

## O ENSINO MUSICAL NO PORTO NA ÉPOCA MODERNA (Algumas notas)

Por **Maria Luísa M. Delerue**

Ao iniciar as considerações que se seguem e pretendendo não iludir as prováveis expectativas que o título desta pequena comunicação possa suscitar, parece-me prudente (e útil) deixar, desde já, no ar a seguinte questão: Terá havido, de facto, algum ensino musical no Porto durante a Época Moderna?

Para responder de uma forma correcta julgo ser indispensável começar a análise do tema, situando-a no espaço e no tempo, sem o que a história se torna impossível. Entre nós a música chamada séria começou por se impor «mais no âmbito religioso do que no profano» (polifonia)<sup>1</sup> e, por isso, não espanta que os dois maiores autores, do período moderno, que entre nós produziram obras de mérito universal tenham trabalhado para a Igreja. Foram eles Duarte Lobo (1565(?)-1646) e Fr. Manuel Cardoso (1571-1650). Ambos costumam ligar-se à chamada escola de Évora e Vila Viçosa, de que, aliás, pouco sabemos com rigor. Vila Viçosa, porém, ficava muito distante de Lisboa, aonde a sempre crescente centralização do poder atraía as pessoas mais capazes<sup>2</sup>. Não surpreende, pois, que esse foco de artes e letras, de esplendor, não tenha durado muito e quase não dê sinais de vida a partir dos inícios de setecentos.

Com D. João V cria-se em Lisboa, em 1713, o seminário da patriarcal, cujo objectivo era o ensino da música aos clérigos, uma vez que ela era vista, ao menos para uma certa camada da intelectualidade nacional, como uma componente essencial do cerimonial religioso, que se pretendia solene e faustoso, impressionando mais os sentidos, pelo deslumbramento, do que a razão.

---

<sup>1</sup> Cf. J. de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*. Lisboa, 1959, p. 80.

<sup>2</sup> J. V. Serrão, *História de Portugal* (IV), Lisboa, 1979, pp. 279 e ss.

Sem ter sido um modelo de organização e de equilíbrio, parece ter cumprido a missão a que se destinou...

Em plano oficial mais elevado, a música ensinava-se em Portugal na Universidade de Coimbra, ao nível de cátedra e, mais tarde, sob Pombal, no Colégio dos Nobres. Nada, ao que parece, de inovador ou mesmo de validade universalmente reconhecida aí foi produzido. Não é possível divisar em Portugal, no período que ora nos ocupa, uma orientação responsável e consequente da chamada arte dos sons. Sem uma aprendizagem gradativa, faltando o conhecimento profundo do valor intrínseco das combinações sonoras, não admira que os gostos e preferências dos mais poderosos se inclinassem para o género espectacular e de aparato, espalhafatoso, mas, muitas vezes, de medíocre valor real.

Na pretensão de imitarem franceses e austríacos, D. João V e os seus cortesãos propiciaram o fenómeno a que João de Freitas Branco chamou a «invasão italiana», ou seja, o fascínio pela ópera<sup>3</sup>. Para isso muito contribuiu o afluxo maciço de ouro brasileiro ao continente e, ainda, o facto de D. Mariana, a rainha, ser austríaca, filha de um rei compositor e de apreciar muito o género.

O rei magnânimo não hesitou em atrair ao nosso país artistas italianos, mesmo que fosse por alto preço (como Domenico Scarlatti) e prontificou-se a enviar para a pátria da ópera bolseiros, como António Teixeira (1714) e, depois, Francisco António de Almeida.

Em salas improvisadas da capital se realizaram os primeiros espectáculos de ópera e a primeira ópera de autor português foi representada em 1733 (*La pazienza de Sicrote*, de Francisco António de Almeida). O nosso atraso em relação à Europa era notável nesse plano, se nos lembrarmos que Monteverdi escreveu o seu *Orfeu* em 1607 e que a ópera francesa de Lully data de 1673.

O reinado de D. José correspondeu ao período da conhecida «loucura» pela ópera. Mandou-se construir a Ópera do Tejo, que pouco depois o terramoto de 1755 reduziria a escombros, atraíram-se a Portugal alguns dos mais famosos cantores mundiais e também «castrati», pagos, aliás, a peso de oiro. Em breve se abriria o teatro da Ribeira dos Condes, onde a esfuante cantora Zamperini viria a deslumbrar o público e a causar escândalo generalizado, em virtude das suas relações com o filho do Marquês de Pombal. Daí em diante proibiu-se a apresentação de mulheres nos nossos palcos. Sopranistas substituíam-las.

Sob D. Maria inaugurou-se o S. Carlos de Lisboa, sob modelo napolitano e o chamado teatro do Corpo da Guarda, no Porto, abriu também as suas portas ainda em tempo de seu pai.

---

<sup>3</sup> Cf. *ob. cit.*, p. 96.

Entretanto ao Seminário da Patriarcal pertenceu o famoso Sousa Carvalho que foi mestre de Domingos Bontempo e de Marcos Portugal. Este tornou-se um famoso operista, escrevendo partituras que eram ouvidas e apreciadas na Alemanha, Áustria, Inglaterra e Rússia, mas pouca influência exerceu entre nós por ter deambulado quase toda a vida artística pelo estrangeiro.

Ora importa aqui salientar que, do ponto de vista artístico, este ambiente de entusiasmo meio doentio pelo espectáculo musicado era altamente nocivo. Poucos compositores ou instrumentistas teriam oportunidade de se manifestar. Destes, o nome mais em destaque é, sem dúvida, o de José Carlos Seixas, grande cravista e compositor, desaparecido precocemente.

Um instrumento de grandes possibilidades técnicas e sonoridade que é oportuno referir aqui é a guitarra de que durante o século XVIII apareceram vários métodos e na qual alguns portugueses se notabilizaram.

Em conclusão, da brevíssima invocação feita sobre o nosso passado musical, podemos afirmar que o quadro do nível artístico português até ao século XVIII é, na generalidade, negro: constata-se grande atraso, tanto no plano de criação artística instrumental, como nos gostos do público.

Importa, por fim, nesta breve nota introdutória, não esquecer que a primeira escola oficial de música em Portugal — o Conservatório de Música de Lisboa — data já do século XIX. Trata-se de um anexo da Casa Pia e veio substituir o inoperante Seminário Patriarcal. Foi seu primeiro director João Domingos Bontempo, um dos grandes nomes da arte dos sons, o qual, aliás, se preparou com os rudimentos no Seminário Patriarcal, mas foi durante longas ausências e estudos no estrangeiro que adquiriu a grande bagagem que alardeou mais tarde entre nós<sup>4</sup>. O Conservatório sediava-se em Lisboa, fomentando e implementando o gosto pelo estudo da música na capital, mas fora dela o panorama era pouco animador. Detenhamo-nos, por agora, como convém, no caso específico do Porto, o segundo centro do país.

Ao tentar fazer alguma luz sobre o passado portuense em matéria de ensino musical, pouco de concreto se consegue averiguar anteriormente à segunda metade do século XVIII. É ponto assente que desde os inícios da centúria seguinte na Cidade Invicta se manifestara um alfobre de autores e mesmo de executantes de craveira<sup>5</sup>. Ora tal constatação poderá parecer embaraçosa na medida em que sabemos que nenhuma escola oficial de música aqui existia. Mas a nossa estranheza começará a mitigar-se se tivermos em conta que, desde longa data, se orga-

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>5</sup> Cf. Maria Luisa M. Delerue, *O Ensino Musical no Porto Durante o século XIX. Elementos para o seu estudo*. Porto, 1970 (dissertação de licenciatura, apresentada à Faculdade de Letras).

enizavam no Porto tertúlias particulares, nas quais homens e mulheres executavam música séria, para isso, às vezes, composta propositadamente. E neste aspecto um nome dentre todos se agiganta logo em setecentos. Trata-se do abade António da Costa (1714-1790?), que se revelou um exímio violinista, um excelente guitarrista e um hábil compositor. Inconformado com a mediocridade portuguesa (e portuense...) partira para o estrangeiro, viajara e aprendera nas grandes capitais europeias, vindo, a residir em Viena, sob a protecção do duque de Lafões. Aí conheceu Gluck e alguns dos mais famosos violinistas alemães com os quais tocou sucessivas vezes. Infelizmente não sabemos se o seu entusiasmo pela boa música foi partilhado e apreciado pelos seus contemporâneos tripeiros.

António da Costa era um clérigo, ao menos na primeira fase da sua vida, renunciando aos deveres desse estado, pelo menos após a emigração. De qualquer modo julgo importante salientar que fora das instituições dirigidas pela Igreja, ou por ela sustentadas, não encontramos rasto de qualquer ensino da arte sonora (teoria ou execução). Desde épocas imemoriais as cerimónias cultuais eram acompanhadas por cânticos. Para se perpetuar essa prática ensinava-se aos eclesiásticos ao menos os rudimentos da música. Por isso algumas ordens religiosas lhe conferiram particular atenção<sup>6</sup>. A preparação e o gosto pelo ensino e divulgação da música viriam a reflectir-se sobre a própria comunidade por iniciativa desses mesmos clérigos.

De facto, em 1788, apareceu numa sessão de vereação da câmara portuense um requerimento do P. Domingos José Teixeira «professor de canto cham e órgão» a pedir «Provisão para estabelecer hũa aula e ser nomeado professor de música com ordenado que a rainha entendesse». As autoridades camarárias reconheceram que seria muito útil que no Porto se estabelecesse tal aula «por não haver na mesma cidade Aula algũa publica em que se ensine canto cham e órgão, sendo estas Artes muito necessarias...». Propunha-se que o ordenado desse professor fosse

---

<sup>6</sup> «Os hieronimitas foram bons cultores da música... O estudo da música era favorecido. Sabemos, por confissão expressa de Fr. Diogo de Jesus, que nos intervalos do officio, alguns monges estudavam música, órgão ou mesmo outros instrumentos».

Cf. Cândido dos Santos. *Os Jerónimos em Portugal. Das origens aos fins do século XVII*. Porto, 1980, p. 218.

Aliás, o mesmo autor acentua que para entrar na Ordem de S. Jerónimo, a partir de 1636, era necessário passar em exame de canto e latim. Cf. p. 96.

Luís Oliveira Ramos, ao estudar a vida e obra do cardeal Saraiva, constata que este, na década de 1770, «começou a estudar música sacra, pois, ao tempo, o domínio dessa arte podia justificar a entrada na Ordem de S. Bento de indivíduos estranhos à aristocracia».

Cf. *O Cardeal Saraiva*. Porto, 1971, vol. I, p. 6.

Outros estudos sobre figuras ou ordens religiosas da Época Moderna nos fornecerão elementos de valor para ajuizar do estudo da música entre nós.

retirado do subsídio literário<sup>7</sup>. Nesse sentido se fez um abaixo assinado que foi enviado ao governo. Mas... não havia verba! Gorou-se, por então, o projecto.

Sabemos que a música era uma componente essencial do cerimonial barroco e que, portanto, as associações, confrarias, congregações ou ordens religiosas a procuravam aliar às suas festas solenes, símbolo de prestígio e do favor popular. Em muitas delas não havia ensino ou prática de instrumentos regularmente e, por isso, era frequente vê-las pagar a mestres músicos afamados da cidade que para isso compunham expressamente e daí auferiam o seu sustento. Não admira, pois, que os mais prestigiados músicos tripeiros do século XVIII tenham composto ou executado quase exclusivamente peças para acompanhamento de funções religiosas—missas, tantum ergo, Ave Maria, etc.! Assim o grande público se ia familiarizando com a arte sonora e começava a votar-lhe maior atenção e apreço.

Dentre estes homens parece justo salientar António da Silva Leite que foi apreciadíssimo compositor e artista executante de craveira superior. Durante cerca de meio século todos os melómanos da Invicta Cidade o conheciam e apreciavam, mas a sua fama espalhou-se ao longe. Tendo aprendido os primeiros rudimentos entre os clérigos, a cujo grémio seus pais o destinavam, encetou ainda jovem a carreira de compositor e professor de música que nunca mais abandonaria. Deixou o seu nome ligado a obras religiosas e a muitas outras de carácter profano, como um *Hino patriótico*, seis sonatas para guitarra, violino e trompa e também duas peças de teatro musicado, cantadas no teatro de S. João: *Puntigli por equivoco* e *Le Astuzie delle donne*.

O exímio músico trabalhou incessantemente para as ordens religiosas. Isso nos é atestado por várias fontes. Assim nos livros em que era escriturada a despesa feita pela congregação do Oratório do Porto foi inscrita anualmente uma verba paga ao músico António da Silva Leite pelo seu trabalho, em data difícil de precisar, mas que desde o último quartel do século XVIII se alongou até depois de 1820<sup>8</sup>. Ele trabalhou, certamente, para o convento da Avé-Maria, em cujo espólio foram encontradas partituras autógrafas, hoje felizmente conservadas na Biblioteca Nacional, em Lisboa, as quais requerem um estudo de pormenor. Em 1814 foi nomeado mestre capela da catedral, tendo escrito um *Tantum Ergo*, mandado imprimir em Londres, o qual se vulgarizou em todo o país e Brasil. Mas o que mais importa salientar agora da figura de Silva Leite é que ele se preocupou com o ensino da música, aos vários níveis. Para isso escreveu

<sup>7</sup> Imposto criado sob o governo do Marquês de Pombal, em 1772, para fazer face às despesas com a reforma pedagógica então iniciada.

<sup>8</sup> Cf. Arquivo Distrital do Porto: Congregação do Oratório, Livros n.º 29, 30 e 31.

ainda jovem, pois contava 27 anos, um *Resumo de todas as regras e preceitos da cantoria assim da musica metrica, como canto-chão, 1786*<sup>9</sup>. Cerca de dez anos depois publicou um *Methodo de Guitarra*, ilustrado com minuets, marchas e outros exercicios. Por estas razões houve quem afirmasse que ele «foi, incontavelmente, um dos mais célebres músicos portugueses, se não o mais notável dos fins do século XVIII e princípios do XIX»<sup>10</sup>. Como se depreende do que fica dito, foi mais um cultor da arte dos sons que a aprendeu e executou à sombra das instituições religiosas, embora tendo abandonado a carreira eclesiástica ainda muito jovem e se tenha dedicado também à chamada música profana.

Mas tudo o que sabemos acerca do ensino musical no Porto durante a Época Moderna nos remete para a sombra da Igreja, não havendo outros lugares onde ela fosse ensinada com regularidade<sup>11</sup>.

Para julgarmos em toda a extensão o que nesse aspecto se fazia seria necessário, pois, conhecer bem qual a atitude por que cada agremiação religiosa se pautava em relação ao canto ou à música em geral. Esse trabalho será moroso, mas interessante e penso dedicar-me a ele proximamente, pois daí virá luz sobre o nosso passado musical, por certo.

Por agora limitar-me-ei a reproduzir aqui uma observação que o visconde de Villar de Allen emitiu por ocasião da inauguração da Academia de Música do Palácio de Cristal. Lamentando que só então o ensino musical fosse encarado com sequência e responsabilidade dizia que a sua falta «ainda mais se fazia sentir depois da supressão das ordens religiosas, que eram como perennes viveiros de bellas-artes...»<sup>12</sup>.

Ordens religiosas, sim, mas nem só... Outras instituições cultivavam, embora de forma rudimentar, as artes sonoras. O que se passava no Colégio dos Órfãos parece-me sugestivo e digno de aqui ser lembrado, tanto por se tratar de jovens que seguiam, depois de educados e criados com carinho, os mais variados rumos na sociedade, como pelo impacto que causavam na população em geral.

Como se sabe, o Real Colégio dos Meninos Órfãos de Nossa de Nossa Senhora da Graça, fundado pelo P.<sup>o</sup> Baltasar Guedes, em 1651, tinha como objectivo essencial criar meninos aban-

---

<sup>9</sup> Encontra-se o seu original na Torre do Tombo, sendo o ms. n.º 295 da Livraria.

<sup>10</sup> Cf. Eugénio Amorim, *Dicionário Biográfico de Músicos*. Porto, 1941, p. 63.

<sup>11</sup> Acerca do P.<sup>o</sup> Francisco Lopes, congregado portuense, se diz no registo de óbito que se empenhava em criar rapazes pobres «mamdallos aos estudos, e tambem aprender a tocar Instrumentos de crauo, orgão e solfa». Cf. A. D. P., *Livro dos Óbitos*, p. 13.

<sup>12</sup> Cf. *O Comércio do Porto*, 13 de Novembro de 1866.

donados, os quais «estando em sua própria terra, lhes é forçoso viverem como peregrinos nela, e, sendo naturais, andarem mendigando como estranhos, sem pai que os crie, sem bens que os sustentem e sem mestre que os doutrine»<sup>13</sup>. Desde o princípio o fundador da humanitária instituição pretendeu que os desvalidos da sorte pudessem ser úteis à sociedade, conforme os dotes do seu espírito, nos «Ofícios da República». Os estatutos prescreviam que vários mestres ensinassem os jovens: ler e escrever, gramática e latim e, também, *solfa*. A música, portanto, embora reduzida a uma expressão rudimentar, aí estava incluída.

Sabemos que uma das intenções imediatas era a ditada pelo facto de os meninos órfãos acompanharem funerais, procissões e outras manifestações públicas da cidade, cantando. Mas não parece ter sido essa a preocupação exclusiva. Sentia-se que a música era uma componente primeira de uma educação completa e, como noutro lado ela não se ensinava, de forma sistemática e acessível, aqui se lhe dava guarida.

Com efeito, no cap. XII dos estatutos lê-se: «em dando sete horas se tangerá a lição de Canto até as onze, da hi lhe tangerá a meza...». E nas «Anotaçoens a cerca deste captitulo» se pormenoriza: «Em sendo sete horas se tange a Classe da solfa, que dura the as oito», reservando-se para a parte da tarde a outra hora, pois «Em sendo hũa hora depois do meyo dia tangese a lição de solfa, que dura the as duas...»<sup>14</sup>. A prática mostrara que duas horas seguidas para o ensino da música poderiam tornar-se cansativas, por se tratar de crianças de tenra idade. Melhor seria a sua repartição. Ela fez-se, mas sem prejuízo do ensino dessa arte, como se vê. Duas horas diárias dedicadas à arte dos sons, em pleno século XVII, revelam que numa casa de formação como era o Colégio dos Órfãos, o interesse pelo ensino musical estava em primeiro plano.

Não se limitava o ensino ao canto. O cap. XXI fala de instrumentos que os meninos mais dotados aprenderiam a tocar, mas esclarecendo: «como este Collegio he tão pobre, não podemos ter mestre delles, assim que o P. Reytor pedirá pello amor de Deos nos Conventos, que lhe dem lição aquelle menino, que mais habelidade tiver...»<sup>15</sup>. Nas anotações regulamentares esclarece-se que o «Mestre, (que vem de fora, como o da gramatica; ha de ser organista) tem obrigação de ensinar orgão, canto de orgão, e canto cham, a todos os Orfãos» e em todas as festas terá que «assistir e fazer na muzica o compasso, ou tocar o organ, e chamar instrumentos, e as vozes de fora que forem necessarias, a quem o Collegio paga, e ao Mestre por tudo isto...»<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> *Breve relação da fundação do Colégio dos Meninos Órfãos de N. S.ª da Graça*, com introdução de A. de Magalhães Basto. Porto, 1951, p. 26.

<sup>14</sup> *Idem*, pp. 331 a 333.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 347.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Como se vê, a música estava praticamente reduzida, na 2.<sup>a</sup> metade do século XVII, ao acompanhamento das funções religiosas. O órgão era, pois, o instrumento por excelência a aprender, visto que «he o mais principal para as Religioens» e nelas não «se ensina, ou toca outro»<sup>17</sup>.

Para além do ensino do canto religioso e do órgão, como seu acompanhante de eleição, que mais se poderá referir, em relação à chamada Época Moderna? As ordens religiosas preocupar-se-iam com a composição e com o ensino de outros instrumentos? Por agora não sabemos. É uma via de investigação que continua em aberto para os interessados pelo passado portuense...<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> Em relação ao século XIX já muito mais se conhece. Cf. da autora, *O ensino musical no Porto durante o século XIX. Elementos para o seu estudo*. Porto, 1970 (dissertação de licenciatura, policopiada).