

Manifestações Musicais como Forma de Representação Social. A Música na *Gazeta de Lisboa*

– Ana Catarina Machado

Resumo

À luz do que se sabe sobre o Barroco e suas representações artísticas, nomeadamente a música, é importante salientar o seu papel na sociabilidade das elites, uma vez que as mesmas utilizavam a arte para se destacarem no seu meio. Vários estudos sobre a história da música portuguesa sugerem que, na primeira metade do século XVIII, havia uma maior preocupação com a música sacra, a qual aumenta após a convalescença de D. João V, em 1742. A partir da segunda metade do século predominará o gosto pela ópera e há um aumento dessas manifestações em teatros públicos. Utilizar-se-á a *Gazeta de Lisboa* como um instrumento documental de eleição para aferir a pertinência destas considerações, tendo sido ela própria um veículo de comunicação de uma sociedade elitista que demonstrava a sua modernidade também através da música e das manifestações musicais – abundantemente noticiadas na *Gazeta*.

Palavras-chave: Século XVIII; música; Barroco; *Gazeta de Lisboa*.

Abstract

Considering what is known about the Baroque and its artistic representations, namely the music, it is important to stress its role in the sociability of the elites, as they used art to stand out amongst themselves. Many works about the history of Portuguese music refer that, in the first half of the eighteenth century, there was a major concern with religious music, increased after D. João V's convalescence. in 1742. In the second half of the century, there should have been a preference for opera and the prevalence of musical events in public theaters. In this context, the *Gazeta de Lisboa* will be used as an empirical universe of analysis to check the accuracy of this analysis. The *Gazeta de Lisboa* is an important source for the study of Portuguese music in the eighteenth century, and itself a communication channel for an elitist society that wanted to show its modernity also through music.

Keywords: Eighteenth Century; music; Baroque; *Gazeta de Lisboa*.

Introdução

Existem enfoques múltiplos sobre a música em Portugal no século XVIII, a maior parte das quais enfatizando a presença de músicos estrangeiros em Portugal e as correntes musicais que no contexto do Barroco português se multiplicaram. À luz do que se sabe sobre o Barroco, e as suas variadas representações artísticas, é possível afirmar que as elites utilizavam a arte como forma de socialização.

Este estudo procura ocupar espaços ainda por preencher na produção historiográfica nacional, ao centrar-se no estudo das tipologias musicais apresentadas nas notícias publicadas na *Gazeta de Lisboa*, de 1715 a 1807. A escolha da fonte que elegemos como suporte empírico deste estudo foi quase intuitiva. Por várias vezes, este periódico é citado pela bibliografia para exemplificar a vida musical da época. Este facto prende-se com a preocupação dos redatores em descrever com pormenor as várias situações de forma a informar melhor o público.

Este contributo divide-se em duas partes: começa por uma contextualização histórica, recorrendo à bibliografia para passar, na segunda parte, à apresentação e estudo da *Gazeta de Lisboa*, de forma a que se perceba que tipo de periódico é, a quem se destina e que tipo de notícias musicais veicula. Para tanto, procurar-se-á averiguar a sua evolução histórica, redatores, oficinas de impressão, locais de venda, tiragens, e tipologias de representações musicais apresentadas, para que melhor se perceba e avalie a sua capacidade de divulgação de eventos musicais que juntavam e cativavam a elite lisboeta do século XVIII.

Portanto, este estudo centra-se no quotidiano musical de Lisboa, cruzando dados entre os investigadores da área e as notícias dos diversos redatores da *Gazeta de Lisboa*, o maior periódico setecentista português.

1. Contextualização

1.1. Do Portugal de Setecentos até à Partida da Corte

Para compreender o contexto histórico, recorreu-se em particular a uma história de Portugal recente, tendo a nossa escolha incidido sobre a obra coordenada por Rui

Ramos.¹ Esta escolha prende-se com o facto de a *Gazeta de Lisboa* ter atividade até 30 de dezembro de 1820, acabando nesse ano, com o número 313.

No primeiro capítulo selecionado, Nuno Gonçalo Monteiro² apresenta o estado da aristocracia portuguesa e os problemas com que a casa de Bragança se deparou, entre eles o matrimónio de D. João IV, a deposição de D. Afonso VI e, principalmente, as querelas com uma corte dividida em fações, e que se prolongaram até ao reinado de D. Pedro II (1683-1706).³ É durante este reinado que se abriu “um ciclo que foi, a diversos níveis, de estabilidade política interna e externa”.⁴

A 9 de Dezembro, morre D. Pedro e, logo no dia 1 de janeiro de 1707 “realizava-se o auto de levantamento e juramento feito pelos grandes senhores seculares e eclesiásticos”.⁵ O primeiro ato público deste rei foi o seu casamento com D. Maria Ana, no dia 27 de junho de 1707, matrimónio que influenciou em muito os últimos anos de reinado.

D. João V reinou de 1707 a 1750, e, durante este período, beneficiou dos efeitos do Tratado de Methuen (1703) celebrado com a Inglaterra, o ouro do Brasil e a construção do Convento de Mafra.⁶ A participação de Portugal na guerra de Sucessão de Espanha (1702-1713) bem como as campanhas diplomáticas com a Santa Sé marcariam significativamente este período. Do investimento na política com a Santa Sé surgiu a elevação da Capela Real a Patriarcal⁷ e a conquista do título cardinalício para o Prelado de Lisboa, o que conduziu a uma reformulação nos rituais da corte e a uma redefinição na hierarquia, bem como a uma modificação dos seus estatutos.⁸

Segundo Maria Beatriz Nizza da Silva,⁹ D. João foi um rei religioso. A família real visitava, quase diariamente, igrejas e conventos, e terá sido durante este reinado que a procissão do *Corpus Christi* atingiu o seu expoente máximo.¹⁰ A imponência era uma marca distintiva deste reinado. Isto é bastante visível na Capela Real ou na construção

¹ Rui Ramos (coord.), *História de Portugal* (Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009). Em particular as páginas 331-453: desde “A Monarquia Barroca (1668-1750)” até às “Invasões Francesas, Tutela Inglesa e Monarquia Brasileira (1807-1820)”.

² Ramos, *História*.

³ Nuno Gonçalo Monteiro, “A Monarquia Barroca (1668-1750)”, Rui Ramos (coord.), *História de Portugal* (Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009), 331-333.

⁴ Monteiro, “A Monarquia”, 337.

⁵ Maria Beatriz Nizza da Silva, *D. João V* (Mem Martins: Círculo de Leitores, 2011), 23.

⁶ Monteiro, “A Monarquia”, 343.

⁷ Diogo Ramada Curto, “A Capela Real: Um Espaço de Conflitos (Séculos XVI a XVIII)”, *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo V, Espiritualidade e Corte em Portugal, (1993): 143-154.

⁸ Monteiro, “A Monarquia”, 347.

⁹ Silva, *D. João V*.

¹⁰ Silva, *D. João V*, 89.

do convento de Mafra. Com a ereção e consecutivas melhorias da Igreja Patriarcal, a Capela Real tornou-se o maior símbolo deste reinado:¹¹

Este monarca fundou-a, por fim, e dotou-a opulentamente. Os paramentos preciosos e a prata destinados ao serviço da igreja patriarcal absorveram as riquezas de muitas frotas do Brasil. Os vários panegiristas de D. João V são concordes em ressaltar que a criação da patriarcal foi um dos actos de relevo de seu reinado.¹²

“No longo período da sua doença D. João V parece ter sido tomado de um frenesim por obras na patriarcal. (...) A patriarcal tornou-se assim fixação do monarca enfermo.”¹³

A obra de Maria Beatriz Nizza da Silva,¹⁴ apresenta-nos uma imagem mais intimista de D. João V, principalmente depois de 1742, altura em que o rei adoece.

Com D. José, observa-se um corte com a política Joanina. D. José reina de 1750 a 1777, e é notável um claro distanciamento da vida religiosa que D. João V levava. Após o terramoto de 1755, e com o aparecimento de Sebastião José de Carvalho e Melo, D. José parece ficar “na sombra do valido”.¹⁵ É Sebastião José de Carvalho e Melo, como ministro, que mais se destaca, verificando-se um certo afastamento da Igreja, especialmente depois de a Companhia de Jesus ser expulsa do país, afetando, principalmente, a educação (extinção do ensino primário a cargo dos jesuítas e o encerramento da Universidade de Évora).¹⁶

Na sequência do Terramoto, algumas instituições, como a Capela Patriarcal, não são reconstruídas, em detrimento dos teatros públicos, como o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Rua dos Condes.¹⁷ Um facto que pode explicar esta questão é os reis gostarem mais de música profana, principalmente da ópera que era representada nesses teatros, do que a religiosa. Daí depreende a literatura que “dos novos reis, pode afirmar-se que eram grandes amantes da ópera, proibida na corte nos últimos anos do reinado de D. João V, e (...) que tinham uma notória antipatia pela patriarcal”.¹⁸

¹¹ Silva, *D. João V*, 94-95.

¹² Silva, *D. João V*, 93.

¹³ Silva, *D. João V*, 95.

¹⁴ Silva, *D. João V*.

¹⁵ Nuno Gonçalo Monteiro, *D. José: Na Sombra de Pombal* (Mem Martins: Círculo de Leitores, 2006), 6.

¹⁶ Monteiro, *D. José*, 137.

¹⁷ Monteiro, *D. José*, 253-256.

¹⁸ Nuno Gonçalo Monteiro, “O Tempo de Pombal (1750-1777)”, Rui Ramos (coord.), *História de Portugal* (Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009), 360.

Com D. Maria I (1777-1816) verifica-se um período de rutura com o precedente. Sobre o reinado de D. Maria I, Oliveira Ramos¹⁹ escreve:

Ao contrário da agenda régia de seu pai, que amiúde passava tarde pelo despacho onde assinava o expediente e ouvia breves explicações (se ouvia!), de Pombal ou de algum ministro, D. Maria I levou a peito as suas funções de imperante.²⁰

O primeiro ato real é a demissão e condenação ao exílio a Marquês de Pombal. É possível observar-se uma política de distanciamento do reinado do seu pai, D. José, apesar de manter muitas das medidas do Marquês em vigor.

Na década de 80 do século XVIII, D. Maria assiste ao desaparecimento de D. Pedro, seu marido, do seu herdeiro, D. José, do seu confessor, Frei Inácio de São Caetano e do seu amigo e conselheiro, o Marquês de Angeja. Com isto, a rainha, que desde muito nova era propensa a melancolias, em dezembro de 1791 adoece. No ano seguinte é declarada incapaz e passa a governar o príncipe herdeiro, D. João, futuro D. João VI, como regente.²¹

Em 1799, D. João oficializa a sua condição de regente, facto que se revela polémico para alguns, como Seabra da Silva, chegando a alegar “que a regência implicava a convocação de uma reunião de cortes”,²² algo que não acontecia desde 1698. Os primeiros anos de oitocentos oscilaram entre paz e guerra. A nível diplomático: “(...) confrontavam-se então, entre os governantes portugueses, duas correntes, que têm sido apresentadas tradicionalmente como os «partidos» inglês e francês.”²³

Com a viragem do século, a situação política interna piora, sentindo-se que a pressão napoleónica, entre 1803 e 1806, tornou-se mais intensa. A partir de 1806, a crise política europeia agravou-se e, por isso, D. João VI viu-se obrigado a tomar certas decisões que marcaram a história do país. Com o perigo eminente de invasão franco-espanhola, o regente decide retirar a Corte de Lisboa para o Brasil.

Deste evento surgem duas grandes consequências. A primeira é o facto de haver uma espécie de regência Inglesa sobre Portugal e a segunda é a permanência da monarquia no Brasil, levando Rui Ramos a chamar-lhe “monarquia brasileira”.²⁴ Além disto, vários são os artistas que seguem a Corte para a sua nova residência, como

¹⁹ Luís de Oliveira Ramos, *D. Maria I* (Mem Martins: Círculo de Leitores, 2007).

²⁰ Ramos, *D. Maria I*, 82.

²¹ Ramos, *D. Maria I*, 215.

²² Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa, *D. João VI* (Mem Martins: Círculo de Leitores, 2006), 66-67.

²³ Pedreira e Costa, *D. João VI*, 72.

²⁴ Rui Ramos, “Invasões Francesas, Tutela Inglesa e Monarquia Brasileira (1807-1820)”, Rui Ramos (coord.), *História de Portugal* (Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009), 446.

Nicolao e Pedro Carlos Heredia,²⁵ Policarpo Joze de Faria,²⁶ Eugenio Joze Farneze,²⁷ Marcos Portugal²⁸ e Vicente Della Corte.²⁹

1.2. O Barroco e a Música

Após a breve apresentação da conjuntura política vivida no país durante o período em estudo, é necessário compreender o contexto cultural europeu e fazer o cruzamento com o contexto cultural vivido em Portugal. Nessa medida, é importante compreender o que é o Barroco. Para isso, captam-se, por comparação e cruzamento, os vários pontos de vista das obras, *La Cultura del Barroco*, de José Antonio Maravall,³⁰ *Diccionario Oxford de Música*, de Michael Kennedy,³¹ *History of Music*, de Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro,³² e *História da Música Europeia*, de Jacques Stehman.³³

José Antonio Maravall discute o conceito de Barroco, dizendo que:

Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período.³⁴

É possível depreender que este autor tem uma visão muito sociológica e económica do fenómeno. Pelo contrário, Michael Kennedy é um autor que dá mais importância à questão artística, como se depreende da seguinte definição:

Barroco. Termo (...) também usado para descrever a evolução paralela da música desde 1600 até à morte de Bach e Handel em 1750 e 1759 respectivamente. (...) De notar que os escritores do século XVIII usaram «barroco» com sentido pejorativo, como sinónimo de grosseiro e de gosto antiquado.³⁵

²⁵ Joseph Scherepeel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985), 37.

²⁶ Scherepeel, *A Orquestra*, 38.

²⁷ Scherepeel, *A Orquestra*, 38.

²⁸ António Jorge Marques, *Marcos Portugal (1762-1830): 250 Anos do Nascimento* (Lisboa: BNP, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical e Fundação da Casa de Bragança, 2012).

²⁹ Scherepeel, *A Orquestra*, 38.

³⁰ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco* (Barcelona: Editorial Ariel, 2012).

³¹ Michael Kennedy, *Diccionario Oxford de Música* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994).

³² Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *History of Music: Synthesis of Portuguese Culture* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991).

³³ Jacques Stehman, *História da Música Europeia* (Lisboa: Livraria Bertrand S.A.R.L., 1964).

³⁴ “Cremos (e essa vai ser a nossa tese) que o Barroco é uma cultura que consiste na resposta, aproximadamente durante o século XVII, dada pelos grupos ativos numa sociedade que tinha entrado numa dura e difícil crise, relacionada com flutuações críticas na economia do mesmo período” (Tradução nossa).

³⁵ Kennedy, *Diccionario*, 63.

Este conceito é importante, na medida em que explica que este movimento apenas chegue a Portugal em finais do século XVII, sendo o seu auge no século XVIII. numa época em que o Barroco já era considerado obsoleto em muitos pontos da Europa.

Para Jacques Stehman, o Barroco inicia-se no século XVII, e apresenta-se como essencial na História da Música. No entanto, este autor dá mais importância a um género musical muito específico que surgiu com este movimento, a ópera, não falando muito das restantes características desse movimento. Para este autor o barroco surge de um “desejo de renovação”³⁶ que inspira o aparecimento de um novo género, a ópera.³⁷

Segundo Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro,³⁸ a música barroca é uma tentativa de recuperar a música da antiguidade clássica e de fazer oposição ao sistema dos oito modos Gregorianos.³⁹ Esta nova modalidade musical apresenta diversas reformas, não só na oposição aos modos gregorianos como, também, na tonalidade sonora, os intervalos⁴⁰ utilizados, a preferência pela monodia,⁴¹ homofonia⁴² e pelas expressões mais dramáticas.

É neste período que se dá o apogeu da música instrumental, começando a aparecer pequenos grupos organizados, com três a nove instrumentistas, que se agrupavam em orquestras de câmara. Dá-se o desenvolvimento da ópera, com nomes como Claudio Monteverdi (italiano), Jean-Baptiste de Lully (francês),⁴³ Georg Friedrich Händel (alemão) e, em Portugal, Francisco António de Almeida, António José da Silva, o “Judeu”, e a cantora lírica Luísa Rosa de Aguiar, mais conhecida por Luísa Todi.⁴⁴ Também se desenvolve a música clássica com o desenvolvimento das orquestras, maioritariamente sinfónicas, para fazerem o acompanhamento, nas óperas, e da música sacra.

³⁶ Stehman, *História*, 109.

³⁷ Stehman, *História*, 109.

³⁸ Nery e Castro, *History*.

³⁹ Nery e Castro, *History*, 75.

⁴⁰ Sobre este tema ver: Osvaldo Lacerda, *Compendio de Teoria Elementar da Musica*, 53-54, 86-100. Acedido em abril 2015. <http://maestropaulino.com.br/site/wp-content/uploads/2011/02/Osvaldo-Lacerda-Compendio-de-Teoria-Musical.pdf>.

⁴¹ Monodia é o canto a uma só voz sem acompanhamento ou, em casos excepcionais, acompanhado por um alaúde ou harpa.

⁴² Homofonia é o ato de cantar por cima do acompanhamento, isto é, em uníssono com o acompanhamento, mas numa tonalidade diferente como por exemplo na Ópera.

⁴³ Stehman, *História*, 127, 129, 130-131.

⁴⁴ Nery e Castro, *History*, 89, 91, 92, 101.

No período barroco português, que é um pouco tardio em relação aos outros países europeus, são criadas escolas de música, como por exemplo, o seminário do Patriarcal, fundado em 1713, e na Universidade de Coimbra, onde se dá especial atenção ao canto, para que fosse mais tarde aplicado no cerimonial religioso.⁴⁵

No reinado de D. João V (1707-1750) a arte barroca foi muito difundida e promovida. Neste reinado, dá-se um forte desenvolvimento musical devido ao apoio do rei na educação musical (envio de músicos e compositores para estudar em Itália), o crescente estudo da música sacra no seminário da patriarcal e com a entrada da ópera italiana em Portugal. É D. João V que começa a praticar uma forte política de contratação de novos músicos e compositores italianos, sendo disso exemplo o italiano Domenico Scarlatti, que se torna Mestre da Capela Real, função que desempenha entre 1722 e 1723.⁴⁶

Neste período também se desenvolve e renova a música sacra, especialmente, com a exaltação do uso dos instrumentos de tecla, como o órgão e o cravo. A música sacra teve um grande impacto na liturgia e é neste período que se começa a exaltar o canto e o instrumento como pertencentes à liturgia e como demonstração do sentimento religioso.⁴⁷

1.3. Música e Músicos em Portugal

O século XVIII português foi um período muito rico no que toca à música. Independentemente do reinado, a política de bolsas régias a músicos, cantores e compositores foi sempre aplicada. Estes artistas tinham como objetivo aprimorar a sua formação e trabalhar nos países de acolhimento de forma a ganhar experiência. Além disto, foi um período muito influenciado pela chegada de novos estilos musicais, sendo o mais importante, a ópera. Esses novos estilos musicais trouxeram para o país músicos das mais variadas nacionalidades e, acima de tudo, fez com que os monarcas sentissem necessidade de enviar músicos e compositores portugueses para trabalhar fora do país.⁴⁸

⁴⁵ Maria Luísa Martins Delerue e Eugénio dos Santos, *Para a História da Música em Portugal no Século XVIII* (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1982), 16.

⁴⁶ Nery e Castro, *History*, 90.

⁴⁷ Célia Ramos Ferreira Silva, "Os Órgãos de Tubos. Uma Expressão do Barroco". *Atas do II Congresso Internacional do Barroco: Atas* (Porto: Faculdade de Letras Universidade do Porto, 2003), 151-156.

⁴⁸ Nery e Castro, *History*, 90.

Numa aproximação que vai do geral para o específico, o *Dicionário de História de Portugal*,⁴⁹ o *Dicionário de História Religiosa de Portugal*,⁵⁰ nomeadamente os dois artigos *Música Religiosa*, de José Augusto Alegria,⁵¹ e *Música e Músicos*, de Fernando Lopes Graça⁵² aduzem alguns contributos para uma mais fina contextualização desta matéria, em ordem a permitir nela situar a sociabilidade e as vivências das elites portuguesas do tempo, em particular as de Lisboa.

Estes artigos apresentam o contexto musical vivido em Portugal, em setecentos. O primeiro artigo expõe a evolução da música religiosa no reino, apresentando as várias correntes musicais (do canto gregoriano à polifonia) e os principais protagonistas portugueses da altura, como António Teixeira ou João de Sousa Carvalho.⁵³ O segundo artigo apresenta-se mais específico, na medida em que aponta nomes de músicos e compositores, relacionando-os com a obra deixada, como, por exemplo, Carlos Seixas, Marcos António de Portugal, Francisco António de Almeida, António Teixeira ou António José da Silva.⁵⁴ Uma outra questão importante é que este autor não se centra apenas na obra sacra destes músicos e compositores, mas também no âmbito profano das suas obras profanas.

A *História da Música Europeia*, de Jacques Stehman,⁵⁵ é também útil para melhor compreendermos o contexto cultural europeu e fazer o cruzamento com o contexto cultural português. O autor defende, como vimos, que o Barroco apenas se manifesta em Portugal no final do século XVII enquanto que em Itália, França ou Inglaterra este já se verifica desde inícios do século.⁵⁶ “Eis, portanto, o Barroco, que vai reinar sobre a música entre 1600 e 1750 aproximadamente”.⁵⁷

“(…) o Barroco abrange praticamente toda a produção musical dos séculos XVII e XVIII, pelo menos até cerca de 1750. Por outro lado, ele adquire diversas expressões conforme os países: luxuriante, apaixonado e fluente em Itália, torna-se teatral, pomposo, bastante

⁴⁹ Joel Serrão, *Dicionário de História de Portugal* (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971).

⁵⁰ Carlos Moreira Azevedo, *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000-2001).

⁵¹ José Augusto Alegria, “Música Religiosa”, Carlos Moreira Azevedo (ed.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (Mem Martins: Círculo de Leitores, 2001), 292-299.

⁵² Fernando Lopes Graça, “Música e Músicos”, Joel Serrão (ed.), *Dicionário de História de Portugal* (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971), 359-364.

⁵³ Alegria, “Música”, 292-299.

⁵⁴ Graça, “Música”, 359-364.

⁵⁵ Stehman, *História*.

⁵⁶ Stehman, *História*, 109.

⁵⁷ Stehman, *História*, 112.

frio em França, enfático, pesado e sensual na Alemanha, poético e feérico na Inglaterra, sobrecarregado de ornamentos em Espanha e em Portugal”.⁵⁸

Obras como *História da Música Portuguesa*, de João de Freitas Branco,⁵⁹ *History of Music*, de Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro,⁶⁰ e *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, coordenado por Jorge Alexandre Costa⁶¹ forneceram inúmeros nomes de músicos e compositores que estudaram e trabalharam no estrangeiro ou no país, e quais as suas funções. Nomes como Estêvão Ribeiro Francês, Julião Maciel, João de Sousa Carvalho, Carlos Seixas, Francisco António de Almeida, António José da Silva e António Teixeira.

Além de fornecer estes nomes, fornecem uma clara perspetiva sobre a política de contratação de estrangeiros, praticada por D. João V e D. José, para trabalhar na Capela e Seminário Patriarcal,⁶² na compra de obras, no envio de pensionistas régios para Itália e na construção do primeiro teatro público, a Academia da Trindade.

Durante o reinado de D. José I, os teatros públicos ganham lugar de destaque na sociedade lisboeta, sendo os principais o Teatro do Bairro Alto, com os seus espetáculos de marionetas, e o Teatro da Rua dos Condes.⁶³ Durante este período continuam a chegar estrangeiros a Portugal para aqui trabalharem como Gioacchino Conti, Anna Zamperini, Henrique Van Casteel, Anton Raaf ou David Perez.⁶⁴

É importante referir que todos estes estrangeiros são de grande relevância no contexto musical internacional. Por exemplo, Henrique Van Casteel foi um importante construtor de cravos, clavicórdios e pianos fortes que se instalou em Lisboa.⁶⁵ Anton Raaf era um tenor, que já em idade avançada se apresentou em Munique para cantar peças de Mozart, além disso foi o cantor escolhido para representar o papel principal na ópera de David Perez, que inaugurou a Ópera do Tejo.⁶⁶ De Nápoles chegou David Perez, importante compositor que se apresentou em Londres, em 1774. Em Portugal, exerceu a função de mestre dos Infantes, de principal compositor de Corte e responsável pela ópera que inaugurou o principal teatro do reinado de D. José.⁶⁷

⁵⁸ Stehman, *História*, 113.

⁵⁹ João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa* (Lisboa: Publicações Europa América, 2005).

⁶⁰ Nery e Castro, *History*.

⁶¹ Jorge Alexandre Costa, *Olhares Sobre a História da Música em Portugal* (Vila do Conde: Verso da História, 2015).

⁶² Nery e Castro, *History*, 80-90.

⁶³ Nery e Castro, *History*, 92.

⁶⁴ Nery e Castro, *History*, 99.

⁶⁵ Costa, *Olhares*, 155.

⁶⁶ Branco, *História*, 207.

⁶⁷ Costa, *Olhares*, 138-143.

Gioacchino Conti era filho do cantor e compositor Niccola Conti, também presente em Lisboa. Ficou conhecido como Gizziello.⁶⁸ Devido à sua condição de *castratti* apresentou-se em várias cidades europeias como Roma, Nápoles, Londres – onde trabalhou para Handel – e Lisboa, onde participou em todas as óperas representadas na Ópera do Tejo.⁶⁹ Anna Zamperini foi uma famosa cantora italiana, uma *prima donna*, com várias aparições nos teatros italianos e lisboetas. Tornou-se polémica ao envolver-se com o Conde de Oeiras, filho do Marquês de Pombal, resultando na proibição de mulheres em palco.⁷⁰

Segundo a obra *History of Music*,⁷¹ durante o reinado de D. Maria I, a atividade operática diminui, apesar da inauguração do Teatro de S. Carlos, em 1792,⁷² enquanto que o artigo de Luísa Cymbron, nos diz que:

Nas suas linhas gerais, o panorama da música em Portugal no século XIX é marcado pela supremacia da tradição vocal italiana nas suas diferentes facetas e pela persistência de modelos de organização da vida musical com raízes no Antigo Regime.⁷³

Rui Vieira Nery explica que, em 1716, são realizadas várias serenatas ao estilo italiano para festejar os aniversários de D. João V, de D. Maria Ana e dos príncipes. Para isso afirma:

Of the representations of these *serenatas* in the majority of cases only the notices of the *Gazeta de Lisboa* have reached us and only sporadically the respective libretti, that not always even mention the composers responsible for the music, amongst whom Domenico Scarlatti, the Baron of Astorga and Francisco António de Almeida.⁷⁴

João de Freitas Branco usa a *Gazeta de Lisboa* para sustentar a sua argumentação sobre os músicos estrangeiros que residiam ou trabalhavam em Portugal, em particular Scarlatti.

Esse músico de justificado destaque era Domenico Scarlatti, de quem segundo reza a *Gazeta de Lisboa*, se cantou na Igreja de S. Roque, no último dia do ano de 1721, o hino

⁶⁸ Nery e Castro, *History*, 98.

⁶⁹ Aline Gallasch-Haal de Beuvink, *Ressuscitar a Ópera do Tejo: O Desvendar do Mito* (Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2016), 27-37.

⁷⁰ Nery e Castro, *History*, 101.

⁷¹ Nery e Castro, *History*.

⁷² Nery e Castro, *History*, 100 a 102.

⁷³ Luísa Cymbron, “A Música em Portugal no século XIX: Uma Panorâmica”, Jorge Alexandre Costa (ed.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015, 161-212.

⁷⁴ Nery e Castro, *History*, 90. “Na maioria dos casos das representações dessas serenatas, somente chegaram até nós as notícias da *Gazeta de Lisboa* e, esporadicamente, o respetivo libreto, que muitas das vezes nem sequer menciona os compositores responsáveis pela música, nomeadamente Domenico Scarlatti, o barão de Astorga e Francisco António de Almeida” (Tradução nossa).

Te Deum Laudamus, em celebração de agradecimento de todos os benefícios concedidos por Deus Nosso Senhor, durante o ano, a este reino e seus habitantes.⁷⁵

Uma obra que se revelou importante para perceber o ensino musical, neste período, em Portugal foi «*Boa voz de tiple, sciencia de Música e prendas de acompanhamento*»: *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*, de Cristina Fernandes.⁷⁶ Esta obra explica a história do Real Seminário de Música da Patriarcal, desde a sua evolução até ao momento em que a Capela Real é elevada a Basílica Patriarcal. Nele podemos perceber a organização e o sistema de ensino, uma vez que são apresentados os *Estatutos* aprovados por D. José em 1764,⁷⁷ bem como a organização das turmas e as aulas de canto, composição, cordas e instrumentos de sopro. São várias as questões apresentadas pela autora como as obras ensinadas, os exercícios de solfejo, a arte do canto, as árias, o repertório sacro,⁷⁸ entre outros.

Este livro é importante para este estudo na medida em que nos apresenta uma visão muito intimista da vida do seminário, das pessoas que o frequentavam e que, na maioria das vezes, partiam para Itália para aí aprofundar os seus estudos. São exemplos disso, nomes como António Teixeira, João Rodrigues Esteves, Francisco António de Almeida, João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima e seu irmão Brás Francisco de Lima, Joaquim de Santa Anna, Camilo Cabral e José de Almeida.⁷⁹ A maioria destes compositores e cantores, após a sua chegada de Itália, integraram o corpo docente do Seminário (chegando mesmo a mestres) ou tornaram-se cantores da Patriarcal.⁸⁰

Outra obra que foi utilizada para o estado da arte foi *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, de Joseph Scherpereel.⁸¹ Esta obra é importante porque fala sobre uma entidade que nenhum autor menciona, a Orquestra Real, de que apresenta os instrumentistas, os concertos e o repertório. Durante este período (1764-1834), 143 foram os músicos que pela orquestra passaram. O autor fala em 55 de origem italiana, 35 de origem portuguesa, 25 de origem espanhola, 22 de origem germânica, 5 de origem francesa e 1 de origem inglesa. Afirma, no entanto:

⁷⁵ Branco, *História*, 196.

⁷⁶ Cristina Fernandes, «*Boa Voz de Tiple, Sciencia de Música e Prendas de Acompanhamento*». *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834* (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal: INET-MD, Instituto de Etnomusicologia, Centros de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa, 2013).

⁷⁷ Fernandes, «*Boa*», 27.

⁷⁸ Fernandes, «*Boa*».

⁷⁹ Fernandes, «*Boa*», 11-12.

⁸⁰ Fernandes, «*Boa*», 12.

⁸¹ Scherpereel, *A Orquestra*.

Se bem que a grande maioria desses nomes seja estrangeira, deve notar-se que muitos dos músicos que os usavam tinham nascido em Lisboa e devem, por conseguinte, ser considerados como portugueses. Deste modo, os cinco Avondano, os dois Biancardi, João Domingos Bomtempo, os dois Canongia, Guilherme e Vicente Della Corte, Joze Maria Garcia, os três Gazul, Caetano e João Jordani, João Cyriaco Lence, Joze Maria Loforte, Mazza, Pessina, Pink, Joaquim Pedro Rodil, Joze Romano (Júnior), Romero e Sabater devem transitar do número de estrangeiros para o número de portugueses (...).⁸²

Esta questão é importante porque os músicos deixam de ser italianos ou portugueses para começarem a ter o seu nome, ou seja, há uma preocupação em saber quem eram estes músicos, de onde vieram e o que fizeram.

1.4. Teatro em Portugal

Num período em que Domenico Scarlatti domina a Capela Patriarcal Portuguesa, ainda dominada por compositores e executantes estrangeiros, a música deixa de ser só palaciana ou eclesiástica. Começam a aparecer os Teatros. Em 1731 chega a Portugal uma Companhia Italiana, com o objetivo de fazer do Pátio das Comédias o primeiro Teatro de Ópera do país. Apesar da dificuldade em conseguir a licença régia, este teatro é inaugurado em 1733 com a primeira ópera composta por um Português, Francisco António de Almeida, e com libreto Italiano de Alexandre de Gusmão.⁸³ Mas este Teatro da Ópera não é o único centro de cultura existente. O Teatro do Bairro Alto, o Teatro da Rua dos Condes ou o Teatro do Convento da Trindade animavam a capital com variados eventos culturais, principalmente de música incluindo teatro, concertos, óperas ou mesmo óperas com fantoches, de autoria de António José da Silva, mais conhecido como “*O Judeu*”.⁸⁴

No reinado de D. José I, a política de aproximação à Santa Sé deixa de ser prioridade. No que diz respeito à música, uma das primeiras medidas de D. José foi a construção da Ópera do Tejo, nos Paços da Ribeira. Este edifício funcionava como Teatro, com capacidade para 600 lugares, e foi inaugurado no dia de aniversário da Rainha com uma ópera de David Perez. No entanto, passados apenas 7 meses, este teatro ficaria reduzido a cinzas devido ao Terramoto sentido em Lisboa, no dia 1 de novembro de 1755.⁸⁵ Na sequência desta catástrofe, a Corte refugiou-se no Palácio da

⁸² Scherepeel, *A Orquestra*, 89.

⁸³ Branco, *História*, 200.

⁸⁴ Nery e Castro, *History*, 92.

⁸⁵ Branco, *História*, 205.

Ajuda, e com isto, procedeu-se à construção de um pequeno teatro, o Teatro da Ajuda. Além deste teatro, D. José manda construir mais dois, um em Salvaterra, onde a Família Real caçava e, um outro, no Palácio de Queluz.⁸⁶

Os teatros públicos tinham um papel de destaque nas representações artísticas. O Teatro do Bairro Alto,⁸⁷ situado no Pátio do Conde do Soure, tinha ficado conhecido com as representações de ópera de fantoches do “*Judeu*” mas ficou destruído com o Terramoto. Em 1761 é inaugurado o novo Teatro do Bairro Alto e, numa primeira fase, continua a representação de óperas de fantoches, até que, em 1765, é ampliado e volta-se às normais representações de óperas italianas.⁸⁸ Um outro teatro, que é reconstruído no início da década de 60, em 1762, é o Teatro da Rua dos Condes. Neste Teatro representou a cantora Anna Zamperini. Esta cantora, ao envolver-se com o Conde de Oeiras,⁸⁹ fez com que o Marquês de Pombal decretasse a sua expulsão e a proibição de representações de mulheres em palco.⁹⁰

Durante o Reinado de D. Maria I, a *viradeira*, verifica-se um abandono das representações operáticas nos teatros da Corte, no Teatro do Palácio da Ajuda e no Teatro do Palácio de Queluz. Nestes teatros, as óperas representadas deixaram de ser *operas serias* para passarem a ser *operas buffas*, sendo mesmo assim mais frequente as árias, serenatas e concertos. Este abrandamento musical pode-se ter devido às restrições económicas sentidas na Corte de D. Maria.⁹¹ Devido à proibição de mulheres em palco, levada a cabo por Diogo Inácio de Pina Manique, Chefe da Polícia, a ópera passou por um período de crise, uma vez que muitos cantores *castratti* se recusavam a fazer o papel de mulher.⁹² No entanto, em 1793 é inaugurado o Teatro de S. Carlos, ficando a direção musical entregue a António Leal Moreira, um compositor que tinha estudado em Itália, sido mestre do Seminário da Patriarcal e distinguia-se com o seu repertório sacro e para orquestra.⁹³

Uma situação que é transversal aos três reinados é a chegada de *castratti* a Portugal. Estes cantores passavam por uma operação cirúrgica, antes da muda de voz,

⁸⁶ Branco, *História*, 205-206.

⁸⁷ As autoras Maria Alexandra da Câmara e Vanda Anastácio defendem que vários foram os Teatros que usaram a denominação «Teatro do Bairro Alto»: “É sob a designação de Teatro de Bairro Alto, que existiam em Lisboa três casas de espetáculo no século XVIII e princípios do século XIX (Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio, *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal* (Lisboa: IPM e Museu Nacional do Teatro, 2005), 96).

⁸⁸ Branco, *História*, 206.

⁸⁹ Conde de Oeiras era o Presidente da Câmara de Lisboa e filho de Marquês de Pombal.

⁹⁰ Branco, *História*, 206.

⁹¹ Nery e Castro, *History*, 100-101.

⁹² Nery e Castro, *History*, 102.

⁹³ Manuel Valls Gorina, *Que é a Música?* (Lisboa: Editorial Verbo, 1971), 163-164.

o que motivava o não desenvolvimento da laringe.⁹⁴ Desta forma, estes homens conservavam vozes com registos agudos durante até uma idade bastante avançada. Esta técnica foi muito apreciada durante o século XVIII europeu, e Portugal não foi diferente. Vários foram os *castratti* que passaram pelo país. Os mais célebres foram Gizziello, Anton Raaff, Guadagni, Manzuoli, Crescentini, Tamberlick e Caruso.⁹⁵

A obra *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, de Maria Alexandra da Câmara e Vanda Anastácio,⁹⁶ centra-se no teatro desde a segunda metade do século até ao reinado de D. João VI (sensivelmente de 1750 à partida da corte para o Brasil em 1807), inserido numa nova conceção de teatro “O Teatro como «Escola dos Povos»”,⁹⁷ bem como o aparecimento de instituições ligadas à arte como a Academia de Belas Letras. As autoras fazem um apanhado da censura, fazendo o cruzamento entre as diversas instituições que a aplicavam e os textos que apareciam nos diversos teatros. Além disso, também desmontam as diferentes tipologias do teatro, como o “teatro musicado”, “teatro de inspiração clássica”, o “elogio dramático e dramas alegóricos”, “o teatro ao gosto português” e o “cordel”.⁹⁸ Por último, apresentam um breve contexto/história dos diversos teatros presentes em Lisboa do século XVIII, dando lugar de destaque à relação de D. José com a Real Ópera do Tejo, não deixando de mencionar outros como os teatros da Ajuda, Salvaterra, Queluz, Bairro Alto, entre outros.⁹⁹

As obras *Opera in Portugal 1793-1828: A study in the repertoire and its spread*, de David John Cranmer,¹⁰⁰ e *La ópera cómica italiana en la Corte portuguesa durante el reinado de João V (1728-1740)*, de Gian Giacomo Stiffoni¹⁰¹ foram o resultado de algumas pesquisas efetuadas em bases de dados e revistas estrangeiras da especialidade. O primeiro estudo citado dá informações sobre os principais teatros de Lisboa, em especial o Teatro de São Carlos, as diferentes fases do teatro e a presença da ópera no Porto.¹⁰²

⁹⁴ Branco, *História*, 207.

⁹⁵ Branco, *História*, 208-209.

⁹⁶ Câmara e Anastácio, *O Teatro*.

⁹⁷ Câmara e Anastácio, *O Teatro*, 5.

⁹⁸ Câmara e Anastácio, *O Teatro*, 59-76.

⁹⁹ Câmara e Anastácio, *O Teatro*, 79-123.

¹⁰⁰ David John Cranmer, *Opera in Portugal 1793-1828: A Study in Repertoire and its Spread* (Londres: Universidade de Londres, 1997).

¹⁰¹ Gian Giacomo Stiffoni, "La Ópera Cómica Italiana en la Corte Portuguesa Durante el Reinado de João V (1728-1740)", *Revista Portuguesa de Musicologia* (1997/98): 163-198.

¹⁰² Cranmer, *Opera*.

O segundo estudo fala na existência de um pequeno teatro privado pertencente à rainha D. Maria Ana e na importância deste para a italianização da ópera em Portugal.¹⁰³ Explica também a difusão da serenata e da cantata, que se apresentaram como um “divertimento musical”¹⁰⁴ no palácio real. Durante o artigo, Stiffoni vai mencionando várias óperas representadas em Portugal, explicando a sua importância relativamente ao tema proposto, relacionando-as com as diversas linhas¹⁰⁵ e atores/cantores e compositores italianos presentes em Lisboa. Por último, o autor utiliza a *Gazeta de Lisboa* para enunciar alguns momentos da vida cultural lisboeta, por exemplo uma representação de Domenico Scarlatti no palácio real:

Una excepción pudo ser el Festeggio armonico con música de Scarlatti representado en enero de 1728 y que la Gazeta de Lisboa nos relata haber sido ejecutado en el apartamento privado de la reina, «em uma especie de teatro que para este fim se fabricou».¹⁰⁶

Feita esta abordagem aos estudos sobre o tema, passamos à apresentação da fonte que pretendemos estudar.

2. A Gazeta de Lisboa

O movimento tipográfico português parece ter sido mais lento do que nos restantes países da Europa, havendo notícia de que o primeiro periódico setecentista português foi a *Gazeta*, com publicação esporádica e apenas relativa aos meses de agosto e outubro de 1704.¹⁰⁷

A 29 de Maio de 1715, o impressor António Correia de Lemos recebe, por alvará régio, o privilégio de tradução e impressão de todas as notícias estrangeiras. Esta fonte é uma publicação periódica que surge a 10 de agosto de 1715, e tem uma atividade ininterrupta até janeiro de 1760.¹⁰⁸ A *Gazeta de Lisboa* foi o periódico mais duradouro da primeira metade do século XVIII, além de ser o único com impressão autorizada.¹⁰⁹

¹⁰³ Stiffoni, *La Ópera*, 163.

¹⁰⁴ Stiffoni, *La Ópera*, 164.

¹⁰⁵ Dependendo da cidade em que os compositores fizeram a sua formação, as óperas vão-se modificando ligeiramente. As mais importantes linhas são as de Nápoles e as de Roma.

¹⁰⁶ Stiffoni, *La Ópera*, 164. “Uma exceção pode ser o *Festeggio armonico* com música de Scarlatti, representado em janeiro de 1728, e que é relatado na *Gazeta de Lisboa* como tendo sido executado nos aposentos privados da rainha, «em uma espécie de teatro que para este fim se fabricou» (Tradução nossa).

¹⁰⁷ André Belo, *As Gazetas e os Livros: A Gazeta de Lisboa e a Vulgarização do Impresso (1715-1760)* (Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa), 35.

¹⁰⁸ Belo, *As Gazetas*, 35-36.

¹⁰⁹ Belo, *As Gazetas*, 37.

O primeiro número desta *Gazeta* denominava-se *Notícias do Estado do Mundo* devido ao privilégio dado ao impressor, de tradução e resumo de notícias das gazetas alemãs, turcas, polacas, suecas, inglesas, francesas e espanholas, aparecendo em último lugar as notícias relativas à corte portuguesa e alguns anúncios a livros. A partir do 2º número, recebe o nome de *Gazeta de Lisboa*, nome esse que mantém até 1718.

Em janeiro de 1718, o periódico passa a ser designado *Gazeta de Lisboa Ocidental* na sequência da divisão da diocese da cidade de Lisboa em parte ocidental e parte oriental. Este título manteve-se inalterado até finais de agosto de 1741, ano em que esta divisão administrativa deixa de funcionar.¹¹⁰

De 1715 a 1742, o formato da *Gazeta de Lisboa* foi-se modificando ligeiramente. Este periódico iniciou-se com 8 páginas, onde era apresentado ao leitor o resumo das notícias estrangeiras, relacionadas principalmente com a casa real e a corte desses países. Até 1717, o número de páginas varia entre 4 e 8 constantemente, sendo o único motivo aparente a necessidade de relatar os acontecimentos dos conflitos armados, a guerra contra os turcos.¹¹¹ Um outro aspeto que se modifica é o facto de, a partir de 26 de dezembro de 1716, deixar de sair aos sábados para começar a sair às quintas-feiras.

Entre 1741 e 1748, o periódico passa a ser administrado por José Roiz Roles, sobrinho de António Correia de Lemos, devido à sua morte. É durante esta administração que surge, a 20 de setembro de 1742, o *Suplemento à Gazeta de Lisboa*.¹¹² Para além das 8 páginas da *Gazeta*, são acrescentadas mais 8 páginas de *Suplemento*. Neste *Suplemento* são inseridas notícias sobre o estrangeiro, o reino de Portugal e pequenos anúncios, na sua maioria de livros, à imagem do que já acontecia na própria *Gazeta*. Com este reforço, a *Gazeta* passa a ser um periódico bi-semanal, uma vez que a *Gazeta de Lisboa* passa a sair às terças-feiras e o *Suplemento à Gazeta de Lisboa* às quintas-feiras.

A redação da *Gazeta de Lisboa* começou por ser feita por José Freire Monterroio de Mascarenhas, um escritor português com formação em filosofia e matemática. Em 1741, o impressor António Correia de Lemos morre e a sua oficina é herdada pelos seus filhos. Na sequência de litígios entre Monterroio de Mascarenhas e a família de Correia de Lemos, o primeiro recebe o privilégio de impressão da *Gazeta* em 1752, passando a ser o redator e impressor.¹¹³ Com esta nova direção, o *Suplemento* é abandonado e a

¹¹⁰ Belo, *As Gazetas*, 37.

¹¹¹ Facto observado na leitura da *Gazeta de Lisboa*.

¹¹² Belo, *As Gazetas*, 53.

¹¹³ Belo, *As Gazetas*, 38.

antiga formatação da *Gazeta de Lisboa* retoma, ou seja, volta a sair às quintas-feiras, mantendo-se assim até 1760.¹¹⁴

Com a morte de José Mascarenhas, em 1760, e, com a *Gazeta* tornar-se posse dos oficiais da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, esta passa a ser redigida por Pedro António Correia Garção. Neste mesmo ano, pode-se observar algumas alterações relativas ao formato, como por exemplo a alteração da designação de *Gazeta de Lisboa* para apenas *Lisboa* e o facto de o texto passar a ser apresentado em duas colunas, abandonando o formato livreiro. Além disso, é diminuída para 4 páginas e o *Suplemento* volta a ser utilizado, aparecendo também com 4 páginas.

Com este novo formato da *Gazeta*, a publicação periódica *Lisboa*, teve uma duração de dois anos uma vez que “foi suprimido (...), em Julho de 1762, por ordem expressa do marquês de pombal, que terá ficado desagradado com o seu conteúdo”.¹¹⁵ Apesar desta supressão, no início do reinado de D. Maria I, em 1778, a *Gazeta de Lisboa* reaparece e a funcionar com esta designação, e a sua redação passa a ser feita por Félix António Castrioto.

Entre 1778 e 1820, a *Gazeta de Lisboa* tem uma atividade contínua, até que, devido à à revolução liberal e rutura com o absolutismo do antigo regime, começa a ser publicada em simultâneo com o *Diário do Governo*. No ano seguinte, estes dois periódicos juntam-se sobre a designação do segundo. A partir desta data, o *Diário do Governo* vai recebendo novos nomes esporadicamente.

Ao longo da sua existência, a *Gazeta de Lisboa* foi impressa em vários locais. Entre 1715 e 1716, a impressão desta publicação periódica foi feita por Valentim da Costa Deslandes na Real Oficina Deslandesiana, por desistência deste passa para a Oficina de Pascoal da Silva, um impressor régio. Pascoal da Silva é sucedido por José António da Silva entre 1716 e 1725 e de 1726 a 1734 passa para a oficina de Pedro Ferreira, que era impressor régio desde 1730. Após este período, a impressão para a oficina de António Correia de Lemos, o detentor do privilégio real onde fica até 1752 (até 1741 à responsabilidade de António Correia de Lemos e, após esse ano, pelo seu herdeiro Luís José Correia de Lemos, devido ao falecimento de seu pai). No ano de 1752, a impressão retorna à oficina de Pedro Ferreira, nesse período impressor da rainha, e aí se mantém até 1760.¹¹⁶

¹¹⁴ Belo, *As Gazetas*, 38.

¹¹⁵ Belo, *As Gazetas*, 36.

¹¹⁶ Belo, *As Gazetas*, 38-39.

Segundo o *Mapa da despesa*,¹¹⁷ entre 1740 e 1748 a *Gazeta* tinha uma tiragem de 1500 exemplares e o *Suplemento* de 1000¹¹⁸ (a partir de 1742). No entanto, segundo o *Folheto de Lisboa*, datado de 2 de abril de 1742, a tiragem era inferior a esses 1500 exemplares relatados no *Mapa da despesa*, uma vez que apresenta para 1740, a impressão de apenas 450 exemplares que, em 1742, aumentaram para 650 exemplares.¹¹⁹

Esta fonte poderá ser dividida em, pelo menos, 3 etapas. A primeira de 1715 a 1742, com o aparecimento e evolução da *Gazeta*, de 1742 até 1762 com o aparecimento de um *Suplemento* e sua instabilidade, isto é, com a sua supressão e subsequente retorno, o que demonstra um crescimento do periódico ao ponto de ser necessário torná-lo bissemanal, e, por último, de 1778 a 1820 com o retorno do periódico e sua estabilização.

Os principais vendedores deste periódico eram os detentores do privilégio, por assinatura ou a partir do local da impressão, isto é, a oficina que tinha sido de António Correia de Lemos e que depois da sua morte passaria para Luís José Correia de Lemos.¹²⁰ Até 1741 há notícia que era vendida em livrarias como Matias Pereira da Silva (loja na Rua Nova), Manuel Figueiredo (loja no Arco da Consolação), José Gomes Claro (Rua Nova); José Antunes Pedroso (Rua da Prata) e Manuel Diniz (Cordoaria a Velho), sendo que há notícia de que entre 1727 e 1730 a venda se tenha concentrado na loja de Manuel Diniz. A partir de 1741, Guilherme Diniz¹²¹ passa a ser o livreiro que vende o periódico. Em 1752, há uma multiplicação de locais de venda, passando a ser comerciada por homens como Jerónimo Francisco de Araújo, Agostinho Xavier, Bento Soares, Caetano da Silveira, João Rodrigues, Isidoro do Vale ou Manuel Pereira. A partir de 1757, a *Gazeta* passa a ser vendida na cidade do Porto, na loja de António Pires Henriques, na Rua dos Mercadores. Por último, são apontados os preços de 40 réis para a *Gazeta de Lisboa* e 30 réis para o *Suplemento*.

¹¹⁷ Citado por Belo, *As Gazetas*, 53.

¹¹⁸ Belo, *As Gazetas*, 53.

¹¹⁹ Belo, *As Gazetas*, 53-54.

¹²⁰ Belo, *As Gazetas*, 55.

¹²¹ Segundo André Belo, Guilherme Diniz seria, muito provavelmente, filho de Manuel Diniz.

3. Música na Gazeta de Lisboa

Ao longo da redação da *Gazeta de Lisboa*, várias foram as notícias relacionadas com música. 270 são as menções a manifestações profanas tais como, bailes, serenatas, elogios dramáticos, teatro musicado, entre outros.

Quadro 1. Número de Representações Musicais Profanas

Representação Musical	Número
Elogios Dramáticos	7
Bailes	25
Serenatas	143
Teatro de Inspiração Clássica	2
Comédias	41
Sonatas	2
Árias	1
Concerto	19
Teatro Musicado	30
Cantata	2
Total	272

Fonte: *Gazeta de Lisboa*.

Tentemos perceber de que tipo de manifestações se trata. As autoras Maria Alexandre Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio,¹²² dividem o teatro em cinco tipologias: o “teatro musicado”, “teatro de inspiração clássica”, “elogios dramáticos e dramas alegóricos”, “teatro «ao gosto português»” e o “cordel”. Segundo as notícias da *Gazeta de Lisboa*, apenas o “teatro «ao gosto português»” e o “cordel” não se verificaram, sendo que algumas dessas tipologias foram encontradas com outro nome. Pensa-se que as tipologias “Teatro «ao gosto português»” e “cordel” não aparecem mencionadas em nenhuma notícia porque os redatores estavam mais preocupados com as representações musicais mais eruditas ou elitistas, como é o caso da ópera e da serenata.

¹²² Câmara e Anastácio, *O Teatro*.

Para as autoras, “teatro musicado” são “os textos destinados a ser dramatizados ou encenados com acompanhamento musical”¹²³ e dentro deste grupo pode ser inserido o teatro lírico e a ópera. No primeiro caso, não se verificou nenhuma menção, mas a ópera foi noticiada trinta vezes. Ficam aqui alguns exemplos de notícias: “No Paço se continuam os divertimentos de Carnaval, com a Opera intitulada *La Rifa di Democrito*, representada pelos Musicos Italianos da Casa Real”.¹²⁴

Escreve se de Villa Viçosa, que a 7 deste ultimo mez fizéram os Ministros da Real Capella daquella Villa em aplauso das melhoras del Rey nosso Senhor huma Opera Magnifica, intitulada o *Roubo do Velocino de Ouro*, a que assistio toda a Nobreza e se determina dar ao prelo.¹²⁵

Em relação ao “teatro de inspiração clássica”, as autoras referem-se a “um regresso aos modelos da Antiguidade greco-latina (e dos seus imitadores do século XVI, Camões, António Ferreira, etc.), como alternativa ao que então passou a ser designado por «seiscentismo» e que podemos identificar, *grosso modo*, com os hábitos de escrita da prática barroca”.¹²⁶

Eva e Ave, ou Maria triunfante, composto por António de Sousa de Macedo, acrescentado nesta quarta impressão com o Dominio sobre a fortuna, obra do mesmo autor, vende-se na Rua Nova na logos da viuva de Carlos do Valle Carneyro.¹²⁷

Domingo de tarde 11 do corrente na Basílica Patriarcal, em presença do senhor Patriarca assistio do Collegio dos Illustrissimos Conegos e das mais Ierarquias Ecclesiasticas, se recebeu a Serenissima Senhora Infante D. Maria com o Serenissimo Infante Principe das Asturias D. Fernando, sendo procurador do mesmo Principe neste acto El Rey N Senhor, assistindo a Rainha N Senhora, o Principe e os senhores Infantes, os Embayxadores de El Rey Catholico, e todos os grandes e Nobreza da Corte concorreu a este acto, lucidamente vestida. À noite depois de arderem os fogos artificiaes houve hum festejo armonico no quarto da Rainha N. Senhora em hũa especie de theatro, que para este fim se fabricou, concluindo se tudo com huma salva geral de artelharia, na forma que ja esta referido.¹²⁸

¹²³ Câmara e Anastácio, *O Teatro*, 59.

¹²⁴ *Gazeta de Lisboa*, 1736, nº6.

¹²⁵ *Gazeta de Lisboa*, 1744, nº9.

¹²⁶ Câmara e Anastácio, *O Teatro*, 62.

¹²⁷ *Gazeta de Lisboa*, 1716, nº44.

¹²⁸ *Gazeta de Lisboa*, 1728, nº3.

No caso dos “elogios dramáticos e dramas alegóricos” as autoras explicam que estes tinham como objectivo a “glorificação da Monarquia, da Religião e do Estado”.¹²⁹ São sete as notícias que se encontraram e que cabem nesta tipologia:

Na aulla do Collegio de S. Antão da Companhia de Jesus, se representou quinta feyra da semana passada, com assistencia de muyta Nobreza, e concurso numeroso de gente, e com hum coro de vozes, e instrumentos muy ajustados, hum acto Dramatico, intitulado *Angola triumphatrix* em obsequio da eleyção, e sagração do Illustrissimo Bispo de Angola D. Fr. Manoel de Santa Catharina, dividido em 14 scenas, todas dirigidas a applaudir as virtudes, e prendas do mesmo Prelado, competindo Portugal com Angola sobre a sua presença; obra erudita, engenhosa e elegante, composta pelo Reverendo P. Joseph Leyte, Mestre da Segunda Classe, cujos interlocutores eraom seus discipulos, e representaraom com muyta propriedade os seus papeis.¹³⁰

Nesse dia á noite se cantou no Real Palácio perante S. M. e AA. hum Drama intitulado *Bauce e Palemone*, cuja letra foi composta por Caetano Matinelli e a musica por João Cordeiro da Silva.¹³¹

As restantes denominações foram mantidas, obedecendo às tipologias utilizadas pelo redator das notícias. Por serenata, entende-se “música noturna, ou, com mais exatidão, música para o entardecer”.¹³² As serenatas foram a manifestação musical mais noticiada, sendo encontradas 143 notícias. Caso disso são:

Quarta feyra da semana passada em que se celebra a festa do glorioso S. Carlos, (...) de S. Mag. Imp. e do Senhor Infante, ultimo filho de S. Magest. que Deos guarde, se vestio de gala a Rainha N. S. e toda a Corte. S. Mag. foy de manha visitar a Capella deste Santo na Igreja do Espirito Santo, e de noyte houve serenata no Paço, com varios instrumentos.¹³³

Na mesma noite houve no Palacio de Sua Eminencia huma Serenata italiana, intitulado o *Triunfo da Virtude* que lhe foy dedicada pelo Collegio dos Cantores Italianos da Santa Basilica Patriarchal, em obsequio da sua exaltaçao, assistindo a ella toda a Nobreza da Corte, a que Sua Eminencia fez dar huma magnifica collaçao, e copioso refresco de todo o genero de doces e bebidas.¹³⁴

¹²⁹ Câmara e Anastácio, *O Teatro*, 68.

¹³⁰ *Gazeta de Lisboa*, 1720, nº30.

¹³¹ *Gazeta de Lisboa*, 1789, nº17.

¹³² Kennedy, *Dicionário*, 655.

¹³³ *Gazeta de Lisboa*, 1716, nº46.

¹³⁴ *Gazeta de Lisboa*, 1728, nº18.

O Baile também era uma prática muito comum na época. No entanto, apenas 25 vezes foi noticiada. Tomemos, como exemplo:

Pelas Cartas de Hollanda de 17 de Janeyro, se tem a noticia, de que o Conde de Tarouca, Embayxador de S. Mag. na Corte de Haya, continuando em divertir o Senhor Infante D. Manoel, dera a 25 do outro mez hum bayle de hum novo invento, e tão magnifico como todas as suas acçoens, admirando sobre tudo o artificio com que estava preparada a cea, disposta toda, e servida em barracas em forma de hum campo militar.¹³⁵

No mesmo dia 31 deu o Mylorde Tyrawle, Enviado Extraordinario da Graaa Bretanha, em obzequio do cumprimento de annos, e chegada do Principe Frederico a Londres hum magnifico bayle, que durou ate as 6 horas da manhaaa seguinte (...).¹³⁶

A comédia é “um pequeno drama posto em música como uma série de peças vocais”.¹³⁷ Esta é a segunda representação musical profana mais noticiada na *Gazeta de Lisboa*:

Quarta feyra da semana passada celebrou o Marquez de Capicelatro Embayxador Extraordinario del Rey Catholico nesta Corte, o nome e annos do Principe das Asturias, com a representaçao de huma Comedia nova intitulada *El estrago en la fineza*, com musica, e mutaçoens no theatro, a que assistio toda a Nobreza, Ministros da Corte e Estrangeyros, vestidos de gala.¹³⁸

O Conde de Coculim D. Filippe Mascarenhas, com a occasiaom do Bautismo de sua neta a Senhora D. Anna Mascarenhas, que celebrou em 3 do corrente, fez representar huma loa, e huma Comedia com musica de instrumentos, e vozes na sua sala; a que convidou quasi duzentos Fidalgos, e Senhoras, e lhes fez distribuir grande quantidade de doces, e licores quentes, e gelados; depois de haverem visto os excellentes, e magnificos adornos do seu Palacio.¹³⁹

Classificamos como “concerto” as notícias que falam de concerto ou que envolvem uma orquestra. Nestas notícias tanto se podem encontrar descrições de concertos que já aconteceram ou a divulgação de concertos marcados. Dessa forma, leia-se:

Hoje 7 do corrente mez se ha de fazer hum concerto vocal e instrumental na Casa da Assembleia nova em beneficio das antigas Administradoras da casa da Assembleia das

¹³⁵ *Gazeta de Lisboa*, 1716, nº8.

¹³⁶ *Gazeta de Lisboa*, 1729, nº6.

¹³⁷ Kennedy, *Dicionário*, 166.

¹³⁸ *Gazeta de Lisboa*, 1723, nº35.

¹³⁹ *Gazeta de Lisboa*, 1725, nº50.

Nações, no qual cantará A. Ferracuti, L. Bertocci e D. Casaporalini e tocará a solo X. Pietragrua no rabecão e J. Nonnini no mandolino.¹⁴⁰

Hoje á noite ha de haver hum concerto vocal e instrumental, executado pelos melhores professores desta Corte, na casa da Assembleia nova, em beneficio das antigas administradoras da casa da assemblea das nações.¹⁴¹

As representações menos noticiadas foram as sonatas, as cantatas e as árias, sendo a primeira e a segunda, duas vezes mencionada e a segunda, apenas uma vez. As sonatas representam a música feita para instrumento e as cantatas “uma peça cantada”,¹⁴² sendo que a primeira notícia com que nos deparamos é a publicidade a um livro de sonatas para cravo e a segunda apenas menciona muito rapidamente que se ouviram sonatas e cantatas:

Em caza de Lourenço Pi, mercador de livros, na rua da metade de dentro das Portas de Santa Catharina, se vende hum livro de sonatas para cravo, compostas com invento novo por Ludovico Giustini de Pistoya, natural de Florença.¹⁴³

De tarde houveram excelentes cantatas, e sonatas compostas pelo Mestre da Capela Antonio Pereira da Costa.¹⁴⁴

A Ária é “uma peça vocal a solo mais ou menos extensa”.¹⁴⁵ A notícia sobre esta modalidade menciona várias representações musicais que foram apresentadas nesse evento, acabando por não dar muitos pormenores sobre as árias cantadas na época. “A noite houve serenata (...) e se cantarão Areas (sic) e outras peças de musica, alternadas com differentes solos e concertos do insigne Libon”.¹⁴⁶ Apesar de serem muitas as notícias referentes a manifestações musicais profanas, as notícias sobre manifestações musicais religiosas são mais comuns.

¹⁴⁰ *Gazeta de Lisboa*, 1794, nº1.

¹⁴¹ *Gazeta de Lisboa*, 1799, nº2.

¹⁴² Kennedy, *Dicionário*, 133.

¹⁴³ *Gazeta de Lisboa*, 1735, nº31.

¹⁴⁴ *Gazeta de Lisboa*, 1750, nº22.

¹⁴⁵ Kennedy, *Dicionário*, 38.

¹⁴⁶ Segundo Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, 1798, nº 47.

Quadro 2. Número de representações musicais sacras

Representação Musical	Número
Matinas	7
Salmo	4
Responsório	3
Missa Cantada	43
Laudes	3
Ladainha	27
Vésperas	13
Antífona	3
Te Deum	332
Total	435

Fonte: *Gazeta de Lisboa*.

No caso das manifestações musicais religiosas, o “Te Deum” é o mais noticiado. O “Te Deum Laudamos” (Louvamos-te, Ó Senhor) é um canto eclesiástico ou hino de ação de graças, cujas palavras foram provavelmente escritas no século V”.¹⁴⁷ Muitos são os casos em que este hino é cantado, tanto para celebrar o nascimento de alguém importante (na sua maioria membros da família real) ou para cantar por alma de alguém:

Na tarde de 1 do corrente chegou a esta Corte um expresso de Alemanha, com a noticia de haver nascido a S. Mag. Imp. hum filho em 13 de Abril, e pela huma hora depois da meya noite do mesmo dia, nasceu a S. Mag. que Deus guarde com feliz successo da Rainha nossa Senhora outro Infante, logo foy bautizado cõ o nome de Rainha nossa Senhora acompanhada pela Senhora Infante D. Francisca, e da Corte, foy terça feyra à Casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus, aonde fez cantar o *Te Deum laudamos*, por ser esta a primeyra occasião, em que saiu fora depois do seu parto.¹⁴⁸

Domingo passado se cantou em todos os Conventos das duas Cidades o *Te Deum* pelo novo Pontifice, cuja eleyçaom se festejou nelle tres dias com repiques, e luminárias.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Kennedy, *Dicionário*, 723.

¹⁴⁸ *Gazeta de Lisboa*, 1717, nº33.

¹⁴⁹ *Gazeta de Lisboa*, 1721, nº25.

A Missa cantada é a segunda representação musical mais noticiada. Segundo Michael Kennedy,¹⁵⁰ “parte da missa é cantada e outra recitada. O próprio da missa (...) tem sido geralmente (...) associado ao seu tratamento tradicional em cantochão”.¹⁵¹ Sobre esta modalidade veja-se:

Segunda feyra se celebrãraom os annos do Senhor D. Miguel no seu Palacio, onde houve huma cea muyto magnifica, e huma grande festa, em que assistirão os Musicos de S. Magestade, que no dia antecedente tinhão cantado huma Missa com muytos Instrumentos, e grande solemnidade na Igreja de Loreto da Naçaom Italiana.¹⁵²

Domingo 18 tomou o veo de Religiosa Carmelita Descalça no Mosteyro de Carnide a Senhora D. Maria Magdalena Teresa da Conceição, filha do Barao da Ilha Grande (...) Cantou-se a missa pela famosa composição chamada de *Barcelona*, por huma parte dos melhores musicos de Lisboa.¹⁵³

A ladainha, isto é, uma oração feita por pequenas invocações, que neste caso é cantada, também foi noticiada muitas vezes:

Domingo foy a Rainha nossa Senhora, com a Serenissima Princeza, e o Senhor Infante D. Pedro à Igreja do Real Mosteiro das Religiosas Capuchas de Madre de Deos de Xabregas, onde com o Principe nosso Senhor, que tambem alli concorreu, as ouviram cantar a ladainha.¹⁵⁴

Na segunda oitava da Pascoa foy a Rainha nossa Senhora com a Senhora Princeza, e o Senhor Infante D. Pedro à Igreja de S. Bento dos Conegos Regulares de S. Joam Evangelista, e depois à das Religiosas de Madre Deos de Xabregas, onde ouviram cantar a *Ladainha*.¹⁵⁵

As vésperas, ou seja, a “sétima hora canónica do Ofício Divino na Liturgia Cristã”,¹⁵⁶ são algumas vezes noticiadas: “No sabado dia 21 visitaram a Igreja de Nossa Senhora de Boahora, em que se cantavam as vesperas da festa da gloriosa Santa Rita”¹⁵⁷ e “Sua Excellencia capitulou as Vesperas, que foram cantadas pelos melhores musicos da Provincia do Alêntejo”.¹⁵⁸

¹⁵⁰ Kennedy, *Dicionário*.

¹⁵¹ Kennedy, *Dicionário*, 431.

¹⁵² *Gazeta de Lisboa*, 1719, nº42.

¹⁵³ *Gazeta de Lisboa*, 1720, nº35.

¹⁵⁴ *Gazeta de Lisboa*, 1734, nº31.

¹⁵⁵ *Gazeta de Lisboa*, 1735, nº16.

¹⁵⁶ Kennedy, *Dicionário*, 759.

¹⁵⁷ *Gazeta de Lisboa*, 1735, nº21.

¹⁵⁸ *Gazeta de Lisboa*, 1749, nº40.

As matinas, a hora canónica presente na Liturgia das Horas, algumas vezes era cantada, e, como tal, aparece noticiada na *Gazeta*:

Suas Magestades que Deos guarde assistirão terça feyra passada às Matinas do Nascimento, que se cantarão na Capella Real com o mais apurado primor de arte, na noyte da vespera de Natal e no dia de festa, e suas oitavas presencearão as festividades proprias daquelles dias, celebradas com toda a solemnidade.¹⁵⁹

Os Salmos, o cântico religioso que “nos serviços religiosos cristãos são cantados de forma antifonal sobre várias melodias de cantochão”,¹⁶⁰ aparece quatro vezes noticiado:

Na vespera de S. Pedro pela meya noyte faleceo no Convento de S. Francisco desta Cidade, em idade de mais de 90 annos, o irmaom Fr. Thomàs de S. Francisco, que servio 50 de Porteyro na Portaria dos Pobres, e era muyto estimado das Pessoas Reaes, e de toda esta Corte por toda a sua grande virtude: o seu corpo ficou flexivel, exposto dous dias a vista, e devoçao dos fieis, Era muy penitente, e de muyta caridade, e expirou ao tempo que se cantavaom o salmo *Letarus fun in bis, que dicta suni mibi, in donium Domini ibimus*.¹⁶¹

O Responsório, Laudes e Antífona, aparecem mencionados três vezes. Por responsório entende-se “um tipo de obra sacra no qual um solista e o coro cantam alternadamente”.¹⁶² Laudes é “a 2ª das horas canónicas da Igreja Católica Romana, antigamente cantada ao amanhecer”¹⁶³ e antífona é “um versículo ou frase cantado por um coro em resposta a outro”.¹⁶⁴ “(...) depois de se cantar alli o primeiro *Responsorio* pelos capellães da Patriarcal (...) e se cantou outro *Responsorio* pela musica da Patriarcal”.¹⁶⁵ “Nella cantaram os *Tres Nocturnos* do Officio dos Religiosos Arrabidos do Convento de S. Pedro de Alcantara e *Laudes* os Reverendos Conegos Seculares de S. Joam Evangelista”.¹⁶⁶ “Depois do hymno se cantaram as Antifonas e versos, como se costuma na primeira recepçam dos Reys”.¹⁶⁷

Creemos poder concluir pelo exposto que a música era algo importante na sociedade lisboeta do século XVIII. Não só pela minúcia com que era relatada, mas

¹⁵⁹ *Gazeta de Lisboa*, 1715, nº21.

¹⁶⁰ Kennedy, *Dicionário*, 623.

¹⁶¹ *Gazeta de Lisboa*, 1719, nº27.

¹⁶² Kennedy, *Dicionário*, 591.

¹⁶³ Kennedy, *Dicionário*, 396.

¹⁶⁴ Kennedy, *Dicionário*, 35.

¹⁶⁵ Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, 1781, nº3.

¹⁶⁶ *Gazeta de Lisboa*, 1749, nº23.

¹⁶⁷ *Gazeta de Lisboa*, 1750, nº41.

também pelo facto de haver muita variedade nas modalidades que são noticiadas, havendo uma preocupação em referenciar, não só representações musicais profanas, mas também religiosas, que integravam a sociabilidade de Lisboa, e do reino, tanto, ou mais, que as manifestações musicais profanas.

Conclusão

Este artigo tinha como objetivo apresentar o contexto cultural vivido em Portugal, recorrendo à bibliografia. Em segundo lugar, propunha-se a apresentar a *Gazeta de Lisboa*, um periódico que inicia a sua atividade em 1715, e que se mantém até 1820. Este periódico é muito importante porque se apresenta com o patrocínio régio e, por isso, torna-se uma fonte muito valiosa para se perceber as sociabilidades da Família Real e da sua Corte.

Devido a isto, é necessário perceber que este trabalho parte de uma visão parcial, fornecida pelos redatores das notícias. Desta forma, este trabalho fornece a sistematização de informação relativo a um certo assunto, os eventos musicais, com base numa visão muito peculiar chegada até nós a partir do quotidiano setecentista português. Logo, a realidade é filtrada através do olhar e da pena do homem letrado, do século XVIII.

Com a análise da fonte e com recurso à dissertação defendida por André Belo¹⁶⁸ conseguiu-se traçar uma cronologia da evolução da *Gazeta de Lisboa*, perceber a sua tiragem, postos de venda e principais produtores ou responsáveis pela sua publicação. Esta questão, a par da identificação dos públicos e um mapeamento, quer os pontos de venda, quer da ocorrência das manifestações musicais noticiadas será desenvolvida através de uma dissertação de mestrado sobre o tema enunciado: o papel da música na sociabilidade das elites de Lisboa, em que a *Gazeta de Lisboa* será a fonte e os indicadores de análise serão os tipos de eventos musicais noticiados; o público presente; os locais de realização, os seus promotores; os músicos, cantores, atores e compositores presentes; a proveniência, nacional ou estrangeira, desses agentes musicais.

¹⁶⁸ Belo, *As Gazetas*.

Fontes

Impressas

Hemeroteca Digital. *Gazeta de Lisboa* (1715-1762; 1777-1820). Acedido em julho 2015.
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadeLisboa/GazetadeLisboa.htm>.

Bibliografia

- Alegria, José Augusto. “Música Religiosa”, Carlos Moreira Azevedo (ed.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, 292-299.
- Belo, André. *As Gazetas e os Livros: A Gazeta de Lisboa e a Vulgarização do Impresso (1715-1760)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001.
- Beuvink, Aline Gallasch-Haal de. *Ressuscitar a Ópera do Tejo: O Desvendar do Mito*. Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2016.
- Branco, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa América, 2005.
- Brito, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- Brito, Manuel Carlos de. “A Música Portuguesa no século XVIII”, Jorge Alexandre Costa (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015, 123-160.
- Câmara, Maria Alexandra Trindade Gago da e Anastácio, Vanda. *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: IPM e Museu Nacional do Teatro, 2005.
- Carlos Moreira Azevedo (ed.). *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000.
- Costa, Jorge Alexandre (coord.). *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015.
- Cranmer, David John. *Opera in Portugal 1793-1828: A Study in Repertoire and its Spread*. London: University of London, 1997.
- Curto, Diogo Ramada. “A Capela Real: Um Espaço de Conflitos (Séculos XVI a XVIII)”. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo V, Espiritualidade e Corte em Portugal (1993): 143-154.

- Cymbron, Luísa. “A Música em Portugal no século XIX: Uma Panorâmica”, Jorge Alexandre Costa (ed.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015, 161-212.
- Delerue, Maria Luísa Martins e Santos, Eugenio dos. “Para a História da Música em Portugal no Século XVIII”. *Revista da Faculdade de Letras – Humanidades*, 1, (janeiro, 1982): 15-18.
- Fernandes, Cristina. «Boa Voz de Tiple, Ciencia de Música e Prendas de Acompanhamento». *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal: INET-MD, Instituto de Etnomusicologia e Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- Gorina, Manuel Valls. *Que é a Música?* Lisboa: Editorial Verbo, 1971.
- Graça, Fernando Lopes. “Música e Músicos”, Joel Serrão (dir.), *Dicionário da História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971. Volume III, 359-364.
- Kennedy, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- Lacerda, Osvaldo. “Compendio de Teoria Elementar da Musica”, 53-100. Acedido em maio de 2014 e agosto 2016. <http://documents.tips/documents/osvaldo-lacerda-compendio-de-teoria-musicalpdf.html>.
- Maravall, José Antonio. *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 2012.
- Marques, António Jorge. *Marcos Portugal (1762-1830): 250 Anos do Nascimento*. Lisboa: BNP: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical: Fundação da Casa de Bragança, 2012.
- Monteiro, Nuno Gonçalo. “A Monarquia Barroca (1668-1750)”, Rui Ramos (coord.), *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009. 331-356.
- Monteiro, Nuno Gonçalo. *D. José: Na Sombra de Pombal*. Mem Martins: Círculo de Leitores, 2006.
- Monteiro, Nuno Gonçalo. “O Tempo de Pombal (1750-1777)”, Rui Ramos (coord.), *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009. 357-377.
- Nery, Rui Vieira e Castro. Paulo Ferreira de, *History of Music: Synthesis of Portuguese Culture*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- Pedreira, Jorge e Costa. Fernando Dores, *D. João VI: O Clemente*. Mem Martins: Círculo de Leitores, 2006.
- Ramos, Luís de Oliveira, *D. Maria I*. Mem Martins: Círculo de Leitores, 2007.
- Ramos, Rui (coord.). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

- Ramos, Rui. "Invasões Francesas, Tutela Inglesa e Monarquia Brasileira (1807-1820)", Rui Ramos (coord.), *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009. 439-456.
- Scherepeel, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Serviço de Música, 1985.
- Serrão, Joel (dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971.
- Silva, Célia Ramos Ferreira. "Os Órgãos de Tubos. Uma expressão do Barroco", *Atas do II Congresso Internacional do Barroco: Atas*. Porto: Faculdade de Letras Universidade do Porto, 2003. 151-156.
- Silva, Maria Beatriz Nizza da. *D. João V. Mem Martins*: Círculo de Leitores, 2011.
- Stehman, Jacques. *História da Música Europeia*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1964.
- Stiffoni, Gian Giacomo. "La Ópera Cómica Italiana en la Corte Portuguesa Durante el Reinado de João V (1728-1740)". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, (1997/98): 163-198.