

## Música para a troca das princesas: Estudo comparativo das obras dramáticas comemorativas do duplo enlace entre as monarquias ibéricas (1785)

Pedro Castro

INET-md  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
ESML  
Instituto Politécnico de Lisboa  
[pcastro@esml.ipl.pt](mailto:pcastro@esml.ipl.pt)

### Resumo

Ao estudar a evolução formal das serenatas de corte de João de Sousa Carvalho entre 1778 e 1792, a última grande obra dramática do compositor, *Nettuno ed Egle*, destacou-se por ter sido catalogada, tanto por Manuel Carlos de Brito (1989), como por Carlos Santos Luíz (1999), como ópera. Contudo, o facto de integrar uma *licenza* e de ter sido composta para um evento festivo específico são características muito precisas da definição do género serenata. O evento foi o duplo consórcio das casas de Bragança e Bourbon de 1785 que incluiu quatro outras obras musicais compostas para o evento, sendo que as fontes existentes indicam três delas como sendo serenatas: *L'imenei di Delfo* de Leal Moreira e Martinelli, *Le nozze d'Ercole* de Jerónimo Francisco de Lima, *Il Parnaso* de Francesco Piticchio; e, por fim, a única destas quatro que não tem o título de serenata: *Il ritorno d'Astrea* de Giuseppe Palomino. O objectivo deste trabalho é desenvolver uma caracterização destas obras, analisando os libretos, partituras, registos de despesas e outras descrições da época e, com isso, reunir novos dados sobre este repertório, que nos permitam compreender melhor o fenómeno da serenata de corte em Portugal no reinado de D. Maria I.

### Palavras-chave

Serenata; D. Maria I; João de Sousa Carvalho; Ópera em Portugal; Século XVIII.

### Abstract

When studying the formal evolution of the court serenatas composed by João de Sousa Carvalho between 1777 and 1792, my attention was drawn to the last of his large scale dramatic compositions, *Nettuno ed Egle*, because it has been catalogued both by Brito (1989) and Santos Luiz (1999) as an opera. The fact is that it included a *licenza* and was composed for a specific event, which are clear characteristics of the serenata genre. The event was the double marriage in 1785 between the Iberian courts and the festivities included four other large dramatic musical works specifically prepared for the event, three of which are entitled 'serenata' in period sources. The purpose of this article is to compare the libretti, musical scores, expense reports and other period descriptions related to these five works in order to create an image that helps us better to understand the practices of the court serenata in the time of Maria I and the true function of these artistic manifestations.

### Keywords

Serenata; Queen Maria I; João de Sousa Carvalho; Opera in Portugal; Eighteenth century.

UMA DAS PRINCIPAIS OBRAS QUE O COMPOSITOR João de Sousa Carvalho (1745-1798) realizou ao serviço de D. Maria I foi a «favola pastorale per música» *Nettuno ed Egle* (1785).<sup>1</sup> Tendo em conta o contexto da tradição da serenata de corte, alvo de um claro revivalismo durante o reinado desta soberana, chamou-me inicialmente a atenção o facto de, tanto Manuel Carlos Brito<sup>2</sup> como Carlos Santos Luíz,<sup>3</sup> a terem classificado como ópera, quando em termos formais é possível identificar nesta obra várias características que se enquadram na definição académica de serenata.<sup>4</sup> Refiro-me, em particular, à divisão em duas partes, ao texto profano, ao facto de ter sido composta para um evento específico e à existência de uma *licenza* no final. Para além destas características, a função representativa da realeza inerente a estas composições acaba por ser o fio condutor mais relevante na classificação deste género musical,<sup>5</sup> que torna o conceito mais coerente em todo o século XVIII em Portugal. O evento que motivou a apresentação de *Nettuno ed Egle* foi o duplo consórcio que uniu, em 1785, as casas de Bragança e Bourbon, reinantes nas duas monarquias ibéricas. Entre Março e Abril de 1785, após as diligências dos embaixadores dos respectivos países, realizaram-se por procuração os casamentos de dois dos filhos de D. Maria I e do seu consorte, D. Pedro III: D. João (futuro D. João VI) uniu-se a D. Carlota Joaquina, neta de D. Carlos III; e D. Mariana Vitória Josefa de Bragança ao infante D. Gabriel de Bourbon e Saxe, filho do então soberano espanhol. Tendo sido amplamente festejado de várias formas um pouco por todo o território português, este acontecimento de grande significado político incluiu ainda quatro obras dramáticas de vulto, para além da já referida composição de Sousa Carvalho, das quais subsistem as partituras musicais.<sup>6</sup> Entre as fontes existentes, duas delas estão classificadas no libreto como serenata e as outras duas como «dramma per musica», conforme se pode verificar na Tabela 1.

<sup>1</sup> Este compositor escreveu um total de dez obras dramáticas ao serviço de D. Maria I, tendo apenas duas delas sido encenadas. O que me leva a considerar esta obra em particular é o facto de ter sido a mais dispendiosa e a mais extensa, o que se deve à sua ligação com um evento de grande importância.

<sup>2</sup> Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989).

<sup>3</sup> Carlos Santos LUÍZ, *João de Sousa Carvalho: Catálogo comentado das obras existentes nos principais arquivos e bibliotecas de Portugal* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999).

<sup>4</sup> Michael Talbot define sucintamente o género musical de serenata como uma cantata dramática para dois ou mais cantores e orquestra, que utiliza textos profanos semelhantes aos da ópera num contexto formal de uma obra bipartida. Os personagens são muitas vezes alegóricos e a peça é realizada em função de um evento específico: Michael TALBOT, «Serenata», in *Grove Music Online* (2001), disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025455>> (acedido em 5 de Janeiro de 2018).

<sup>5</sup> Nesta perspectiva, Stefanie Tcharos refere que a serenata «frequently functioned both as musical form and event, serving political rituals marked by symbolic modes of representation». Stefanie TCHAROS, «The Serenata in the Eighteenth Century», in *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, editado por Simon P. Keefe (Cambridge, Cambridge University Press, 2009), pp. 492-512.

<sup>6</sup> A investigadora Sara Braga Simões chamou a atenção para a existência de um outro libreto de 1785, relativo a uma «Serenata que se há de cantar em el salon del embaxador de Portugal [...]» para a qual não foi ainda identificado texto musical. Exemplares na Biblioteca da Universidade de Coimbra (UC Bib Geral, Biblioteca Joanina, 4-26-11-28) e na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln* M. 1556 P.). David Cranmer identificou também a apresentação de obras dramático-musicais no Rio de Janeiro neste altura, considerando provável uma cantata de Giuseppe Millico ter estado incluída neste conjunto: David CRANMER, «Giuseppe Millico and La Pietà d'Amore: From Naples to Lisbon to Rio de Janeiro», *Revista Música Hodie*, 16/1 (2016), disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/43048/21589>> (acedido a 12 de Janeiro de 2018).

<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Libretista</b>	<b>Menção no libreto</b>
<i>Nettuno ed Egle</i>	João de Sousa Carvalho	Anónimo (Gaetano Sertor)	<i>Favola pastorale per musica da rappresentarsi</i>
<i>L'imenei di Delfo</i>	António Leal Moreira	Gaetano Martinelli	<i>Serenata</i>
<i>Le nozze d'Ercole ed Ebe</i>	Jerónimo Francisco de Lima	Anónimo	<i>Dramma per musica, Cantata a 5 voci</i>
<i>Il Parnaso</i>	Francesco Piticchio	Anónimo	<i>Serenata da cantarsi</i>
<i>Il ritorno d'Astrea in terra</i>	Giuseppe Palomino	Anónimo	<i>Dramma per musica</i>

**Tabela 1.** Lista das obras identificadas como tendo sido dedicadas à dupla boda de 1785

Neste artigo, pretende-se apresentar um estudo comparativo das obras dramáticas comemorativas do duplo matrimónio real de 1785 ao nível dos libretos, da música e dos contextos de interpretação, mostrando como estas espelham diversos códigos de representação do poder real e são utilizadas como ferramentas de afirmação de convicções e sensibilidades políticas ao mesmo tempo que mostram o talento e diversidade dos respectivos compositores. A profusão de produções artísticas destinadas a este evento e a existência de algumas descrições das apresentações públicas permitem também uma visão mais nítida sobre as preferências estéticas e as práticas musicais e cerimoniais no reinado de D. Maria I. Através desta caracterização, pretende-se também gerar informação e conhecimento sobre este repertório, que permita esclarecer de forma mais nítida as diferenças entre serenata e ópera no período em questão, uma distinção frequentemente ambígua, que nem sempre tem encontrado consenso entre os musicólogos e os intérpretes. As fontes primárias utilizadas são os textos musicais existentes nas bibliotecas do Palácio Nacional da Ajuda e do Palácio Real de Madrid, os respectivos libretos e a documentação do arquivo da Casa Real, depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Foi realizada uma sinopse de cada um dos libretos e uma análise das estruturas musicais identificadas nas partituras.

A contextualização política é essencial para compreender a função e a origem dos festejos que integraram estas obras. Nesse sentido é importante referir que D. Maria I, zelosa pela paz e pelas boas relações externas, encontrou um ambiente algo tenso com Espanha no momento em que subiu ao trono em 1777, devido ao confronto militar que decorria no Brasil, talvez por inércia do próprio Marquês de Pombal que tardava em enviar ordens para o resolver.<sup>7</sup> Esta e outras fontes de diferendos externos com Espanha, com o Vaticano e com outros países, foram sendo resolvidas ao ponto de, em 1784, estar já em fase avançada de negociação a dupla boda que aqui abordamos, retomando assim a tradição ancestral entre estas duas famílias, recuperada por D. João V no duplo matrimónio de 1729 e interrompida por D. José I.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Luíz de Oliveira RAMOS, *D. Maria I (1734-1816)* (Lisboa, Temas e Debates, 2010), p. 152.

<sup>8</sup> Em 1729 celebraram-se as bodas das infantas Bárbara de Bragança e Mariana Vitória de Bourbon, respectivamente filhas de D. João V de Portugal e de Filipe V de Espanha, destinadas a consorciarem-se com os herdeiros dos reinos vizinhos:

As obras consideradas neste estudo foram interpretadas nas residências oficiais dos principais intermediários que contribuíram para esta aliança ibérica, nomeadamente nas casas dos embaixadores de Portugal e Espanha – Carlos José Gutiérrez de los Ríos, Conde de Fernán Núñez, em Lisboa, e Henrique de Menezes, o Marquês de Louriçal, em Madrid –, além do palácio e teatro da Ajuda, afectos à monarquia portuguesa. Os compositores escolhidos reflectem as preferências dos respectivos patronos, tendo a casa de Bragança colocado a maior responsabilidade no seu favorito, João de Sousa Carvalho, seguido do seu promissor aluno, António Leal Moreira. Fernán Núñez, o embaixador espanhol em Lisboa, conseguiu que a encomenda que ele realizou ao seu compatriota José Palomino tivesse os mais rasgados elogios na imprensa local. Quanto ao compositor Jerónimo Francisco de Lima, a referência que surge à sua obra está apenas relacionada com o facto de ter conseguido realizar a respectiva encomenda em tempo recorde. Francesco Piticchio é um caso mais difícil de relacionar, mas talvez seja possível presumir que se tenha tratado de mais uma encomenda de última hora, ao mais expedito compositor que Nápoles tinha disponível no momento.

### Os libretos

Apenas para a música de António Leal Moreira, o respectivo libreto identifica o autor do texto como Gaetano Martinelli, o então poeta da corte. Todos os restantes contêm a menção de um «poeta romano», de um «veneto incognito autore», ou simplesmente não têm qualquer indicação de autor do texto. Nicholas McNair chamou-me a atenção para o facto de, apesar de na edição do libreto publicada em Lisboa em 1785 nada constar acerca do autor, o texto de *Nettuno ed Egle* ser, na verdade, da autoria de Gaetano Sertor, tendo sido estreado em 1783 com música de António Pio. É assinalável que este autor seja um dos principais reformadores do género, apontado por Marita McClymonds como um dos discípulos de Matia Verazzi.<sup>9</sup> Dos restantes textos anónimos aqui observados, não surgiram, até ao momento quaisquer informações sobre a sua autoria.

A partir dos libretos que fazem referência a datas e locais mais precisos da apresentação das obras, percebemos que *Il Parnaso* foi apresentada em Madrid,<sup>10</sup> na casa do Marquês de Louriçal, o então embaixador português em Espanha; *Nettuno ed Egle* e *L'imenei di Delfo* no teatro e palácio da Ajuda; e as restantes obras no palácio de D. Fernán Núñez, o embaixador espanhol em Lisboa. Pode parecer estranho que a própria corte espanhola não tenha promovido directamente nenhuma ópera ou serenata comemorativa do duplo enlace real, mas tal pode explicar-se pelo facto de, após ter subido

---

o Príncipe das Astúrias, Fernando de Bourbon e o Príncipe do Brasil, D. José de Bragança. As manifestações artísticas e outros detalhes destes festejos estão referidas em: António Filipe PIMENTEL, «El 'intercambio de las princesas': Arte y política en las fiestas de la boda entre Fernando de Borbón y Bárbara de Braganza», *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte* (2010), pp. 49-73.

<sup>9</sup> Marita McClymonds, «Transforming Opera Seria: Verazzi's Innovations and their Impact on Opera in Italy», in *Opera and the Enlightenment*, edited by Thomas Bauman e Marita Petzoldt McClymonds (Cambridge, Cambridge University Press, 1995), p. 119.

<sup>10</sup> Aparentemente não foi a única obra a ser realizada neste local (ver nota 6).

ao trono em 1760, D. Carlos III ter suprimido a organização musical em vigor com os monarcas anteriores e, principalmente, ter deixado de promover a música dramática de corte.<sup>11</sup>

No que diz respeito ao enredo, encontramos algo extremamente simples em *Il Parnaso* de Piticchio, cujo drama se resume a uma discussão entre duas das musas de Apolo que procuram a melhor forma de louvar este evento real. Trata-se de uma «contesa dei Dei»,<sup>12</sup> típica de outras obras laudatórias. *Il ritorno di Astrea* de Palomino conta uma história ligeiramente mais complexa, em que Astrea acaba por ser convencida por Giove, Mercurio, um Genio Lusitano e um Genio Ibero a voltar ao mundo dos mortais e com ela trazer de volta a idade dourada, convencida com o argumento de que a excelência dos actuais soberanos da Ibéria está garantida para a eternidade com os laços matrimoniais que agora se celebram. Na *Gazeta de Lisboa* foi publicado um pequeno comentário a este evento, invulgarmente detalhado para a época:

[...] depois se distribuirão por todos os convidados exemplares do Drama alegórico, composto em Roma, para esta função, intitulado: A volta d'Astrea á terra. a Musica, composta por D. José Palomino de Nação Hespanhola, Musico de rebecca da Camara de S.M.F., mereceo os maiores elogios, e he digna d'especial menção, tanto pela sua conformidade com a letra, como pelo gosto, novidade e harmonia do instrumental, (que parecia ser do famoso Jomelli).<sup>13</sup>

A outra obra interpretada na residência deste embaixador, *Le nozze d'Ercole*, de Jerónimo Francisco de Lima, começa com uma disputa entre Giunone e Giove sobre a vinda de Ercole para o Olimpo, durante a qual assistimos às suas discussões conjugais relativas a este filho bastardo do Deus supremo e são relatados episódios da intriga de Giunone que levou à sua morte. Quando finalmente o herói dos heróis chega ao Olimpo, Amore traz Ebe, a filha de Giunone para conhecer o recém-chegado ente divino. Giunone fica inicialmente zangada e relutante a um hipotético nó, mas rapidamente é convencida pelos argumentos de Amore e Giove e pelo trato respeitoso que lhe é dirigido por Ercole. O jovem casal declara-se um ao outro e o seu «himeneu» torna-se iminente. Toda a segunda parte da obra é dedicada a várias formas de louvar os casamentos reais entre os Bourbon e os Bragança. Primeiro Ercole pede favor a seu pai pelo soberano D. Carlos III e o seu povo ibérico e depois Giunone faz o mesmo em relação a D. Maria I. A pedido de Giove, Amore promete interceder por estes dois reinos, inspirando os filhos de Maria e Carlos nas suas uniões nupciais. Ebe promete

<sup>11</sup> Segundo Ortega Rodríguez, «una vez instalado en el trono en 1760, Carlos III suprimió la organización musical establecida por los monarcas anteriores y puso fin así a la música de cámara y, sobre todo, a la ópera de Corte, que finaliza de este modo la larga etapa de esplendor vivida durante los reinados de Felipe V y Fernando VI». Judith ORTEGA RODRÍGUEZ, «La Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara» (Dissertação de doutoramento, Universidade Complutense de Madrid, 2010), vol. 1, p. 130.

<sup>12</sup> Segundo Kühn, a competição de deuses para louvar alguém importante é uma das técnicas literárias atribuída a Metastasio: Paulo Mugayar KÜHL, «Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769-1795)» (Dissertação de doutoramento, Universidade de São Paulo, 1998), p. 34.

<sup>13</sup> *Gazeta de Lisboa* (24 de Junho de 1785).

interceder pela longa juventude e beleza dos noivos, Giunone pela paz dos seus povos e Ercole pela glória na conquista dos reinos dos infieis de África e da Ásia. Giove realça a unidade celeste em favor destes povos privilegiados e os deuses cantam em coro. Existem referências à suposta idade dourada que se vive com a soberania de tão excelsos monarcas.

*L'imenei di Delfo* conta a história de como o herói Belerofonte, quando esperava a chegada de sua noiva às portas do templo de Delfos, soube pela sacerdotiza Tebade da boda também iminente da sua irmã Aspasia e da presença de seu pai, Glauco. A sua reacção eufórica e precipitada a esta notícia causam um mal-entendido com a sua noiva Laodice, que chega a pensar que ele a trocou por outra sem saber que se trata da sua irmã já comprometida. Assistimos às despedidas paternais da noiva, aos momentos que antecedem a cerimónia e somos testemunhas das lágrimas de felicidade de Glauco quando se esclarece o mal-entendido e todos chegam felizes ao final. Tebade anuncia então também a dupla boda de heróis ibéricos, prevê a chegada de todos os festejantes acompanhados por génios ibéricos e lusos e compara os príncipes noivos a deuses. Todos cantam em seu louvor no final.

O enredo mais complexo encontra-se em *Nettuno ed Egle*, que conta a história de como Nettuno se disfarçou de estrangeiro para poder conquistar Egle, quem pela sua condição de sacerdotisa de Diana está impedida de casar. Nettuno, sob o disfarce de Aminta, arrisca-se assim a uma dura lei que diz que os estrangeiros ali chegados deverão ser sacrificados em oferta a esta deusa, pelo facto de no passado um deles ter raptado uma das suas seguidoras sagradas. Várias peripécias levam este casal ao altar, mas para ambos serem sacrificados a esta deusa: Nettuno pela sua condição de estrangeiro e Egle por ter tornado público o seu amor proibido. Quando estão prestes a ser executados, o deus dos mares revela finalmente a sua identidade, transporta subitamente todos os personagens para o seu reino e perdoa os que o traíram e condenaram, o que permite a realização do casamento. É então que surge Proteo, que se alegra pela presença dos noivos lusos e ibéricos e lhes proclama longa vida e felicidade.

A peça realizada em Madrid tem a particularidade de a edição do libreto ser bilingue. As duas obras realizadas na Ajuda são as únicas divididas por cenas e em que há notas de rodapé que evidenciam acção e movimentos cénicos, com menções do tipo «in atto di partire», «Partono i seguaci di Nettuno insieme col carro». Existem também notas descrevendo as cenas e os locais de acção como «Vasta Campagna Strada, che conduce ai Soborghi della Città di Delfo» ou «Orrida Grottesca con simulacro della Dea».

A única obra que contém no libreto os nomes de todos os elementos envolvidos é *Nettuno ed Egle*, com referência aos bailados de Pedro Colonna, aos cenários de Giacomo Azzolini e aos figurinos de Paolo Solenghi. Tendo sido a obra de maior dimensão e a que exigiu mais meios, é a única cujo texto aparentemente não foi escrito expressamente para o evento e onde foi simplesmente acrescentada uma *licenza* no final. Nas restantes obras, as referências aos soberanos e príncipes envolvidos na dupla boda acontecem já ao longo da obra, o que indica que não correspondem a um

acrescento feito posteriormente. Por outro lado, a correspondência com a dupla boda é muito óbvia em *L'imenei di Delfo*, em que há dois heróis que também se casam. Já em *Le nozze d'Ercole*, apesar de ser apenas um herói a casar-se, as dedicatórias de cada um dos deuses preenchem praticamente metade da obra. Em *Il ritorno di Astrea* as referências aos soberanos ibéricos estão presentes quase desde o início e são esgrimidos poderosos e complexos argumentos sobre a sua excelência ao longo de toda a composição. Finalmente *Il Parnaso* é a peça que tem uma história menor e menos lógica. Não existe uma relação aparente dos dedicatários com os personagens, mas ao mesmo tempo não deixa de ser um texto criado especificamente para o evento que estava a ser celebrado.

Os textos são um veículo da afirmação do poder absolutista de cada uma das monarquias de uma forma directa e clara, ao colocarem na voz dos deuses do Olimpo várias formas de elogio aos soberanos e a previsão de «tempos dourados» para cada um dos reinos. Citando Paulo Kühl,<sup>14</sup> «a ópera era sem rodeios utilizada como um elogio ao poder Real, sem grandes pretensões revolucionárias». Além das correspondências óbvias com os casamentos reais, há uma possível utilização do personagem de Glauco no texto de Martinelli para retratar Dona Maria I, D. Pedro III, ou os dois, pois além de ser o pai de um casal de irmãos prestes a contrair matrimónio, é um personagem que se emociona facilmente e tem um discurso cheio de conselhos paternais e moralistas dirigidos à filha que está prestes a partir. É fácil imaginar que estes recados tenham sido uma intenção directa do casal real, tendo como alvo a sua filha Mariana Vitória. Poderá ter sido também uma forma subtil e graciosa de Martinelli retratar os sentimentos de D. Maria I e de D. Pedro e as suas preocupações no momento em que a sua própria filha estava prestes a deixar Portugal. Este cuidado é claramente reflectido na correspondência quase diária que a soberana passou a trocar com a princesa sua filha.<sup>15</sup>

É também relevante a existência de elementos comuns entre os diversos libretos, nomeadamente quando a sacerdotisa Tebade de *L'imenei di Delfo* faz uma previsão da chegada dos génios Ibero e Lusitano a descer o Tejo para os festejos das bodas reais, sendo estes personagens de *Il Parnaso*. Ela anuncia também a chegada de uma «idade dourada» para os dois reinos, que segundo a mitologia grega será marcada pelo regresso de Astrea ao mundo dos mortais, tema central de *Il ritorno di Astrea* de Palomino.

Só as obras apresentadas em Portugal identificam o elenco de cantores. Pode-se verificar que existiram cantores comuns às quatro obras, como é o caso de Fedele Venturi e que, para as obras de Palomino e Lima, foram utilizados exactamente os mesmos cantores. Verificamos também que o «primo uomo», Carlo Reyna, apenas canta nas obras de iniciativa da família real, o que pode ser um reflexo da sua condição de cantor principal da Real Câmara.

<sup>14</sup> KÜHL, «Os libretos de Gaetano Martinelli» (ver nota 12), p. 5.

<sup>15</sup> Alice LÁZARO, *Com o mais fino amor: Cartas íntimas da rainha dona Maria I para a filha (1785-1787)* (Lisboa, Chiado Editora, 2014).

<b>Cantores mencionados nos libretos</b>	<i>Nettuno ed Egle</i> João de Sousa Carvalho	<i>L'imenei di Delfo</i> António Leal Moreira	<i>Le nozze d'Ercole ed Ebe</i> Jerónimo Francisco de Lima	<i>Il ritorno d'Astrea in Terra</i> Giuseppe Palomino	<i>Il Parnaso</i> Francesco Piticchio
Carlo Reyna	Nettuno	Bellerofonte			Libreto sem indicação do nome dos intérpretes
Giovani Gelati	Egle		Ebe	Genio Ibero	
Luigi Torriani	Montano	Glauco			
Guiseppe Romanini	Eurilla				
Giovanni Ripa	Tirsi	Laodice			
Fedele Venturi	Proteo	Aspasia	Giunone	Astrea	
Tadeo Puzzi			Giove	Giove	
Gioachinno Oliveira			Ercole	Mercurio	
Ansano Ferracuti		Fenicio	Amore	Genio Lusitano	
Vincenzo Marini		Tebade			

**Tabela 2.** Lista dos cantores mencionados nos libretos das obras dedicadas à troca das princesas de 1785

### Os textos musicais

As fontes musicais utilizadas neste estudo encontram-se na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda e na Biblioteca do Palácio Real de Madrid. O facto de existirem obras coincidentes nos dois arquivos poderá estar relacionado com o hábito que D. Maria I tinha de presentear os parentes na família real espanhola com as suas partituras favoritas, como prova a correspondência da soberana para sua prima Maria Josefa de Bourbon: «fiquei infinitam.te satisfeita, q fosse do seu gosto a Serenatta, q remeti, he certo que João de Souza compoem de modo, q agrada, e conforme as Regras da Muzica, a m.<sup>a</sup> sera procurar em todas as occazioens mostrar a V.A [...]».<sup>16</sup>

Das partituras que existem nas duas fontes é de realçar o facto de a partitura de *Nettuno* apenas estar completa na cópia que se encontra em Madrid. É também de notar que esta cópia apresenta mais incorrecções do que a que se encontra em Lisboa, tais como sistemas que ficaram por completar. Tal pode ser interpretado como um sinal de que a obra não foi interpretada em Espanha e de que o manuscrito musical foi apenas uma oferta.

Os textos musicais de todas as peças contêm invariavelmente os elementos chave das obras dramáticas deste período, como aberturas instrumentais tripartidas, recitativos acompanhados apenas

<sup>16</sup> Carta de 12 de Maio de 1783, cit. in Caetano BEIRÃO, *D. Maria I, 1777-1792: Subsídios para a revisão da história do seu reinado* (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1944), p. 441.

por baixo contínuo (recitativo *secco*), recitativos acompanhados, árias a solo, números de conjunto e coros aparentemente de solistas, quase sempre só no final das composições. Existe uma diferença muito significativa em termos de dimensão, sendo a obra de Sousa Carvalho bastante mais extensa do que as restantes e a obra de Piticchio a de menor extensão. O número de recitativos acompanhados é significativamente maior nas obras apresentadas na Ajuda. É também aqui que há registo de mais números de conjunto, com um dueto e um terceto na obra de João de Sousa Carvalho e um quinteto no caso de Leal Moreira. Devo salientar que estes são elementos que caracterizam as obras musicais mais trabalhadas e mais sofisticadas para a época e que, tal como Jommelli lamentava na sua correspondência com Portugal uns anos antes,<sup>17</sup> constituem a parte mais trabalhosa e difícil destas composições, o que me leva a especular que as obras desta amostra tenham sido aquelas que foram compostas com mais tempo e cuidado.

Notável é também o facto de já não se encontrarem árias *da capo* convencionais em nenhuma das obras. Cerca de metade das árias têm um *da capo* composto por extenso, em que subsiste uma parte B de menores dimensões e a repetição de A é feita por extenso, com um percurso harmónico diferente do inicial e, por vezes, com coloraturas distintas. Leal Moreira é o único que usa uma vez a terminologia de cavatina, uma ária em que o personagem não sai de cena no final, embora outras obras pudessem incluir também essa classificação em algumas das respectivas árias.

Em *Il Parnaso* encontramos uma instrumentação pouco comum à Real Câmara, com a presença de um clarinete em fá, dobrado pelo oboé quase sempre em uníssono numa parte *obbligata* importante na grande ária de Apolo, a única com um verdadeiro *da capo* composto por extenso nesta obra. Esta ária é, na verdade, um caso muito particular: começa com uma grande introdução instrumental com uma escrita solística e virtuosística para o clarinete em fá, oboé, ou até para os dois, já que não é claro que devam tocar em simultâneo. No final desta ária temos uma rara cadência escrita por extenso e em diálogo com o clarinete solista, desta vez sem o oboé a dobrar e com uma escrita virtuosa, apenas possível no clarinete devido à extensão utilizada naquele momento. Sabendo que este instrumento ainda não se usava em Lisboa na época e mantendo a possibilidade desta obra também ter sido apresentada em terras lusas, é possível que o compositor tenha mantido a opção de usar em alternativa um oboé solista, deixando, no entanto, por resolver a questão da cadência. Apesar de não ter duetos e tercetos, o coro final funciona como um número de conjunto em que há vários solos e diálogos entre os personagens, antes de todos chegarem a acordo e louvarem em coro os noivos reais.

Digno de nota é também o detalhe encontrado na escrita dos *ritornelli* instrumentais na obra de Palomino, onde uma profusão de pequenas figuras melódicas com grande complexidade rítmica se destaca do restante repertório.

---

<sup>17</sup> Marita McClymonds, «Nicolló Jommelli: The Last Years» (Dissertação de doutoramento, University of California, Berkeley, 1978), p. 106.

	<i>Nettuno ed Egle</i> João de Sousa Carvalho	<i>L'imenei di Delfo</i> António Leal Moreira	<i>Le nozze d'Ercole ed Ebe</i> Jerónimo Francisco de Lima	<i>Il ritorno d'Astrea in Terra</i> Giuseppe Palomino	<i>Il Parnaso</i> Francesco Piticchio
Cota P-La <sup>18</sup>	<i>BA 48-I-41</i>	<i>BA, 48-II-20 e 21</i>	<i>BA, 48-II-2 e 3</i>	<i>BA, 45-IV-24 e 25</i>	<i>BA, 46-II-4</i>
Cota E-Mp <sup>19</sup>	<i>MUS/MSS/105 e 106</i>	<i>Não existe cópia</i>	<i>MUS/MSS/144 e 145</i>	<i>MUS/MSS/112 e 113</i>	<i>MUS/MSS/148</i>
<b>Autor do libreto</b>	Anónimo	Martinelli	Anónimo	Anónimo	Anónimo
<b>Data de estreia</b>	9 de Junho de 1785	28 de Março de 1785 <sup>20</sup>	13 de Abril de 1785	12 de Abril de 1785	5 de Julho de 1785
<b>Actos</b>	2	2	2	2	1
<b>Personagens</b>	6	6	5	5	4
<b>Árias solo</b>	12	7	10	8	5
<b>Duetos</b>	1	0	1	0	0
<b>Tercetos</b>	1	0	0	0	0
<b>Quintetos</b>	0	1	0	1	1
<b>Recitativos acompanhados</b>	9	7	5	4	1
<b>Páginas dos manuscritos</b>	795	540	640	620	225
<b>Duração aproximada do texto musical (minutos)</b>	200	120	140	130	60
<b>Árias com flautas</b>	4	2	3	5	2
<b>Árias com fagotes</b>	4	1	4	1	4
<b>Árias com «da capo» composto por extenso</b>	6	4	6	3	2
<b>Árias sem «da capo» (incluindo duetos)</b>	7	3	4	6	4
<b>Árias com «da capo» abreviado</b>	0	0	0	0	0
<b>Árias com mudança de andamento</b>	8	2	1	3	1
<b>Menção do nome ou ocasião a quem a peça é dedicada na folha de rosto do manuscrito</b>	Não	Não	Sim	Sim	Não
<b>Designação na folha de rosto da fonte musical</b>	<i>Musica</i>	<i>Musica</i>	<i>Serenata</i>	<i>Dramma per musica</i>	<i>Serenata</i>
<b>Designação no libreto</b>	<i>Favola pastorale per musica da rappresentarsi</i>	<i>Serenata per musica [...] da cantarsi</i>	<i>Dramma per musica [...] da cantarsi</i>	<i>Dramma per musica [...] da cantarsi</i>	<i>Serenata</i>

<sup>18</sup> Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda.

<sup>19</sup> Biblioteca do Palácio Real de Madrid.

<sup>20</sup> Apesar desta ser a data que consta no libreto impresso, Sara Braga Simões na sua comunicação no «Seminário Internacional 'La música en las cortes ibéricas (siglos XVIII-XIX): Mecenasgo, repertorios, performance'» realizado em Madrid a 4 e 5 de Outubro de 2018, apresentou uma comunicação intitulada «Celebrações do duplo casamento real em 1785: Novos dados sobre a estreia de *L'imenei di Delfo* de António Leal Moreira» na qual demonstrou existir documentação que prova que esta obra foi estreada mais tarde, a 12 de Abril do mesmo ano, devido ao Infante D. João ter contraído sarampo.

Existência de <i>licença</i>	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Utilização do nome de um membro da família real no texto cantado	Não	Não	Sim (João, Carlotta, Maria e Carlos)	Sim	Sim
Menção do local onde foi executado	«Real teatro dell’Ajuda»	«Real pallazzo dell’Ajuda»	«Palazzo [...] Fernan Nuñes»	«Palazzo [...] Fernan Nuñes»	«Casa [...] Marquese di Lourçal»

**Tabela 3.** Resumo dos dados recolhidos nos textos musicais das obras dedicadas à troca das princesas de 1785

### Arquivo da Casa Real

Após reunir todas as despesas possíveis de identificar no Arquivo da Casa Real,<sup>21</sup> que se encontra actualmente na Torre do Tombo, relativas à actividade musical da corte no ano de 1785, torna-se evidente que estão em falta dados relativos a ambas as obras de iniciativa da dinastia de Bragança aqui em estudo. Nomeadamente, não se conseguiu identificar os registos das despesas da obra de Leal Moreira, nem todas as despesas de *Nettuno ed Egle*. Considerando que o arquivo consiste em caixas cheias de folhas soltas é, infelizmente, possível e provável que algumas páginas se tenham perdido. Esta lacuna torna-se ainda mais clara, quando verificamos que em cada nota de despesa de *Nettuno ed Egle* surge sempre o resumo de toda a despesa da seguinte forma:

6:409\$503<sup>22</sup> Importou ao todo a Despeza desta Opera, e vay lança nos Mezes seguintes

Abril	nº 31	135\$211
Mayo	4	425\$285
Junho	35	1:956\$100
Julho	42	40\$960
Outtubro	12	155\$800
Novembro	30	3:600\$147

---

6:409\$503

Nª os Documentos, que formalizás a Primeira Despeza assima, e as mais pertencentes a esta Opera, se achás juntos à Conta geral que della se formou com o Titullo de = Opera Nettuno de Theatro da Ajuda em 1785 =

Os detalhes que claramente estão em falta na recolha realizada correspondem à despesa realizada no mês de Novembro, que se presume ter sido feita para o aniversário da rainha a 17 de Dezembro e que, pela ordem de valores, pode mesmo ter implicado mais do que uma récita. Mesmo assim, sabemos que, em Junho, quando a obra estreou foi pago o seguinte:

<sup>21</sup> *P-Lant Casa Real*, Cxs. 3137 a 3142.

<sup>22</sup> Seis milhões, quatrocentos e nove mil, quinhentos e três reais.

Terceira Despeza da Opera = Nettuno = do Theatro da Ajuda.

Alugueres	302\$400
Copa	106\$995
Copistas	7\$200
Enfeites	27\$735
Ferias de Alfaiates	153\$600
Ferias de Carpinteiros	358\$820
Ferias de Pintores	105\$570
Funileiros	29\$215
Impressos e Papel	20\$720
Livreiro	41\$885
Madeiras	74\$200
Materiaes de Pintor	94\$930
Miudezas	118\$410
Pregos	34\$770
Serralheiro	27\$735
Vidraceiro	15\$360
Vestiaro	436\$575
	<hr/>
	1:956\$120

Ainda relativo a esta apresentação, há referência a pagamentos em Setembro e Outubro a um pintor e um bailarino:

(Outubro) Quinta Despeza pertencente a Opera =Nettuno= do Theatro da Ajuda.

Ao pintor Jeronimo Gomes Teixeira, pela Impreitada das Vistas que fez para esta Opera; e de certo de outras, de que ainda não estava inteiramente pago; e constão da conta e recibo junto ... 155\$800

(Novembro) Sexta Despeza pertencente à Opera =Nettuno= do Theatro da Ajuda

Ao Dançarino Antonio Villa, que dançou na Dança desta Opera ... 96\$000

Este pintor não vem mencionado antes, mas o nome do dançarino Antonio Villa surge no libreto da «favola pastorale». Brito<sup>23</sup> faz também referência à despesa com a realização de uma nova *licenza* destinada à repetição da obra em Dezembro de 1785 no aniversário da rainha, assim como as despesas relativas à música a ser utilizada nos bailados. Na correspondência de D. Maria I surge também uma referência a esta nova *licenza* e à respectiva música realizada por ocasião do seu aniversário.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> BRITO, *Opera in Portugal* (ver nota 2), p. 72.

<sup>24</sup> Na carta que D. Maria escreve à filha a 23 de Dezembro de 1785, a soberana refere: «Aqui, no dia dos meus anos, houve grande audiência e à noite se repetiu a ópera dos casamentos, com licença nova», cit. in LAZARO, *Com o mais fino amor* (ver nota 15), p. 180.

Não sabendo detalhes das despesas de *L'imenei di Delfo*, podemos presumir que terá significado uma despesa equivalente às restantes serenatas para os aniversários reais, ou seja, cerca de 350.000 reais, muito menos que os 6.400.000 reais que totalizaram as despesas de todas as apresentações de *Nettuno*.

### Outras fontes

Em relação aos festejos realizados em Madrid, foi publicada na época uma descrição com algum detalhe, a «Notícia das funções [...]».<sup>25</sup> Este folheto impresso é mais uma forma pública de representação do poder real. Nota-se uma clara preocupação em demonstrar a pompa e a grandiosidade dos festejos por parte do embaixador, em particular na decoração dos seus próprios aposentos onde se fez a recepção que incluiu esta serenata. Ao longo do texto é frequentemente referida a figura do Marquês de Louriçal e o seu papel em todo o processo burocrático e cerimonial afecto aos contratos nupciais. Estes começaram por uma imensa comitiva que saiu da casa do embaixador pelas dez da manhã para assistir ao casamento no palácio real, onde o próprio rei D. Carlos III assumiu o papel do infante D. João nos ritos nupciais: «[...] chegou o Senhor Patriarcha acompanhado dos referidos Ministros, e fazendo a El Rei, que representava a Pessoa do Senhor Infante D. João, e á Senhora Infanta Dona Carlota Joaquina, as perguntas rituaes, deu Sua Alteza a mão a Sua Magestade, e se celebrou o Despozorio».<sup>26</sup> Vem também descrito que: «Aquella mesma noite deu o Senhor Embaixador huma magnifica festa á principal Nobreza, Ministros, e Corpos Militares da Corte, convidando perto de duas mil pessoas. Tinha disposto o interior da sua caza na forma conveniente, e com particularidade tinha feito construir no Jardim com entrada por ella hum magnifico Sallaõ de baile de ordem corinthya».<sup>27</sup>

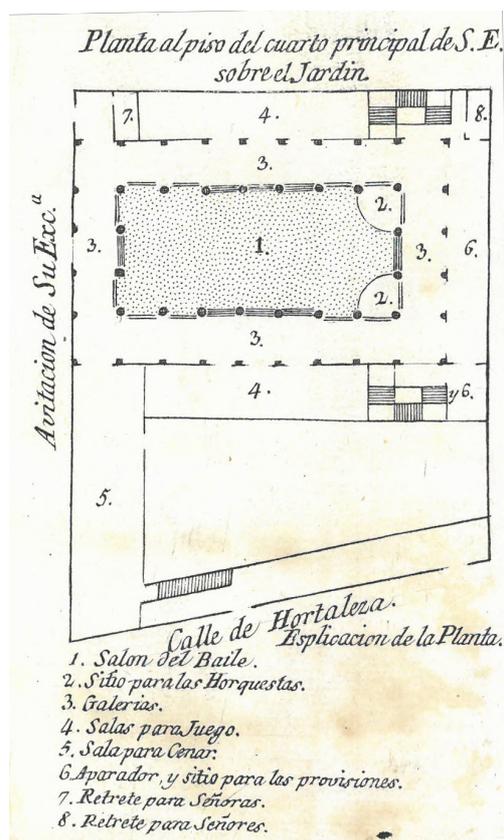
Presume-se que neste libreto, o esquema e a descrição que se encontram no final sejam precisamente os mesmos desta notícia, já que a descrição do salão de baile e a forma como ele foi disposto e arranjado nos jardins dos aposentos do embaixador, corresponde com alguma precisão ao esquema da Figura 1. O folheto descreve todas as medidas e proporções do salão de uma forma exaustiva e mesmo os vinte e oito «pilastras» que estariam dispostos em frente às colunas do salão de baile correspondem precisamente ao que está notado no libreto. Não é absolutamente claro, mas presume-se que este salão de baile terá sido o mesmo onde se realizou a serenata, pois nele está explícito que na noite do dia 28:

<sup>25</sup> *Notícia das funções e festas com que em Madrid se celebrou o desposório da Serenissima Senhora Infanta D. Carlota Joaquina, neta del rei católico, filha dos Serenissimos Príncipes das Astúrias, com o Serenissimo Senhor Infante de Portugal D. João, filho dos reis fidelissimos. Fielmente traduzida do seu original impresso em Madrid* (Lisboa, Oficina de Domingos Gonçalves, 1785).

<sup>26</sup> *Notícia das funções e festas* (ver nota 25), p. 13.

<sup>27</sup> *Notícia das funções e festas* (ver nota 25), p. 13.

Comessou a função por hum abundante refresco: seguiosse huma serenata Hespanhola, cantada pelos mais peritos Muzicos de Madrid. Depois huma esplendissima ceia, para todo o concurso, em muitas, e grandes mezas, distribuidas em diferentes sallas, e em outras mezas pequenas, que se pozerão provisionalmente, e finalizou com o baile, que durou até o dia seguinte. A mesma festa, com leve alteraçã, repetio Sua Escellencia no dia vinte nove de noite, e em ambas pôs Sua Escellencia nas janelas da rua côros de muzica para divertimento do Povo.<sup>28</sup>



**Figura 1.** Planta das salas da casa do embaixador português em Madrid impressa no libreto da «Serenata, que se hade cantar em el Salon [...]», Madrid (1785)<sup>29</sup>

Infelizmente, a descrição não revela mais nenhum detalhe sobre a apresentação musical. A sensibilidade do respectivo cronista anónimo, presume-se que associada à vontade do Marquês de Louriçal, versava bastante mais sobre a arquitectura e artes plásticas. De facto, após a descrição de

<sup>28</sup> Sobre esta mesma noite em Madrid, Bernardino Herrera refere nas memórias sobre o evento impressas em 1787 que «Aquella misma noche dió el Señor Embaxador una magnifica fiesta á la Grandeza, principal Nobleza, Ministerio, y Cuerpos Militares de la Corte, convidando cerca de dos mil personas. Se componia la funcion, de refresco, serenata, cena y bayle, con la abundancia y esplendidez que piden semejantes festejos Reales como explica el suplemento de la Gazeta de primero de abril: y repitió la misma fiesta la noche del 29», in Bernardino HERRERA, *Memorias históricas / de los desposorios, / viages, entregas / y respectivas funciones / de las reales bodas / de las / serenissimas infantas / de España y de Portugal / la señora / doña Carlota Joachina, / y la señora doña Mariana Victoria / en el año de 1785: / escritas en siguiente / de 1786 por don Bernardino Herrera* (Madrid, Don Antonio de Sancho, 1787), p.14, P-Ln DS XVIII 481.

<sup>29</sup> O texto musical correspondente a este libreto não está ainda identificado (ver nota 6).

todo o cerimonial e festejos, o final do documento descreve com extraordinário detalhe a profusão de ornamentos que ladeavam as tais vinte e oito «pilastras» que rodeavam o salão de baile:

Descripção dos assuntos mythologicos aluzivos a este Despozorio, que se achão pintados no grande Sallaõ de Baile, e galaria onde o Senhor Embaixados deu a sua Função, e dos adornos, e illuminação della &c.

A Entrada para este Sallaõ, fica fronteira á porta do quarto, em que habita Sua Excellencia. Entrando nelle, logo á direita se vê hum grande quadro de onze pés de alto, e seis e meio de largo, que representa a Portugal, sacrificando as sinco Deidade aluzivas ao Amor.<sup>30</sup>

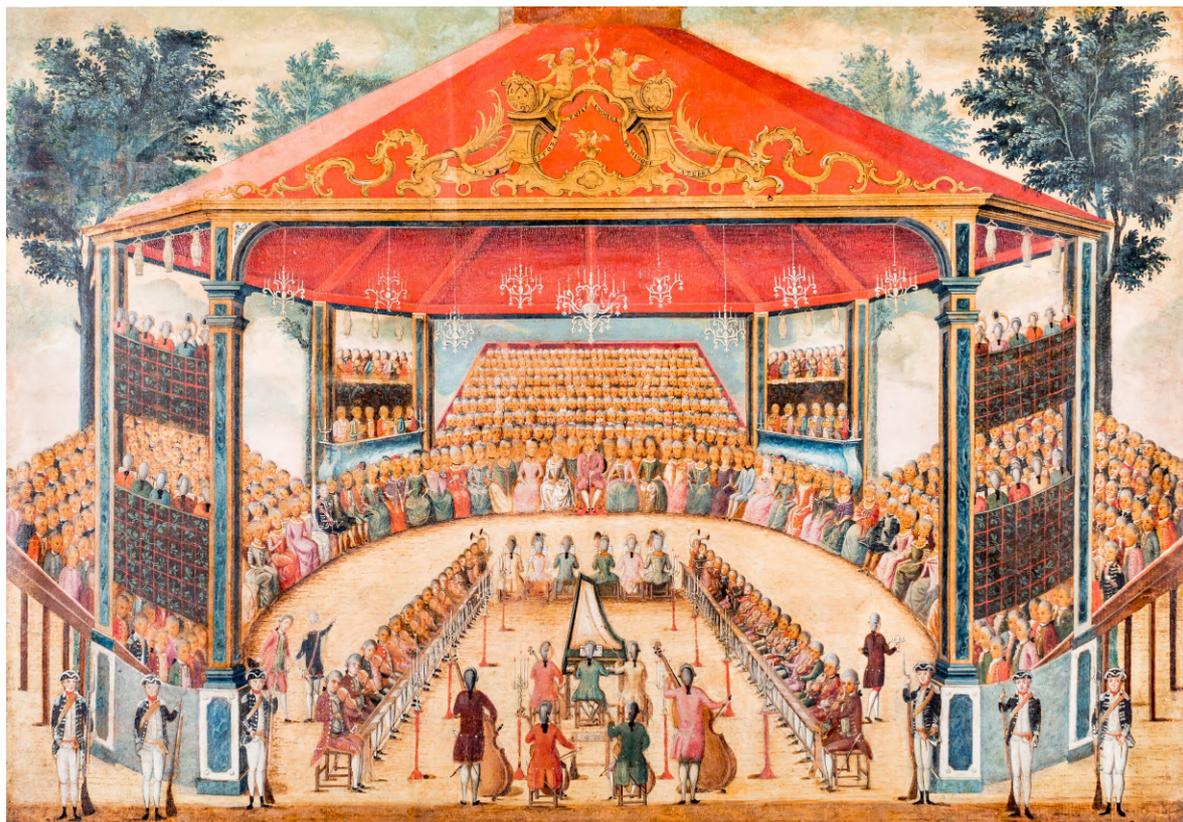
A felicidade, a paz, o amor, Himeneu e uma série de deuses do Olimpo encontram-se representados de várias formas, numa profusão decorativa difícil de imaginar. Este tipo de personagens alegóricos é precisamente do mesmo género dos que também tomam forma nos enredos das obras dramáticas realizadas para o mesmo evento. A extensa descrição termina deste modo: «que tudo concorria a acreditar o bom gosto do Senhor Embaixador; e a habilidade do Architecto D. Pedro Arnal [...]».<sup>31</sup>

Esta festa conta ainda com mais uma importante representação. Trata-se de uma pintura atribuída a Domenico Muzzi catalogada como tendo sido um dos presentes enviados à família real portuguesa, representando a tal «serenata Hespañola» apresentada em Madrid por ocasião das celebrações. Conforme se pode verificar na Figura 2, nele está representado um pavilhão efémero armado num jardim, onde para uma grande audiência toca uma orquestra constituída por quatro violoncelos, dois contrabaixos, um cravo, um conjunto de violinos dispostos em duas linhas, entre os quais se conseguem distinguir quatro trompas e alguns outros instrumentos de sopro. À frente, estão sentados seis cantores e nos assentos dos camarotes que rodeiam a armação consegue-se distinguir mais alguns violinos e trompas. A instrumentação e o elenco vocal não corresponde directamente à partitura de *Il Parnaso*, nem à da outra *Serenata* impressa em Madrid esse ano, já que ambas contam apenas com quatro vozes solistas e a partitura de *Il Parnaso* tem apenas cordas, oboés e trompas. Estas imprecisões não significam à partida que não seja este o evento representado, ou sequer alguma das referidas obras dramáticas, já que falta também realismo na restante pintura. O que pode ser interessante e significativo do ponto de vista musical são as semelhanças que se encontram na disposição geral da orquestra relativamente a outras fontes. É também pertinente comparar esta construção efémera com a descrição de Matos Sequeira acerca das construções efémeras de teatros de verão realizadas nos jardins do palácio de Queluz.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> *Notícia das funções e festas* (ver nota 25), p. 19.

<sup>31</sup> *Notícia das funções e festas* (ver nota 25), p. 20.

<sup>32</sup> Gustavo Matos SEQUEIRA, *Teatro de outros tempos: Elementos para a história do teatro português* (Lisboa, Olissiponense, 1933), p. 319.



**Figura 2.** Pavilhão em arquitetura efêmera onde decorreu a serenata realizada em Madrid durante as Festas do Casamento de D. João e de D. Carlota, nos dias 27, 28 e 29 de Março de 1785 © PSML/Luís Duarte (óleo sobre papel, PNQ 3933)

Tal como de Madrid vieram estas descrições dos festejos reais, de Lisboa seguiram relatos das festividades realizadas pelo embaixador espanhol, o conde Fernan Nuñez.<sup>33</sup> Na corte portuguesa tiveram lugar mais manifestações musicais, descritas logo no dia 12 de Abril do seguinte modo:

Al Anochecer baxaron SS MM AA á la casa llamada de los Bichos en cuja Plaza havia un fuego artificial al q.e assistiò toda la Corte y el cuerpo Diplomatico en una tribuna particular que se le havia hecho á este fin. De alli pasaron todos á Palacio deonde se cantò una Serenata intitulada *L'Imeneo di Delfo* à que tambien concurrio el Cuerpo Diplomatico en dos especies de Palcos comunicables entre si donde estaban sentados, en el Primero los embajadores de España y Francia y en el seg.do los ministros. Enfrente de lo delas Damas y Camaristas bien que de modo que ni unos ni otros podrian ser vistos de SS. MM. esta funcion se hizo en una pieza construída oportunamente á este fin en la qual se han colocado los dos espejos magnificos que el Rey N. S.r regaló a la Reyna Madre en su ultimo Viage q.e hizo a españa.

<sup>33</sup> O documento aqui citado é um manuscrito que se conserva na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda com a cota BA XIII - 18, n.º 163, intitulado «Relación de las Funciones hecas en Lisboa con motivo el Casamº del seren.mo señor Infante D. Gabriel con la Sern.ma S.ra Infanta Dª Mariana Vitoria de Portugal, celebradas en los dias 12, 13 y 14 de Abril de 1785».

SS. MM. y AA. estaban sentados en el frente de la Sala debaxo de un Dosel y havia delante una balaustrada que formaba como Palco. Delante de ella estaba el clave y Cantores sentados, menos al tiémpo de Cantar. La Orquesta en pie dividida en dos partes ãla drã y izqierda, y al pie de la sala: los espectadores en pié y sin diferencia alguna de Personas ni Classe. A lo Ultimo de la Sala y lado izquierdo de ella havia un Biombo, detrás del qual se colocaron el s.r d Josef y el s.r d. Antonio para poder assistir sentados a la funcion (1)

(1). El titulo de S.r es en Portugal el 1º de todos y se dá solam.te â los que son ô tienen honores de Personas R. como estos dos Cavalleros hijos bastardos del Señor Rey d. Juan 5º.<sup>34</sup>

Sabemos, portanto, que na etiqueta deste espetáculo realizado na corte não faltou a divisão entre homens e mulheres, para o qual havia armações montadas que condicionavam a visão da família real. O palco propositadamente construído para o efeito não era para os artistas, mas sim para a própria família real. Diante deste sentavam-se os cantores, que se levantavam quando era a sua vez de cantar e junto dos quais estava o cravo e presumivelmente o compositor e/ou director musical. A orquestra estava disposta em duas linhas por detrás destes e tocava de pé. Não faltava um lugar preparado para os «meninos da Palhavã». É inevitável não relacionar desde já esta disposição da orquestra em duas linhas por detrás dos cantores com a representação acima referida da serenata realizada em Madrid dois dias antes. Apesar de, no respectivo libreto, estar referido «dramma per musica», o cronista não hesitou em intitular *L'imenei di Delfo* como serenata.

Os festejos continuaram no palácio que o embaixador espanhol tinha alugado para as festividades e que mais tarde vem referido como o «palácio del Xocio» [Palácio dos Estaus, no Rossio]: «Acabado el refresco se repartieron los libros de la Serenata intitulada Le nozze D'Ercole ed'ebbe cuja letra havia hecho hacer en Roma el S.r Embajador y la musica la executo en 10 días el Maestro de Capilla Portug.sa Jeronimo Franc. Lima y mereció à todos un general aplauso».<sup>35</sup>

A falta de tempo para compor e o recurso a compositores locais é uma das características atribuídas às serenatas em geral. Lima não teve a vida facilitada e é com certeza o tempo limitadíssimo que ele teve para compor a obra, conforme se encontra referido, que levaram Vasco Negreiros a identificar erros de colocação de texto, assim como a reutilização de números musicais de outras obras nesta serenata.<sup>36</sup> Ao contrário do que sucedeu nas festas organizadas pelo embaixador português, neste caso não foi realizada nenhuma armação exterior: «Por la disposicion de la Casa y la falta de tiempo y proporción para executar un salon separado era preciso valerse del mayor que

<sup>34</sup> «Relación de las funciones» (ver nota 33), pp. 3-5.

<sup>35</sup> «Relación de las funciones» (ver nota 33), pp. 3-5.

<sup>36</sup> Comentário pessoal realizado no contexto de uma gravação na qual o maestro Vasco Negreiros dirigiu aberturas e árias de Lima e o autor do artigo colaborou como oboísta.

havia en el edificio [...]».<sup>37</sup> Após uma descrição do salão do palácio é referido que: «Empezó la serenata àvras de las nueve y media y se acabó â las 12 dadas y habiendo havido entre primer y segundo acto una interrupción de mas de media hora em q.e se sirvio té, café, chocolate y Ponche, con Varios generos de Dulces y biscochos segun la costumbre del Pais».<sup>38</sup>

O momento social e gastronómico do intervalo destes espetáculos não só está referido como é considerado um hábito nacional. Um outro documento relata a continuação destes festejos em Junho, desta vez para o outro casal de noivos.<sup>39</sup> Infelizmente não consta nenhuma descrição de *Nettuno ed Egle*, apresentada nessa altura no teatro da Ajuda.<sup>40</sup> A descrição desta vez mais pormenorizada da decoração do palácio e dos jardins preparados para o efeito, leva-nos a supor uma certa competição com as descrições dos festejos de Abril realizados pelo Marquês de Louriçal em Madrid. Desta vez ficamos a saber que no jardim, cuja iluminação criava uma vista extraordinária, havia um arco do triunfo, obeliscos e inscrições em latim a confirmar as boas intenções das duas coroas.<sup>41</sup> Após esta descrição começa a festa:

A él se dió principio con un refresco abundante, vario i delicado sorvido con admirable orden. Acia el fin del qual se repartieron a todas das Damas i Cavalleros exemplares del Drama alegorico compuesto en roma para esta función, intitulado: La buelta de Astrea a la Tierra. La musica, composición de Josef Palomino de nacion Español; Profesor de violin al servicio de S.M. F.ma, mereció los mayores elogios, e es digna de especial mencion. Su conformidad con la letra, el gusto, la novedad i el juego de los instrumentos parecidos al del famoso Giomelli; executado por una orquesta numerosa i escogida, i cinco Cantores de los mas sobresalientes, correspondieron plenamente a las ideas del compositor.

Segundo esta descrição, José Palomino, violinista espanhol da orquestra da Real Câmara de Lisboa com uma presença e influência no meio musical português bastante significativa,<sup>42</sup> foi ainda

<sup>37</sup> «Relación de las funciones» (ver nota 33), pp. 3-5.

<sup>38</sup> «Relación de las funciones» (ver nota 33), pp. 3-5.

<sup>39</sup> A cota é BA-54-XIII-18 n.º 168 no cabeçalho refere: «Relacion de las funciones 2a i 3a dadas en Lisboa en 15 i 18 de Junio de 1785 por el Ex-mo S.r Conde de Fernan-Nuñez Embajador Extraordº de S. M. C. en celebridad de los reciprocos Matrimonios de los R.s Infantes de España i Portugal, i especialmente por la llegada a este Reino de la Serenissima Infanta de España Dªa. Carlota Joaquina.»

<sup>40</sup> É possível que seja coincidência, mas Aline Gallasch Hall identifica uma pintura de cenário teatral em que o deus dos mares está representado, possivelmente a que está nas contas da casa real: Aline Gallasch HALL, «A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: Os teatros régios 1750-1793» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora, 2012).

<sup>41</sup> Sobre as sumptuosas decorações e construções efêmeras patrocinadas pelo embaixador espanhol no âmbito do duplo enlace real, ver as entradas Cat. 70, 71 e 71 e respectivos textos de José Manuel TEDIM no catálogo da exposição do Museu Calouste Gulbenkian *Arte efêmera em Portugal* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), pp. 202-7. Na mesma obra (Cat. 69) encontra-se também reproduzida a Figura 2, usada neste artigo.

<sup>42</sup> Cristina Fernandes traça um perfil minucioso de Palomino, apontando documentação detalhada que atesta a importância e influência deste violinista e compositor no meio musical lisboeta, ao identificar a sua actividade não só na orquestra da Real Câmara como em concertos públicos, em serviços litúrgicos, como compositor de música doméstica e como responsável por apresentações musicais nos salões da aristocracia local. Desta forma, a carreira deste músico «brings

mais bem-sucedido do que o compositor da corte português e Mestre de Música do Real Seminário da Patriarcal, Jerónimo Francisco de Lima. Isto obviamente pode ser interpretado como uma atitude algo nacionalista do embaixador. Certo é que esta comparação com Jommelli é igualmente referida na *Gazeta de Lisboa*, conforme já foi acima transcrito. Além disso, a escrita instrumental que se encontra nesta partitura de Palomino chama de facto a atenção pela criatividade e amplitude rítmica das figuras melódicas.

Importa também referir que, desta vez, o termo usado para identificar esta obra musical é «drama alegórico». É difícil perceber a razão desta distinção à partida, mas esta obra não está intitulada como serenata nem na partitura nem no libreto impresso. É ao nível do enredo que podemos encontrar uma diferença entre esta obra e a de Lima. Em *Le nozze d'Ercole* o drama começa com um enredo sem uma leitura alegórica específica em relação ao evento, sendo a segunda parte dedicada a várias formas de louvar os matrimónios ibéricos. *Il ritorno di Astrea*, por seu lado, é desde o início um texto de louvor escrito especificamente para a ocasião, cujos personagens, os génios ibérico e lusitano, colocam à partida as relações ibéricas como o principal objecto da acção.

## Conclusão

Após a compilação de características e informações relativas à serenata de corte no tempo de D. Maria I, ou seja entre 1777 e 1792,<sup>43</sup> a afirmação mais sucinta que se pode fazer no sentido de a caracterizar como género musical é a de que se tratavam de obras dramático-musicais não encenadas, realizadas por compositores e poetas locais, apresentadas nas salas dos vários palácios reais, cujos números musicais são em tudo semelhantes aos da ópera e que geralmente se encontram divididas em duas partes. Eram interpretadas nas várias celebrações relacionadas com eventos dinásticos da Casa Real e há menções claras ao homenageado no texto cantado. São identificáveis também intenções e recados políticos que se podem atribuir à rainha, presumindo-se que esta tenha tido uma influência directa na elaboração dos respectivos libretos. Nos períodos adjacentes à subida ao trono desta soberana em 1777 e à dupla boda de 1785, o título «serenata» surge mais frequentemente nos libretos editados. Até ao final do reinado de D. Maria I, a designação mais comum era a de «dramma per musica».

Neste contexto, a classificação moderna de ópera dada a *Nettuno ed Egle* é compreensível num sistema de classificação convencional, se considerarmos que a peça incluiu cenários, figurinos e bailado, o que não acontece nas restantes. Todavia, em termos de função representativa acaba por não

---

together the duties of the court ceremonial of the Ancien Régime with the musical practices linked to private initiative within a society that slowly began to encompass the challenges of the public sphere» in Cristina FERNANDES, «De la etiqueta de la Real Cámara a las nuevas sociabilidades públicas y privadas: La actividad del violinista y compositor José Palomino en Lisboa (1774 – 1808)», *Revista de Musicología*, 36/1-2 (2013), pp. 29-142.

<sup>43</sup> Pedro Lopes e CASTRO, «A serenata de corte no tempo de D. Maria I e o legado de João de Sousa Carvalho (1777-1792)» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2017).

ser muito diferente das restantes, se bem que de uma forma bastante menos evidente. É provavelmente a única obra do conjunto cujo texto do libreto não foi escrito e dedicado em particular a este evento e é também a única com a referência «a rappresentarsi nel Real Teatro dell’Ajuda». Todas as restantes fontes têm a indicação «da cantaris» e no *L’imenei di Delfo* «da cantarsi nel Palazzo dell’Ajuda». É interessante referir também que, na época, o termo «ópera» apenas foi utilizado no registo das respectivas despesas, já que no libreto de *Nettuno* vem mencionada como «favola pastorale». Seguindo este raciocínio poderíamos desde já formular uma hipótese sobre a distinção entre serenata e ópera neste contexto, não fosse o caso de *Il ritorno di Astrea* ter sido denominado sistematicamente como «dramma per musica» e, no caso do relato para Madrid, «drama alegorico».

Devo acrescentar também que, tanto os textos musicais como o tipo de personagens utilizados nesta amostra não denunciam coerentemente outra forma ou sistema de classificação evidente. Em concreto, se considerarmos a prevalência de personagens alegóricos nas serenatas, tal como é sugerido por Talbot, *Il ritorno* seria precisamente um desses casos, ao contrário de *Nettuno* e principalmente de *L’imenei di Delfo*.

A outra dimensão que importa mencionar neste contexto, e provavelmente a mais relevante característica de classificação deste género musical, é a função política que cada uma das obras assumiu. Ao partilharem personagens e mesmo o conceito da «idade do ouro», *L’imenei di Delfo* e *Il ritorno di Astrea* sublinham claramente as intenções de cada uma das casas reais, no sentido de promover a paz e estabilidade governativa na península. O mesmo acontece com as restantes três obras, se bem que no caso de *Nettuno* apenas na *licenza* criada para o efeito.

É interessante sublinhar também que, politicamente, a denominação de «favola pastorale» para *Nettuno ed Egle* não é decerto casual. A norma era que nestas ocasiões existissem sempre relações alegóricas entre os dramas e os dedicatários. O nome mais expectável nesta situação seria «dramma per musica da rappresentarsi», mas nesse caso, alegoricamente, qual seria o significado da história do poderoso deus dos mares que chega disfarçado à costa de uma terra desconhecida para conquistar a sua amada? Se *Nettuno* fosse a potência marítima de um determinado país, qual seria essa costa desconhecida? Qual seria esse país? Quem seria essa donzela que ele procura? Quem seriam os que o querem matar e a quem ele perdoa no final? Estará esta trama relacionada com a disputa militar entre os países ibéricos que se desenvolvia na costa do Brasil<sup>44</sup> no momento em que D. Maria I subiu ao trono? A hipótese que aqui gostaria de levantar é a de que uma declaração política desta qualidade e importância teria de ser transmitida com muito mais subtileza do que as restantes obras encomiásticas, sendo essa a razão pela qual o libreto impresso especifica que se trata apenas de uma «favola pastorale», um mero entretenimento cuja dimensão e complexidade do espetáculo teve apenas

<sup>44</sup> RAMOS, *D. Maria I (1734-1816)* (ver nota 7), p. 152.

como propósito uma demonstração de fausto e prosperidade por parte da Casa de Bragança, numa manifestação de poder absolutista já em decadência clara por toda a Europa.

A prova mais concreta de que existiu uma intenção política na escolha e apresentação de *Nettuno ed Egle* nesta ocasião é o facto de, em todo o período de regência de D. Maria I, esta ter sido a norma. Certo é que, um ano mais tarde, se pode também fazer uma leitura subtil de *Esther* de Martinelli e Leal Moreira, mas com contornos políticos diametralmente opostos à herança pombalina de governação da rainha, meses antes do príncipe da Beira assumir as primeiras responsabilidades governativas. Tendo esta soberana procurado activamente formas de assegurar a paz e a estabilidade ao nível da política externa, a figura do deus marítimo, que apesar da sua imensa capacidade e poderes sobrenaturais perdoa os que o ameaçaram e tinham intenção de matar, reflete de uma forma clara a linha política que marcou a nação portuguesa neste período.

A forma metódica, intencional e cuidada como D. Maria I instrumentalizou estas manifestações artísticas serve para completar a imagem do importante personagem histórico que ela representa, assim como para compreender cada uma das obras de uma forma mais completa e aprofundada.

**Pedro Castro** é doutorado pela Universidade de Aveiro, onde defendeu a tese «A serenata de corte no tempo de D. Maria I e o legado de João de Sousa Carvalho» em 2017. Licenciado em flauta de bisel e oboé barroco pelo Conservatório Real de Haia, concluiu o mestrado em Artes Musicais na FCSH – Universidade Nova de Lisboa, com a tese «A serenata L'Angelica de João de Sousa Carvalho – um estudo performativo». No International Colloquium «Instrumental Music in the Iberian World 1760-1820», em Junho de 2013, apresentou um trabalho sobre as aberturas das serenatas de João de Sousa Carvalho. Em 2014 apresentou «A influência de Jommelli na composição de música dramática para a corte Lisboaeta» no Colóquio Internacional «Niccolò Jommelli, Christoph Willibald Gluck e Pedro António Avondano, 300 anos do nascimento: A circulação de repertórios na Europa na segunda metade do século XVIII» e «L'Angelica de João de Sousa Carvalho, uma típica serenata de corte» no Congresso Internacional de Musicologia Histórica APARM2014.

Recebido em | *Received* 20/01/2018  
Aceite em | *Accepted* 12/10/2018

