia» (Portugal), «Adrasto» (Portugal), «Synfonia / Do S.^r Lucas Agolini» [*Chi più scappa*, Teatro do Salitre, 1819; Luca Agolini, fl. 1816-1821] [outro espécime em P-Ln C.I.C. 13].

40 *Adrasto re d'Egitto* (F.C.R. 168//6; M.M. 328//2, arrançada por Simão Portugal; C.N. 199), *La Zaira* (C.N. 117//6; C.N. 364; F.C.R. 168//12; M.M. 330//9; C.N. 199), *Il trionfo di Clelia* (C.N. 115//2; C.N. 382; F.C.R. 168//15; C.N. 199), *L'oro non compra amore* (C.N. 115//3, cravo; C.N. 383; F.C.R. 168//18; F.C.R. 168//19; M.M. 237//7; C.N. 199), *L'Argenide o sia il ritorno di Serse* (M.M. 330//7; M.M. 1789; M.M. 2221), *La Merope* (C.N. 386; M.M. 330//8; C.N. 199), *Fernando nel Messico* (C.N. 199), *Il duca di Foix* (M.M. 245//15; M.M. 328//8a; M.M. 328//8b; C.N. 199), *Ginevra di Scozia* (C.N. 384;

da Rua dos Condes; versão portuguesa de *La maschera fortunata*; 1798, Veneza, Carnaval) (CRANMER, 2012a, 433-434) (F.C.R. 168//17), e a «Sinfonia / Do Sr.º / Marcos Ant.º Portugal» não identificada (está numerada: «49» e tem dois andamentos [lento/rápido], *Adagio* e *Allegro*, como acontece com a maioria das suas aberturas operáticas ou a anteceder uma obra religiosa) (M.M. 245//14; <https://purl.pt/816>). Além disso, não só serviam para deleite dos melómanos e frequentadores das salas onde se praticava música mais intimista, como eram também utilizadas com fins didáticos. No Fundo do Seminário da Patriarcal existem 32 colectâneas de árias, duetos e tercetos de ópera; embora, na sua maioria, se destinem a vozes e orquestra, existe um número significativo de arranjos para pianoforte (mais raramente para órgão ou cravo)⁴¹. Entre estes manuscritos foi possível encontrar três sinfonias de Marcos Portugal reduzidas para pianoforte ou cravo: *Il trionfo di Clelia* (C.N. 115//2), *L'oro non compra amore* (C.N. 115//3), e *La Zaira* (C.N. 117//6). Marcos Portugal, que foi Mestre de Solfa efectivo do Seminário da Patriarcal de meados de 1800 até viajar para o Rio de Janeiro em Março de 1811, continuou esta prática nas suas aulas particulares, como o demonstram as dezenas de manuscritos musicais (na sua maioria autógrafos) que nos chegaram (OLIVEIRA, 2012, *passim*). Entre estes foi possível encontrar quatro sinfonias em reduções para pianoforte (ou fortepiano): «[outra mão] Infanta D. Maria Francisca // Nell' Mitridate. / Sinfonia. / Arrangiata per il Pianno Forte. [...]» (P-Ln F.C.R. 168//10); «[outra mão] Infanta D. Maria Francisca // Nell' Artasserse. / Sinfonia. / Arrangiata per il Pianno Forte. [...]» (P-Ln F.C.R. 168//13) (mesmo copista do anterior, F.C.R. 168//10); «[...] [outra mão] Infante [*sic.*] D Izabel Maria // Para uso de S A R a serenissima Snra / Infanta D. Maria Isabel Francisca [Francisca acrescentado posteriormente] / Sinfonia da farça intitulado / La Maschera fortunata; Representada em Veneza / no Carnaval de 1798 e arranjada para fortepiano, por seu mesmo autor [...]», FCR 168//17 (na realidade é bastante diferente da abertura da ópera indicada na página de rosto; será a abertura da versão revista e em português – *La mascara* – representada no Teatro da Rua dos Condes em 1802 (CRANMER, 2012a, 433-434); «[...] [letra da infanta ?] Infanta D Izabel Maria // Sinphonia / Da Burletta oiro não compra amor. / Arranjado a forte piano / P^a. uzo de S. A. R. a Serenissima Snr.^a Infanta / D. Maria Izabel. / Pello seu mesmo autor Marcos Portugal.», FCR 168//18 (autógrafo).

C.N. 199), *La morte di Mitridate* (M.M. 328//3; F.C.R. 168//10; C.N. 199), *Artaserse* (F.C.R. 168//13; F.C.R. 168//14; M.M. 245//5; C.N. 199) e *Demofonte* (C.N. 385; F.C.R. 168//16; M.M. 328//1).

41 Árias: P-Ln FSPL, C.N. 101, 102, 103, 107, 117, 123, 124, 125, 127, 128, 141, 142, 144, 145, 149, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 160; Duetos: P-Ln FSPL, C.N. 96, 104, 105, 106, 112, 120, 154, 159; Tercetos/ Quartetos: P-Ln FSPL, C.N. 109, 635. (CABRAL, 1999, *passim*)

Entre 1792 e 1796 foi publicado em Lisboa o *Jornal de modinhas* (por Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent); uns anos mais tarde, em 1801, foi editado na mesma cidade o *Jornal de modinhas novas dedicadas às senhoras* (por João Baptista Waltmann), que teve existência efémera. Nestas publicações, Marcos Portugal viu nove das suas modinhas (e um *Duetto Italiano*) em forma de letra impressa. Uma delas, *Você trata amor em brinco*, conseguiu a proeza de não cair completamente no esquecimento: foi cantada no Teatro D. Maria II (1899), e reeditada em 1911 (Lisboa, Portugal) e em 1963 (São Paulo, Brasil) (CRANMER, 2012b, 397). A relativa facilidade de execução e a acessibilidade da música (possibilitada pelas publicações), contribuíram certamente para a popularidade do género e a sua utilização teatral. Para além das modinhas publicadas entre 1792 e 1801, apenas se conhecem mais duas de atribuição segura a Marcos Portugal (em manuscrito) (CRANMER, 2012b, 398-399)⁴². Uma delas está incluída no Códice 658 do Fundo Manizola, nas páginas 48 e 49: *Quando minha Márcia bela* (voz e piano forte). O volume, encadernado, tem a data de 1821 e o título «Collecção / de / Modinhas / Piano Forte [...] [o nome Joaquim Antonio de Lemos, no canto inferior direito, foi riscado]». É a única fonte que se conhece da obra, que contém um total de 24 modinhas e uma ária de ópera (incompleta: falta o acompanhamento) de autores como António José do Rego, Simão Portugal, João José Baldi e Fr. José Marques e Silva. É muito possível que o volume tenha sido encomendado e copiado de fontes diversas para ser utilizado em ambiente doméstico ligado a José Bernardo de Barahona Fragoso (1841-1925), 2º Visconde da Esperança, e à Quinta da Manizola. O mesmo se pode dizer dos dois códices anteriores, N.os 661 e 662. Foi publicada modernamente num volume de edições críticas dedicado às modinhas do compositor: *Marcos Portugal: modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla* (PAIVA & CRANMER, 2006, 40, 41, 85, 86).

CONTRAFACÇÕES DE OBRAS DE MARCOS PORTUGAL ENCONTRADAS NO ARQUIVO DA SÉ DE ÉVORA

O *corpus* de obras de Marcos Portugal, ou a ele atribuídas, inclui uma quantidade inusitada de *contrafacta*, que comprovam ser essa uma prática bem estabelecida e comum na Catedral de Évora (cujo arquivo detém todos os espécimes). No sentido mais estrito do termo, este *corpus* apresenta três tipos de contrafacções: 1. Obras comprovadamente profanas em que o texto original foi vertido para latim; 2. Obras religiosas com a utilização de texto(s) alternativo(s) em latim; e 3. Obras em latim

42 Veja-se também Cranmer (2012b, 401).

com atribuição a Marcos Portugal duvidosa ou espúria, e que não foi possível identificar. Como veremos, na análise que se segue, a atribuição – ou não atribuição – de autoria, é uma prática algo “fluida”, que parece seguir lógicas ainda não estudadas e mal compreendidas. Um exemplo disso já foi referido e discutido (*supra*) a propósito do espécime anónimo destinado ao Convento do Paraíso, Missas-II-101, recomposto a partir do *Kyrie* e *Gloria* da MarP 01.15 Missa Sol M, V4 (o seu autor, Joze Antonio Moreira, foi identificado através de uma análise caligráfica comparativa).

1. *Contrafacta* (obras profanas com texto em latim):

MarP	Cota	Instrumentação	Outras informações
RE.01	Diversos-VII-169	S, vl I e II, vla, b, org	<i>Accepit Jesus calicem; contrafactum de Guardami e in questo ciglio.</i>
RE.08	Profana-VII-13	B, orq	<i>Ego sum; Contrafactum de Cara in quel ciglio amabile</i> , [Figueiredo]
-----	Profana-VII-Apêndice 7 [Anon]	TTBB, orq	«Quartetto», <i>La donna di genio volubile</i> , [Figueiredo]

O espécime Diversos-VII-169, um motete eucarístico, *Accepit Jesus calicem*, tem a designação na fonte de «Aria» (S), e a atribuição a «Marcos Antonio Portugal» na parte cava de «Acompanhamento» ([org]). Existem mais 4 p.c.: vl 1, vl 2, vla e «Acomp.^o» (b). Encontraram-se duas caligrafias distintas de copistas anónimos: as p.c. de vl 1, vl 2, vla, b, e [org] são copiadas numa caligrafia com evidentes semelhanças à de Figueiredo (proveniente da mesma escola de cópia); a p.c. de S é copiada por um copista diferente. No catálogo temático foi aventada a hipótese de ser um *contrafactum* (MARQUES, 2012a, 659). Neste caso, essa conjectura revelou-se correcta dado que foi possível identificar a obra original e o seu autor: trata-se da ópera *Apelle* de Niccolò Antonio Zingarelli (1793, Teatro La Fenice, Veneza); a ária foi depois utilizada na ópera de Domenico Cimarosa, *Gli Orazi ed i Curiazi*, (1796, Teatro La Fenice). Cantada por Curiazio (S *castrato*) no terceiro acto, o seu *incipit* textual é *Guardami e in questo ciglio*. A ópera de Cimarosa foi levada à cena no Real Teatro de São Carlos em 1798 (17 de Dezembro) e 1801 (11 de Novembro; dirigida por Marcos Portugal). O grande número de espécimes existentes em arquivos europeus e americanos comprova a popularidade da ária, seja atribuída a Zingarelli, seja atribuída a Cimarosa⁴³. Existe no Arquivo da Sé de Évora, com a cota Profana-VII-Apêndice

43 Eis alguns exemplos encontrados na base de dados do RISM: <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=551004962&View=rism>; <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=550281374&View=rism>; <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=455024621&View=rism>;

3, um manuscrito anónimo que possivelmente deu origem ao anterior: trata-se de uma partitura da mesma ária, *Guardami e in questo ciglio* (S, vl 1/2, b; a caligrafia é semelhante à do copista da maioria das p.c. em Diversos-VII-169), onde foi também acrescentado o texto *Accepit Jesus calicem* (COSTA, 2015).

Com a cota Profana-VII-13, encontra-se uma partitura («Aria / A voce solla. / Do Sen.^r Marcos An.^{to} Portugal.»; B, vl 1/2, vla, cl 1/2, fag, cor 1/2, *trombe lungi* 1/2, b) e um conjunto incompleto de partes cavas (vl 1, vl 2, cl 1/2, cor 1/2, vlc) na caligrafia de Figueiredo (as cópias não estão assinadas). Considerando que a ária é para baixo e Fr. Fernando da Conceição Figueiredo era um dos baixos assalariados na Catedral de Évora, é lícito supor que a obra se destinava à sua voz. O texto italiano tem o *incipit Cara in quel ciglio amabile*; a letra em latim, *Ego sum panis vivus* (texto comum à antífona de Laudes, *In Festo Corporis Christi*, e à antífona de Vésperas, *Feria IV. Quatuor Temporum Pentecostes*), foi acrescentada por baixo (posteriormente), mas só para os primeiros 60 compassos (MARQUES, 2012a, 664-665). Não foi possível encontrar o autor da ária italiana: como no exemplo anterior, a atribuição a Marcos Portugal na fonte não oferece garantias. Não há vestígios de uma ária de Marcos Portugal com este texto; as pesquisas revelaram apenas uma ária de Michele Neri Bondi com o mesmo *incipit* textual mas música diversa⁴⁴.

A obra profana anónima, «Quartetto» (Profana-VII-Apêndice 7), foi identificada por Costa (2015) como pertencente à *opera buffa* de Marcos Portugal, *La donna di genio volubile* (1796, 5 de Outubro, Teatro San Moisè, Veneza). Foi a primeira obra de Marcos Portugal a ser levada à cena no Real Teatro de São Carlos (23 de Janeiro e 5 de Abril de 1799), numa altura em que o compositor ainda se encontrava em Itália. Trata-se de uma partitura copiada por Figueiredo (cópia não assinada) do quarteto do primeiro acto (Cavaliere [T], Cicinio [T], Coriolano [B], Salustio [B], vl 1/2, ob 1/2, cor 1/2, b) com o *incipit Attonito, perplesso, confuso, stupefatto*. Além da letra original, foram acrescentadas mais duas letras em latim: *Misit me pater vivens et ego vivo* (Responsório, *In Festo Corporis Christi*) e *O salutaris Hostia* (Hino, *In Festo Corporis Christi*; também utilizado na cerimónia solene de Acção de Graças, *In*

<https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=225000276&View=rism;>
<https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=1001044222&View=rism;>
[https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=1001013981&View=rism.](https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=1001013981&View=rism;)

44 Foi inserida na ópera *La maga Circe* de Pasquale Anfossi, levada à cena no Real Teatro de São Carlos a 4 de Novembro de 1797: <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=840000400&View=rism>. O libreto da referida produção portuguesa não contém o texto *Cara in quel ciglio amabile*. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.16260.0>.

honorem SS. Sacramenti). Existe uma outra cópia, copiada por António José Soares, na Biblioteca Nacional (M.M. 245//16; <https://purl.pt/818>)⁴⁵.

É significativo que, pelo menos no período 1793-1808, parece haver uma correlação entre as óperas encenadas no Real Teatro de São Carlos e uma parte do repertório cantado ou tocado em ambientes institucionais (eclesiásticos ou não), particulares, e de ensino, onde a prática musical era regular e essencial nas tarefas e lazeres quotidianos. Os três *contrafacta* precedentes (com dúvidas em relação a *Cara in quel ciglio amabile*), os dois álbuns de sinfonias pertencentes ao Fundo Manizola, e algumas miscelâneas que foram utilizadas no Seminário da Patriarcal, são disso exemplo. Muitos outros exemplos haverá, mas só um estudo mais aprofundado os poderá revelar.

2. *Contrafacta* (obras religiosas com outro(s) texto(s) em latim):

MarP	Cota	Instrumentação	Outras informações
01.09, V8	Diversos-VII-171	SSATBB, fag 1/2, org, b	Francisco Ignacio Moreira; sexteto <i>Domine Deus</i> com a letra <i>Dignare Domine</i>
-----	Hinos-VII-89 [anon]	SATB, vl 1/2, b	<i>Hymno p.^a as Chagas de S. Francisco: Proles de caelo</i> ; Anon01

O Mestre de Capela na Catedral de Évora, Francisco Ignacio Moreira, também produziu *contrafacta*: utilizando a versão com orquestra da *Missa Grande* (MarP 01.09, V1), obra que contém um extenso e belo *Domine Deus* para sexteto de solistas (SSATBB), adaptou-lhe a letra *Dignare Domine die isto sine peccato* (verso do *Te Deum*). A partitura autógrafa (S, S, A, T, B, B, fag 1/2, org, vl/c/b) com a cota Diversos-VII-171, tem escrito à cabeça: «Sextetto do Snr.^e Marcos An.^{to} Portugal. extrahido da sua Missa em Ela, fa: e arranjado p.^{lo} P.^e Fran.^{co} Ign.^{io} M.^{ra} p.^a Capela na seg.^{te} letra //» (MARQUES, 2012a, 352-368). Este é um caso em que o autor da música original é mencionado. Nem sempre assim sucede, como já pudemos observar na missa anónima destinada ao Convento do Paraíso (Missas-II-101) e arranjada/recomposta por Joze Antonio Moreira. A obra do exemplo seguinte também foi catalogada como anónima (Hinos-VII-89), e pode ser considerada como mais um exemplo de “recomposição parodiada”: trata-se de um «Hymno p.^a as Chagas de / S. Francisco com VV. / e acompanhamento:» com o texto *Proles de*

45 Eis dois exemplos encontrados na base de dados do RISM: <https://opac.rism.info/search?id=135737&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=1001003650&View=rism>;

caelo (MARQUES, 2012a, 698-699). Os primeiros 18 compassos (só SATB e b) são uma citação quase literal dos primeiros 19 compassos do *Credo* da *Missa Grande* (MarP 01.09, V2, *incipit* 35), com a supressão do 12º compasso e a ausência de cifras (a obra tem 93 compassos e está em Ré M em vez de Mi b M):

Andante
tutti *p*

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - i - o - rem cae - li et ter - raе, vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

Exemplo musical 01: MarP 01.09 Missa Mi b M, V2; 19 compassos iniciais do *Credo* (MarP 01.09.35).

Andantino
tutti *p*

Pro - les de cae - lo pro - di - it, no - vis u - tens pro - dí - gi - is.
Cae - lum cae - cis a - pe - ru - it, sic - eis ma - re, sic - eis ma - re, ves - ti - gi - is.

Exemplo musical 02: «Hymno p.^º as Chagas de S. Francisco [...]»;

P-Evc, Hinos-VII-89; 18 compassos iniciais.

Os violinos baseiam-se (livremente) nos violinos da versão original para orquestra, suprimindo a introdução orquestral (7 compassos). O copista do conjunto de partes cavas (S, A, T, B, vl 1, vl 2, b) é o já referido Anon01.

3. *Contrafacta* (obras de atribuição duvidosa ou espúria):

MarP	Cota	Instrumentação	Outras informações
RE.07	Diversos-VII-170	B, vl I e II, vlc, vlne, [org?]	<i>Dies venit</i> ; motete [Figueiredo]
RE.09, V1	Diversos-VII-168 (1)	B, B, orq	<i>Gratias agimus tibi</i> ; verso do Gloria [Figueiredo]
RE.09, V1	Diversos-VII-168 (2)	B, B, orq	<i>Gratias agimus tibi</i> ; verso do Gloria P. Francisco da Costa (posse) [Figueiredo]; 1824
RE.09, V1.1	Diversos-VII-168 (2)	B, B, orq	<i>Ego sum panis vitae</i> ; verso 6º Resp. [Figueiredo]
RE.09, V2	Diversos-VII-168 (3)	B, B, b, org	<i>Gratias agimus tibi</i> ; verso do Gloria [Figueiredo]

No arquivo da Sé de Évora, existem mais dois espécimes musicais únicos de obras atribuídas a Marcos António Portugal. O copista Figueiredo, em cópias não assinadas, aparenta, mais uma vez, ter sido o agente próximo para a incorporação deste repertório na catedral eborense. Utilizando a mesma lógica (e cautela)⁴⁶, optou-se por considerá-las como possíveis *contrafacta*, sendo incluídas no catálogo temático sob as designações MarP RE.07 *Dies venit* Mi ♭ M (Diversos-VII-170) e MarP RE.09 *Gratias agimus tibi* Mi ♭ M (Diversos-VII-168) (MARQUES, 2012a, 663-666). Além disso, a primeira destina-se a um baixo (B) solista, e a segunda a dois baixos (B) solistas, o que implica que Fr. Fernando da Conceição Figueiredo teria um interesse pessoal nas peças que seriam por ele cantadas (e provavelmente dirigidas).

46 O facto de serem espécimes únicos pertencentes ao repertório de uma instituição onde as práticas de contrafacção e recomposição eram regulares e comuns, aconselha à cautela. Além disso, e como já ficou comprovado, as atribuições autorais (ou a sua ausência) neste tipo de repertório, são pouco confiáveis. É possível que a rara notoriedade atingida por Marcos Portugal (ou Marco Portugallo, como ficou conhecido em quase toda a Europa), tenha levado alguns agentes produtores de cópias a atribuir-lhe obras de outros autores (incluindo a própria). Este fenómeno foi especialmente acutilante em relação a Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), um dos mais respeitados e bem sucedidos compositores da sua geração: das 148 obras incluídas na edição da *G. B. Pergolesi: Opera omnia* (ed. F. Caffarelli, Roma, 1939-1942), apenas 30 são de atribuição segura ao compositor (HUCKE & MONSON, 2001, vol. 19: 395).

Não suscita dúvidas o facto de o conjunto de partes cavas (B [em dois pentagramas e com as entradas dos outros instrumentos], vl 1, vl 2, vlc e *Violon* [*violone* ou violoncelo]), assinaladas «Motetto. / Dies venit dies tua. / Do Snr.^e Marcos Antonio Portugal.», estar incompleto (Diversos-VII-170), visto que existem indicações de outros instrumentos, «clarinetes» (B) e «fagote» (vlc). A esmerada parte cava de B em dois pentagramas, que inclui as entradas de outros instrumentos, foi certamente utilizada pelo baixo (e copista) Fr. Fernando da Conceição Figueiredo para dirigir. Não foi possível encontrar a obra original, embora os dois compassos introdutórios sejam idênticos aos compassos respectivos da MarP 01.22 Missa Festiva Fá M⁴⁷. O texto (*Dies venit dies tua in qua reflorent omnia: Laetemur et nos inviam tua reducti dextera. In aeternum decantabo. Alleluia.*) tem semelhanças com o verso do hino para a Festa de São Venceslau com o mesmo *incipit*⁴⁸.

O espécime em Diversos-VII-168 é mais um exemplo do carácter funcional deste repertório e do método para a produção das obras e respectivas cópias: a partitura («Marcos An.^{to} Portugal. // Resp.^o 6.^o // Duetto.») é duplamente híbrida – 1. na instrumentação (Figueiredo copiou as partes [não assinadas] de B 1, B 2 e b, e deixou em branco os pentagramas correspondentes a cor 1/2, cl 1, cl 2, vl 1, vl 2 e vlc, que foram posteriormente preenchidos pela mão de Francisco Ignacio Moreira); e 2. no texto (a partitura tem dois textos: *Ego sum panis vitae: patres vestri manducaverunt* [Matinas, responsório 6 sem verso, *In Festo Corporis Christi*]⁴⁹, e *Gratias agimus tibi* [verso do *Gloria*]). Não há registo (nem vestígio) de que Marcos Portugal tenha composto música para este responsório. As hipóteses de ser um *contrafactum* ou de ser música de outro autor atribuída espuriamente são, por isso, as mais prováveis. De qualquer maneira, a obra original deverá ser para dois baixos solistas e baixo instrumental (ou baixo contínuo), arranjada por Francisco Ignacio Moreira para pequena orquestra. A julgar pelo número de conjuntos de partes cavas de várias épocas, três, a obra foi utilizada várias vezes em dois contextos litúrgicos diferentes (Matinas de *In Festo Corporis Christi* e Missa) e ao longo de vários anos (MARQUES, 2012a, 665-666). Embora exista uma versão só para vozes e órgão (*obligato*) com a utilização do texto *Gratias agimus tibi* («Organo. p.^a Capella. / Duetto. / Gratias.», cópia de [Figueiredo]), os outros instrumentos eram utilizados nas duas variantes (dois textos) da versão 1: «Duo Gratias. / Violino 2.^o / Resp.^o 6.^o [Ego sum]» (cópia de [Figueiredo]). Os clarinetes indicados na partitura foram substituídos por oboés (existem duas p.c. para estes instrumentos), e um dos conjuntos, com a data de 1824,

47 Veja-se Marques (2012a, 417) e <https://opac.rism.info/search?id=110003521&View=rism>.

48 <https://cantus.uwaterloo.ca/node/308448>; <http://cantusindex.org/id/008325c>.

49 <https://cantus.uwaterloo.ca/node/157717>.

pertenceu ao Padre Francisco da Costa. Além de Figueiredo, um segundo copista, da mesma escola de cópia, colaborou na elaboração das partes cavas. Numa das partes de «Basso 1.^{mo}» (copiada por [Figueiredo]) estão transcritos os primeiros 3 compassos da mão esquerda do órgão, além de algumas indicações de agógica, normalmente ausentes neste tipo de parte. É possível que se trate da parte cava utilizada por Fernando da Conceição Figueiredo para cantar e reger.

Basso 1.^{mo}

Largo Organo

Gratias gratias agimus tibi
 gratias gratias agimus tibi
 gratias agimus tibi
 gratias agimus gratias agimus
 agimus tibi agimus
 tibi agimus tibi

All. Propster

Imagem 03: MarP RE.09 Gratias agimus tibi Mi b M, V2;
 p.c. B 1 copiada por [Figueiredo] e possivelmente utilizada para cantar e reger.

Esta breve análise das fontes musicais (nem sempre correctamente) atribuídas a Marcos (António) Portugal, tornam incontestável e notório o papel de Fr. Fernando José da Conceição Figueiredo para a divulgação (e “reinvenção”) deste repertório (e, como se verá, do repertório de outros compositores) em todas as suas fases de produção: a obtenção de uma cópia da obra original, a realização de cópias da partitura e das partes cavas, a elaboração de *contrafacta*, a colaboração na elaboração de versões, a interpretação da música (como cantor de estante assalariado na

Catedral de Évora), e a direcção da música. Como iremos ver na secção seguinte, Fr. Fernando, também terá ajudado na preparação e ensaio das vozes (como subchante).

FREI FERNANDO JOSÉ DA CONCEIÇÃO FIGUEIREDO: ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS

Fernando José da Conceição Figueiredo, baixo, copista e maestro activo na Sé de Évora, é uma figura desconhecida da musicologia portuguesa. Até à data, a actividade do copista Figueiredo – de acordo com a assinatura encontrada em algumas cópias – foi apenas referenciada e descrita em MARQUES (2012a, 276, 664-666, 814, 815, *passim*) e PAULA (2017, vol. 1: 127, 129, 130, 135, 143)⁵⁰. Recentemente, Rodrigo Teodoro de Paula, baseando-se num trabalho não publicado de João Pedro Costa (2017b)⁵¹, aventou a hipótese de se tratar do Padre Fernando José de Figueiredo. Pesquisas posteriores realizadas pelo presente autor vieram confirmar que se trata, de facto, de Fernando José da Conceição Figueiredo, Agostinho Descalço que se secularizou em Setembro de 1818.

Não se sabe onde estudou música, sendo a hipótese mais provável o Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora⁵². Também ainda não foi possível saber a que instituição religiosa pertenceu, mas poderá ter sido o Convento de Nossa Senhora das Mercês de Évora, da Congregação dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho⁵³.

50 José Augusto Alegria (1997, 195), num mapa do pessoal de serviço à Catedral de Évora – e respectivos ordenados – para o ano de 1815, inclui o segundo baixo Fr. Fernando da Conceição: «Tem de ordenado Fr. Fernando da Conceição de 2.º Baxo da Sé 80\$000 reis e de copista 40\$000 que tudo soma 120\$000 reis.».

51 Elaborado no context do projecto «Música Sacra em Évora no século XVIII», transitou depois para um outro projecto de temática eborense: «PASEV – Patrimonialization of Évora's soundscape» do qual o presente livro faz parte. No respectivo verbete, e utilizando folhas e livros de despesas existentes no arquivo da Sé de Évora, João Pedro Costa refere apenas a actividade de maestro, «bater o compasso», e cantor (baixo) no período 1828-1830.

52 Infelizmente, os livros de registo das matrículas dos alunos nesta instituição perderam-se (ALEGRIA, 1973b, 6).

53 Este convento masculino foi fundado em 1669, com o apoio de Fr. José de Santa Teresa e do fidalgo eborense António Luís Ribeiro, que doa, para o efeito, a sua quinta da Malagueira, situada no termo da cidade. Por determinação do P.º Fr. Manuel da Conceição, a comunidade de religiosos instala-se provisoriamente em casas do bacharel da Sé, Diogo Conforte Correia, até transitar para o novo convento, em 1670, instalado nos paços dos senhores de Bobadela, na Rua do Raimundo, entretanto adquiridos graças ao beneplácito da rainha. As obras estender-se-iam ao longo de todo o resto da centúria, sendo a igreja aberta ao culto em 1698. O convento foi extinto em 1834. Num raio de 45 quilómetros de Évora existiram mais dois conventos masculinos pertencentes à mesma congregação: o Convento de Nossa Senhora da Consolação de Estremoz e o Convento de Nossa Senhora da Conceição de Montemor-o-Novo (FONTES et al., 2010, 171-174).

O registo biográfico mais antigo encontrado está relacionado com a sua contratação como segundo baixo na Sé de Évora: «Foi provido no dia 11 de Julho de 1800 pelo Ill.^{mo} Sñr Cabido, sede vacante. / Tem de ordenado o P.^e Fr. Fernando da Conceição, de segundo Baxo da Sé, quarenta mil r[éi]s» (*Livro de Receitas e Despesas 1800-1801*, f. 43). No final de Setembro recebeu 8\$810 réis «porq.^e foi provido no dia 11 de Julho, e perdeo 50 r[éi]s» (*ibid.*). Os pagamentos eram realizados no final de cada quartel que correspondia, grosso modo, aos meses de: Julho a Setembro, Outubro a Dezembro, Janeiro a Março, e Abril a Junho. Passados menos de 9 meses o ordenado de Fr. Fernando foi «acrescentado», ou seja aumentado para 50\$000 (cinquenta mil réis); o pagamento do quarto quartel deste período (de Abril a Junho de 1801) já foi de 12\$500 ao invés de 10\$000 (*Livro de Receitas e Despesas 1800-1801*, f. 43v). Eram seus colegas de estante o primeiro baixo, o Padre Joaquim José de Castro com o ordenado de 60\$000, e o mestre de capela, o Padre Francisco José Perdigão, que tinha de ordenado 80\$000, mais 30\$000 «por cantar Baxo», acrescentados ainda em 40\$000 por ser «M.^e de Solfa dos Meninos do Coro da Sé» (*Livro de Receitas e Despesas 1800-1801*, ff. 24, 25 e 42)⁵⁴.

Existe uma lacuna de vários anos na documentação guardada na Sé de Évora, nomeadamente entre o quartel «vencido em o fim de Junho de 1803» pelo qual Fr. Fernando da Conceição auferiu 12\$330 réis, «porq[u]e perdeo 120 r[éi]s»⁵⁵, e o quartel que venceu no fim de Setembro de 1811 (*Livro de Receitas e Despesas*

54 No dia 16 de Novembro do ano de 1801 «Foi provido João Barr.^{os} [Barreiros] em Cantor de Baxo da Sé com obrigação de tocar rabeção e ordend.^o de 30\$000 por anno por desp.^o do Ill.^{mo} Cabido [...]», passando para quatro o número de baixos de capela neste período (*Livro de Receitas e Despesas 1801-1802*, f. 60).

55 De acordo com o Regimento dos Cantores da Sé de Évora, existiam muitas aplicáveis a muitas situações, e aquelas eram descontadas ao ordenado no final de cada quartel. A título de exemplo: «Os que em dia de sua obrigação forem cantar, ou tanger fora por dinheiro, amizade, ou por outro algum respeito perderão por cada ves dous cruzados o que se entendera dous pela manhã, e dous pela tarde os quais se lhe tirarão, ainda que nessa manhã, ou tarde estiuesses a mais de meio officio deixando de estar a todo por ir cantar aonde tem determinado.»; «Não poderão ter na capella, ou lugar em que estiuerem, ou forem cantando espada, e tendoa, ou leuandoa nas procissoes perderão 50. r[éi]s, eoutrosi não poderão por chapeo na cabeça no dito lugar sob pena de outros 50. r[éi]s. [...]»; «Todo o cantor estara em seu lugar, e delle cantara, e não estando perdera dez reis, e se amoestado pelo apontador, ou pelo mestre senão quizer por no seu lugar perdera mais quarenta reis.»; «Todos os cantores, e tangedores serão obrigados a cantar, ou tanger nos tempos de sua obrigação sobpena de 50 reis, e serão outrosi obrigados a cantar ao orgão, ou ternos na estante, e tudo o mais que pelo mestre da capella lhes for mandado sob a mesma pena, e se o chantre mandar cantar a algum, ou tanger, e elle o não fizer o chantre o multara como lhe parecer ate dous mil reis.»; «Quando acontecer, que algum cantor adoença sera contado em tudo, como se presente fosse; mas sera obrigado a mandar recado ao apontador a tempo que se elle viera não fora multado; e não mandando ate o dito tempo perdera sincoenta reis, e dahi por diante sera contado, e quando se levantar da doença trara certidão jurada do medico que o curou do tempo que esteve doente [...]». (ALEGRIA, 1973b, 134-136)

1802-1803, f. 40v; *Livro de Receitas e Despesas 1811-1812*, f. 40). À cabeça do fólio 37 do *Livro de Receitas e Despesas 1811-1812* pode ler-se: «Segundo Baixo. / Tem de ordenado o M. R. P.º Fr. Fernando da Conceição de 2.º Baixo oitenta mil reis – 80\$ [com tinta mais escura outra mão acrescentou] e de copista 40:000». Frei Fernando deve ter sido incluído na folha de pagamentos como copista em um passado próximo ou mesmo durante o primeiro quartel deste período (vencendo no fim de Setembro de 1811), visto que a nota do respectivo pagamento está acrescentada e o primeiro dígito “1[9\$950]” transformado em “2[9\$950]”: «Setbrº de 1811 / Haverá o sobre-dito do seu quartel vencido em o fim de 7brº de 1811 dezanove mil novecentos e sincoenta rs: porque perdeo 50 rs [outra mão acrescentou] alias vinte e nove mil novecentos e cincoenta / 29\$950». O mesmo acontece no pagamento do segundo quartel vencido no fim de Dezembro de 1811 com a transformação do primeiro dígito “2[0\$000]” em “3[0\$000]” e o acréscimo de «aliás trinta». Nos terceiro e quarto quartéis o seu ordenado de copista parece já estar regularizado e deixa de existir a necessidade de “transformar” dígitos ou acrescentar frases emendando a quantia recebida.

Em 1816 continuava a vencer de ordenado como segundo baixo 80\$000 (oitenta mil réis) e como copista 40\$000. Como se verá mais adiante, Fr. Fernando da Conceição exercia por esta altura, e já há alguns anos (que não é possível quantificar com exactidão mas que deverá rondar os 10 anos), a actividade – aparentemente não remunerada – de subchante. José Augusto Alegria (1985, 16, 17) fala-nos dos dois cargos mais importantes da corporação catedralícia: o Deão, que era o «primeiro responsável pela actividade capitular, tanto no que dizia respeito à liturgia como à administração dos bens da catedral», e o Chante (do latim *cantor*), que superentendia «na matéria importante do canto, ensinando-o por si ou por outrem a quem pagava para o efeito»; «o chante foi [também], em muitos casos, não só o mestre de ensinar a cantar como o mestre de ensinar a ler, condição *sine qua non* para preparar cantores que pudessem ser úteis à catedral.» Quando os chantes deixaram de ser obrigados «por si a ensinar o canto aos que haviam de servir no Altar e no Coro», «tornou-se norma, que entrou nos *Regimentos* dos cabidos, a escolha de um sub-chante sobre o qual caía a responsabilidade que cabia ao chante.» No caso em apreço, isto significa que Frei Fernando tinha responsabilidades acrescidas, não só na catedral, como também no Colégio dos Moços do Coro, moços esses que colaboravam regularmente nas múltiplas actividades litúrgicas e para-litúrgicas. O seu desempenho nas três actividades documentadas, baixo, copista e subchante, e especialmente na última, deverão ter pesado na decisão de lhe conferir a responsabilidade de dirigir a música nas exéquias da Rainha D. Maria I, celebradas com todo o cerimonial e pompa em Monsaraz a 2 de Setembro de 1816 (*RELAÇÃO* [...])

P-LN, H.G. 6610//32 V., *apud* PAULA, 2017, vol.2, 116-117)⁵⁶. As obras executadas «pelos mais habeis e insignes Musicos, que se puderão haver, debaixo da direcção do habil Professor o Reverendo Padre Fr. *Fernando* [sic] *da Conceição Figueiredo*» foram: os *Mattutino de' Morti* de David Perez, e a *Missa de Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart.

O segundo baixo, Frei Fernando da Conceição, foi aumentado em 40\$000 réis a partir de 2 de Maio de 1817 por despacho do Senhor Arcebispo Dom Frei Joaquim de Santa Clara (*Livro de Receitas e Despesas 1816-1817*, f. 36r). A petição de Fr. Fernando da Conceição e o respectivo despacho encontram-se transcritos no mesmo livro (ff. 60v, 61r). A petição do sacerdote confirma que exerce as funções de baixo na Sé há 18 anos sucessivos, que o aumento de ordenado de 40\$000 para 80\$000⁵⁷ foi sancionado por Dom Frei Manoel do Cenáculo, e acrescenta que sempre desempenhou «do modo possível as suas obrigações», e serviu «[...] no Collegio dos Meninos do Coro onze a[no]s [e] julga ter feito alguns pequenos serviços⁵⁸ pelos quaes mereça ser lhe augmentado o seo partido». Para melhor servir a sua causa, Frei Fernando compara o seu salário com o de outro cantor: «[...] acrescentando mais servir este lugar alguns annos só por se ter despedido o Cantor, que foi p.^a Villa Viçosa; o qual recebia de ordenado cento, e vinte mil r[éi]s servindo tão somente seis a[no]s, e não tendo este cantor tantos serviços mereceo este partido. Parece-me ter eu alguns juros a requerer o augmento do meo [...]». O despacho de 2 de Maio de 1817 é positivo e tem em consideração as «[...] Irmans doentes do Sup[lican] te a q[ue]m está servindo de amparo [...]», passando Frei Fernando da Conceição a auferir 120\$000 (mais os 40\$000 como copista). Os ordenados correspondentes

56 O ano não consta do impresso, mas deverá ser 1816. Disponível em <https://purl.pt/34331>. Cota alternativa: P-Ln, H.G. 14881//31 P..

57 Na realidade o aumento foi de 50\$000 para 80\$000, porque já em Abril de 1801 Fr. Fernando da Conceição tinha sido aumentado de 40\$000 para 50\$000. O dito aumento sancionado por Dom Frei Manoel do Cenáculo ocorreu entre Julho de 1803 e Julho de 1811, período para o qual não existem livros de receitas e despesas. Também conhecido como Dom Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas (1724-1814), o prelado franciscano, destacada figura intelectual do seu tempo, contribuiu significativamente para a cultura eborense e portuguesa: assumiu o arcebispado em Évora em 1802 e fundou a Biblioteca Pública de Évora em 1805 com a sua livraria e colecção de raridades de mais de 50000 volumes (ALEGRIA, 1977, 1-3; 1997, 190-194). O beneplácito e aprovação do referido aumento no ordenado de Frei Fernando da Conceição indicia que o arcebispo o conhecia pessoalmente e apreciava o seu trabalho na Sé de Évora.

58 Esta menção a “pequenos serviços” é significativa e deverá referir-se às funções de subchante – incluindo as aulas aos moços do coro – e, possivelmente de direcção – bater o compasso – na Catedral e fora dela. Repare-se que a notícia que o nomeia como maestro durante a cerimónia de exéquias de D. Maria I em Monsaraz, se lhe refere como «habil Professor o Reverendo Padre Fr. Fernando da Conceição Figueiredo».

aos quartéis de 1816/1817 foram os seguintes: 1.º Recebido no fim de Setembro de 1816 – 30\$000; 2.º Recebido no fim de Dezembro de 1816 – 27\$950 («perdeo em duas multas dois mil e cincoenta reis»); 3.º Recebido no fim de Março de 1817 – 30\$000; 4.º «Haverá o sobredito do seo ordenado vencido em S. Joao de 1817 [...] – 36\$666» (os 6\$666 adicionais correspondem a dois meses já a receber o novo ordenado de 120\$000 anuais, mais os 40\$000 como copista).

Por esta altura, o recém-chegado mestre de capela nomeado a 2 de Janeiro do mesmo ano, o Padre Ignacio Antonio Ferreira de Lima, que acumulava com a função de mestre da claustra, recebia 200\$000. Concomitantemente, o anterior mestre de capela, o recém-aposentado Padre Francisco Ignacio Moreira, também auferia 200\$000. Apenas estes dois mestres, pagos pela folha da Fábrica da Sé, recebiam um ordenado superior a Frei Fernando da Conceição (o ordenado do também aposentado mestre de capela Francisco Jozé Perdigão era de 120\$000) (*Livro de Receitas e Despesas 1816-1817*, ff. 21, 22r). Apesar disso, o frei professo da Congregação dos Agostinhos Descalços irá, num futuro próximo, envidar esforços para melhorar ainda mais a sua situação financeira e patrimonial.

Entre Maio de 1818 e Maio do ano seguinte, documentação encontrada no Arquivo Distrital de Évora demonstra que Fr. Fernando da Conceição foi bem sucedido em todos os processos que empreendeu: não só no processo de secularização, o que permitiu ao sacerdote egresso obter um benefício, entretanto vago, como também os processos de colação e sub-rogação de património.

A 27 de Janeiro de 1809, Frei Fernando da Conceição assinou um termo no Cabido da Sé de Évora, pelo qual era requerido obter a sua secularização «a fim de servir o lugar de subchante da mesma Sé»⁵⁹. Ou seja, apesar de exercer a dita função, possivelmente a partir da data do termo, não seria remunerado, a menos que se secularizasse. A secularização, «com Habelitação para Benefício»⁶⁰, permitir-lhe-ia também obter um benefício e usufruir dos rendimentos concomitantes.

Para conseguir os seus intentos, Fr. Fernando, mais uma vez, utiliza o argumento do amparo às suas duas irmãs, pobres e donzelas:

«Ex.^{mo} e R.^{mo} Snr.^e /

Diz Fr. Fernando da Conceição, Religioso Agostinho Descalço Morador nesta Cidade, que elle quer justificar os Itens seguintes =

59 *Breve de Secularização a favor de Frei Fernando da Conceição*, PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/017/00026, f. 8.

60 *Breve [...]*, PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/017/00026, f. 3.

Item: que elle quer justificar em como há tempos se axa exercendo o lugar de Subchantre da Sé de Evora.

Item: que elle quer justificar, em como tem duas Irmans Donzelas pobres, as quais está sustentando, dos seus pequenos lucros, em q.^m teem todo o amparo, por ser único Irmam.

Item: que elle quer justificar, em como no estado de Presbÿtero Secular, melhor pode So[co]rrer as d.^{tas} suas Irmans. [...]»⁶¹.

O Deão, Gaspar Joze Murteira, e o Cabido são sensíveis aos seus argumentos:

«Atestado / Nós Deão [D.^{or} Gaspar Joze Murteira] e Cabido da S.^{ta} Igreja Cathedral Metropolitana d' Evora, Sede Archiepiscopal Vacante. /

Fazemos saber q.^e por sua petição nos enviou a dizer Fr. Fenando da Conceição Religioso Agostinho Descalso, Cantor, e Subchantre desta Igreja Cathedral, q.^e pello Acordão feito neste Cabido em 27. de Janeiro de 1809. se via que o dito Fr. Fernando da Conceição não tem preenchido as condiçoens do mesmo por falta de meios, mas como de presente se acha com todos os requeзитos necessarios, nos requeria por fim de sua supplica o aceitacemos por nosso subdito e lhe mandacemos passar Atestado p.^a requerer a S.^{ta} Sê Apostolica sua Secularização. Dado em Evora sob nosso Signal e Sello Capitulár, aos 27. de Mayo de 1818. [...]»⁶².

Depois de um processo que durou quase 4 meses, a secularização, com habilitação para poder conseguir um benefício simples ou curado, foi finalmente concedida a Frei Fernando da Conceição. Os autos têm a data de 24 de Setembro de 1818:

«[...] Fr. Fernando da Conceição Sacerdote Professo na Ordem dos Descalços de S.^{to} Agostinho [...] Mostrasse que elle d.^o Rd.^o Imp.^{te} hé m.^{or} desta cid.^e [Évora], aonde está exercendo o cargo de sub chantre na cathedral desta mesma cid.^e, e cantor do coreto da Muzica. Mostrasse mais que elle d.^o Rd.^o Imp.^{te} tem duas irmãs sem meios alguns de poderem subsistir, por serem mt.^o pobres; e por isso necessitão da sua companhia, e amparo. E finalm.^{te} se mostra que pelos motivos declarados, alcançou B.^e Ap.^{co} de sua Perpetua secularização; e habilitação p.^a poder conseguir um Beneficio Simplex, ou curado. [...]

[assina] D.^{or} Antonio Mauricio Ribr.^o Vigr.^o Cap.^{ar}»⁶³.

61 *Breve de Secularização a favor de Frei Fernando da Conceição*, PT/ADEVV/FE/DIO-CEEV/A/017/00057, f. 2.

62 *Breve* [...], PT/ADEVV/FE/DIO-CEEV/A/017/00057, f. 4.

63 *Breve* [...], PT/ADEVV/FE/DIO-CEEV/A/017/00026, f. 10.

Não perdeu tempo o presbítero, e a 19 de Outubro do mesmo ano faz um pedido de colação e confirmação de um benefício curado «chamado Capellania» decidido a seu favor em Aula Capitular dois dias antes⁶⁴. O «Termo de Collação»⁶⁵, datado de 20 de Outubro, é assinado pelo Bispo Eleito e Provisor do Arcebispado de Évora, Antonio Joze d'Oliveira, pelo Padre Fernando Joze da Conceição Figueiredo, pelo Deão da Sé, Gaspar Joze Murteira, e pelo Provisor do Arcebispado de Évora, Joaquim Alberto do Couto Gansozo:

«[...] e casas de [...] residencia do Ex.^{mo} 1.º Provizor apareceu presente o R.^{do} P.^e Fernando Joze da Conceição Figueiredo para haver de ser collado em hum Beneficio Curado da Santa Se desta Cidade de Opozição e posto de joelhos [...] fes em suas mãos a profissão de Fé [...] e pondo ao mesmo tempo sua mão direita em hum livro da lei E llogo o [grátto] P.^e Fernando Joze da Conceição Figueiredo foi Colado instituido e confirmado no referido Beneficio Curado da Sta Sé por impozicação do Barrete qe lhe pos sobre a cabessa In Nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti Amen. a qual Collação o mesmo P.^e aceitou [...]»⁶⁶

Antonio Joze d'Oliveira
 P. Fernando Joze da Conceição Figueiredo
 Gaspar Joze Murteira
 Joaquim Alberto do Couto Gansozo

Imagem 04 – Cedida pelo Arquivo Distrital de Évora

64 *Processo de colação de Fernando José da Conceição Figueiredo*, PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/N/001/01782, ff. 1, 4. A decisão foi do Deão Gaspar Joze Murteira, do Provisor do Arcebispado de Évora Antonio Joze d'Oliveira e de Bento Affonso Cabral Godinho.

65 *Processo de colação [...]*, PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/N/001/01782, ff. 7, 7v.

66 Agradecimentos a Ana Paula Tudela pela ajuda nesta transcrição.

Quando, a 19 de Janeiro de 1819, o Padre Fernando Joze da Conceição Figueiredo pretendeu «constituir o seu Patrimonio no Beneficio»⁶⁷, visto que não possuía outro património, deparou-se com um problema de carácter jurídico: nas palavras do Promotor Sá, «[...] não percebo o modo, porq^e qualquer possa ser Presbytro, e ter Beneficio Curado, sem ter já Patrimonio, sem q.^e todos os Actos por hum tal Presbytro sejam nullos, por isso julgo seria equivoco no Rd.^o Patrimoniando em dizer no seu Requirimento [...] que pertende constituir seu Patrimonio no Beneficio ja possuido»; a solução aconselhada pelo mesmo Promotor passa por mudar a terminologia e afirmar que «pertende subrogar nelle [no Benefício] seu Patrimonio, e [...] em taes circunstancias a Pratica he juntar os autos do Patrimonio e pedir a subrogação:»⁶⁸. O problema é que o Padre Fernando da Conceição não possuía património antigo visto ser egresso recente da Congregação dos Agostinhos Descalços, e se achava «com licença de poder usar de Suas Ordens, e possuir o seu Beneficio [...]»⁶⁹. A falta de património antigo parece ter sido contornada através de um «Edital de Patrimonio [...] a favor do P.^e Fernando Joze da Conceição Benefeciado na S.^{ta} Sé» apresentado ao Pároco da Freguesia da Santa Sé pelo Bispo Eleito e Provisor do Arcebispado de Évora, o D.^{or} Antonio Joze d'Oliveira:

«Fasso saber ao Reverendo Parocho da freg.^a da S.^{ta} Sé em como o P.^e Fernando Joze da Conceição Relleg.^o Egresso de S.^{to} Agostinho morador nesta Cidade pertende constituir seu Patrimonio na propriedade seguinte. Em o rendimento do seu Beneficio que posue na Santa Sé desta Cidade que levou por Oposição. A qua [sic] propriedade **dota a si mesmo para o referido Patrimonio**, como me constou por sua carta de Collação. Pello que mando a elle dito reverendo Parocho em virtude de santa Obediencia, publique este Edital no primeiro Domingo, ou dia Santo de guarda depois de sua entrega [...]. Dado em Evora sob meo signal sómente aos 22 de Abril de 1819»⁷⁰.

Pelo depoimento das três testemunhas ficou também a saber-se que o benefício em questão rendia anualmente cinquenta moedas «pouco mais ou menos»⁷¹.

67 *Processo de sub-rogação de património a favor de Fernando José da Conceição Figueiredo, beneficiado na Santa Sé de Évora, natural de Évora, a solicitar uma petição para construir o seu património no dito benefício*, PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/011/00581, f. 2.

68 *Processo de sub-rogação* [...], PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/011/00581, f. 6.

69 *Processo de sub-rogação* [...], PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/011/00581, f. 7.

70 *Processo de sub-rogação* [...], PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/011/00581, f. [10]. Negrito do presente autor.

71 *Processo de sub-rogação* [...], PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/011/00581, ff. 11, 12.

Finalmente, a 26 de Maio, o processo é concluído favoravelmente pelo Provisor do Arcebispado, Antonio José d'Oliveira:

«Vistos estes autos de dilig.^{as} de Patrimonio a favor do P.^e Fernando José da Conceição Figueiredo Egresso da Ordem de S. Augustinho Descalco, mostrasse q.^e elle he provido, e se acha na Legitima posse de hum Benef.^o Curado na S. Sé desta Cidade, o qual se prova ser suficiente, e não ter impedimento algum p.^a servir de editulo [*sic.*: edicto] á Sagrada Ordenação: e porq.^e he mais conforme ás Leis, e Desciplina da Igr.^a, q.^e a Sagrada Ordenação seja feita a editulo [*sic.*: edicto] de Benef.^o, portanto julgo o R. Patrimoniando provido de Legitimo editulo [*sic.*: edicto] p.^a viver no Estado de Sacerdote Secular, sendo obrigado a possuir o mesmo Benef.^o enquanto não for provido em outro, com a pena de suspensão. / Evora 26 de Maio de 1819 / [assina] Antonio José d'Oliveira»⁷².

O Padre Fernando Joze da Conceição Figueiredo, que tinha pago adiantado 7\$200 réis⁷³, depois de deduzidos todos os custos e despesas, recebeu o excedente, 1\$493⁷⁴:

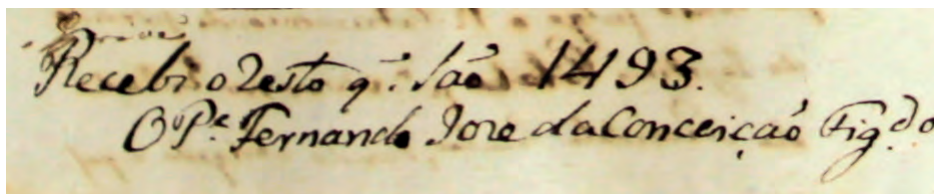


Imagem 05 – Cedida pelo Arquivo Distrital de Évora

A partir do quartel correspondente a Abril/Junho de 1817, o hiato na documentação das despesas e receitas do Cabido da Sé de Évora é ainda maior do que o anterior: as primeiras notícias encontradas após o interregno correspondem ao quartel de Julho a Setembro de 1828, pelo qual o «1.^o Baixo R.^o B.^{do} Fernando de Fig.^{do}» recebeu 30\$000 réis⁷⁵. As óbvias diferenças prendem-se com o facto de já não auferir ordenado como copista e de ter a função de primeiro baixo (ao invés de segundo). A sua assinatura é significativa (e única): «O Cantor Fernando Joze de Fig.^{do}».

72 *Processo de sub-rogação* [...], PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/011/00581, ff. 14, 14v. Agradecimentos a Ana Paula Tudela pela ajuda nesta transcrição.

73 *Processo de sub-rogação* [...], PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/011/00581, f. 2. Os 7\$200 réis foram pagos em duas parcelas: a primeira de 3\$200 foi recebida a 7 de Fevereiro, e a segunda de 4\$000 foi recebida a 26 de Março de 1819.

74 *Processo de sub-rogação* [...], PT/ADEVR/FE/DIO-CEEVR/A/011/00581, f. 14v.

75 *Despesas com Ordenados 1718-1922*, PT/ASE/CSE/FSE/D/B/006/Mç001.

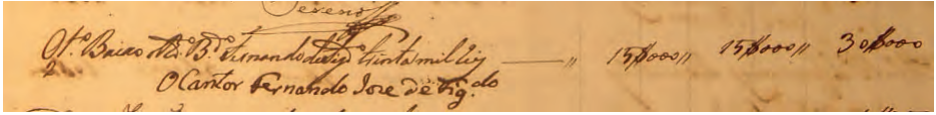


Imagem 06

Nos dois quartéis seguintes – Outubro/Dezembro de 1828 e Janeiro/Março de 1829 – regista-se um novo desenvolvimento: a actividade de «bater o compasso no Coreto» com o ordenado adicional de 7\$500 réis por quartel⁷⁶. Doravante será o seu sobrinho, Christovão Maria de Figueiredo, a receber o ordenado do tio, que se manterá em 30\$000 por quartel sem registo de multas e sem outra actividade para além da de Primeiro Baixo⁷⁷. A título de exemplo: «Em 12 de Maio de 183 [sic: 1830] paguei ao Sobrinho do P.º Fernando de Figueiredo o quartel que este venceu como primr.º Baxo em 24 de Dezembro de 1829 que são trinta mil reis [...] 30\$000 / Recebi por meo Tio o R.º Fig.º o quartel vencido em Dezembro d' 1829. / Christovão Maria»⁷⁸. A razão do impedimento do Reverendo Fernando de Figueiredo deveria estar relacionada com a sua saúde, visto que Christovão Maria de Figueiredo recebe o quartel de Janeiro a Março de 1830 a 21 de Maio desse ano⁷⁹, e, em data não especificada (mas possivelmente a mesma), o ordenado correspondente aos últimos 54 dias de vida do seu tio: «Desde 24 de Março de 1830, athe 18 de Maio do mesmo anno, dia em que falesceo o P.º Fernando venceu como baxo em sincoenta, e quatro

76 *Fabrica Receita e Despeza 1829-1837*, PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv108, f. 5. Veja-se também *Fabrica – Despesas 1829 a 1830*, PT/ASE/CSE/FSE/D/B/001/Lv001, e *Despesas com Ordenados 1718-1922*, PT/ASE/CSE/FSE/D/B/006/Mç001. As vastas lacunas na documentação não permitiram aferir se a actividade de «bater o compasso» foi regular (e remunerada) ao longo do período entre meados de 1817 e meados de 1828. Por outro lado, é muito provável que tenha principiado (sem remuneração) antes desse período. As múltiplas (mas não datadas) partes cavas com a indicação de «Basso para Regencia», «Baixo para Reger» ou «Batutta» (com a parte de B escrita na íntegra) assim o indiciam. Veja-se a secção seguinte.

77 Pelo menos no que concerne às actividades regulares e assalariadas. Uma nota de um pagamento efectuado pouco mais de um mês antes da sua morte, a 9 de Abril, indica que se manteve activo como conservador-restaurador de livros (e possivelmente como copista) na última fase da sua vida: «No mesmo dia [9 de Abril de 1830] paguei ao P.º Fernando o concerto de dous Breviarios, hum Missal, o Martiriologio, copia do L.º dos Himnos, e o concerto, emendado do antigo. / 11\$960», *Fabrica – Despesas 1829 a 1830*, PT/ASE/CSE/FSE/D/B/001/Lv001, f. [3].

78 *Fabrica – Despesas 1829 a 1830*, PT/ASE/CSE/FSE/D/B/001/Lv001. Veja-se também *Fabrica Receita e Despeza 1829-1837*, PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv108, f. 5.

79 *Fabrica Receita e Despeza 1829-1837*, PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv108, f. 5. Veja-se também *Fabrica – Despesas 1829 a 1830*, PT/ASE/CSE/FSE/D/B/001/Lv001.

dias a 333 cada dia emporta em dezasete mil novecentos oitenta e dous [...] 17\$982 / Christovão Maria de Figd.^o»⁸⁰.

A data de morte é confirmada pelo registo de óbito:

«Aos dezoito dias do mês de Mayo de mil oito centos e trinta nesta freg.^a faleceo o R.^{do} Fernando Joze da Conceição Figueiredo Benef.^o nesta Cathedral, com todos os sacram.^{tos} e foi sepultado nesta S.^{ta} Sé de q' fis este termo omnia ut supra. digo no cemiterio da m[esm]a

O B.^{el} Estevão de Jezus Maria e Mello

[à margem] O R.^{do} Benef.^o Fernando Joze Figr.^{do}»⁸¹.

Foi possível encontrar mais um vestígio biográfico relacionado com Fernando José da Conceição Figueiredo, que fecha com medalha de ouro esta síntese, e parece atestar a valia do seu contributo para a música eborense. O seu nome aparece numa lista de Beneficiados e Bacharéis da Sé de Évora, publicada na *Gazeta de Lisboa*, a quem foi concedida a Mercê de poderem usar a Medalha de ouro com a Real Efigie:

«Lisboa, 27 de Julho

[...] Sua Magestade ElRei Nosso Senhor, tomando em Sua Real Consideração o que Lhe representou o Bacharel José Joaquim de Mira Gão, por si, e em nome dos mais Bachareis, e Beneficiados da Santa Sé de *Evora*; o Beneficiado Francisco Antonio da Cruz Barreto, e os – Bacharel Francisco Carveiro, Bacharel Estevão de Jesus Maria Mello [seguem-se os nomes de mais 7 bacharéis]; os Beneficiados Francisco Eduardo de Abreu, José Alves Varella, Jeronymo da Silveira Germão, Deniz de Santa Anna Torres, Antonio Joaquim do Nascimento, Jacinto José Marques, e **Fernando José da Conceição Figueiredo**: Houve por bem Conceder-lhes a graça de poderem usar da Medalha de ouro com a Sua Real Effigie»⁸².

80 *Fabrica Receita e Despeza 1829-1837*, PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv108, f. 5.

81 *Paróquia da Sé. Livro de registos de óbito. 1824-1837*, PT/ADEVR/PRQ/EVR12/003/0007, f. 97. Agradecimentos a Ana Paula Tudela pela preciosa ajuda na transcrição.

82 *Gazeta de Lisboa*, 1829, 28 de Julho, [p. 727]. Note-se a inclusão do Bacharel Estevão de Jesus Maria Mello que assinou o registo de óbito transcrito *supra*. Negrito do presente autor.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES E HIPÓTESES A PROPÓSITO DE ESPÉCIMES MUSICAIS PRODUZIDOS POR [FERNANDO JOSÉ DA CONCEIÇÃO] FIGUEIREDO PARA A SÉ DE ÉVORA

Em toda a vasta e seminal obra de José Augusto Alegria dedicada à Sé de Évora e ao Colégio dos Moços do Coro (1973a; 1973b; 1985; 1997), existem menções a apenas três copistas: a Frei Jacinto de Santa Igenes (que copiou o códice N.º 5; 1797), a Frei Jose de Nossa Senhora do Loureto (que copiou o códice N.º 9; 1785), e a Fr. Fernando da Conceição – «Tem de ordenado Fr. Fernando da Conceição de 2.º Baxo da Sé 80\$000 reis e de copista 40\$000 que tudo soma 120\$000 reis.» (ALEGRIA, 1973a, 13, 14, 16, 17, 110, 112; 1997, 180, 195). Os dois códices referidos, que foram mandados copiar pelo Arcebispo Joaquim Xavier Botelho de Lima (chegado a Évora a 4 de Maio de 1784), utilizam o processo da estampilha⁸³, fundamental e funcionalmente diverso da técnica caligráfica normalmente utilizada para produzir as partituras e partes cavas a serem utilizadas pelos cantores e instrumentistas de estante nas suas tarefas diárias. Esta (quase) omissão, sobre uma actividade essencial para o funcionamento da música na Catedral de Évora, parece ter origem no facto de não ter havido um cargo de copista assalariado; na realidade, os dois frades responsáveis pela produção dos códices N.º 5 e N.º 9 eram, por essa altura, alunos do Colégio dos Moços do Coro da Sé, vindo mais tarde a ingressar na Ordem Franciscana da Província do Algarve (ALEGRIA, 1997, 180). Quanto a Fr. Fernando da Conceição, tinha como função principal a de baixo de estante, recebendo à parte pelas cópias (aparentemente) a partir de Julho de 1811. A sua inclusão como «copista» nas folhas de pagamento da Fábrica da Sé contrasta com a ausência de pagamentos regulares a copistas, e prefigura-se como caso raro ou mesmo único na Sé de Évora. Na lista de despesas da Fábrica da Sé de Évora, a inevitável cópia musical aparece normalmente incluída nas «Despesas extraordinarias [da Fábrica da Sé]». Alguns exemplos: «[Despendeu-se] com a copia de 33 cadernos de solfeios [?] p^a o exercicio [?] dos mocos do coll^o [...] 12\$410» (*Livro de Receitas e Despesas 1801-1802*, f. 65); «[Despendeu-se] com copia de solfa p^a o peculio da Capella q.^c consta do rol do Mestre da mesma [...] 8\$620» (*Idem*, f. 70v); «[Despendeu-se] com copia de hum Miserere, e Lamentações da Semana S.^{ta} [...] 6\$000» (*Idem*, f. 71v); «[Despendeu-se] com a copia de huns Psalmos p.^a a capela mór da Sé digo da Muzica [...] 1\$560» (*Idem*, f. 74v); «[Despendeose] com alg.^a

83 Esta técnica assemelha-se à do escantilhão, com a utilização de chapas de metal individuais onde se abriam os elementos presentes na partitura (por exemplo notas, pausas, claves e outros motivos de decoração). É um processo manual, mas muito diferente do método caligráfico corrente. A maior colecção de livros de música estampilhados em Portugal (cerca de nove dezenas) está guardada na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, assim como um conjunto dos ditos moldes.

Copia de Solfas p.^a a Capela da Sé, q.^e constão do rol do Mestre da m.^{ma} de 2 de Abril de 1803 [...] 6\$170» (*Livro de Receitas e Despesas 1802-1803*, f. 74); «Desp. com alguma copia de solfa em 9 [de Maio] como consta do rol do M.^e da Cap.^a [...] 4\$000» (*Idem*, f. 76). As «Despesas extraordinarias» também incluíam gastos em novas composições ou em aquisições de músicas (incluindo material didático) vindas de fora (possivelmente de Lisboa): «[Despendeu-se] com a composição de alguma Solfa q.^e consta do rol do mestre de capella [...] 6\$195» (*Livro de Receitas e Despesas 1801-1802*, f. 67); «[Despendeose] com o Livro de Solfejos [...] 3\$940 / Mais Matinas da Conceição [...] 4\$400 / Vesporas de Eleiterio [*sic.*] [...] 2\$300» (*Livro de Receitas e Despesas 1802-1803*, f. 69v). Nos anos em que Fr. Fernando da Conceição passou a receber como copista e para os quais existem livros de receitas e despesas (entre 1811 e 1817), as despesas extraordinárias para cópia ou para aquisição de música desapareceram, o que poderá indiciar que as suas novas atribuições (de copista) incluíam também a obtenção de músicas novas.

Algumas cópias têm na parte superior da página de rosto, à direita, a indicação do que parece ser um preço (em réis). Dado o longo hiato sem livros de receitas e despesas (entre Junho de 1803 e Julho de 1811, e entre Junho de 1817 e Julho de 1828), não é possível determinar o exacto período em que Fr. Fernando da Conceição Figueiredo foi remunerado pela folha da Fábrica como copista, mas é possível que os preços correspondam a despesas extraordinárias da Fábrica da Sé, numa altura em que o baixo e copista era pago à cópia. Eis dois exemplos de dois compositores diferentes: Marcos Portugal e David Perez.

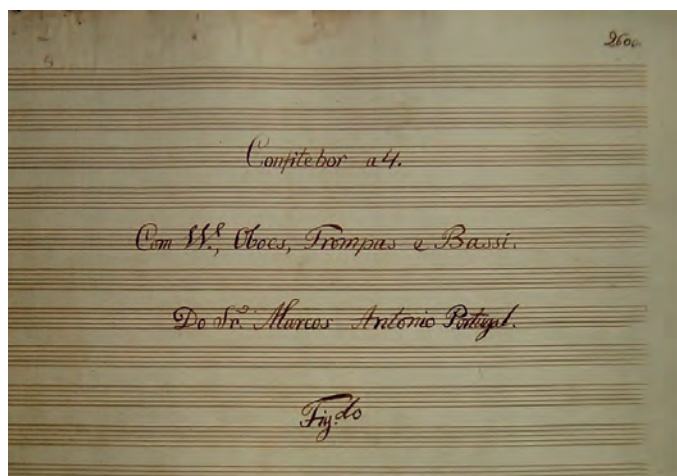


Imagem 07: Página de rosto de Salmos-IV-206, com indicação de «2600. [réis?]» e a assinatura «Fig.^{do}»; MarP 02.04 Confitebor Ré M, Versão 2.

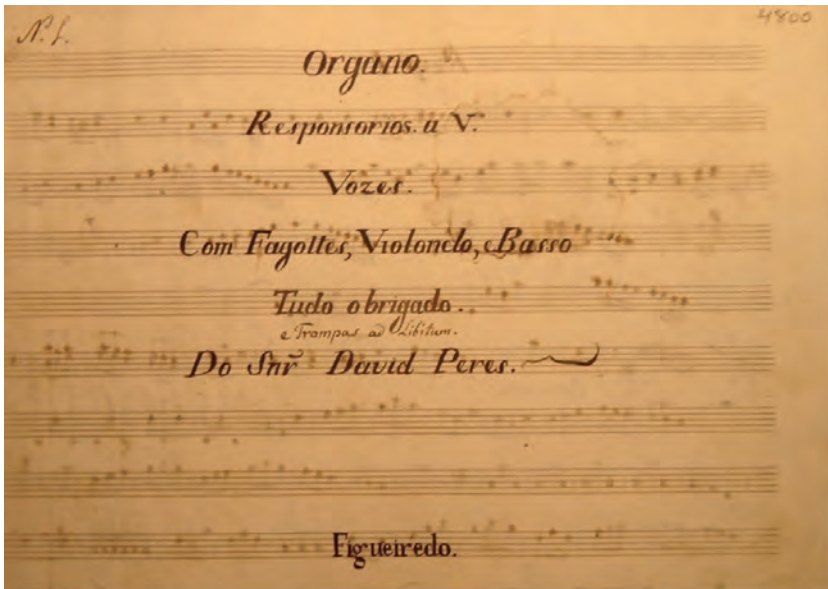


Imagem 08: Página de rosto de Responsorios-V-589 a 597, com indicação de «4800 [réis?]» e a assinatura «Figueiredo»; David Perez, *Responsorios de Defunctus a 5*.

A maioria dos exemplos de cópia de Figueiredo não está assinada ou datada. Quando assina, fá-lo através da abreviatura «Fig.^{do}» (veja-se a imagem 07, *supra*), mais raramente utilizando o seu apelido por extenso «Figueiredo» (veja-se a imagem 08, *supra*)⁸⁴ ou apenas «F.»⁸⁵. É crível que, no início da sua carreira e ao longo de alguns anos, Figueiredo tenha exercido a actividade de copista na Sé de Évora e no Colégio dos Moços sem receber qualquer remuneração, sendo possível que tenha passado a assinar quando essa actividade foi remunerada, seja através da folha de pagamentos da Fábrica, seja através das despesas extraordinárias.

O estudo das características caligráficas de Figueiredo foi dificultado pela inconsistência da sua escrita musical, variando na mesma página e, por vezes, no mesmo

84 Outro exemplo da assinatura «Figueiredo.» encontra-se na p.c. de org de «Ladainhas, com Instrumental. / Autor / P.º M.º Lima.» (Música Mariana-VI-29).

85 Existem dois exemplos da assinatura «F.» nas p.c. de fags e vlc de Responsorios-V-330 a 334 (Ignacio A. Ferreira de Lima, *Resp.ºs ao Tumolo*). Este conjunto de p.c. (não datado) exhibe mais um exemplo de preço na página de rosto da p.c. de org: «1120 / Orgão. / Resp.ºs ao Tumolo. / Nas Exequias Solenes. / a 4. / Lima. / Fig.^{do}». A assinatura «F.» também foi encontrada na versão «abreviada» da «Missa de Defunctus» de Niccolò Jommelli: partes cavas de «Trompas», «Fagote» e «Basso p.^a Reger.» (Missas Pro Defunctis-III-5) (veja-se também PAULA, 2017, vol. 1: 126-131).

compasso. Um exemplo são os colchetes das colcheias (ou semicolcheias) com as hastes viradas para baixo: umas vezes são desenhados para a esquerda (quase horizontais), outras vezes para a direita (mais curvos e verticais):

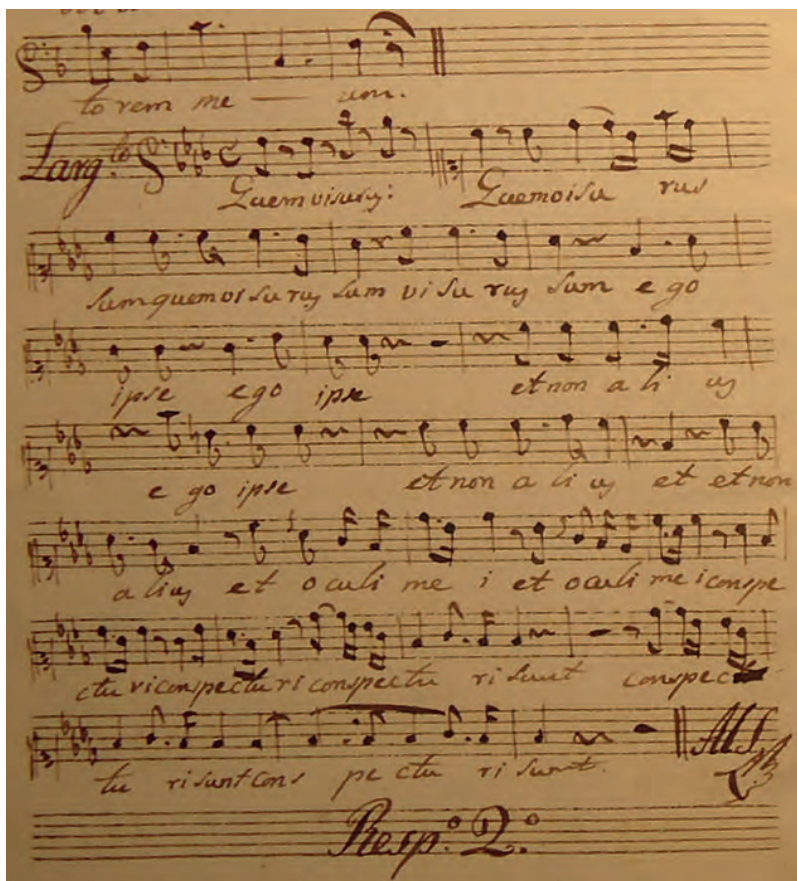


Imagem 09: Responsórios-V-589 a 597, «Basso para a Regencia», p. 4; cópia de Figueiredo; colchetes das colcheias com hastes para baixo desenhados para a esquerda e para a direita; David Perez, *Responsorios de Defunctus a 5*.

As claves de Dó e de Fá também foram variando substancialmente ao longo dos anos (veja-se o Apêndice A: *Elementos caligráficos autógrafos de Fernando José da Conceição Figueiredo*).



Imagem 10: Salmos-IV-205, «Battuta», p. 2; cópia de [Figueiredo]; claves de Fá e Dó da primeira fase; MarP 02.02 Beatus vir Lá M.

Imagem 11: Missas-II-69, Partitura (inc.), p. 2; «Fabrica. / 1806»; cópia de [Figueiredo]; clave de Fá da primeira fase, clave de Dó da segunda fase; MarP 01.08 Missa Mi ♮ M.



Imagem 12: Missas Pro Defunctis-III-8, «Basso p.^a Reger», p. 1; [1818]; cópia de [Figueiredo]; clave de Fá da segunda fase, clave de Dó da segunda fase com (duas) claves de Dó de rara ocorrência; Ignacio Antonio Ferreira de Lima, *Missas de Defuntos a 4.^o*

A cópia datada (mas não assinada) mais antiga é de 1797, quando Fr. Fernando da Conceição devia ainda ser aluno do Colégio dos Moços de Coro da Sé.





Imagens 13 e 14: Missas-II-68, Partitura, página de rosto e p. 2; «Missa de / Cappella / Del Sig.^r Marcos Antonio Portugal. / 1797»; cópia de [Figueiredo]; claves de Fá e de Dó da primeira fase, colchetes das colcheias sempre para a direita; MarP 01.15 Missa Sol M.

Como já foi referido anteriormente, existe um grande número de partes cavas de baixo (que incluem as entradas de outras vozes ou instrumentos) com indicação de «Basso para Regencia», «Baixo para Reger», «Battuta» ou «Batutta»⁸⁶. Estas partes cavas evidenciam a sua actividade de direcção e de cantor, simultaneamente. É possível que, algumas delas, tenham também sido utilizadas pelo mestre de capela, o Padre Francisco Jozé Perdigão, que ganhava mais 30\$000 réis «por cantar Baxo», pelo menos até Junho de 1803.

A sua estreita colaboração com os vários mestres de capela da Sé de Évora no período 1800-1830, para além da preparação das vozes (pelo menos dos moços do coro) e da direcção, incluiu também a preparação da partitura e partes cavas para utilização na catedral, além da preparação de novas versões, conforme evidenciado pela partitura híbrida em Diversos-VII-168 («Marcos An.^{to} Portugal. // Resp.^o 6.^o // Duetto.») produzida por Figueiredo e Francisco Ignacio Moreira (Veja-se a secção 3. *Contrafacta, supra*). Outros exemplos dessa colaboração incluem: os *Psalmi Vespertini* de Francisco Joze Perdigão (Salmos-IV-181 a 186) com várias p.c. pela mão de Figueiredo (não assinadas: «Battuta», «Organno», em cópia mais tardia, e «Suprano a 4); o *Te Deum a 8* de Francisco Ignacio Moreira (Te Deum-IV-20) com a partitura encadernada autógrafa (1815) e um conjunto completo de partes cavas pela mão de Figueiredo (não assinadas) com a mesma data da partitura, 1815; o *Miserere* de Ignacio Antonio Ferreira de Lima (Salmos-II-123), que inclui o autógrafa do compositor (datado de 14 de Fevereiro de 1817) e algumas partes

86 Vejam-se as imagens 02, 03, 09, 10 e 12 (*supra*).

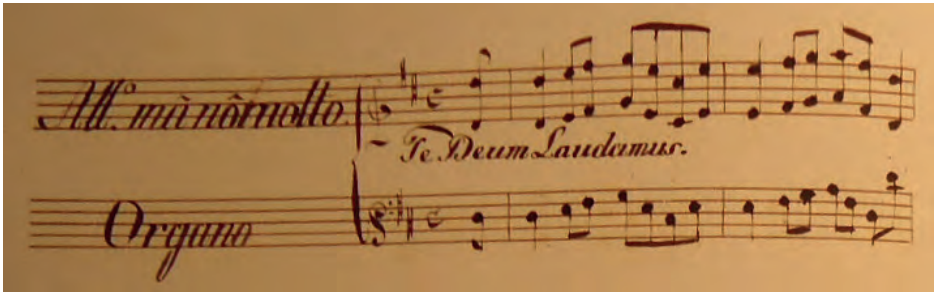
cavas pela sua mão, assim como uma partitura (inc.) e partes cavas pela mão de Figueiredo (não assinadas).

Em algumas cópias, Figueiredo opta por utilizar uma escrita literária não cursiva, mais cheia e desenhada; essa prática foi utilizada não só nas páginas de rosto, mas também em títulos e textos (vejam-se, por exemplo, as imagens 01, 02 e 08, *supra*, e as imagens 15, 16 e 17, *infra*).



Imagem 15: Pormenor da p. 1 da p.c. de B do motete «Dies venit dies tua»; cópia de [Figueiredo]; MarP RE.07 Dies venit Mi ♭ M; Diversos-VII-170





Imagens 16 e 17: Pormenores da p. de rosto e da p. 2 da p.c. de org do «Te Deum a 8» de Francisco Ignacio Moreira (1815); cópias de [Figueiredo]; Te Deum-IV-20

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E INDAGAÇÕES

Neste ensaio foi utilizada terminologia variada para tentar descrever a relação entre a primeira versão conhecida da obra e aquela(s) outra(s) a que deu origem: versão (posterior), arranjo, adaptação, redução, acréscimo, *contrafactum*, recomposição, paródia, pastiche. Este facto, por si só, revela não só a complexidade dos métodos utilizados e a inventividade dos seus agentes, como também a necessidade de produzir nova música litúrgica de utilização diária (possivelmente aliada a uma certa falta de tempo). A miríade de formas que o termo “empréstimo musical” assume, expressa de forma notável na tabela idealizada por Burkholder (2001, vol. 4: 6-7), é o reflexo da sua utilização comum e generalizada através dos espaços e das épocas, sendo essencial para o desenvolvimento de repertórios e tradições, e entrecruzando as histórias da improvisação, da composição e da interpretação (BURKHOLDER, 2001, vol. 4: 5, *passim*; DAVIES, 2019, *passim*). A análise desta complexa questão está claramente fora do escopo deste texto, mas é inegável que na Catedral de Évora (possivelmente perpassando para outras instituições eborenses com música religiosa regular) as práticas da redução (vozes e/ou instrumentos), do arranjo (para mais ou outros instrumentos), e da contrafacção (no sentido estrito da adaptação da mesma música a outro texto), não são suficientes para descrever todos os métodos utilizados. No século XVIII, a “fluidez” de significado entre *contrafactum* e paródia (no sentido da reutilização de material musical já existente), e o maior ou menor grau de (re)composição existente na nova obra, foi um problema recorrente e não circunscrito ao tipo de repertório aqui analisado (FALCK & PICKER, 2001, vol. 6: 369):

«Later in the 17th century and throughout the 18th *contrafactum* tended to merge with parody, the generic term describing adaptation of pre-existing music to new texts. It is

often difficult to separate *contrafacta* from the manifold degrees of recomposition that occur in such genres as *opéra-comique*, ballad opera, church cantata and oratorio [...]»⁸⁷

Os dois manuscritos anónimos já referidos no texto, a «Missa de Capella p.^a o Paraizo de Evora [...]» (Missas-II-101), e o «Hymno p.^a as Chagas de / S. Francisco [...]» com o texto *Proles de caelo* (Hinos-VII-89), comprovam a continuidade desses métodos de “recomposição parodiada” em Évora e no século XIX; o primeiro espécime está associado a Joze Antonio Moreira que “recompôs” (sem mudança de texto) a partir da MarP 01.15 Missa Sol M (a mais cantada obra de Marcos Portugal em Évora conhecida por *Missa Piquena*), e o segundo a Anon01 (com mudança de texto e tonalidade), que se baseou no *Credo* da MarP 01.09 Missa Mi b M (vejam-se os exemplos musicais 01 e 02, *supra*). É provável que, no arquivo da Sé de Évora, existam outros espécimes semelhantes, anónimos ou não. A sua quantidade poderá ser o testemunho da disseminação deste tipo de processos. O mesmo se pode dizer dos *contrafacta* de música religiosa que utilizaram árias ou trechos de óperas (ou de outro tipo de obras profanas). O facto de a Catedral de Évora ser um centro de actividade (e produção) musical periférico, onde a obtenção de novo repertório (incluindo o mais paradigmático e o mais popular – leia-se “na moda”) estava dificultada, pode explicar as aparentes conexões com duas das principais instituições da capital: o Real Teatro de São Carlos (o que explicaria em parte a prática dos *contrafacta* a partir de repertório operático), e o Real Seminário da Patriarcal (onde, durante mais de um século, se formaram as sucessivas gerações dos melhores músicos portugueses).




A figura de Frei Fernando José da Conceição Figueiredo e a sua inegável importância como copista e como eventual agente na aquisição de nova música (provavelmente a pessoas ligadas às referidas duas instituições), está directamente relacionada com a circulação e a transmissão de repertórios no primeiro terço do século XIX. A cópia musical e o conceito de *escola de cópia* (ainda praticamente não explorado na musicologia portuguesa)⁸⁸ são essenciais, não só para a transmissão do repertório, como também para o regular (e diário) funcionamento da música, indispensável para a instituição. Embora não tenha sido ainda realizado um estudo sistemático, alguns dos resultados e abordagens deste ensaio indiciam que existiu uma Escola de Cópia Catedralícia em Évora com prováveis ligações ao Colégio dos Moços do Coro.

87 Veja-se também a entrada «Parody (i)» do *The New Grove* [...] (TILMOUTH & SHERR, 2001, vol. 19: 145-147).




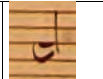




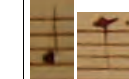

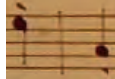

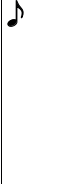




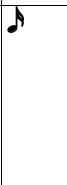



88 Abordado brevemente por Marques (2012a, 189-193, 208-211, *passim* incluindo Apêndice A – Copistas).



APÊNDICE A

Elementos caligráficos autógrafos de Fernando José da Conceição Figueiredo

	Missas 68 (1) M. Portugal 1797	Salmos 206 (1) M. Portugal	Missas 69 M. Portugal 1806	Resp. ^{tes} 589-597 D. Perez	Missas Pro Defunctis 5 N. Jommelli	Te Deum 20 F. I. Moreira 1815	Missas Pro Defunctis 8 I. A. F. Lima 1818
B							
b							
♯							
2							

3							
6							
8							
c							
¢							
o							


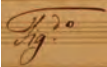




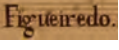
							
							
							
							

Adagio							
All. ^o							
Allg. ^{to}							
And. ^{te}							

And. ^{no}							
Larg. ^{to}							
Largo							
Lento							
Sost. ^o							
S							

A							
T							
B							
Org							
Fag							
Vlc							

Assinaturas: Espécimes Musicais	Credos 26 (2) M. Portugal	Missas 66 (2) M. Portugal	Credos 27 M. Portugal	Salmos 206 (3) M. Portugal	Te Deum 27 M. Portugal	Resp. ^{oa} 589-597 D. Perez	Missas Pro Defunctis 5 N. Jommelli
F.							
Fig. ^{do}							
Figueiredo							

APÊNDICE B:

Exemplos de caligrafias musicais e literárias dos mestres de capela activos na Sé de Évora no período 1785-1830; exemplos de caligrafias musical e literária do tenor e compositor Joze Antonio Moreira (fl. 1780 – m. 1806); exemplos de caligrafias musical e literária do copista Anon01.

1. PERDIGÃO, Francisco Joze (Job) (Mestre de Capela: 1785-1811; 1818-1827?)⁸⁹



Imagem 18: «Officium Defunctorum a 8» de Francisco Joze Perdigão; 1785; part. f. 1, pormenor; Missas Pro Defunctis-III-11 e 12

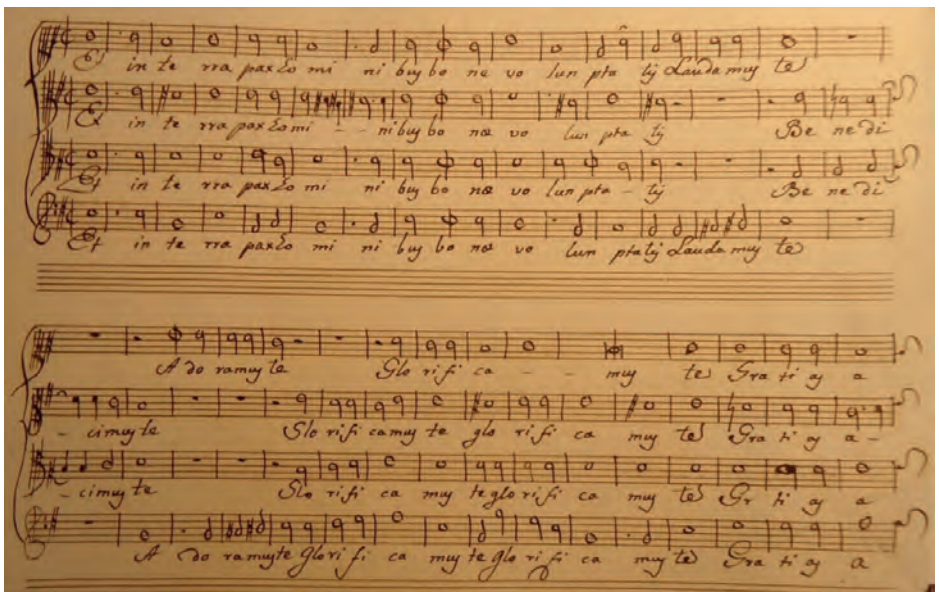
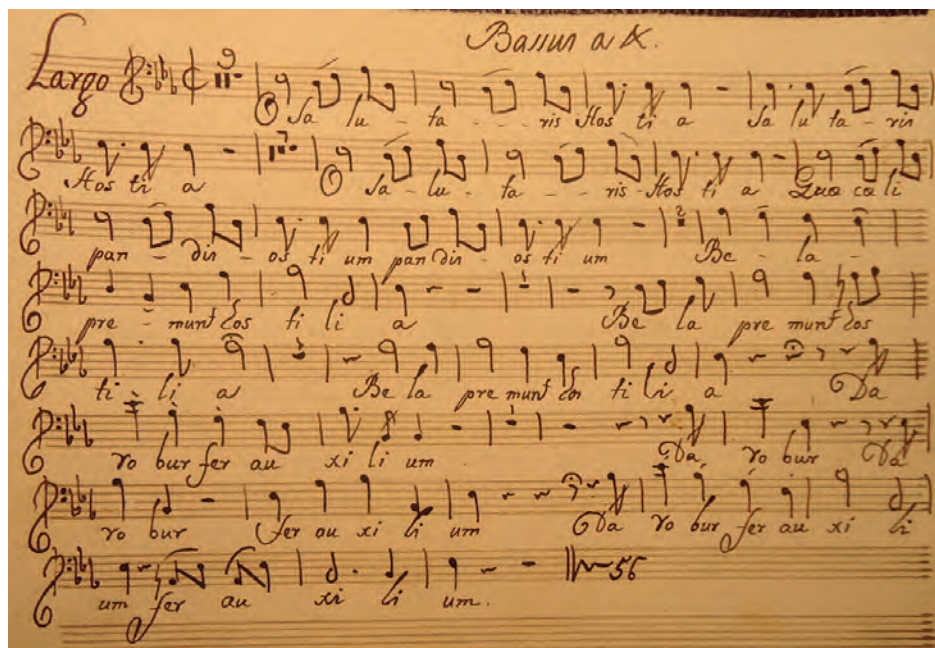
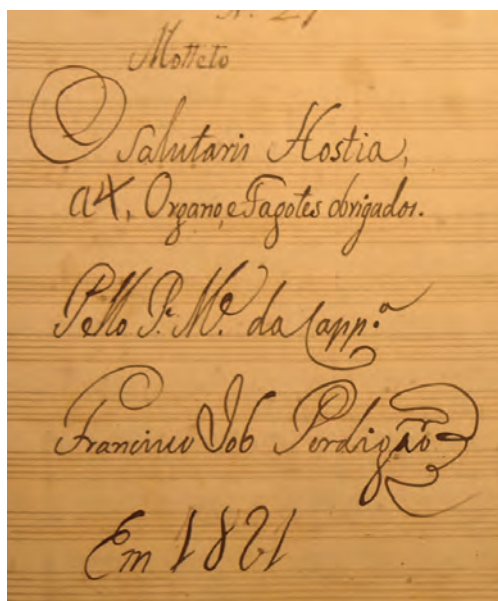


Imagem 19: «Missa Maternitatis B. M. V.» de Francisco Joze Perdigão; 1819; part. p. 4; Missas-II-57

89 Sobre os mestres de capela activos na Sé de Évora no período 1785-1830 veja-se a nota 12.



Imagens 20 e 21: «O salutaris Hostia» de Francisco Joze Perdigão; 1821; p. de rosto e p.c. B, p. 1; Diversos-II-57

3. LIMA, IGNACIO Antonio Ferreira de (Mestre de Capela: 1816-1818)



Imagem 26: «Psalm Lauda Jerusalem D. num.º» de Ignacio Antonio Ferreira de Lima; 1810; part. p. 1, pormenor; Salmos-III-121



Imagem 27: «Respp.º ao Tumulo» de Ignacio Antonio Ferreira de Lima; 1818; p. de rosto, pormenor; Responsórios-V-330 a 334



Imagem 28: «Respp.^{os} ao Tumulo // Respp.º 5.º [Libera me]» de Ignacio Antonio Ferreira de Lima; 1818; part., pormenor; Responsórios-V-330 a 334

4. RUIVO, Joaquim Joze (Mestre de Capela: 1827?-1830)



Imagem 29: «Te Deum» de Joaquim Joze Ruivo; 1827; part. p. 1; Te Deum-IV-29



Imagem 30: «Ecce Angelus Domini» de Joaquim Joze Ruivo; 1825; p.c. fl, p. 1; Diversos-VII-189



Imagem 31: «Ecce Angelus Domini» de Joaquim Joze Ruivo; 1825; p.c. T 1, p. 1; Diversos-VII-189

5. MOREIRA, Joze Antonio (fl. 1780 – m. 1806)



Imagem 32: MarP 01.15 Missa Sol M; s.d.; p.c. cor 2, p. 1; Credos-III-29

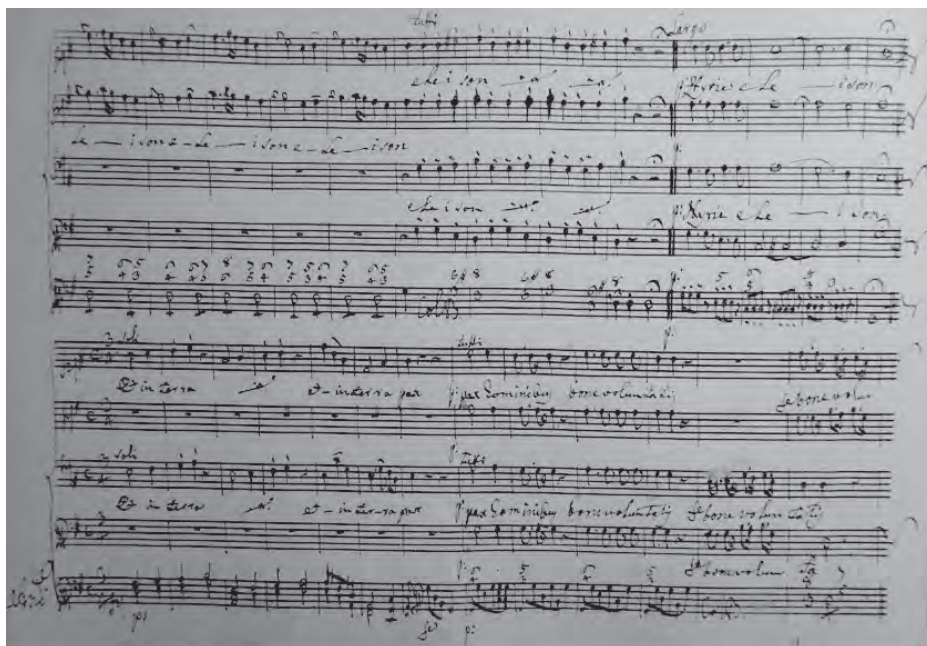


Imagem 33: «Missa de Capella p.^a o Paraizo de Evora [...]»; s.d.; part. p. 2;
Missas-II-101 [anon: Marcos Portugal]

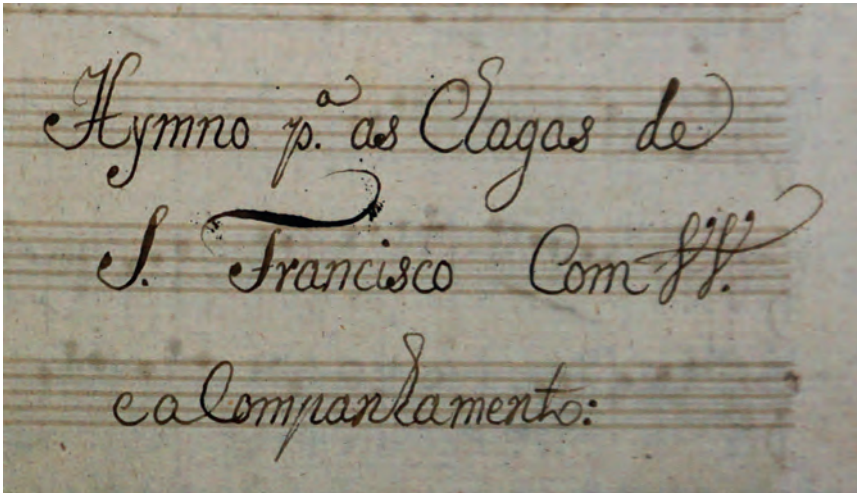
6. ANON01 (fl. 1815-1830)

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony or opera. The score is written in ink on aged paper and consists of ten staves. The instruments listed on the left are: Violini (Violins), Violini (Violins), Violas (Violas), Flauti (Flutes), Clarina in C (Clarinet in C), Corni in C (Horns in C), Fagotti (Bassoons), Alberchi (Alto Saxophones), and Allegretto (Alto Saxophones). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The first staff (Violini) has a treble clef and a common time signature. The second staff (Violini) has a treble clef and a common time signature. The third staff (Violas) has an alto clef and a common time signature. The fourth staff (Flauti) has a treble clef and a common time signature. The fifth staff (Clarina in C) has a treble clef and a common time signature. The sixth staff (Corni in C) has a treble clef and a common time signature. The seventh staff (Fagotti) has a bass clef and a common time signature. The eighth staff (Alberchi) has a bass clef and a common time signature. The ninth staff (Allegretto) has a bass clef and a common time signature. The score is written in a cursive hand and includes some markings like '8. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.' and 'B.'. The page is numbered 2 in the bottom right corner.

Imagem 34: «Padrona de quest'alma [...] / Marco Portugal»; s.d.; part. p. 2;
 Ária de Alberto, *L'oro non compra amore*; Música Profana-VII-12

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, it is labeled "Credo III" and "Duo". The text is in Latin and includes the following phrases: "tem. factorem Caeli et terrae visibilium omnium et invisibilium", "Et in unum Dominum Jesum Christum", "Filium Dei unigenitum", "Et ex Patre natum", "ante omnia saecula", "Deum de Deo", "lumen de lumine", "Deum verum de Deo vero", and "Et propter". The notation consists of a single melodic line with various musical symbols, including clefs, notes, rests, and dynamic markings like "tutti". The handwriting is in a cursive style typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Imagem 35: MarP 01.15 Missa Sol M; s.d.; p.c. S, p. 1; Credos-III-29



Imagens 36 e 37: MarP 01.09 Missa Mi b M (contrafactum do Credo); s.d.;
p.c. b (p. rosto – pormenor, pp. 2, 3); Hinos-VII-89

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

Arquivo da Sé de Évora (P-EVc)

Fábrica – Despesa 1703-1800.

PT/ASE/CSE/FSE/D/B/004/ Mç001

Despesas com Ordenados 1718-1922.

PT/ASE/CSE/FSE/D/B/006/Mç001

Livro de Receitas e Despesas 1799/1800.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv099

Livro de Receitas e Despesas 1800/1801.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv100

Livro de Receitas e Despesas 1801/1802.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv101

Livro de Receitas e Despesas 1802/1803.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv102

Livro de Receitas e Despesas 1811/1812.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv103

Livro de Receitas e Despesas 1812/1813.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv104

Livro de Receitas e Despesas 1813/1814.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv105

Livro de Receitas e Despesas 1815/1816.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv106

Livro de Receitas e Despesas 1816/1817.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv107

Fabrica Receita e Despesa 1829-1837.

PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv108

Fabrica – Despesas 1829 a 1830.

PT/ASE/CSE/FSE/D/B/001/Lv001

Arquivo da Sé de Évora (P-EVc):

Fontes Musicais

A.A.VV.

Códices Manuscritos N.º 5; Códices Manuscritos N.º 9

ANÓNIMO

Música Mariana-VI-118; Música Mariana-VI-150; Música Profana-VII-Apêndice 3

JOMMELLI, Niccolò

Missas Pro Defunctis-III-5

LIMA, Ignacio Antonio Ferreira de
Missas Pro Defunctis-III-7; Missas Pro Defunctis-III-8; Música Mariana-VI-29; Música Mariana-VI-29a; Música Mariana-VI-30; Responsórios-V-330 a 334; Salmos-III-121; Salmos-III-122; Salmos-III-123; Salmos-III-124

MOREIRA, António Leal

Diversos-VII-107

MOREIRA, Francisco Ignacio

Missas-II-45; Responsórios-V-469; Responsórios-VI-1024; Salmos-IV-157; Salmos-IV-158; Salmos-IV-159; Salmos-IV-160; Salmos-IV-162; Salmos-IV-163; Te Deum-IV-20

PERDIGÃO, Francisco Joze (Job)
 Diversos-VII-149; Diversos-VII-151;
 Missas-II-55; Missas-II-56; Missas-II-57;
 Missas-II-58; Missas Pro Defunctis-III-11
 e 12; Salmos-IV-174; Salmos-IV-175;
 Salmos-IV-176; Salmos-IV-177 a 180;
 Salmos-IV-181 a 186

PEREZ, David
 Responsórios-V-589 a 597

PORTUGAL, Marcos António
 Credos-III-26; Credos-III-27; Credos-III-28;
 Credos-III-29; Diversos-VII-104; Diversos-
 VII-168; Diversos-VII-169; Diversos-VII-170;
 Diversos-VII-171; Diversos-VII-172; Hinos-
 VII-89 [anon.]; Missas-II-66; Missas-II-67;
 Missas-II-68; Missas-II-69; Missas-II-101
 [anon.]; Música Profana-VII-12; Música
 Profana-VII-13; Música Profana-VII-14;
 Música Profana-VII-Apêndice 7 [anon.];
 Responsórios-V-635 a 642; Salmos-IV-205;
 Salmos-IV-206; Te Deum-IV-27

RUIVO, Joaquim Joze
 Credos-II-31; Diversos-VII-188; Diversos-
 VII-189; Diversos-VII-190; Missas-II-75;
 Missas-II-76; Te Deum-IV-29

SERENO, João (Máximo) Nunes
 Diversos-VII-209; Diversos-VII-210

TAVARES, Julião Rosado
 Salmos-IV-254

Arquivo Distrital de Évora (P-EVad)

Breve de Secularização a favor de Fr. Fernando da Conceição.

PT/ADEVV/FE/DIO-CEEV/A/017/00026
Breve de Secularização a favor de Fr. Fernando da Conceição,

PT/ADEVV/FE/DIO-CEEV/A/017/00057
Paróquia da Sé: Livro de Registos de óbito (1824-1837).

PT/ADEVV/PRQEVV/EVV12/003/0007
<http://digitarq.adevr.arquivos.pt/details?id=1001131>

Processo de colação de Fernando José da Conceição Figueiredo.

PT/ADEVV/FE/DIO-CEEV/N/001/01782

Processo de habilitação “de genere” de Ângelo Pio Agostinho Fazenda, [...] natural da freguesia da Sé de Évora, para ser admitido a prima tonsura, a ordens menores e ordens sacras.

PT/ADEVV/FE/DIO-CEEV/A/012/01062

Processo de sub-rogação de património a favor de Fernando José da Conceição Figueiredo, beneficiado na Santa Sé de Évora, natural de Évora, a solicitar uma petição para construir o seu património no dito benefício.

PT/ADEVV/FE/DIO-CEEV/A/011/00581

Testamento de José António Moreira, natural de Évora. PT/ADEVV/COLTEST/06036

Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln)

Catalogo de Musicas [do Seminário da Patriarcal], manuscrito, s.d. [c. 1834-1837], M.M. 4987

Relação Do modo como se fez a Quebra dos Escudos, e Exequias pela morte da Augustissima

Soberana a Senhora D. Maria I. na Villa de Monsaraz. [Lisboa]: Impressão Régia [1816]

H.G. 6610//32 V.

<https://purl.pt/34331>

**Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln):
Fontes Musicais**

A.A.V.V.

C.N. 96, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109,
112, 117, 120, 123, 124, 125, 128,
141, 142, 144, 145, 149, 153, 154, 155,
156, 158, 159, 160, 199, 635

AGOLINI, Luca

C.I.C. 13

BALDI, João José

C.N. 371

CIMAROSA, Domenico

C.N. 150

GUGLIELMI, Pietro Alessandro

C.N. 157

PAISIELLO, Giovanni

C.N. 127

PORTUGAL, Marcos António

C.N. 115//2, 115//3, 117//6, 198, 271, 364,
382, 383, 384, 385, 386

F.C.R. 168//6, 168//10, 168//12-19, 168//22-
23, 168//25, 168//29-31, 168//42-51,
168//55-57, 168//59-60, 168//63-78,
168//81, 168//89, 168//100

M.M. 237//7, 245//4, 245//5, 245//6,
245//14, 245//15, 245//16, 247//11,
293//1, 328//1, 328//2, 328//3, 328//8a,
328//8b, 330//7, 330//8, 330//9, 1789,
2221

**Biblioteca Pública de Évora
(P-EVp): Fontes Musicais**

A.A.V.V.

Fundo Manizola, Cód. 658, 661, 662

PORTUGAL, Marcos António

Cód. CLI/1-10, N°1, N°2

Cód. CLI/2-16, N°1, N°2, N°3

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRIA, José Augusto (1973a) – *Arquivo das músicas da Sé de Évora: Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, José Augusto (1973b) – *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, José Augusto (1977) – *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, José Augusto (1985) – *O ensino e prática da música nas sés de Portugal (da Reconquista aos fins do séc. XVI)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação.
- ALEGRIA, José Augusto (1997) – *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BEGHELLI, Marco (2012) – «L'oro non compra amore: de Veneza a Lisboa». In CRANMER, David (coord.) – *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, pp. 257-276.
- BURKHOLDER, J. Peter (2001) – «Borrowing». In SADIE, Stanley (ed.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edição. Londres/Nova Iorque: Macmillan. Vol. 4, pp. 5-41.
- CABRAL, Rui (1999) – *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal*. Lisboa: BNP/Centro de Estudos Musicológicos (não publicado; policopiado).
- CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida (1910) – *Marcos Portugal na sua musica dramática: Historicar Investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão. Suplemento (1916).
- CONDE, António Fialho; LESSA, Elisa (2015) – A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do XIX: obras de compositores portugueses e italianos no mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no convento da Avé Maria (Porto). *Matria XXI*, Revista do Centro de Investigação Prof. Doutor Joaquim Veríssimo Serrão, n.º 4, pp. 61-88.
- COSTA, João Pedro (2015) – *Arquivo da Sé de Évora: obras profanas anónimas*. Trabalho elaborado no âmbito do projecto «Música Sacra em Évora no Século XVIII», não publicado, Évora.
- COSTA, João Pedro (2017a) – *A prática instrumental na Catedral de Évora: as suas formações na segunda metade do século XVIII e primeiras décadas do XIX*. Trabalho elaborado no âmbito do projecto «Música Sacra em Évora no Século XVIII», não publicado, Évora.
- COSTA, João Pedro (2017b) – *Biografia dos músicos da Sé de Évora*. Trabalho elaborado no âmbito do projecto «Música Sacra em Évora no Século XVIII», não publicado, Évora.
- COSTA, João Pedro (2017c) – *Listagem dos músicos da Sé de Évora*. Trabalho elaborado no âmbito do projecto «Música Sacra em Évora no Século XVIII», não publicado, Évora.

- CRANMER, David (coord.) (2010) – *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- CRANMER, David (coord.) (2012) – *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- CRANMER, David (2012a) – «A música para tecla». In CRANMER, David (coord.) – *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, pp. 431-435.
- CRANMER, David (2012b) – «Modinhas». In CRANMER, David (coord.) – *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, pp. 397-402.
- CRANMER, David; MARQUES, António Jorge (2006) – «Portugal, Marcos António (da Fonseca)». In BLUME, Friedrich (ed.) - *Die Musik in Geschichte und Gegenwart [...]*. Kassel/Estugarda: Bärenreiter/Metzler. Vol. XIII, pp. 810, 811.
- DAVIE, Drew Edward (2019) – Arranging music for the liturgy: contrafacts and opera sources from New Spain. *Early Music*, Vol. 47, n. 2, pp. 147–160.
<https://doi.org/10.1093/em/caz020>
- DE PAULA, Rodrigo Teodoro (2017) – *Os sons da morte: estudo sobre a Sonoridade Ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*. Lisboa: FCSH – UNL. Tese de doutoramento. 2 vols..
- FALCK, Robert; PICKER, Martin (2001) – «Contrafactum». In SADIE, Stanley (ed.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edição. Londres/Nova Iorque: Macmillan. Vol. 6, pp. 367-369.
- FALEIRO, Rita (2017) – Os salmos concertados de Miguel Anjo do Amaral: um caso de estudo da música sacra vocal eborense na transição do séc. XVIII para o XIX. [em linha] Disponível em <https://1library.co/document/zpvpvop0z-concertados-miguel-amaral-estudo-musica-eborense-transicao-xviii.html> [Consul. 20/08/2021]
- FALEIRO, Rita (2019a) – Miguel Anjo do Amaral: um compositor (quase) desconhecido da cidade de Évora. *Progressus*, VI, 1/2019, pp. 89-105.
- FALEIRO, Rita (2019b) – «Os salmos concertados do Arquivo da Sé de Évora entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX». In SÁ, Vanda de, e CONDE, Antónia Fialho (dir.) – *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*. Évora: Cidehus, pp. 280-310. Disponível em <https://books.openedition.org/cidehus/7902> [Consul. 20/08/2021]
- FALEIRO, Rita (2019c) – Património musical de Évora no início de Oitocentos: um Miserere de Francisco Ignácio Moreira e possíveis contextos interpretativos. *Herança – Revista de História, Património e Cultura* [em linha], v. 2, n. 2, pp. 49-68. [Consul. 20/08/2021] Disponível em <https://revistas.ponteditora.org/index.php/heranca/article/view/159/119>
- FALEIRO, Rita (2019d) – Elementos biográficos de compositores eborenses do final do século XVIII e início do XIX: contributos do Arquivo Distrital de Évora. *Boletim do*

- Arquivo Distrital de Évora*, N.º 8, Julho 2019, pp. 73-89. Disponível em <https://adevr.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/4/2017/07/8.pdf> [Consul. 20/08/2021]
- FERNANDES, Cristina (2012) – «A construção de um *métier* no domínio da música sacra: os Salmos de Vésperas para a Patriarcal e para a Capela Real da Ajuda». In CRANMER, David (coord.) – *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, pp. 339-354.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi (1990) – *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX*. São Paulo: Arquivo do Estado. 2ª. ed. aum.
- FONTES, João Luís Inglês; SERRA, Joaquim Bastos; ANDRADE, Maria Filomena (dir.) (2010) – *Inventário dos Fundos Monástico-Conventuais da Biblioteca Pública de Évora* [em linha]. Évora: Publicações do Cdehus/Edições Colibri. Disponível em <http://books.openedition.org/cidehus/3078> [Consul. 17/07/2021]
- GAMA, Luís Filipe Marques da (1977) – «Subsídios para o estudo da família do compositor Marcos Portugal». Separata de *Armas e Troféus*. Lisboa: Instituto Português de Heráldica. Tomo VI (3).
- HENRIQUES, Luís (2019) – Relações entre a Catedral de Évora e a Colegiada de Santo Antão no final do século XVIII: o caso do cantor José da Costa. *Boletim do Arquivo Distrital de Évora*, N.º 8, Julho 2019, pp. 62-74. Disponível em <https://adevr.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/4/2017/07/8.pdf> [Consul. 22/07/2021]
- HUCKE, Helmut; MONSON, Dale E. (2001) – «Pergolesi, Giovanni Battista». In SADIE, Stanley (ed.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edição. Londres/ Nova Iorque: Macmillan. Vol. 19, pp. 389-397.
- MARQUES, António Jorge (2012a) – *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM. Também publicado no Brasil (2012). Salvador (Bahia): EDUFBA.
- MARQUES, António Jorge (coord.) (2012b) – *Marcos Portugal (1762-1830): 250 anos do nascimento*. Catálogo da exposição homónima. Lisboa: BNP/CESEM/Fundação da Casa de Bragança.
- MARQUES, António Jorge (2017) – *Marcos Portugal (1762-1830): Publicações de música religiosa no século XIX | 19th century sacred music editions*. Lisboa: BNP/CCL/CESEM.
- MARQUES, António Jorge; CRANMER, David (2019) – «Portugal [Portogallo], Marcos [Marco] António (da Fonseca)». In SADIE, Stanley (ed.) - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove Music Online, (8ª edição).
- OLIVEIRA, Filipe Mesquita de (2013) – «A formação orquestral durante o período final do antigo regime no contexto dos fundos musicais da Sé de Évora – o testemunho da obra de Ignácio António Ferreira de Lima († 1818)». In SÁ, Vanda de, e FERNANDES,

- Cristina (coord.) – *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 251-278.
- OLIVEIRA, Manuela Morilleau de (2012) – «Os álbuns de Suas Altezas Reais: fontes, conteúdos e particularidades». In CRANMER, David (coord.) – *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, pp. 403-417.
- PAIVA, Rejane; CRANMER, David (2006) – *Marcos Portugal: modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla*. Lisboa: Instituto das Artes.
- PORTUGAL, Marcos (1809) – «Relação das diferentes peças de musica, que Marcos Portugal tem feito desde que S. A. R. o Príncipe R. N. S. houve por bem empregal-o no seu Real Serviço [...]», manuscrito autógrafa de 1809[-1816] publicado por Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE, *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXII, Rio de Janeiro, 1859, pp. 488-503.
- PORTUGAL, Marcos (2006) – *Modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla*, edição crítica bilingue (português/inglês) de Rejane PAIVA e David CRANMER, Lisboa: Instituto das Artes.
- PORTUGAL, Marcos (2009) – *Missa Grande*, edição crítica e ensaio introdutório bilingue (português/inglês) de António Jorge MARQUES, Lisboa: Coro de Câmara de Lisboa.
- PORTUGAL, Marcos (2017) – *Marcos Portugal (1762-1830): publicações de música religiosa no século XIX | 19th century sacred music editions*, edição crítica e ensaio introdutório bilingue (português/inglês) de António Jorge MARQUES, Lisboa: BNP/CESEM/Coro de Câmara de Lisboa.
- TILMOUTH, Michael; SHERR, Richard (2001) – «Parody (i)». In SADIE, Stanley (ed.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edição. Londres/Nova Iorque: Macmillan. Vol. 19, pp. 145-147.

DISCOGRAFIA

- PORTUGAL, Marcos (2009) – *Missa Grande*. Coro de Câmara de Lisboa, dir. Teresita Gutierrez Marques, CD: Numérica, NUM 1189.
- PORTUGAL, Marcos (2019) – *Marcos Portugal: música religiosa publicada no séc. XIX*. Coro de Câmara de Lisboa, dir. Teresita Gutierrez Marques, CD: Coro de Câmara de Lisboa, CCL 007.
- PORTUGAL & MARÇOT (2013) – *Outre-Mer: Marcos Portugal – Missa Grande, Caroline Marçot – Quetzal*. Choeur L'Échelle, dir. Bruno Procópio, Charles Barbier, CD: Paraty, PARATY312214.



CAPÍTULO IV

SOM E TECNOLOGIA:
TRANSFERÊNCIA DIGITAL
E PAISAGEM NOVA

Plataforma Multimédia Interativa: experiência imersiva da Paisagem Sonora Histórica de Évora

*Ferreira, André**

*Wohlmuth, Camila**

*Rodrigues, Armanda**

*Correia, Nuno**

1. INTRODUÇÃO

Évora, cujo centro histórico foi considerado Património Mundial pela UNESCO em 1986 (UNESCO, 2021, 1), possui um vasto legado artístico construído ao longo dos séculos, com uma forte vertente musical, que se tornou uma parte importante deste rico património cultural. A fim de preservar e promover esse património, as plataformas e aplicações digitais tornaram-se uma solução para conhecer e explorar as cidades. Neste contexto, os computadores e os *smartphones* podem conceder aos utilizadores a aquisição de informação relacionada com a herança cultural das cidades, através do acesso à Internet.

No caso dos *smartphones*, o seu poder computacional permite a utilização de aplicações complexas que permitem melhores interações com o ambiente, no sentido de fornecer ao utilizador informações relevantes com base, por exemplo, na sua localização geográfica. Ademais, a câmara e o microfone são outras ferramentas disponíveis nesses dispositivos, relevantes para capturar e partilhar momentos vivenciados que estimulam os sentidos e podem ser usados para interagir ou exibir o ambiente ao redor do utilizador.

Na atualidade, soluções digitais já utilizam alguma combinação dos elementos mencionados, por diversos motivos, inclusive turísticos. A aplicação de tecnologias modernas e digitais estão a desenvolver-se rapidamente de forma a potenciar a experiência do turista, como, por exemplo, a introdução de imagens e vídeos 360°, bem como o áudio espacial (OSMAN et al., 2009, 173). Nesta plataforma foram incorporados ambos, tendo em conta que a reconstrução e/ou captura de áudio

* Departamento de Informática / NOVA LINCS - FCT- NOVA, afre.ferreira@campus.fct.unl.pt

pode ser considerada um dos elementos mais importantes da paisagem sonora. Imagem e som não são apenas atraentes, mas complementam o mapa para mostrar a história da cidade. Desta forma, a plataforma aqui apresentada procura garantir uma experiência imersiva das paisagens sonoras históricas da cidade de Évora.

«Paisagem Sonora» é um conceito que está a ser cada vez mais explorado em diferentes contextos e que apresenta resultados positivos (BARCLAY, 2017, 21). Quando aplicada a ambientes turísticos permite, por exemplo, que os funcionários municipais forneçam informação precisa, uma mais-valia no que toca a educar e envolver os visitantes. As informações oriundas das paisagens sonoras possuem significado cultural e o seu impacto carece de ser conservado e gerido de forma adequada por uma equipa especializada. Assim, o trabalho realizado para o design e funcionalidades presente na plataforma PASEV, procurou potencializar a interação com a informação sonora histórica incorporada na paisagem da cidade, desde a sua pesquisa à sua apresentação (FERREIRA 2021, 1-6).

Portanto, foi idealizada a reestruturação da plataforma já existente para fornecer de forma otimizada ao visitante o acesso à informação e a possibilidade de explorar o lado da História de Évora através de uma série de ferramentas e recursos como, por exemplo, itinerários temáticos que incorporam cenários musicais específicos ou experiências imersivas espaciais que lembram uma época diferente. Nas secções que se seguem é apresentada a contextualização da plataforma e o seu estado inicial, as metodologias de HCI aplicadas no processo de aprimoramento da plataforma, e os resultados alcançados.

2. A PLATAFORMA

A plataforma tem como objetivo tornar-se um repositório multimédia e de conteúdo relacionado à paisagem sonora histórica da cidade, ao mesmo tempo que promove o turismo e o seu património cultural. Pretende-se assim alcançar a Patrimonialização da paisagem sonora de Évora, cidade que foi um importante centro musical. O visitante pode explorar este lado da História de Évora através de quatro tipos de recursos principais: (1) Locais, (2) Ficheiros, (3) Eventos e (4) Itinerários. Todos se relacionam entre si, contribuindo assim para a contextualização das paisagens sonoras históricas.



Imagem 1: Da esquerda para a direita, locais, ficheiros, itinerários e eventos.

Os locais, que incluem informação descritiva, bem como as suas coordenadas geográficas, são identificados por marcadores no mapa que se encontram georreferenciados (Imagem 1). Os eventos possuem várias propriedades, maioritariamente textuais, apesar de poderem incluir conteúdo multimédia e ainda estarem diretamente associados a um local ou a um itinerário específico, sendo esta última relação bidirecional. Os itinerários (Imagem 1) são um conjunto de locais já existentes e são representados visualmente no mapa com o percurso correspondente, que interliga todos os pontos.

A plataforma reúne todos os recursos e disponibiliza-os através de um mapa navegável com outras ferramentas de interação (Imagem 1), com o objetivo de dinamizar a exploração da paisagem sonora histórica. Assim sendo, existe especial foco no conteúdo multimédia, especialmente sonoros. No mapa estão todos os marcadores que representam os locais existentes. Estes marcadores são um dos objetos mais importantes da plataforma, pois são a ligação entre o utilizador e a galeria de conteúdo correspondente ao local (Imagem 1).

Precisamente para facilitar o acesso à informação e incentivar a exploração, a plataforma conta com a funcionalidade de pesquisa de locais e eventos. Ambas as pesquisas são feitas por nome, mas no caso dos eventos existe ainda a possibilidade de filtrar de acordo com outros atributos, como categoria sonora e manifestações. Esta é a interação principal dos eventos: o fluxo permite aceder à informação dos mesmos. A seguir são apresentados os métodos para acrescer melhorias no design destas funcionalidades.

3. MÉTODOS

Existem cinco etapas principais do estudo: revisão com especialista do estado da plataforma, análise de interfaces semelhantes, cores e estética histórica, desenvolvimento e aplicação da nova proposta, e testes com utilizadores. As etapas são integradas para dar seguimento ao desenvolvimento da plataforma e à correção de possíveis erros de usabilidade, além de infundir a preocupação para uma estética histórica musical ligada à cidade de Évora. Consecutivamente, a primeira, segunda e terceira fases do processo consistem, por ordem, nos resultados da revisão, na análise de interfaces semelhantes e no estudo das cores e estética histórica. Estas fases são seguidas pela fase de implementação, com análise das conclusões dos testes com utilizadores.

Revisão com especialista. Uma especialista em Design de Interface de Utilizador conduziu a revisão do trabalho já feito na plataforma para identificar possíveis problemas de usabilidade. A abordagem da revisão especializada atendeu ao contexto, natureza e objetivos de interação, e guiou-se pelos princípios de design para revelar diferentes classes de problemas de design e usabilidade (MARTIN et al., 2012, 32). A avaliação da revisão começou com a compreensão dos utilizadores e os seus objetivos (BARNUM 2020, 64). Em seguida, foram apontadas as ocorrências, os pontos fortes, os problemas de usabilidade, quais foram os princípios violados, o nível de gravidade e as diretrizes para avanços com recomendações de melhores práticas. Avaliações de gravidade por Nielsen (1994, 1) foram adotadas para adicionar uma estimativa da necessidade de melhorias. Ocorrências que possuem nível 4 de gravidade relacionados a problemas de usabilidade são imperativas de correção imediata. São elas: (0) Não concordo que seja um problema de usabilidade; (1) Problema cosmético: a ser resolvido apenas se houver tempo disponível; (2) Pequeno problema de usabilidade: a correção deve ter baixa prioridade; (3) Problema importante de usabilidade: essencial para resolver, deve ser dada alta prioridade; (4) Catástrofe de usabilidade: imperativo corrigir isso antes que o produto possa ser lançado.

Análise de interfaces semelhantes. Seis interfaces de projetos semelhantes foram analisadas com o intuito de mapear os componentes e entender a sua configuração no contexto do Design Responsivo. Este é caracterizado por um conjunto de técnicas aplicadas ao *layout* que o adapta a qualquer tipo de dispositivo, como computadores, *notebooks*, *tablets*, *smartphones* e outros dispositivos portáteis. O objetivo de analisar o Design Responsivo de outras interfaces é aprender e aplicar soluções viáveis para que o redesign da plataforma possa alcançar um maior número de utilizadores possíveis. Visto que quanto maior o número de aparelhos, ecrãs e resoluções que a plataforma consegue suportar, maior será a probabilidade de atingir o público-alvo.

Cores e estética histórica. O design visual pode ser manipulado para atingir diferentes ênfases, dependendo das técnicas de comunicação visual aplicadas com o propósito de passar uma mensagem ao utilizador (DEWEY, 2011, 70). A metodologia procurou realçar a estética histórica relacionada com a cidade de Évora. Para a interface gráfica, é necessário que haja elementos visuais que representem um propósito específico, ou seja, que leve o utilizador a interagir com essa interface de forma «harmoniosa» (CYBIS, 1997). Assim, um dos elementos visuais mais significativos para as questões de interação do ser humano com outros elementos é a cor. O uso de cores adequadas pode ser crucial para o sucesso de uma interface. A cor apela emocionalmente ao observador, além de possuir fortes significados culturais. Estes ajudam os utilizadores a entender a interface. Portanto, a cor é um aspeto que foi cuidadosamente considerado no processo metodológico e de reestruturação da interface.

Desenvolvimento e aplicação da nova proposta: Redesign. Mediante o resultado dos processos anteriores, o passo seguinte é o desenvolvimento e aplicação da nova proposta. Este envolve a execução das soluções e correções de erros trazidos pela revisão com especialista, a reestruturação e adição de componentes na plataforma pela análise, e o estabelecimento da estética histórica com acréscimo de uma identidade visual. A proposta é apresentada em forma de *mockups* para posteriormente ser aplicada à plataforma.

Testes com utilizadores. Para além das avaliações efetuadas por especialistas sobre a plataforma no seu estado inicial, o novo redesign e as novas funcionalidades foram avaliados por utilizadores comuns que fariam parte do público-alvo do projeto. Ao todo, participaram trinta (30) utilizadores nestes testes, sendo que metade interagiu com a plataforma num dispositivo móvel (e.g. *tablets*, *smartphones*) e a outra metade em dispositivo fixo (e.g. *desktop*, portátil). Também foram realizados testes diferentes aos quatro (4) administradores que iriam gerir a plataforma em dispositivos fixos.

O teste consistiu na execução de tarefas, por ordem, de uma lista fornecida ao participante, seguida por um questionário com o objetivo de reunir dados qualitativos e quantitativos. A lista de tarefas dos administradores tinha uma secção adicional, que refletia as interações com o *back-office*. Durante a realização destas tarefas, os utilizadores, sempre supervisionados, foram encorajados a descrever o que estavam a pensar fazer e como. Esta metodologia, denominada de *Think Aloud Protocol*, permite extrair avaliações qualitativas em tempo real que podem não estar englobadas no questionário. As tarefas em si foram criadas tendo em conta os problemas já identificados na interface anterior, os componentes que sofreram mais alterações e as novas funcionalidades. O tempo de realização de cada tarefa foi ainda

cronometrado, com o intuito de identificar e avaliar qualquer situação específica que apresentasse um desvio muito acentuado da média.

O questionário consistiu em três secções: perfil do utilizador, a escala *System Usability Scale* (SUS) e perguntas específicas sobre o funcionamento da plataforma. Na primeira secção, mantendo o anonimato, era criado um enquadramento do utilizador em relação às suas capacidades com a tecnologia e a familiarização com a cidade de Évora e a sua história. A segunda secção recorreu à escala SUS, que consiste em dez (10) questões pré-definidas que permitem avaliar quantitativamente com um grau de confiança alto, a usabilidade geral do sistema. Por fim, a terceira secção do questionário incluiu perguntas diretamente relacionadas com as tarefas realizadas pelo utilizador, com o propósito de avaliar os componentes mais relevantes desta nova iteração. Após todos os utilizadores terem realizado o teste, os dados foram tratados para serem posteriormente analisados.

Ainda, nesta fase foram tomadas as decisões finais em relação aos elementos da interface e as suas funcionalidades, percecionadas pelos utilizadores como úteis e utilizáveis. Também se acrescentaram ícones com estética histórica e cores relacionadas aos estudos anteriores para chegar aos resultados finais.

4. RESULTADOS

Os resultados seguem o fluxo metodológico a começar com os resultados da revisão, análise, cor e estética histórica para criar uma nova proposta. Consequente, são apresentados os resultados obtidos com os utilizadores, e por fim, o redesign da interface.

4.1. Revisão da Plataforma

Primeiramente, houve o entendimento sobre a plataforma em si, os utilizadores e os seus objetivos. Desta forma, a plataforma foi criada com o intuito de contribuir para a Patrimonialização da paisagem sonora de Évora, centro musical com atividades múltiplas entre 1540 e 1910 (período presente na *timeline* da plataforma). O perfil do utilizador segue o interesse de se informar, conhecer e colaborar com o desenvolvimento da paisagem sonora de Évora, entre os quais estão historiadores, musicólogos, investigadores, artistas, moradores e curiosos. Assim, a plataforma apresenta os eventos musicais/sonoros que ocorreram na cidade, com a possibilidade de pesquisar mais sobre os mesmos, como também os roteiros temáticos, itinerários, para que os utilizadores se desloquem pela cidade através de um mapa. Logo, a narrativa tem como objetivo cartografar a presença da música com informações

textuais, imagéticas e sonoras que podem ser acessadas pelo mapa localizado na região central da plataforma.

Os locais mapeados que podem ser conhecidos pelos utilizadores são espaços intra e extramuros ao ar livre, instituições religiosas e monástico-conventuais. Na zona intramuros estão a praça do Giraldo, a Sé, que englobava a Capela e o Colégio dos Moços do Coro, também as igrejas colegiadas de Santo Antão e de S. Tiago, e ainda cinco conventos, para além de instituições como o Colégio do Espírito Santo. Já a zona extramuros apresenta o mosteiro de S. Bento de Cástris, e os conventos do Espinheiro, da Cartuxa e de Santo António da Piedade, entre outros. Em seguida, foram apontadas ocorrências nos três pontos principais da plataforma (1) *Timeline*, (2) Mapa, e (3) Menu. Os seus pontos fortes, as descrições dos problemas de usabilidade, as diretrizes violadas, o valor da gravidade do erro e as recomendações para avanços com exemplos de melhores práticas. Ainda foram apontadas faltas e falhas de identidade visual.



Imagem 2: Ocorrência: timeline, mapa, menu, e opções de localização.

(1) *Timeline*. Os pontos fortes de usabilidade percebidos durante a revisão estavam ligados ao fácil acesso para navegação no mapa por período de tempo – seleção dos períodos e apresentação no mapa. Porém, dentre os problemas de usabilidades estavam: (A) Visualização das alterações – informações atribuídas às datas e ao mapa na linha do tempo. Não era de imediato entendimento o seu significado e a visualização das alterações em si não era de fácil percepção, uma vez que estavam relacionadas ao sublinhar e colocar o nome do século a negrito. (B) Primeiramente, todos os períodos estavam automaticamente selecionados e o

utilizador podia desseleccionar para o reconhecimento de um tempo específico – essa solução parece óbvia no sistema, mas na narrativa a *timeline* começava sempre com o primeiro elemento e isso já estava intrínseco no imaginário do utilizador. (C) A *timeline* também era cortada para telas menores.

Em relação às normas de usabilidade violadas, foram elas, o reconhecimento (*recall*), *affordance*, metáfora, legibilidade e visibilidade, tendo um valor de quatro pontos de gravidade, o valor mais alto das ocorrências a serem corrigidas de imediato. Para tanto, seguiu-se para a próxima, as recomendações de separar as funcionalidades da *timeline* e mapa. Assim, à medida que o utilizador quisesse ter a funcionalidade da *timeline* relacionada ao mapa, ele irá procurar numa secção à parte, por exemplo, botão para ativar a funcionalidade. Dessa forma é possível evitar a confusão de estar toda a *timeline* selecionada e negrito/itálico – existem novas soluções para esse caso. Ademais, foi sugerido adicionar uma ação que facilite a pesquisa temporal, como alteração da cor dos marcadores respetivos a cada século selecionado, e redesenhar a *timeline* sem perder visibilidade de toda a linha e legibilidade textual para telas menores.

(2) **Mapa.** A plataforma possuía uma fácil navegação e acesso para os eventos e locais mapeados (Imagem 2, ponto 3), com informações relacionadas em segundo plano e um botão para aceder ao conteúdo. Os problemas de usabilidade estavam ligados aos pontos que são mapeados por áreas e não possuem uma contextualização clara, dado o facto de que ícones de localização aparecem em primeiro plano. Era necessário criar uma paleta de cores para garantir maior consistência visual na interface da plataforma. Cada ponto possui uma janela de informação com nome do prédio, imagem, morada e fonte, além de um botão para ver o conteúdo. Fonte e morada da imagem são informações para um segundo plano de conteúdo, pois a leitura era inviável em *smartphones*.

Em relação aos conteúdos de cada ponto, foram observados problemas para ascender ao menu pela quantidade de informações em dispositivos móveis e dificuldade de leitura, sendo o corpo da letra demasiado pequeno. Na secção das imagens, informações específicas estavam ocultas. Havia falha na identificação correta dos conteúdos relacionados ao ícone e rotulagem do som. A funcionalidade do som estava desconectada do seu contexto. Também, a secção de vídeo não possuía nenhum tipo de informação para uma possível contextualização.

Algumas das normas de usabilidade violadas também foram encontradas na *timeline*, entre elas estavam o reconhecimento/*recall*, consistência, estética, *gestalt*, legibilidade e visibilidade, acessibilidade, metáfora e a falta de informação, apresentando, assim, a pontuação máxima de gravidade, prioritária na fase de reestruturação da plataforma. Dessa maneira, a recomendação era incluir cores apropriadas ao

contexto do layout. Para a janela *pop-up* de cada ponto o recomendado foi acrescentar uma máscara para informações da fonte ou morada relacionada.

Também era necessário ajustar a interface a dispositivos móveis em relação a *zoom in* e *out*. Na imagem dos edifícios, evento ou acontecimento, indicou-se acrescentar o endereço nesse plano, aumentar o corpo de letra, e desativar itens, como por exemplo, som ou vídeo, quando não houver conteúdo disponível. A revisora orientou redesenhar o menu na horizontal para evitar cortes ou problemas de rolagem, agrupar conteúdo de imagens relacionadas em *slideshow* dentro da secção de informações. Foi recomendado corrigir a falha na identificação do ícone e rotulagem do som, como também, adição de informações para contextualizar a secção «vídeos».

(3) Menu. Contêm informações relevantes como pesquisa de eventos, locais e itinerário. Porém, foi sugerida a estruturação da informação. Identificou-se que a pesquisa estava como primeira informação mais relevante, depois mapa, itinerário e eventos. Os eventos estavam divididos em dois planos (dentro da pesquisa e no menu), porém como faz parte da pesquisa, foi sinalizado o seu agrupamento nesta secção em conjunto com os itinerários. O ícone E não é entendido como símbolo relacionado a este item em outros idiomas. Houve o entendimento que encontrar o campo relativo ao itinerário associado a um evento e seleccionar o mesmo pode ser um desafio para o utilizador, como também ao tentar encontrar o pretendido na barra lateral extensível. Ainda, a funcionalidade para retroceder não ocorre automaticamente ao fazer uma pesquisa ou escolher um itinerário.

Entre as regras de usabilidade violadas encontradas estavam reconhecimento/*recall*, acessibilidade, metáfora, mapeamento, consistência, e restrições, somando um valor de quatro pontos de gravidade. As observações relacionadas com o menu estavam maioritariamente ligadas à personalização e apresentação da informação. A pesquisa de eventos deveria ser movida para o mesmo componente de pesquisa de locais, de forma a torná-la numa interação secundária, mas imediata. A funcionalidade para retroceder o menu para o mapa deve acontecer automaticamente após uma pesquisa ou escolha de itinerário pelo utilizador. Indicações em redesenhar o itinerário foram apontadas para o utilizador conseguir associá-lo a um evento e seleccionar o mesmo. Da mesma forma, houve a indicação do redesenho da barra lateral para o formato vertical e superior, no sentido de não confundir o utilizador com «saltos» entre menus da barra lateral.

Por fim, ainda foram acrescentadas pela revisora duas questões. A funcionalidade de *login* está disponível somente para gestão da plataforma. Não há uma personalização das informações (caminhos e locais salvos pelos utilizadores), como também se nota a falta da função *login* para as interfaces *mobile*. A falha de usabilidade está na consistência desta funcionalidade, com uma avaliação de três pontos de escala para

refação. Foram propostos dois acessos, um para o gestor e outro para o utilizador. A identificação da plataforma está presente somente pelo título do projeto, marca inexistente. Ainda, esta informação perde-se em telas menores como em *mobile*. Entre os erros de usabilidade constatados estão a visibilidade, falta de informação, consistência, reconhecimento/recall, obtendo um nível de gravidade de quatro pontos, imperativo de ser corrigido. Desta forma, é necessária a criação de uma identidade visual «Soundscapes», para acompanhar e dar suporte à navegação do utilizador por todas as telas e manter a consistência do *layout* das páginas.

4.2. Análise

Seis interfaces de projetos gráficos relacionados com contextos culturais, históricos, e com conteúdos multimédia foram analisadas: (1) MAAT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia – Lisboa), (2) 9/11 Tribute Museum (Memorial With Those Who Were There), (3) MET (The Metropolitan Museum of Art), (4) MoMA (The Museum of Modern Art), (5) Natural History Museum, e (6) Museum of the City of New York. Esta análise tomou forma para entender os componentes dessas interfaces e a sua configuração no contexto do Design Responsivo, espelhando soluções pertinentes ao novo design.

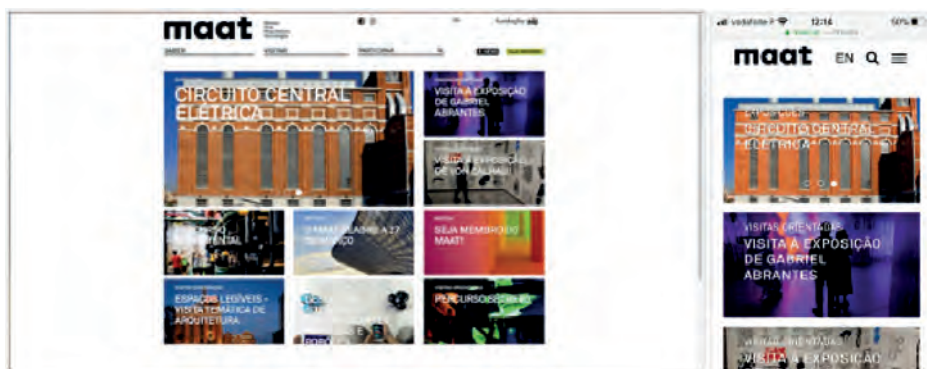


Imagem 3: Página inicial do MAAT analisada em *desktop* e *mobile*.

MAAT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia). Utiliza-se de *slideshow* como componente para apresentar mais de uma imagem em destaque, sendo a visualização vertical e sequencial dessas a solução disposta para telas menores. Marca, pesquisa, idioma e menu mantêm a consistência na parte superior esquerda de um formato para o outro, sendo que em telas menores ocorre o agrupamento

dos componentes de pesquisa. O projeto possui soluções inteligentes para o menu do *website* em *desktop* e *mobile*, como também dispõe de suporte (um botão) que «leva» o utilizador para o topo da página.

9/11 Tribute Museum (Memorial With Those Who Were There). Possui um vídeo imersivo em primeiro plano para o *website* em *desktop* que se torna uma imagem no *mobile*, uma solução inteligente para ajustar o tempo de carregamento do vídeo em rede móvel. Assim, como o MAAT, mantém a consistência e a resolução de telas maiores para menores. A marca, menu, pesquisa, calendário e login são agrupados, onde o menu está expandido para *desktop* e em formato de tabela de conteúdo alinhada à direita para *mobile*. Ao contrário da interface anterior dá destaque para a agenda e integra o login no menu *mobile*.

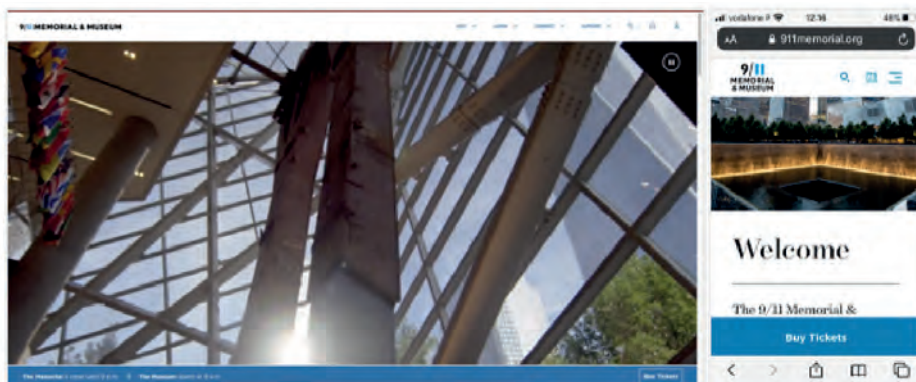


Imagem 4: Página inicial do 9/11 Tribute Museum analisada em *desktop* e *mobile*.

MET (The Metropolitan Museum of Art). Como os demais analisados, esta interface possui consistência na versão *web* e *mobile* para marca, menu e pesquisa. O menu agrupa os componentes no ícone «sanduíche» para *mobile*, neste caso a busca adapta-se às telas menores numa posição acima do menu. A página inicial possui um vídeo imersivo na área central em primeiro plano para *web* e uma imagem estática para o *mobile*, assim como foi analisado no 9/11 Tribute Museum. Ainda, abaixo do vídeo principal, o componente com os destaques é apresentado em *slideshow* da mesma forma para todos os tamanhos de telas; a alteração está no número de elementos apresentados por vez.

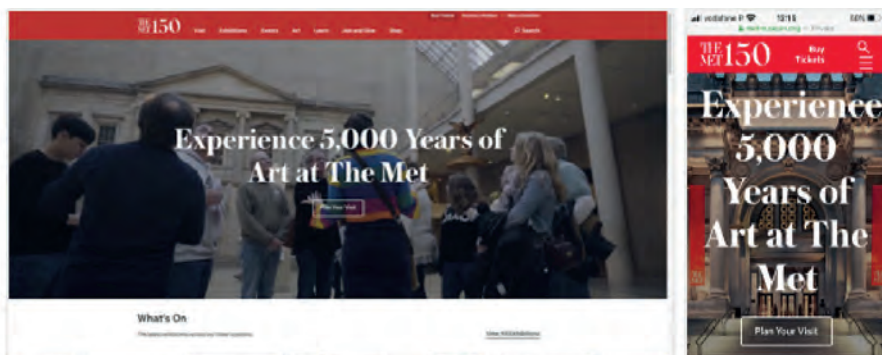


Imagem 5: Página inicial do The Metropolitan Museum of Art analisada em *desktop* e *mobile*.

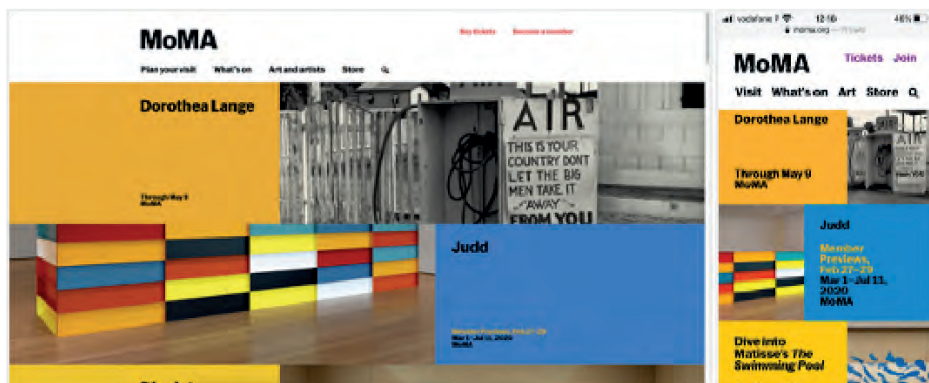


Imagem 6: Página inicial do The Museum of Modern Art analisada em *desktop* e *mobile*.

MoMA (The Museum of Modern Art). Ao contrário dos demais, o projeto gráfico do museu de arte moderna optou por manter os componentes do menu de forma linear para o formato *mobile*, limitando-se a abreviar e simplificar algumas palavras presentes no formato *desktop*, ou seja, abreviando a informação ao utilizador, em oposição a agrupá-los num menu «sanduíche». Ainda assim, possui a mesma consistência que os demais em diferentes tamanhos de tela para a marca, menu e pesquisa. Diferenças subtis são notadas para a horizontalidade dos blocos de informações presentes na parte central do *layout*.

Natural History Museum. Detém de consistência *web* e *mobile* para marca e menu, neste caso a pesquisa fica dentro do menu para telas menores como de *mobile*.

A marca também sofre alterações para adaptação do layout reduzido, o espaço vertical em telas maiores é alterado para uma linha horizontal. O oposto ocorre para os componentes de destaque do *website* na parte central do *layout*: em *desktop* estão dispostos na horizontal, e em *mobile* as caixas de informação passam a ser verticais.

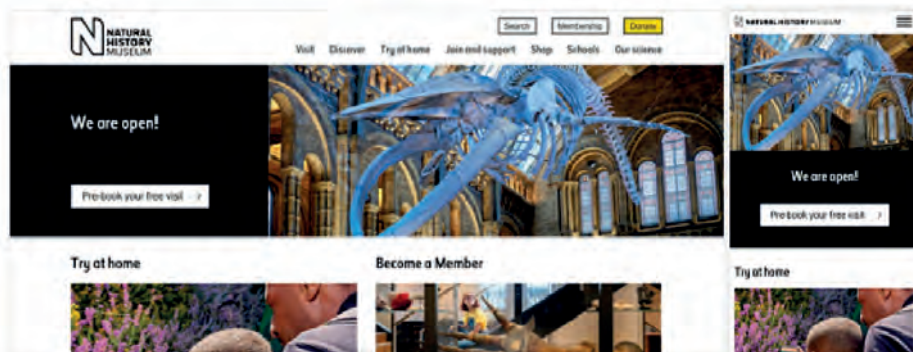


Imagem 7: Página inicial do Natural History Museum analisada em *desktop* e *mobile*.

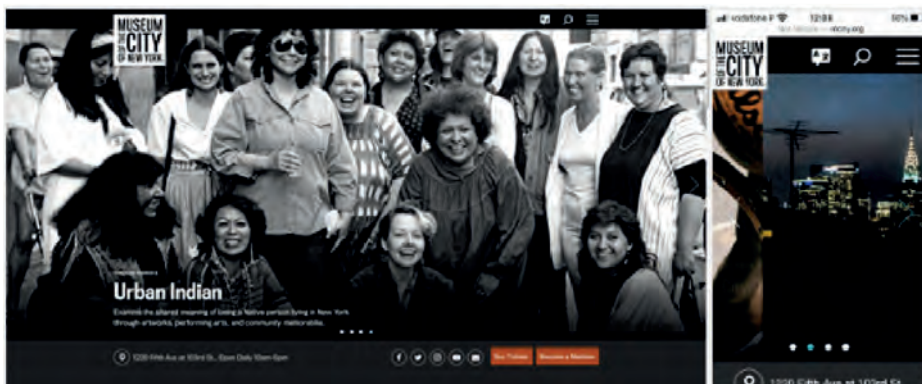


Imagem 8: Página inicial do Museum of the City of New York analisada em *desktop* e *mobile*.

Museum of the City of New York. Mantém a consistência do *layout* para marca, idioma, pesquisa e menu, da mesma forma com os demais já citados. Porém, neste caso específico, esses componentes e seus respectivos ícones são os mesmos para todos os tipos de tela, não sofrem alteração. Onde a marca também não é modificada ou reduzida, mantém-se na parte superior esquerda do *layout*. Ademais, é

observado o *slideshow* na área de central que segue para versão *mobile*, passando por uma verticalização das imagens e informações nelas encontradas.

Desta forma, as soluções a serem pensadas para o novo design da plataforma estão em considerar a consistência do *layout* dos diferentes tamanhos de telas para marcar, pesquisa e menu. O menu na versão *desktop* e *tablet* encontra-se expandido no formato vertical, e é agrupado em um ícone «sanduíche» na versão *mobile* (Imagem 13). Para o primeiro plano em destaque é considerada uma imagem com um botão para experienciar o mapa interativo, abaixo os demais destaques como itinerário, eventos e locais.

4.3. Cores e estética histórica

Algumas notas a respeito do uso de cores na interface destacaram a necessidade de as selecionar com cuidado pois influenciam a legibilidade da interface (para daltônicos ou deficientes visuais). O estudo destacou a importância de agrupar, com a mesma cor, os elementos da tela que têm a mesma relação (itens selecionados, itens não selecionados, entre outros). O ambiente cultural e profissional (acadêmico) na codificação por cores também foi avaliado. O estudo da cor iniciou-se ao procurar 26 imagens históricas de objetos, elementos, mapas e figuras históricas (Imagem 9). A partir destes, foi retirada a paleta de cada imagem, das quais houve o agrupamento das cores semelhantes e recorrentes, e o entendimento do padrão de cor dos elementos históricos¹.



Imagem 9: Imagens com a padronização mais comum da paleta de cores resultante do estudo.

1 O artigo pode ser visualizado a cores na sua versão online.



Imagem 10: Paleta de cores retiradas das fotografias, pontos turísticos, brasão, e bandeira de Évora.

A segunda etapa do estudo foi marcada por dois pontos principais para a retirada de uma paleta de cores para caracterizar Évora. Primeiramente, procuraram-se imagens turísticas da cidade (monumentos históricos, igrejas, praças e jardins), locais procurados e visitados por turistas, mas também fotos com a configuração urbana, as cores da cidade, a medida que as casas possuem, a sua configuração (Imagem 10). Em seguida, foi retirada a paleta de cores do brasão e bandeira tradicionais da cidade para contextualização com os demais padrões encontrados.

Uso de cores e paletas. A paleta de cores foi aplicada neste estudo pois o sistema de cores ajuda a aplicar cores à interface do utilizador de maneira significativa (veja-se a aplicação na interface Imagem 11). Neste sistema, é selecionada uma cor primária e uma secundária. Variantes escuras e claras de cada cor são aplicadas à interface de diferentes maneiras. Cores adicionais como cores para planos de fundo, superfícies, erros, tipografia e iconografia também fazem parte das escolhas. As cores da tabela acima foram observadas na sua totalidade para identificar padrões compatíveis com cores do aspeto histórico eborense e ergonomicamente utilizáveis para a aplicação na interface do projeto.

Os temas de cores foram projetados para serem harmoniosos, garantir texto acessível e distinguir elementos e superfícies da interface. Assim, uma seleção de cores foi testada dentro dos preceitos: (1) Hierárquico – a cor indica quais elementos são interativos, como se relacionam com outros elementos e o seu nível de destaque. (2) Legibilidade – o texto e elementos importantes, como ícones, são apresentados para atender aos padrões de legibilidade em fundos coloridos (Imagem 11 veja-se ícone de busca e texto do menu).

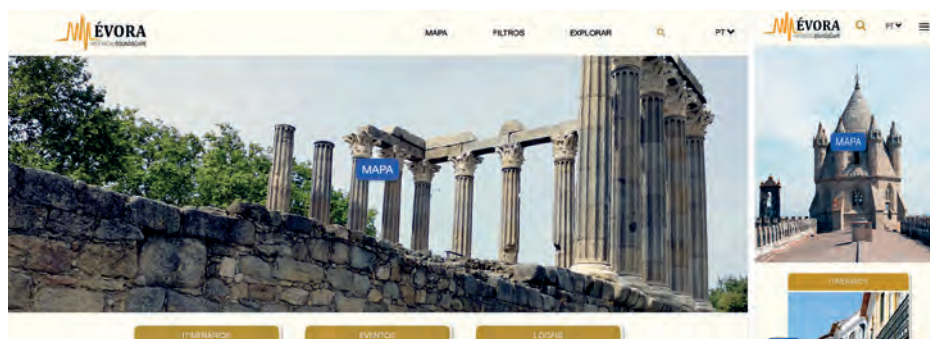


Imagem 11: Aplicação final do estudo das cores da interface *desktop* e *mobile*.

Cor primária. É a cor exibida com mais frequência nas telas e nos componentes da interface. A cor principal foi usada para criar um tema de cores, incluindo variantes de cores primárias escuras e claras. Para criar contraste entre os elementos da interface, foram usadas variantes claras e escuras das cores primárias, e também para distinguir elementos dentro de um componente, como o ícone de um botão de ação flutuante do seu recipiente.

Cor secundária. Fornece maneiras de acentuar partes selecionadas e distinguir os elementos da interface. A cor secundária pode ser usada em botões de ação flutuantes, controles de seleção, destaque do texto selecionado, barras de progresso, links e manchetes.

Cores acessíveis. Para garantir um plano de fundo acessível por trás de texto escuro, como na maior parte das cores empregadas para conteúdos textuais longos, o plano de fundo da proposta possui variantes claras da cor primária; neste caso usaram-se variantes claras #FFFFFF5. Como alternativa, para textos claros, como os utilizados em botões, foi utilizada a cor secundária #0057CA (ver botão MAPA Imagem 11).

4.4.Redesign

Esta secção exhibe os resultados obtidos a partir dos métodos aplicados nas etapas descritas acima, e divide-se em três subsecções apresentadas a seguir.

4.4.1. Desenvolvimento da marca e aplicação

A marca foi pensada a partir dos modelos mais votados. Segundo esse modelo foram atribuídos elementos e características referentes a pontos turísticos, prédios

históricos, brasão e bandeira de Évora, bem como formas vetoriais criadas em cima dessas imagens. Quatro propostas foram desenvolvidas e apresentadas. As propostas apresentam os elementos presentes nas formas da cidade, e as cores aplicadas na plataforma (Imagem 12).

O amarelo que faz parte da identidade de Évora recebe destaque para o elemento que mescla a onda sonora e as formas dos prédios históricos da cidade. O preto traz o contraste e o peso necessário para contrapor com a fragilidade do amarelo em tamanho reduzido a ser aplicado em telas menores. Para trazer a visão da proposta final para o imaginário dos utilizadores, e assim uma ideia clara do peso e visibilidade do desenho, foi demonstrada a aplicação em duas telas, uma *mobile* e uma *desktop* (Imagem 11).

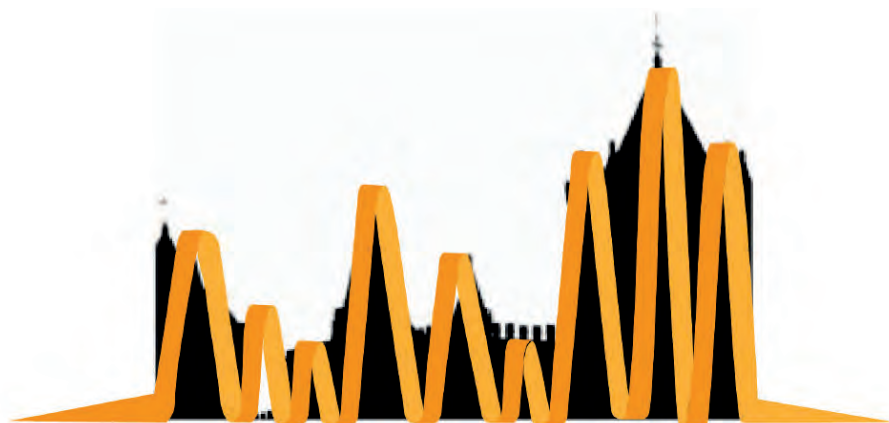


Imagem 12: Exemplo do trabalho realizado para construção da marca.

4.4.2. Recursos

Locais. Os locais não sofreram alterações estruturais, apenas foram adaptados ao novo design, tanto nos marcadores sobre o mapa, quanto na informação proveniente de si.

Ficheiros. Os ficheiros estão intrinsecamente associados aos locais. Esta coleção pode incluir conteúdo multimédia – como imagens, vídeos e áudios – ou bibliografias. Ao primeiro caso, foi adicionado o conteúdo tridimensional e ainda a possibilidade dos utilizadores, através da funcionalidade de *crowdsourcing*, submeterem o seu próprio conteúdo bidimensional. A plataforma permite a navegação entre todos os ficheiros e a interação com ambos os tipos de conteúdo, apesar do conteúdo tridimensional apresentar um grau maior de imersividade.



Imagem 13: Diversos ecrãs da plataforma, segundo o novo design para interfaces mobile, que incluem as principais interações tais como o mapa interativo, *timeline*, ficheiros de vídeo 360°, seleção de diferentes plantas e pesquisa de locais, eventos e itinerários.

Eventos. A estrutura dos eventos permaneceu inalterada, isto é, com os mesmos atributos que apresentava anteriormente, mas a apresentação foi alterada para se encaixar no design e fluir com os demais elementos. Isto deve-se ao facto de a listagem dos mesmos ter sido movida para o componente da pesquisa, que também inclui a listagem dos locais.

Itinerários. Foi adicionada categorização binária aos itinerários, sendo que podem ser considerados históricos se forem itinerários relacionados com um evento histórico, ou turísticos caso sejam sugestões de itinerários a seguir para explorar a cidade.

4.4.3. Demais Funcionalidades

Timeline. Como mencionado anteriormente, a *timeline* apresentava problemas de usabilidade, maioritariamente relacionados com a falta de clareza no seu funcionamento

e pouca acessibilidade em ecrãs menores. As alterações não eram perceptíveis e o componente diminuía conforme a largura do dispositivo, sem qualquer limite. Este é um elemento crucial da plataforma, pois complementa o mapa com o seu contexto temporal, tendo assim que ser trabalhado de forma a não perder a sua essência, mas tornando-se mais intuitivo. O novo design seguiu esta linha de pensamento, tornando as ações mais óbvias com botões e cores que correspondiam aos filtros a serem utilizados, criando uma apresentação mais acessível adaptada ao ecrã do dispositivo, dividindo a *timeline* ao meio quando necessário.

Galerias. No seu estado inicial, as galerias da plataforma disponibilizavam apenas conteúdo multimédia bidimensional. Como discutido, para tornar a plataforma mais imersiva e interativa, foram adicionados mais dois tipos de conteúdo: tridimensional e *crowdsourced*. Tornou-se então necessário, para além de implementar o novo design, distinguir estes três tipos de conteúdo. O conteúdo oficial, fornecido pelo PASEV, permanece o ponto principal deste elemento e é o que existe em maior quantidade.

Crowdsourced. Semelhante ao conteúdo oficial, é exclusivamente bidimensional, mas é submetido por utilizadores. Os utilizadores podem submeter imagens e vídeos do seu dispositivo ou gravar um áudio diretamente com o microfone. Esta funcionalidade foi desenhada com a ideia de adicionar conteúdo multimédia que, apesar de imediato, esteja relacionado com a história da cidade como, por exemplo, durante possíveis eventos. Por isso, os utilizadores só poderão submeter conteúdo em locais que estejam abertos a submissões, detalhe gerido pelos administradores, sendo sempre possível visualizar a galeria de conteúdo *crowdsourced* caso já exista pelo menos uma submissão. Feita uma submissão, a mesma não é disponibilizada de imediato, ficando pendente. Terá de ser analisada por um administrador que pode aceitar, editar ou rejeitar a mesma.

Tridimensional. Apesar de ser conteúdo contemporâneo, pode englobar diferentes sons e diferentes contextos que remetem às paisagens sonoras históricas que o projeto visa patrimonializar. Esta galeria possui visualizadores especializados que permitem não só ver ou ouvir o conteúdo, mas também interagir com o mesmo. Por exemplo, perante vídeos 360° com áudio espacial, os utilizadores em dispositivos móveis podem mudar a sua perspetiva ao moverem o dispositivo, sendo que a imagem e áudio o acompanharão. A captação deste tipo de conteúdo foi feita com equipamento próprio, tendo sido possível extrair dezenas de ficheiros que se encontram disponíveis na plataforma.

Itinerários. Para além da ligeira alteração na estrutura dos itinerários, a interação com os mesmos evoluiu. A geolocalização, isto é, a localização geográfica de um determinado agente, é uma tecnologia que está presente em quase todos

os dispositivos móveis modernos. Assim, e mediante a autorização do utilizador, o mesmo pode ver a sua localização no mapa em tempo real, acompanhando o seu movimento. Quando um itinerário é ativado, é imediatamente calculada a distância entre o utilizador e o primeiro ponto do itinerário. Esta distância vai sendo recalculada conforme a posição do utilizador ou caso outro ponto do itinerário seja selecionado.

Mapas. Uma planta da cidade desenhada em aguarela pelo artista eborense António Couvinha encontra-se sobreposta sobre o mapa base, sendo assim o elemento visual principal que recebe o utilizador na sua primeira visita. Esta planta pode ser acompanhada, se o utilizador assim o entender, por informação complementar relativa às edificações antigas da cidade, incluindo o aqueduto e muralha, estruturas que já não se encontram completas. Dispõe, assim, de plantas transparentes de edifícios relevantes à época de 1470 a 1580, 1580 a 1800 e 1800 a 2010.

O mapa ganhou uma outra camada relacionada com os marcadores dos locais que, como mencionado, agora se encontram categorizados e se destacam com cores distintas de acordo com a sua tipologia. Ainda no âmbito de facilitar o acesso à informação, foram criadas cartas de destaque que dão acesso direto ao conteúdo previamente selecionado. Neste caso, o itinerário, local ou evento que for escolhido pelo utilizador nas listagens de conteúdo destacado será apresentado na página imediatamente.

Back-office. O *back-office* foi uma funcionalidade igualmente importante de desenvolver. No seu estado inicial, permitia aos administradores adicionar novos locais, ficheiros, itinerários ou eventos. Não existia a possibilidade de eliminar qualquer um destes recursos ou mesmo editá-los. Existia o risco de ser impossível remediar um erro, caso tal acontecesse, ou, por exemplo, substituir um ficheiro por um com mais qualidade. Por essas razões, foi adicionada a possibilidade de eliminar qualquer um destes recursos, de forma intuitiva e com confirmações entre os passos para prevenir erros. Além disso, os locais e eventos podem ser diretamente editados. Por fim, uma vez que não existia ainda a noção de conteúdo *crowdsourced*, foi adicionado o separador de gestão de conteúdo pendente, onde estão todas as submissões feitas por utilizadores que ainda não foram aceites.

4.5. Testes com utilizadores

Os testes foram realizados ao longo de aproximadamente 1 mês, sendo os dados posteriormente trabalhados e analisados. Os resultados foram bastante positivos em relação ao tempo de execução das tarefas, uma vez que o desvio padrão era baixo e a média estava dentro do intervalo esperado. Os resultados do questionário no que toca à secção da escala SUS também foram positivos, tendo um valor médio

acima de 68, valor a partir do qual a usabilidade do sistema é considerada acima da média. Apesar de não afetarem substancialmente estes resultados, existiram algumas exceções em ambos os contextos, que foram analisadas com especial cuidado para identificar qual a maior dificuldade do utilizador. Nestes casos, a metodologia *Think Aloud* foi particularmente relevante para perceber melhor como o utilizador estava a pensar e porquê.

Em relação à terceira secção do questionário, que abordava especificamente as novas funcionalidades, os resultados também foram positivos, com exceções que permitiram identificar possíveis falhas de usabilidade e pontos a melhorar. Um exemplo disto foi a *timeline* que, apesar de apresentar melhorias em relação ao estado inicial, continuava a gerar alguma confusão por parte dos utilizadores. As alterações feitas à pesquisa, ao mapa e ao design em geral foram bem recebidas, com alguns detalhes a melhorar em relação aos itinerários. Foi assim possível concluir que a nova interação tinha sido bem-sucedida e que seria necessário trabalhar em alguns ajustes de esforço mínimo.

4.5.1. Melhorias e reestruturação pós teste

Apesar dos resultados serem maioritariamente positivos, foram levantadas algumas questões relacionadas tanto com o design como com a usabilidade da plataforma. Estas observações são esperadas e essenciais não só para melhorar o sistema, mas também para preparar o mesmo para novas interações. Esta subsecção aborda algumas alterações que foram feitas à plataforma após os testes e os resultados terem sido analisados. A *timeline* exigiu mais atenção e cuidado na construção de uma funcionalidade que a complementasse e os itinerários sofreram alterações mínimas, mas urgentes.

Timeline. Num esforço de clarificar que o efeito de filtragem é sobre um elemento «secundário», – o conteúdo (imagens, vídeos, áudios e bibliografias) que, por sua vez, só é acessível através dum local – foi criado uma nova opção de filtragem que aparece em primeiro lugar. Para que isto fosse possível, os locais foram modificados de forma a serem categorizados como ‘Espaços Religiosos’, ‘Edifícios’, ‘Espaços Exteriores’ e ‘Monumentos’. Assim, o filtro atua de acordo sobre os locais existentes, apresentando apenas aqueles que correspondem às categorias selecionadas. Para além de melhorar a funcionalidade já existente, a noção de filtros na plataforma foi reforçada, orientando melhor o utilizador aos seus resultados, uma vez que cada categoria mencionada pode ser associada a um tipo específico de sons (e.g. ‘Espaços Religiosos’ incluem igrejas e conventos, onde seria de esperar encontrar paisagens com muito eco ou com sinos a tocar).

Itinerários. Alguns utilizadores apresentaram dificuldades quando interagiam com o componente dos itinerários que, segundo os comentários obtidos durante os testes, se devia ao facto de não ser claro o que os botões faziam quando pressionados. Para solucionar este problema, as imagens dos botões foram atualizadas para algo que correspondesse mais à sua funcionalidade e a interação, em si, foi simplificada.

Quando um itinerário está selecionado e o utilizador não tem a lista de locais aberta, a mesma é minimizada para o canto superior direito do mapa com o objetivo de, especialmente em dispositivos móveis, ser mais acessível. Contudo, muitos utilizadores não interagiram com este botão porque passava despercebido no mapa. O tamanho, cor e imagem foram então ajustados para chamar mais a atenção sem ser demasiado invasivo, respeitando o design e a paleta de cores da plataforma.

5. CONCLUSÕES

Após o redesign e a implementação do mesmo, bem como a adição de novas funcionalidades, os principais objetivos deste trabalho foram atingidos com sucesso. O desenvolvimento da nova interação proporcionou ao projeto e aos futuros utilizadores soluções modernas e interativas, criando assim um repositório público de informações sobre as paisagens sonoras históricas de Évora. Este feito foi composto por vários aspetos diferentes, como a transformação dos recursos já existentes, a introdução de novos recursos, a criação de uma marca e identidade visual e a reformulação do design de interface do utilizador.

A expansão do conteúdo multimédia para incluir conteúdo tridimensional foi uma das tarefas mais exigentes, pois foi influenciado por vários fatores: o equipamento, o espaço e a hora do dia são exemplos com que a equipa lidou, procurando ser o mais meticulosos possível para garantir a qualidade do conteúdo. Os resultados dos testes de usabilidade demonstram as melhorias esperadas e justificam o sucesso alcançado, e ainda detetaram problemas que foram sanados, seguidos de modificações na interface. As soluções encontradas prepararam o projeto para futuras avaliações e expansões, deixando espaço para a plataforma crescer com novos recursos.

6. REFERÊNCIAS

- BARCLAY, Leah (2017) – Augmenting Urban Space with Environmental Soundscapes and Mobile Technologies. In *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, p. 21-36.
- BARNUM, Carol (2020) – *Usability Testing Essentials*. Cambridge: Elsevier Science.
- DEWEY, John (2011) – *Democracy and Education*. New York: Simon & Schuster.

- CYBIS, Walter A. (1997) – *Abordagem ergonômica para IHC*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Apostila LabIUtil.
- FERREIRA, André (2021) – *Extending the Auditory Atlas of the City of Évora*. Almada: FCT-NOVA. Tese de mestrado.
- MARTIN, Bella; HANINGTON, Bruce (2012) – *Universal Methods of Design*. Beverly: Rockport Publishers.
- NIELSEN, Jakob (1994) – *Severity Ratings for Usability Problems*. [Consult. 10 de Maio 2021]. Disponível em: <https://www.nngroup.com/articles/how-to-rate-the-severity-of-usability-problems/>
- OSMAN, Aznoora; ISMAIL, Mohammad Hafiz; WAHAB, Nadia (2009) – Development and Evaluation of an Interactive 360 Virtual Tour for Tourist Destinations. *Journal of Information Technology*. p. 173-182.
- (1986) – UNESCO. *Historic Centre of Évora*. [Consult. 15 de Maio 2021]. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/361/>.

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



ISBN 978-989-755-688-3



9 789897 556883