

## D. JOÃO VI E MARCOS PORTUGAL: O PERÍODO BRASILEIRO (1811-1821)\*

ANTÓNIO JORGE MARQUES

C.E.S.E.M., Universidade Nova de Lisboa

31 de Julho, 2008

**Resumo:** Inserida numa investigação mais alargada sobre a música religiosa de Marcos Portugal (1762-1830), esta comunicação aborda a relação entre o compositor e D. João VI (1767-1826), avaliando a sua influência na encenação do Poder Real, com particular ênfase no período entre 1811, data da chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro, e 1821, altura em que a corte portuguesa retornou a Portugal. Neste contexto a evolução e constituição do coro e orquestra activos na Capela Real serão analisados.

**Abstract:** Stemming from an investigation into the religious music of Marcos Portugal (1762-1830), this paper explores the life-long relationship between D. João VI (1767-1826) and the composer, as well as its importance for the staging of Royal Power, in particular during feasts taking place at the Royal Chapel in 1811-1821. In this context, the evolution and constitution of the royal choir and orchestra, and the importance of the castrati, a little investigated topic, will also be considered.

### Introdução

A maneira como Marcos Portugal e a sua obra têm até recentemente sido tratados pela musicologia luso-brasileira constitui um interessante e significativo exemplo de como os factores sócio-políticos e/ou o preconceito, podem consistentemente prevalecer sobre as metodologias científicas estabelecidas, fundamentais para o avanço da disciplina, contribuindo para praticamente obliterar e descaracterizar uma das figuras mais prolíficas e influentes na história dos dois países, no período de finais do século XVIII e século XIX. A biografia do compositor consignada na literatura da especialidade está eivada de erros, efabulações e mitos, a sua vasta obra é ainda virtualmente desconhecida e não editada,<sup>1</sup> e estudos

---

\* Este artigo é adaptado, actualizado e expandido de uma comunicação em inglês proferida no Simpósio *Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro* que teve lugar na Universidade do Texas, em Austin, a 7 e 8 de Março de 2005, com organização da *Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies*, e da *UT School of Music*. O artigo original encontra-se disponível em <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/marques.pdf>> (último acesso, 31/07/2008).

<sup>1</sup> A lista de obras editadas comercialmente é a seguinte: Mário de Sampaio RIBEIRO (rev.), *Il Duca di Foix. Abertura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Portugaliae Musica), 1964; Jorge Matta

sistemáticos que avaliem a sua influência nos criadores luso-brasileiros coevos e posteriores estão por realizar.<sup>2</sup>

Esta situação é particularmente surpreendente e aberrante, se considerarmos a enorme disseminação da sua obra dramática e religiosa. De facto, o sucesso de Marco Portugal no palco operático europeu e mundial não tem paralelo na história de Portugal e do Brasil.<sup>3</sup> A dimensão

---

(rev.), *Laudate pueri Dominum*, Lisboa, Artur Carneiro Edições Musicais, 1995 (edição incompleta porque utilizou o autógrafo, em *P-La*, 48-V-3<sup>15</sup>, a que faltam os últimos 8 compassos); Ricardo Bernardes (org. e ed.), «O Salutaris Hostia» in *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX. Real Capela do Rio de Janeiro. 1808-1821*, vol.II, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2002, pp.291-5; Ricardo Bernardes (org. e ed.), «Excertos da Farsa *O Basculho* ou *Lo Spazzacamino Principe* – 1793. *Aria de Rosina*. *Aria de Pierotto*. *Duetto Rosina e Pierotto*» in *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX. Corte de D. João VI*, vol.III, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2002, pp.377-400; Rejane PAIVA e David CRANMER (rev.), *Modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla*, Lisboa, Instituto das Artes, 2006. Este último volume foi produzido no âmbito do projecto *Preparação de Edições Críticas da Música de Marcos Portugal incluindo um Catálogo Temático* (2004-2008), financiado pela Fundação para a Ciência e a para a Tecnologia, e inserido na unidade de investigação Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa. Entre as obras de Marcos Portugal que, no âmbito deste projecto, foram editadas contam-se: Bárbara VILLALOBOS (ed.), *La Zaira (1804)* e *Licença Pastoral (1788)*; Rejane PAIVA e David CRANMER (eds.), *Sinfonia para 6 órgãos ([1807])*; David CRANMER (ed.), *Adrasto rè d'Egitto. Abertura (1800)* e *Fernando nel Messico. Abertura (1801)*; Rejane PAIVA (ed.), *La morte di Semiramide. Abertura (1801)*; Bárbara VILLALOBOS (ed.), *La Zaira. Abertura (1802-1804)*. O trabalho do presente autor, uma tese de doutoramento sob a orientação de David Cranmer, tem como cerne o catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal. Para mais informações consultar <<http://www2.fcsh.unl.pt/cesem/investigacao/projectosinv/Marcos%20Portugal/projecto%2>> (último acesso, 30/07/2008).

Recentemente a *Missa de Requiem* (1816) que Marcos Portugal compôs para as exéquias da Rainha D. Maria I foi editada por Antonio Campos. Essa edição foi utilizada para os concertos realizados em 2008 no Rio de Janeiro, e encontra-se disponível em <[http://www.cpd.org/wiki/index.php/Marcos\\_Portugal](http://www.cpd.org/wiki/index.php/Marcos_Portugal)> (último acesso, 31/07/2008).

Nesta e nas notas seguintes utilizam-se as seguintes siglas RISM para identificação de arquivos e bibliotecas: *BR-Ran* – Brasil, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional; *BR-Rn* – Brasil, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional; *BR-PEm* – Brasil, Petrópolis, Museu Imperial; *E-Mc* – Espanha, Madrid, *Biblioteca del Conservatorio Superior de Música*; *P-La* – Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda; *P-Lant* – Portugal, Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo; *P-Ln* – Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional.

<sup>2</sup> Uma excepção é o estudo sobre a influência da obra de Marcos Portugal na linha vocal solo do Padre José Maurício. Cf. Alberto José Vieira PACHECO, *Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*, Diss. de doutoramento, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2007, *passim* e em especial pp.274-286.

A ausência de estudos sobre música religiosa de estilo italiano do período em questão e a dimensão da obra do compositor também dificultam abordagens sistemáticas.

No que respeita à música dramática V. Bárbara Maria Conceição Silva VILLALOBOS FILIPE, *Marcos Portugal revisitado: La Zaira – Estudo Histórico-Dramatúrgico*, Diss. de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 3 vols., 2004.

<sup>3</sup> De acordo com Sacramento Blake, Marcos Portugal, que viveu os últimos 19 anos da sua vida no Rio de Janeiro (1811-1830), morreu brasileiro: «[...] faleceu no Rio de Janeiro, cidadão brasileiro

deste fenómeno está minuciosamente explanada na seminal monografia publicada em 1910 (e 1916): *Marcos Portugal na sua música dramática*, de Manoel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhaes.<sup>4</sup> Enquanto a produção dramática está concentrada no período 1784-1806, a obra religiosa, ao invés, acompanhou todo o trajecto criativo de Marcos Portugal,<sup>5</sup> com excepção dos seis anos e meio correspondentes ao período italiano.<sup>6</sup> Na Europa o nome de Marco Portogallo é normalmente associado à ópera mas, em

---

por ter aderido á independencia do Brasil, a 17 de fevereiro de 1830 [...]». Cf. Augusto Victorino Alves Sacramento BLAKE, *Diccionario Bibliographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1900, Vol.VI, p.220. Foi o professor de música do primeiro Imperador do Brasil e de seus filhos; nas partituras autógrafas de D. Pedro I que subsistem, é possível encontrar muitas anotações de cariz musical pela mão de Marcos Portugal, sinal de que supervisionou a sua elaboração e/ou as dirigiu. De acordo com o testemunho de Francisco Manuel da Silva, o primeiro hino do Brasil independente, tradicionalmente cantado no dia 7 de Setembro durante muitos anos, conhecido como o *Hino da Independência*, era da autoria de Marcos Portugal. Cf. Ayres de ANDRADE, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, Vol.I, pp.143-158; Evaristo Ferreira da VEIGA (letra), Marcos PORTUGAL (música), *Hymno da Independencia do Brasil* [...], Rio de Janeiro, Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas Buschmann & Guimarães, Nova Edição, s.d. (inclui uma «Noticia Historica»).

<sup>4</sup> Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1910 e 1916 (*Supplemento*). O meticuloso e fidedigno investigador utilizou as informações contidas na sua colecção de libretos (uma das maiores do mundo), transcrevendo-as, e organizando numerosos e detalhados índices e listas. Constata-se que foi sobretudo através das *opere buffe* que o total de réplicas atingiu um número que será próximo de 500, o que implica vários milhares de representações. Neste particular destacam-se *La confusione della somiglianza*, *La Donna di genio volubile*, *L'oro non compra amore* e *Lo spazzacamino Principe*. Em vários países europeus, os numerosos recitais pela diva Angelica Catalani, no período 1806-1830, que quase sempre incluíam pelo menos uma ária de Portogallo, amplificaram o fenómeno, dando, inclusivamente, origem a algumas edições. Uma digitalização da obra de Almeida Carvalhaes está disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/cesem/investigacao/projectosinv/Marcos%20Portugal/projecto%2>> (último acesso, 30/07/2008).

<sup>5</sup> A primeira obra religiosa, de que não se conhece nenhum espécime, data de 1776 e é um *Miserere a canto d'orgão* composto quando Marcos António ainda era aluno no Seminário da Patriarcal, em Lisboa. O jovem estudante tinha 14 anos. A única referência a esta obra está contida numa relação autógrafa, pertença de Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE, e por ele publicada no ano de 1859. V. «Relação das diferentes peças de musica, que Marcos Portugal tem feito desde que S. A. R. o Principe R. N. S. houve por bem empregal-o no seu Real Serviço [...] Lisboa 28 de Junho , no anno de 1809» *Revista Tri-mensal do Instituto Historico Geographico do Brasil*, Rio de Janeiro, vol.XXII, 1859, pp.488-503. A última obra religiosa datada que sobreviveu é de 1824, e foi composta por ordem de D. Pedro I: *Por Ordem de S.M.I. / Original no Rio de janeiro / em Dezembro de 1824. / Missa Breve / Com todo o instrumental / / Musica de Marcos Portugal*. (Inscrição na página de rosto do autógrafo, em BR-Rn, MS.A-VII-VIII.P-XV-m).

Uma digitalização da referida relação autógrafa publicada por Manuel de Araújo Porto-alegre em 1859 está disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/cesem/investigacao/projectosinv/Marcos%20Portugal/projecto%2>> (último acesso, 30/07/2008).

<sup>6</sup> De 1792 a 1800, interrompida por uma estada em Portugal que deverá ter durado cerca de um ano, de meados de 1794 a meados de 1795. Neste período foram estreadas em Itália cerca de 21 óperas. Mesmo assim, foi possível encontrar em arquivos italianos 2 obras religiosas de pequenas

Portugal e no Brasil, foi sobretudo na música religiosa que o nome Marcos António Portugal deixou marca perene: muito depois da música dramática sair de cena, algumas obras religiosas ainda se mantinham no repertório das sés, igrejas e capelas. De facto, nestes países, foi sobretudo o gênero sacro que projectou o nome do compositor ao longo de várias gerações de públicos e compositores. Esta é a história eloquente contada pelas fontes analisadas e utilizadas para o catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal. O *corpus* inclui quase 750 fontes musicais manuscritas e cerca de 30 fontes musicais impressas,<sup>7</sup> para um total de mais de 150 obras.<sup>8</sup> Os espécimes encontrados estão disseminados por 12 países com preponderância natural para Portugal e Brasil.<sup>9</sup> As cerca de 130 versões realizadas por outros autores não só comprovam definitivamente o carácter eminentemente funcional de parte deste repertório, como constituem uma das características mais interessantes e reveladoras de um fenómeno ainda não estudado e não compreendido nas suas várias vertentes e efeitos.<sup>10</sup>

### **Antecedentes biográficos**

Nascido em Lisboa a 24 de Março de 1762, Marcos António foi admitido no Seminário da Sé Patriarcal de Lisboa aos 9 anos, onde estudou com João de Sousa Carvalho e, eventualmente, com José Joaquim dos Santos, com o Padre Nicolau Ribeiro Passo Vedro, e com o seu futuro cunhado, António Leal Moreira, professores da mesma instituição por essa altura. Quando foi admitido na Irmandade de S. Cecília, a 23 de Julho de 1783, já era organista e compositor na Sé Patriarcal. O seu vínculo a esta instituição começou cedo e marcou a sua estréia pública como compositor: duas

---

dimensões, o que parece indicar que, localmente, continuou a receber encomendas (se bem que em muito menor número).

<sup>7</sup> Se atentarmos na delapidação e nas perdas com origem em múltiplas causas naturais e humanas, podemos imaginar que o total dos espécimes (mesmo excluindo os impressos) deverá ter sido da ordem dos vários milhares.

<sup>8</sup> Incluindo as versões das suas obras que o compositor realizou.

<sup>9</sup> Espécimes de obras religiosas de Marcos Portugal foram até agora (Julho de 2008) encontrados em 14 arquivos/bibliotecas/fundos brasileiros e 54 arquivos/bibliotecas/fundos/colecções portuguesas.

<sup>10</sup> A maior parte dos autores que realizaram versões de obras religiosas de Marcos Portugal são anónimos mas, através de um estudo caligráfico comparativo, foi possível identificar uma percentagem significativa, nomeadamente daqueles de quem se conhecem autógrafos em arquivos portugueses e brasileiros. Entre os autores com versões atribuídas, identificados através da caligrafia, ou referenciados em fontes secundárias contam-se: Eleutério Franco Leal, José Maurício Nunes Garcia, António da Silva Leite, José Marques e Silva, António José Soares, João da Soledade, Joaquim Casimiro Júnior, Francisco Norberto Santos Pinto e Hugo Bussmeyer.

antífonas a canto de órgão - um *Salve Regina* e um *Sub tuum praesidium*, foram cantadas em 1780.<sup>11</sup>

A relação profissional com a Família Real terá principiado com uma encomenda para a festa de S. Bárbara: uma *Missa com instrumental* datada de 1782.<sup>12</sup> Este evento, que possivelmente marca o início do seu relacionamento com o jovem Infante D. João, revelou-se decisivo para o seu percurso profissional e estético.

Em Setembro de 1792, e apenas alguns meses depois da incapacitante doença da Rainha e da efectiva regência de D. João, Marcos Portugal parte para Itália «all'attuale servizio di S. M. Fedelissima» (conforme se pode ler em alguns libretos e em pelo menos uma partitura),<sup>13</sup> e em 6 anos e meio, estreia cerca de 21 óperas, a maior parte delas *opere buffe*. O êxito italiano extravasa para o resto da Europa, com representações em Viena, Paris, Londres, Dublin, São Petersburgo, Berlim, Dresden, Hamburgo, Hannover, Leipzig, Nuremberga, Corfu, Barcelona, Madrid, Lisboa, Porto...<sup>14</sup>

De volta a Lisboa, em meados de 1800, é nomeado Mestre de Solfa do Seminário da Patriarcal e *Maestro* do Real Teatro de S. Carlos, onde compõe essencialmente *opere serie*, quase todas para Angelica Catalani.<sup>15</sup> Durante este período, continuaram as encomendas de obras religiosas por «Ordem de S. A. R. o Príncipe Regente Nosso Senhor», normalmente destinadas a ocasiões de maior significado sócio-político ou religioso.

O abortado golpe de estado no Outono de 1805, e a saída de Catalani em inícios do ano seguinte, levaram o centro da actividade musical do reino para o Real Palácio-Convento de Mafra, onde o Príncipe Regente tinha passado a residir.<sup>16</sup> Até Novembro de 1807 registou-se uma produção musical extraordinária e ainda não devidamente estudada. Só Marcos

---

<sup>11</sup> Referências contidas na já aludida relação autógrafa. Cf. Marcos PORTUGAL, «Relação das diferentes peças de musica, que Marcos Portugal tem feito [...]» *Revista Tri-mensal do Instituto Historico Geographico do Brasil*, Rio de Janeiro, vol.XXII (1859), p.502.

<sup>12</sup> Cantada na «Real Capella de Queluz». Cf. Marcos PORTUGAL, *Op. cit.*, p.493.

<sup>13</sup> Cf. Manoel Pereira Peixoto d'Almeida CARVALHAES, *Op. cit.*, pp.28, 47, 48, 77, 80, 127, 139, 141, 163, 175, 179, 182, 188, 210. Inscrição na página de rosto de espécime manuscrito (partitura cartonada, cópia): *La Somiglianza in Equivoco / O'sia / Li Due Gobbi / Musica dell' Signor Marco Portogallo / all'attuale Servizio di Sua Maestà Fedelissima / In Firenze la Primavera dell' anno 1793 [...]*, E-Mc, A.R.A. L.º 234, N.º 239.

<sup>14</sup> Cf. Manoel Pereira Peixoto d'Almeida CARVALHAES, *Op. cit.*, pp.242-243, *passim*.

<sup>15</sup> A única *opera buffa* foi *L'oro non compra amore*, estreada no Inverno de 1804 para o benefício de Elisabetta Gafforini. Cf. Manoel Pereira Peixoto d'Almeida CARVALHAES, *Op. cit.*, p.164.

<sup>16</sup> De acordo com Ângelo Pereira, desde os princípios de Junho de 1806. Cf. Ângelo PEREIRA, *As Senhoras Infantas Filhas de El-Rei D. João VI*, Lisboa, Editorial Labor, 1938, p.19.

Portugal compôs mais de 20 obras religiosas (com particular incidência em 1807) para as vozes masculinas dos monges arrábidos, e para o conjunto único de 6 órgãos da Basílica.

A crescente apreciação pelo trabalho do compositor por parte de D. João traduziu-se em duas Mercês que pelo *Particular* lhe foram concedidas:

*A Marcos Antonio Portugal, Fez merce O Príncipe Regente Nosso senhor em dezenove de Outubro de mil oitocentos e quatro de lhe Mandar dar duzentos mil reis por anno, para sua mulher Maria Joanna, pagos aos quartéis com o vencimento do dia da merce: e com a mesma obrigação que o antecedente*<sup>17</sup> *[escrever, e compôr a Muçica que se lhe ordenar, para o serviço do Mesmo Senhor] [...]*<sup>18</sup>

A segunda foi concedida quando Marcos Portugal se encontrava a residir em Mafra, no dia do baptizado da Infanta D. Ana de Jesus Maria:

*A Marcos Antonio Portugal, Fez mercê O Principe Regente Nosso Senhor em dezoito de Janeiro de mil oitocentos e sete de o condecorar com o titulo de Mestre, e Compozitor da Sua Real Camara, permitindo-lhe uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes. [...]*<sup>19</sup>

É importante reter que, em desacordo com o que consta em quase todas as biografias, Marcos Portugal nunca foi Mestre da Capela Real em Lisboa: para além das suas funções como Mestre do Seminário da Patriarcal, compositor da Sé Patriarcal, e *Maestro* do Real Teatro de S. Carlos, a segunda mercê mencionada elevou-lhe o estatuto para «Mestre, e *Compozitor da Sua Real Câmara, permitindo-lhe uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes.*» Pelo menos desde o tempo do bisavô de D. João VI, D. João V, essa tinha sido a prática da Casa Real Portuguesa: os compositores mais consagrados e estimados eram os mestres de Suas Altezas Reais e, formalmente, nunca eram Mestres da Capela Real.<sup>20</sup> Os três exemplos mais

---

<sup>17</sup> Antonio Puzzi.

<sup>18</sup> V. *Livro Terceiro dos Assentamentos das Mercês que se pagao pelo Particular desde 27 de Setembro de 1800 até 1817*, P-Lant, ACR, L<sup>o</sup>.933, f.112r.

<sup>19</sup> V. *Op. cit.*, f.156v.

<sup>20</sup> Institucionalmente e não no sentido lato e muito difundido (na época) do termo: «mestre de música consagrado», ou «compositor de mérito», etc. Um exemplo desta utilização pode ser

significativos são os consumados compositores Domênico Scarlatti, David Perez e João de Sousa Carvalho.<sup>21</sup> Nenhum deles foi Mestre da Capela Real Portuguesa, e todos eles foram Mestres de Suas Altezas Reais.

### **A obra de Marcos Portugal no Brasil antes de 1811**

É significativo que a obra de Marcos Portugal fosse conhecida no Brasil pelo menos 12 anos antes da sua chegada em 1811.

O inventário *post-mortem* do professor de José Maurício Nunes Garcia, Salvador José de Almeida Faria, falecido em 1799, inclui muitos espécimes de compositores italianos e portugueses. O inventário foi parcialmente transcrito por Nireu Cavalcanti<sup>22</sup> mas, infelizmente, foi entretanto perdido ou roubado do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.<sup>23</sup> Marcos Portugal está representado no inventário com 5 obras: duas *Missas Pequenas* (2\$400 e 0\$400), uma *Missa Grande* (3\$200), uma *Missa de Trito* (0\$600), e um *Credo* (0\$600).<sup>24</sup> Todas elas são anteriores ao período italiano, e a *Missa Grande*

---

encontrado numa relação de pessoal contratado para o Real Teatro de S. Carlos para a época 1805/1806: os *maestros* Marcos António Portugal (*Por todo o tempo / 2.000\$000 / e 72\$ para Caças*) e Valentino Fioravanti (*Por todo o tempo / 1.600\$000 / Benef.º livre e 72\$ para Caças*) são referidos como «Mestres de Capela». Cf. *Relação das Pessoas q' se achão Escripturadas p. Serviço do Real Theatro de S. Carlos desde 13 de Maio de 1805 atbe o Carnaval de 1806*, Lisboa, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, ER 5419, Doc.19.

<sup>21</sup> Cf. João Pedro d'ALVARENGA, «Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português» *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, n.º 7-8, 1997/1998, pp.119-121; Cristina FERNANDES, *A Patriarcal e as Capelas Reais da Corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical*, comunicação proferida no Colóquio Luso-Brasileiro, *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 de Junho de 2008 (a publicar no livro de actas, em preparação).

<sup>22</sup> O inventário de Salvador José inclui 10 compositores portugueses (André da Silva Gomes, António Leal Moreira, Frei António do Rosário, António Teixeira, João Alvares Froyo, João Cordeiro da Silva, João de Sousa Carvalho, José Joaquim dos Santos, Luciano Xavier dos Santos e Frei Manuel de Santo Elias), 12 compositores italianos (Baldassare Galuppi, Davide Perez, Giuseppe Bencini, Giovanni Battista Borghi, Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo Leo, Luigi Sabatini, Lustrini (?), Niccolò Jommelli, Niccolò Piccini, Paolo Orgitano, Tommaso Traetta), para além de Marcos Portugal, José Maurício Nunes Garcia, e mais de 125 obras anónimas. Cf. Nireu CAVALCANTI, *O Rio de Janeiro Setecentista. A vida e a construção da cidade da invasão francesa até à chegada da Corte*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004, pp.415-18.

<sup>23</sup> A localização original é BR-Ran, Inventários *post-mortem*, Maço 303, n.º 5614.

<sup>24</sup> A obra *Missa de trito* não deverá ser de Marcos Portugal, podendo o subtítulo referir-se a um arcaísmo relacionado com o modo *tritius*, ou à autoria do compositor napolitano Giacomo Tritto (1733-1824). A primeira possibilidade é improvável, visto que os teóricos portugueses não utilizam essa terminologia. Agradeço a Ana Paixão, especialista em tratados portugueses, esta informação.

deverá corresponder à missa homônima existente em dois arquivos brasileiros.<sup>25</sup>

A já mencionada relação autógrafa publicada por Manuel de Araújo Porto-alegre em 1859 menciona *O genio americano*, uma cantata composta em Lisboa no ano de 1806, «para se executar na Bahia».<sup>26</sup> Não foi encontrado mais nenhum vestígio desta obra.

Cerca de um ano antes da sua chegada, Marcos Portugal compôs uma *Missa Festiva que deve ser executada com bastante número de vozes, e com toda a orquestra*.<sup>27</sup> Uma cópia existente no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (só *Kyrie* e *Gloria*) refere que a obra foi cantada na Real Capela a 16 de Julho de 1810, dia que corresponde à festa de Nossa Senhora do Monte do Carmo.<sup>28</sup> De acordo com o autógrafo, os solistas nessa ocasião foram o *castrato* Giuseppe Capranica, dois dos mais assíduos colaboradores do compositor em Portugal, os tenores António Pedro Gonçalves e Giovanni Mazziotti, e aquele que viria a ser o (quase) exclusivo intérprete dos solos de baixo no Rio de Janeiro:<sup>29</sup> João dos Reis Pereira.<sup>30</sup> Na página de rosto lê-se «Composta por ordem de S. A. R. o Príncipe Regente Nosso Senhor». Assim, foi «por ordem» do Príncipe Regente que esta obra foi composta

---

<sup>25</sup> Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MS P-XI-14), e Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense de S. João del Rei (s.c. [Credo Mi b M]). Manteve-se em repertório até inícios do século XX, existindo pelo menos um espécime manuscrito em quase todos os arquivos portugueses, confirmando o seu carácter paradigmático. O *Domine Deus*, destinado ao pouco usual sexteto de solistas (S, S, A, T, B, B), terá muito provavelmente servido de modelo para a equivalente secção da *Missa de N. S<sup>ra</sup>. da Conceição* (CPM 106), também escrita para S, S, A, T, B, B, e apresentando evidentes semelhanças estilísticas. Cf. Cleofe Person de MATOS, *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura, 1970, pp.153-56; Ricardo BERNARDES (ed.), *Música no Brasil. Séculos XVIII e XIX. Missa de Nossa Senhora da Conceição para 8 de Dezembro de 1810*, Vol.I, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2002; António Jorge MARQUES, *A Missa Grande de Marcos António: disseminação e transformações através dos séculos XVIII e XIX*, comunicação proferida no 12º Encontro de Musicologia da Associação Portuguesa de Ciências Musicais, Lisboa, 30 de Maio de 2003.

Para uma digitalização da versão com org/bc (só *Kyrie* e *Gloria*) vide <<http://purl.pt/794>> (P-Ln, FCN, CN 167).

<sup>26</sup> Cf. Marcos PORTUGAL, *Op. cit.*, p.491.

<sup>27</sup> O autógrafo da *Missa (Kyrie e Gloria)* subsiste no arquivo particular do Maestro Filipe de Sousa, em Alcainça (s.c.). O autógrafo do *Credo (Credo, Sanctus e Agnus Dei)* está localizado em P-La, 48-IV-26.

<sup>28</sup> Padroeira da Igreja do Carmo, que recebera a Capela Real. A festividade respectiva é de 1ª ordem.

<sup>29</sup> De acordo com inscrições do compositor existentes nos autógrafos.

<sup>30</sup> O *Laudamus te* está destinado ao contralto *Gori*, mas Marcos Portugal deveria saber que este cantor só chegaria ao Rio de Janeiro mais tarde: de facto ele só saiu de Lisboa por volta do dia 1 de



para ser cantada no Rio de Janeiro e, como veremos, foi também «por ordem» expressa do Soberano que Marcos Portugal se juntou à Corte do outro lado do Atlântico.

### D. João e a música

O Infante D. João estudou música com João Cordeiro da Silva e João de Sousa Carvalho.<sup>31</sup> Não se sabe se era dotado, mas há muitos testemunhos do seu interesse pela música, em especial a música sacra, e do papel fundamental que veio a ocupar na sua vida. Um desses testemunhos é da sua filha, a Infanta D. Maria Isabel, e está contido numa carta escrita em Madrid e dirigida a seu Pai:

*[...] Agora vou dizer a V.M. q. fomos ao Escorial, e a Granja, e vimos as fontes q. são lindas, e óptimas, mas eu gostei mais do Escorial porq. he mt.º grande, parece-se mt.º com Mafra, a Igreja he magnífica, e fazem-se as ceremonias mt.º bem e a catução [sic] perfeitamente, eu lembrei-me mt.º de V.M. pois sei q.º gosta de todas estas couzas. [...] Madrid 4 de Dezembro de 1817<sup>32</sup>*

Um outro episódio exemplifica a permanente preocupação de D. João pela música cantada nas várias capelas reais. Quando deixou Mafra, rumo ao Brasil, recomendou ao guardião do convento que lhe desse notícias detalhadas das festividades que aí se realizassem. Fr. Gaspar de Maria Santíssima, de seu nome, desempenhou a ordem de S. A. R. com desvelo, a julgar pelo teor da única carta que sobreviveu, datada de 18 de Junho de 1813, e que contém descrições muito detalhadas sobre o ritual e a música cantada, seus intervenientes e autores.<sup>33</sup>

---

Outubro de 1810. Assim, no f.50r do autógrafo está uma versão simplificada do *Laudamus te* para soprano, com a indicação: «Na falta do S.º Gori, ou ainda de outro Contralto, q. sufficientem<sup>te</sup>. pudesse executar osolo *Laudamus*, então cantarse-há odº solo por algum soprano [...]». É possível que os solos com autoria, não só tenham sido escritos para as capacidades e características técnicas individuais (com a excepção de João dos Reis que o compositor ainda não tinha ouvido), como também tenham servido para apresentar os cantores recém chegados à Corte do Rio de Janeiro.

<sup>31</sup> Cf. Ângelo PEREIRA, *D. João VI Príncipe e Rei: a Retirada da Família Real para o Brasil (1807)*, Vol.I, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1953, pp.15 e 16.

<sup>32</sup> *Apud* Ângelo PEREIRA, *As Senhoras Infantas* [...], pp.69 e 70.

<sup>33</sup> A carta dirigida ao confessor do Príncipe Regente, Fr. Joaquim de S. José, está transcrita na íntegra em Ângelo PEREIRA, *Os Filhos de El-Rei D. João VI*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1946, pp.273-5.

Era na música que «buscava lenitivo para os seus desgostos» e era nos templos que procurava refúgio.<sup>34</sup> No Rio de Janeiro, por exemplo, a Capela Real era um local muito do seu agrado - quando chovia era aí que escolhia ficar longamente, embalado pela música:

*[...] Aqui desde o fim de Setembro [até 30 de Dezembro de 1819], pode se dizer que vivemos debaixo d'agua, tem sido bem poucos os dias que não tenha chovido, e mt.º e o pior hé que não obstante isto, o calor é excessivo. [...] Hé sempre incomodo a chuva, porém aqui hé dobrado para quem hé empregado na Capella, pois como o tempo não dá logar a Sua Mag.ª de passear; as tardes são passadas na Igreja, mudão-se as horas, procura-se a muzica mais comprida para entreter athé á noite em nenhuma das Oitavas sabimos sem ser de noite. Porém graças a D.ª tenbo resestido, e passo sem maior novidade. [...]*<sup>35</sup>

O agrado do Príncipe Regente pela música de Marcos Portugal, em específico, vem expresso numa carta a D. Carlota Joaquina:

*[...] A festa esteve boa, cantou-se a missa de Marcos e agora mesmo que são 3 ½ da tarde que faço esta, se acabou o refeitório. [...] Mafra, 18 de Agosto de 1805.*<sup>36</sup>

É significativa a familiaridade com que é referida *a missa de Marcos* e, para além da comida, a sua inequívoca contribuição para a qualidade da festa.

Ângelo Pereira refere que a «sua mania musical empolgava-o de tal maneira que deixava por momentos de ser o Rei generoso e bom para se transformar num feroz egoísta».<sup>37</sup> Facto é que D. João era possessivo e ciumento com relação à música composta para a *sua* capela, e especialmente a música composta por Marcos, como está admiravelmente ilustrado numa carta escrita no Rio de Janeiro e datada de 30 de Dezembro de 1819:

---

<sup>34</sup> Cf. Ângelo PEREIRA, *Os Filhos de El-Rei* [...], p.273.

<sup>35</sup> Grifo meu. Carta do cônego presbítero da Capela Real do Rio de Janeiro, António Pedro Gonçalves, endereçada ao cônego da Basílica Patriarcal de S. Maria em Lisboa, D. Casimiro Vasques da Cunha, e datada de 30 de Dezembro de 1819. *Apud* Ângelo PEREIRA, *Os Filhos de El-Rei* [...], p.276.

<sup>36</sup> BR-PEm, Arquivo da Casa Imperial do Brasil, I-17-08-1805-JVI. P. c 1-3.

<sup>37</sup> V. Ângelo PEREIRA, *Os Filhos de El-Rei* [...], p.273.

[...]ElRey tem huma soffreguidade na musica que se canta na Capella, que athé a não quer emprestar nem p.<sup>a</sup> se cantar aqui em algumas Festas que se fazem por fora, não indo Elle assistir. [...] No anno em q. morreo a Raynha e p. as Exequias da mesma Snr.<sup>a</sup> compôz Marcos huma Missa de Defuntos, constou aqui não sei se com motivo ou sem elle, que se tinha cantado em Lx.<sup>a</sup>. El-Rey soube-o foi pellos ares, e dizem-me que mandara Ordem ao Visconde de Santarem que indagasse se isto era verd.<sup>c</sup> e quem a tinha remetido d'aqui, protestando de mandar para Angola o q. a tivesse remetido: o mesmo succede agora com outra do mesmo Marcos chamada da Conceição que aqui se disse ter-se cantado no Porto. Esteve aqui um Conego de Guimaraens meu hospede gostou mt.<sup>o</sup> de huma Ladainha que Marcos fez p.<sup>a</sup> a Novena do Carmo alternada com o Povo pediu-me se eu lha alcançava, disse-lhe que a pedisse a El-Rey não duvidando que elle lhe desse licença p.<sup>a</sup> a mandar copiar attendendo a ser huma cousa tão pequena; El-Rey remette-o p.<sup>a</sup> Marcos, o qual não sabendo o q. fizesse, falou a S. Mag.<sup>c</sup> que lhe respondêo que o entretivesse, e q. a musica que elle mandava fazer p.<sup>a</sup> a sua Capella era unicamente p.<sup>a</sup> as suas Funçoens, e que sendo de outro modo, nenhuma differença haveria das suas ás dos outros. [...] <sup>38</sup>

### **Chegada ao Rio de Janeiro**

De acordo com uma lista existente no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, e contrariando alguns manuais de história, apenas dois músicos acompanharam a Família Real a 29 de Novembro de 1807: o mediano organista e seminarista de Vila Viçosa, José do Rosário Nunes, e o professor de cantochão, o Padre Francisco de Paula Pereira.<sup>39</sup> A constituição e organização da Capela Real no Rio de Janeiro, que nos primeiros tempos contou com os músicos locais e com o Mestre de Capela José Maurício Nunes Garcia,<sup>40</sup> recebeu a atenção pessoal do Príncipe Regente. Isso está claramente expresso na documentação referente ao *Real Bolsinho* existente

---

<sup>38</sup> Carta de 30 de Dezembro de 1819, *Op. cit.*. Apud Ângelo PEREIRA, *Os Filhos de El-Rei* [...], p.277.

<sup>39</sup> Cf. *BR-Ran*, Casa Real e Imperial, Cx.625, Pc.3, Doc.2 – 1; André CARDOSO, *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2005, pp.55-56.

<sup>40</sup> Nomeado a 26 de Novembro de 1808. Cf. Cleofe Person de MATTOS, *José Maurício* [...], pp.68-70, 232 (nota 94).

na Torre do Tombo, onde está transcrita a correspondência mantida pelo Tesoureiro do Particular, João Diogo de Barros Leitão e Carvalhosa, mais tarde Visconde de Santarém, o homem da confiança do Príncipe Regente em Lisboa.<sup>41</sup> A partir de Setembro de 1809 e continuando em ritmo regular até finais de 1812, vários músicos foram por «ordem expressa de S. A. R.» mandados viajar para o Rio de Janeiro. Entre estes figuram os castrados Giuseppe Gori, Antonio Cicconi e Giuseppe Capranica, os dois tenores António Pedro Gonçalves e Giovanni Mazziotti, e o fagotista Nicolau Heredia.<sup>42</sup>

O nome de Marcos aparece pela primeira vez integrado numa extensa lista datada de 3 de Agosto de 1810.<sup>43</sup> A 7 de Janeiro do ano seguinte é convocado individualmente com carácter de urgência:

*S. A. R. O Principe Regente Nosso Senhor Foi Servido Ordenar que o mestre do Seminario Marcos Portugal fosse para o Rio de Janeiro servir o Mesmo Senhor n' aquella Côrte ; e porque deve partir na primeira Embarcação da Coroa q sahir para a refferida Corte, faz-se necessario q V.m.e dê as providencias necessarias para elle ser pago dos Ordenados que se lhe devem, e de trez Mezes adiantados [...]*<sup>44</sup>

Depois de ser forçada a «entrar arribada» no porto de Lisboa, provavelmente devido a problemas mecânicos, a Fragata Princesa Carlota finalmente partiu depois do dia 6 de Março,<sup>45</sup> chegando ao Rio de Janeiro a 11 de Junho de 1811.<sup>46</sup> A bordo seguia o *Mestre de Música* Marcos Portugal e uma comitiva de 4 pessoas que incluía a sua mulher Maria Joana.<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup> [5º. Livro que serve de Registo de Cartas, pertencentes á Thezouraria do Particular.], *P-Lant*, ACR, Lº.2979.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, f.45r et seq..

<sup>43</sup> *Op. cit.*, f.57r, 57v.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, f.64r.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, f.66v.

<sup>46</sup> Cf. António Marques ESPARTEIRO, *Três Séculos no Mar (1640-1910)*, III Parte, (*Fragatas*), Vol.3, Lisboa, Ministério da Marinha, 1979, p.70. O bibliotecário Luís dos Santos Marrocos também estava a bordo, assim como um número não especificado de caixas contendo parte da Biblioteca Real.

<sup>47</sup> Mas não incluía o seu irmão Simão Portugal, como está escrito em algumas biografias. Este, na companhia de sua mulher e dois filhos, viajaria na nau S. Sebastião que deverá ter saído de Lisboa em Maio de 1812. [5º. Livro (...) do Particular], *P-Lant*, ACR, Lº.2979, ff.75v, 76r, 77r, 77v, 78r.

## A estratégia do Príncipe Regente

Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro existe um importante documento autógrafo em que Marcos faz saber o que recebia em Lisboa como Mestre do Seminário e compositor da Sé Patriarcal, e suplica a S. A. R. uma razão de Mestre, e o exercício de Mestre de música de SS. AA. RR.:

*Memória doq' Marcos Portugal / recebia em Lisboa por mercê / já feita por S. A. R. // Como Mestre do Seminario, e compositor da Patri- / archal: 600\$000 R<sup>s</sup>. pagos pelo cofre da P<sup>al</sup>. // De uma tença p<sup>a</sup>. sua mulher com sobrevi- / vencia ao d<sup>o</sup>.: 200\$000. pagos pello bolcinho. // A verdade do referido deverá cons - / tar pellas relações de João Diogo de Barros / vindas na Fragata Carlotta. // Suplica presentem<sup>te</sup>. a S. A. R. a mercê / de huma razão effetiva de Mestre, e / juntamen<sup>te</sup>. tambem o exercicio de Mestre de Musica de SS. AA. RR. com o ordenado / correspondente, e tudo o mais, q' compete / ao mesmo lugar.<sup>48</sup>*

De acordo com o despacho anexo<sup>49</sup> e com os avisos seguidamente transcritos, todas as suas pretensões foram satisfeitas: os 600\$000 reis anuais correspondentes às funções no Seminário e Sé Patriarcal pagos pela folha da Capela Real, e o resto pago pelo *Real Bolsinho* - 480\$000 reis como Mestre de Música de SS. AA. RR., 200\$000 reis da tença concedida a Maria Joana, para além de 240\$000 reis anuais para pagamento de rendas.

*O Thesoureiro da Capella Real Joaquim Joze de Aze - / vedo metta em Folha a Marcos Portugal Mestre de / Musica de Suas Altas Reaes comaquantia de / seis centos mil reis em cada hum anno, que elle ven - / cia em Lisboa como Mestre do Seminario e Compositor / da Patriarcal. E com oseu competente conhecimento / de recibo lheserá levada em conta esta quantia nas que / der doseu recebimento Rio de Janeiro em 23 de Junho / de1811 = Com aRubrica deSua Excelencia [Conde de Aguiar]<sup>50</sup>*

<sup>48</sup> BR-Rn, Secção de Manuscritos, C.966-49.1.

<sup>49</sup> BR-Rn, Secção de Manuscritos, C.966-49.2.

<sup>50</sup> V. *Livro 1º de Avisos e Portarias sobre a Fazenda (1808-20)*, BR-Ran, Série Interior, Gabinete do Ministro, IJJ<sup>1</sup> 43, f.111v. De notar que o pagamento pela folha da Capela Real corresponde aos cargos que já detinha em Lisboa, e não ao cargo de Mestre de Capela.

*Para o Visconde de Villa Nova / da Rainha // Havendo o Príncipe Regente Nosso Senhor / Nomeado a Marcos Portugal para Mestre de Mu - / sica de Suas Altezas Reaes: He Servido que por este Serviço vença o Ordenado de quarenta mil reis / por mez, e duzentos e quarenta mil reis annualmente / para pagamento das casas da sua habitação. O que / tudo lhe deve ser satisfeito pelo Seu Real Bolsi - / nho, assim como a Tença de duzentos mil reis que foi / concedida em Lisbôa a sua Mulher com sobrevivem - / cia para elle, de que lhe faz Mercê mandar conti - / nuar nesta Corte = Deos guarde a V. S. = Paço em 23 / de Junho de 1811 = Conde de Aguiar.<sup>51</sup>*

Os dois últimos avisos dão conta de mais duas benesses concedidas ao Mestre de Suas Altezas Reais:

*Para o Conde do Redondo // Ill<sup>mo</sup>. e Ex<sup>mo</sup>. Sñr. = O Príncipe Regente Nosso / Senhor He servido que V. Ex<sup>a</sup>. passe as Ordens neces - / sarias, para que pela Real Ucharia se de a ração [sic] com - / petente diariamente a Marcos Portugal, Mes - / tre de Musica de Suas Altezas Reaes. Oque / de Ordem do mesmo Senhor participo a V. Ex<sup>a</sup>. pa - / ra que assim o execute = Deos guarde a V. Ex<sup>a</sup>. = / Paço em 23 de Junho de 1811 = Conde de Aguiar.<sup>52</sup>*

*Para o Marquez de Vagos // Ill<sup>mo</sup>. e Ex<sup>mo</sup>. Sñr. = O Príncipe Regente Nosso / Senhôr He servido que V. Ex<sup>a</sup>. mande pôr em / todos os dias de lição huma Sege das Reaes Ca - / valbarices [sic] á porta de Marcos Portugal, Mestre / de Musica de Suas Altezas Reaes, para o conduzir para o Paço, e dahi para a sua casa, depois de acabada a dita lição. O que participo a / V. Ex<sup>a</sup>. para que assim se execute = Deos guar - / de a V. Ex<sup>a</sup>. = Paço em 23 de Junho de 1811 = / Conde de Aguiar.<sup>53</sup>*

<sup>51</sup> V. Livro 4º da Corte (1811-12), BR-Ran, Série Interior, Gabinete do Ministro, IJJ<sup>1</sup> 186, f.19v.

<sup>52</sup> *Loc.cit.*

<sup>53</sup> *Loc.cit.*. Estes quatro avisos foram por vez primeira transcritos por Ayres de Andrade sem indicar a localização da fonte, e também por Cleofe Person de Mattos, com a indicação «Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, 4 avisos». Cf. Ayres de ANDRADE, *Francisco Manuel da Silva [...]*, Vol.II, pp.215; Cleofe Person de Mattos, *José Maurício [...]* *Biografia*, pp.89 e 240 (Nota 137).

Estas quantias seriam muito substancialmente aumentadas pelo *Officio de Escrivão da Chancelaria da Relação da Casa da Supplicação do Brasil* que o Príncipe Regente lhe concedeu em Setembro de 1813.<sup>54</sup> Marcos Portugal não só tinha sido convocado com carácter de urgência, como tinha sido bem recebido e recompensado pela sua disponibilidade e obediência.

Note-se novamente que, formalmente, o seu título é *Mestre de Suas Altezas Reais*, os filhos de D. João, e assim aparece referido nas fontes primárias brasileiras do período. Com excepção do cargo de *Maestro* no Real Teatro de S. Carlos, as suas funções mantiveram-se de Portugal para o Brasil (Mestre do Seminário e compositor da Sé Patriarcal), a única diferença sendo a confirmação como professor dos infantes, visto que já a 18 de Janeiro de 1807 tinha adquirido o direito a «uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes». O único Mestre da Capela Real era o Padre José Maurício Nunes Garcia. Por outro lado, é óbvio que uma das razões da convocação de Marcos Portugal passava pela responsabilidade da composição da música, em especial aquela destinada às funções de primeira ordem, aos nascimentos, exéquias, aniversários natalícios e celebrações dos dias onomásticos de Pessoas Reais, além de outras festividades de importância sócio-política. Assim se afigura a divisão de tarefas: o Padre José Maurício ocupava-se da logística, organização, direcção e bom andamento da música que o sobrecarregado calendário litúrgico anual implicava, para além da maioria dos ensaios do coro e da orquestra,<sup>55</sup> enquanto Marcos Portugal se responsabilizava pela composição e direcção da música a ser cantada nas festividades mais importantes, em particular aquelas em que S. A. R., a Corte, e outros altos dignatários estivessem presentes, além das responsabilidades didácticas advindas do facto de ser o Mestre de SS. AA. RR..<sup>56</sup> Esta divisão de tarefas, como já foi referido, parece ter sido a norma da Capela Real desde o reinado de D. João V. As diferenças, neste caso, passam pela qualidade do Mestre de Capela enquanto

---

<sup>54</sup> A fazer fé na estimativa de Luís dos Santos Marrocos, que avalia esta mercê entre 4 e 5 mil cruzados, o equivalente a pelo menos 1.600\$000-2.000\$000 reis; curiosamente uma quantia semelhante ao que ganhava como *Maestro* do Real Teatro de S. Carlos. Cf. Luís dos Santos MARROCOS, «Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa, de 1811 a 1821» in *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1934*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1939, p.162. O registo da mercê está em *BR-Ran*, Registo Geral das Mercês, Cod.137, Vol. 26, f.138v-140.

<sup>55</sup> A sua actividade composicional para a Capela Real não cessou completamente mas, em relação ao período 1808-1811, foi muito reduzida.

<sup>56</sup> A julgar pelos muitos espécimes existentes na Biblioteca Nacional de Portugal e no Museu Imperial de Petrópolis, sobretudo adaptações de trechos de óperas para vozes e piano-forte, esta

compositor e, certamente por isso, pelo facto de ter, durante mais de 3 anos, contribuído consideravelmente para o repertório da capela, chegando mesmo a modificar o seu estilo pessoal adaptando-o ao “gosto” vigente na Capela Real.<sup>57</sup>

A estratégia e os motivos do Príncipe Regente, e o papel que tinha destinado ao mestre português era ainda mais abrangente, como se torna evidente pela carta que Marcos Portugal recebeu menos de 4 meses depois da sua chegada:

*[...] Pedindo o decoro, e a decencia, que as Peças de Muzica, que se pozerem em Scena nos Theatros Publicos desta Corte nos dias, em que o Principe Regente Nosso Senhor faz a honra de ir assistir, sejam executadas com a regularidade, e boa ordem, que são indispensaveis em taes occasioens, e concorrendo na Pessoa de V. M<sup>oe</sup>. todas as circunstancias de intelligencia, e prestimo, que se requerem para bem regular, e reger semelhantes Espectaculos : Hé o mêsmo Senhor Servido encarregar a V. M<sup>oe</sup>. esta Inspeção, e Direcção. [...]*<sup>58</sup>

A *nuance* assinalada é importante: as cerimônias em que o Príncipe Regente estivesse presente nos teatros públicos eram *diferentes* das outras, de outro grau de importância. Isso aplicava-se não só aos Teatros Públicos, onde D.João ia com pouca frequência,<sup>59</sup> mas também à Capela Real, embora, neste caso e em vista dos longos períodos que aí se demorava, as cerimônias correspondentes sejam aquelas que contavam também com a presença da Côrte e de outros altos dignatários. Além disso está implícita uma encenação que deveria acompanhar essas aparições públicas de S. A. R., e a música era

---

tarefa deverá ter sido muito exigente. (V. *P-Ln*, FCR 168//18, 22, 25, 31, 55, 57, 59, 60, 63 a 72, 74 a 78, 81, 100; *P-Ln*, FCN 168 e 270; *BR-PEm*, 780.262, P852c, R) Este facto parece ser confirmado numa passagem da já referida carta de António Pedro Gonçalves de 30 de Dezembro de 1819: «[...] O mesmo Marcos me disse que em quanto a huma Missa nova, elle não podia prometer-lhe se a poderia fazer pois sempre está occupado com as Liçoens dos Senhores e com composições novas [...]», *apud* Ângelo PEREIRA, *Os Filhos de El-Rei* [...], p.277.

<sup>57</sup> Cf. Cleofe Person de MATTOS, *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro, 1997, *passim* e em especial pp.93-102; Alberto José Vieira PACHECO, *Cantoria Joanina* [...], *passim* e em especial pp.274-286.

<sup>58</sup> Grifo meu. Carta do Conde de Aguiar datada de 9 de Outubro de 1811. V. *Livro 4º da Corte (1811-12)*, *BR-Ran*, Série Interior, Gabinete do Ministro, IJJ<sup>1</sup> 186, f.82v.

<sup>59</sup> Nas duas residências reais, a Quinta da Boa Vista e a Fazenda de Santa Cruz, a prática musical também era comum, mas, geralmente, com um carácter mais reservado, ou mesmo privado.



claramente um dos ingredientes desses “Espectáculos”. No espírito de D. João, o estilo de música desenvolvido por Marcos fazia parte integrante dessa encenação, que não só compunha e escolhia a música para essas ocasiões, como se certificava da regularidade e boa ordem da sua execução. A Marcos Portugal foi conferido um cargo abrangente que se poderia designar por *Director de Música da Corte*.

Uma interessante pesquisa futura passaria por determinar em detalhe como a estratégia de encenação do Poder Real teria afectado as mudanças operadas no estilo de Marcos Portugal, mas é evidente que esse estilo se tornou crescentemente pomposo e grandiloquente, explorando até aos limites as capacidades técnicas e expressivas dos cantores solistas, e em particular dos *castrati*, tão do agrado de D. João.

Será talvez impossível avaliar como o gosto de cada um terá sido influenciado e moldado, mas é mais do que provável que essa influência tenha sido mútua e fruto de longa convivência.<sup>60</sup> O facto do compositor ter realizado bastantes novas versões das obras destinadas às vozes masculinas dos monges arrábidos e ao conjunto de 6 órgãos da Basílica de Mafra, adaptando-as à orquestra e cantores que tinha à sua disposição na Capela Real do Rio de Janeiro,<sup>61</sup> configura que esse período de intensa actividade criativa terá sido importante para o desenvolvimento de um estilo apropriado para o espectáculo da aparição pública do Soberano, um estilo potenciador da encenação do Poder Real.

### **Ambiente musical na Corte. A orquestra. Os *castrati***

Para poder cabalmente cumprir a sua função, Marcos Portugal teria tido à sua disposição um formidável grupo de artistas, sem paralelo nas Américas. É essa ideia que invariavelmente as descrições dos viajantes estrangeiros projectam. No entanto, uma cuidadosa análise de fontes primárias e bibliográficas revela que não terá sido exactamente esse o caso, em especial até à morte de D. Maria I ocorrida em Março de 1816.

Para uma melhor compreensão do processo de formação do coro e da orquestra activos na Capela Real do Rio de Janeiro entre 1808 e 1821, quatro fases devem ser consideradas:

---

<sup>60</sup> É até possível que se trate de um processo que começou muito antes, talvez mesmo anterior à partida para Itália, em 1792.

<sup>61</sup> V. Capítulo *Obras brasileiras do período 1808-1821* para a lista das obras de Marcos Portugal cantadas no Brasil.

.Entre 1808 e 1812: cantores e instrumentistas começaram a ser contratados ou instados a servirem a Corte no Brasil, chegando regularmente de Portugal (em especial a partir de 1809) para se juntarem aos músicos brasileiros que já pertenciam à Sé do Rio de Janeiro quando a Corte portuguesa chegou em Março de 1808;<sup>62</sup>

.Entre 1813 e 31 de Março de 1816: a contratação de novos músicos caiu drasticamente;<sup>63</sup>

.Entre 1 de Abril de 1816 e finais de 1817: Fortunato Mazziotti foi nomeado segundo mestre de capela, e um número significativo de *castrati* e instrumentistas juntaram-se à Capela Real, Real Câmara e Reais Cavalariças;<sup>64</sup>

.Entre 1818 e 1821: muito poucos músicos foram contratados.<sup>65</sup>

Com um núcleo inicial de músicos treinados por José Maurício, o coro e a orquestra foram sendo aumentados até aos 26 cantores, 10 instrumentistas e 3 organistas em finais de 1812. Nas formações instrumentais desta altura é muitas vezes notória a ausência de violinos e violas.

A partir de meados de 1813 a orquestra utilizada na Capela Real do Rio de Janeiro revela uma característica peculiar: a utilização de 4 clarinetes, 2 primeiros e 2 segundos, quase sempre com exclusão dos oboés. Embora uma mudança de paradigma estético não seja de excluir, é mais provável que a razão seja de ordem prática, como a falta de bons oboístas, ou um excesso de clarinetistas.

A morte da Rainha D. Maria I, a 20 de Março de 1816, parece ter sido responsável pela súbita aceleração na contratação de músicos, embora a sua longa doença prefigure uma atempada preparação das suas exéquias.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Como já vimos, apenas 2 músicos acompanharam o Príncipe Regente: José do Rosário Nunes (organista) e Francisco de Paula Pereira (professor de canto-chão e coralista). Para além do Mestre de Capela José Maurício Nunes Garcia, na fase considerada um total de 26 cantores (incluindo 3 *castrati* e bastantes brasileiros), 10 instrumentistas e 3 organistas foram nomeados para a Real Capela e para a Real Câmara.

<sup>63</sup> Dois cantores (ambos falsetistas), e 4 instrumentistas.

<sup>64</sup> Cinco *castrati*, 1 falsetista, 13 instrumentistas para a Real Câmara, além de 16 instrumentistas para as Reais Cavalariças.

<sup>65</sup> Somente dois instrumentistas e três cantores italianos, incluindo o *castrato* Domingos Lauretti, nomeado para a Real Capela a 1 de Maio de 1820 com o vencimento de 960\$000. A sua rápida passagem pelo Rio de Janeiro deixou poucos vestígios. Cf. Alberto José Vieira PACHECO, *Cantoria Joanina* [...], pp.93-95; André CARDOSO, *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*, Diss. de doutoramento, Rio de Janeiro, 2001, p.241; Ernesto VIEIRA, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, Lisboa, Lambertini, 1900, Vol.II, p.14..

<sup>66</sup> Os preparativos para a contratação dos novos *castrati*, por exemplo, começaram já em Outubro de 1815.

Em Julho de 1816, mas com efeitos retroactivos a partir de 1 de Abril, foi nomeado um segundo Mestre para a Capela Real, Fortunato Mazzotti,<sup>67</sup> e 8 instrumentistas de sopro para a Real Câmara.<sup>68</sup> Surpreendentemente não se contrataram violinistas ou violetistas.<sup>69</sup> Uma explicação poderá encontrar-se no facto de as cordas mais agudas serem verosimilmente menos utilizadas no funcionamento diário da Capela Real, sendo economicamente preferível contratá-las *avulsamente* (para utilizar a terminologia da época) sempre que necessário. Esta deveria ser prática corrente para as festividades de maior importância que, por essa razão, necessitavam de um instrumental reforçado. Na Biblioteca da Ajuda existe uma carta autógrafa de Marcos Portugal que confere algum crédito a esta hipótese. Trata-se de um pedido de pagamento a cantores e instrumentistas que participaram na *serenata L' Augúrio di Felicità* festejando o casamento do Príncipe D. Pedro e a Arquiduquesa austríaca D. Leopoldina.<sup>70</sup> O documento inclui uma lista de 14 instrumentistas que «avulsamente foram chamados de fora para completarem o número preciso». Embora não tenha sido possível identificá-los todos, é manifesto que os violinistas e violetistas estão em clara maioria.<sup>71</sup>

A partir de 5 de Novembro de 1817 o Rio de Janeiro acolheu mais 15 músicos de sopro e um bombo, elementos da banda que acompanhou D. Leopoldina na sua viagem marítima. Todos eles foram integrados nas Reais Cavalariças e é crível que, em algumas ocasiões, tenham integrado a orquestra activa na Capela Real.<sup>72</sup>

A organização dos músicos reais em 3 instituições mantinha, por esta altura, tanto no nome como na organização, o modelo existente em Lisboa: cantores e organistas na Capela Real, e os outros instrumentistas na Real Câmara e Reais Cavalariças.<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> Que servia na Capela Real como cantor.

<sup>68</sup> Os oito instrumentistas contratados foram: António Joaquim de Barros (clarinete/flauta), Bernardino António de Barros (flauta), Aleixo Bosch (clarinete), João José Kaimer e Valentim Ziegler (trompa/trompete), Leonardo da Mota e Alexandre José Baret (fagote), José Mosmann (trombone). *BR-Ram*, Casa Real e Imperial, Cx.625, Pc.03, Doc.03, e Casa Real e Imperial - Mordomia-Mór, Cod.570, f.109v-110v.

<sup>69</sup> De facto, de acordo com as fontes encontradas, no período de 1808 a 1820 somente 2 violinistas foram contratados: Francisco Inácio Ansaldi e Manoel Joaquim Correia dos Santos, ambos contratados a 20 de Novembro de 1810.

<sup>70</sup> O evento teve lugar na Quinta da Boa Vista a 7 de Novembro de 1817.

<sup>71</sup> *P-La*, 54-VII-9<sup>68</sup>, 69 & 69a.

<sup>72</sup> Um destes músicos, Eduardo Neuparth, informa no seu diário manuscrito que participou em funções no teatro, na igreja, regimentos e outras. Cf. *Vida d'Eduardo Neuparth escrito por sua mão, ate a idade [sic] de 85 annos*, Lisboa, 1869, p.12, colecção privada.

<sup>73</sup> Esta norma manteve-se até 26 de Agosto de 1822.

A utilização de cantores na Capela Real do Rio de Janeiro também seguiu a norma de Lisboa. As partes de soprano e contralto eram cantadas por *castrati* e falsetistas, alcançando os primeiros os salários mais altos de todos os músicos, denunciando o gosto particular de D. João. Já vimos que três *castrati* tinham sido anteriormente chamados pelo Príncipe Regente: Capranica, Gori<sup>74</sup> e Cicconi. A partir de Outubro de 1815, e sob as ordens directas do Monarca, a correspondência do Tesoureiro do Particular, João de Barros, reflecte eloquentemente a vontade e a urgência em contratar os melhores *castrati* de Itália.<sup>75</sup> Isto foi conseguido através da acção concertada entre Giovanni Piaggio, o cônsul português em Génova, o soprano jubilado pela Capela Real, Giovanni Rippa, e o próprio João de Barros. No espaço de apenas um ano, a partir de Novembro de 1816, chegaram ao Rio de Janeiro 5 novos *castrati*: Giovanni Fasciotti, Marcello e Pasquale Tani, Francesco Realli e Angelo Tinelli. Numa altura em que, depois de um declínio de mais de 30 anos, os *evirati* praticamente tinham desaparecido dos palcos de ópera, este dado é muito significativo.<sup>76</sup>

Provável é que o *Director de Música da Corte* não fosse alheio a estas contratações, especialmente se tivermos em consideração que o estilo de música que vinha desenvolvendo assentava como uma luva às características dos *castrati*. A música virtuosística e dramática de Marcos, explorava e realçava as suas capacidades técnicas e interpretativas, escrevendo para as idiossincrasias individuais de cada cantor, incluindo os melhores não-castrados, como se pode concluir pelo estudo dos autógrafos, onde bastantes solos têm dedicatória. É evidente que os talentos dos *castrati* e a estética que representavam eram uma parte muito importante do espectáculo da exibição do Poder Real, ou não estivesse Sua Majestade preparada para pagar até 100\$000 reis mensais, exactamente o dobro do salário da Mestre de Capela!<sup>77</sup> Foi decisiva a sua participação nos dois eventos de maiores repercussões sócio-políticas durante a estada da Corte portuguesa no Rio de Janeiro: o casamento do Príncipe D. Pedro e de D. Leopoldina realizado a 7 de Novembro de 1817, e a Aclamação do D. João VI, Rei de Portugal, Brasil e Algarves, a 6 de Fevereiro de 1818.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> Capranica morreu em Agosto de 1818, e Gori em Março de 1819.

<sup>75</sup> [5º. Livro (...) do Particular], *P-Lant*, Arquivo da Casa Real, Lº.2979, f.110 *et seq.*.

<sup>76</sup> Velluti e Girolamo Crescentini foram os dois últimos grandes *castrati*. Crescentini deixou de cantar em 1812, e Velluti em 1830. Cf. Patrick BARBIER, *História dos Castrados*, Lisboa, Livros do Brasil, 1991, p.255 *et seq.*.

<sup>77</sup> De acordo com documentação em *P-Lant*, ACR Cx.3751.

<sup>78</sup> Na *serenata L'Augurio di Felicità* os principais papéis pertenceram a Fasciotti, Pasquale e Marcello Tani, Cicconi, Capranica, João dos Reis, João Mazziotti e António Pedro; no *Te Deum Laudamus*

FIGURA 1

Autógrafo: *Te Deum Laudamus* [...] *Na ocasião da feliz aclamação / de S. M. F. / O Senhor D. João VI* [f.3r: vl I e II, vla, timp, SATB, trb, b] (P-Ln, FIPPC, M.M.2503; disponível em <<http://purl.pt/12123>>)



As fontes consultadas e o seu cruzamento indicam que, por esta altura, o número aproximado de músicos activos na Capela Real estaria distribuído da seguinte forma: 40 cantores (incluindo 8 *castrati*), e 60 instrumentistas, para além de 3 organistas.<sup>79</sup> Estes números incluem os músicos contratados avulsamente, e também os 16 músicos que acompanharam a Arquiduquesa D. Leopoldina na sua viagem para o Brasil, e integrados nas Reais Cavalariças.<sup>80</sup>

---

[...] *Na ocasião da feliz aclamação / de S. M. F. / O Senhor D. João VI* os solos destinaram-se a Fasciotti, Pasquale Tani, Cicconi, João dos Reis, João Mazziotti e António Pedro.

<sup>79</sup> Números que são aparentemente confirmados pelos almanaques do Rio de Janeiro para os anos 1811 (*Mestre de Capella. / José Maurício Nunes.[...] / Musicos 32*), 1816 (*Mestre da Capella. / José Maurício Nunes.[...] / Musicos 38*) e 1817 (*Mestre da Capella. / José Maurício Nunes.[...] / Musicos 41*). O único Mestre de Capela mencionado é José Maurício, e os músicos incluem somente os cantores e os organistas, que em 1816 e 1817 eram 3 (José do Rosário Nunes, Simão Portugal e o Padre João Jacques). Cf. «Almanack da Corte do Rio de Janeiro para o anno de 1811» *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Vol.282, 1969, p.132; «Almanach do Rio de Janeiro para o anno de 1816» *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Vol.268, 1965, p.205; «Almanach do Rio de Janeiro para o anno de 1817» *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Vol.270, 1966, p.243.

<sup>80</sup> De acordo com Oliveira Lima, em 1815 a Capela Real contratava 50 cantores e 100 instrumentistas. Estes números deverão ser exagerados, em particular o que diz respeito aos instrumentistas. Cf. Oliveira LIMA, *D. João VI no Brasil*, 3.<sup>a</sup> Ed., Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, p.620.

## As obras brasileiras do período 1808-1821

A Capela Real era o foco das festividades mais importantes que incluíam música, apesar de alguns eventos terem lugar nos reais teatros, em particular no Real Teatro de S. João, inaugurado em 1813, e nas outras residências oficiais, a Quinta da Boa Vista e a Fazenda de Santa Cruz.

De acordo com os estatutos, o calendário litúrgico da Capela Real estava organizado em funções de 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> ordens, num total de 98, contando as funções de primeira ordem com a presença obrigatória da Família Real. Outros eventos importantes eram os aniversários natalícios e onomásticos dos membros da Família Real, os nascimentos e as exéquias reais, além da celebração de outros acontecimentos de relevância sócio-política. Para todos estes eventos e para várias funções de 1<sup>a</sup> ordem, Marcos Portugal produziu um importante *corpus* de obras, seja música inteiramente nova, seja novas versões de música composta para a Basílica de Mafra.<sup>81</sup> O trabalho árduo que daí resultou, combinado com as aulas de música a SS. AA. RR., deve ter sido responsável pelos dois ataques apoplécticos que o vitimaram em 1811 e fins de 1816 (ou princípios de 1817), períodos de intensa actividade. É interessante notar que a música cantada na Capela Real do Rio de Janeiro deve ter exercido uma influência modelar em algumas das principais igrejas do país. Dois indícios disso são os muitos espécimes de obras de Marcos Portugal em Minas Gerais, e as notícias de que a sua música foi cantada, por exemplo, em Porto Alegre,<sup>82</sup> e na Vila de S. António de Sá (uma cidade do Estado do Rio de Janeiro).<sup>83</sup>

Para uma perspectiva global, ainda que incompleta, das obras de Marcos Portugal cantadas no Brasil no período 1808-1821, devem considerar-se três categorias: obras novas, novas versões de obras compostas para vozes masculinas e os órgãos da Basílica de Mafra, e obras antigas. Esta lista inclui as obras que sobreviveram e que constam no catálogo temático da obra religiosa, obras perdidas mas incluídas na relação autógrafa, e outras apenas referidas em fontes secundárias.

### 1. NOVAS OBRAS

- . 2 Missas, 1 Missa de Requiem, 1 Credo
- . 3 conjuntos de Matinas
- . 1 *Te Deum* (Aclamação de D. João VI)

---

<sup>81</sup> Normalmente com bastantes diferenças em relação ao original.

<sup>82</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 6 de Junho de 1818.

<sup>83</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 12 de Setembro de 1818.

- . 9 outras religiosas
- . *A saloia namorada* (1812, perdida)
- . *L' Augurio di Felicità* (1817)
- . 1 hino (Aclamação de D. João VI, 1818)
- 2. NOVAS VERSÕES DAS OBRAS DE MAFRA
- . 1 Missa
- . 1 conjunto de Vésperas
- . 3 conjuntos de Matinas
- . 1 *Te Deum*
- . 5 outras religiosas
- 3. OBRAS ANTIGAS<sup>84</sup>
- . 3 Missas
- . 1 conjunto de Matinas
- . 2 *Te Deum*
- . 1 outra religiosa
- . 5 óperas<sup>85</sup>
- . 1 hino (Hino Nacional)

### **Comentários finais**

A relação profissional e pessoal entre D. João VI e Marcos Portugal influenciou fortemente a carreira do compositor, possibilitando-lhe escrever para algumas das principais instituições musicais da Europa e das Américas e, nessa conjuntura dinâmica, terá mesmo condicionado o desenvolvimento de um determinado estilo através de um processo de intercâmbio e influência mútua. Entre 1782, ano do seu provável primeiro contacto, e 1821, quando finalmente os seus caminhos divergiram, Marcos Portugal não só se tinha tornado no mais famoso compositor português de sempre, como tinha produzido cerca de uma centena de obras «por Ordem de S. A. R.» ou a ele dedicadas. Na sua grande maioria religiosas, muitas delas são obras de grande fôlego, escritas expressamente para serem estreadas em cerimónias de grande impacto social e político, implicando a presença da Família Real, da Corte e de outros altos dignatários portugueses e estrangeiros. Podem considerar-se as obras de grande envergadura para solistas, «toda a orquestra e bastante

---

<sup>84</sup> De que ainda existem espécimes no Brasil, ou que foi possível identificar através de referências em fontes secundárias.

<sup>85</sup> *Artaserse* (1812), *Demofonte* (1811), *Merope* (1817), *Il muto per astuzia* (1814), *L'oro non compra amore* (1811, 1817); Cf. Manoel d'Almeida *Carvalhoes*, *Op. cit.*, pp.35, 78, 148, 153, 168, 171-2; *Supplemento*, p.43. No Brasil, subsistem espécimes de mais 3 óperas: *La Donna di genio volubile*, *Il ritorno di Serse*, e *O Basculho da chaminé*.

número de vozes» que Marcos Portugal produziu em 1817, como o culminar de um apuramento desse estilo,<sup>86</sup> que poderá ser apelidado de *estilo brasileiro*, tido como apropriado para a encenação da pompa e solenidade do Poder Real que, no Brasil, teve como palco privilegiado a Capela Real, espaço e foco principal da actividade musical.

*António Jorge Marques nasceu em Moçambique e, após dois anos de estudo no Conservatório de Utreque na Holanda, diplomou-se em flauta transversal na Escola Superior de Música de Lisboa. Desde 1998 que alia a actividade de músico prático, tocando em grupos de câmara e cantando no Coro de Câmara de Lisboa, com o estudo da musicologia. Nos últimos 8 anos os seus esforços têm-se (con)centrado na pesquisa da biografia e da obra religiosa de Marcos Portugal. Prepara actualmente uma tese de doutoramento que tem como cerne o catálogo temático congénere.*

---

<sup>86</sup> Dois exemplos paradigmáticos são a *Missa Festiva* [...] *Em acção de Graças / Pella feliz chegada de S.A.S. / A Princesa Real*. (1817/8) (Autógrafo em P-La, 44-XV-1), e o *Te Deum Laudamus* [...] *Na ocasião da feliz aclamação / de S. M. F. / O Senhor D. João VI* (1817/8) (Autógrafo em P-Ln, FIPPC, M.M.2503; disponível em <<http://purl.pt/12123>> [último acesso a 31/07/2008]).