

António Leal Moreira (1758-1819): Obras, fases estilísticas e sua presença no «cânone» da musicologia portuguesa e luso-brasileira

Ricardo Bernardes

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
bernardesricardo@yahoo.com.br

Resumo

Pertencente a uma geração de compositores portugueses que só mais recentemente tem chamado a atenção dos musicólogos, António Leal Moreira (1758-1819) teve um papel fundamental no meio musical da corte em Lisboa. Foi aluno e posteriormente mestre no Seminário da Patriarcal, autor de obras sacras de relevada importância, compositor de serenatas de corte na primeira fase do reinado de D. Maria I, até seu impedimento em 1792, tendo sido o primeiro diretor musical do Teatro de São Carlos, inaugurado em 1793. As suas obras, sobretudo as sacras, foram grandemente difundidas no universo musical luso-brasileiro durante o século XIX. No entanto, foram seus entremezes, *A saloia namorada* (1793) e *A vingança da cigana* (1794), compostos em colaboração com o poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa, que o tornaram mais conhecido modernamente. Este artigo propõe uma organização geral de sua obra, de acordo com as características estilístico-musicais de cada período de sua carreira como compositor. Do mesmo modo, pretende situar Leal Moreira e sua produção no amplo contexto europeu e luso-brasileiro, assim como a participação de sua obra e trajetória na elaboração de um cânone musical, no contexto da musicologia portuguesa e luso-brasileira.

Palavras-chave

António Leal Moreira; Cânone; Música portuguesa; Classicismo; Luso-brasileira.

Abstract

António Leal Moreira (1758-1819) belongs to a generation of Portuguese composers who have only recently caught the attention of musicologists. Moreira played a key role in the court's musical environment in Lisbon from the time he was a student and later a master at the Patriarchal Seminary. He was the author of sacred works of great importance, and of court serenades. He was also the first musical director of the São Carlos Theatre, which opened in 1793. His works, especially his sacred pieces, were widely disseminated in Luso-Brazilian musical life throughout the nineteenth century. However, it was his *entremezes*, *A saloia enamorada* (1793) and *A vingança da cigana* (1794), composed in collaboration with the Brazilian poet Domingos Caldas Barbosa, that made him more widely known later. This article proposes a general periodization of his work, according to the characteristics of the musical style of each period of his career as a composer. Likewise, it is intended to place Leal Moreira and his production in a broader European and Luso-Brazilian context, as well the participation of his work and trajectory in the forging of a musical canon in Portuguese and Luso-Brazilian musicology.

Keywords

António Leal Moreira; Canon; Portuguese music; Classicism; Luso-Brazilian.

A TRAVÉS DA DOCUMENTAÇÃO REMANESCENTE não é possível escrever um detalhado e extensivo perfil biográfico de António Leal Moreira, como poderia ser esperado para um compositor com a projeção musical que este teve em vida. A principal razão para esta situação, aliás válida para a quase totalidade dos compositores luso-brasileiros de seu tempo, é a ausência de documentos que forneçam dados de ordem mais pessoal e cotidiana. A única documentação efetivamente preservada é aquela oriunda da burocracia civil, eclesiástica e militar em que constam apenas dados objectivos, acríticos e que pouco revelam do carácter ou comportamento dos indivíduos. Os documentos produzidos por terceiros, que testemunham suas qualidades profissionais e pessoais, são escassos, contudo, podem ainda revelar traços da personalidade do homem e do compositor.

A atual falta de informações é também fruto do fato de somente em tempos mais recentes a musicologia luso-brasileira ter começado a explorar as fontes primárias que dizem respeito à atividade musical no tempo de Leal Moreira. É reconhecido que o repertório musical da segunda metade do século XVIII, sobretudo o sacro composto na Europa meridional, é ainda um dos menos profundamente estudados, como observam Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro na *História da música* de 1991:

O repertório vocal português da segunda metade do século XVIII não foi até hoje objecto de edição moderna ou de estudo analítico, embora se tenham realizado transcrições de natureza prática graças às quais se representaram algumas óperas de Sousa Carvalho e Jerónimo Francisco de Lima e se executaram em concerto e em disco algumas partituras de música sacra da mesma época. Não é possível, por conseguinte, traçarmos um perfil estilístico do conjunto deste repertório, e muito menos uma caracterização individual de cada um dos principais compositores nele representados.¹

No entanto, para investigarmos as razões deste parco e ainda selectivo conhecimento sobre esse e outros períodos específicos da história da música em Portugal e no Brasil é preciso – como diz Diósnio Machado Neto na introdução de seu artigo «O “mulatismo musical”: Processos de canonização na historiografia musical brasileira»² – «perscrutar os discursos históricos e seus modelos de uso de fontes e metodologias», pois estes revelam «mais do que os inquéritos documentais sobre o passado», evidenciando, sobretudo, «as particularidades dos autores como atores de um ambiente teórico, social e político que revela-nos os princípios investigativos e de

¹ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991), p. 105.

² Diósnio Machado NETO, «“O mulatismo musical”: Processos de canonização na historiografia musical brasileira», in *Música, discurso e poder*, editado por Maria do Rosário Girão Santos e Elisa Maria Lessa (Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus - Universidade do Minho - CEHUM, 2012), pp. 287-308, ver p. 287.

narração por doutrinas, mas, também, os desejos e fantasias dos contextos e ambiências onde se produz a narrativa».

Sendo assim, uma das possíveis razões para o aparente desinteresse pelo período de Leal Moreira, tanto para o caso português como para o brasileiro ou luso-brasileiro, foi a própria luta inicial pela afirmação gradual de um chamado «barroco musical português» compreendendo o século XVII e a primeira metade do século XVIII para, num segundo momento – que é o actual –, propor-se uma revalorização do repertório da segunda metade do século XVIII até as primeiras décadas do século XIX. É possível constatar que houve, e de certo modo ainda há, um desinteresse da musicologia em geral pelo estudo de fenômenos musicais que se distanciaram dos modelos barrocos e clássicos centro-europeus. Esse é o caso das produções ibéricas, de forte influência dos contextos e escolas musicais de Roma e Nápoles. Rui Vieira Nery alertou já para esta questão e procurou as origens desta linha de pensamento que conduziu as diretrizes da investigação musicológica em seu artigo «Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music».³ Ao ponderar os esforços feitos para uma periodização da história da música ocidental com base na análise de estilos musicais, verificou que esta classificação iniciou-se sob a influência da história da arte, de certo modo como resultado de uma «noblesse oblige» acadêmica. Sendo assim, os modelos da história da arte foram aceites muitas vezes sem informação apropriada sobre esses modelos, sendo o caso de certos rótulos estilísticos como o Barroco. Os musicólogos adotaram muitas vezes um modelo fixo, baseado numa visão unilinear de evolução, que se inicia com a música italiana do século XVII e que gradualmente se move para norte, para a Alemanha da primeira metade do século XVIII. Sendo assim, os modelos que correspondem à música barroca italiana do século XVII e aquela alemã (sobretudo do Norte) na primeira metade do XVIII são tomados como modelos absolutos para a música barroca em geral, e cada fenômeno musical do barroco na Europa deve ser julgado com base neste parâmetro ou modelo fixo.

Os estudos sobre a música portuguesa e luso-brasileira foram fortemente influenciados por esta abordagem, ao ponto de praticamente todos as sínteses musicológicas situarem o início do Barroco em Portugal com o reinado de D. João V e a conseqüente importação do modelo italiano, sobretudo romano. Esta visão isola a produção portuguesa do século XVII, considerando-a como a de um estilo estagnado, que se repete à exaustão, até que subitamente acorda com a chegada de um novo reinado e de novas diretrizes artísticas. Por fim, Nery afirma que a música barroca portuguesa (século XVII) compartilhou dos mesmos modelos e questões que caracterizaram a música centro-

³ Rui Vieira NERY, «Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music», in *Routes du Baroque: la Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art européens. Communications au Colloque de Queluz. Portugal 9-11 Novembre 1988* (Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1990), pp. 217-26, ver pp. 217-8.

-europeia desse período, mas que os expressou e desenvolveu de modo singular, ao combinar a tradição maneirista do século XVI com as inovações normalmente associadas ao Barroco. Do mesmo modo, Nery sugere que a «invasão italiana» pode não ter sido assim tão radical como posto por outros autores e que não correspondeu a uma perda de personalidade por parte dos músicos portugueses, como também já foi dito. Acrescenta ainda que a verdadeira «invasão italiana» deu-se na segunda metade do século XVIII, quando já não se pode mais falar de Barroco, mas sim de algo próximo ao estilo chamado Rococó.

No entanto, qualquer argumento pode ser utilizado de modo diverso e, aquilo que aparenta ser uma falta ou problema para uma linha de pensamento – com especial atenção para a musicologia estrangeira, que pede elementos que possam valorizar as obras segundo os parâmetros do Barroco e Classicismo centro-europeus, como bem explanado por Nery –, pode ser usado igualmente como justificativa para se procurar qualidades singulares, individualizantes e até mesmo exóticas, no repertório português e luso-brasileiro, sobretudo se há a procura de «originalidades» que expliquem a sua presença nas publicações musicológicas internacionais, assim como na edição musical e nos programas de concerto. Não pretendemos neste trabalho criticar as gerações anteriores, muito pelo contrário. Procuramos perceber os processos, sempre atentos para o fato de, como diz Machado Neto, «a narrativa do historiador e as teorias que a consubstanciam são sempre um testemunho histórico de seu tempo, pois trazem consigo uma escolha que é amalgamada por diversos fatores existenciais, das aspirações próprias às coletivas».⁴

Deste modo, vemos que a procura pela singularização do Barroco português frente ao centro-europeu vem de longa data e foi utilizada de modo diferente do que procuramos mais modernamente. Sendo assim, ainda desde as décadas de trinta e quarenta do século XX procurou-se neste repertório do século XVII, que não podia ser totalmente compreendido a partir dos modelos centro-europeus, elementos que corroborassem a ideia de cariz nacionalista desse período como o «século de ouro» português ou ibérico – compreendido entre o tardio século XVI até aos primeiros anos de 1700 –, quando a música portuguesa foi alegadamente mais pura e original em sua linguagem e expressão estética, ainda não transformada e danificada pela «invasão» do moderno estilo italiano a toda Europa. Este pensamento é evidenciado no próprio título utilizado por João de Freitas Branco na sua *História da música portuguesa* para o capítulo sobre o século XVIII: «A invasão italiana». De acordo com a narrativa apresentada pelo autor, a música em Portugal durante os setecentos caracterizou-se como música italiana «menor». A implicação era de que os compositores portugueses emularam um estilo estrangeiro à sua cultura musical e, deste modo, compuseram música menos interessante de ser estudada e executada uma vez que esta não se tratava de verdadeira música «portuguesa»: «Foi um

⁴ NETO, «“O mulatismo musical”» (ver nota 2), p. 288.

pouco mais tarde que a italianização se processou de maneira declarada, significando, no geral, um declínio estético em relação às obras religiosas dos mestres polifonistas de outros tempos, como Filipe de Magalhães, Duarte Lobo ou Manuel Cardoso».⁵

É importante lembrar que essa perspectiva nacionalista se coadunava com a de grupos como o Renascimento Musical, que a partir de 1924 se consagrou à valorização do repertório sacro do renascimento português, do glorioso tempo dos Descobrimentos, baseando-se na ideologia que refletia as discussões sobre identidade nacional conforme apresentada por autores de fins do século XIX e, em particular, no ideário defendido pelo movimento Integralismo Lusitano. Essa corrente refletiu-se nas posturas artísticas de compositores e maestros como Rui Coelho (1889-1986), Manuel Ivo Cruz (1901-85), Mário de Sampaio Ribeiro (1898-1966) e mesmo o jovem Fernando Lopes-Graça (1906-94), que mais tardiamente se rebelou contra essa ideologia e estética.⁶ Essa discussão, que tomou lugar na maior parte dos países da Europa Ocidental e das Américas, preocupava-se com a definição de quais manifestações artísticas eram as mais representativas da verdadeira identidade cultural de uma nação, que deste modo devia ser exaltada, separando-as daquelas que podiam ser consideradas como manifestações de menor interesse artístico justamente por seu reduzido valor de engajamento para com a justificação do conceito de nacionalidade.

Fazendo parte da geração já plenamente italianizada, ainda que educado totalmente em Portugal, António Leal Moreira não esteve entre os compositores escolhidos para integrar o movimento de redescoberta do passado musical, mas ainda assim nunca chegou a ser totalmente esquecido. Como era de se esperar de qualquer compositor europeu, sobretudo da Europa Meridional, Leal Moreira escreveu «música italiana», condizente com sua formação no Seminário da Patriarcal em Lisboa, e a maior parte de sua produção foi de música para o serviço divino, ainda que seja lembrado sobretudo por sua produção dramática e como primeiro diretor do Real Teatro de São Carlos em Lisboa.

Algumas de suas obras sacras sobreviveram às mudanças de gosto e foram copiadas ao longo do século XIX, como pode ser atestado em alguns arquivos musicais em Portugal e no Brasil. Na musicologia portuguesa do século XX, Leal Moreira tem sido sempre referido como um dos mais importantes compositores do último quartel do século XVIII, todavia sua obra continua majoritariamente desconhecida e apenas muito recentemente objeto de estudos aprofundados.⁷ Os

⁵ João de Freitas BRANCO, *História da música portuguesa* (Lisboa, Publicações Europa-América, 1959), p. 221.

⁶ Mário Vieira de Carvalho CARVALHO, «Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of “National Music”», *Music & Politics*, 6/1 (2012), DOI: <https://doi.org/10.3998/mp.9460.447.0006.104> (acedido em 26 de Dezembro de 2017).

⁷ Rejane Ferreira de PAIVA, «*A vingança da cigana*: Influências da literatura de cordel no contexto operático do final do século XVIII em Portugal» (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2007); Ricardo BERNARDES, «The Musical Farça *A Saloia Namorada* (1793) by António Leal Moreira and Domingos Caldas Barbosa in the Context of

exemplos mais significativos de revalorização das obras de Leal Moreira são ainda poucos, mas persistentes, sobretudo através de duas aberturas instrumentais (as introduções das missas de 1803 e 1805, respectivamente) e da farsa *A vingança da cigana*, de 1794.⁸ Esta última e a farsa *A saloia namorada* de 1793⁹ são os únicos dois exemplos de produção operática em língua portuguesa durante o seu tempo como diretor do Teatro de São Carlos, realizados em parceria com o libretista Domingos Caldas Barbosa (1739?-1800), nascido no Brasil.

Na literatura musicológica, destacamos a atual entrada sobre Leal Moreira no *New Grove Dictionary of Music*, assinada por Robert Stevenson e Manuel Carlos de Brito. Os autores sugerem que «although heavily influenced by Paisiello and Cimarosa, Moreira's stage and sacred works are among the most solidly constructed and technically competent Portuguese masterpieces».¹⁰ Ainda que breve, a entrada é bastante positiva, sendo a primeira referência significativa ao compositor desde os tempos de Ernesto Vieira, posto entre os melhores compositores portugueses de seu tempo.

Nascido em Abrantes, em 30 de Junho de 1758, Leal Moreira foi um dos mais distintos alunos do Seminário da Patriarcal em seu tempo, admitido na instituição em seu oitavo aniversário, em 30 de Junho de 1766. Teve o renomado João de Sousa Carvalho (1745-c.1798) como seu mestre e Marcos Portugal (1760-1830), que veio a tornar-se seu cunhado, entre seus colegas. O Seminário da Patriarcal foi criado em 1713, por ordem do rei D. João V, afim de preparar compositores e músicos capazes de tornar a sua Real Capela de música comparável àquela realizada na corte papal em Roma.¹¹ Entre os três compositores mais proeminentes e ativos em sua geração, Leal Moreira foi o que desenvolveu uma carreira que podemos relacionar mais diretamente ao reinado de D. Maria I (1777-1816), uma vez que foi responsável pelas duas obras mais simbólicas que marcaram o início e o fim do referido reinado, a Missa para a cerimônia da Aclamação em 1777 e a direção musical e composição de parte das obras para as exéquias de D. Maria I na Basílica da Estrela, em 1816. Foi também durante o período áureo desse reinado, que pode ser compreendido entre 1777 e 1792, que

late Eighteenth-Century Opera in Portugal» (Ph.D dissertation, University of Texas at Austin, 2012); Silvia Raquel LIMA, «Proposta de edição crítica de *Gli Eroi Spartani*, de António Leal Moreira (1758-1819)» (Dissertação de mestrado, PPGLA-EUA, 2015).

⁸ Após a estreia em 1794 no Teatro de São Carlos, esta mesma obra foi representada em 1964 e 1972 no Teatro da Trindade em Lisboa, em 1977 e 1980 no Teatro de São Carlos em Lisboa, em 1981 no Círculo Portuense de Ópera no Porto, 1983 no Teatro Nacional de Brasília - Brasil, em 1988 novamente no Teatro de São Carlos em Lisboa e ainda em 2004 no Sintra Estúdio de Ópera em Sintra.

⁹ A partitura de *A saloia namorada* foi objeto da tese de doutoramento de Ricardo Bernardes pela Universidade do Texas em Austin, defendida em 2012 e teve sua estreia moderna com cantores e orquestra em Curitiba, Brasil na série Ópera Ilustrada na Capela Santa Maria. Outra produção teve lugar em Lisboa, com acompanhamento de piano, desta vez pelo Teatro Ibérico em 2014.

¹⁰ Manuel Carlos de BRITO e Robert STEVENSON, «Moreira, António Leal», in *Grove Music Online* (2001) (acedido em 9 de Outubro de 2015), DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19105>.

¹¹ Cristina FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal no final do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807» (Tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2010), p. xvii.

Leal Moreira foi responsável pela composição de um grande número de serenatas de corte e música sacra para as efemérides da família real, como aniversários, batizados e dias onomásticos.¹²

Com o impedimento de D. Maria I, em 1792, e o cessar das serenatas de corte, Leal Moreira dedicou-se a atividades musicais fora da esfera do patrocínio régio. O compositor teve uma brilhante carreira ainda jovem, com o maior número de obras concentrado no período anterior aos seus quarenta anos. Em 1793, assume a direção musical do Teatro de São Carlos de Lisboa, permanecendo no cargo até o Carnaval de 1799, sendo que, após esse período, se dedicou mais ao ensino e à produção de obras sacras, normalmente feitas sob encomenda, e menos frequentemente relacionadas com a atividade da Real Capela Patriarcal.

Leal Moreira foi um compositor prolífico e, de acordo com suas obras sacras ainda encontradas em arquivos portugueses e brasileiros, sua produção foi largamente executada e conhecida, desde seu tempo até fins do século XIX, o que tornou suas obras paradigmáticas nos mais variados meios musicais luso-brasileiros.

Ao examinarmos as diferentes fases produtivas da vida profissional de Leal Moreira, e considerando alguns possíveis impactos de suas obras (eventualmente comparando algumas características da linguagem musical), podemos definir pelo menos quatro diferentes momentos cronológicos em sua carreira, que coincidem em parte com mudanças em suas práticas e modelos composicionais.

- 1771-6: Período como compositor estudante no Seminário da Patriarcal, com obras datadas de 1771 a 1776, em sua maioria compostas para vozes e baixo contínuo (algumas inclusivamente em *stile antico*) e em número mais reduzido para vozes e pequena orquestra;

- 1777-88: Fase iniciada com sua «estreia oficial» como compositor, com a composição e execução da Missa para a Aclamação de D. Maria I, a 13 de Maio de 1777, com várias obras compostas para a corte, sendo a última serenata datada de 1788;

- 1789-99: A década de 1790 (possivelmente o auge de sua carreira), que inclui seu tempo como diretor musical da Companhia Italiana do Teatro da Rua dos Condes, de 1790 a 1792, e, de 1793 a 1799, em um dos mais importantes cargos musicais do reino como diretor musical do Teatro de São Carlos. Nos dois teatros executou diversas óperas cômicas italianas, sobretudo de compositores como Cimarosa e Paisiello e tendo, sobretudo no São Carlos, composto música extra para as obras italianas, assim como três obras originais para este teatro;

¹² Por seu lado, João de Sousa Carvalho (1747-98), professor de Leal Moreira no Seminário da Patriarcal, apesar de sua extrema importância e notoriedade, teve sua produção dividida entre os reinados de D. José I e D. Maria I. Marcos Portugal (1762-1830), cunhado de Leal Moreira, era mais jovem e teve sua produção musical em Portugal mais efetiva após 1800, tendo sua obra efetivamente ligada ao tempo do príncipe regente, e posteriormente rei D. João VI (1792-1826). O compositor João José Baldi (1770-1816), por sua vez, teve sua produção fora de Lisboa e, portanto, menos ligada à corte e ainda pouco estudada.

- 1800-16: Nesta fase, Leal Moreira dedicou-se quase exclusivamente às atividades de ensino no Seminário da Patriarcal e à composição de algumas obras sacras relevantes, possivelmente para a Capela Real ou comissionadas por outras fontes, até finalmente sua última obra datada para os serviços fúnebres da rainha D. Maria I em Lisboa, em 1816.

Cada uma das fases sugeridas possui características tópico-musicais e segue modelos pré-composicionais que podem ajudar a identificar as obras de acordo com peculiaridades referentes a aspectos da escrita e do gosto melódicos, das texturas, das tessituras da escrita vocal solística e do uso da instrumentação. Do mesmo modo, isto verifica-se relativamente às micro e macro-estruturas formais que caracterizam as influências e usos mais comum dos ditos modelos pré-composicionais, conforme utilizados por outros compositores do mesmo período. As atividades criativas de Leal Moreira foram mais intensas nas fases iniciais da sua carreira até o auge, atingido na década de 1790. A partir de 1792, ao assumir postos que exigiam funções administrativas e de direção musical de obras de outros compositores, como no caso das direções do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro de São Carlos, sua produção como compositor sofreu um rápido declínio quanto ao número de obras, assim como na variedade de suas atividades. Conforme exemplificado na subdivisão sugerida de fases produtivas, após o término de seu contrato com o Teatro de São Carlos, a seguir ao Carnaval de 1799, que coincide com o início da regência do príncipe D. João, Leal Moreira volta a dedicar-se com mais ênfase ao ensino no Seminário da Patriarcal e à produção esporádica de obras sacras de grande porte.

Fase 1: 1771-1776

Ao destacarmos sua fase produtiva inicial, podemos considerar como sua primeira obra um *Stabat mater*, ou *Sequentia para a Festa das Dores*, com data de 1771, uma vez que as duas cópias de época remanescentes trazem esta mesma informação cronológica.¹³

Os mais antigos autógrafos datados após este *Stabat mater* são uma coleção de Salmos com indicação de 1776, para quatro vozes e baixo contínuo, presentes nos arquivos da Sé Patriarcal de Lisboa, o que comprova que Leal Moreira era ativo como estudante-compositor ao escrever estas obras que eram, muito provavelmente, utilizadas para os serviços religiosos dos estudantes do Seminário.

Fase 2: 1777-1788

Ao tratarmos de sua segunda fase, certamente a mais produtiva, consideramos como obra inicial a *Missa do Espírito Santo* que foi executada a 13 de Maio de 1777 no dia da Aclamação da Rainha

¹³ Podem ser localizadas duas cópias deste *Stabat mater*, e ambas trazem a data de 1771. Uma está depositada no Arquivo Musical da Sé de Lisboa sob a referência 145/55 C-4, e a outra está na biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, maço CIX n.1.

D. Maria I. Esta ocasião caracterizou a estreia solene de Leal Moreira como compositor, demonstrando como, aos dezanove anos, era já estimado como um compositor promissor. Na mesma ocasião, a Missa escrita por Leal Moreira foi seguida de um *Te Deum* escrito pelo mais importante e celebrado compositor na corte portuguesa, o napolitano David Perez (1711-78).¹⁴ Do mesmo período podem ser destacadas algumas obras como um *Te Deum* datado de 1778 e um *Coro dos anjos*, em língua portuguesa, datado de 1779.

Estas são obras ainda anteriores ao início da efetiva colaboração de Leal Moreira com as atividades da corte, iniciada com as serenatas. Entre 1782 e 1788, escreveu seis serenatas e um oratório, todos em apenas uma parte, para festividades da corte, tais como comemorações de aniversários e dias onomásticos de membros da família real. De *Bireno ed Olimpia*, de 1782, sobreviveu somente o libreto, mas pode-se presumir a qualidade e características da música com base em sua segunda serenata, *Siface e Sofonisba*, escrita no ano seguinte para ser executada no Palácio de Queluz. *Siface* mostra-nos já um compositor de sólida formação, com domínio das formas musicais e do controle do tempo dramático. Estas serenatas de corte são as obras que caracterizam este segundo período de sua produção, onde se observam claras transformações na linguagem musical de Leal Moreira no decorrer dos anos: seja nas formas das árias, na fluidez da escrita e textura orquestrais, seja na macroforma do tratamento musical do libreto. A linguagem mais madura de Leal Moreira começa a ser observada nas serenatas tardias como *Gl'imenei di Delfo*, de 1785, *Artemisia, Regina di Caria*, de 1787 e, sobretudo, em sua última serenata de corte *Gli eroi spartani*, de 1788. Esta serenata apresenta vários elementos, sobretudo estruturais, que vão caracterizar a linguagem usual do compositor nas obras da década de 1790. São dignas de nota a liberdade formal da sinfonia introdutória, a transparência da escrita para a orquestra no uso mais evidente da «melodia acompanhada», assim como a presença de estruturas melódicas que remontam à escrita vocal da ópera cómica e da modinha: gêneros com que Leal Moreira começou a ter bastante familiaridade a partir desta época.

A obra sacra mais relevante datada desta fase é o *Te Deum* escrito para o dia de São Silvestre, a 31 de Dezembro de 1786. Esta composição insere-se na tradição portuguesa de grandes cerimônias de Ação de Graças pelas bênçãos alcançadas durante o ano que, por várias décadas, eram as celebrações mais faustosas do século XVIII no calendário litúrgico do reino. Estes eventos festivos requeriam a criação de obras que utilizassem impressionantes efetivos vocais e instrumentais, quase sempre em escrita policoral alternada com solos vocais de grande dificuldade técnica. De acordo

¹⁴ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal» (ver nota 11), p. 508. *Auto do levantamento, e juramento, que os grandes, títulos seculares, ecclesiasticos e mais pessoas, que se achãrão presentes, fizerão á muito alta, muito poderosa Rainha Fidelissima a Senhora D. Maria I ... Na tarde do dia treze de Maio. Anno de 1777* (Lisboa, Na Régia Officina Typográfica, 1780).

com Cristina Fernandes, após a expulsão dos Jesuítas dos domínios portugueses em 1759 pelo Marquês de Pombal, os *Te Deum* para o Dia de São Silvestre passaram a ser executados na Real Capela da Ajuda e não mais na Igreja de São Roque (a igreja dos jesuítas), como nos anos anteriores. O espaço na Ajuda era mais limitado, assim como o gosto musical havia mudado e tendia para um estilo dito *galante*, ainda que mantendo a pompa da cerimônia, que era frequentada por toda a corte, corpos diplomáticos e os «grandes do reino». A escrita policoral na segunda metade do século XVIII foi gradativamente caracterizando-se por uma maior homofonia na textura e diálogos entre blocos sonoros – com o emprego de duas orquestras e dois coros –, em oposição à grande polifonia imitativa com três ou mais coros, como utilizados nas décadas anteriores.¹⁵

Em seu diário, o embaixador francês Marquis de Bombelles deixou uma descrição da cerimônia do *Te Deum* de ação de graças celebrado na Real Capela da Ajuda no ano de 1786. Bombelles não hesitou em fazer um grande número de comentários críticos relativamente à corte portuguesa e à execução musical. O *Te Deum* referido, muito provavelmente o composto por Leal Moreira (ainda que o nome do compositor não tenha sido mencionado), agradou ao embaixador que enfatiza que a obra fez juz ao talento do jovem compositor:

En sortant de table, nous avons été au palais de l’Ajuda pour assister au Te Deum chanté en action de grâces dès faveurs répandus par Dieu sur le royaume du Portugal dans le cours de l’année de 1786. [...] La musique de la patriarcale est la même qui, dans les solennités, exécute les motets à la chapelle de la Reine. Cette musique est très bonne mais aussi coûte-t-elle plus de cent mille écus par an. Certainement pour une somme aussi considérable, on pourrait avoir beaucoup mieux encore, surtout en chanteurs. Il a un soprano nommé Ferracuti dont tout Lisbonne raffole qui, au grè des étrangers accoutumés à entendre de bons chanteurs, est un des plus tristes miaulers qu’il soit possible de rencontrer. Le *Te Deum* exécuté ce soir est de la composition d’un jeune Portugais; l’ensemble de ce morceau, comme ses détails, font honneur au talent de l’auteur.¹⁶

Fase 3: 1789-1799

A partir de 1790, como já mencionado, Leal Moreira tornou-se responsável pela direção musical das óperas cômicas encenadas pela companhia de cantores italianos no Teatro da Rua dos Condes. Foi nesse momento que o compositor teve mais estreito contato com o que havia de mais moderno na música para cena, ao dirigir várias obras dos compositores mais renomados de seu tempo, como Pietro Guglielmi, Giuseppe Sarti, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri, Giovanni Paisiello e

¹⁵ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal» (ver nota 11), p. 201.

¹⁶ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal» (ver nota 11), p. 517.

Domenico Cimarosa. É importante lembrar que o estilo musical dos compositores portugueses durante todo o século XVIII era fortemente influenciado pela produção italiana, cujas obras circulavam em Portugal através das coleções reais, das cópias encomendadas para as representações, assim como das partituras e árias avulsas trazidas pelos cantores. Estas obras foram fundamentais para o desenvolvimento e solidificação da «identidade musical» dos compositores portugueses por meio da adaptação das soluções formais e dos clichês estruturais, sobretudo cadenciais e das codas, amplamente absorvidos.

No que diz respeito à terceira fase, a primeira obra datada e de grande relevância é um conjunto de responsórios para as Matinas do Sagrado Coração de Jesus de 1791, *Responsoria in festo Sanctissimi Cordis nostri Jesu Christi*. Trata-se de uma obra de grandes proporções para coro e orquestra, que apresenta partes solísticas muito sofisticadas no uso de instrumentos *obbligati*, como exemplificado abaixo. Esta obra já inclui elementos de linguagem e escrita para a orquestra citados como identificáveis em outras obras da década de 1790, como no caso das farsas *A saloia namorada* (1793) e *A vingança da cigana* (1794) ou a grande Missa em ré maior para coro duplo e orquestra composta também em 1793.

Outras obras importantes deste período são a Missa e uma serenata compostas em 1793 para as celebrações do nascimento da princesa D. Maria Teresa, primeira filha do príncipe D. João (que será aclamado D. João VI em 1818) e da princesa Carlota Joaquina de Borbón. Esta Missa-cantata, para dois coros e duas orquestras, é uma das obras mais extensas e elaboradas deste período em Portugal, comparável apenas aos grandes *Te Deums* para os dias de São Silvestre. Para a mesma ocasião o capitalista Cruz e Sobral, um dos financiadores da construção do Teatro de São Carlos, encomendou a Leal Moreira a composição da serenata alegórica *Il natale augusto* (diferente em estrutura e temática das serenatas de corte da década anterior), para ser executado em seu palácio e que contou com a participação de Luísa Todi, *mezzo-soprano* portuguesa de renome internacional, no papel de *Gloria*, durante sua curta estada em Lisboa naquele ano.

Em 30 de Junho daquele mesmo ano deu-se a grande abertura do Real Teatro de São Carlos em Lisboa. Antonio Lodi, empresário do Teatro da Rua dos Condes foi escolhido para gerir o novo teatro, em parceria com o trompista André Lenzi e Leal Moreira apontado para ser o primeiro diretor musical. Para a inauguração do São Carlos foi escolhida a ópera cômica *La ballerina amante* de Domenico Cimarosa, o que deu início a uma sucessão de obras deste gênero que caracterizam o repertório deste teatro durante o tempo em que Leal Moreira se manteve em funções. De fato, tratou-se em termos práticos de uma continuação do trabalho anteriormente por ele realizado no Teatro da Rua dos Condes, com repertório composto quase exclusivamente de óperas cômicas italianas.

As principais contribuições de Leal Moreira durante seu tempo à frente do São Carlos foram as obras compostas em parceria com Domingos Caldas Barbosa, as farsas em língua portuguesa *A*

saloia namorada (1793) e *A vingança da cigana* (1794), que foram cantadas pela companhia de cantores italianos recém-contratados. Entre 1795 e 1799, Leal Moreira ainda contribuiu com música para alguns *pasticci* e com música para ser inserida em óperas italianas por ele dirigidas, muito provavelmente para atender às demandas de certos cantores. Entre essas contribuições destaca-se um trio para *Il desertore francese* de Gazzaniga, assim como uma ária para a peça de teatro falado *La serva riconoscente*. Uma das obras mais significativas deste período foi certamente a ópera em dois actos *L'eroína lusitana* da qual, infelizmente, sobreviveu somente a abertura em redução para piano e o libreto, este de autoria do poeta da corte portuguesa Gaetano Martinelli.

Os anos de 1790 a 1799 podem ser considerados como o auge da trajetória profissional de Leal Moreira, ainda que não tenha sido tão produtiva em número de obras. No entanto, sua linguagem musical nesta época, assim como as bem-sucedidas experiências dramático-musicais na parceria com o poeta Caldas Barbosa definem seu lugar de importância na historiografia musical luso-brasileira.

Fase 4: 1800-1816

Após o tempo à frente do Teatro de São Carlos, teve início o período que classificamos como a quarta fase de sua carreira que, como já brevemente dito, foi de dedicação quase exclusiva às suas atividades didáticas como mestre do Seminário da Patriarcal. Durante esses anos, e até o fim de sua vida, Leal Moreira compôs esporadicamente, sobretudo para responder a encomendas específicas para cerimônias religiosas, cuja música era financiada pela nobreza e pela burguesia ascendente. Poucas são as obras encontradas datadas pertencentes a este período, o que corrobora a afirmação de que pouco se dedicou à atividade composicional. No entanto, há obras desta fase que estão entre suas melhores criações, como as Missas para grande orquestra compostas em 1803 e 1805 e a música para as exéquias de D. Maria I em 1816, por ele dirigida na Basílica da Estrela em Lisboa. Ainda que reduzidas em número, estas obras tardias tornaram-se mais e mais complexas e mesmo pouco usuais em estrutura e forças musicais exigidas. De acordo com Cristina Fernandes, havia um mito na musicologia portuguesa de as Capelas Real e Patriarcal terem gradualmente diminuído os seus efetivos ao longo de fins do século XVIII e início do século XIX. No entanto, estas Missas de 1803 e 1805 compostas por Leal Moreira (em meio a várias compostas neste período por outros compositores), juntamente a uma recém-encontrada listagem de músicos que trabalhavam para estas instituições, contradizem esta premissa. O *Compêndio do código da Santa Igreja Patriarcal*, escrito por Manuel Jozé Teixeira Torres, lista para o ano de 1797 um total de noventa e quatro cantores ao serviço de ambas instituições (Capelas Real e Patriarcal, nesse momento a funcionar no mesmo local), doze organistas e sessenta e sete capelães cantores.¹⁷

¹⁷ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal» (ver nota 11), p. 62.

Durante este longo período, Leal Moreira também escreveu para a Basílica de Mafra, com obras especialmente compostas para os seis órgãos em funcionamento, coro e solistas para vozes masculinas. Estas diferem substancialmente das composições iniciais criadas para Mafra, que eram certamente destinadas a serem cantadas pela própria congregação masculina do convento e acompanhadas apenas pelos órgãos em funcionamento. O exemplo mais notório destas obras mais antigas encontradas no arquivo musical de Mafra é Missa de João de Sousa Carvalho, escrita em 1795 para um máximo de quatro órgãos, apenas a duas vozes e de feitio simples, equiparável a cantochão harmonizado. Entre as obras compostas para este agrupamento singular, e notáveis entre o restante do repertório para este mesmo local, destacam-se duas Missas de Leal Moreira datadas de 1807, nas quais são utilizados os seis órgãos, conforme bem atesta a sinfonia de uma dessas Missas. Nos doze anos que separam as Missas de Leal Moreira da citada Missa de Sousa Carvalho é também notória a mudança da escrita vocal. Nas Missas de Leal Moreira a escrita dos solistas vocais é bastante virtuosística e a do coro comparável àquela utilizada nos coros masculinos da *opera seria* de inícios do século XIX.

Na sequência da invasão de Portugal em 1807, operada pelas tropas napoleônicas comandadas pelo general Junot – e a consequente transferência para o Brasil do príncipe regente, da família real e de boa parte da administração do reino –, as Capelas Real e Patriarcal sofreram correspondentes mudanças em sua atividade em Lisboa. Um acontecimento marcante neste contexto foi a ida de Marcos Portugal para o Rio de Janeiro, em 1811, para assumir as funções de principal compositor ao serviço da Capela Real, assim como mestre de música de suas Altezas. A presença do principal compositor português a compor e dirigir a nova Real Capela foi certamente um dos principais atos que contribuiu para a estruturar nos moldes de seu prévio funcionamento em Lisboa. O Príncipe João manteve-se atento às atividades da Patriarcal de Lisboa durante sua ausência no Brasil, mas a situação acabou por se tornar difícil dado o esvaziamento de seus principais quadros. O «beneficiado» António Pedro Garcia escreveu frequentemente ao Príncipe reportando a situação da crescente falta de músicos e de clérigos para as funções litúrgicas. Todavia, apesar destas transformações na atividade musical em Lisboa, o viajante estrangeiro Samuel Broughton reportou fascinado suas impressões de cerimônias, como a que aconteceu na Patriarcal da Ajuda em fins de 1812:

A Música, que raramente se interrompia ao longo do ritual, era solene e de grande efeito. A tribuna do coro está equipada com um órgão de superior qualidade, o qual, juntamente com um conjunto de cantores italianos, produzia um dos mais belos coros que alguma vez ouvi. Este conjunto incluía, nessa ocasião, vários executantes vocais do mais alto nível, que interpretam belos duetos, solos, etc.,

um dos quais era considerado o maior cantor da Europa e tido como igual a Madame Catalani.
[Carta IV, Belém, Dezembro de 1812]¹⁸

Leal Moreira, no âmbito da sua atividade de mestre de música no Seminário da Patriarcal, tomou certamente parte nas atividades musicais da Capela da Patriarcal e vivenciou essas mudanças na disponibilidade de músicos de excelência, assim como na evidente perda de importância política e simbólica com cerimônias distantes da família real.

Ainda que muito honrado e apreciado por seus superiores, Leal Moreira foi convocado a engajar-se militarmente nas Guerras Peninsulares que duraram de 1808 a 1810, o que lhe causou um reumatismo crônico. Certamente isto também ajuda a explicar a diminuição de suas atividades musicais a partir deste período, sobretudo a criativa. Diferentemente do jovem compositor João José Baldi, que não somente serviu como militar como também compôs música para a celebração de algumas vitórias das forças portuguesas em localidades remotas onde serviu, Leal Moreira permaneceu em Lisboa. Documentos encontrados nos Arquivos Históricos Militares em Lisboa atestam seu pedido para ser descontinuado de suas funções militares como *Tenente Agredado á 5a. Companhia do Batalhão de Cassadores [sic] de Lisboa Oriental*, com base em seu reumatismo e idade avançada.¹⁹

Apenas algumas obras podem ser atestadas como pertencentes a esse último período criativo do compositor. Parece claro que, dada a sua condição de saúde, conjuntamente à demanda de suas atividades no Seminário da Patriarcal, a produção de Leal Moreira ficou reduzida a algumas obras comissionadas e à direção de alguns eventos musicais de variada relevância. O evento real mais importante a que Leal Moreira esteve ligado como compositor e diretor musical nos últimos anos de sua existência foram as cerimônias de exéquias para a rainha D. Maria I, em 1816. Para esta grande ocasião Leal Moreira compôs as Absolvições que se seguiram à execução do célebre e tradicional *Matuttino dei Morti* de David Perez (1711-78) e à Missa de *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91).

A excelente reputação de Leal Moreira como mestre experiente e polivalente é atestada através de um documento emitido pelo inspetor Francisco Torel, que sumariza a vida profissional do compositor:

Tanto no tempo de Discípulo como no de Mestre [António Leal Moreira] deu sempre mostras de grande aptidão e habilidade para a sciencia da Muzica em que tem instruído com grande aproveitamento a muitos Seminaristas, na solfa vocal, toque de cravo ou órgão e contraponto, sendo

¹⁸ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal» (ver nota 11), p. 64.

¹⁹ Arquivo Histórico da Marinha, PT AHM-DIV-3-28-2-59 (01).

entre os outros Mestres do Seminário o que mais se distinguia na satisfação e deveres de semelhante lugar [...]. Lisboa, 19 de Outubro de 1805. O Mons. Inspector do Real Seminário Patriarcal de Muzica, Francisco Xavier da Cunha Torel.²⁰

Leal Moreira morreu em 1819 e o seu estatuto reconhecido de mestre e compositor pode ser comprovado pelos documentos que atestam sua probidade e competência ao escrever música para os mais variados gêneros e ocasiões. Sua produção teve uma importante circulação e disseminação, sobretudo no ambiente da música litúrgica, como demonstra o fato de obras suas estarem hoje depositadas em arquivos musicais em Portugal e no Brasil.²¹

Ricardo Bernardes é maestro e musicólogo, Doutor em Musicologia pela Universidade do Texas em Austin e Doutor em Ciências Musicais pela Universidade NOVA de Lisboa. Actualmente é investigador integrado pós-doutorado junto ao CESEM/NOVA FCSH com financiamento da FCT. É director artístico dos Encontros Internacionais de Música da Casa de Mateus, promovidos pela Fundação da Casa de Mateus em Vila Real.

Recebido em | *Received* 13/04/2019

Aceite em | *Accepted* 22/05/2020

²⁰ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal» (ver nota 11), p. 375. *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, avisos, cx. 60.

²¹ Em Portugal, a maior parte encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (nos fundos do Conde de Redondo, do Conservatório Nacional e do Convento e Seminário de São Vicente de Fora); na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda (em especial, as obras dramáticas); no Arquivo Musical da Sé Patriarcal de Lisboa (obras compostas tanto para o Seminário da Patriarcal como as cópias advindas do Seminário de Santarém); no fundo musical do Convento de Mafra; na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, existindo ainda cópias de obras suas que podem ser encontradas na Biblioteca Pública e na Catedral de Évora. No Brasil, cópias tardias de algumas obras sacras estão depositadas em arquivos musicais setecentistas e oitocentistas no estado das Minas Gerais, como o da Casa do Pilar / Museu da Inconfidência em Ouro Preto, Lira Sanjoanense em São João Del Rey, Museu da Música em Mariana e no estado de São Paulo no Museu Carlos Gomes em Campinas. Mais recentemente, foi localizada pelo autor deste artigo na Library of Congress em Washington D.C., Estados Unidos da América, a única fonte remanescente, integral e em cópia da época, da farsa *A saloia namorada*, composta em 1793 para ser representada no Real Teatro de São Carlos de Lisboa.

