ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

CANTORIA JOANINA:

A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuoses

CAMPINAS

2007

ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

CANTORIA JOANINA:

A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuoses

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora: Prof.a Dr.a ADRIANA GIAROLA KAYAMA

Co-orientador: Prof. Dr. PAULO MUGAYAR KÜHL.

CAMPINAS

2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Pacheco, Alberto José Vieira.
P115c Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuoses. / Alberto José Vieira Pacheco. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Adriana Giarola Kayama.
Co-orientador: Paulo Mugayar Kühl.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Canto. 2. Ópera. 3. Canção. 4. Musicologia. 5. D. João VI. I. Kayama, Adriana Giarola. II. Kühl, Paulo. III. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes. IV. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: "Cantoria Joanina: Vocal practice in Rio de Janeiro and the influence of the court of King João VI, *castrati* and others virtuosi"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Singing – Opera – Song – Musicology – D. João VI

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:
Prof. Dr. David John Cranmer
Prof Drª Martha Herr
Prof Drª Helena Jank
Prof. Drª Sara Pereira Lopes
Prof. Drª Mônica Lucas
Prof. Drª Niza de Castro Tank

Data da defesa: 31 de Maio de 2007

Programa de Pós-Graduação: Música/Práticas Interpretativas

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Tese de Doutorado** em Música, apresentada pelo Doutorando **Alberto José Vieira Pacheco** - RA 920032, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **DOUTOR EM MÚSICA**, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientadora

Prof. Dr. David John Cranmer - *UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA*
Membro Titular

Profa. Dra. Martha Herr - IA/UNESP
Membro Titular

Profa. Dra. Helena Jank - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular

Profa. Dra. Sara Pereira Lopes - DAC/IA - UNICAMP
Membro Titular

Em memória de minha primeira editora,
Laura Caciquinho Pacheco,
minha Vovó Laura.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos que possibilitou este doutoramento.

À Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama e ao Prof. Dr. Paulo Kühl pela orientação, apoio e compreensão.

Ao Prof. Dr. David Cranmer pelo apoio, por me revelar as riquezas do Palácio Ducal de Vila Viçosa e por tantos outros valiosos favores que, sendo tão numerosos, seria impossível listar aqui.

Ao Prof. Dr. Manuel Carlos de Brito por ter possibilitado meu estágio em Portugal.

Ao Prof. Dr. José Maria Pedrosa Cardoso, pela atenção e ajuda em Lisboa.

A todos os funcionários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pela atenção, em especial a Suzana Martins que me desvelou os segredos da Seção de Obras Raras da Divisão de Música desta instituição.

A Astrid Person de Mattos Villas-Boas, por me disponibilizar o acervo pessoal de sua tia, a musicóloga Cleofe Person de Mattos.

A Pedro Tórtima, historiador, pelo auxílio no acervo do IHGB.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional e da Biblioteca do Palácio da Ajuda em Lisboa, por seu auxílio inestimável.

A António Jorge Marques, doutorando em Música pela Universidade Nova de Lisboa, que, mesmo antes de defender sua tese sobre a música religiosa de Marcos Portugal, forneceu-me informações valiosas sobre seu objeto de pesquisa.

A Carlos Eduardo de Almeida Barata, presidente do Colégio Genealógico do Rio de Janeiro.

A Marcos Correa pela ajuda de todos os dias.

A José Francisco da Costa pelo apoio ao piano.

A meus amigos e companheiros pelo carinho e por compreenderem o pouco tempo que tinha disponível nos últimos meses deste doutoramento.

A minha família pelo apoio incondicional de sempre.

Ao Inzo Musambu Hongolo Menha.

Aos Mikisi.

O amor é, sem dúvida, o inventor da Música; tal arte não poderia ser produzida por outro sentimento do coração humano. O amor inflamando as faculdades mentais, embalsamando o futuro com desejosas esperanças, diviniza a vida, torna o homem poeta, e o desliza no vago harmônico de encantadoras ilusões, e neste ardente turbilhão vem a Música, como o orvalho da manhã aplacar a calidez, que o devora: como um solitário, cansado dos monólogos de sua imaginação, concentrando no fundo d´alma, canta para dilatar-se na expansão melódica; é o zéfiro depois da calma, é a respiração depois da opressão
(Manuel Araújo Porto Alegre, 1836, p. 160).

RESUMO

Na presente tese, descreve-se a prática vocal carioca do início dos oitocentos, ressaltando como ela teria sido influenciada pela presença da corte portuguesa. Para tanto, consultamos um grande número de fontes primárias, tanto musicais quanto históricas. As fontes musicais mais importantes foram o próprio repertório composto no Rio daqueles dias e um grande número de livros de teoria e métodos musicais escritos tanto no Brasil quanto em Portugal. Por sua vez, dentre as fontes históricas usadas, podemos citar cartas, livros de despesa do governo, relatórios de dirigentes da Capela Real, periódicos, entre tantas outras. A partir da análise destes documentos, pudemos fazer um estudo biográfico abrangente dos cantores atuantes no Rio de Janeiro joanino, apresentando sempre que possível uma descrição de seu estilo interpretativo e de suas vozes. A descrição vocal individualizada foi baseada nos solos dedicados nominalmente a alguns cantores e compostos pelo Pe. José Maurício e por Marcos Portugal. Confirmou-se que a presença da corte portuguesa no Rio representou uma grande transformação na prática vocal carioca e, através da análise de grande parte da linha vocal solista do Pe. José Maurício, foi possível exemplificar como isto de fato se deu. Ao final, concluímos que até o início da década de 1840 o modelo de excelência vocal mais influente no Rio de Janeiro era a escola setecentista de canto italiano, representada principalmente pelos vários *castrati* da Real Capela. Esta pesquisa, que alia interesses tanto musicológicos quanto da prática interpretativa, é um exemplo do quanto a análise das atividades dos intérpretes contribui para se entender melhor a produção musical como um todo.

Palavras-chave: Canto, Ópera, Canção, Musicologia, D. João VI.

ABSTRACT

This thesis describes the vocal practice in Rio de Janeiro in the early nineteenth century, with particular emphasis on how it was influenced by the presence of the Portuguese court. To this end a substantial number of primary sources have been consulted, both musical and historical. The most important musical sources are those of the actual repertoire composed there at that time, as well as a considerable body of books on musical theory and methods written in both Brazil and Portugal. Among the historical sources consulted are letters, government expense ledgers, reports by those in charge of the Royal Chapel, and periodicals. From an analysis of these documents, it has been possible to carry out a wide-ranging biographical study of the singers active in Rio de Janeiro during the regency and reign of King João VI, whenever possible including a description of their interpretative style and their voices. The descriptions of individual voices are based on the solos expressly written for certain singers and composed by Father José Maurício Nunes Garcia and by Marcos Portugal. The data confirms that the presence of the Portuguese court in Rio did indeed lead to considerable change in vocal practice there and, by means of an analysis of most of the vocal lines by Fr. José Maurício, it can be shown how this actually occurred. We may conclude that up to the early 1840s the most influential model of vocal excellence in Rio de Janeiro was the eighteenth-century Italian school, represented above all by a number of *castrati* at the Royal Chapel. This research, which links questions relating to both musicology and interpretation, provides an example of how an analysis of the activities of performers contributes to a better understanding of musical output as a whole.

Key words: Singing, Opera, Song, Musicology, D. João VI.

ABREVIATURAS

ACR – Arquivo da Casa Real, Torre do Tombo, Lisboa.

ACMRJ - Arquivo da Cúria Metropolitana de São Sebastião do Rio de Janeiro

AEL – Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP, Campinas.

ANRJ – Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

BA – Biblioteca da Ajuda, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, Portugal.

BAN – Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro.

BIFCH – Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas.

BNDP - Biblioteca Nacional Digital de Portugal.

BNL – Biblioteca Nacional de Lisboa.

BNRJ – Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

CMRJ – Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

DIORA – Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

DMBN – Divisão de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

JM – Pe. José Maurício Nunes Garcia.

IANTT – Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Lisboa.

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.

MMM – Museu da Música de Mariana, Minas Gerais.

MP – Marcos Portugal.

PDVV – Palácio Ducal de Vila Viçosa.

RIHGB – Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

SUMÁRIO

Introdução 1

PRIMEIRA PARTE – O MEIO MUSICAL LUSO-BRASILEIRO

1 – Panorama musical português 9

1.1 –D. João VI e a realidade musical portuguesa 11

1.2 – O ensino musical 17

1.3 – A prática vocal e o gosto pelos *castrati* 20

2 – Panorama musical carioca 25

2.1 - O Rio de Janeiro, sede do império 25

2.2 – D. João VI: o grande mecenas 28

2.3 – A música carioca 30

2.3.1 – A música sacra 36

2.3.2– A música dramática 42

2.3.3 – A música de câmera 49

2.4 – O ensino musical 53

3 – Cantores em atividade no Rio de Janeiro 61

3.1 – Os *castrati* italianos 67

3.2 – Cantores brasileiros 105

3.3 – Demais cantores europeus 138

3.4 – Cantores de nacionalidade desconhecida 175

3.5 – Capelães Cantores 192

3.6 – Cantores anônimos 193

3.6.1 – A presença negra e mestiça 193

3.6.2 – A presença feminina anônima 195

SEGUNDA PARTE – A PRÁTICA VOCAL CARIOCA

4 – A cantoria 201

4.1- Aspectos da técnica vocal 202

4.1.1 – Intensidade sonora e os timbres da voz 204

4.1.2 – Registração vocal 206

4.1.3 – Os tipos vocais e sua extensão 210

4.2 – Aspectos Interpretativos 217

4.2.1 – Ideais estéticos do canto 218

4.2.2 – Árias, ornamentação e expressão 219

4.2.3 – Apojatura e grupeto 222

4.2.4 – Portamento 230

4.2.5 – O tempo *rubato* 232

4.2.6 – Trêmulo (flutuações de freqüência sonora) 233

4.2.7 – Dinâmica 234

4.2.8 – Sons sustentados e *messa di voce* 237

4.2.9 – Agilidade vocal ou vocalização 239

4.2.9.1 – O trilo e o mordente 239

4.2.9.2 – Divisões 244

4.2.9.3 – Outros gêneros de agilidade 247

4.2.10 – Cadência 248

4.2.11 – Os estilos de canto 253

4.2.12 – O recitativo 253

4.2.13 – Pronúncia, expressão textual e atuação dramática.. 255

5 – Transformações na linha vocal solo 257

5.1 – Antes do Rei 261

5.2 – A chegada do Rei 267

5.3 – A influência de Marcos Portugal 274

6 – Considerações sobre a execução do repertório de salão 287

6.1 – A pronúncia do português cantado 287

6.2 – Adequação aos gêneros 298

6.3 – A modinha e o lundu 299

6.4 – O vocabulário 315

Conclusões 317

Obras de referência 325

Apêndice I: Datas importantes 357

Apêndice II: Linha vocal solista na obra sacra do Pe José Maurício. (CD-ROM)

Apêndice III: Linha vocal das dedicatórias presentes na obra sacra brasileira de Marcos Portugal. (CD-ROM)

Apêndice IV: Gráficos de tessitura e extensão vocais. (CD-ROM)

Apêndice V: Documentos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. (CD-ROM)

Apêndice VI: Dezesseis variações sobre o tema *Nel cor piú non me sento* segundo Domingos Lauretti. (CD-ROM)

INTRODUÇÃO

Em nosso mestrado, buscamos conhecer melhor a prática vocal italiana do século XVIII e primeira metade do XIX, através da análise de três importantes tratados de canto: *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*, publicado em 1723 por Pier Francesco Tosi (1654-1732); *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, publicado em 1777 por Giambattista Mancini (1714-1800); *Traité complet sur l'Art du Chant*, cuja primeira parte foi publicada em 1841 e a segunda em 1847 por Manuel P. R. Garcia (1805-1906). Foi possível, assim, descrever detalhadamente uma série de características da escola italiana de canto e suas transformações no decorrer daqueles séculos.

Ao final, era inevitável nos perguntar se esta escola teria chegado ao Brasil e, em caso afirmativo, como isto teria se dado. No caso específico do século XVIII, a escassez de documentação referente ao assunto nos acervos históricos e musicais brasileiros poderia ter nos desanimado. No entanto, a presença de *castrati* no Rio de Janeiro joanino nos indicava que, mesmo tardiamente, a escola de canto italiano dos setecentos teve no Brasil seus representantes máximos. Afinal, os *castrati* dominaram a cena vocal durante todo o século XVIII quer como intérpretes, quer como professores. Vale lembrar que tanto Tosi quanto Mancini eram *castrati*. No que se refere ao século XIX, o referido mestrado deixou claro que na primeira metade deste século o canto italiano sofreu um amplo processo de transformação que resultou no que poderíamos chamar de seu padrão vocal romântico. Sendo assim, ficamos convencidos de que o Rio de Janeiro joanino era um ótimo ponto de partida para compreendermos como a escola de canto italiano setecentista esteve representada no Brasil, e como as novidades do XIX começaram a chegar e se estabelecer. Por outro lado, o que não se pode perder de vista é que foi justamente a presença de D. João VI em terras brasileiras que viabilizou a presença de vários *castrati* no Rio de Janeiro, bem como a de tantos outros cantores que chegariam atraídos pelas atividades musicais desta cidade, a nova sede do império luso-brasileiro. Portanto, ficou decidido que este

doutoramento teria como objetivo descrever a prática vocal carioca do início dos oitocentos, ressaltando como ela teria sido influenciada pela presença da corte portuguesa na cidade.

Logo no início desta pesquisa, pudemos perceber que o período joanino está entre os mais estudados pelos historiadores. Isto é justificado pela sua imensa importância para se compreender o processo de independência política do Brasil. Afinal, vários atos de D. João VI, como a abertura dos portos, a liberação da imprensa e a elevação do Brasil a reino, minaram decisivamente a estrutura colonial. Ao lado das transformações políticas houve as sociais e culturais. Segundo Jurandir Malerba:

> A estada de Dom João no Rio de Janeiro viria a deflagrar, assim, duas ordens de transformações. Essa primeira, do reordenamento político-jurídico do país, e outra intrinsecamente ligada a ela: a dos resultados do encontro de duas configurações sociais distintas, a sociedade de corte portuguesa migrada com a família real e a sociedade fluminense que a recebeu, que tinha no ápice de sua hierarquia social os comerciantes de "grosso trato", envolvidos no comércio intercontinental de gêneros tropicais e no tráfico negreiro – e que estendiam suas redes por outras atividades, como o abastecimento interno e o sistema de crédito. O primeiro conjunto de transformações foi o foco da atenção dos historiadores tradicionais desde o século XIX, sempre preocupados com os aspectos mais "oficiais" do "processo de Independência": a história política tradicional, atenta aos pormenores da diplomacia internacional e à instalação da máquina de governo. Tal historiografia não levou muito em conta quão intimamente esse objeto que ela privilegia se entrelaça à segunda ordem de transformações indicada, a que se operou no *habitus* de ambas as configurações sociais, dos residentes no Rio de Janeiro e dos adventícios (MALERBA, 2000, p. 21).

Nossa pesquisa se debruça justamente sobre esta segunda ordem de transformações apontadas e estudadas por Malerba, ou seja, sobre o *habitus* da população do Rio de Janeiro e, mais especificamente, sobre o meio musical.

Por outro lado, o século XIX foi pouco estudado pela musicologia brasileira guiada por muito tempo pelos ideais nacionalistas que viam a maior parte da música composta do Brasil desse século como música "estrangeira". "Para afirmação da nacionalidade, afigurava-se lícito e necessário descartar um momento em que o cenário internacional era

preponderante" (GIRON, 2002, p. 20). Em seu artigo "Reavaliando o romantismo musical brasileiro", Ricardo Tacuchian afirma:

> O estágio atual do conhecimento da história da música brasileira vem apresentando uma nova visão do Romantismo Musical Brasileiro, depois de um longo período privilegiando a música colonial ou aquela que se segue à Semana de Arte Moderna. A música que surgiu no Império e nos primeiros anos da República ficou em relativo esquecimento ou era referida de modo pejorativo, por causa de sua vinculação estética com a Itália, Alemanha ou França (TACUCHIAN, 2003, p. 2).

Ou seja, na busca de afirmar a música nacionalista, os musicólogos relegaram a segundo plano toda música composta numa perspectiva internacionalista. É interessante notar que este tipo de atitude foi compartilhado pelos musicólogos portugueses:

> Um aspecto que assume algum relevo nos restantes estudos, e que foi admitido com dificuldade por uma geração passada de historiadores musicais nacionalistas, é o das influências externas presentes na história da nossa música, nomeadamente a espanhola antes do século XVIII e a italiana nesse mesmo século e no seguinte. Longe de constituírem um aspecto negativo, essas influências representam a seu modo uma variante do internacionalismo que é uma constante na história da música européia, e que é hoje reconhecido sem complexos pela comunidade musicológica internacional. Se especificidade existe na história da nossa música, é justamente através da pesquisa das suas relações com as tradições musicais dominantes na Europa que será possível determiná-la com clareza e rigor, e não da deliberada ignorância ou esquecimento dessas relações (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 10).

Podemos ver que a resposta de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron a tais ideais nacionalistas pode perfeitamente ser aplicada à realidade brasileira. Felizmente, alguns musicólogos brasileiros, já libertos dos preconceitos ou dos limites do nacionalismo andradiano, têm direcionado seu interesse nos oitocentos. Está cada vez mais claro que é chegado o momento de reavaliar o que sabemos sobre a história da música brasileira no século XIX e a presente tese se insere neste processo.

Outros trabalhos, mais ou menos recentes, demonstram o crescente interesse no repertório oitocentista brasileiro e foram muito úteis para nossa própria pesquisa. Dentre

eles devemos destacar: *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* de André Cardoso, publicado em 2005; *Ópera no Brasil - século XIX: cronologia* publicado em 2004 e o manuscrito *A ópera da corte portuguesa no Rio de Janeiro – 1808-1822* escrito em 2002, ambos de autoria de Paulo Mugayar Kühl; *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte* de Luís Antônio Giron, publicado em 2004. Podemos citar também os artigos de Vanda Lima Bellard Freire que abordam a prática musical carioca nos oitocentos. Não podemos deixar de mencionar também os *Manuscritos do acervo pessoal de Ayres de Andrade*[1], recentemente localizados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e o manuscrito do *Dicionário de Músicos*[2] elaborado por Cleofe Person de Mattos; além, é claro, das obras publicadas destes autores, que permanecem como referência obrigatória para qualquer um que se proponha a pesquisar a música brasileira do século XIX.

Durante nossa pesquisa, consultamos o maior número possível de fontes primárias, tanto musicais quanto históricas, em busca de maiores informações acerca da prática vocal carioca. As fontes musicais mais importantes foram o próprio repertório composto no Rio, que sobreviveu seja manuscrito ou impresso, e um grande número de livros de teoria e métodos musicais escritos tanto no Brasil quanto em Portugal. A partir desta documentação, pudemos analisar detidamente as características da linha vocal em uso no Rio de Janeiro e incluir nesta tese vários exemplos musicais transcritos, na maioria das vezes, a partir dos manuscritos. No entanto, é bom lembrarmos de antemão que, como não tínhamos intenção de fazer uma edição destas composições, nossas transcrições não

[1] Vale lembrar que o livro *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* de Ayres de Andrade, apesar da riqueza de informações, peca por não trazer a localização exata de suas fontes. É comum a expressão "diz um periódico...", sem citar qual exemplar e nem onde podemos encontrá-lo. Da mesma forma, cita documentos do Arquivo Nacional sem dizer o tombo. Sem querer duvidar do que diz o autor, buscamos saber a localização das primárias, com esperança de encontrar nelas maiores informações. Felizmente, a funcionária da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Suzana Martins, deu-nos a oportunidade de ter acesso em primeira mão aos *Manuscritos do acervo pessoal de Ayres de Andrade* que são a origem do dito livro. Estas anotações nos trazem informações valiosas e inéditas, como por exemplo a localização das fontes.

[2] Através da sobrinha da musicóloga Cleofe Person de Mattos - a Dra. Astrid Person de Mattos – foi-nos permitido ter contato com o acervo pessoal de sua tia falecida há alguns anos. Tivemos a oportunidade de ser os primeiros pesquisadores a ter acesso ao manuscrito do *Dicionário de Músicos* elaborado por Mattos. Este dicionário nos forneceu informações inéditas e de grande valia para nossa pesquisa.

incluem alterações no texto musical original. Assim sendo, algumas obras que possuem edições modernas podem apresentar algumas diferenças em relação a nossa própria transcrição. Visando facilitar a leitura, transcrevemos usando as claves do padrão moderno de escrita vocal: o soprano e o contralto na clave de Sol na segunda linha, o tenor na clave de sol oitavada na segunda linha e mantivemos o baixo na clave original. Não é demais lembrar que nos originais as linhas de soprano costumam estar escritas na clave de Dó na primeira linha, as de contralto na clave de Dó na terceira linha, as de tenor na clave de Dó na quarta linha e as de baixo na clave de Fá na quarta linha. Vale deixar claro também que em nossas considerações o Dó central do piano será referido como $Dó_3$.

Por sua vez, dentre as fontes históricas usadas podemos citar cartas, livros de despesa do governo, relatórios de dirigentes da Capela Real, periódicos, entre tantas outras. Esta documentação faz parte do acervo de várias instituições como museus, bibliotecas e arquivos públicos, dentre os quais podemos citar os que foram mais relevantes para nossa pesquisa:

- **Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**: guarda um acervo riquíssimo seja de partituras, seja de documentação histórica.

- **Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ**: entre outras preciosidades, esta biblioteca guarda um grande número de manuscritos do Pe. José Maurício, além de composições de Marcos Portugal e outros compositores oitocentistas que atuaram no Rio de Janeiro.

- **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**: guarda grande quantidade de documentos referentes à vida musical carioca, em especial, documentação acerca da Capela Real / Imperial do Rio de Janeiro.

- **Arquivo da Cúria Metropolitana de São Sebastião do Rio de Janeiro (Cabido Metropolitano)**: além de livros de óbitos, nascimentos e casamentos, esta instituição guarda um enorme acervo musical oitocentista.

- **Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro**: guarda importante documentação histórica e mesmo partituras, como é o caso do manuscrito da *Missa de Santa Cecília* do Pe. José Maurício.

- **Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa:** podemos encontrar aí um acervo muito rico de música oitocentista composta tanto em Portugal quanto no Brasil. Merecem destaque as obras sacras de Marcos Portugal, compostas para a Real Capela do Rio de Janeiro.

- **Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, em Lisboa:** esta instituição guarda o "Arquivo da Casa Real" com documentação preciosa sobre a administração de D. João VI tanto em Portugal quanto no Brasil.

- **Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, em Portugal:** com um importante acervo de música composta no Brasil durante o período joanino.

Outra valiosa fonte histórica de informações foi o testemunho dos memorialistas que estiveram no Brasil no período de nosso interesse. Em concordância com Manuel Carlos de Brito (1989 a, p. 65), acreditamos que, mesmo admitindo o componente ficcional e as convenções literárias, os relatos dos viajantes e cronistas da época podem ser aceitos como testemunhos autênticos, por se basearem "de um modo suficientemente concreto na realidade vivida pelo autor ao longo de sua vida". De qualquer forma, não perdemos de vista que:

> Embora seja uma fonte essencial, a literatura dos viajantes tem também as suas limitações e deve ser usada com cautela. Cada turista que passava pelo Rio trazia capacidades muito diferentes de observação, descrição e análise, dependendo de seu *background* social, educação, ocupação e duração da estadia na cidade. Poucos eram capazes de evitar críticas etnocêntricas ou preconceitos

> de cor, ao mesmo tempo em que a maioria era incapaz de penetrar no verdadeiro significado do que descrevia ou pintava (KARASCH, 2000, p. 22).

Sendo assim, não podemos perder de vista que o julgamento de valor dos viajantes é eurocêntrico. Isto nem sempre é ruim para nossos propósitos, afinal, se o europeu avalia a música brasileira baseado em seu próprio modelo de excelência, seus relatos podem revelar em que medida a prática musical brasileira foge dos modelos europeus. O que não podemos concluir a partir destes relatos é que qualquer variação em relação a este modelo fosse um defeito ou sinal de imperícia técnica e musical. Na verdade, estas variantes podem justamente revelar o que havia de particular na prática musical brasileira.

Gostaríamos ainda de ressaltar que em nossa pesquisa não nos contentamos em apenas elencar dados. Ultrapassando os limites de um positivismo simples, buscamos sempre analisar todos os dados recolhidos a fim de compreendermos seu significado e sua localização dentro do contexto histórico e musical e também como dialogam entre si. A partir daí pudemos tirar nossas próprias conclusões a respeito da prática vocal carioca do período joanino.

PRIMEIRA PARTE

O MEIO MUSICAL LUSO-BRASILEIRO

CAPÍTULO I

PANORAMA MUSICAL PORTUGUÊS

> O povo português não só partilha com os italianos e os espanhóis a tendência para a música como os supera neste aspecto, pelo menos aos últimos (*Allgemeine Musicalische Zeitung*, 30 de junho de 1808,
>
> in BRITO; CRANMER, 1990, p. 34).

1.1 – D. João VI e a realidade musical portuguesa

Em 1792, a Rainha de Portugal, D. Maria I (1734-1816), teve um ataque de loucura quando assistia a um espetáculo no Teatro do Paço de Salvaterra, ficando o comando do governo nas mãos do príncipe herdeiro. Como os médicos não conseguiram melhoras no estado mental da rainha, D. João (1767-1826) assumiu a regência da Monarquia. O príncipe era o segundo filho de D. Maria I e de Pedro III, rei consorte de Portugal. Na verdade, tornou-se herdeiro do trono apenas depois da morte de seu irmão mais velho, o príncipe José (1761–1788). Como não era o primeiro na linha sucessória ao trono, é comum afirmar que D. João não teria tido a formação usual dos herdeiros ao trono. A vida mais livre de responsabilidades teria lhe permitido uma vivência musical muito rica na juventude. Seu amor pela música, em especial a litúrgica, é característica notada pelos biógrafos do monarca, algumas vezes de forma um tanto ácida: "Não lhe deram uma educação razoável; deram-lhe uma formação artística. Como não precisava saber o que pensavam os sábios, ensinaram-lhe a conhecer o que compunham os músicos" (CALMON, 1968, p. 136).

Fato inconteste é que o futuro D. João VI foi um grande financiador das atividades musicais em Portugal. Nos vários *Diários de Despesas do Particular* guardados na Torre do Tombo, podem ser vistas ordens de pagamento a músicos em geral, ajudas de custo para atividades musicais e para transporte de cantores, despesas com composição e montagem

de espetáculos, compra de papel, entre outras despesas relacionadas com música[3]. Isso nos mostra que muitos dos gastos com música eram, na prática, contabilizados como despesas particulares do rei. Ou seja, o rei investia em música com dinheiro de seu "próprio bolso". Na verdade, este amor pela música é considerado uma característica da dinastia bragantina:

> A música era uma das grandes paixões dos reis da dinastia de Bragança e foram despendidas somas consideráveis em sua honra. Basta recordar a riquíssima biblioteca musical reunida por D. João IV[4], ele mesmo compositor e crítico de mérito, a contratação de Domenico Scarlatti sob o reinado de D. João V[5], a de David Perez e dos maiores cantores italianos sob D. José I[6], sem esquecer a construção do faustoso teatro de ópera "dos Paços da Ribeira" ou "Ópera do Tejo", considerado por Burney[7] como o teatro mais brilhante de toda a Europa, infelizmente destruído no ano de sua inauguração pelo grande terramoto de 1755 (SCHERPEREEL, 1985, p. 13).

Podemos ver que os gastos com música iam desde a manutenção de intérpretes e compositores até a construção de teatros.

Mas qual teria sido o estilo da música executada em Portugal nos tempos de D. João VI? Não há dúvidas que foi música composta principalmente nos moldes operáticos italianos. Afinal, desde a primeira metade do século XVIII, dava-se uma penetração progressiva dos modelos musicais italianos. Como nos mostra Brito & Cymbron, no começo deste século, muitas mudanças político-sociais em Portugal resultariam em transformações na música, que abandonou os modelos ibéricos mais antigos em favor do estilo italiano:

> Os factores principais dessa viragem são de um lado o termo definitivo das guerras com a Espanha, que se tinham arrastado durante toda a segunda metade do século XVII, e a descoberta do ouro do Brasil, cuja primeira remessa chegara

[3] Estes documentos do "Arquivo da Casa Real da Torre do Tombo" estão listados em nossas "Obras de Referência".
[4] Rei D. João IV de Portugal (1604 – 1656), reinou de 1640 a 1656 (nota nossa).
[5] Rei D. João V de Portugal (1689 – 1750), reinou de 1706 a 1750 (nota nossa).
[6] Rei D. José I de Portugal (1714 – 1777), reinou de 1750 a 1777 (nota nossa).
[7] Ver: BURNEY, 1935.

> a Lisboa em 1699, e que iria marcar um ciclo de prosperidade financeira que perduraria até aos finais do século XVIII (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 105).

A paz com a Espanha tornou possível que Portugal se aproximasse das outras nações européias e o ouro brasileiro possibilitou ao rei D. João V, entre outros feitos, investir na produção cultural de Portugal. Bons exemplos disso são as melhorias na Capela Real, que foi elevada à dignidade de Sé Patriarcal (1716), passando a contar com um grupo musical fabuloso, e a criação do Seminário da Patriarcal (1713), a mais importante instituição para o ensino de música nos setecentos. Além disto, bolsistas portugueses foram enviados para a Cidade Pontifícia a fim de completarem sua formação musical e vários cantores romanos foram contratados, alguns oriundos da Cappella Giulia do Vaticano. Estes cantores foram atuar na Capela Real, "a qual em 1730 contava já com vinte e seis cantores italianos, número esse que se elevaria a quarenta e seis trinta anos mais tarde. Em 1719 o próprio mestre da Cappella Giulia, **Domenico Scarlatti[8], abandonou Roma para vir dirigir a Capela Real Portuguesa**" (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 106, negrito do original). Portanto, fica claro que na primeira metade do século XVIII houve um grande intercâmbio com a música de Roma e uma conseqüente substituição da tradição musical anterior. Neste processo de italianização, a Capela Real, sob o comando de Scarlatti, foi a principal porta de entrada dos novos hábitos.

> Na capela de D. João V Scarlatti tinha sob as suas ordens trinta a quarenta cantores e aproximadamente outros tantos instrumentistas, na maioria italianos. Os instrumentos que tocavam eram violinos, violas de arco, violoncelos, oboés e outros, sem esquecer o indispensável órgão. Entre os cantores, estava representada a classe dos *castrati*, como em todas as capelas que se prezassem (BRANCO, 2005, p. 196).

Por outro lado, se no início do século XVIII o estilo musical romano predominou através da produção da Real Capela, na segunda metade deste século a escola napolitana foi a maior influência. O novo estilo se instaurou através da importação tanto de compositores

[8] Scarlatti permaneceu nove anos em Lisboa (nota nossa).

representantes da escola napolitana – como David Perez (1711–1778) – quanto de suas obras musicais – como é o caso das composições de Niccolò Jommelli (1714–1774). Além disso, bolsistas portugueses, nomeadamente os compositores João de Souza Carvalho (1745-1798), Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822) e Brás Francisco de Lima (?–1813), foram mandados a Nápoles para cursos em conservatório. Quando retornaram, todos estes estudantes ingressaram "no corpo docente do Seminário da Patriarcal, para além de se distinguirem entre o círculo de compositores portugueses" (NERY; CASTRO, 1999, p. 104). Por sua vez António Leal Moreira (1758-1819) e Marcos Portugal (1762-1830) foram alunos deste seminário no qual puderam receber orientação do professor João de Sousa Carvalho. Sendo assim, estes conceituados compositores representaram um desdobramento da escola napolitana em Portugal.

É importante ressaltar que dentro da tradição italiana importada, era o gênero operático que mais influência exercia no meio musical português do início do século XIX. Isto se deve, em grande parte, aos teatros de ópera de Lisboa e do Porto "que irão constituir o eixo central de toda essa vida musical ao longo do século XIX, colocando a música instrumental, bem como as restantes manifestações musicais, na posição de meros satélites da cultura operática italiana" (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 129). Afinal, desde a década de 1730, o gosto do público foi se orientando gradativamente em favor da ópera italiana recém chegada a Portugal.

No início do século XIX os mais importantes teatros em Portugal eram o São Carlos, em Lisboa, e o São João, no Porto. O primeiro foi inaugurado em 1793 e o outro cinco anos depois[9]. Ambos eram teatros que não pertenciam ao estado e que eram alugados a empresários que, por sua vez, organizavam as temporadas líricas, sempre apresentando cantores que na sua maioria eram italianos:

> Desde a abertura deste novo teatro [S. Carlos], Lisboa tem tido sucessivamente o prazer de ouvir os maiores talentos da Itália na cena lírica. É

[9] Como nos mostra Benevides (1883), quando da inauguração do S. Carlos outros teatros públicos que atuavam em Lisboa eram o do Salitre, do Bairro Alto e o da Rua dos Condes.

> suficiente citar Crescentini, Naldi em todo vigor de seu talento, Mombelli, senhoras Catalani, Gaf[f]orini, e alguns outros[10] (BALBI, 1822, v.2, p. cciv).

O repertório operático executado no Teatro de S. Carlos era na sua absoluta maioria italiano. Apenas algumas poucas óperas em língua portuguesa foram apresentadas nas primeiras temporadas e as raras óperas francesas montadas eram por sua vez cantadas em italiano. Em decorrência das guerras napoleônicas, as representações operáticas se tornaram bastante escassas de 1809 até final de 1812, e depois vão sendo aos poucos retomadas. As primeiras óperas de Rossini aparecem na temporada 1815/16 e acabaram dominando o repertório até 1824.

Mesmo que os teatros públicos mais populares apresentassem por vezes algumas alternativas - como é o caso da produção dramática de António José da Silva (1705–1739), o Judeu, como ficou conhecido, ou a presença de modinhas e canções populares em espetáculos, das quais podemos encontrar alguns exemplos no repertório português da cantora brasileira Lapinha - a ópera italiana se estabeleceu com tal força que influenciou a música religiosa portuguesa, que se tornou muito semelhante à música operática. Neste caso, como na ópera, os grandes modelos foram David Perez e Niccolò Jommelli. Como nos lembram Nery & Castro (1999, p. 124), as igrejas portuguesas apresentavam "uma fértil produção de matinas, novenas e missas inspiradas ou mesmo literalmente decalcadas em Rossini e Donizetti". Vejamos o que diz a respeito disto o cronista do *Allgemeine Musicalische Zeitung* em 26 de junho de 1816:

> Em Portugal toca-se frequentemente música nas igrejas: mas não música de igreja; porque aquilo que tem esse nome é totalmente indigno da igreja; poder-se-ia mesmo, juntando-se-lhe um texto profano, introduzi-lo na ópera cômica, sem que fosse rejeitado ou desse nas vistas. [...] Durante alguns anos nunca faltei a uma música de igreja, porque esperava sempre ouvir alguma vez uma que fosse autêntica, num estilo nobre e puro [...] a minha esperança nunca se realizou (in BRITO; CRANMER, 1990, p. 41).

[10] Depuis l´ouverture de ce nouveau théâtre Lisbonne a joui successivement du plaisir d´entendre les plus grands talens de l´Italie sur la scène lyrique. Il suffit de citer Crescentini, Naldi dans toute la vigueur de son talent, Mombelli, mesdames (sic) Catalani, Gaforini, et qualques autres.

Seja de que estilo fossem, os gêneros sacros foram muito apreciados pelos portugueses e produzidos em grande quantidade. Apesar disto, as obras religiosas deste período, que permanecem conservadas em bibliotecas e arquivos de dioceses portuguesas, foram ainda pouco estudadas, dificultando sua avaliação global. Por exemplo, mesmo a obra sacra de um compositor conceituado como Marcos Portugal somente recentemente tem recebido estudos mais detidos[11].

Música ocasional também era produzida em Portugal, seja em forma de cantatas, elogios, serenatas ou odes. Quanto a isto, é interessante notar que, como nos mostra Cranmer, após a partida da corte rumo ao Brasil, estes gêneros alcançaram primeiro plano dentro da produção musical. Afinal, após a libertação de Lisboa dos exércitos napoleônicos, a ópera deixou de ser o foco musical principal desta cidade. Por outro lado, "é precisamente com a libertação de Lisboa que surgem outras manifestações musicais. Em primeiro lugar, encontramos uma série de odes, elogios e cantatas dramáticas executadas nos teatros" (CRANMER, 2005, p. 170). Aqui vale destacar a existência da Real Câmara de Lisboa. Como nos mostra Scherpereel (1985), este grupo de músicos, muitos deles estrangeiros, era responsável pela execução da música nas celebrações e recepções do paço.

Já nos salões portugueses, merecem destaque as modinhas que eram compostas tanto em Portugal quanto no Brasil. Os cronistas costumam ser bastante elogiosos em relação a este gênero de canção. Vejamos o que diz Balbi:

> Os portugueses primam sobretudo num gênero de canto que eles chamam de *modinhas*. É uma espécie da canção que possui um caráter particular, que as distingüe das canções populares de todas as outras nações. Estas *modinhas*, e sobretudo aquelas chamadas *brasileiras*, são cheias de melodia e de sentimento, e quando são bem cantadas, penetram até a alma de quem pode lhe compreender o sentido[12] (BALBI, 1822, v.2, p. ccxiij, grifo do autor, trad. nossa).

[11] Neste momento, o musicólogo português António Jorge Marques realiza sua tese de doutorado acerca deste repertório dentro do programa de pós-graduação da Universidade Nova de Lisboa.

[12] Les Portugais excellent surtout dans un genre de chant qu´ils appellent *modinhas*. C´est une espèce de chanson qui a un caractère particulier par lequel elle se distingue des chansons populaires de toutes les autres nations. Ces *modinhas*, et surtout celles nommées *brèsiliennes*, sont remplis des [sic] mélodie et de sentiment, et quand elles sont bien chantées elles pénètrent jusqu´à l´âme celui qui peut en comprendre le sens.

Em grande parte, o sucesso das modinhas se deve ao músico mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1739–1800) que encantou a sociedade portuguesa por meio de suas canções e poemas, além de sua habilidade na guitarra. Ele chegou a escrever o libreto do drama joco-sério *A vingança da cigana* (1794), que recebeu música de António Leal Moreira.

Concluindo, podemos ver que no início do século XIX, a música vocal era a mais executada em Portugal, sendo na maioria das vezes no estilo italiano. Importante exceção é João Domingos Bomtempo (1775-1842) compositor e pianista português que se dedicou à música instrumental. Na visão de Manuel Carlos de Brito, ele tentou pôr fim ao reinado absoluto da ópera, introduzindo em Portugal a música instrumental germânica, boêmia e francesa.

1.2 – O ensino musical

A cultura musical era bastante cultivada em Portugal. "Em Lisboa, como nas principais cidades alemãs, todo aquele que possui uma educação esmerada aprende e cultiva a música" (*Allgemeine Musicalische Zeitung*, 30 de junho de 1808, in BRITO; CRANMER, 1990, p. 35). Logo o ensino musical foi atividade regular, contando com grande número de alunos.

No século XVIII, a principal escola de música portuguesa era sem sombra de dúvida o Seminário da Patriarcal de Lisboa, que, como vimos, formava seus alunos segundo o modelo musical italiano. Este Seminário foi criado em 9 de abril de 1713 e muito contribuiu para a produção musical na Catedral.

> [A partir de então] o serviço da música religiosa em Lisboa tomou proporções nunca sonhadas por qualquer outra Sé portuguesa com uma massa coral selecionada que chegou a somar mais de 70 cantores. Foi neste momento que Lisboa assumiu o primeiro posto no ensino e na prática da música em Portugal (ALEGRIA, 1985, p. 122).

Obviamente que pelas suas próprias ligações com a Igreja esta instituição mantinha sempre em primeiro plano a música sacra. Isto não quer dizer que seus alunos não acabassem atuando dentro do meio musical profano. Exemplo melhor disto é seu aluno mais bem sucedido, o compositor Marcos Portugal, o músico português que obteve maior êxito internacional e que deve a maior parte deste sucesso justamente à composição de óperas. Este seminário permaneceu como o principal estabelecimento de ensino musical até 1834, quando viria a ser fechado[13].

Para além deste seminário, a Igreja desempenhava importante papel na formação de músicos tão necessários aos ofícios. Nestes templos, o ensino da música geralmente estava nas mãos do chantre:

> [...] o chantre (do latim *cantor*) o qual, como se deduz do título, deveria superintender na matéria importante do canto, ensinando-o por si ou por outrem a que pagava para o feito. [...] o chantre foi, em muitos casos, não só o mestre de ensinar a cantar como o mestre de ensinar a ler, condição *sine qua non* para preparar cantores que pudessem ser úteis à catedral (ALEGRIA, 1985, p. 15).

Na verdade, José Augusto Alegria nos lembra que a figura do chantre é uma constante em todas as principais igrejas após a Reconquista.

Não podemos esquecer a existência do ensino particular. Os músicos estrangeiros contratados pela corte e os músicos portugueses que estudaram na Itália realizaram importante atividade didática em Portugal, formando não só novos músicos profissionais, mas também amadores. Muitas vezes esses virtuoses apresentavam ao músico local uma possibilidade de maior especialização em seu instrumento. Isto é fato inconteste, pelo menos no que diz respeito ao ensino do canto propriamente dito:

---

[13] "A partir desta data, a vitória do Liberalismo (sempre a ironia das palavras), com as reformas econômicas levadas a cabo, anulou e estancou as fontes de receita de que viviam todos os colégios de música anexos às sés, condenando-os à morte. Começou, então, a longa agonia das Capelas de Música que passaram a viver dos sobreviventes ainda ligados ao passado. A implantação da República deu-lhes o golpe de misericórdia" (ALEGRIA, 1985, p. 122).

> A falta de um conservatório no qual se ensinasse, como naqueles de Milão, de Nápoles, de Paris, etc., o canto, a partir de bons princípios e sobretudo a partir de excelentes modelos, é o maior obstáculo que até agora tem impedido os portugueses de terem grandes artistas neste gênero, para o qual eles possuem as mais felizes disposições. Pode-se dizer que esta parte da música está quase exclusivamente nas mãos de alguns mestres italianos estabelecidos em Lisboa e nas de *virtuosi*, que executam ópera italiana em Lisboa, Porto, Rio de Janeiro, Bahia e Maranhão. Existem, todavia, alguns estabelecimentos onde os portugueses podem aprender a música vocal e instrumental, mas eles são todos organizados sob um plano limitado demais para suportar comparação com aqueles estabelecimentos do mesmo gênero da Itália, da França e da Alemanha e para formar alunos igualmente instruídos[14] (BALBI, 1822, v.2, p.ccxv, trad. nossa).

Claro que nesta área os cantores italianos, em especial os *castrati*, desempenharam papel fundamental. Além de serem os intérpretes mais valorizados, os *castrati* eram certamente os professores de canto mais concorridos em Portugal. Um ótimo exemplo disto é o contralto Francesco Maria Angelelli (17-? – 18-?)[15], músico da Real Capela da Patriarcal. Segundo Ernesto Vieira, este cantor italiano teria se estabelecido em Lisboa na última década do século XVIII. No entanto, em 1810 "já não era cantor efectivo da Patriarcal; tinha-se jubilado, conservando porém o título honorífico de *Musico da Câmara de S. A. R. o Príncipe Regente de Portugal*, desempenhando as funções de mestre de canto no Seminário. Entretanto adquiria uma escolhida clientela de discípulas de canto entre as mais aristocratas famílias" (VIEIRA, 1900). Com a ida da corte para o Brasil, Angelelli perdeu muito de seus antigos clientes, mas, com o retorno do Rei a Lisboa, logo os recuperou e passou a ter como alunas até as próprias infantas.

---

[14] Le manque d´un conservatoire dans lequel on enseignerait, comme dans ceux de Milan, de Naples, de Paris, etc., le chant, d´après de bons principes et surtout d´après d´excellens modèles, est le plus grand obstacle qui jusqu´à présent ait empêché les Portugais d´avoir de grands artistes dans ce genre, pour lequel ils ont les plus heureuses dispositions. On peut dire que cette partie de la musique est presque exclusivement entre les mains de quelques maîtres italiens établis à Lisbonne, et dans celles des *virtuosi*, qui jouent l´opéra italien à Lisbonne, Porto, Rio-Janeiro, Bahia et Maranhào. Il existe cependant quelques établissemens où les Portugais peuvent apprendre la musique vocale et instrumentale, mais ils sont tous organisés sur un plan trop borné pour soutenir la comparaison avec les établissemens du même genre d´Italie, de France et d´Allemagne, et pour former des élèves aussi instruits.

[15] Datas fornecidas por Vieira, 1900.

Em decorrência da preferência portuguesa pela música vocal, o ensino de canto foi bastante comum e já fazia parte do aprendizado da leitura musical. Prova disto é o método chamado *Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica* e escrito por Francisco Ignácio Solano. A intenção do autor com este livro é ensinar a leitura musical para que os estudantes "se possam constituir perfeitíssimos cantores" (SOLANO, 1764, p. b). Para Solano, o estudo do canto se dá conjuntamente com o da leitura musical. Portanto, o autor discorre sobre a importância de se estudar a solfa pronunciando bem as "vozes", ou seja, o nome das notas:

> [...] estas vozes mal pronunciadas conduzem a terríveis defeitos no cantar, e portamento da voz, como é não só cantar pelos narizes, cantar de goela, apertar os queixos, coar a voz pelos dentes, fechar a boca sem espirar a pronúncia, mas também fazer a voz tão submissa que não se ouça, ou impetuosa que escandalize, e outras muitas circunstâncias, que conduzem, e habituam a cantar muito mal, seguindo-se de serem as sílabas bem pronunciadas tudo ao contrário, como é serem os pontos mais sólidos, a voz apta para batê-los, e para soltá-los, e a afinação mais segura, conduzindo a graça natural de dizê-los sem defeitos ao bom gosto de cantar, pois na graça natural, e perfeita pronúncia de cada um consiste o bom, ou mau estilo, e não há outro segredo para o agrado das gentes mais do que a graça, e boa, ou má embocadura do Cantor, isto é, o seu portamento de voz (SOLANO, 1764, p. 15).

Vários são os métodos de música que, como este de Solano, foram publicados em Portugal durante os séculos XVIII e XIX. Eles documentam a importância do ensino musical no país e são ótimas fontes de informação acerca da prática musical daqueles dias, como poderá ser visto no Capítulo IV.

1.3 – A prática vocal e o gosto pelos *castrati*

Com a entrada dos modelos musicais italianos no Portugal dos setecentos, estabeleceu-se, conseqüentemente, o gosto pelos *castrati*. Como nos revela Brito, a embaixada portuguesa na Itália passou a contratar os melhores cantores disponíveis. Durante o reinado de D. José I, podemos destacar o *castrato* Gizziello (Gioacchino Conti) e o tenor Anton Raaf (1714-1797), para quem Mozart compôs, entre outras peças, o papel

título de sua ópera *Idomeneo*. O rei D. José, que foi grande incentivador da ópera italiana, foi igualmente promotor da contratação de vários virtuoses emasculados.

> O rei José possuía uma verdadeira paixão pela música, e ele era conhecedor esclarecido nesta arte. O teatro da Ajuda e o de Salvaterra na comarca de Santarém eram organizados de forma muito brilhante, mas suas trupes sempre eram compostas somente por *castrati* italianos empregados no serviço da corte. [...] O rei José fez construir também em Lisboa um maravilhoso teatro para a ópera italiana, e fez vir com grandes despesas tudo o que havia de mais distinto e mais célebre entre os cantores, os compositores e os músicos de orquestra. A despesa deste teatro real ultrapassava a de todos os outros espetáculos similares na Europa. Entre os numerosos artistas que atuavam no teatro e cantavam na Capela Real, é necessário citar os célebres Egizieli [Gizziello] e Caffarelli, que recebiam emolumentos exorbitantes para a época, de 72000 francos por ano, já que eles cantavam somente durante dois ou três meses do ano. Depois de alguns anos de serviço eles obtinham mesmo grandes pensões pelo resto de suas vidas[16] (BALBI, 1822, v.2, p. cciv, trad. nossa).

Certo é que o gosto pelos *castrati* não se restringe ao século XVIII, permanecendo até o reinado de D. João VI. Brito nos lembra que nos teatros da corte tanto as companhias de dança quanto de canto eram compostas exclusivamente por homens. Sendo assim, no caso dos cantores, "além dos papéis masculinos principais, também os femininos eram interpretados por castrados, uma limitação já existente no reinado anterior que se manteve até fins do século [XVIII]"[17] (BRITO, 1999, p. 288).

---

[16] Le roi Joseph avait une passion véritable pour la musique, et il était connaisseur éclairé dans cet art. Le théâtre royal d´Ajuda et celui de Salvaterra dans la comarca de Santarem étaient organisés sur un pied très-brillant, mais de tout temps leurs troupes n´ont été composées que de castrats italiens attachés au service de la cour. [...] Le roi Joseph fit aussi construire à Lisbonne un superbe théâtre pour l´opéra italien, et fit venir à grands frais tout ce qu´il y avait de plus distingué et de plus célèbre parmi les chanteurs, les compositeurs et les musiciens d´orchestre. La dépense de ce théâtre royal surpassait celle de tout autre spectacle semblable en Europe. Parmi les nombreux artiste qui jouaient sur le théâtre et chantaient à la chapelle royale, il faut citer les célèbres Egizieli e Caffarelli, qui recevaient les émolumens, exorbitans pour cette époque, de 72000 francs par an, quoiqu´ils ne jouassent que pendant deux ou trois mois de l´année. Aprés quelques années de service ils obtenaient même de très-fortes pensions pour le reste de leur vie.

[17] [...] no sólo los principales papeles masculinos sino también todos los papeles femeninos eran interpretados por castrados, una limitación ya existente en el reinado anterior que se mantuvo hasta fines del siglo.

Este uso exclusivo de *castrati* era justificado por questões morais e religiosas. Seguindo a tradição romana, as mulheres eram vetadas como cantoras nos teatros da corte, sendo substituídas por *castrati* tanto no teatro quanto na igreja. Muitas vezes esta proibição se aplicava também aos teatros públicos. No entanto, em alguns momentos a lei foi mais branda, o que permitiu que cantoras como as irmãs Cecília Rosa (1746- 1789), Isabel Ifigênia (1750- após 1833) e Luísa Rosa de Aguiar (1753-1833) se apresentassem nos teatros públicos. Esta última - mais conhecida por Luísa Todi, seu nome de casada – é considerada uma das maiores cantoras européias da segunda metade do século XVIII e teve uma bem sucedida carreira internacional. Todavia, devido à proibição da presença de mulheres nos teatros, sua carreira em Portugal foi bastante restrita.



Esta proibição fez com que as primeiras grandes estrelas do Teatro S. Carlos, logo após sua inauguração, fossem *castrati*. Dentre os *castrati* que atuaram neste teatro vale lembrar os nomes de Domenico Caporalini (1784-1801) e Girolamo Crescentini (1766-1846), cujo retrato apresentamos ao lado. Crescentini foi um dos maiores castrati de todos os tempos e teve grande sucesso na ópera séria em Lisboa, onde seu reinado só seria ameaçado por Angélica Catalani a partir de 1801. Na verdade, a presença de Catalani só foi possível porque D. João VI revogou definitivamente a dita proibição em 1799, antes desta data "foram esporádicas as derrogações ao peculiar interdito" (NERY; CASTRO, 1999, p. 121). Sendo assim, a partir de 1799 a proibição das mulheres não explica por si só a presença de *castrati* nos teatros. Na verdade, eles se mantiveram ainda por algum tempo nos palcos graças a seus próprios méritos artísticos, além de sua presença já ser um costume estabelecido durante todo o século XVIII.

Com esta proeminência, os *castrati* impuseram também em Portugal seu estilo de canto "florido", rico em ornamentação e improvisação. Linhas vocais que seguem este padrão podem ser encontradas em todos os compositores portugueses da época, como Marcos Portugal e João de Sousa Carvalho. Acostumado com o estilo germânico menos rebuscado, em 26 de junho de 1816, o cronista do *Allgemeine Musicalische Zeitung* critica ao mesmo tempo que testemunha o gosto português pela ornamentação.

> Ninguém quer ter de pensar enquanto escuta música, nem mesmo sequer sentir, mas somente se deseja estimular os sentidos e ter um deleite superficial. Daí que, por exemplo, o cantor, quando quer ser apreciado pela multidão, tenha de sobrecarregar de tal modo àquilo que canta com ornamentos, floreados e graciosas ninharias, que o autor não seria capaz de reconhecer a sua própria obra (in BRITO; CRANMER, 1990, p. 38).

Na verdade, o estilo florido, do qual Rossini foi o último grande representante, era o padrão na música italiana. Portanto, os "excessos" apontados pelo cronista não são exclusividade dos portugueses. Por outro lado, é bom lembrarmos que no início dos oitocentos os *castrati* se tornavam um tipo vocal ultrapassado.

> O último sopranista de nomeada foi Velluti, que cantou com grande êxito *Aureliano in Palmira*, de Rossini, em 1814, em Milão. Desde os fins do século passado os *castrati* começaram em rápida decadência, já no seu mérito como cantores, já no gosto do público que d´eles se ia cada vez mais enfastiado. Velluti ainda cantou em Londres em 1826, mas voltando ali em 1829, já tinha a voz tão estragada, e estava tão obsoleto o desempenho dos papéis de mulheres por homens, que o público inglês não o suportou; e desde então os *castrati* desapareceram completamente da cena lírica (BENEVIDES, 1883, p. 39).

Graças ao próprio processo de desaparecimento deste tipo vocal, ficou cada vez mais difícil contratar novos *castrati*. Como nos mostra Brito, no final do século XVIII, os agentes do rei encontravam muitas dificuldades em localizar bons *castrati* e maior dificuldade em convencê-los a se estabelecerem em Lisboa por longos períodos. Devido à

"raridade de bons cantores, todos aqueles que aparecem eram imediatamente solicitados a ir para Londres, Moscou ou Viena, com salários estupendos"[18] (BRITO, 1989 b, p. 67).

Todavia, até a partida de D. João VI rumo ao Brasil, os *castrati* mantinham seu prestígio em terras Portuguesas. Como veremos nos capítulos que se seguem esta realidade seria transplantada para o Brasil.

[18] [...] scarcity of good singers, any that appeared were immediately requested to go to London, Moscow or Vienna, with stupendous salaries.

CAPÍTULO II

PANORAMA MUSICAL CARIOCA

> Rio de Janeiro, cidade a mais ditosa do Novo Mundo! Rio de Janeiro, aí tens a tua augusta rainha, e o teu excelso príncipe com a sua real família, as primeiras majestades, que o hemisfério austral viu, e conheceu (Padre Perereca, SANTOS, 1922).

2.1 - Rio de Janeiro, sede do império

No início do século XIX, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro era a capital do vice-reino do Brasil. O memorialista Daniel Kidder descreve os primeiros anos da capital:

> Em 1763 passou a ser capital do país e a residência dos vice-reis portugueses, em substituição à Bahia. Foi neste período que o Rio experimentou os seus maiores surtos de progresso. Os mangues que cobriam grande parte da atual área urbana foram drenados e saneados. As ruas foram calçadas e iluminadas. Os carregamentos de escravos que até então eram expostos à venda nas ruas, proporcionando aos transeuntes cenas horríveis e degradantes além de pôr a população em risco das mais pavorosas moléstias, foram removidos para o Valongo, que assim passou a constituir o mercado dessas infelizes criaturas.
>
> Os chafarizes foram multiplicados. Dessa forma e com a adoção de várias outras medidas, foram melhorando as condições sanitárias da cidade e o seu progresso grandemente incentivado sob os sucessivos governos de Conde da Cunha, do Marquês do Lavradio e de Luiz de Vasconcelos (KIDDER, 1980, p. 39).

Contudo estas melhorias são tímidas, se comparadas com aquelas adquiridas nas próximas décadas graças a um desenrolar dramático de fatos. No final do ano de 1807, Dom João VI – então príncipe regente de Portugal - partiu para a América Portuguesa, acompanhado da família real e parte da corte, escolhendo o Rio de Janeiro como sede do Império Luso-brasileiro. Esta fuga estratégica visava proteger a monarquia portuguesa dos avanços de Napoleão Bonaparte, que naquele momento havia destronado praticamente

"todas as principais casas dinásticas da Europa e tinha no pequeno Estado português uma ameaça nem um pouco desprezível, por causa de sua posição estratégica de entreposto comercial e aliado histórico que era do império britânico" (MALERBA, 2000, p. 19).

Apesar desta transmigração parecer surpreendente, já teria sido cogitada em outros momentos pela nação portuguesa. Como nos mostra Francisca L. N. de Azevedo, planos a este respeito estão presentes nas conversações políticas desde o século XVII, no período da Restauração, e voltam a ser feitos, "no século XVIII, com D. Luís da Cunha e o marquês de Pombal. Novamente se pensa nessa alternativa por ocasião do terremoto de 1755, e, depois, durante a invasão do país em 1792" (AZEVEDO, 2003, p. 26). Neste contexto, havia até partidários da migração permanente da família real para o Brasil.

Malerba estima que no início do século XIX o Rio de Janeiro possuía uma população de 60 mil habitantes, dos quais dois terços eram negros e mestiços. Com a chegada da corte e a conseqüente vinda de comerciantes, artistas, naturalistas e outros imigrantes europeus, a população branca da cidade praticamente dobrou de forma rápida. Vejamos um relato contemporâneo de Spix & Martius, que viajaram pelo Brasil entre 1817 a 1820:

> Antes da vinda do rei, consistia o total da população do Rio, numas cinqüenta mil almas, superando de muito, em importância, o número de habitantes pretos e de cor aos brancos. No ano de 1817, em compensação, contava a cidade e o que se inclui nela, mais de cento e dez mil habitantes. Deve-se crer que, do ano de 1808 em diante, para aqui vieram da Europa uns vinte e quatro mil portugueses. Essa considerável imigração portuguesa, além da vinda de bom número de ingleses, franceses, holandeses, alemães e italianos, que, depois da abertura dos portos, aqui se estabeleceram, quer como negociantes, quer como artesãos, devia por si mesma, abstraindo-se de qualquer outra consideração, imprimir uma mudança no caráter dos habitantes, porque a antiga relação quantitativa entre brancos, pretos e mestiços ficou invertida (SPIX; MARTIUS, 1981, v. 1, p. 52).

Relatos como este são comuns na literatura dos memorialistas que visitaram o Brasil daqueles dias. Por sua vez, Daniel Kidder descreve algumas outras transformações causadas pela chegada do Rei:

> À chegada do Príncipe Regente, os portos foram franqueados à navegação estrangeira. Surgiu o prelo, e, com ele, a Gazeta Real. Foram fundadas a Escola de Medicina e a Academia de Belas Artes. A Biblioteca Real, com 60.000 volumes abriu suas portas ao público.
>
> As nações amigas foram solicitadas a enviar representação diplomática ao Brasil e assim foi que logo se instalaram no Rio as embaixadas da Inglaterra e da França.
>
> A partir de então as condições e o aspecto da cidade melhoraram consideravelmente. Rasgaram-se novas ruas e abriram-se novas praças; esplêndidas residências surgiram nas ilhas mais próximas e nas montanhas adjacentes, aumentando, com o crescimento da cidade, a beleza e o pitoresco do cenário ambiente. O repentino e constante afluxo de portugueses e estrangeiros não só se fez logo notar na população da cidade, mas, ainda, estendendo-se para o interior, provocou a abertura de mais vias de comunicação, a construção de novas cidades e a ampliação de outras já existentes. De fato, o país inteiro sofreu modificações rápidas e profundas. As maneiras do povo também passaram pela correspondente reforma. As modas européias impuseram o seu domínio. Das mais severas restrições, ou melhor, da mais absoluta ausência de vida social, o povo emergiu repentinamente para os brilhantes cerimoniais da corte cujas festas e recepções atraíam multidões de todas as direções. Na promíscua sociedade que a capital então ostentava, a poeira da reclusão foi espanejada; hábitos antigos cederam lugar a idéias novas e novas maneiras de viver; e, tudo isso, foi-se propagando de esfera em esfera, de cidade em cidade (KIDDER, 1980, p. 42).

Portanto, é fato bastante documentado a importância política, social e econômica das mudanças históricas ocasionadas pela transferência da corte. Acima de tudo, representou o início de um ciclo de mudanças que culminaria com a independência do Brasil. Seja como for, o que é importante ressaltarmos aqui é que o encontro da população européia com a carioca resultou em transformações nos hábitos de ambas, no sentido "de uma adaptação dos hábitos dos reinóis[19], tanto no que diz respeito à regulamentação da vida palaciana – a etiqueta que se deveria seguir na corte – quanto nas formas de sociabilidade cotidianas"(MALERBA, 2000, p. 31) e de uma "europeização" das maneiras dos brasileiros. Em 1821, Maria Graham acreditava que a permanência da corte portuguesa tinha "polido" os modos da sociedade carioca[20]. Ou seja, os cariocas sofreram um processo

[19] [Nota nossa] Na colônia, era comum chamar "reinóis" àqueles nascidos na metrópole.

[20] "As moças portuguesas e brasileiras são de aspecto decididamente superior às das moças da Bahia: parecem de classe superior. Talvez a corte aqui por tantos anos as tenha polido. Não posso dizer que os homens gozem da mesma vantagem. Mas eu não posso ainda falar o português

de sofisticação. Além disto, segundo Robert Walsh, de visita ao Brasil entre 1828 e 1829, o Rio de Janeiro se tornou um centro irradiador destes novos hábitos:

> Os costumes do povo também apresentaram uma mudança sensível num espaço de tempo muito curto. Muitas famílias nativas, antigas e respeitáveis, de hábitos muito grosseiros e de mentes igualmente limitadas devido à sua vida isolada no campo, agora dirigiam-se à capital, onde festas e cerimônias de aniversário na corte atraíam multidões. Aqui, ao se misturarem com estrangeiros, portugueses e ingleses, eles perdiam rapidamente o ranço causado pelo isolamento e voltavam para casa com novas idéias e hábitos de vida, que também eram adotados por seus vizinhos, disseminando dessa forma o progresso por todo o país (WALSH, 1985, p. 84).

É bom lembrar que nem só os portugueses traziam novos hábitos, afinal a Inglaterra e a França tinham interesses comerciais em disseminar seus costumes e gostos. A corte no Brasil tornou-se um pólo de atração migratório. Depois de sua chegada ao Rio, vários europeus continuaram vindo ao Brasil em busca de empregos, de seus parentes, e de favores do Rei. Além deles, "setores mais comprometidos da monarquia espanhola saem dos países sul-americanos tomados por revoluções republicanas e mudam-se para o Rio de Janeiro, único refúgio da legalidade monárquica no Novo Mundo" (NOVAIS, 1997, v. 2. p. 13). Este afluxo intenso de estrangeiros, o grande número de negros e mulatos, além dos brancos nativos, faziam da cidade uma grande colcha de retalhos social.

2.2 – D. João VI: o grande mecenas

> [...] podemos afirmar sem medo de errar, que D. João VI foi o verdadeiro fundador da nossa nacionalidade (CASTELO BRANCO, 1914, p. 434).

---

bastante bem para ousar julgar o que os homens e mulheres são na realidade" (GRAHAM, 1990, p. 203).

O protagonista de todas as transformações sofridas pelo Rio de Janeiro foi o rei D. João VI. No campo da música sua importância é fundamental. Podemos afirmar que ele foi o mais importante mecenas com que contava o Rio de Janeiro. Já em sua chegada a esta cidade, D. João se deparou com a música ali produzida, pois, como podemos ver pelos relatos do Pe. Perereca[21], o rei foi recebido com muita música. A partir daí, a produção musical se beneficiou imensamente de várias medidas reais como a criação da Capela Real e da Câmara Real, com os subsídios para a construção do Teatro São João e com a contratação de vários músicos europeus. Não podemos esquecer também que a presença da corte resultou num incremento na sofisticação e na quantidade das celebrações públicas que, via de regra, implicavam em atividade musical. Ao falar dos festejos e celebrações sacras ou laicas do período joanino, Emílio Carlos Rodriguez Lopes nos diz:

> [...] os festejos da monarquia apresentavam duplo caráter: lugar de debate político e lugar de interlocução social, especialmente entre monarca e súditos. Mas há ainda a dimensão do espetáculo e da sedução: meio eficaz tanto para a celebração da monarquia e da figura do Rei, como "cabeça do corpo político", quanto para que segmentos sociais, na maior parte das vezes em torno do Rei, possam ganhar ou reforçar sua legitimidade (LOPES, 2004, p. 29).

Podemos ver então a importância destes festejos públicos que representavam uma forma de "seduzir" os súditos, em outras palavras, legitimar o regime, o que justificava grandes investimentos financeiros nestas celebrações. Portanto, ao lado do amor do monarca pela música, os gastos com esta arte também possuem justificativa política.

No caso específico dos intérpretes, o apoio de D. João também foi de suma importância. Graças à iniciativa do monarca, muitos músicos europeus foram trazidos para o Rio de Janeiro. Quanto a isto é bom fazermos uma ressalva. Segundo Ayres de Andrade, alguns músicos europeus teriam acompanhado a comitiva da corte portuguesa, desde o desembarque real. Na verdade, poucos músicos se transferiram assim que a corte chegou. Numa relação de ordenados, Padre José Eloy revela os membros da Patriarcal de Lisboa

[21] Luiz Gonçalves dos Santos, o Pe. Perereca, era brasileiro, nascido em 1767, faleceu em 1844.

que se transferiram para o Rio[22]. Como podemos ver nesta relação, apenas José Rosário Nunes (organista) e Pe Francisco de Paula Pereira se transferiram para o Brasil junto com o Rei. Sendo assim, inicialmente, nenhum outro músico embarcou com a Corte rumo ao Brasil, "tese que se torna ainda mais plausível se levar-se em conta que o próprio mestre de capela de D. João e mais prestigiado compositor português daquele momento, Marcos Portugal, permaneceu em Lisboa" (CARDOSO, 2005, p. 56).

Exemplos inegáveis do envolvimento pessoal do rei na produção musical podem ser vistos nos vários livros da contabilidade particular do Rei, chamados de "Real Bolsinho" ou de "Receita e despesa do Particular". Neles podemos ver que o Rei contribuía "do próprio bolso" para as atividades musicais, seja com mesadas e ajudas de custo dadas a vários músicos, seja com a compra de papel pautado, etc. No decorrer desta tese, poderemos ver vários outros exemplos da importância de D. João VI para a produção musical brasileira nas primeiras décadas dos oitocentos.

2.3 – A música carioca

No início do século XIX, o meio musical carioca estava em certa consonância com a realidade dos outros centros como Recife, Ouro Preto e Salvador. Mesmo com a proibição da imprensa que dificultava a circulação de idéias artísticas, o Rio de Janeiro conhecia, por exemplo, o estilo da música composta em Minas Gerais naqueles dias. Afinal, com a decadência da mineração, vários músicos mineiros migraram para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de trabalho na capital do Brasil e acabaram por se integrar às várias irmandades musicais cariocas. Ou seja, ao se tornar a capital do vice-reinado, o Rio cresceu e atraiu músicos de outras cidades. Exemplos disso são o compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita[23] (1746-1805), considerado um dos maiores compositores da

[22] Esta relação pode ser vista integralmente no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 3.

[23] "José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o maior dos compositores mineiros de sua época, também sai de Minas Gerais e vai para a corte do Rio de Janeiro. Consegue contrato com a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo do Rio de Janeiro e torna-se seu organista até 1805, ano em que faleceu. Teve contato com Padre José Maurício? Muitos têm feito suposições sobre influências

escola mineira setecentista, tendo ido para o Rio de Janeiro em 1800; e os cantores Joaquim José Mendanha e João Pereira dos Reis, este último considerado o maior cantor brasileiro da época.

No entanto, a chegada da corte iniciou um processo profundo de mudanças na música carioca, afastando-a da realidade colonial. Em 1836, Porto Alegre nos dá um ótimo testemunho do meio musical carioca durante o período joanino:

> O Rio de Janeiro, Capital do Império, cheio da melhor sociedade Brasileira, e onde os melhores talentos de Minas Gerais, e outras Províncias, vêm exercitar sua arte, sai fora dos limites das Províncias indicadas [Minas Gerais e Bahia].
>
> A Capela Imperial, quando foi Real, se ufanava à face do mundo como um dos melhores conservatórios de Música, e sem a menor dúvida, a melhor orquestra do mundo no santuário: o *miserere* de Pergoletti [sic] que faz o arroubo dos estrangeiros em Roma, ali se executava na semana santa com igual perfeição.
>
> O caráter da Música Fluminense participa do Mineiro, e do Italiano. Um teatro de canto, e dos mais belos, que se podem ver; uma Capela Real, cheia dos melhores cantores da Itália, como Fasciotes, Tannis, Maggiaraninis [sic] e outros, que reproduziam as mais belas composições da Europa tanto no santuário como no teatro, não podia deixar de influir uma grande abalada no gosto musical (PORTO ALEGRE, 1836, p. 180).

Muitos são os visitantes estrangeiros que também testemunharam as atividades musicais deste período. Eles geralmente se mostram animados com o processo de sofisticação sofrido pela música carioca do período. Por exemplo, em julho de 1817, Spix e Martius chegam ao Rio de Janeiro e permanecem aí até dezembro. A partir destes quase seis meses de estadia no Rio, eles fazem uma avaliação da produção artística brasileira e consideram que a música é a arte melhor "cultivada" no Brasil: "é a musica, entre os brasileiros, e, especialmente no Rio, cultivada com mais gosto, e nela se chegará provavelmente cedo a certa perfeição" (SPIX, 1981, v. 1, p. 57). Vejamos também uma outra descrição da condição musical carioca dada por Ferdinand Denis em seu *Du goût des Brésiliens pour la musique* editado em 1826:

---

estilísticas do Padre José Maurício através do conhecimento havido. Tudo faz crer neste contato" (REZENDE, 1989, p. 676).

> Todos já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo, que adoça os seus lazeres cantando, e que até esquece os cuidados de um penoso trabalho sempre que escuta os simples acordes de uma guitarra ou violão. Enquanto que nos salões é aplaudida a música de Rossini, pois que é cantada com tal ou qual expressão como nem sempre há exemplo na Europa, os curiosos percorrem as ruas ao fechar da noite repetindo as sentimentais modinhas, que se não escutam sem que se fique comovido; servem elas quase sempre para pintar os sonhos do amor, seus desgostos ou suas esperanças. São simples as expressões e os acordes repetidos de maneira assaz monótona: mas há algumas vezes um não sei quê de encanto na sua melodia e alguma vez tanta originalidade, que o europeu recém-chegado mal pode eximir-se a escutá-la e concebe a indolência melancólica desses bons cidadãos, que ouvem por horas inteiras as mesmas árias.
>
> É ordinariamente ao cair da noite que começam esses concertos improvisados. Então sons passageiros se mesclam, se aproximam e se afastam e vos dão a conhecer que toda a população se entrega a esta sorte de divertimento. As mais das vezes encontram-se grupos numerosos de jovens que unem os sons do violão aos da flauta; são geralmente pouco variados os seus acordes, mas sempre justos, e essas árias simples, repetidas com tanta doçura, enchem a gente de singular melancolia, sobretudo no seio de uma bela noite dos trópicos.
>
> Em vão se buscaria até agora a perfeição da música entre os brasileiros, mas não existe solenidade importante sem que tenha a sua missa com grande orquestra e em quase todas as festas particulares se renovam os concertos. É uma necessidade a música, que desejam sem cessar e que escutam com gosto embora seja imperfeita. [...]
>
> Existe no Rio de Janeiro uma ópera, e goza-se de igual vantagem na cidade da Bahia. Longe estão os cantores, como é de crer, de igualar aos que cantam na Europa, mas melhorarão com o tempo; falta-lhes unicamente esses modelos que se encontram nos lugares em que os multiplicam os esforços da arte, concorrendo para um aperfeiçoamento desconhecido até então, apesar do gosto para a música.
>
> A antiga capela real ou imperial do Rio de Janeiro oferecia excelentes modelos para lição (in A CANTORA, s.d, s.p.).

Neste testemunho, mais importante que os juízos de valor sobre a música, é um fato fundamental para o qual Denis chama nossa atenção: os músicos chegados da Europa eram considerados modelos de excelência no Rio de Janeiro. Na verdade, não há registros de que em outro período histórico anterior o meio musical brasileiro tenha contando com tantos músicos de mérito internacional reunidos em um mesmo local. No período joanino músicos como Marcos Portugal, Sigismund Neukomm, Giovanni Francesco Fasciotti, António Felizardo Porto, entre outros, eram exemplos vivos a serem seguidos pelos brasileiros. Nos próximos capítulos mostraremos como isto influenciou a prática vocal carioca.

No que se refere à composição musical propriamente dita, merecem destaque alguns compositores que atuaram no Rio de Janeiro durante a estada da corte joanina. Não pretendemos entrar em detalhes biográficos destes compositores, mas julgamos esclarecedor apresentá-los brevemente.

O Pe José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830) foi o compositor brasileiro mais importante em atividade durante o período joanino[24]. Ele era carioca, organista, compositor e professor. Teve como professor Salvador José de Almeida e Faria, dito "o pardo", natural de Minas Gerais. Em 1798, tornou-se mestre-capela da Sé do Rio de Janeiro e em 1808, D. João VI o nomeou mestre da Real Capela da mesma cidade.

Dentre outros compositores brasileiros importantes no período podemos citar Francisco Manuel da Silva (1795–1865) e Bernardo José de Souza Queirós (?-?). O primeiro era natural do Rio de Janeiro. Foi compositor, cantor, instrumentista, regente, mestre da Capela Imperial e um dos fundadores do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Atuou como falsetista do naipe de soprano da Real Capela durante todo o período joanino[25]. O padre José Maurício chega a dedicar-lhe a linha do 2º Soprano do quarteto *Quodcumque ligaveris* nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815. Já Bernardo José de Souza Queirós era compositor e regente de orquestra. Foi autor da partitura de *O Juramento dos Numes*, com o qual se inaugurou o Teatro São João no Rio de Janeiro. Compôs também a ópera *Zaira*[26].

---

[24] "José Maurício Nunes Garcia (1767 -1830) é um dos mais significativos compositores da América colonial no que diz respeito à quantidade de composições, à qualidade estética e à definição de uma linguagem própria, facilmente perceptível. Este perfil o individualiza e o destaca dos compositores mineiros ou hispano-americanos do séc. XVIII, que podemos identificar, respectivamente dentro de um estilo comum de composição" (BERNARDES, 2002, p. XIV).

[25] "Francisco Manuel da Silva, músico desta Capela Imperial e que cantava de soprano desde que Sua Majestade Fidelíssima veio para o Brasil com pequeno ordenado; e como se acha vago o lugar de timbaleiro por passar para rabeca o que o era, Luís Folia, pede que Vossa Majestade Imperial lhe conceda o referido lugar de timbaleiro, por se achar vago, ficando desonerado de cantar por não lhe ajudar a voz [...] Capela Imperial, 6 de maio de 1823. Monsenhor Duarte Mendes de S. Paio Fidalgo, inspetor da Capela Imperial" (In ANDRADE, 1967, p. 57).

[26] Esta ópera foi recentemente editada e levada em cena no "XX Festival Internacional de Música Antiga de Juiz de Fora", em julho de 2004. (Partitura Autógrafa no PDVV).

Dentre os compositores vindos do estrangeiro, podemos citar três. O primeiro é Marcos Antônio da Fonseca Portugal (1762–1830). Ele chegou ao Rio de Janeiro em 11 de junho de 1811[27], quando já era um compositor bem sucedido e executado em vários importantes teatros europeus. Foi logo nomeado Mestre da Real Capela do Rio de Janeiro e professor de música dos príncipes e princesas. Apesar de seu sucesso na Europa estar relacionado principalmente à composição de repertório operático, produziu mais música sacra no Brasil, fortemente influenciada pelo estilo teatral. Além disso, atuou como compositor da Real Câmara e do Real Teatro São João[28]. É sempre interessante lembrar que Marcos Portugal termina seus dias como cidadão brasileiro, pois aderiu à independência do Brasil. A influência deste compositor na música carioca do período joanino é inegável, mas ainda está por ser mais bem avaliada pela musicologia brasileira. No que diz respeito à sua importância para a pratica vocal propriamente dita, teremos oportunidade de discutir isto nos próximos capítulos.

O segundo compositor é Fortunato Mazziotti (1782–1855). Ernesto Vieira (1900) nos informa que ele era cantor e ajudante dos mestres da Patriarcal de Lisboa no início do século XIX. Chegou ao Rio de Janeiro em 1810, juntamente com seus irmãos, Carlos e Giovanni, ambos cantores. Em 4 de junho de 1816, foi nomeado mestre da Real Capela na qual já atuava como cantor[29]. Da mesma forma que Marcos Portugal, nunca retornou à Europa, falecendo no Rio de Janeiro.

O terceiro é o austríaco Sigismund Neukomm (1778 – 1858). Discípulo de Joseph Haydn, foi compositor, organista e pianista. Chegou ao Rio de Janeiro em maio de 1816.

---

[27] Informação retirada do verbete "**Portugal**, *Portogallo*, Marcos António [da Fonseca]" no volume 13 da 2ª edição do *Musik in Geschichte und Gegenwart*, escrito por David Cranmer e António Jorge Marques.

[28] "Qual vai ser a vida de Marcos no Rio de Janeiro? Grosso modo, mais ou menos aquela que levara em Lisboa. Professor de música na corte, compositor de música sagrada e profana. No entanto, as proporções destas diversas actividades não vão ser as mesmas.
Na realidade, pode afirmar-se que até então fora sobretudo um homem de teatro. [...]
No Rio de Janeiro, o Teatro Régio, depois o teatro de São João, nunca o ocuparam do mesmo modo, e a composição de óperas deixou de ser, e de longe, o seu trabalho primordial.
Pelo contrário, vai ter de escrever constantemente música religiosa" (SARRAUTE, 1979, p. 123).

[29] Documento comprobatório em Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 105.

Foi mais um dos músicos que atuaram na Capela Real, pois, de acordo com "o decreto de 16 de setembro de 1816, que o nomeava professor público de música no Rio de Janeiro, tinha ele também por obrigação prestar serviço como compositor e tocar todas as vezes que para isso fosse avisado" (ANDRADE, 1967, p. 37). Alguns exemplos de sua produção musical no Brasil, incluindo música para piano, canções e música de câmera e sinfônica, podem ser encontrados em edição moderna graças à FUNARTE (BERNARDES, 2002). Andrade nos mostra que ele regressou à Europa em 15 de abril de 1821, devido a problemas de saúde. Faleceu em Paris.

Não podemos esquecer que D. Pedro I também era compositor, cantor, instrumentista. O primeiro imperador do Brasil chega a ser citado como músico por Ernesto Vieira em seu *Dicionário dos Músicos Portugueses* de 1900. Como nos revela a *Gazeta do Rio de Janeiro*, cantava em eventos da corte:

> Nesta noite, houve por bem El REI Nosso Senhor receber no paço da Real Quinta da *Boa Vista* o corpo diplomático; e em presença assim deste Respeitável Corpo, como dos grandes do Reino, oficiais mores da Casa, camareiras mores, damas, etc. começou uma magnífica serenata na Casa da Audiência. Deu princípio a esta pomposa solenidade uma sinfonia composta por *Ignácio de Freitas*. Dignou-se então o Sereníssimo Senhor Príncipe Real de cantar uma ária com as formalidades seguidas em semelhantes circunstâncias, repetindo este mesmo obsequio as Sereníssimas Senhoras Princesas D. Maria Thereza e Infanta D. Izabel Maria. Depois destas reais demonstrações de júbilo, seguiu-se a execução do drama intitulado – *Augurio di Felicità*, arranjado pelo célebre *Marcos Portugal*, compositor da excelente música, desempenhada perfeitamente pelos músicos da Real Câmara; terminando este mesmo Drama, com um Elogio também em *italiano*, recitado por um dos mais insignes músicos da Real Câmara (*Gazeta do Rio de Janeiro*, N. 91, quarta-feira, 12 de novembro de 1817, grifo do original).

Da mesma forma, é bom lembrarmos que alguns cantores brasileiros também atuaram como compositores. Exemplos disto são Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco da Luz Pinto, João Leal, entre outros. Falaremos sobre cada um deles no próximo capítulo. Por sua vez, como já ficou claro, alguns compositores foram também cantores. É o caso de Fortunato Mazziotti e Francisco Manuel da Silva. No entanto, como a composição foi sua atividade mais relevante, julgamos por bem os ter

apresentado no presente item, quando nomeamos os compositores em atividade no Rio de Janeiro.

2.3.1 – A música sacra

A produção musical religiosa era de grande importância no Rio de Janeiro já no tempo dos vice-reis. Ayres de Andrade, falando sobre a realidade musical antes da chegada da corte portuguesa, afirma:

> A música no Rio de Janeiro daqueles dias, quando pretendia elevar-se acima do que costumava ser nos desfiles dos batalhões ou no início e entreatos das representações dramáticas nos teatros, não falando da que andava na boca do povo em forma de canções ou animando as danças nos salões e nas ruas, ou da que era executada no adro das igrejas, fazendo concorrência ao foguetório em dia de se comemorar santo da devoção popular, a chamada *música dos barbeiros*, grupos instrumentais que pareciam querer profetizar os futuros e inconfundíveis *choros* cariocas; a grande música, em suma, esta se refugiava no interior dos templos (ANDRADE, 1967).

Sem uma sede própria, a Sé instalara-se, desde 1737, na Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens de Cor. Seu mestre de capela era o padre José Maurício Nunes Garcia, nomeado para tal função em 2 de julho de 1798. Segundo Ricardo Bernardes (2002), existem registros da atuação de mestres-capela na Sé do Rio de Janeiro desde o século XVII, no entanto somente a produção do Pe. José Maurício foi preservada.

Mesmo durante o período joanino, com a Real Câmara e abertura do Teatro São João e a conseqüente produção de música profana como as óperas, os bailados e os elogios e cantatas, boa parte da prática musical carioca continuou acontecendo dentro das igrejas. A influência de D. João VI nesta produção musical sacra foi fundamental, não só pela conhecida predileção do Rei pela música eclesiástica, mas também porque durante o período Joanino, além da religião oficial do Brasil ser o catolicismo, "as relações entre a Igreja Católica e o Estado do Brasil se davam através da instituição do padroado"

(CARDOSO, 2005, p. 20). No sistema do padroado a Igreja dá ao patrono ou padroeiro o privilégio da cobrança de dízimos e da indicação dos nomes dos religiosos que ocupam os cargos eclesiásticos. Por sua vez, o padroeiro deveria manter a estrutura religiosa e propagar o cristianismo. No caso do Brasil, o padroeiro era o rei português. Somente cientes deste contexto, podemos entender fatos relacionados com a Igreja do Rio de Janeiro que estava sujeita aos interesses do Rei. Como conseqüência direta do padroado, temos que a vida musical nas Igrejas cariocas era mantida por iniciativa do soberano, ficando ele responsável por contratar os músicos, encomendar as composições e, portanto, ditar o gosto musical.

Ayres de Andrade (1967, v. 1, p. 11) lembra um fato que revela a grande importância que a música religiosa continuaria tendo na produção musical carioca: ao chegar, D. João VI decidiu "render graças a Deus na igreja que fosse a catedral da cidade" logo que pusesse os pés no Rio. Foi, portanto, recebido na Igreja do Rosário (naquele tempo Sé carioca) num ato religioso permeado de música. Logo após sua chegada, o monarca "resolveu criar a Capela Real agregada à Sé Catedral, a exemplo da de Lisboa. Foi com efeito uma das primeiras providências, aqui chegando (ANDRADE, 1967, v.1, p. 13). Para tanto, a igreja do Convento do Carmo, contígua ao paço, foi arranjada para ser a Capela Real e Sé do Rio de Janeiro[30], capital do vice-reino, tornando-se um dos mais importantes núcleos de música religiosa das Américas. Segundo André Cardoso:

> A Capela Real do Rio de Janeiro, com seu coro e sua orquestra, foi a primeira instituição profissional de música no Brasil mantida com recursos públicos, de forma permanente. Seus músicos e cantores eram funcionários públicos, vinculados primeiramente à *Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça* e, a partir de 1861, à *Secretaria de Estado de Negócios do Império* (CARDOSO, 2005, p. 10).

[30] A união da Sé com a Capela Real foi um processo bastante polemizado, como mostra um interessante documento, no qual o autor defende esta união, respondendo a todos os possíveis inconvenientes. Este documento pode ser visto integralmente no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 2. Outro documento a este respeito pode ser visto no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 6. Seja como for, uma minuta do Alvará de 15 de junho de 1808 que criou a Capela Real pode ser consultada no mesmo apêndice, Cx. 12, Pc. 6, Doc. 4.

No entanto, este autor nos lembra que a Capela real não foi uma invenção de D. João VI, e sim uma transposição para o Brasil de sua congênere portuguesa[31].

Graças às iniciativas do monarca, o grupo musical da Sé foi gradativamente se transformando, ganhando novos músicos. Segundo Mattos (1970, p. 32): "O instrumental disponível nos tempos da velha Catedral pode ser avaliado através das partituras mauricianas da época: cordas (às vezes sem viola), flauta, clarinetes, trompas, e eventualmente os fagotes". Obviamente, quando passou a funcionar na Real Capela, a orquestra foi bastante ampliada com a entrada de músicos que foram sendo contratados na Europa. As cerimônias religiosas passaram a ser muito mais suntuosas, de acordo com a pompa usual da corte portuguesa, afinal a Real Capela do Rio de Janeiro deveria ter como modelo a Real Capela de Lisboa. Entretanto, vale lembrar que, num primeiro momento, a Real Capela contou quase que exclusivamente com os músicos da Antiga Sé.

Durante o período joanino, a Real Capela teve três mestres, primeiramente José Maurício que divide o cargo com Marcos Portugal a partir de 23 de junho de 1811 e com Fortunato Mazziotti a partir de 4 de julho de 1816. Dentre os intérpretes, a grande novidade foi a substituição dos meninos cantores pelos *castrati* contratados na Europa com grandes salários. André Cardoso nos dá uma idéia quantitativa do incremento no número de músicos contratados que eram "32 em 1811, 38 em 1816, 41 em 1817, chegando a ter em 1824 um total de 64 músicos, divididos entre os diversos naipes do coro e da orquestra: 'supranos 8, contraltos 7, tenores 11, baixos 16. Muzicos estromentistas 18, organistas 3, organeiro 1'"(CARDOSO, 2005, p. 60). A atividade musical dos cantores presentes no Rio de Janeiro joanino será descrita detidamente no capítulo seguinte.

[31] Seguindo o exemplo deste mesmo autor, neste texto, chamaremos de "orquestra" o grupo de músicos instrumentistas e de "coro de cima" o grupo de cantores que eram posicionados no alto da entrada da igreja e interpretavam o repertório não gregoriano. O grupo de capelães cantores, responsável pela música gregoriana, será chamado de "coro de baixo". O coro de cima e a orquestra, responsáveis pela música polifônica, estavam sob a direção do mestre de capela, o coro de baixo era de responsabilidade do chantre.

Muitos visitantes estrangeiros visitaram a Capela Real e deixaram seu testemunho. Bastante imagéticos, eles nos ajudam a "visualizar" este ambiente musical. Em 1821, Maria Graham fica bem impressionada com a música da Capela Real:

> O coro é mantido de maneira que não envergonharia a Itália. Assisti às vésperas, e raramente ouvi mais agradável música no ofício da tarde. Isto a capela deve à residência da Família Real, cuja paixão e vocação para música são hereditários (GRAHAM, 1990, p. 205).

O comandante da corveta *La Vênus* nos descreve algo que pode surpreender o leitor moderno: "Não há cadeiras nas igrejas; as mulheres que aí vão, são seguidas por escravos que levam coxins e tapetes sobre os quais se colocavam com os filhos. Elas permitem às vezes que suas escravas se sentem numa ponta dos mesmos" (in LEITÃO, 1935, p. 130).



(DEBRET, 1834-39).

Este hábito pode ser visto na figura acima, na qual Jean Baptiste Debret retrata a Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens no Rio de Janeiro da época. A inexistência de assentos também era a regra na platéia dos teatros. Na verdade, as semelhanças vão além, como nos mostra James Henderson que descreve assim a Real Capela:

> [...] o Rei possui um grande camarote que não difere de um camarote de ópera, acima do lugar onde a grande missa é executada; neste lugar sua Majestade e o resto de sua família tomam seus lugares nos dias de festa; o bispo, em cetim branco ou amarelo, ricamente bordado de ouro, com sua mitra adornada da mesma maneira, senta-se em um grande plano abaixo e oposto ao Rei, quando não está envolvido com nenhuma parte da cerimônia, na qual ele é ajudado por um número prodigioso de padres, e o serviço é executado com imensa magnificência. O órgão, acompanhado por um grande número de cantores, dentre os quais estão cinco ou seis eunucos, encanta com algumas das mais refinadas músicas do Brasil, o público consistindo, em algumas ocasiões, de muitos fidalgos, juízes, ministros, e vários indivíduos, que, em suas vestes pomposas, sentam em bancos ao longo do corpo da capela. Há outros também que são levados ali por curiosidade.
>
> Algumas vezes, neste local o Rei irá passar todo o dia, e na celebração dos dias de alguns santos favoritos, permanecerá até a meia noite[32] (HENDERSON, 1821, p. 65, trad. nossa).

[32] "[...] the King has a large Box, not unlike an opera-box, above the place where grand mass is performed; here his Majesty and the rest of the family take their seats on festival-day; the bishop, in white or yellow satin, richly embroidered with gold, his mitre of the same, sits in great state below, opposite to the King, when he is not engaged in any part of the ceremony, in which he is assisted by a prodigious number of padres, and the service is performed with vast magnificence. The organ, accompanied by a crowd of vocal performers, amongst whom are five or six eunuchs, gratify, with some of the finest music of Brazil, the audience, consisting, on some accasions, of many fidalgos, judges, ministers, and various individuals, who, in their gaudy robes, sit upon benches along the body of the chapel. There are others also who are led there by curiosity.
Here the King will some times spend the whole day, and, upon the celebration of some favourite saint´s day, will remain till midnight".



(DEBRET, 1834-39).

Na última figura podemos ver a Real Capela numa representação de Debret para a coroação de D. Pedro I. As semelhanças com o teatro eram também de natureza musical. A própria música foi influenciada pelo estilo operático italiano, a exemplo do que acontecia, como já foi dito, na Real Capela lisboeta. Alguns comentários feitos pelo Spix & Martius parecem descrever isto:

> O discípulo preferido de J. Haydn, o cavalheiro Neukomm, achava-se então como diretor da Capela do Paço, no Rio. Para suas missas, porém, compostas inteiramente no estilo dos mais célebres mestres alemães, ainda não estava de todo madura a cultura musical do povo. O impulso que o gênio de Davi Peres deu à música religiosa portuguesa (1752-1779) já passou, e atualmente se exige que a missa tenha melodias de andamento alegre, e, após sustentar longo e pomposo *Gloria*, deve seguir-se curto *Credo*. Nesse estilo, compõe Marcos Portugal, hoje o compositor mais aclamado entre os portugueses (SPIX; MARTIUS, 1981, v. 1, p. 57).

Todavia, já que o rei era responsável pelo sustento da Capela, com a partida de D. João VI, a produção musical da Real Capela diminuiu, deixando de ter o esplendor de

antes. D. Pedro I muda o nome da Instituição para Capela Imperial, mas nunca daria à Capela o mesmo fomento dado por D. João. Como nos mostra Mattos (1970), devido às dificuldades financeiras causadas em parte pelo processo de independência do país, o jovem imperador reduz e deixa de pagar o ordenado dos músicos, mesmo que os mantendo na folha de pagamento. Em 1831, com o início do período regencial, uma dispensa em massa atingiu boa parte dos músicos. Com a República, a capela tornou-se Catedral Metropolitana. Desde então passou por várias reformas e acabou sendo tombada pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Apesar de não se compararem à Real Capela, outras igrejas cariocas também tiveram produção musical. Podemos citar, a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro que, segundo Gastão Cruls (1965), teria sido o templo favorito da família imperial. Em 1819, aí foi batizada a princesa D. Maria da Glória, neta de D. João VI, sendo muito freqüentada por toda família Real. Outro importante templo foi a Igreja da Nossa Senhora da Candelária cujo corpo principal ficou pronto em 1811. Sua inauguração contou com a presença de D. João VI.

2.3.2 – A música dramática

Antes da chegada da corte portuguesa, não havia no Rio de Janeiro um grande teatro. Como nos revela Nireu Cavalcanti (2004), em meados do século XVIII, havia apenas os dois teatros fundados pelo padre carioca Boaventura[33] Dias Lopes[34] (1710-177-?). Um deles ficou conhecido como a "Ópera Velha". Viajantes franceses visitaram esta casa e a acharam "assaz bela". No entanto Bougainville considera:

[33] Este padre costuma ser citado nos textos musicológicos como Padre Ventura. No entanto, as pesquisas de Cavalcanti (2004) nos revelam seu nome completo e muitas outras informações inéditas sobre sua vida e seus teatros.

[34] "brasileiro, era homem de cor [...] Sincero admirador de António José, cujas produções dramáticas conhecia, o padre Ventura levou à cena do seu teatro todas ou quase todas as peças do nosso infortunado poeta cômico" (PAIXÃO, 1917, p. 682).

> [...] ouvimos as obras primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e trechos divinos dos grandes mestres da Itália executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em hábito eclesiástico (Bougainville, in TAUNAY, 1921, p. 435).

O outro teatro, que já funcionava antes de 1758, ficou conhecido por "Ópera Nova". A partir de 1775, com a morte do padre Boaventura, este teatro passou a ser administrado por Manuel Luís Ferreira e ainda se encontrava em funcionamento quando da chegada do príncipe regente. Manuel Luis era fagotista, bailarino, cabeleireiro e empresário. Veio para o Rio em companhia do marquês do Lavradio. Segundo Mattos (1997) atuaram em seu teatro alunos do curso de música do Pe. José Maurício e outros intérpretes que mais tarde trabalhariam com ele: Luís Inácio, Geraldo Inácio e a Lapinha. Por exemplo, as duas peças dramáticas compostas pelo Pe. José Maurício para a cantora Lapinha[35] estrearam neste teatro. Além destes cantores, há referências a uma companhia de canto:

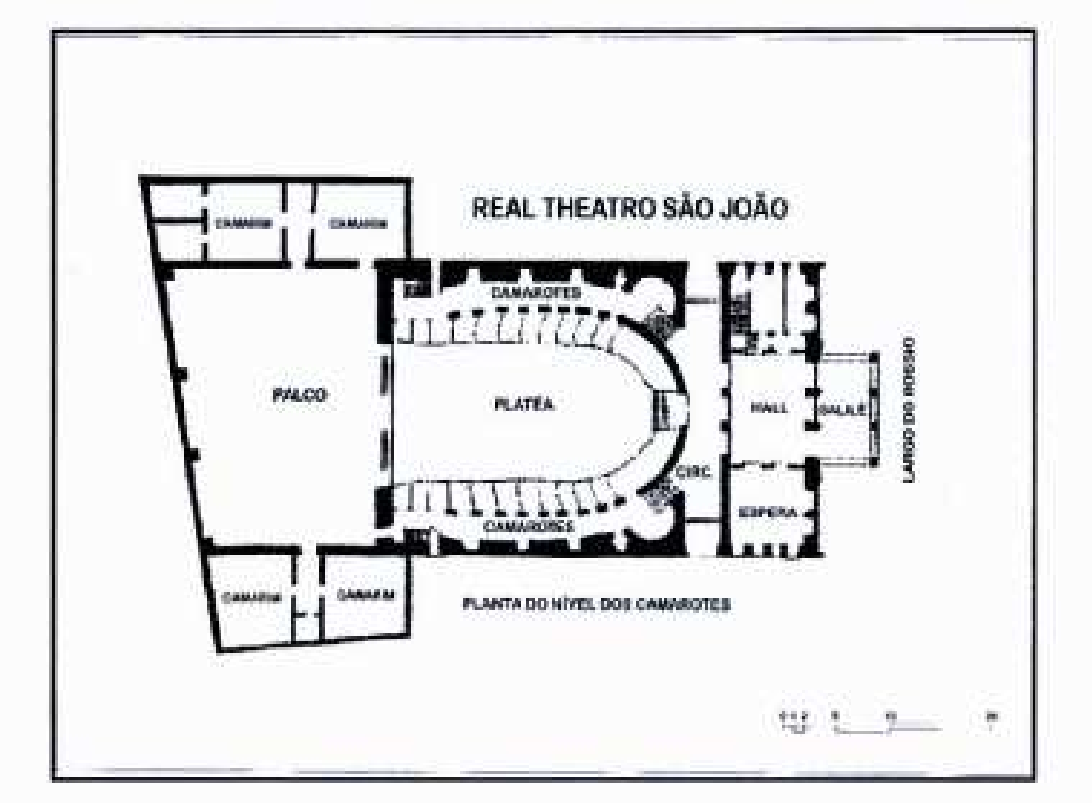
> É citada também uma companhia de canto, dessa época, dirigida pelo tenente-coronel de milícias Antônio Nascentes Pinto, escrivão do selo da Alfândega, que foi o tradutor das peças *Chiquinha*, *Piedade de amor*, *Italiana de Londres*. Faziam parte das empresas que aí deram os seus espetáculos os artistas Lobato, Manuel Rodrigues, Ladislau Benevenuto, a Luiza, a Marucas, a Francisca de Paula e a Rosinha, exímia dançadora do Miudinho (PAIXÃO, 1917, p. 683).

Andrade (1967) nos dá uma noção da música que era executada neste teatro. Segundo ele, o repertório era quase na sua totalidade composto por peças teatrais. Neste contexto, "a música servia para dar início aos espetáculos e preencher os intervalos, quando não participava da representação sob forma de trechos instrumentais ou vocais, intercalados no texto das peças. A ópera propriamente dita, esta era mais rara" (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 66). Contudo, como lembra Paulo Kühl (2002), houve com certeza tentativas de exercitar o gênero da ópera no Brasil antes da chegada da corte. Mas a escassez de documentação dificulta qualquer tipo de afirmação precisa a este respeito.

[35] Ver sua biografia no Capítulo III – Lapa, Joaquina Maria da Conceição da.

Com a chegada da corte de D. João VI, o Teatro Ópera Nova sofreu uma reforma, ganhando camarotes e nova iluminação. A partir de então, passa a ser chamado de Teatro Régio. Apesar disto, esta casa de espetáculos não parece ter sido suficientemente boa para o gosto de seus novos freqüentadores, pois logo seria construída uma outra bem mais rica: o Teatro São João. Seja como for, o Teatro Régio viu estréias importantes como as óperas *Le due gemelle* do Pe. José Maurício e *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal.

Segundo Ayres de Andrade, movido pela necessidade de uma casa de espetáculos que estivesse à altura da sede do Império, Fernando José de Almeida, o Fernandinho, teria "posto em movimento o mecanismo que vai impulsionar a construção do Real Teatro de S. João" (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 108). Este empreendedor teria vindo de Lisboa como cabeleireiro de D. Fernando José de Portugal e Castro, Vice-rei do Brasil a partir de 1801. Tornou-se proprietário do terreno onde seria construído o teatro, conseguiu financiamento com negociantes portugueses, encomendou uma planta, e expôs o projeto para as autoridades. Assim, D. João VI não entrou com nenhum esforço ou dinheiro, apenas expediu, em 28 de maio de 1810, o decreto permitindo a construção de um novo teatro no Rio: o Real Teatro de São João. Para auxiliar na construção, o rei dispensou o empresário de tachas alfandegárias e concedeu uma série de loterias em 1811, a fim de angariar os fundos necessários. Podemos ver então que o Teatro S. João não era estatal.



(Planta do Teatro São João in LIMA, 2000).

O teatro foi inaugurado em 12 de outubro de 1813 e muitos viajantes deixaram suas impressões acerca da música ali executada. Todavia, as descrições costumam ser menos entusiastas que aquelas referentes à música oferecida pela Real Capela. Vejamos a descrição que Maria Graham dá do Teatro S. João em 1822:

> [...] fui à terra para a ópera, visto como é noite de benefício de um artista favorito, Rosquellas, cujo nome é conhecido em ambos os lados do Atlântico. O teatro é muito bonito, em tamanho e proporções, e alguns de nossos oficiais julgam-no tão grande quanto o de Haymarket, mas é diferente deste. Foi inaugurado a 12 de outubro de 1813, dia dos anos de Dom Pedro. Os camarotes são confortáveis, e dizem-me que a parte não vista do teatro é cômoda para os atores, vestiários, etc.; mas a maquinaria e decorações são deficientes. O divertimento da noite consistiu numa comédia portuguesa muito estúpida, alternada com os atos e cenas de uma ópera de Rossini pelo Rosquellas, depois da qual ele desperdiçou uma boa dose de boa execução com música muito má (GRAHAM, 1990, p. 212).

Vejamos uma descrição nada lisonjeira de Leithold & Rango:

> Demoiselle Faschiotti, irmã de um castrato da Capela Real, e Madame Sabini cantam passavelmente, sobremodo ajudadas pelos seus dotes físicos.
>
> A orquestra é muito reduzida em número, numa palavra, miserável; apenas um flautista, francês, e um violoncelista chamaram-me a atenção. Os violinistas, então, são abaixo da crítica. [...] Os bailados não são maus. Como em Paris, o público, aqui, sempre numeroso, os aprecia entusiasticamente. Cada aparição do solista e das dançarinas é aplaudida, o que acontece também com os cantores do lírico, aplausos esses que são todas as vezes reverentemente agradecidos (LEITHOLD; RANGO, 1966, p. 14).

Ou esta de Spix & Martius:

> A ópera italiana, até aqui não tem apresentado, nem da parte dos cantores, nem da orquestra, nada perfeito; uma banda particular de música vocal e instrumental, que o príncipe herdeiro formou com mestiços indígenas e pretos, indica bastante o talento musical do brasileiro. D. Pedro, que parece ter herdado de seu avô D.João IV notável gosto pela música, costuma reger às vezes, ele próprio, essa orquestra, que, assim estimulada, procura executar as peças com muita perfeição (SPIX; MARTIUS, 1981, v. 1, p. 57).

Apesar das ressalvas com que devemos ler essas críticas, muitas vezes fruto do preconceito que esses viajantes geralmente nutriam, o que é certo, segundo Malerba, é que "o teatro, numa redundância inevitável mas expressiva, foi o grande palco onde se desenrolaram os momentos decisivos da vida política joanina no Brasil. Era ele o termômetro da popularidade do governo, pelo menos entre as classes superiores" (MALERBA, 2000, p.96). Afirma também que o teatro não era importante apenas nos momentos políticos críticos, como nas vitórias militares. Nos aniversários "e dias festivos, dos nomes, batizados, casamentos dos membros da família real, era ali o lugar privilegiado onde se reiteravam os vínculos de fidelidade dinástica. Mas era nas ocasiões mais agudas da vida política que o teatro se tornava o centro da vida cortesã" (MALERBA, 2000, p.99). Esta importância social era notada mesmo pelos visitantes estrangeiros:

> [...] uma circunstância faz com que a Ópera seja um local benquisto para os brasileiros. É onde todos os acontecimentos políticos do país – sobres os quais eles têm grande interesse – são anunciados e concluídos. Essa instituição sozinha é capaz de atrair os brasileiros independentemente de estar apresentando boa música e dança (WALSH, 1985, p. 204).

Não vamos nos estender relacionando detidamente as atividades do teatro com a vida política do reino, já que temos como foco a atividade artística em si mesma. O que devemos manter em mente é que o teatro, apesar de ser não ser estatal, estava intimamente relacionado com as atividades da corte. Como já vimos, também foi, de certa forma, subsidiado pelo rei, através da concessão de loterias e isenção de impostos.

Vejamos agora uma interessante descrição do público que freqüentava o teatro:

> A platéia da Ópera, no Rio de Janeiro, pareceu-me composta dessa classe burguesa de tez indubitavelmente branca, que aqui exerce as profissões de médico, advogado ou ocupa os cargos secundários e subalternos da administração.
>
> Debalde entre estes espectadores procurei pessoas de cor; elas teriam o direito de ali se achar, mas é provável fossem mal acolhidas, pois vale bem pouco, no Rio, ter alguém por si o direito legal quando pela frente encontra a opinião geral (Victor Jacquemont in BEZERRA, 1940, p. 82).

Ou seja, o teatro era freqüentado pela elite brasileira. Vale lembrar também que a presença de mulheres na platéia dos teatros cariocas só foi permitida muitos anos depois.

O Teatro São João incendiou-se três vezes: em 1824, 1851 e 1856. Hoje se chama Teatro João Caetano, totalmente reconstruído e diferente do original.

Outros pequenos teatros menos importantes estiveram em funcionamento no Rio de Janeiro Joanino. Balbi (1822, v.2, p. ccxxvj) cita a existência de teatros particulares como o "Teatrinho" construído em 1815 por uma sociedade de negociantes ricos na praça do Rocio e o teatro de M. Luiz de Souza Dias, construído em 1820. A atuação destes teatros carece de maiores estudos.

Quanto ao repertório executado nos teatros, podemos citar os estudos de Paulo Kühl. Segundo ele, durante o primeiro quartel do século XIX, coexistiram três gerações de "compositores de obras italianas: uma com raízes muito claras no século XVIII, outra da primeira década do século XIX, [...] e, por fim, a novidade rossiniana". Sendo assim, o que "vale a pena ressaltar é que essas três gerações não apareceram isoladas e paulatinamente na cena carioca; ao contrário, surgem misturadas e convivem" (KÜHL, 2002, p. 127). Fato é que, em 1819, é montada *Tancredi*, a primeira ópera de Rossini no Rio de Janeiro. Este compositor iria dominar a cena lírica carioca por muitos anos[36].

Quanto às relações entre o repertório apresentado no Rio e em Portugal, elas são esclarecidas por Cranmer em suas conclusões sobre como o repertório de ópera se difundiu pelos teatros:

> Da mesma forma que conexões podem ser mostradas em algumas ocasiões, mas não sempre, entre Lisboa e o Porto, o mesmo pode ser feito entre Lisboa e o Rio de Janeiro. Duas das óperas de Marcos Portugal para o São Carlos receberam execuções na corte do Rio, *Axur re d´Ormus* de Salieri encontrou seu caminho para o Teatro São João no Rio através da biblioteca real em Lisboa, e a *Adina* de Rossini que foi estreada no S. Carlos em 1826, encontrou sua única outra produção no século XIX no T. de S. Pedro, no Rio. Por outro lado, algumas óperas tiveram sua estréia carioca antes da estréia no S. Carlos, e algumas óperas executadas no Rio nunca foram montadas no S. Carlos. Portanto, partituras têm que ter chegado aos Teatros cariocas através de variadas fontes, dentre as quais Lisboa era apenas uma. Nenhuma relação pode ser feita entre o Porto e o Rio de Janeiro[37] (CRANMER, 1997, p. 221, trad. nossa).

Na verdade, a maneira como o repertório dramático chegava ao Brasil ainda merece estudos mais detidos e está além dos limites deste trabalho. Seja como for, durante o

[36] Confira: http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf

[37] "Just as links can be shown in some instances but not all between Lisbon and Oporto, so too between Lisbon and Rio de Janeiro. Two of Marcos Portugal's S. Carlos operas received performances at the court in Rio, Salieri´s *Axur re d´Ormus* found its way from the royal library in Lisbon to the T. de São João, Rio, and Rossini´s *Adina*, premiered at the S. Carlos in 1826, found its only other nineteenth-century production at the T. de S. Pedro, Rio. On the other hand, a number of operas had Rio de Janeiro premieres prior to the S. Carlos premiere and a number of operas performed at Rio were not staged at all at the S. Carlos. Scores must have reached the Rio theatres, then, from a variety of sources, of which Lisbon was just one. No links have been established between Oporto and Rio de Janeiro".

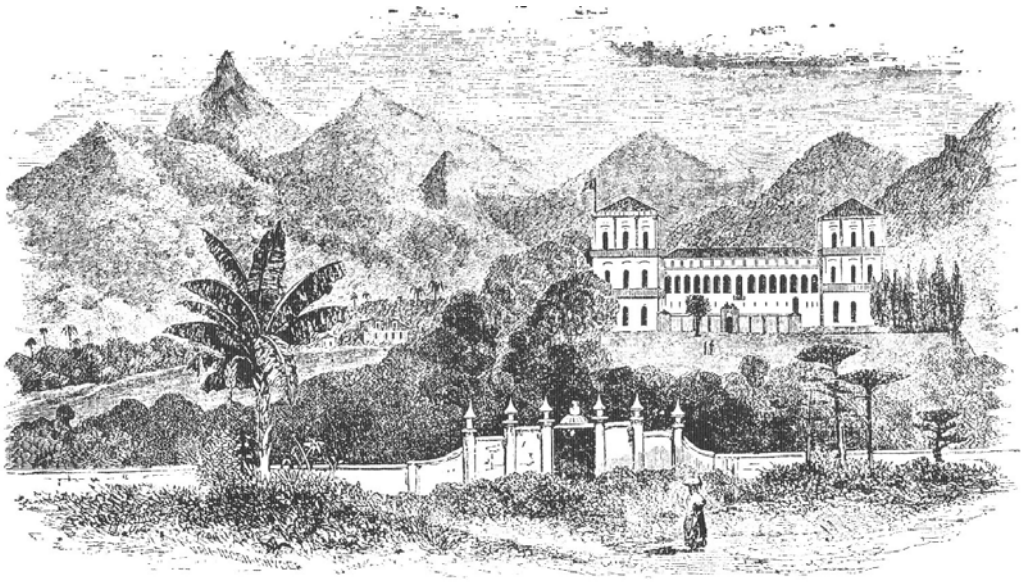
período joanino, alguns cantores representaram papel importante nisto. Podemos citar o exemplo da cantora Lapinha que, ao retornar de Portugal para o Brasil, certamente trouxe consigo seu repertório de uso pessoal. Temos ainda o caso de Paulo Rosquellas que teve em seu benefício a estréia do *Don Giovanni* de Mozart no Rio de Janeiro, logo, podemos supor que este cantor, recém chegado da Europa, tenha trazido consigo o repertório. Mesmo que a partitura desta ópera já estivesse disponível no Brasil, a presença de Rosquellas certamente foi determinante para que ela fosse montada.

2.3.3 – A música de câmera

À exceção das canções brasileiras, como as modinhas e os lundus, a produção musical de câmara brasileira da primeira metade do século XIX ainda permanece pouco estudada. No caso específico do Rio de Janeiro joanino, a produção de câmera foi um tanto menor que a sacra e dramática. Andrade chega a dizer:

> O teatro era, como a igreja, um ponto obrigatório de reunião social.
>
> Sua alteza ia ao teatro e ia à igreja. Era o quanto bastava para que todo mundo fosse ao teatro e à igreja.
>
> Sua Alteza não ia a concertos. Todo mundo julgava-se por isso, dispensado de ir a concertos.
>
> E por que haveria Sua Alteza de ir a concertos se os tinha a domicílio, executados pelos músicos de sua Real Câmara, à hora que lhe conviesse?
>
> Em grande parte, foi por essa razão que custou a formar-se clima para concertos no Rio de Janeiro. Concertos propriamente ditos no Rio de Janeiro daqueles dias, a não ser em ambientes privados, o que não era comum, só mesmo os da Real Câmara, que tanto se realizavam no Paço de S. Cristóvão, como em Santa Cruz (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 128).

Como podemos ver, a principal fonte da produção camerista era a Real Câmara, o que responsabiliza D. João VI por outra importante instituição musical carioca. Os locais citados acima por Andrade foram palco de boa parte da música de câmera executado no Rio de Janeiro.



Palácio da Boa Vista em São Cristóvão

(in KIDDER, 1980, p. 152)

O paço de São Cristóvão era também conhecido como a Real Quinta da Boa Vista[38]. Era aí a residência habitual de D. João VI no Rio. O local foi palco de várias apresentações musicais, como cantatas, serenatas e outras composições de câmera. Na Biblioteca da Ajuda, pudemos consultar uma carta de Marcos Portugal, escrita no Rio em 24 de Janeiro de 1818 e bastante reveladora destas atividades:

> Pella Serenata, q. se executou na ocasião do Cazam^to^ da Serenissima Princeza a Snr^a^ D. Maria Thereza. Recebeu cada muzico cantante, q. na d^a^ Serenata cantou huma ajuda de custo de 25 moedas.
>
> Fortunato Mazziotti, q. foi então o compositor da Muzica (em hum só acto) recebeu – trinta moedas.

[38] "Elias Antônio Lopes, respeitável negociante desta praça do Rio de Janeiro, havia construído, não longe da cidade, no sítio de S. Cristóvão uma grande casa de campo [...] levado dos generosos sentimentos de afeto, e amor para com a real pessoa de seu príncipe, tomou a resolução de ofertar a Sua Alteza Real a sua casa, e quinta a ela anexa [...] Esta é a chamada Real Quinta da Boa Vista, residência ordinária do Príncipe Regente Nosso Senhor" (SANTOS, 1943, p. 240).

> Porq. n´aquella ocazião ainda S. M. não tinha admittido muzicos instrumentistas p[a] a Sua Real Camara, cada músico instrumentista, q. avulsamente foi chamado, recebeu – quatro moedas.
>
> Porém note V[a] Exc[a]. q. a maior parte dos musicos instromentistas, q. servirão na Serenata q. ultimamente se executou[39] são da Camara e por isso mesmo, como V[a] Exc[a] bem sabe, não tem nada a receber. - Os q. forão avulsamente chamados de fora são quatorze, como se observará pela lista adiante declarada -
>
> Pello q. respeita a Coristas não há exemplo de comparação; porq.[to] a m[a] Serenta foi a prim[a] q. se fez com coros; em conseq[a] deq. V[a] Exc[a] determinará oq. bem lhe parecer (PORTUGAL, 1818).

Seguindo a carta, está uma lista de todos os músicos que atuaram na serenata do Marcos Portugal[40]. Pela carta podemos ver que Fortunato Mazziotti também atuou como compositor da Real Câmara. No acervo da Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, podem ser vistas algumas cantatas deste compositor escritas no Rio de Janeiro. São composições extensas, com solistas, coro e orquestra e permanecem quase desconhecidas pela musicologia brasileira. Vale a pena ressaltar que algumas destas cantatas possuem texto em Português, o que as torna ainda mais singulares em seu contexto histórico.

Paralelamente a esta produção vocal de origem mais "erudita", temos as canções brasileiras, dentre as quais as modinhas e os lundus são os principais representantes. Estas canções transitavam livremente entre o universo da música popular e o da música palaciana, estando quer no repertório dos cantores de profissão, quer no dos diletantes. Da mesma forma, tanto amadores e populares, quanto compositores profissionais compuseram estes gêneros tão presentes na vida musical carioca oitocentista e vários memorialistas descreveram a riqueza e qualidade deste repertório. Mesmo em Portugal a canção brasileira impressionava os ouvintes. Por exemplo, Ruders descreve uma visita sua a uma casa em Portugal:

---

[39] Certamente se trata de *Augúrio di Felicita,* composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

[40] O nome dos cantores são : "Joze Capranica/Antonio Pedro/Ant[o] Ciconi/João Mazziotti/João dos Reis/Fasciotti/Pasqual Tani/Marcello Tani [...] Coristas/ Manoel Rodrigues/Franc[o] Manoel/Augusto/Feliciano/Candido/Luiz Gabriel/Joaqm Joze Agostinho/Ant[o] Gomes/Franc[o] da Luz/Joze M[a] Dias/João Ant[o] Ferr[a]/Mel Rodrigues da Sa/Carlos Mazziotti/Joze M[a] da Silva/P[e] Paula/P[e] Lucio/P[e] Firmino/Porto

> Mas tive lá o prazer, além do agrado que encontrei sempre no seio desta família, de ouvir uma brasileira, com a sua voz naturalmente bela e artisticamente cultivada, cantar algumas das mais deliciosas canções populares do seu país, a que se dá o nome de "modinhas" e que ela acompanhava com o alaúde (RUDERS, 1981, p. 212).

Durante o período joanino, estas canções eram costumeiramente executadas com acompanhamento de instrumentos de corda dedilhada, como as guitarras e violas, além do cravo e do piano. Segundo Marcelo Fagerlande, no período joanino, "o cravo e o piano existiam lado a lado, sem o distanciamento que encontramos, por exemplo, nos dias de hoje" (FAGERLANDE, 1996, p. 19). Nos jornais cariocas do começo do século podemos encontrar anúncios de venda tanto de cravo quanto de pianos. Apesar do piano, na primeira metade do século XIX, ir se tornando o instrumento de teclado dominante no Rio, ainda podemos encontrar na *Gazeta do Rio de Janeiro* de 1810 o seguinte anúncio: "Quem quiser comprar um cravo de penas de cinco oitavas, e muito boas vozes, pode-o ir ver à rua das Mangueiras No 8" (*Gazeta do Rio de Janeiro*, No 13, 14 de fevereiro de 1810). Voltaremos a falar sobre algumas especificidades deste repertório brasileiro no capítulo VI.

2.4 - O Ensino Musical

No final do século VIII e durante o período joanino boa parte do ensino musical na cidade do Rio de Janeiro se dava através de instituições religiosas[41]. Dentre estes locais de ensino de música, devemos ressaltar o Seminário de São Joaquim, que foi "instituído pelo Illm. D. Fr. Antonio de Guadalupe Bispo desta Diocese para instrução de meninos órfãos e pobres" (NUNES, 1858, p. 143). Estes meninos órfãos costumavam fazer parte do coro da catedral. Num almanaque de 1799, ao enumerar os músicos da Catedral carioca, o autor menciona a existência de 12 reverendos, capelães do coro, além de "Quatro meninos por turno do Seminário de S. Joaquim" (NUNES, 1858, p. 130). O almanaque nos revela ainda que o professor de música deste seminário era o Reverendo José de Oliveira.

Os coros das igrejas representavam papel importante para o ensino musical no Rio. Afinal, a "participação nos coros de igrejas era uma oportunidade para as crianças que os freqüentavam de não só aprender música, mas também de se alfabetizar e estudar latim" (CAVALCANTI, 2004, p. 184).

Na verdade o ensino musical no Brasil esteve desde seu início fortemente vinculado à atividade religiosa. É consenso entre os musicólogos que o ensino da música européia tenha sido inaugurado no Brasil pela mão de religiosos. Neste início, a música foi utilizada como instrumento de catequização da população nativa. Até 1759, quando foram expulsos do país, os mais importantes agentes de ensino foram os jesuítas. Todavia, é bom termos em mente que a música era usada com muita reserva dentro da Companhia de Jesus, pois "a prática musical não deveria ser realizada por padres, para que estes pudessem continuar com sua atuação junto aos 'bens espirituais'" (Holler, 2006, p. 23). Estes "bens espirituais" seriam a catequese, a comunhão, a confissão, e realização de todos os sacramentos, etc. Na verdade, como nos mostra Marcos Holler, a atividade musical dos jesuítas no Brasil só foi permitida por ter ficado claro que a música era uma ótima aliada na conversão dos nativos.

[41] "[...] era nos coros das igrejas que muitos músicos do Rio de Janeiro se formaram. O primeiro a se constituir foi o da Sé Catedral, na Igreja de São Sebastião, no alto do morro do Castelo, em 1685. Seu mestre-capela tinha entre outras incumbências a de manter uma classe de aula para ensinar música gratuitamente. Outras igrejas como a da Misericórdia em 1704, e a da Candelária, em 1720, também formaram bons coros na cidade" (CAVALCANTI, 2004, p. 183).

Mesmo assim, sempre que possível, a música dos ofícios deveria ser executada por músicos externos, e não por padres jesuítas. Sendo assim, podemos concluir que havia a necessidade de crianças, índios, ou até mesmo escravos que pudessem atuar como músicos nos igrejas jesuíticas. Um exemplo disto é o grupo de escravos músicos da Fazenda de Santa Cruz, enorme propriedade dos jesuítas que ficava próxima do Rio de Janeiro. Não há como duvidar da existência de atividades musicais na fazenda, como atesta correspondência do Bispo do Rio de Janeiro em 10 de julho de 1757: "se ensinam a solfa na Fazenda de Santa Cruz que me seguram compõem já um coro de música mui suave" (in FREITAS, 1985, v. 1, p. 139).

Após a expulsão dos jesuítas a fazenda passou a pertencer à coroa e passou por momentos de verdadeiro caos administrativo, que certamente prejudicaram qualquer tipo de produção musical. Por outro lado, não há razão para crer que os negros músicos da fazenda não mantivessem alguma prática musical durante estes anos, mesmo que por iniciativa própria[42]. Seja como for, como nos mostra Benedicto Freitas (1985) a chegada de D. João também representou grandes melhoramentos na dita fazenda que passou a se denominar "Sítio de veraneio real", onde o rei passava longos períodos de descanso. Durante o período joanino esta fazenda foi cenário de muitos eventos festivos tanto religiosos quanto políticos, apresentando muita música. "Com as obras de ampliação e aformoseamento do Real Palácio de Santa Cruz, sua Capela foi amplamente remodelada, merecendo especial atenção os trabalhos executados, sabendo seus autores da predileção de D. João por assuntos litúrgicos (FREITAS, 1985, v.2, p. 129).

O mais importante é que D. João VI instituiu na fazenda uma escola de música para os negros escravos. Segundo Mattos, a fazenda de Santa Cruz foi de interesse para D. João VI logo que ele chegou ao Brasil.

[42] "Expulsos os Jesuítas e relegada a Fazenda para as especulações econômicas, teria sido descurada tão útil organização. Só a rotina a salvaria do desaparecimento, mantendo-a por cerca de meio século" (FREITAS, 1985, v.2, p. 130).

> [...]A riqueza natural da fazenda atrairia, sem dúvida, o interesse de D. João, mas não teria passado despercebido ao melômano príncipe a potencialidade musical dos escravos-músicos que atuavam nas cerimônias religiosas da fazenda. Neste sentido, tomou as medidas indispensáveis ao desenvolvimento desses escravos, do que resultou a imediata decisão de fazer reviver o ensino de música implantado pelos jesuítas até 1759. Destacou dois professores de música para a fazenda.
>
> D. João terá compensação para esse gesto: os escravos músicos serão intérpretes de obras especialmente compostas para eles pelos mestres-de-capela e cantadas na Real Fazenda e Real Quinta. Na bagagem de José Maurício apontam os resultados concretos a partir de 1810, quando compõe o moteto *Preacursor Domini* (MATTOS, 1996, p. 73).

Ou seja, mais uma vez D. João VI interfere positivamente na realidade musical carioca. Nos apontamentos do mês de outubro de 1808 nas "Contas do Particular" podemos ver um exemplo do empenho do rei com a escola de Santa Cruz:

> 21 – De ajuda de Custo, ao Instromentista Joze Quitiliano de Mora, q. foy mandado a St[a] Cruz, p[a] ensinar a tocar diversos Instromentos aos Prêtos ....12$000[43] (ACR, Livro 459).

A atividade musical na fazenda não passou despercebida nem pelo geógrafo Adrien Balbi em seu *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve* de 1822:

> Acreditaríamos ter atingido apenas imperfeitamente o nosso objetivo, se não disséssemos aqui, de passagem, uma palavra sobre uma espécie de conservatório de música estabelecido, já faz muito tempo, nas imediações do Rio de Janeiro, e que é destinado unicamente a formar negros em música. Deve-se esta instituição aos jesuítas, bem como todas aquelas estabelecidas no Brasil antes da chegada do Rei, que se ocupavam da civilização e instrução do povo.[...] Quando da chegada do rei ao Rio de Janeiro, Santa Cruz foi convertida em moradia real. Sua Majestade e toda a corte ficaram muito surpreendidos na primeira vez que ouviram a missa na Igreja de Santo Inácio de Loiola em Santa Cruz, pela perfeição com que a música vocal e instrumental era executada por negros dos dois sexos que se haviam aperfeiçoado nesta arte segundo o método introduzido vários anos antes pelos antigos proprietários deste domínio e que felizmente ali fora conservado. Sua majestade, que gosta muito de música, querendo tirar partido desta circunstância, estabeleceu escolas de primeiras letras,

[43] No sistema monetário do século XIX, 1$000 representa mil réis e 1:000$000 um conto de reis, ou um milhão de réis.

> de composição musical, de canto e de vários instrumentos na sua casa de recreio, e conseguiu em pouco tempo formar, entre seus negros, tocadores de instrumentos e cantores muito hábeis. Os dois irmãos Marcos e Simão Portugal compuseram peças expressamente para estes novos adeptos de Terpsicore, as quais eles executaram perfeitamente; muitos foram agregados entre os músicos das capelas reais de Santa Cruz e de São Cristóvão. Alguns mesmo chegaram a tocar instrumentos e cantar de maneira realmente espantosa. [...] Sua Majestade muitas vezes assistiu a cerimônias religiosas em que toda a música foi executada por seus escravos músicos. [...] Não faz muito tempo que [o Príncipe do Brasil] encarregou os irmãos Portugal de compor óperas que foram inteiramente executadas por estes africanos, com o aplauso de todos os entendidos que os ouviram[44] (BALBI, 1822, v.2, p. ccxiv, trad. nossa).

Este texto merece uma ressalva: chamar a escola de música de conservatório é bastante discutível. Uma instituição deste tipo só seria aberta no Rio de Janeiro anos depois. Por outro lado, pesquisas mais recentes mostram que o ensino musical na fazenda durante o século XIX foi realmente muito eficiente. Baseado na análise de cartas de alforria de escravos músicos da fazenda, Antônio Carlos dos Santos afirma:

---

[44] "Nous croirions n´avoir atteint qu´imparfaitement notre but si nous ne disions ici en passant un mot sur une espèce de conservatoire de musique établi depuis long-temps dans les environs de Rio-Janeiro, et qui est destiné uniquement à former des nègres dans la musique. Cette instituition est due aux jésuites, ainsi que toutes celles établis au Brésil avant l´arrivée du Roi, que se rattachent à la civilisation et à l´instruction du peuple. [...] Lors de l´arrivée du roi à Rio-Janeiro, Santa-Cruz fut convertie en maison royale. Sa majesté et toute la cour furent frappées d´étonnement, la première fois qu´elles entendirent la messe dans l´église de Saint-Ignace de Loyola à Santa-Cruz, de la perfection avec laquelle la musique vocale et instrumentale était exécutée par des nègres de deux sexes, que s´étaint perfectionnés dans cet art d´après la méthode introduite plusieurs années auparavant par les anciens propriétaires de ce domaine, et qui heureusement s´y était conservée. Sa Majesté, qui aime beaucoup la musique, voulant tirer parti de cette circonstance, établit des écoles de premières lettres, de composition musicale, de chant et de plusieurs instrumens dans sa maison de plaisance, et parvint en peu de temps à former parmi ses négres des joueurs d´instrumens et des chanteurs très-habiles. Les deux frères Marcos et Simào Portugal ont composé tout exprès des pièces pour ces nouveaux adeptes de Therpsichore, qui les ont parfaitement exécutées ; plusieurs ont été agrégés parmi les musiciens des chapelles royales de Santa-Cruz et de San-Christovào. Quelques-uns même sont parvenus à jouer des instrumens et à chanter d´une manière vraiment étonnante. [...] S. Majesté a assisté bien des fois à des cérémonies religieuses où toute la musique a été exécutée par ses esclaves musiciens. [...] Il n´y a pas bien long-temps qu´il a chargé les frères Portugal de composer des opéras qui ont été entièrement exécutés par ces Africains, aux applaudissemens de tous les connaisseurs qui les ont entendus".

> [...] o ensino da música na Real Fazenda de Santa Cruz era tão elevado e sério que proporcionou a formação de um significativo número de escravos-músicos, perdurando por muito tempo, como nos mostram as cartas de alforria. Demonstra, ainda, que o número de escravos-músicos eruditos ou semi-eruditos era tão qualificado musicalmente, a ponto de serem emprestados ou alugados para se apresentarem na corte ou mesmo para a aristocracia em Particular (SANTOS, 1999, p. 375).

Estes negros músicos formados na fazenda foram bastante ativos durante o período joanino. Por exemplo, como nos lembra Andrade (1967), em 1812, esses músicos apresentaram uma farsa de Marcos Portugal na Real Quinta da Boa Vista. Estudioso da história da fazenda, Freitas chega a nomear três destacadas alunas da escola de Santa Cruz: Maria da Exaltação, Sebastiana e Matildes. Com a partida de D. João VI as atividades musicais em Santa Cruz diminuíram, mas permaneceu bastante ativa a sua Banda de Música.

Outra forma de ensino musical eram as aulas dos professores particulares. Exemplo maior disto é a formação musical que teve o Pe. José Maurício que, segundo Mattos (1996), teria estudado sob orientação de Salvador José de Almeida e Faria, músico "pardo" natural de Minas Gerais. Nireu Cavalcanti localizou o inventário deste professor, que revela uma rica biblioteca musical:

> Com este variadíssimo e qualificado quadro de compositores que o acompanhava, o professor Salvador José de Almeida Faria teve, além de outros, o mérito de colocar ao alcance dos alunos que com ele estudavam no Rio de Janeiro quase todos os autores adotados pelo Seminário da Patriarcal de Música de Lisboa, utilizando as obras musicais de seus famosos professores e ex-alunos, como também as de mestres italianos apreciadíssimos em Portugal: Jommelli, Sabbatine, Pergolesi, Borghi, Piccini e Orgitano. Percebe-se assim que a escola musical e, conseqüentemente, a formação dos músicos da cidade do Rio de Janeiro, no século XVIII, cultivavam a bela música clássica italiana (CAVALCANTI, 2004, p. 185).

Por sua vez, o padre mestre se tornou um dos mais importantes professores no Rio de Janeiro. De acordo com as pesquisas de Cleofe de Mattos (1970), Pe. José Maurício estava à frente de um curso de música nos últimos anos do século XVIII.

> [O curso do Pe. Mestre] viria ampliar o alcance de um atendimento à mocidade desejosa de conhecer a base teórica de sua arte. Certo, já lecionava música; às suas aulas particulares fazem alusão os biógrafos que o conheceram de perto. Nos 28 anos que funcionou, irradiou não só ensinamento, mas exemplo de uma vida devotada à música. A importância desse curso deve ser posta em evidência; em seus bancos sentaram-se algumas das mais destacadas figuras da música: compositores, professores, modinheiros, cantores, copistas, figuras que brilharam na administração do Brasil Império no terreno da organização social como no ensino da música, sem falar na massa dos que se perderam no anonimato das Irmandades (MATTOS, 1970, p. 23).

Grande parte dos músicos que se profissionalizava sob orientação de José Maurício tinha como objetivo participar dos conjuntos musicais que atuavam nas cerimônias religiosas promovidas por igrejas e irmandades, especialmente daquele da Real Capela. Um exemplo deste tipo de aluno é Francisco Manoel da Silva. De acordo com seu biógrafo, Ayres de Andrade (1967), ele foi aluno de Pe. José Maurício, o que o levou a atuar como músico na Real Capela, primeiramente como sopranista do coro, depois, com o desgaste vocal, como timbaleiro da orquestra, e finalmente, como violoncelista. Foi esse mesmo aluno que em 1841, fundou e dirigiu o primeiro conservatório carioca, o Imperial Conservatório de Música, a atual Escola de Música da UFRJ.

É bom ressaltar, que durante o período joanino o padre deu aulas gratuitamente, pois, além de suas funções como mestre capela, o Pe. José Maurício esteve encarregado de dar aulas públicas. Isso fica muito claro no seguinte documento, assinado por D. João VI:

> Atendendo a achar-se José Mauricio Nunes Garcia Presbítero secular servindo os Empregos de Mestre de Muzica de minha Real Capella, organista della e dando gratuitamente lições à mocidade e que se destina a aprender aquella arte: Sou servido que pela Folha dos ordenados da mesma Real Capella vença o sobredito José Mauricio Nunes Garcia, por todos os referidos empregos a quantia anual de seiscentos mil reis pagos aos quarteis na forma do costume. [...] Palácio do Rio de Janeiro em 26 de Novembro de mil oitocentos e oito. [Rubrica do Principe Regente]. (Arquivo Nacional, Decretos sôbre Fazenda, Lìvro 1o., 1808 – 1820)

Como podemos ver nos estudos de Andrade (1967), a estrutura deste curso de música era bastante simples. Quando funcionou na rua das Marrecas, dispunha apenas de viola de arame para uso didático, como a exemplificação de intervalos e acordes. Este curso teria tido vida longa, fechando as portas apenas em 1830, com a morte do Padre Mestre.

Não podemos esquecer que com a chegada da corte as famílias cariocas investiram mais na educação dos filhos, o que refletiu positivamente no ensino da música. Andrade (1967, v. 1, p. 134) afirma que entre 1808 e 1831, "ganha incremento entre os amadores o gosto pela música. Na educação da juventude a música tornara-se uma constante. Não havia colégio para moças em cujo programa de ensino ela não estivesse incluída". Exemplo disto pode ser visto na *Gazeta do Rio de Janeiro*:

> Na rua de Mata Cavalos ao pé dos arcos N^{o} 3, há uma senhora que se propõe a ensinar meninas, a ler , escrever, e contar, fazer meia, cozer, bordar de branco, e de ouro, e prata, e matiz, marcar, fazer flores, enfeites, etc.; igualmente ensinará música, e a cantar (*Gazeta do Rio de Janeiro*, N. 53, sábado, 4 de julho de 1818).

No mesmo periódico podemos ver:

> Madame Clementiny, novamente chegada a esta cidade, tendo dirigido na França por espaço de 10 anos uma casa de educação de meninas, propõe-se a dar lições de música vocal, de harpa, de piano e de língua francesa. Desejando não deixar dúvida sobre a sua eficiência na arte que professa, terá a honra de dar incessantemente um concerto, no qual se fará ouvir nos ditos instrumentos, assim como na harpa-piano, de nova invenção, e certamente merece a particular atenção dos amadores das belas-artes. (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 6 de agosto de 1817).

O material didático utilizado pelos professores eram breves cartilhas de música manuscrita, conhecidas por artinhas, "que eram passadas de um a outro aluno. Em casos mais raros, as cópias tinhas origem em volumes impressos em Portugal" (MATTOS, 1996, p. 28).

No que diz respeito ao ensino de canto, os professores das primeiras noções de música também eram os responsáveis pela orientação vocal dos jovens cantores. Com a chegada da corte e a conseqüente vinda de cantores europeus, os cantores cariocas puderam contar com professores especializados na arte do canto. Dentre estes cantores, "os mais procurados professores de canto do Rio de Janeiro eram os cantores sopranistas (*castrati*) da Capela Real" (ANDRADE, 1967, v.1, p. 49).

CAPÍTULO III

CANTORES EM ATIVIDADE NO RIO DE JANEIRO

Muitos foram os cantores que atuaram no Rio de Janeiro durante o período joanino, ficando difícil rastrear todos os nomes e fatos. Entretanto, reunimos o máximo de informação possível numa série de esboços biográficos que apresentaremos a seguir. É claro que pela grande quantidade de cantores e pelos próprios prazos de nossa pesquisa, estas biografias não são um estudo exaustivo, podendo faltar alguns nomes. Isto não chega a representar um problema já que escrever a biografia detalhada destes músicos está além de nossos objetivos. Seja como for, sempre há a possibilidade de algum cantor que possa ter atuado no Rio de Janeiro sem deixar registros. O que realmente pretendemos é perceber melhor a realidade destes cantores e, conseqüentemente, pintar um panorama mais detalhado da meio vocal carioca.

Por outro lado, cremos que até o momento, o que aqui apresentamos é a lista biográfica mais completa de cantores em atividade no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. Afinal, para chegarmos a estes resultados comparamos e analisamos o trabalho de outros pesquisadores na área como Ayres de Andrade, Cleofe Person de Mattos, André Cardoso, Paulo Kühl, além de acrescentarmos nossas próprias descobertas e contribuições.

Apesar de muita informação biográfica que apresentamos já ter sido anunciada por Andrade em seu livro *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, o autor não indicou a localização das fontes primárias. Graças a nossas próprias investigações no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, guiados pelos manuscritos de Andrade (196-?) que deram origem ao referido livro e ao dicionário de músicos de Mattos (199-?), conseguimos localizar e fotografar os documentos originais e apresentá-los em nosso Apêndice V, comprovando definitivamente boa parte da informação que se tinha acerca destes músicos. Vale lembrarmos também que graças a catálogos de libretos editados na Europa e ao estudo

de musicólogos europeus como David Cranmer, conseguimos reunir informação sobre a carreira de alguns destes cantores em seu continente de origem, informações estas que não constam em nenhum outro trabalho musicológico brasileiro.

Neste capítulo, não pudemos desconsiderar a presença de cantores anônimos, como os negros e mulatos, e as mulheres, cuja atividade foi muito importante no meio musical da época, apesar de seus nomes terem sido esquecidos.

Por outro lado, o elemento que mais nos interessa na vida destes cantores é sua própria voz. Sendo assim, buscamos árias que houvessem sido compostas especialmente para eles, já que, no momento histórico em questão, estas dedicatórias musicais pretendiam exibir todas as habilidades do intérprete e, conseqüentemente, acabam por nos revelar muita informação acerca da respectiva voz. Em nossa investigação, conseguimos consultar um grande número de dedicatórias compostas tanto pelo Pe. José Maurício, quanto por Marcos Portugal. A partes vocais destas árias foram por nós transcritas e podem ser vistas nos Apêndices II e III[45]. Sempre que possível incluímos em nossas biografias trechos destas dedicatórias, como forma de exemplificar as propriedades e capacidades vocais destes cantores. Por exemplo, estas árias revelam de maneira inequívoca o naipe vocal dos intérpretes. Fomos além e procuramos delimitar aproximadamente a extensão e a tessitura destas vozes. Para tanto, recorremos a uma análise estatística que revelasse por quanto tempo uma determinada nota (freqüência sonora) era emitida em uma ária dada.

Nesta análise, escolhemos como unidade de tempo a colcheia, pois medir a duração em segundos seria algo muito trabalhoso e impreciso, visto que o andamento de uma peça não é um valor fácil de determinar com precisão. Para calcularmos quantas colcheias de uma determinada freqüência foram usadas numa peça, usamos os seguintes procedimentos:

- Em peças contendo trechos com andamentos diferentes, tais trechos foram considerados separadamente, pois nestes casos colcheias de seções diferentes não são equivalentes em duração. Por outro lado, trechos e árias de pequena dimensão foram descartados por não serem representativos estatisticamente.

[45] Não foram trascritos duetos, trios e outros cojuntos solistas com dedicatórias.

- Variações locais de andamento, como acelerandos e retardandos, não foram consideradas, pois não podem ser facilmente quantificados.
- Nas fermatas, a duração da nota escrita foi dobrada.
- Recitativos, cadências, grupetos, apojaturas e outras figuras musicais cujo valor das notas não é mesurado foram desconsiderados.
- Nos trilos atribuímos metade da duração para a nota escrita e a outra metade para a nota superior, motivados pelo próprio caráter da execução deste ornamento.
- A colcheia de uma tercina correspondeu a 0,67 do valor de uma colcheia normal[46].
- Notas em estacado valeram metade da duração da figura escrita.
- Mesmo considerando a possibilidade do emprego de um temperamento desigual para execução das peças, notas enarmônicas foram consideradas iguais (Ré#=Mib), pois nossa análise gráfica não alcança este nível de precisão.
- No caso de trechos com notas opcinais, consideramos as notas mais próximas dos extremos da extensão do cantor.
- Notas em trechos com repetição tiveram seu valor dobrado.

Isto posto, podemos ver que nossas medidas são apenas aproximadas. No entanto, são suficientemente precisas para a análise a que nos propusemos.

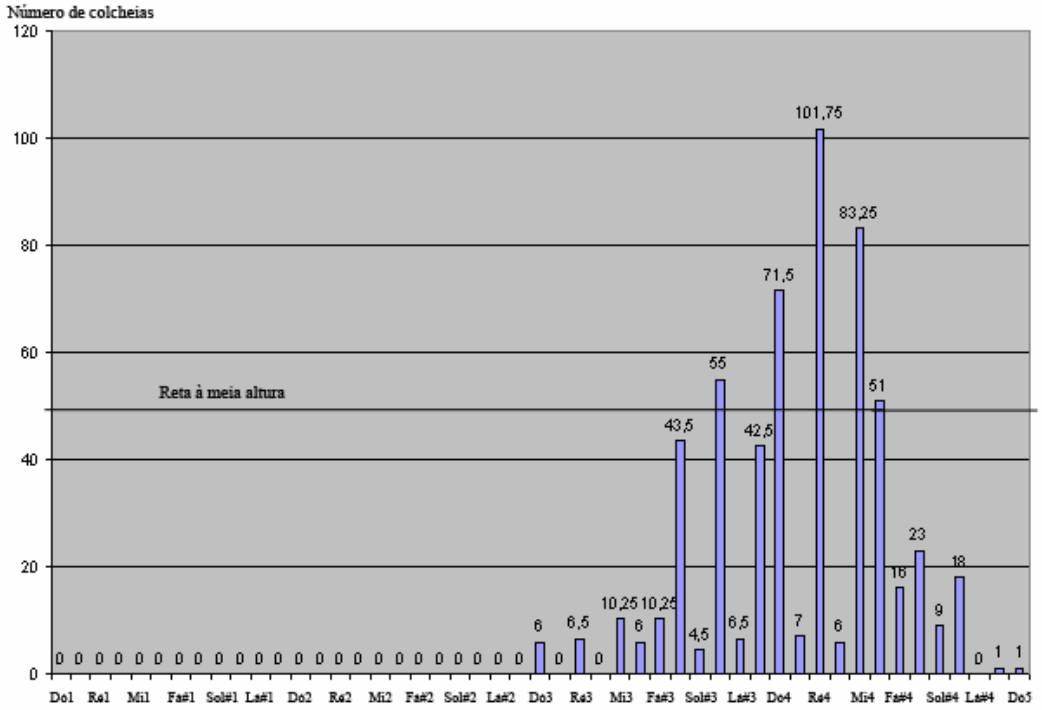
Estamos conscientes de que a colcheia não é uma unidade de tempo absoluta, pois depende do andamento de cada peça, mas em nossa análise isto não representa um problema, já que estamos interessados em comparar apenas a duração relativa das notas de uma mesma peça.

Com os valores obtidos conseguimos gráficos de altura sonora versus a respectiva quantidade de colcheias. Ou seja, se tivermos no eixo vertical a medida 15 isto indicará que a nota correspondente indicada no eixo horizontal teve a duração de quinze colcheias. Além destes gráficos em forma de colunas, julgamos ilustrativo usar gráficos circulares mostrando a porcentagem com que cada nota ocorre na peça. Os gráficos foram separados por intérprete e organizados cronologicamente, podendo ser vistos no apêndice IV.

[46] Para isto consideramos a seguinte equação: **2 duinas = 3 tercinas**. Fica claro então que **tercina = 0,67 duína.**

A partir destes gráficos fica fácil visualizar a extensão de uma ária. Obviamente tal extensão não é necessariamente equivalente à extensão vocal do cantor que é no mínimo aquela. No entanto, quando temos várias dedicatórias para um mesmo cantor, a soma das extensões de todas estas árias certamente chega muito próximo da extensão real do intérprete. A esta soma chamaremos de extensão total. Quanto maior o número de dedicatórias consideradas, mais próxima ela estará da extensão real do cantor.

Outra medida que podemos calcular usando os gráficos é a tessitura da dedicatória. Matematicamente definimos tessitura como o intervalo de notas medido à meia altura do gráfico. Explicamos: em um gráfico em colunas, dividimos o valor máximo do eixo vertical pela metade. Neste valor traçamos uma reta horizontal. Este reta cortará várias colunas, o intervalo de notas contido por todas estas colunas é o que chamamos de tessitura. Vejamos um exemplo:



A metade da altura deste gráfico é 50,87. Tracemos uma reta horizontal na altura que corresponde a este valor, como mostra o exemplo acima. Esta reta cortará apenas

colunas que estão entre Lá$_3$ e Fá$_4$ do eixo horizontal. Neste caso, Lá$_3$-Fá$_4$ é o intervalo medido à meia altura. Como podemos ver, ele abarca os valores mais altos do gráfico, ou seja, as notas mais usadas.

Quando definimos assim a tessitura de uma peça, estamos conscientes que, da mesma forma que a extensão, ela não equivale à tessitura real do intérprete. Dentre outro fatores, a extensão e a tessitura dependem do caráter e da tonalidade da peça e do gosto do compositor. Por exemplo, os gráficos estatísticos mostram que uma ária lenta e íntima tem uma tessitura diferente de uma ária rápida e brilhante. Além disto, a nota mais freqüente numa peça muitas vezes é a dominante da tonalidade, sendo assim a tessitura de uma peça está intimamente relacionada com a tonalidade. Isto não quer dizer que a tessitura de uma peça dependa primeiramente da tonalidade da peça em si mesma. Na verdade, o compositor certamente levava em conta o intérprete ao escolher uma determinada tonalidade. Por exemplo, caso o soprano possuísse um Fá$_4$ muito bonito, o compositor poderia optar pela tonalidade de Sib maior ou menor, com a certeza de poder usar muito a dominante da tonalidade. Por outro lado, se este mesmo Fá$_4$ fosse uma nota ruim, ele poderia optar pelo Si maior ou menor. É um exemplo simplista, mas ilustra bem o fato de que um cantor resulta melhor em certas tonalidades. Certamente compositores experientes como Marcos Portugal e José Maurício levavam isto em conta. Por exemplo, nas árias que Marcos Portugal dedicou a João dos Reis Pereira, vejamos quais tonalidades foram usadas e com que freqüência: SibM (duas árias), FáM (duas), MibM (duas), RéM (uma). Como podemos ver, nestas tonalidades, tanto a nota fundamental quanto a dominante podem ser localizadas dentro do intervalo de Lá$_2$-Fá$_3$. Este intervalo ressalta a região aguda da extensão de um baixo e, de fato, João dos Reis era um baixo-cantante, tipo vocal cuja região privilegiada da voz se encontra justamente na parte superior de sua extensão.

Seja como for, havendo várias dedicatórias para um mesmo cantor, se somarmos as respectivas tessituras, podemos encontrar um intervalo de notas que independe das particularidades de uma dada peça e deve estar muito próximo da tessitura real do cantor. Chamaremos esta soma de “tessitura geral”. Neste caso, podemos definir também “região ótima da voz”, que seria o intervalo resultante da intersecção de todas as tessituras. Em

outras palavras, a região ótima seria o conjunto de notas comuns a todas as tessituras, o que consiste na região mais favorável da voz do intérprete, independente da dedicatória.

Antes de apresentarmos as biografias, é importante fazer algumas considerações. Mesmo com o prestígio que estes intérpretes alcançaram e com o grande investimento feito por D. João VI, os cantores, e os músicos em geral, não eram tratados com a mesma importância ou consideração que outros profissionais liberais. Isso fica patente ao vasculharmos os almanaques impressos no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Nestes almanaques temos sempre uma relação de pessoas importantes na corte, trazendo sua função ou posição social. Podemos encontrar desde nomes da nobreza e seus criados, até funcionários liberais como médicos, advogados, professores de várias especialidades, sem esquecer os militares e os religiosos. No entanto, no *Almanaque do Rio de Janeiro para o ano de 1811* encontrarmos apenas uma breve referência ao Mestre de Capela: Padre José Maurício Nunes Garcia, que coordenaria 32 musicos. O nome desses 32 músicos não vem especificado. Nas edições de 1816 e 1817 do dito Almanaque, podemos mais um vez encontrar a lista de pessoas ilustres, mas desta vez, não há nenhuma referência ao mestre capela e aos músicos da Capela Real. Isso não é de se estranhar, ja que a maioria dos músicos era mulata e sofria discrimanação. Vejamos o que diz Porto-Alegre:

> Entre nós ama-se em delírio a Música, mas despreza-se [sic] de alguma maneira os músicos: os ricos trocam de bom grado o seu dinheiro pelas lições do artista, recebem-nos com prazer em seu interior, mas talvez se envergonhem de ser seus amigos; os nossos músicos estão longe do labéu d´imoralidade, ao contrário, são bons pais de família, vivem em harmonia recíproca, têm uma caixa filantrópica, conservam toda a independência, que podem; têm um só defeito, e grande para o artista, neste século, serem pobres! (PORTO-ALEGRE, 1836, p. 180).

Ainda sobre os salários, Andrade nos lembra que os cantores ganhavam geralmente mais que os instrumentistas.

Não é demais lembrar ainda que muitos dos músicos que vieram durante o período joanino acabaram ficando no Brasil por muitos anos. Muitos não chegaram a retornar à Europa, falecendo no Brasil, como é o caso de Marcos Portugal, os irmãos Mazziotti, e quase todos os *castrati*. Andrade (1967, v. 1, p. 134) afirma:

> No período que vai da chegada da corte portuguesa ao Brasil até à abdicação de D. Pedro I (1808-1831), os músicos nacionais e alguns estrangeiros radicados no país é que impulsionam a vida musical da cidade. Raros são os músicos de passagem.

Vejamos agora a lista de cantores que foram identificados, com suas respectivas informaçãoes biograficas.

3.1 – Os *castrati* italianos:

> Eu admirava, entretanto, a decoração dessa igrejinha toda forrada de panos de seda bordada a ouro, e muito bem iluminada por um número infinito de velas e círios, quando encantadoras vozes se fizeram ouvir; doces e claras demais para vozes de homens, tinham uma força e um tom grave que nunca se encontram em nenhuma mulher... (Freycinet descrevendo a voz dos *castrati* da Capela Real, in ALMEIDA, 1942, p. 304).

Já que as mulheres eram proibidas de cantar na igreja, os meninos do Seminário de São Joaquim faziam a linha de soprano e contralto nas igrejas do Rio de Janeiro, antes da chegada dos *castrati*. No entanto, assim que chegaram, os últimos se tornaram as grandes estrelas do mundo musical carioca. Como nos revela um contemporâneo, freqüentavam até o círculo fechado das famílias ricas da cidade: "Eu nunca compareci a um sarau no Rio sem ver lá um ou dois destes *castrati*" (A. P. D. G., 1826, tradução nossa)[47].

[47] I never attended a soirée at Rio without seeing at in one or two of these castrati.

Por outro lado, é difícil dizer exatamente quantos estiveram no Rio de Janeiro. Temos, por exemplo, o testemunho enigmático de Schlichthorst sobre o Imperial Teatro de São Pedro[48]:

> Orquestra completa e boa, devendo contar nas grandes óperas mais ou menos cem figuras. O maestro dirige-a ao piano. Ponto muito alto. Tomassini, Bartolozzi, Fasciotti e vários outros castrados, anteriormente destinados à Capela Imperial, cantam também nele. Entre as cantoras sobressaem as Pignateli (SCHLICHTHORST, 2000, p. 124).

No entanto, nenhum pesquisador brasileiro encontrou qualquer referência a Tomassini e Bartolozzi, além desta. Andrade quer crer que Schlichthorst tenha se enganado nos nomes e duvida da real existência deles. Seja como for, arriscamos procurar vestígios sobre estes dois cantores. Não encontramos indicação de um cantor chamado Bartolozzi nem no Sartori (1992), nem no *Catálogo de libretos do Conservatório de Nápoles* (BIBLIOTECA, 1990). Desta forma, fica difícil tecermos qualquer consideração sobre este suposto *castrato*. Quanto a Tomassini, encontramos referência a um Giusepe Tommassini e a um Urbino Tomassini em libretos do final do século XVIII citados no Sartori (1992). Já no *Catálogo de libretos do Conservatório de Nápoles* (BIBLIOTECA, 1990) encontramos referência a um Tomassini, cantando junto com Fasciotti em Bolonha, em 1803, na ópera *La Selvaggia nel Messico* de Giuseppe Nicolini. Ou seja, realmente havia uma família Tomassini envolvida com canto no período que estamos nos referindo, mas não encontramos até o momento nenhuma evidência que um deles tenha estado no Brasil. O que parece certo é que estes dois castrati não fizeram parte dos cantores da Real Capela, o que poderia explicar a falta de referências a seu respeito. Se realmente estiveram no Brasil, atuaram apenas no teatro.

Em relação aos *castrati*, um dos fatos mais insólitos é a provável existência de um castrato de origem portuguesa. Segundo Andrade, Bento Fernandes das Mercês, soprano da Capela Imperial, teria sido um castrato, vindo de Lisboa por volta de 1840. No entanto,

[48] Como vimos, em 1824, o teatro S. João pegou fogo e foi reconstruído recebendo o nome de Imperial Teatro São Pedro.

como ele está fora de nosso período de estudo, não nos ativemos a esta inusitada personagem.

Outro enigma é o cantor Giuseppe di Foiano Toti. Teria sido ele um castrato? Ao que tudo indica, sim; mas não encontramos nenhum documento que confirme isto. Assim sendo, podemos dizer com certeza que pelo menos nove castrati atuaram no Rio de Janeiro joanino. Vejamos seus nomes:

3.1.1 – CAPRANICA, Giuseppe (Nápoles, 17-? – Rio de Janeiro, 15/08/1818).

Soprano da Patriarcal de Lisboa e posteriormente da Real Capela do Rio de Janeiro.

Tudo indica que Capranica chegou a Lisboa por volta do ano 1791, estando ligado à Patriarcal[49]. Isso fica bastante claro se notarmos que ele cantou no Teatro Valle em Roma durante o Carnaval de 1791 e depois cantou em Lisboa no dia 17 de dezembro de 1791 (CRANMER, 1997, p. 384)[50]. Por sua vez, o *Catálogo de Música Manuscrita da Biblioteca da Ajuda* (SANTOS, 1958-1968, v. IX, p. XXXVI) indica o dia preciso em que Capranica teria chegado a Lisboa: 9 de abril de 1791. Infelizmente, não cita a fonte desta informação. Seja como for, Cranmer afirma que ele ingressou para a Irmandade de Santa Cecília de Lisboa em 3 de novembro de 1791. Naquele tempo, "estava vivendo no Campo de Santa Clara, Lisboa (próximo à Igreja de S. Vicente de Fora)[51]" (CRANMER, 1997, p. 384, tradução nossa).

Pudemos elencar vários registros da presença de Capranica em Lisboa. Na *Rellação da dezobriga do anno de 1793*[52] (RELLAÇÃO, 1793, f. 99), pudemos ver que neste ano ele morava na "Calçada da Nossa Senr.ª da Ajuda p.e do Nascente", juntamente com dois criados. Da mesma forma, no *Livro da Relação da Dezobriga do anno de 1796* (LIVRO,

[49] Na "Despesa do Particular" de D. João VI, podemos ler nos gastos de novembro de 1791:
"8 – Aos dous Muzicos Capranica, e Angelelli, de nove dias a cada hum, do Ordenado de 50$000 por Mez, com que Vierão escripturados e se lhe não contarão no primeiro pagamento que Receberão por a Patriarcal .....29$990" (ACR, Livro 511, f. 107 f.).
[50] Uma cronologia de sua participação em espetáculos pode ser vista a seguir.
[51] "[...] he was living at the Campo de Santa Clara, Lisbon (close to the Igreja de S. Vicente de Fora)".
[52] As Desobrigas eram livros paroquiais nos quais ficava registrado o cumprimento de dois preceitos religiosos que eram obrigatórios no Império Luso-brasileiro: a confissão anual e a comunhão pascal.

1796, p. 7v), está registrado que ele morava no "Citio de Nossa Senr.ª da Ajuda", juntamente com o músico Antonio Barttolini e dois criados.

Na *Gazeta de Lisboa* de 1795, pudemos encontrar o seguinte aviso:

> Terça feira 13 do corrente se há de fazer um concerto vocal e instrumental na casa da Assembléia nova em benefício das antigas Administradoras da Casa da Assembléia das Nações, no qual cantarão Mrs. Angelelli, Capranica, e Crocciatti, e tocarão no Piano-forte e Harpa Mr. e Madame Marchal (Suplemento à *Gazeta de Lisboa* n. 1, 10 de janeiro de 1795).

No livro *1802 - Folha dos ordenados de pessoas empregadas em Muzica* (ACR – livro 2993) fica registrado que ele recebeu 19$000 como pagamento pelo primeiro quartel daquele ano[53]. Por sua vez, nos apontamentos do *Livro do Particular de 1800 até 1817***,** encontramos um resumo de sua vida profissional:

> 1802 - A Joze Capranica, Musico da Santa Igreja Patriarcal. Fez merce O Principe Regente Nosso Senhor em dezesseis de Fevereiro de mil oittocentos e dois de lhe mandar dar seis mil e quatrocentos reis por Mez pagos aos quarteis com o vencimento do primeiro de Janeiro do sobredito anno.
> [...]
> Cobrou athe o fim de Dezbr^{o} de 1802.
> D^{to} de 1803
> 1804 – Sua Alteza Real Foi Servido em dezesseis de Maio de mil oittocentos e quatro de Ordenar que pela Santa Igreja Patriarcal se fizesse nova Escritura ao sobredito, e que cessando a pensão assima se lhe desse pelo Particular vinte mil reis por Mez, e cento e vinte por Anno para cazas, e que se passasse ordem ao Estribeiro Mór para lhe dar hum Cavallo, e Moço das Reaes Cavallharices
> Cobrou todo o Anno de 1804
> D^{to} de 1805
> D^{to} de 1806
> D^{to} athe ao 3^{o} Q^{tel} de 1807
> Recebeo depois Janeiro Fevr^{o} e Março de 1809
> Recebeo quanto se lhe devia athe ao fim de Dezbr^{o} de 1809 por ser mandado hir para o Rio de Janeiro (ACR, Livro 933).

Ou seja, Capranica foi para o Rio no início de 1810, tornando-se o primeiro *castrato* a chegar à corte. A vinda para o Rio estava vinculada a um ordenado melhor, afinal no *Bolsinho do Rio de Janeiro* (ACR, Livro 936, f. 67) podemos ler que ele passou a receber

[53] "59 - A Joze Capranica .....19$200 [abaixo assinado pelo mesmo]".

pelo particular 30$000[54] por mês. Este ordenado é confirmado nos apontamentos do mês de agosto de 1812 no *Balanço do Particular* (ACR, Livro 458, f. 1f)[55].

Apesar de sua atuação inconteste no Brasil, Capranica não consta das listas de *castrati* que cantavam no Rio joanino feitas por A. de Andrade (1967) e por Cardoso (2005). A única informação dada por Andrade é uma transcrição de um documento do Arquivo Nacional:

> O tesoureiro da Capela Real pague a Antonio Cicconi os quatro meses e quinze dias de ordenado, que havia vencido e de que não estava satisfeito o falecido músico da mesma Real Capela José Capranica, independente de qualquer habilitação, que Sua Majestade há por bem dispensar. Real Fazenda de Santa Cruz, 21 de novembro de 1818 (In ANDRADE, 1967, v. 2, p. 153).

Este autor parece desconhecer, no entanto, que Capranica fosse um *castrato*. Na verdade, ele é um dos *castrati* menos citados pelos pesquisadores brasileiros. André Cardoso dá apenas breves pistas a respeito do cantor, nunca se detendo sobre suas atividade no Rio de Janeiro. Todavia, Capranica teve uma participação bastante ativa no Rio de Janeiro como comprova o número de composições dedicadas a ele pelos mestres de capela, além de sua atuação na Real Câmara.

Faleceu em 15 de agosto de 1818[56]. No Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, pudemos localizar o atestado de óbito assinado pelo cônego da Cúria, Antonio Pedro Teixeira[57]. Em 8 de setembro do mesmo ano, numa carta escrita no Rio de Janeiro para seu pai em Portugal, Luiz Joaquim dos Santos Marrocos comenta este falecimento com um tom bastante ácido:

---

[54] "Ao Musico Joze Capranica fez S. A. R. a mercê de lhe mandar continuar pela Repartição do Particular, trinta mil reis por Mez, do primeiro de Janeiro do prezente Anno em diante, visto vir pago de Lisboa da mencionada Graça até 31 de Dezembro de mil e outtocentos e nove. Rio de Janeiro em 1º de Abril de 1810. [Assinado:] Visconde de Villanova da Raynha".

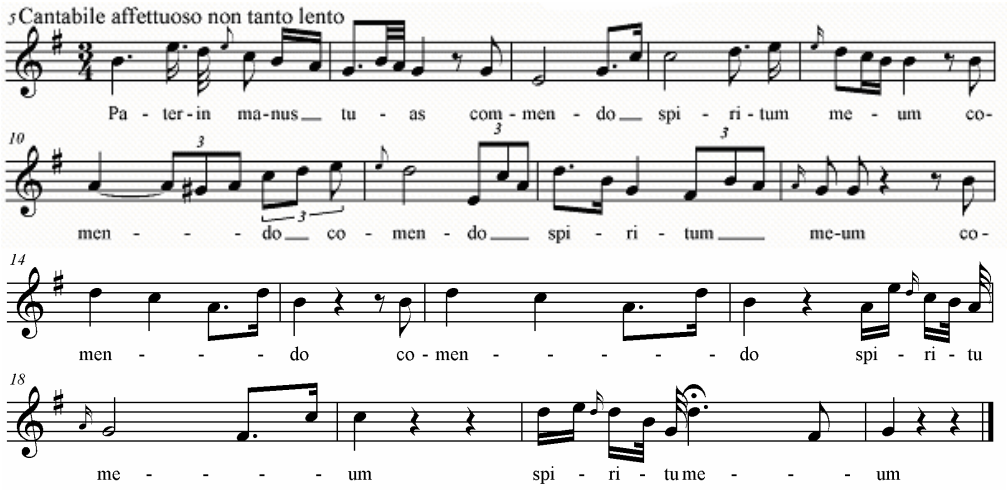
[55] "7 – A Joze Capranica .....2º Qtel [do ano] 90$000".

[56] "Faleceu em quinze de Agosto de mil outocentos e Dezoito [...] recebeo Antonio Cicconio o que se lhe devia de mez de Junho ate 15 d´Agosto" (ACR, Livro 936, f. 67].

[57] "Aos 15 do mês de Agosto do ano **de 1818** faleceu nas casas de sua morada na Rua de Trás do Carmo desta cidade e corte do Rio de Janeiro, Jozé Capranica, músico tiple da Real Capela, natural da cidade de Nápoles, recebeu somente Sacramento da Extrema Unção por a moléstia não dar lugar não fez testamento e foi sepultado na Igreja dos Religiosos de Santo Antônio desta cidade, no dia vt. Supra" (ACMRJ, AP 1201).

> O Musico Capranica morreo de repente, quando estava em vesperas de ir para su terra: despejou-nos o beco por differente modo; e nem assim nos ficou o m^to^ q. elle deixou; por q. morrendo ab intestato, e constituindo-se outro q. tal, Chiconi, por seu testamenteiro, porq. elle assim o disse, obteve por graça especial a isenção das garras do Juízo dos Defuntos e Ausentes, e lá o esta comendo à saude do defunto, e de nós todos, de quem elle chupou. Grande circunstancia acompanha aos Castrados, q. nem na vida, nem na morte deitão chorume! (MARROCOS, 1818, grifo do orginal).

A única ária que pudemos encontrar que foi dedicada a este cantor é o *Exclamans Jesus* das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, composto por Marcos Portugal em 1813[58]. É uma peça curta e simples. Portanto, não chega a revelar muito sobre a voz do cantor. Talvez em 1813, cinco antes de sua morte, Capranica já não se encontrasse em plena forma vocal, tanto pela idade quanto pelos longos anos de serviço. Seja como for, a dedicatória explora apenas a uma oitava de extensão, Mi_3 a Mi_4, e, salvo algumas apojaturas, não há qualquer ornamentação indicada:



Pela própria brevidade da composição, é impossível determinarmos estatisticamente a extensão e tessitura vocal do cantor, mesmo que de forma aproximada[59]. O que podemos

[58] A ária da Missa Pastoril do Pe. José Maurício não foi considerada, pois se trata de uma adaptação de uma peça que já havia sido composta anteriormente para outra voz.

[59] A análise gráfico-estatística desta ária pode ser vista no Apêndice IV - 2.

afirmar é que a tessitura da peça está entre Sol_3 e $Ré_4$. Ou seja, o compositor privilegia a região média da voz do *castrato*.

Por outro lado, a linha simples num *cantabile* pode significar que o *castrat*o possuia bom gosto em ornamentar. Corrobora com esta hipótese a existência de uma fermata final, que indica local para inserir uma cadência improvisada.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera[60]:

1785 – Telemaco em *Telemaco nella isola di Calipso* de Francesco Cipolla, no Real Teatro del Fondo do Separazione, Nápoles (1) (5).

1787 – Ciro em *Creso* de Pasquale Anfossi, no Teatro di Torre Argentina, Roma (5) (7).

- Fernando em *Fernando nel Messico* de Giuseppe Giordani, no Teatro di Torre Argentina, Roma (1) (5) (7).

- Gandarte em *Alessandro nell´Indie*, de Giuseppe Sarti, no Teatro di S. Cecilia, Palermo (1).

- Idaspe em *L´Arbace*, sem autor e teatro, Palermo (1).

- Vamiro em *Ariarate*, sem autor e teatro, Palermo (1).

1788 – Eleno em *Pirro* sem autor e teatro, Palermo (1).

1789 – Corimba em *Duntalmo* de Luigi Caruso, no Teatro di Torre Argentina, Roma (1) (5).

- Erissa em *Agesilao re di Sparta* de Domenico Perotti, no Teatro di Torre Argentina, Roma (1) (5).

---

[60] Neste capítulo:
(1) indicará que a informação foi retirada SARTORI, 1992,
(2) que foi retirada do Catálogo de libretos do Conservatório de San Pietro (BIBLIOTECA, 1990),
(3) retirada de KÜHL, 2002,
(4) retirada de CARVALHAES, 1910,
(5) retirada de CRANMER, 1997,
(6) retirada de ANDRADE, 1967,
(7) retirada de GIALDRONI, 1993,
(8) retirada de CIANCIO, 1992,
(9) retirada de MELISI, 1990,
(10) retirada de MATTOS, 199-?,
(11) retirada de BENEVIDES, 1883.
Nenhum número indicará informação encontrada apenas em nossas próprias pesquisas.

- Aniceto em *Vologeso re de´Parti* de Brunetti, no Teatro Pallacorda, Florença (5).

- Tamerlano em *Il Bajazet* de diversos autores, segundo Cranmer no Teatro Pallacorda, segundo Sartori no Regio Teatro degl´Intrepidi, Florença (1) (5).

- Abace em *Catone in Utica*, de Gaetano Andreozzi, no Teatro di Livorno (1)

1790 – Calfurnia em *La morte de Giulio Cesare* de Gaetano Andreozzi no Teatro di Torre Argentina, Roma (1) (5) (7).

- Emirena em *Attalo re di Bitinia* de Luigi Caruso, no Teatro di Torre Argentina, Roma (1) (5) (7).

- Publio em *Arminio* de Bianchi, no Regio Teatro di Via della Pergola, Florença (1) (5).

- Evandro em *Medonte re di Epiro* de Giuseppe Sarti, no Regio Teatro di Via della Pergola, Florença (1) (5).

1791 – Filidora, papel principal em *La dama bizarra* de Francesco Bianchi, no Teatro alla Valle degl´ill.mi sigg. Capranica, Roma (1) (5) (7).

- Gismonda, papel principal em *I raggiri scoperti* de Giacomo Tritto, Teatro alla Valle degl´ill.mi sigg. Capranica, Roma (1) (5) (7).

Palmide em *Attalo re di Bitinia* de Ferdinando Robuschi, no Teatro da Ajuda, Lisboa (1) (5).

1792 – Ninetta em *La modista raggiratrice* de Giovani Paisello, no Teatro de Salvaterra (1) (5).

1793 – Abbondaza em *La preghiera esaudita* de Giovanni Cavi, na Real Casa Pia do Castelo de S. Jorge, Lisboa (5).

1799- Salomone em *Il Giudizio di Solomone* de Antonio Puzzi, no Real Teatro S. Carlos, Lisboa(5).

1802 – Em *Debora e Sisara* de P. A. Guglielmi, no Teatro S. Carlos, Lisboa(5).

1817 – Gloria em *Augurio di felicitá, o sia il trionfo d´amore* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (3)(4)(5).

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

O soprano solo do "Qui Sedes" da *Missa Pastoril* de 1811.

A linha do 2º Soprano do dueto "Cum vidi et ventums" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

Marcos Portugal dedica:

O solo "Exclamans Jesus" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.[61]

A linha de soprano no dueto com Baixo "Ecce enim", do *Miserere* de 1813.

A linha de 2º soprano no terceto das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.

A linha de soprano no terceto da *Missa com toda orquestra* de 1814.

3.1.2 – CICCONI, Antonio (Roma, 1781[62] – Rio de Janeiro, 30/10/1870).

Soprano da Patriarcal de Lisboa e posteriormente da Real Capela do Rio de Janeiro.

Não foi possível determinar quando ele chegou a Lisboa. Mas segundo o *Catálogo de Música Manuscrita da Biblioteca da Ajuda* (SANTOS, 1958-1968, v. IX, p. XXXVI), a primeira referência encontrada de sua presença em Portugal é de 1804.

Chegou ao Rio em finais de 1810, juntamente com José Gori, como pode ser visto nas *Contas do Particular* (ACR, Livro 459), nos apontamentos referentes a fevereiro de 1811[63]. Foi nomeado para a Capela Real a 26 de Janeiro de 1811, com ordenado de 50$000 por mês, passando a vencer do dia 1º de Dezembro de 1810[64].

---

[61] Este solo está transcrito no Apêndice III.

[62] Informação dada por Mattos (199-?, s.p.)

[63] Nº 9 – A Antonio Cicconi, e Joze Gory, pr. igual qta. Ambos havião dispendido no pagam.to da Sua passage de Lxa. Pa esta Côrte .....288$000

[64] "O Príncipe Regente Nosso Senhor havendo por bem chamar para o serviço da Sua Real Capella da Corte do Rio de Janeiro aos Músicos Joze Gori e Antonio Chiconi, determina que sejão lançados em folha, o primeiro com o ordenado de sincoenta e sinco mil reis, e o segundo de sincoenta mil réis por mês, principiando o seu vencimento em o primeiro de Dezembro do anno próximo passado, o que por ordem do Mesmo Senhor participo a V. Sa para sua inteligência. Deus g.de a V. Sa. Palácio do Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1811" (Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 26).

Em abril de 1823[65], Cicconi teve seu contrato renovado em cartório por mais 6 anos; passando a ganhar 82$500 por mês a partir de 1° de abril[66]. Este salário se mantém em 1828, sendo o maior salário pago pela Capela Real, 990$000 anuais, como podemos ver na relação dos salários referentes ao último trimestre do mesmo ano, pagos pela Capela Imperial[67].

Além dos vencimentos pela Capela, pudemos ver no *Bolcinho do Rio de Janeiro* que ele recebia, pela contabilidade particular do Rei, 5$000 mensais em 1812 e 30$000 a partir de 1816[68]. Nos apontamentos do mês de agosto de 1812 do *Balanço do Particular*

---

[65] Ver documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 4.

[66] "O tesoureiro da Capela Imperial meta em folha o músico Antonio Ciconi com o ordenado de oitenta e dois mil e quinhentos réis cada mês, contando o seu vencimento do primeiro do corrente, data da escritura do seu ajuste para o serviço da dita Capela por mais seis anos.
Rio de Janeiro, 28 de abril de 1823". (A.N. Seção Administrativa, Avisos e Portaria Sobre a Fazenda, Livro 2º, Folha 71, in ANDRADE, 196?).
Temos outro documento que pode ser visto no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 1, doc. 8, que apesar de também confirmar este alto salário, faz algumas afirmações que divergem de todos os outros documentos. Por exemplo, diz que este alto salário se iguala àquele recebido por Realli e Tinelli, o que não pode ser confirmado por outros documentos. Afirma também que o Cicconi teria começado a servir na Capella real por volta de 1814, o que também não confere com os outros documentos. Sendo este texto o único documento que apresenta variações, ele não será considerado. Seja como for, vejamos este texto na íntegra:. "Tendo recebido sua Portaria pela Secretaria d´estado dos Negócios do Império, datada em 21 de março próximo passado, em que me ordena Sua Mag.de Imperial que ajuste por Escriptura ao músico da Capela Imperial Antonio Ciconi; participo a V. Ex.ª que tendo feito o referido ajuste por Escriptura em o cartório do Tabelião Joaq.m José de Castro, pela qual se obriga o referido músico servir por mais seis anos, os quais principião em o pr.º de Abril deste presente anno, recebendo de ordenado mais vinte mil réis por mês sobre o que tinha pela folha da Capella, que erão sessenta e dous mil e quinhentos réis, ficando por este modo igual em ordenado aos músicos Reali e Tonelli, q. estão escriturados á poucos anos; e elle já serve há dezanove annos a S. Mag.de Fidelíssima e Sua Mag.de Imperial: ficando nesta Capella sua copia da referida Escriptura p.ª segurança de tudo e exato cumprimento da sua jubilação. [...] 18 de Abril de 1823"(Original no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 1, doc. 8).

[67] Ver relação no Apêndice V – Cx. 12, Pac. 1, Doc. 12 (fotos k-q).

[68] A Antonio Cicconi, Muzico da Real Cappella do Carmo, fez S. A. R. Mercê de Cinco mil reis por Mez, pagos pelo Real Bolsinho, com o vencimento a primeiro de Janeiro de mil outtocentos e doze. [Assinado:] Visconde de Villanova da Raynha

Ao dito acima foi Sua Magestade Servido acrescentar a Mezada que percebia de cinco mil reis, a Trinta que fica percebendo desde o primeiro dia do mez de Abril do corrente anno de mil oitocentos e desesseis em diante.
[Assindado:] Visconde de Villanova da Raynha (ACR, Livro 936, f 95v).

pudemos encontrar uma confirmação de seu salário inicial[69]. Da mesma forma, nos apontamentos do mês de agosto de 1816 do *Livro do Particular de 1816 a 1819* (ACR, Livro 464) pudemos ver que seu ordenado foi realmente aumentado[70]. Portanto, a partir de 1816, ele recebia 1:350$000, o maior salário entre os músicos.

Como estava previsto em seu contrato na Capela Imperial, foi jubilado em 1829, por Portaria de 3 de junho, com vencimento mensal de 60$000[71]. No entanto, continuou a servir à Imperial Capela, recebendo por isto mais 60$000 mensais. Sendo assim, a partir de 1829 passa a receber 1:440$000 anuais[72], e continua sendo o maior salário pago aos cantores. Isto é algo que tem passado despercebido pelos musicólogos que sempre enfatizam Fasciotti como o *castrato* mais bem pago[73]. Claro que o salário é um indicador de prestígio e, como podemos ver comparando as árias que foram dedicadas a estes dois *castrati*, Cicconi era um páreo de respeito para Fasciotti.

Apesar do novo contrato, foi demitido na dispensa geral que ocorreu em 1831[74]. Mattos afirma ainda que ele teria visitado a Europa após sua aposentadoria, mas estaria de volta ao Rio em 1832[75].

Vieira Fazenda, que o viu pessoalmente, chegou a fazer uma descrição do cantor:

> [...] grande altura, tronco curvado, tez macilenta e já enrugada pelos anos davam-lhe, quando de muita idade, aspecto respeitável, aumentado pela comprida sobrecasaca preta, sempre abotoada (Vieira Fazenda, in MATTOS, 199-?. s.p.).

---

[69] "6 – A Antonio Ciconi, as mezadas do 2º Qtel .....15$000" (ACR, Livro 458, f. 1 f.).

[70] "78 – A Anto Cicconi – 2o Q.tel 1816.....90$000".

[71] Isto pode ser confirmado em documento presente em nosso Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13n.

[72] "Tendo o músico da Imperial Capela António Cicconi vencido a sua jubilação de sessenta mil réis mensais por ter finalizado o tempo marcado da sua escritura, e tendo-se-lhe oferecido a continuar a servir na mesma Imperial Capela com o vencimento mensal de sessenta mil réis: houve por bem Sua Majestade o Imperador que ele seja metido na respectiva folha com aquelas duas quantias na forma das condições que se dignou aprovar para por elas se regular o serviço do referido músico. Paço, em 3 de junho de 1829". (A.N., Avisos e Portarias sobre a Fazenda, Livro 3º, p. 68v, in ANDRADE, 196-?).

[73] Como poderá ser visto a seguir o salário total de Fasciotti em 1829 era de 1:352$000 anuais.

[74] Informação retirada do documento presente no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[75] Segundo Mattos (199-?) esta informação se encontra no Arquivo Nacional, Cx. 381, vol. 2, fls. 2v.

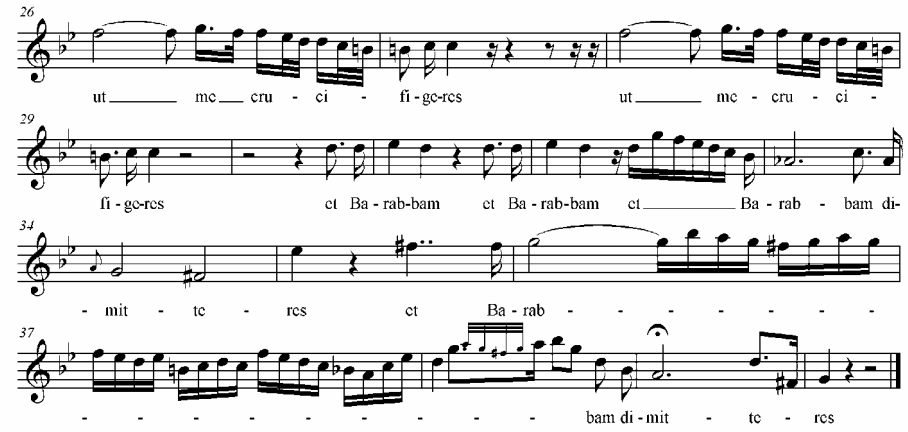
Mattos nos revela ainda que Cicconi faleceu no Rio de Janeiro em 30 de outubro de 1870 e foi enterrado no cemitério do Catumbi.

Cicconi era o soprano favorito de Marcos Portugal que dedicou a ele cinco árias solo, mais do que a Fasciotti que recebeu apenas duas. Mais uma prova de que Cicconi era realmente um *castrato* muito apreciado e páreo, pelo menos na Capela Real, ao famoso Fasciotti.

Considerando esta cinco peças como um todo sua extensão é bastante grande, de $Lá_2$ a $Dó_5$. A tessitura geral da voz está entre Sol_3 e Sol_4, o que é um intervalo amplo se comparado com os outros cantores e revela que o cantor possuía uma voz "homogênea" em qualidade, ou seja, soava bem num intervalo bastante largo. A região ótima da voz do *castrato* era entre $Dó_4$ e $Re\#_4$, o que mostra que o cantor possuía maior qualidade vocal em seu registro de cabeça.

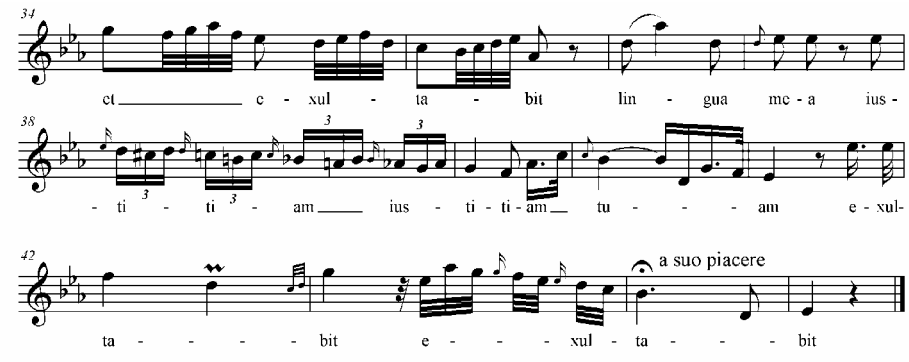
As dedicatórias revelam uma voz muito ágil. São muito comuns:

Longos melismas e grupetos:



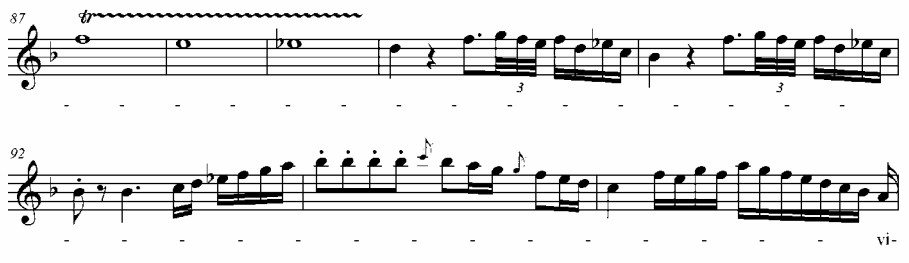
("Quomodo conversa es" nas *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, MP)

Apojaturas breves:



(“Libera me”, no *Miserere*, MP)

Trilos:



(“Miserere nostri” do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J.*, M.P.**)**

Os estacados no extremo agudo da voz são característicos:



(“Laudamus” da *Missa com toda a orquestra*, MP)



(“Libera me” no *Miserere*, MP)

Considerando estas peças dentro do conjunto de dedicatórias escritas por Marcos Portugal, podemos deduzir que a voz muito aguda e ágil de Cicconi era a ideal para os solos de soprano escritos para a Capela pelo compositor português.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Amor em *Augurio di felicitá, o sia il trionfo d´amore* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista (3)(4).

Dedicatórias em obras sacras:

Pe. José Maurício dedica:

O solo "Laudamus te" da *Missa Pastoril* de 1811.

A linha do 1º Soprano do dueto "Cum vidi et ventums" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

Marcos Portugal dedica:

O "Libera me a solo di soprano" no *Miserere* de 1813.

O solo "Quomodo conversa es" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.

O "Laudamus a solo di soprano" da *Missa com toda a orquestra* de 1814.

A linha de soprano do dueto "Descenditque cum illo", no *Responsorio [...] Pª as mattinas de S. Sebastião* de 1813.

A linha de primeiro soprano um do dueto de sopranos da *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

A linha de soprano no terceto da *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

A linha de 1º soprano no terceto da *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1818.

O "Miserere nostri" do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J* de 1818.

3.1.3 – FASCIOTTI, Giovanni Francesco (Bergamo, 17-? – Rio de Janeiro, 14/10/1840)

Meio-soprano da Real Capela e Real Câmara.

Chega ao Rio de Janeiro em meados de 1816 no navio Joaquim Guilherme, como podemos ver nas *Despesas Particulares*(ACR, Livro 481), nos apontamentos de outubro de 1816[76].

A partir de 1 de novembro de 1816, já fazia parte da Real Câmara recebendo pela Tesouraria do Particular 10$000 por mês, como podemos ver no *Bolsinho do Rio de Janeiro*[77] (ACR, Livro 936, f. 134). Isto é confirmado nos apontamentos do mês de abril de 1817 do *Livro do Particular de 1816 a 1819* [78](ACR, Livro 464). Este mesmo livro documenta que ele recebia ajuda de custo para aluguel de moradia, como fica expresso nas despesas do mês de julho de 1817[79].

Em 1816 chega ao Rio de Janeiro. Andrade inaugurou a idéia de que este cantor ganhasse 7:020$000 anuais, por contrato assinado em Lisboa. Uma soma absolutamente fora dos padrões da época. Isto se mostrou um equívoco que se perpetuou em outros textos musicológicos mais recentes. É bem provável que a origem do erro seja a forma de escrita por extenso dos números. Explico: 720$000 grafava-se "**sete centos** e vinte mil reis", enquanto 7:020$000 grafava-se "**sete contos** e vinte mil réis". Portanto, pode-se facilmente confundir estes dois montantes. Na verdade, por contrato, Fasciotti recebia 720$000 anuais[80] pela Capela, mais 120$000 anuais pelo Real Bolsinho e 25$600 por mês para aluguel moradia, o que não deixa de ser um ótimo salário para o padrão da época. Ou seja,

---

[76] "Nº 8 - A Giov Francisco Fasciotti pela sua Mezada desde 17 d´Agosto e todo o Mez de Outbr de 1816..... 274$995
A dto pela sua Passagem para o Rio de Janeiro no Navio Joaquim Guilherme ..... 240$000".

[77] "El Rey Nosso Senhor fez Mercê ao João Francisco Fasciotti Muzico da sua Real Camera de dez mil reis por mez pagos pela Thesouraria do Particular com vencimento do primeiro de Novembro de mil oito centos e desesseis em diante. [Assinado:] Visconde de Villanova da Raynha".

[78] "152 – João Franco Fasciotti .... 1º Qtel .....30$000"

[79] "Nº 11 – A Anto Gomes Barrozo, renda das cazas do Fasciotti de 3 mezes, vencidos hoje [....].....76$300"

[80] "1817 – (17.I) D. João VI dá ordem a que 'se meta em folha o músico João Francisco Fasciotti, com ordenado de 60$000 por mez, que lhe serão contados desde o 1º. XI. 1816, e pagos de modo idêntico ao dos demais músicos da R.C.'
Of. do Visc. Vilanova ao C. da Barca [...] A.N Cx 2, pac. 2, doc. 35 (MATTOS, 199-?, s.p.)

em um ano ele receberia 1:147$200, o que está em acordo com os valores que encontramos nos apontamentos de outubro de 1816 nas *Despesas Particulares* (ACR, Livro 481), no qual ele recebeu por quase três meses um total de 274$995. Em 1818, com o aumento geral de 25$000, concedido por D. João quando de sua Aclamação, Fasciotti passou a receber 745$000 anuais[81] pela Capela. Outro documento que indiretamente desautoriza a afirmação de Andrade é o relato do Monsenhor Fidalgo que, ao se referir ao ano de 1818, destaca o fato que "nunca [até então] a Capella pagou mais de sessenta mil reis por mês a músico algum" (original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 9g).

Em quatro de fevereiro de 1829, depois de doze anos servindo por escritura inicial, renova por seis anos em novas condições[82], valendo a partir de 1° de janeiro. Continua recebendo "ordenado de Sete centos quarenta e cinco mil reis anuaes mais cento e oitenta mil reis da Sua Jubilação e no fim dos referidos seis annos receba de Jubilação quatro centos e oitenta mil reis para o Outorgado delles gozar em qualquer parte que lhe convier", além do que ele já recebia anteriormente para moradia e pelo Real Bolsinho, perfazendo um total de 1:352$200. Fasciotti consegue ser dispensado de participar das cerimônias ordinárias, mas é "obrigado a aprezentarce na Capela todos os dias que forem da primeira e Segunda Ordem e em todas as mais funçoens que Sua Magestade o Imperador Ouver por bem determinar". Em 19 de abril do mesmo ano, Monsenhor Fidalgo faz um relatório sobre os rendimentos do cantor e confirma os valores que dissemos acima[83]. Por outro lado, logo após este relatório D. Pedro ordena que o valor total do salário do músico passe a ser pago pela Folha da Capela, cessando os outros rendimentos pelo Real Bolsinho e de ajuda de custo para moradia[84]. Sendo assim, numa relação de músicos da Capela Imperial de 1831, podemos ver que ele tinha como ordenado 1:172$000 anuais por "Portaria de 15 de Maio

---

[81] Isto é comprovado pela relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 (Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12).

[82] *Escriptura de Engajamento que faz o Excelentisimo Duarte Mendes de Sam Paio Fidalgo no Augusto Nome de Sua Magestade o Imperador com João Francisco Facioti*. Esta escritura pode ser vista na íntegra em nosso Apêndice V - Cx 12, Pc. 1, Doc. 11.

[83] Documento original no Apêndice V Cx. 12, Pc. 1, Doc. 9e.

[84] "Expeça-se Aviso ao M. da Fazenda para mandar pagar pela Folha da Capela Imperial a este músico 1:352$000 que importam todos os seus vencimentos, cessando todos os mais o que recebia a título de pensão chamada pelo Bolsinho e pela renda de casas" (In: Mattos 199-?).

de 1829"[85]. É bom notar que, neste mesmo ano, quando da dispensa geral de músicos da Capela Imperial, ele continuou contratado por estar "escripturado". Numa outra relação de salários da Capela Imperial de 1832, podemos ver que ele ainda recebia 1:172$000 de salário, mais 180$000 por sua jubilação[86].

Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo confirma que ele ganhava o maior salário pago pela instituição, 1:172$000, já que Cicconi teria ido à Itália e não aparece na folha de pagamento. Este salário é maior mesmo que o dos Mestres de Capela, Fortunato Mazziotti e Simão Portugal, ambos ganhando 625$000[87]. Na verdade, Fasciotti foi um dos poucos músicos que sobreviveram à decadência da Capela Imperial. Afinal, em 1839, o mesmo Monsenhor descreveu assim a situação precária do coro da Capela numa representação de 26 e fevereiro:

> [...] pois não temos absolutamente músicos que preencham os seus naipes, pois sendo o naipe de soprano de quatro indivíduos agora só um é que canta, porque João Francisco Fasciotti, que tem lançado na folha da Capela desde 1828 com ordenado de 1:172$000, este quase sempre vive doente e, havendo ele concluído o seu engajamento, oficiei ao sr. Ministro da Justiça à vista da sua escritura, para ele ser pela segunda vez jubilado, este sr. não quis tomar sobre si esta jubilação, que era um contrato que havia feito com o governo, e remeteu todos estes papéis para a Câmara dos Senhores Deputados, onde se acham há quatro anos, e me ordenou por aviso da Secretaria d'Estado dos Negócios da Justiça, datado em 22 de dezembro de 1834, que ele continuasse do mesmo modo vencendo até decisão da Câmara, e assim se acha, tendo a Igreja nisto um grande prejuízo, pois que ele, a maior parte do ano está doente (in ANDRADE, 196-?).

Neste testemunho, o Monsenhor nos revela que em 1839 Fasciotti estava com a saúde bastante debilitada. O músico não parece ter encontrado melhoras, afinal falece em 14 de outubro de 1840, como documenta seu atestado de óbito, que localizamos no *Livro de óbitos das pessoas ocupadas no serviço do paço*, guardado no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Sebastião do Rio de Janeiro[88].

---

[85] Esta relação de músicos pode ser vista no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[86] Relação no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[87] João Francisco Fasciotti, tem de ordenado 1:172$000
[...] segu.do a ma lembrança ainda lhe faltão três annos pa acabar o contrato de Escriptura
(Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8).

[88] "Aos quatorze dias do mez de Outubro, de mil oitocentos e quarenta annos, na casa da sua morada na rua do Principe, faleceo João Francisco Facioty, Musico desta Cathedral e Capela

Além de sua brilhante atuação na Capela Real, Fasciotti foi o castrado de maior sucesso no meio teatral, mostrando, além das grandes qualidades musicais, um ótimo desempenho dramático. Ele pôde ser visto atuando em várias montagens operísticas cariocas. Um exemplo deste sucesso é sua participação no *Tancredi* de Rossini que estreou no Rio de Janeiro em 1821, protagonizado por Fasciotti. "Foi o papel que o consagrou definitivamente. Dizia-se que era algo extraordinário, o seu Tancredo. Durante os anos que se seguem o público não se cansa de ouvi-lo nesse papel" (ANDRADE, v. 2, p. 165). Em 1837, Porto Alegre dá um testemunho deste sucesso:

> A ária de Tancredi cantada pelo Sr. Fasciotti foi um triunfo completo e a prova evidente de que o público é um grande amador de música e capaz de apreciar o que é belo. A voz do Sr. Fasciotti foi para nós momento precioso; ela avivou as páginas de nossa imaginação e de nosso coração; um passado palpitante de juventude e de sonhos esperançosos na pátria e outro longe dele, turbilhão contínuo de entusiasmo e de delírio: Catalani, Pasta, Malibran, Grisi, se apresentaram despertadas pela voz do bergamasco compatriota de Donizetti e de Rubini, que no Scala e em San Carlo fizera as delícias dos milaneses e napolitanos. O Sr. Fasciotti remoça todas as vezes que se apresenta em público e o público o aplaude como o bem-vindo em hora desejada: sua voz é como a penugem que a rôla destaca do seu seio, em seus amores, como esse globo de arminho que sobe, sobe delirante pelo espaço, vagueando ao capricho de um vento perfumado... O Sr. Fasciotti é um homem desconhecido no Brasil; aqueles que forem à Europa saberão quem ele é! (Porto Alegre, in ANDRADE, 1967, v. 2, p. 165).

Podemos citar algumas ótimas críticas que recebeu da imprensa carioca. O *Astrea* de outubro de 1827 elogia sua participação na *Vestal* de Pucitta e documenta a grande habilidade do *castrato* na improvisação e variação:

> [...] João Francisco Fasciotti cantou como costuma, este hábil cantor, além de ser bom Professor[89], é de uma fértil imaginação, e estamos persuadidos que se ele

---

Imperial da Corte do Rio de Janeiro, e no dia quinze foi encomendado em casa, acompanhado em andas pelo coadjuntor para o convento de Santo Antonio, onde foi sepultado, e amortalhado nas vestes de Musico da Capela Imperial. Recebeu o Sacramento da Extrema Unção, e não fes testamento: do que para constar fis este assento.
O Cônego Cura Luiz Marianno da S.ª "[LIVRO, sd., f. 80f].

[89] "**Professores**, s. m. pl., os que exercitam a arte, que fazem dela profissão, isto é, que se empregam unicamente nela.

> quisesse repetir o mesmo que há pouco tivesse cantado, não lhe seria possível; são mui bem merecidos os elogios que lhe têm prodigalizado os melhores Professores das Nações Estrangeiras que o conhecem, muitos dos quais temos ouvido (Correspondência do Astrea, D. A. G. de F, outubro de 1827).

Outra crítica nos revela o impacto que teve sua participação na ópera *Aureliano in Palmira* de Rossini, em 1826:

> Não era intenção nossa falarmos na ópera de Aureliano por ser já bem conhecida do Público; não podemos contudo deixar de [ilegível] os maiores elogios ao Sr. Fasciotti pela maneira admirável com que desempenhou antes de ontem o papel de Arsace. Com aquele incomparável cantor a vigésima representação de uma Ópera parece tão nova como a primeira (*O Spectador Brazileiro*, 22 de julho de 1826).

Podemos dizer que ele e sua irmã Teresa estiveram entre os mais influentes cantores no meio teatral do Rio de Janeiro.

Fasciotti possui duas árias que lhe foram dedicadas por Marcos Portugal. É um número pequeno se comparado com as cinco árias dedicadas a Cicconi pelo mesmo compositor, o que nos mostra que na Capela Real Fasciotti não reinava absoluto. O que explica sua fama no meio carioca da época é seu sucesso tanto no templo quanto no teatro. Outros *castrati* atuaram no teatro, mas nenhum com tanto sucesso. Seja como for, estas dedicatórias são muito reveladoras da voz do lendário Fasciotti. Apesar de ter sido sempre considerado como soprano, a análise estatística destas árias nos leva a crer que ele era na verdade meio-soprano[90]: a extensão total é de $Lá_2$ a $Lá_4$. e a tessitura geral é de Sol_3 a $Fa\#_4$. A região ótima, $Lá_3$ a Sib_3, nos mostra que sua voz era muito explorada no extremo agudo de seu registro de peito[91]. Se compararmos com os números de Cicconi, veremos que, apesar da tessitura geral ser quase a mesma, a região ótima está por volta de uma terça abaixo. Ou seja, a região ótima de Fasciotti está no registro de peito e a de Cicconi no

---

O vulgo muitas vezes confunde os verdadeiros professores com os curiosos que se arrogam este nome.

Esta palavra (professor) tem outra acepção entre os músicos e é os que sabem perfeitamente a arte de executar vocal ou instrumental, e assim diz-se: Fulano é professor, quer dizer, é perito" (MACHADO, 1909, p. 175).

[90] Os gráficos estatísticos podem ser vistos no Apêndice IV.5

[91] Estamos considerando a registração vocal padrão usada pelos castrati, que prevê a passagem de registro por volta do Si3.

registro de cabeça. Somente levando em conta estas características vocais de Fasciotti, podemos entender seu sucesso no papel título da ópera *Tancredi* de Rossini que foi composto para contralto.

As duas dedicatórias são bastante exigentes, com longos melismas, trilos, grupetos, apojaturas curtas e muitas fermatas que certamente contavam com a muito elogiada habilidade de improviso do *castrato*.



("Laudamus a solo di soprano" na *Missa festiva*, MP)

Por outro lado, na ária "Salvum fac" podemos ver notas longas e sustentadas no agudo:



("Salvum fac" no *Te Deum Laudamus [...] para a feliz aclamação*, MP).

Isto sugere que o cantor possuía uma voz muito estável e com uma ótima *messa di voce*, ornamento que via de regra era usado nestes casos.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1799 – Sebaste, *primo soprano* em *Il Ritorno de Serse* de Marcos Porgual, no Teatro della Magnifica Accademia Filarmonica di Verona (4) (1).

Sebaste em *Il Ritorno de Serse* de Marcos Portugal no Teatro di Reggio, em Reggio (1).

1800 – Ombra di Tagor no *Idante ouvero I Sacrifizj D´Ecate* de Marcos Portugal, no Regio-Ducal Teatro alla Scala di Milano (2).

Idante no *Idante ouvero I Sacrifizj D´Ecate* de Marcos Portugal, no Regio-Ducal Teatro alla Scala di Milano (1) (7) (8).

Lovisnk (*sostituto*) em *Lodoiska* de Simone Majer, no Regio-Ducal Teatro alla Scala di Milano (1).

Zifare em *La Morte di Mitridate* de Sebastian Nasolini, no Teato [sic] Nazionale di Brescia (1).

1801 – Ariodante em *Ginevra ed Ariodante* de Domenico Piccini, no Teatro di San Carlo, em Napoli (2).

- Alluccio em *Scipione in Cartagena*, de Paolo Ferretti, no Real Teatro di San Carlo (2).

1802 – Atamaro em *Sesostri* de Gaetano Andreozzi, no Real Teatro di San Carlo, em Napoli (2)

1803 – Corasco em *La selvaggia nel Messico* música de Giuseppe Nicolini, no Teatro della Comune, em Bolonha (2).

1804 – Primo soprano em *Il Ritorno di Serse* de Marcos Porgugal, no Teatro Pergola, em Florença (4).

1806 – Papel título em *Corrado*, música de Ferdinando Orland, no Teatro Imperiale di Torino (2).

1811 – Davide Pastore em *Il trionfo di Davide* de Niccola Zingarelli, no Teatro Alla Scala, Milão (7).

1812 – Papel título em *Coriolano* de Giuseppe Nicolini, no Teatro San Agostino, em Genova (2).

1813 – Idreno em *Amuratte II*, música de Pietro Raimondi, no Teatro a Torre Argentina, em Roma. No libreto se lê sobre Fasciotti: "al servizio di S. A. I. Il principe D. Camillo Borghese Governatori Generale Del Dipartimento al di lá dell´Alpi"(2).

- Tito em *Tito in Langres* de Antonio del Fante, no Teatro a Torre Argentina, em Roma (2).

1814 – Papel título em *Bajazet* de Pietro Generali, no Imperial Teatro di Torino (2).

- Cajo Giulio Cesare em *Cesare in Egitto* de Ercole Paganini, no Teatro di Torino (2).

1817 – Fama em *Augurio di felicitá, o sia il trionfo d´amore* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (3)(4).

– Participação na *Vestal* de Pucitta, no Real Teatro de S. João, Rio de Janeiro (6).

– Participação na estréia carioca de *Merope* de Marcos Portugal, no Real Teatro de S. João, Rio de Janeiro (6).

1818 – Participação na estréia carioca de *Coriolano*, possivelmente de Giuseppe Niccolini, no Teatro São João, Rio de Janeiro (6).

1820 – Papel principal na estréia carioca de *Aureliano in Palmira* de Rossini, no Teatro São João, Rio de Janeiro (6).

1821 – Papel título na estréia carioca da ópera *Tancredi* de Rossini, no Teatro São João, Rio de Janeiro (6).

1826 – Faz mais uma vez o papel título da ópera *Tancredi* de Rossini, na inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, como celebração do aniversário da Imperatriz D. Leopoldina, Rio de janeiro (6).

Participação no *Aureliano in Palmira* de Rossini, no Teatro São Pedro, Rio de Janeiro.

Participação na *Vestal* de Pucitta, no Teatro São Pedro, Rio de Janeiro.

1827 – Participa da temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1828 – Participa da estréia carioca do *Otello* de Rossini, Rio de Janeiro (6).

Dedicatórias em obras sacras:

Marcos Portugal dedica:

O "Laudamus a solo di soprano" na *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

"Salvum fac A Solo de Soprano com o Coro" no *Te Deum Laudamus com toda a Orquestra. Composto para a feliz aclamação de S. M. J. O senhor D. João VI no ano de 1818*.

A linha do segundo soprano no dueto de sopranos da *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

3.1.4 – GORI, Giuseppe (Arezzo, ? - Rio de Janeiro, 04/03/1819)

Contralto da Patriarcal de Lisboa e posteriormente da Real Capela do Rio de Janeiro.

Segundo Cranmer (1997, p. 411) ele ingressou na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa em 5 de maio de 1802. No *Livro da Rellação da dezobriga do anno de 1810* (LIVRO, 1810, f. 11f), pudemos ver que ele morava em Lisboa na rua Cruzeiro, juntamente com uma criada.

Como foi dito anteriormente, chega ao Rio em 1810 com Antonio Cicconi. No *Bolsinho do Rio de Janeiro* (ACR, Livro 936, f 103) pudemos ver que ele recebia pela Tesouraria do Particular 10$000 mensais, a partir de 1º de agosto de 1813[92]. Este vencimento é confirmado pelos apontamentos do mês de outubro de 1813 do *Balanço do Particular*[93] (ACR, Livro 458, f. 12f.).

[92] "O Principe Regente Nosso Senhor foi Servido Conceder a Joze Gori Muzico de Sua Real Capella doze mil reis por mez, pagos pelo Seu Real Bolsinho, com vencimento do primeiro de agosto de mil oitocentos e treze em diante. [Assinado:] Visconde de Villanova da Raynha"

[93] "38 – Joze Gori Mezadas d´Agosto, e Set.bro 1813 .....24$000"

Foi nomeado para a Real Capela em 1º de dezembro de 1810, com o ordenado de 55$000 por mês[94]. Em abril de 1811 teve seu salário elevado em 5$000 por mês[95].

O *Bolsinho do Rio de Janeiro* (ACR, Livro 936, f 103) nos revela que ele faleceu em "4 ou 5 de Março de 1819". A data de falecimento exata pode ser vista no Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, onde localizamos seu atestado de óbito que certifica seu falecimento do dia 4 daquele mês e ano[96]. Andrade (1967, 2ª parte, p. 179) dá como dada de falecimento 14 de Março de 1819, o que não pode ser confirmando pelos documentos que citamos acima.

Ao falecer, recebia 745$000 anuais e deixou como seu testamenteiro Carlos Mazziotti. Em 22 de outubro de 1819, o Visconde do Rio Seco pede permissão ao Rei para entregar ao dito testamenteiro o que era devido a Gori pela Real Capela até o dia de sua morte[97].

Este cantor possui duas árias dedicadas a ele por Marcos Portugal e duas pelo Pe. José Maurício. Comparando as do primeiro com as do segundo, podemos ver algo inesperado. As dedicatórias do Padre Mestre exploram a região aguda da voz e as do Marcos Portugal a região grave. Vemos então em que medida o gosto pessoal do compositor poderia interferir na utilização de uma determinada voz. Ao que parece Portugal preferia os sons da voz de peito do cantor, enquanto José Maurício privilegia os sons do registro de cabeça. Os gráficos de nossa análise estatística deixam isto muito claro[98]. A extensão total das peças do Padre Mestre é de $Dó_3$ a Sol_4, enquanto a de Marcos

---

[94] Original no Apêndice V - Cx 12, Pc. 2, Doc 26.

[95] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 38.

[96] "Aos 4 do mês de Março do ano **de 1819** faleceu nas casas de sua morada na Praia de São Domingos, José Gory, músico da Câmara de Sua Majestade, natural da Cidade de Arezzo, fez testamento, não recebeu os Sacramentos por a moléstia não dar lugar, e foi sepultado na Capela de S. Domingos da Freguesia de São João de Carahy no dia 5 do mês e ano vt. Supra" (LIVRO de óbitos das pessoas ocupadas no serviço do paço, sd)

[97] "O referido Joze Gory recebia por Anno, pela Folha da Real Capela do Carmo, a quantia de 745$000, e como faleceu a [ilegível] de Março do presente Anno de 1819, deixou vencido, Cento e cincoenta mil, cento e noventa e dous réis, que existem em meu poder; que para os entrar ao sup.e caresse expedir-se-me Ordem para isso" (Ver original em Apêndice V - Cx. 12 Pc. 2, Doc. 64).

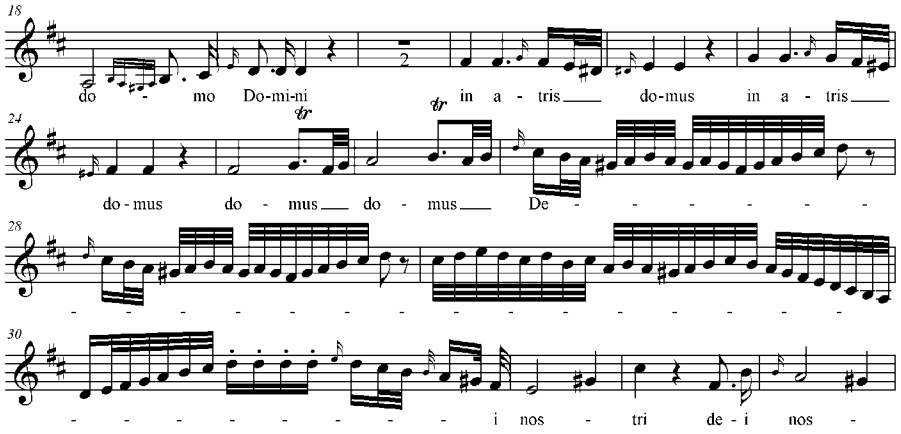
[98] Os gráficos estatísticos destas dedicatórias podem ser vistos no Apêndice IV, item 7.

Portugal é de Sol_2 a Mi_4, cerca de uma terça abaixo. Ou seja, o primeiro utiliza uma extensão de meio-soprano e o segundo uma extensão de contralto.

O gosto do Pe. José Maurício para a região aguda da voz do cantor parece ter confundido Andrade que afirma que Gori era soprano. No entanto, as dedicatórias de Marcos Portugal não deixam dúvida que ele era contralto. Na verdade se considerarmos a extensão geral, Sol_2 a Sol_4, veremos que é uma extensão comum de contralto.

Outro fato interessante: a tessitura geral das dedicatórias de José Maurício é de Sol_3 a Re_4 e a de Marcos Portugal é de Mi_3 a $Lá_3$. Ou seja, o primeiro prefere a região médio-aguda da voz e o segundo prefere a região do registro de peito. Por outro lado, considerando todas as peças num todo, podemos ver que a região ótima está entre Sol_3 e $Lá_3$. Na verdade, todos os picos dos gráficos estão dentro deste intervalo. Portanto, se levarmos em conta a registração usada pelos *castrati*, cuja passagem de registros se dá por volta do Si_3, vemos que ambos os compositores apreciam bastante o extremo agudo do registro de peito do *castrato*. A diferença é que Marcos Portugal parece apreciar a igualdade de timbre e privilegia a voz de peito; o Padre Mestre, por sua vez, parece apreciar a leveza da voz de cabeça e o jogo de timbres causado pelas mudanças de registro. Seja como for, estas duas escritas vocias diversas revelam que a voz de Gori era rica em possibilidades de timbre. Vale lembrar que é insustentável a hipótese que esta diferença de tratamento seja causada por mudanças vocais resultantes da idade, que poderiam ter feito a voz do cantor ficar mais grave. Afinal, uma das dedicatórias do Pe. José Maurício é a última a ser composta.

Por outro lado, ambos os compositores revelam através das dedicatórias uma voz muito flexível, capaz de longos vocalizes, trilos, e estacados:



("Plantabus in domo domini", do *Responsorio [...] P[a] as mattinas de S. Sebastião*, MP)

Saltos melódicos grandes, que podem vir dentro de passagens rápidas; grupetos e apojaturas breves:



("Tradiderunt me" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.[a] Sancta*, MP)

Podemos ver também cadências indicadas, o que revela capacidade de improviso.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1795 – D. Peppino, *secondo buffo* em *Gli Amanti alla prova* de Luigi Caruso, no Teatro della Città de Sansepolcro (1).

1806 – Amore em *Imene trionfante* de Fioravanti, no Palácio do Barão Manique do Intendente, Lisboa (1).

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

O "Laudamus te" da *Missa a [4 Vozes]*, de 1811.

O "Caro et sanguis" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

O "Qui Tollis" da *Missa Pastoril* de 1811.

Marcos Portugal dedica:

O "Tradiderunt me, Introduzione a solo di contralto" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.

A linha de contralto no terceto das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.

O "verso a solo di contralto, Plantabus in domo domini" do *Responsorio [...] P^{a} as mattinas de S. Sebastião* de 1813.

3.1.5 – LAURETTI, Domingos Luiz (Itália, ? – Portugal, 1857)

Soprano da Patriarcal de Lisboa e da Capela Real do Rio de Janeiro, professor e compositor.

Segundo Vieira (1900, v. 2, p. 14), ele foi o "ultimo sopranista italiano que houve em Lisboa". Vieira supõe que Lauretti tenha chegado a Lisboa em 1818. Foi nomeado professor de canto do Conservatório desta cidade em 1844. Tal "nomeação serviu de pedra de escândalo para os jornais da oposição descomporem o governo, mas Laureti [sic] era altamente protegido e as balas de papel não o mataram" (VIEIRA, 1900, v. 2, p. 15).

Fato pouco conhecido é que este cantor esteve no Brasil. Ele não consta da lista de músicos de Andrade (1967). André Cardoso cita brevemente sua presença no Rio de Janeiro em sua tese, mas não inclui Lauretti em sua lista de *castrati* que estiveram no Brasil. Fato é que são pouquíssimas as referências de sua presença no Rio de Janeiro joanino. A *Relação do que El Rey Nosso Senhor Houve por bem determinar Relativam.te a Ministros da Sua Real Capella da Nossa Senhora do Monte do Carmo desta Corte* é a única fonte primária que pudemos localizar a seu respeito:

> Domingos Lauretti Muzico da Voz de Soprano Ministro da S.ta Igreja Patriarchal de Lisboa – Admitido no Serviço da Real Capella desta Corte tendo de ordenado por anno novecentos e cesenta mil Reis com o vencimento do primeiro do Mayo do prezente anno [...] Capella Real do Rio de Janeiro seis de Agosto de 1820 (Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 12).

No ano posterior a chegada de Lauretti, D. João VI retornou a Portugal e provavelmente o *castrato* teria julgado mais vantajoso seguir o mesmo destino do rei.

Como nos mostra Vieira (1900), Lauretti publicou, de volta a Lisboa, alguns textos didáticos em música como seus *Exercicios de agilidade para as vozes de baixo e barítono podendo egualmente servir par a voz de contralto transportadas uma 8.ª alta* de 1842. Além deste, também publicou na Imprensa Nacional uma cartilha para o ensino dos rudimentos musicais, a ser usada no Conservatório de Lisboa, e que tem por título: *Principios elementares de musica extrahidos dos melhores auctores e coordenadores por Domingos Luiz Laureti*.

Também chegou a compor alguma música sacra, dentre a qual podemos citar um *Te Deum* de 1855, guardado no cartório da Irmandade de Santa Cecília e uma missa dedicada a D. Miguel, guardada na Biblioteca da Ajuda. Também compôs o *Hymno marcial dedicado e offerecido ao fiel exercito portuguez* que foi impresso em 1830. Outra interessante composição de Lauretti são as *Dezaseis Variações sobre o Thema Nel Cor più non mi sento* guardadas na Biblioteca Nacional de Lisboa. Esta peça mostra tanto o altíssimo grau de virtuosismo vocal praticado pelo cantor, quanto sua grande habilidade em variar a melodia. Esta peça, ótimo exemplo da prática vocal dos *castrati*, pode ser vista integralmente em nosso Apêndice VI.

Apesar destas composições, Vieira afirma que Lauretti tinha uma formação musical limitada e chega mesmo a pôr em dúvida a autoria dos *Princípios Elementares*[99]. No entanto, é difícil acreditar que alguém capaz de compor uma missa, seja a mais simples, fosse incapaz de escrever um compêndio elementar de música.

3.1.6 – REALLI, Francesco (Itália, ? – Rio de Janeiro?, 187-?)

Soprano da Real Capela. Andrade afirma que Realli também teria sido mesário da Irmandade de Santa Cecília em 1825.

Chega ao Rio de Janeiro em 1817, juntamente como o *castrato* Angelo Tinelli, como atesta os apontamentos do mês de novembro deste ano do *Livro do Particular de 1816 a 1819*[100] (ACR, Livro 464). A partir de 15 de junho de 1817, dia em que saiu de Roma, passou a receber 20$000 mensais pela Tesouraria do Particular, como atesta o *Bolsinho do Rio de Janeiro*[101] (ACR, Livro 936, f. 135). Este documento nos informa que este salário foi pago até fim de dezembro de 1817. No entanto, nos apontamentos de Maio de 1818 do *Livro do Particular* (ACR, Livro 464), vemos que ainda recebia os referidos 20$000 mensais[102]. Além deste vencimento, em 1818, ele e Tinelli foram postos na folha de pagamento da Real Capela, ambos recebendo 60$000 mensais[103]. Logo depois, quando da aclamação de D. João VI, teve o salário da Real Capela aumentado em 25$000. Em 1828,

---

[99] "Laureti tinha uma instrução muito limitada, e as crônicas íntimas afirmam que os "Princípios elementares" – aliás bem feitos na sua especialidade de resumido compendio – não foram escritos por ele mas sim por Xavier Migone e Santos Pinto, que não quiseram pôr os seus nomes naquela pequena obra" (VIEIRA, 1900, v. 2, p. 15).

[100] "N 40 – Aos muzicos recem chegados .... Angello Tinelli / Francisco Reali ..... 200$000".

[101] "El Rei Nosso Senhor Mandou admittir ao seu Real Serviço o Muzico Suprono [sic] Francisco Realli, e conforme a sua Escriptura, que fique recebendo a mezada de vinte mil reis pagos pelo Real Bolsinho do Particular, com o vencimento do dia quinze de junho de mil oitocentos e desessete, dia em que sahio de Roma.
[Assinado:] Visconde de Villanova da Raynha
Foi pago ate fim de Dezembro de 1817"

[102] "Nº 15 – Francisco Reali – 1º Qtel 1818 .....60$000"

[103] "O tesoureiro da Capela Real meta em folha aos músicos da mesma Real Capela Angelo Tinelli e Francisco Realli, com o ordenado de sessenta mil réis cada um. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1818" (A.N., Seção dos Ministérios, Avisos e Portarias sobre Fazenda, Livro 1, folha 233, in ANDRADE, 196-?).

recebia pela Capela tanto quanto Fasciotti, 745$000 anuais[104]. Vale notar notar que tanto Realli quanto Tinelli chegaram ao Brasil com salário na Capela até maior que o de Fasciotti, se não considerarmos a ajuda para moradia que este último recebia.

O cantor se aposentou pela Capela Real em sete de novembro de 1829 juntamente com Tinelli, ambos recebendo por aposentadoria 20$000 por mês[105]. No entanto, os dois renovam contrato no ano seguinte[106]. Nesta renovação, Realli oferece as seguintes condições:

> Ar.º 1º – Obrigace a servir na Cappella Imperial em todo o servisso que for da mesma; menos em cantar Ancilla e Paixões, com o mesmo ordenado que vencia de Oitenta mil reis mençaes além da Jubilação que vence cujo Ordenado deverá ser pago pela folha da Thesouraria da Imperial Cappella.
>
> 2º – Em compensação de continuar a ter exercício no sevisso da Imperial Cappella, exige que se lhe aumente quinhentos réis mençaes à Jubilação que vence, ou então que se lhe mande pagar a Jubilação que vence pelo Consulado Brasileiro em Nápoles ou Roma.
>
> 3º – Poderá o mesmo assima quando lhe convier despedirce do servisso a que se compromete sem haver nisso a menor duvida [Assinado: Francesco Reali][107].

Segundo Andrade (196-?), vê-se que, por despacho de 19 de janeiro de 1830, a primeira condição foi aceita, a segunda não foi aprovada e a terceira foi aprovada, desde que o cantor avisasse sua saída com um ano de antecedência[108]. Apesar desta renovação contratual, foi demitido na dispensa em massa que aconteceu em 1831.

Cernicchiaro (1926) nos afirma que ele faleceu na década de 1870.

---

[104] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.
[105] "Monsenhor Fidalgo, em observância do que lhe foi ordenado em Aviso de 7 de Novembro, informa que a jubilação dos Musicos da Imperial Capella Angello Tenelli, e Francisco Reali, deve ser com a quarta parte do ordenado [total] de 80$000 r.s mensais, como se vê das suas Escripturas. [...] 5 de Janeiro de 1830" (Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1 Doc. 9).
[106] "S. Mag.de O Imperador Manda passem a fazer novo contrato com os Músicos Angelo Tenelli, Francisco Realli, já Jubilados pela sua Escriptura, a fim de continuarem em exercício nesta Capella Imperial" (original em Cx. 12, Pc. 1, Doc. 9j). Ou ainda: "Documento de 29 de março de 1830: 'Continuam [Realli e Tinelli] no serviço da Capela com o mesmo ordenado que venciam antes (80$000 por mês), além do que lhe competia vencer por sua jubilação'" (In Andrade 196-?, segundo este autor a fonte se encontra no A. N., Avisos e Portarias Sobre Fazenda, Livro 3º, f. 173v).
[107] Documento original no Apêndice V - Cx 12, Pac. 1, doc. 9m.
[108] Segundo Andrade esta informação se encontra em A.N. - Cx. 12, Pc. 1, Doc. 22.

Realli possui apenas uma dedicatória, feita por Marcos Portugal. A ária mostra uma extensão de Mib_3 a $Lá_4$ e a tessitura entre $Lá_3$ e $Fá_4$[109]. É uma peça curta e revela pouco da voz do cantor. No entanto, a escrita nos sugere uma voz ágil, capaz de grupetos, trilos, apojaturas curtas, arpejos, e vocalizações. A cadência no final também mostra capacidade de improvisação. Vejamos um trecho:



("Et incarnatus" no *Credo*, MP).

Dedicatórias em obras sacras:

Marcos Portugal dedica a ele:

O "Et incarnatus a solo di soprano" no *Credo* de 1817.

3.1.7 - TANI, Marcello (Itália, ? – Brasil,?)

[109] Os gráficos estatísticos podem ser vistos no Apêndice IV.13.

Soprano da Real Capela do Rio de Janeiro. Irmão de Pasquale, Francesco[110] e de Maria da Glória Tani.

Chega ao Rio de Janeiro em 1816, juntamente como Pasquale Tani, como atesta os apontamentos do mês de outubro de 1816, do *Livro do Particular de 1816 a 1819*[111] (ACR, Livro 464). Em 1816, Marcello e Pasquale foram nomeados para a Real Câmara e Real Capela[112], ambos recebendo 50$000 mensais a partir de 1º de agosto deste ano. Os irmãos foram aposentados em 10 de outubro de 1828, após doze anos de trabalho[113] e por ordem 11 de novembro passaram a receber a quarta parte do ordenado citado[114]. Com sua jubilação, retiraram-se para a localidade fluminense de Cantagalo. No entanto, em 1841, voltaram ao Rio para cantar gratuitamente no *Te Deum* composto por Fortunato Mazziotti para a cerimônia da sagração e coroação de D. Pedro II[115].

Além de sua atuação na Capela, apresentou-se também no teatro, como podemos ver pela seguinte crítica no *Astrea* de 1827:

> Tani estava mal de voz, contudo deu a conhecer que sabe música, tem método e declama bem (Correspondência do *Astrea*, D. A. G. de F., outubro de 1827).

Mayer-Serra (1947) nos revela que os quatro irmãos Tani estiveram em Buenos Aires por volta de 1825, levados por iniciativa de Rosquellas. Lá, atuaram em montagens de ópera.

---

[110] Segundo Andrade (1967, v.2, p. 240) este músico era trompista. Nomeado "para a Real Câmara em 1816 e para a Real Capela em 1822".

[111] "N 96 – Aj. de custo a os muzicos que chegarão de Italia... Pascoal Tani / Marcello Tani..... 200$000" (ACR, Livro 464).

[112] "Tesoureiro da Casa Real meta em folha os músicos cantores Marcelo Tani e Pascoal Tani, cada um com o ordenado de 50$000 mensais e vencimento do 1º de agosto do corrente ano. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1816" (A.N., Seção dos Ministérios, Avisos e Portarias Sobre Fazenda, Livro 1, Fl. 216, in ANDRADE, 196-?).

[113] Ver no Apêndice V- Cx. 12, Pc.1, Doc. 8.

[114] "O Tesoureiro da Capela Imperial fique na inteligência de que os músicos Marcello Tani e Pascoal Tani devem perceber d´ora em diante, como jubilados, no serviço da mesma Capela, a quarta parte do ordenado de seiscentos mil réis, que d´antes venciam. 11 de novembro de 1828" (A.N., Avisos e Portarias Sobre Fazenda, Livro 3º, p.1, in ANDRADE, 196-?).

[115] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 13, Pc. 2, Doc. 17.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Imene em *Augurio di felicitá, o sia il trionfo d´amore* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (3)(4).

1826 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1827 – Participação na *Vestal* de Pucitta (6).

1828 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1829 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

3.1.8 – TANI, Pasquale (Itália, ? – Brasil,?)

Contralto da Real Capela.

Irmão de Francesco, Marcello e Maria da Glória Tani. Como vimos, chega ao Rio de Janeiro em 1816, juntamente como seu irmão Marcello, cujo histórico profissional é o mesmo que seu.

Andrade afirma que ele seria soprano, mas Marcos Portugal dedica a ele o *Te Martyrum a solo di Contralto*, do *Te Deum Laudamus* de 1818, que não deixa dúvidas quanto a seu registro vocal. Esta é a única dedicatória para este cantor que pudemos encontrar. Contudo, é uma ária extensa e bastante exigente tecnicamente, revelando muito sobre a voz do cantor. Mostra uma voz de contralto extensa, de $Fá_2$ a $Fá_4$, e ágil. A tessitura está entre $Fá_3$ e Do_4, ou seja, na região médio-aguda da voz, mais especificamente, no extremo agudo da voz de peito, o que parece ser o padrão para os *castrati* contraltos analisados. A peça mostra ainda uma voz capaz de vocalizes, apojaturas breves, arpejos e trilos:



Ao final da ária, uma seção *a suo piacere* deixa espaço para improviso.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Virtú em *Augurio di felicitá, o sia il trionfo d´amore* de Marcos Portugal, na Real Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (3)(4).

1828 – Apresentou-se no Teatro São Pedro com o irmão Francesco como complemento ao espetáculo principal, a burleta *Adine*, de compositor desconhecido (10).

Dedicatórias em obras sacras:

Marcos Portugal dedica:

O "Te Martyrum a solo di Contralto" do *Te Deum Laudamus [...] para a feliz aclamação de S. M. J. O senhor D. João VI* de 1818

A linha de contralto no terceto da *Missa com todo o instrumental* de 1813.

3.1.9 – TINELLI, Angelo (Itália, 17-? - ?,18-?)

Contralto da Real Capela.

Como vimos, chega ao Rio de Janeiro em 1817, juntamente com Realli. Em 1818, ambos foram postos na folha de pagamento da Real Capela. Começou seu trabalho recebendo 60$000 pela Capela Real e 20$000 pelo Real Bolsinho. Depois, quando da Aclamação de D. João VI, teve o salário da Real Capela aumentado em 25$000. Em 1828, recebia tanto quanto Fasciotti, 745$000 anuais[116]. Tinelli se aposentou em 1829, como Realli, mas renovou contrato no ano seguinte[117]. Para esta renovação, ele faz algumas condições:

> Artigo 1º – Angelo Tinelli obrigasse a servir na Cappella Imperial, em todo o serviço que for da mesma, meno (sic) nas Procissões que não for S. M. I. e Paixões, com o mesmo Ordenado que vencia de Oitenta mil reis mençaes / além da Jubilação que vence / cujo ordenado deveria ser pago pela folha da Thesouraria da Imperial Cappella.
>
> 2º – Em compensação de continuar a ter exercício no serviço da Imperial Cappella, exige que se lhe augmente quinhentos reis mensaes à Jubilação que vence; ou então que se lhe mande pagar a Jubilação que vence pelo Consulado Brazileiro em Nápoles ou Roma.
>
> 3º – Poderá o mesmo acima quando lhe convier despedirse do Serviço a que se compromette, sem haver n´isso a menor duvida [Assinado: Angelo Tinelli][118].

Não se sabe quais destas condições foram aceitas. Todavia, no mesmo documento, o Monsenhor Fidalgo mostra que não concorda com a dispensa das procissões, nem com aumento da jubilação. Seja como for, apesar da renovação do contrato, foi demitido na dispensa em massa que aconteceu em 1831.

Andrade (1967) afirma que ele era soprano, no entanto, o solo para contralto *Confiteor*, dedicado a ele por Marcos Portugal em seu *Credo*, não deixa dúvidas. Vejamos um pequeno excerto:

---

[116] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[117] Para maiores detalhes veja a biografia de Realli.

[118] Documento original no Apêndice V - Cx 12, Pc. 1, Doc. 9k.



Pudemos encontrar apenas esta dedicatória para este cantor. É uma ária bastante exigente e que nos revela muito acerca da sua voz. A extensão vocal é de $Fá_2$ a Sol_4, o que mostra uma voz de contralto bem extensa[119]. A ária possuiu duas seções de andamento diferentes, com tessituras também diversas. Na seção lenta a tessitura está entre Mib_2 e Mib_4, o que pressupõe constates trocas de registro, algo possível em um andamento mais lento. No Alegro, a ária se mostra na tessitura de Mib_3 a Sib_3, evitando assim passagens de registro, e usando o extremo agudo da voz de peito, o que certamente traria brilho e penetração à emissão vocal.

Dedicatórias em obras sacras:

Marcos Portugal dedica:

O "Confiteor a solo de contralto" no *Credo* de 1817.

3.1.10 – TOTI, Giuseppe di Foiano[120] (17-?, Itália – Portugal, 1832/1833)

[119] Os gráficos estatísticos podem ser vistos no Apêndice IV.14.

[120] Geralmente nomeado José Toti, ou ainda Giuseppe Totti, pela BNL.

Soprano da Patriarcal de Lisboa, organista, compositor e mestre de canto a serviço do Rei e, ao que tudo indica, também um *castrato*[121].

Não se sabe ao certo quando teria chegado a Lisboa. No entanto, em 1780 já atuava em espetáculos teatrais em Portugal. Na *Rellação da dezobriga do anno de 1793* (RELLAÇÃO, 1793, f. 5), poudemos ver que neste ano ele morava na "Citio da N. Senhora da Ajuda" com a viúva Anna Maria.

Há pouquíssima informação sobre sua possível estada no Brasil. Contudo, segundo o *Catálogo de Música Manuscrita da Biblioteca da Ajuda* (SANTOS, 1958-1968, p. XXXIX, v. IX), ele foi "em 1809 para o Rio de Janeiro por ordem do rei". Mais adiante (p. LII), este catálogo afirma que ele foi para o Rio em setembro daquele ano e que era organista e mestre de música.

Este músico é raramente citado por autores brasileiros. Andrade (1967), por exemplo, não o cita em sua lista de músicos. Por outro lado, André Cardoso (2005, p. 56) o inclui numa lista cronológica de músicos que vieram para o Rio por ordem do rei.

Seja como for, ele foi mestre de música dos filhos de D. João VI. Quando a corte se transferiu para o Brasil, ele já atuava apenas como professor. Afinal, sua a última apresentação como cantor que temos notícia foi em 1790. Além disso, é sempre referido como "Mestre de Música" na documentação da época, como nos apontamentos do *Livro do Particular de 1800 até 1817*[122] (ACR, Livro 933) ou ainda na *Folha dos ordenados de pessoas empregadas em Muzica*[123] (ACR, livro 2993). Ou seja, se José Toti esteve

---

[121] Apesar de nenhum musicólogo consultado ter se referido a ele como um *castrato*, ele fez uma duradoura carreira operática, atuando na maior parte das vezes em papéis femininos que eram geralmente feitos por *castrati* e não por falsetistas, tanto em Portugal quanto na Itália. Além disso, D. João VI tem para com ele os mesmos cuidados dispensados aos outros *castrati*. Mesmo assim, a dúvida sobre seu real registro vocal permanece.

[122] "1806 – A Joze Toti, Mestre de Musica de Suas Altezas Reaes, Fez merce O Principe Regente Nosso Senhor em vinte quatro de Outubro de mil oittocentos e seis, de mandar acrescentar mais dez mil reis por Mez a titulo de comedoria, ao ordenado que ja vencia por esta repartição.
Cobrou athe ao fim de 1806
Cobrou Dezebr^{o} de 1808 = todo o Anno de 1809=1810=1811=1812=1813".

[123] 2 -A Joze Toti Mestre de muzica de SS. AA. 20$000
[abaixo assinado pelo mesmo].

realmente no Brasil, não atuou como cantor e talvez tenha apenas lecionado, o que explicaria a escassez de referências a seu respeito. Além disso, segundo Ernesto Vieira (1900, p. 379), ele "era extremamente modesto e recatado, vivendo entregue ao exercício da sua arte às práticas da religião, pois que era muito devoto".

Caso tenha estado no Brasil, não se sabe quando Toti retornou a Portugal. Na *Relação dos habitadores da Freg.a de N. Snr.a da Ajuda* (RELAÇÃO, 1825, p. 98) podemos ver que ele morava na "Calçada da Ajuda Poente" em 1825. Segundo Ernesto Vieira, morreu em Portugal em 1832 ou 1833.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1777 – Lauretta em *Il finto Cavaliere*, de Agostino Accorimboni, no antigo Teatro Pace, em Roma (1).

- Lenina em *Il maestro di Cappella burlato*, de Girolamo Lorazi, no antigo Teatro Pace, em Roma (1).

1780 – Lecori em *Edalide e Cambise*, música de Giovanni Cordeiro da Silva, Lisboa[124] (1).

- Amore em *L´Endimione. Serenata per musica da cantarsi*, de Jommelli, em Queluz[125] (1)

- Nicea em *Testoride Argonauta*, de João de Sousa Carvalho [126], no Teatro della Real Villa de Queluz (1).

1781 – Zeffiro em *Amore e Psiche*, de Giuseppe Schuster Sassone, em Liboa[127] (1).

- Eletra em *Enea in Tracia*, de Jerónimo Francisco de Lima [128], em Lisboa[129] (1).

- Climene em *Palmira di Tebe, Serenata in musica da cantarsi* de Luciano Xavier dos Santos [130], em Queluz[131] (1).

[124] Não informa o teatro.
[125] Não informa o local de execução.
[126] Importante compositor português. No libreto é citado como Giovanni de Souza Carvalho.
[127] Não informa o teatro.
[128] Compositor português. No libreto é citado como Girolamo Francesco de Lima.
[129] Não informa o teatro.
[130] Compositor português. No libreto é citado como Luciano Xavier de Santi.
[131] Não informa o local de execução.

- Corisbe em *Selenco re di Síria, drama per música da cantarsi* de Giovanni de Souza Carvalho, Queluz[132] (1).

1782 – Laodamia em *Calliroe, serenata per musica da cantarsi* de António da Silva, em Queluz[133] (1).

1789 – Flaminio em *Numa Pompilio re di Romani, serenata per música da cantarse* de Giovanni de Souza Carvalho, no Real Palácio de Lisboa (1).

- Baronessa em *La vera constanza* de Girolamo Francesco de Lima, no Real Teatro da Ajuda (1).

1790 – Doralba em *La virtuosa in Mergellina* de Pietro Guglielmi, no Real Teatro de Salvaterra, em Lisboa (1).

Composições de sua autoria:

Foi um compositor profícuo. Podemos encontrar uma lista de cerca de noventa composições de sua autoria na BNL[134], muitas em manuscritos autógrafos[135].

3.2 – Cantores Brasileiros:

3.2.5 – LAPA, Joaquina Maria da Conceição da (conhecida por Lapinha) (?, 17-? - ?, 18-?)

Soprano e atriz.

Parece ter sido a primeira cantora brasileira a alcançar sucesso na Europa. Segundo Andrade (1967, v. 2, p. 184), não se tem notícia de outra cantora profissional naquela época. "É a única de quem a História guardou o nome".

Infelizmente, pouco se sabe sobre suas origens. Não se sabe qual teria sido sua formação musical e dramática. Na verdade, as notícias mais antigas a seu respeito que se

[132] Não informa o local de execução.
[133] Não informa o local de execução.
[134] Consultar <http://www.porbase.org>
[135] Para saber mais sobre suas composições, consulte o *Diccionário Biographico de musicos portuguezes* (VIEIRA, 1900, p. 378).

conhecem são de quando a cantora já se aventurava em Portugal. Trata-se de três notas da *Gazeta de Lisboa* que evidenciam seus primeiros recitais públicos além-mar. A primeira, de janeiro de 1795, anuncia um concerto da brasileira no mais importante teatro português:

> A 24 do corrente mês fará no Real Teatro do S. Carlos um Concerto de Musica vocal e instrumental *Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, natural do Brasil, onde se fizeram famosos os seus talentos músicos [sic], que têm já sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes se acharão em sua casa na rua dos *Ourives da Prata* na véspera, e na noite do indicado dia no mesmo Teatro (Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, n. II, 16 de janeiro de 1795).

Em fevereiro de 1795, o mesmo jornal publicou uma breve crítica, aliás, bastante favorável sobre esta apresentação:

> A 24 do mês passado houve no Teatro de S. Carlos desta cidade o maior concurso que alli se tem visto, para ouvir a célebre cantora *Americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, a qual na harmoniosa execução do seu canto excedeu a expectação de todos; foram gerais e muito repetidos os aplausos que expressavam a admiração que causou a firmeza, e sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida por uma das mais belas, e mais próprias para o Teatro. Por tais testemunhos de aprovação deseja ela por este meio mostrar ao Público o seu reconhecimento (Suplemento a *Gazeta de Lisboa*, n. V, 06 de fevereiro de 1795).

No mesmo mês do ano seguinte, a *Gazeta* informou sobre sua apresentação na cidade do Porto, onde teria feito dois concertos com grande sucesso:

> Do porto avisam que no teatro daquela cidade houvera a 29 de Dezembro um benefício a favor da Célebre Cantora Joaquina Maria da Conceição Lapinha, no qual todas as pessoas presentes admiraram a melodia da sua voz, e a sua grande execução, de sorte que ela a 3 de janeiro se viu obrigada a voltar ao Teatro, prestando-se aos instantes rogos das pessoas, que por não caberem ali da primeira vez a não tinham ouvido (*Gazeta de Lisboa*, 02 fevereiro de 1796).

Vale lembrar aqui que, baseados nestas mesmas fontes, Ernesto Vieira (1900) e Andrade (1967) afirmam que Lapinha teria feito os dois concertos no Porto em 1794 e somente depois teria ido para Lisboa[136]. No entanto, as notas acima – transcritas aqui a

[136] A Enciclopédia da Música Brasileira, em seu verbete "Lapinha", comete o mesmo engano (ver MARCONDES, 2000).

partir dos originais – não confirmam esta versão dos fatos. Trata-se obviamente de algum engano cometido por Vieira e que acabou sendo reproduzido por Andrade. Por outro lado, Francisco da Fonseca Benevides está em concordância com os testemunhos da *Gazeta de Lisboa*:

> [...] a afamada brasileira, Joaquina Maria da Conceição Lapinha, que possuía uma voz de grande extensão e extrema agilidade; cantou em um concerto que deu em 24 de janeiro de 1795. Posteriormente cantou também na cidade do Porto; temos notícia de ali haver agradado imensamente em dois concertos que deu no teatro, um em 29 de dezembro de 1795, e outro em 3 de janeiro de 1796 (BENEVIDES, 1883, p. 48).

Do primeiro concerto em Lisboa, sobreviveu o programa/anúncio:



NOTICIA.

O Concerto Vocal, e Inſtrumental que ſe ha de fazer no Real Theatro de S. Carlos no dia 24 de Janeiro, em Beneficio de Joaquina Maria da Conceição Lapinha, he diſtribuido pelo modo ſeguinte:

PRIMEIRA PARTE.

I. Synfonia do Sr. Meſtre Haydn.
II. Aria do Sr. Meſtre Sarti, cantada pelo Sr. Cavanna.
III. Aria do Sr. Meſtre Tarchi cantada pelo Sr. Bruschi.
IV. Scena do Sr. Meſtre Paiſiello cantada pela Sr.ª Lapinha.
V. Concerto de Violino executado pelo Sr. Carrilha.
VI. Aria do Sr. Meſtre Paiſiello cantada pelo Sr. Crocciati.
VII. Aria do Sr. Meſtre Sarti cantada pela Sr.ª Lapinha.
VIII. Dueto do Sr. Paiſiello cantado pela Sr.ª Lapinha e o Sr. Bruschi.

SEGUNDA PARTE.

I. Synfonia do Sr. Meſtre Haydn.
II. Aria do Sr. Meſtre Paiſiello cantada pelo Sr. Cavanna.
III. Aria do Sr. Meſtre Gulielme cantada pelo Sr. Boſcoli.
IV. Aria do Sr. Meſtre Leal cantada pela Sr.ª Lapinha.
V. Aria do Sr. Meſtre Paiſiello cantada pelo Sr. Bruschi.
VI. Dueto do Sr. Meſtre Paiſiello cantado pela Sr.ª Lapinha, e o Sr. Crocciati.
VII. Concerto de Trompa executado pelo Sr. Waltman.
VIII. Terceto do Sr. Meſtre Sarti cantado pela Sr.ª Lapinha, Bruschi, e Cavanna.

NA OFFICINA DE SIMÃO THADDEO FERREIRA. 1795.

Confusão cronológica desfeita, é bom salientar que poucos anos antes a cantora não teria tido permissão para realizar tais concertos. Como nos lembra Benevides (1883, p. 18), em 1777 subiu ao trono D. Maria I e "não tardou para que a devota rainha proibisse que representassem mulheres nos teatros". No entanto, em 1792, com a sanidade mental da Rainha irremediavelmente perdida, o príncipe regente D. João assumiu o governo português e a dita proibição acabaria logo por ser revogada. Os concertos de Lapinha anunciados pela *Gazeta de Lisboa* em 1795 e 1796 só foram possíveis graças à permissão do futuro D. João VI. Sendo assim, mesmo sem a intenção, o monarca mais uma vez favorece a carreira de um músico brasileiro.

Carl Israel Ruders, que esteve em Portugal entre 1798 e 1802, enumera as cantoras que foram contratadas logo após o príncipe regente ter liberado a presença de mulheres nos palcos em 1799, entre elas podemos ver a Lapinha:

> A terceira atriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedia-se com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático (RUDERS, 1981, p. 93).

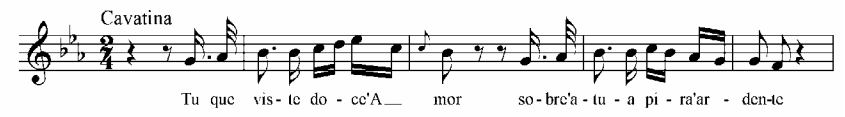
No entanto, apesar de ter tido uma recepção tão boa em Portugal, o que nos confirma ter sido ela uma cantora de mérito, não podemos perder de vista que ela não parecia páreo para Crescentini (1762 – 1846), *castrato* italiano que dominava as produções da ópera portuguesa no período em questão. Fato bem conhecido é que o reinado de Crescentini só foi ameaçado por Angelica Catalani:

> Nenhum de nós, antes de ouvir cantar a Catalani, seria capaz de conceber que uma mulher pudesse comparar-se em agilidade, em força e em suavidade a do célebre cantor castrado Crescentini; e menos ainda que, em certos casos, pudesse excedê-lo (RUDERS, 1981, p. 212).

Isso em nada desmerece a intérprete, pois poucas cantoras na Europa poderiam ter sido páreo para um dos melhores *castrati* de todos os tempos. Além do mais, isto não

diminui o sucesso que teve em Portugal, nem sua importância histórica como intérprete brasileira pioneira.

Lapinha parece ter tido uma participação bastante ativa no meio musical lisboeta. Graças à ajuda inestimável do musicólogo David Cranmer, pudemos ver na biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa várias partituras manuscritas nas quais o nome desta cantora aparece notado. Cranmer, profundo conhecedor do acervo deste Palácio, lembra que ainda não é claro por que razões e de que forma estas partituras teriam sido adquiridas e depositadas no Paço Ducal. Um exemplo deste repertório é a farsa *Gato por lebre* de António José do Rego, de 1804. Como podemos ver na parte vocal do soprano, uma "Cavatina", uma "Modinha Brasileira" e o dueto "Doce Prisão" são cantados pela cantora "Joaq^{na} Lapinha". Abaixo podemos ver um pequeno trecho da cavatina:



A canção com o título "Modinha Brasileira" é acompanhada de traversos, violinos, viola, e baixo, possuindo o seguinte texto:

Nhonhozinho và se embora q´minha may acordou
Ponha se aquelle cantinho q´dormindo jà là vou.

Vejamos um pequeno trecho:



Apesar de não se saber ao certo quando esta cantora teria retornado ao Brasil, as partituras compostas no Brasil que foram dedicadas à cantora mostram que ela já estava no

Rio em 1808. Nos primeiros anos do período joanino, Lapinha foi bem requisitada nos espetáculos da corte e da burguesia. Um exemplo de sua atividade musical é o seguinte anúncio que pudemos encontrar na *Gazeta do Rio de Janeiro*:

> Madama D´aunay, cômica cantora novamente chegada de **Londres**, em cujos teatros, assim como nos de **Paris** sempre apresentou, informa respeitosamente aos cidadãos desta corte, que ela pertende [sic] dar um concerto de música vocal, e instrumental na casa N. 28 na Praia de D. **Manoel**, no dia 14 do corrente. Nele cantarão ela, e a senhora **Joaquina Lapinha** a mais bem escolhida musica dos melhores autores, e tocarão os senhores **Lansaldi**, e **Lami** concertos de rebeca, e executar-se-ão em grande orquestra as melhores overtures de Mozart. Vendem-se bilhetes em sua casa N. 8 rua de S. José a preço de 4$000 reis (*Gazeta do Rio de Janeiro*, N. 113 – Quarta-feira 11 de outubro de 1809, negrito do original).

Daí se vê que ela também foi uma pioneira na execução de concertos públicos de música. Além disso, segundo A. de Andrade, após seu retorno ao Brasil, ela teria atuado freqüentemente "como primeira atriz do Teatro Régio, de Manuel Luís. Seu grande sucesso era em *Erícia* ou *A vestal*, tragédia de Dubois Fontenelle, traduzida do francês pelo poeta português Manuel de Barbosa du Bocage, diziam que expressamente para ela em 1805" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 185).

A presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro beneficiou as atividades da Lapinha como intérprete, principalmente logo após sua chegada. Afinal, nestes primeiros anos, Lapinha pôde tirar proveito de um momento que, além de propício para a produção musical no Rio de Janeiro, praticamente não apresentava intérpretes que pudessem ser seus concorrentes.

Não se sabe quando ela faleceu. No entanto, Andrade nos lembra que "depois da inauguração do Real Teatro de S. João, em 1813, não mais o seu nome aparece nos anúncios dos espetáculos líricos" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 185). Desta forma, talvez tenha falecido por volta de 1812; ou se retirado para outra cidade, ou país; ou, quem sabe, até abandonou a carreira artística em favor de um bom casamento. Afinal, a profissão de cantora não era algo muito bem visto pela sociedade conservadora luso-brasileira.

Por outro lado, o fato de Lapinha ter sido mulata pode nos explicar muito sobre sua carreira. É fato bem conhecido que as mulheres brasileiras daquela época, apesar de terem

pouco acesso à educação formal, costumavam receber alguma instrução musical. Segundo a historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva, a instrução mais comum que recebiam era de coser e bordar. No entanto, esta autora ressalta que a música foi o elemento que mais prevaleceu na educação feminina. "Muitas moças sabiam tocar algum instrumento e se conseguiam prender os maridos em casa faziam-no certamente com os seus talentos musicais e disposição para a dança" (SILVA, 1993, p. 26). A historiadora nos esclarece que era considerado dever das moças aprender a "arte de prender" seus maridos. Ou seja, elas precisavam entreter e encantar os maridos, ou eles iriam procurar diversão em outra parte.

Assim, pode não parecer tão surpreendente que uma mulher possuísse a formação musical da Lapinha, mas daí até ser uma cantora profissional havia uma grande distância. Mesmo como ouvintes, somente na segunda metade do século XIX as mulheres começaram a freqüentar as platéias do teatro. Uma mulher com carreira artística não era vista com bons olhos e certamente teria uma reputação bastante baixa. Seria algo realmente impensável para as moças da "boa família" carioca.

Mesmo os homens brasileiros músicos profissionais eram geralmente das classes mais baixas, pois, como nos lembra Vasco Mariz (2002, p. 10), o músico "era nivelado socialmente aos criados ou empregados". Muitos deles eram mulatos que viam na música uma ótima forma de inclusão social. Assim, a condição de Lapinha como mulata de origem provavelmente humilde explica sua opção pela carreira musical. Caso fosse de família abastada, certamente não teria atuado profissionalmente como cantora.

As dedicatórias à Lapinha que sobreviveram mostram que ela realmente foi um cantora habilidosa. A linha do *Coro em 1808* explora o médio da voz e apresenta alguma agilidade vocal, mas é simples se comparada com as outras dedicatórias também compostas pelo Pe. José Maurício. No drama *Ulissea*, além de uma extensão mais larga, podemos ver uma linha vocal rica e exigente no que diz respeito à agilidade vocal, com uso de melismas extensos, apojaturas, grupetos, notas estacadas e trilos. O trecho abaixo exemplifica bem isto:



(in BERNARDES, 2002, p. 50)

Por sua vez, *O Triunfo da América* apresenta também grande dose de virtuosidade vocal, trazendo divisões com desenho um tanto mais complexo e variado:



(in BERNARDES, 2002, p. 71)

Como um todo estas peças exibem uma extensão que não é extraordinariamente longa e a tessitura se mantém no médio da voz.

Participação e dedicatórias em espetáculos dramáticos e de câmera:

Sem datas – Parte solista em *Le Donne Cambiate* de Marcos Portugal.

- Primeiro soprano do *Elogio da Senhora Rainha* de Marcos Portugal.

1804 – Participação na farsa *Gato por Lebre* de António José do Rego, em Lisboa.

1808 – Parte solista no *Coro em 1808*[137], do Pe José Maurício, dedicado a ela.

Sem data de estréia[138] – Gênio de Portugal no drama eróico *Ulissea*[139] do Pe José Maurício, dedicado a ela em 1809.

[137] Há uma edição moderna publicada pela FUNARTE (BERNARDES, 2002).

1810[140] - Parte solista em *O Triunfo da América*[141] do Pe José Maurício, dedicada a ela em 1809.

1811 – Carlotta em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Régio, no Rio de Janeiro (3)(4).

- Parte solista no *Elogio de 17 dezembro de 1811* de Marcos Portugal

1811(?) – A Verdade em *A verdade triunfante* de autor indeterminado, no *Real Theatro da Corte do Rio de Janeiro* (3).

3.2.2 – LEAL, João Francisco

(Rio de Janeiro, 17--?, Rio de Janeiro, 18--?)

Tenor, hábil em vários instrumentos, médico do exército e célebre compositor de modinhas. Filho do Dr. António Francisco Leal e de Ana Joaquina[142]. Na verdade, os Leal formam uma família de doutores e outros profissionais liberais. Um deles, José Francisco Leal, foi professor de medicina na Universidade de Coimbra, do qual localizamos o retratro ao lado [143] (RETRATOS, 1791, p. 165).



138 Mattos supõe que talvez esta peça nunca tenha sido cantada no Rio de Janeiro (MATTOS, 1970, p. 327).

139 Há uma edição moderna publicada pela FUNARTE (BERNARDES, 2002).

140 A data da apresentação é dada pelo Pe. Pereça (1943, 324).

141 Temos uma edição moderna publicada pela FUNARTE (BERNARDES, 2002).

142 Informação cedida pelo Colégio Genealógico, no Rio de Janeiro.

143 No retrato se Lê : "O Dr. Joze Francisco Leal lente de Fisiologia e Materia Medica na Universidade de Coimbra nasceo no Rio de Jan.ro em 1744 faleceo em Coimbra no anno de 1786"

Adrien Balbi é entusiástico ao descrever João Francisco:

> João Leal, filho do médico Leal e major do Estado Maior. Este bravo oficial toca bem vários instrumentos, mas particularmente a viola francesa; é autor de quase todas as boas *modinhas* do Rio de Janeiro[144] (BALBI, 1822, v.2, p. ccxiij, tradução nossa, grifo do original).

Ou ainda:

> João Leal, filho do médico Leal, e Major do Estado Maior. É o melhor *tenore* do Rio de Janeiro, onde é chamado o *Vacani*, devido ao talento extraordinário com o qual ele imita este grande artista italiano, a ponto de enganar alguém[145] (BALBI, 1822, v.2, p. ccxvij, tradução nossa, grifo do original).

Balbi também descreve os dotes musicais de toda a família:

> O talento para música parece ser hereditário por quatro gerações desta família. Senhor Leal, o pai, que é um dos melhores médicos do Rio de Janeiro, toca perfeitamente violino e possui raros conhecimentos em música. Ele tem dez filhos, dentre os quais sete são homens, que estudaram todos na universidade de Coimbra, onde se formaram em diversas faculdades. Estes dez filhos aprenderam música e tocam perfeitamente qualquer instrumento ou cantam com muita graça e precisão. O que mais se distingue é João Leal, major do Estado Maior, de quem falamos nos artigos canto, música instrumental e composição musical. Não é possível descrever a habilidade com que os membros desta família executam, sós ou auxiliados por outros distintos amadores, as obras-primas de Cimarosa, Rossini, Marcos e de outros grandes mestres italianos ou nacionais. Em 1808, esta família se reuniu a bordo do *Foudroyant*, navio de linha inglês, comandado por Sir Sidney Smith, que havia acompanhado o Rei atual, então príncipe regente, ao Brasil, e ali executou, ela sozinha, uma peça italiana. Leal, o pai, tem dois irmãos doutores em medicina, que são igualmente grandes amadores em música. O pai deles havia sido também médico e tocava vários instrumentos. Dizem a mesma coisa do avô deles. Este fato, cuja autenticidade não pode ser posta em

---

[144] João Leal, fils du médecin Leal et major du corps d´état-major. Ce brave officier joue bien de plusieurs instruments, mais particulièrement de la viole française; il es l´auteur de presque toutes les bonnes *modinhas* de Rio-Janeiro

[145] João Leal, fils du médecin Leal, et major de l´état-major. C´est le meilleur *tenore* de Rio-Janeiro, où on l´appele le *Vacani*, à cause du talent extraordinaire avec lequel il imite, à s´y méprendre, ce grand artiste italien.

> dúvida, fez com que se dissesse que a família Leal possuía o *senso da música*[146] (nota em BALBI, 1822, v.2, p. ccxvij, tradução nossa, grifo do original).

Casou-se com Emerenciana Amália de Castro[147].

Composições de sua autoria:

Colleccao de modinhas de bom gosto: compostas e arranjadas para piano-forte por J. F. Leal (DIORA).

Deos! salve a Pedro!: Hymno (DMBN).

3.2.3 – MENDANHA, Joaquim José de (Itabirito, 1800 – Porto Alegre, 02/11/1885).

Soprano falsetista da Real Capela, compositor, Mestre da Banda do 2º Batalhão de Caçadores da 1ª Linha. Nascido em Itabira do Campo[148] distrito de Ouro Preto, Minas Gerais, em 1800. Partiu de sua terra natal para exercer profissão no Rio de Janeiro.

Numa representação de 26 de fevereiro de 1839, o Monsenhor fidalgo, ao descrever a situação do coro da Capela Imperial, faz um breve histórico de sua atuação. Informa que, em 9 de outubro de 1837, D. Pedro I ordenou que Mendanha fosse mantido na folha de pagamentos da Capela enquanto este estivesse no Rio Grande do Sul, aonde foi mandado

---

[146] Il talent pour la musique parait être héréditaire depuis quatre générations dans cette famille. M. Leal, le père, qui est un des meilleurs médecins de Rio-Janeiro, joue parfaitement du violon, et a des connaissances rares en musique. Il a dix enfans, dont sept garçons, qui tous ont étudié à l´université de Coimbra, où ils se sont formés en diverses facultés. Ces dix enfans ont appris la musique et jouent parfaitement de quelque instrument ou chantent avec beaucoup de grâce et de précision. Celui qui se distingue le plus est João Leal, major au corps d´etat-major, dont nous avons parlé aux articles chant, musique instrumentale et composition musicale. Il est impossible de décrire l´habilité avec laquelle les membres de cette famille exécutent, seuls ou aidés de quelques autres amateurs distingués, les chefs-d´oeuvre de Cimarosa, de Rossini, de Marcos et d´autres grands maîtres italiens ou nationaux. En 1808 cette famille se rendit à bord du Foudroyant, vaisseau de ligne anglais commandé par sir Sidney Smith, qui avait accompagné le Roi actuel, alors prince régent, au Brésil, et y joua seule une pièce italienne. Le père Leal a deux frères docteurs en médecine, qui sont pareillement grands amateurs de musique. Leur pére avait été aussi médecin, et jouait de plusieurs instruments. On dit la même chose de leur aïeul. Ce fait, dont l´authenticité ne saurait être révoquée en doute, a fait dire à quelqu´un que la famille Leal possédait le *sens musique*.

[147] Informação cedida pelo Colégio Genealógico, no Rio de Janeiro.

[148] Atualmente Itabirito.

servir como mestre de música de seu batalhão, durante a Guerra dos Farrapos. No entanto, em 9 de novembro de 1838, o Mons. Fidalgo pede que o salário seja suspenso até que Mendanha esclarecesse suas atividades no Sul do país e justificasse a demora de sua ausência. Esta suspensão foi aprovada pelo Imperador no dia 13 daquele mês e ano[149]. No entanto, em 1842, seu salário volta a ser pago por ordem da Secretaria de Justiça[150].

Sua ausência da Capela Imperial do Rio de Janeiro se estendeu por anos. Em 1844 ainda não havia retornado. Neste mesmo ano o Imperador manda retirá-lo da folha de pagamento da Capela[151]. Na verdade, o músico se estabeleceu em Porto Alegre, onde viveu por cerca de quatro décadas, atuando como regente de pequenos grupos e Mestre de Capela da Catedral Metropolitana de Porto Alegre.

Faleceu em 02 de novebro de 1885 em Porto Alegre[152].

---

[149] "O outro [soprano] é Joaquim José de Mendanha, que por Aviso da Secretaria do Estado dos Negócios da Justiça, datado de 9 de outubro de 1837, foi V. Excia servido ordenar-me o contemplasse na folha da Capela enquanto se acha-se no Rio Grande como mestre da música do 2º Batalhão de Caçadores da 1ª Linha, que para ali foi, o qual, tendo sido prisioneiro no Rio Pardo e constando-me que ele se havia engajado, e a Música, com o rebeldes de Piratinine, me dirigi à V. Excia em meu ofício de 9 de novembro de 1838 pedindo-lhe autorgação para mandar suspender o seu pagamento enquanto ele se não justificasse, ao que V. Excia assim benignamente me ordenou em Aviso de 13 de novembro do mesmo ano aprovando esta minha deliberação, o que imediatamente fiz participante ao pagador para pôr a competente nota e suspender o pagamento" (in ANDRADE, 196-?).

[150] A.N. Doc. 43 de 23.VIII.42, in Mattos (199-?).

[151] A.N., Col. 523, p. 27 e 28 , in MATTOS (199-?).

[152] Mattos (199-?) transcreve seu testamento de 1855:

"Eu Joaquim José de Mendanha, estando doente e de cama, mas em meu perfeito juízo e claro entendimento, resolvi fazer o presente testamento e disposições de última vontade, que passo a Justiça deste Império lhe dê inteiro vigor ainda mesmo lhe faltando alguma cláusula ou cláusulas em direito necessárias, por provê-las aqui por supridas como se de cada um fizesse especial menção.

Declaro mais que sou natural de Itabira do Campo, Município de Outro Preto, Província de Minas Gerais deste Império, filho legítimo de Joaquim de Gouvêa Mendanha e de Eufrazia Maria de Jesus, já falecidos.

Declaro que o meu enterro se faça sem pompa, à deliberação de meu testamenteiro e companheiro e que se digam por minha alma cinco missas rezadas em memória das cinco chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Declaro que possuo nesta cidade duas meias águas cita à rua de D. Izabel, antiga de Varzinha sob o número sessenta e quatro e sessenta e seis; o meu arquivo musical com todos os meus pertences, e todos os móveis que existem na casa em que atualmente resido.

Composições de sua autoria:

Hino dos Farrapos[153]

3.2.4 – PEREIRA, Geraldo José Inácio (?, ? – ?, 18-?):

Cantor da Real Capela, mesário da Irmandade de Santa Cecília em 1825. Andrade nos revela que ele era aluno do Pe. José Maurício, atuando no coro da Sé antes da chegada da corte. Por portaria de 12 de maio de 1812 é nomeado cantor da Real Capela com ordenado de 30$000 mensais[154]. Este salário foi aumentado em 25$000 quando da Aclamação de D. João VI. Sendo assim, passou a receber 385$000 anuais[155]. Em 1833, em seu relatório sobre a Capela Imperial, o Monsenhor Fidalgo confirma este salário e nos diz que "apesar de suas Erisipellas tem servido bem"[156].

"Até 1854 seu nome figura na folha de pagamento da Capela Imperial" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 221).

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1811 – Alberto em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Regio, no Rio de Janeiro (3)(4).

1814 – Participação em *Axur, rei de Ormuz* de Salieri, Teatro S. João, Rio de Janeiro(6).

Declaro que deixo o meu arquivo de música com todos o seus pertences à sociedade de música, com a condição de fazerem a festa de Santa Cecília todos os anos, enquanto a mesma existir. Deixo a meia água número sessenta e seis, já mencionada, para a mesma Sociedade de Música de Porto Alegre, à mesma a quem fica o arquivo, com a condição de ser zelada e reparada pelo sócio actual Praxedes Antônio da Silva".

[153] Informação in MATTOS, 199-?.

[154] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 56.

[155] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[156]Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8..

3.2.5 - PEREIRA, João dos Reis (São João del-Rei, 06/01/1782 – Rio de Janeiro, 02/04/1853)

Baixo cantante, cantor da Real Capela, copista, procurador da Irmandade de Santa Cecília, organizador de grupos de música e certamente o cantor brasileiro mais bem sucedido durante o período joanino. Balbi nos revela que ele era mulato e atesta que era muitíssimo apreciado por D. João VI, que o chamava de seu Mombelli (1751-1835)[157]. Vários são os testemunhos das qualidades excepcionais de sua voz:

> E que diremos nós do estilo particular e das vozes dos cantores Brasileiros? Um João dos Reis, baixo, que pelo tubo de sua garganta arrancava um *fá* gravíssimo em toda a sua pureza e liberdade, subindo aos sons agudos de um tenor? (PORTO ALEGRE, 1836, p. 180).

Segundo Maria da Conceição Rezende, ele era natural de São João del-Rei, Minas Gerais, e teria se transferido para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades de trabalho. De acordo com Mattos (199-?), ele teria nascido em 6 de janeiro de 1782, dia de Santos Reis, o que explicaria o sobrenome "Reis".

Andrade nos mostra que antes da corte portuguesa chegar ao Brasil, o João dos Reis já era cantor bem sucedido no Rio de Janeiro, fazendo parte do elenco do teatro de ópera de Manuel Luís. Além disso, participava na produção musical nas grandes solenidades da Sé carioca. "É bem provável que o Príncipe Regente D. João o tivesse ouvido cantar pela primeira vez quando foi ouvir missa na Igreja do Rosário, então Sé Catedral, no dia de seu desembarque" (1967, v. 2, p. 211).

Em 1810, é nomeado cantor da Real Capela com o ordenado de 300$000 anuais. A seu salário anual são somados 120$000[158] em 1815, e 25$000 quando da aclamação de D. João VI, em 1818. Mais uma vez, em maio de 1820, seu salário é aumentado em 76$800

---

[157] "João dos Reis, músico da capela Real. Este mulato do Rio de Janeiro tem a reputação de ser o primeiro baixo cantante dos portugueses; o rei também o chamava de seu Mombelli por causa da grande semelhança de sua voz com a deste famoso artista italiano" (BALBI, 1822, v.2, p. ccxvj, trad. nossa).
[Joao dos Rey, musicien de la chapelle royale. Ce mulâtre de Rio-Janeiro est réputé la première basse-taille des Portuguais ; aussi le roi le nommait son Mombelli, à cause de la grande ressemblance de sa voix avec celle de ce fameux artiste italien].

[158] Documento comprobatório no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 2, Doc. 80.

anuais por ordem de D. João[159]. Em 1828, recebia 521$800 anuais[160]. Em um resumo de sua vida profissional na Capela, vemos que ele ainda recebia este montante em 1831[161]. Neste mesmo ano, recebe do Rei seis meses de licença para tratar da saúde em Minas Gerais. Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo afirma que este "Musico tem servido m.to e m.to bem" e confirma seu salário de 521$800. Podemos ver no documento que este era o terceiro melhor salário da Capela, o que atesta o prestígio que ele possuía[162].

Todavia, o cantor parece ter amargado perdas salariais, na Relação de Vencimentos de 1840-1841 da Capela, podemos ver que ele recebia então apenas 130$450, o que seria causado pela própria decadência da instituição. Por outro lado, verifica-se também que na citada relação e numa outra de 1841-1842, ele era o cantor que melhor salário possuía[163]. Seja como for, o mais importante é mantermos em mente que o cantor teve uma das carreiras de maior sucesso dentro da Capela. Disto é prova o grande número de dedicatórias de Marcos Portugal e do Pe. José Maurício, que além de numerosas estão entre os solos mais exigentes.

Quanto à sua carreira dramática, ele teve uma grande atuação nos teatros cariocas, tanto no Teatro Régio, quanto nos teatros São João e São Pedro. Ele era "figura obrigatória nas temporadas líricas do Rio de Janeiro, incumbindo-se de papéis que ele é o primeiro a cantar no Brasil" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 212). Isto fica patente na cronologia de sua participação em espetáculos dramáticos, que pode ser vista mais abaixo.

No entanto, em 1826, com apenas 44 anos, já se encontrava afastado da cena lírica, provavelmente pelo excesso de trabalho na Capela. Apesar disto, em abril deste ano,

---

[159] Documento comprobatório no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 2, Doc. 96.

[160] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[161] "Portaria de 5 de Setembro de 1810 300$000
Portaria de 3 de Fevereiro de 1815 120$000
Portaria de 19 de Maio de 1820 76$800
Portaria de 18 de Abril de 1818 25$000
521$800"
(Documento original no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[162] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[163] Esta relação pode ser vista na íntegra no Apêndice V – Cx. 13, Pc. 2, Doc. 2.

participa das atividades de inauguração do Teatro S. Pedro, substituindo Majoranini que se encontrava adoentado. A imprensa da época revela que seu canto não agradou a todos e João dos Reis passou pela humilhação de ver dinheiro sendo jogado ao palco durante sua atuação[164].

Ao contrário do que alguns afirmam, o afastamento dos palcos a esta malfadada apresentação não implicam necessariamente em uma decadência vocal, podendo ser apenas sinal de que o do cantor optou pelo trabalho na Capela. Afinal, no mesmo ano, o Pe. José Maurício dedica a ele o dificílimo "Quoniam" da *Missa de S. Cecília*, do qual citamos um trecho:



164 "Este cantor, não obstante achar-se já cansado, mais por seus trabalhos do que por sua idade, há tempos se retirou da cena; porém com o maior prazer se prestou a suprir uma falta, sem o que era impossível abrir-se o teatro antes que chegasse a nova companhia [de ópera], que todos os dias se espera...
Ora, perguntamos se um homem que faz o sacrifício até da saúde para servir ao público é digno de ser bem tratado ou de ser insultado. De todas as partes ouvimos: bem tratado, bem tratado.
Visto ser assim, não podia deixar de ser mui sensível à distinta companhia que no dia 9 do corrente se reuniu no Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara a conduta que dois bem conhecidos indivíduos tiveram, de lançar dinheiro ao cenário quando João dos Reis representava" (Diário Fluminense, in ANDRADE, 1967, v. 1, p. 188).

A ária é bastante longa (por volta de 105 compassos cantados) e exigente, com uma tessitura muito elevada (entre o barítono e o tenor), o que não pode confirmar a suposta decadência vocal do cantor. Por outro lado, Mattos (1970, p. 365) quer crer que o uso do falsete, pedido pelo compositor, denuncie perda de vigor vocal:

> [...] os recursos vocais deste último já não seriam os mesmos do esplendoroso cantor de outros tempos. Talvez por essa razão no trecho que lhe é destinado ("Quoniam") se veja preocupar-se o compositor em recomendar o "falseto" para o "sol" agudo (sol 3) da palavra "altíssimo", ao mesmo tempo que reduz a um pianíssimo a intensidade da orquestra, na evidente intenção de poupar de alguma falha o amigo que valoriza, com a voz privilegiada que lhe dera a natureza, tantas páginas de sua obra.

Na verdade, o uso do falsete não indica declínio vocal, quanto mais em um período em que este registro vocal era amplamente utilizado pelas vozes masculinas[165]. Certo é que o Pe. José Maurício conhecia muito bem a voz de seu amigo e soube usar este registro com finalidade obviamente retórica sobre a palavra "altissimus". Além do óbvio sentido da palavra, o uso do falsete sugere o caráter angelical daquele que está "nas alturas". Sendo assim, o que esta ária realmente denota é a que grau de sofisticação chegou a escrita vocal do Pe. José Maurício e não falta de habilidade do cantor. Além do mais, em nenhuma das peças dedicadas a João dos Reis anteriormente, podemos ver as notas Sol_3 e $Láb_3$. Logo não podemos dizer que ele as tinha em registro de peito e com a idade as perdeu. Seja como for, esta tessitura elevada talvez explique por que D. João chamava-o de "meu Mombelli", afinal Domenico Mombelli era tenor.

Em 1837, seu canto ainda agradava, apesar da idade:

> [...] o órgão que passava da escala média à grave e aguda com a fluência a mais elástica e melodiosa, se acha obstruído pelo tempo, mas ainda resta o método, a energia e a graça do primeiro baixo de nossa época (Porto Alegre, in ANDRADE, 1967, v. 2, p. 212).

Andrade afirma que ele teria falecido em 1852, no Rio de Janeiro. Contudo, Mattos (199-?) nos assegura que a data correta é 2 de abril de 1853, baseada nos registros do

[165] Uma discussão mais detalhada sobre registração vocal poderá ser vista a seguir neste capítulo.

Cemitério do Caju, onde ele foi enterrado. Teria falecido devido a "lesões crônicas de fígado e coração"[166].

Seja como for, sua fama sobreviveu aos anos, em sua *Historia della musica nel Brasile* de 1926, Cernicchiaro conta a seguinte anedota:

> Corre também uma anedota muito interessante a respeito deste artista. Um cantor italiano de voz fenomenal, vindo ao Rio com uma companhia lírica nos tempos do primeiro império, ficou surpreso ao saber que ali existia um artista de voz mais potente e mais grave que a sua. Quis conhecê-lo para não julgar exagerado o renome popular de seu rival. João dos Reis morava então numa modesta casinha da rua São João [...]
>
> Uma bela manhã, o artista italiano, não superado no registro grave de sua voz, batia à sua porta e perguntava, com a nota mais grave, um Dó, segundo espaço da clave de Fá:
>
> 
>
>
> Uma voz mais profunda e fabulosa, parecida ao estrondo do ribombar de um canhão colossal, responde na oitava inferior[167]:
>
> 
>
>
> (CERNICCHIARO, 1926, p. 95, trad. nossa).

João dos Reis é o cantor que recebeu o maior número de árias solo dedicadas. São nove compostas pelo Marcos Portugal e três pelo Pe. José Maurício. Nenhum cantor da

---

[166] Segundo a autora esta informação está no Cemitério S. Francisco Xavier (do Caju), doc. 5, fl 374 e também no A.N. Cx. 14, pac. 1, doc. 49.

[167] Corre anche um aneddoto assai interessante a rispetto di questo artista. Un cantante italiano dalla voce fenomenale, giunto a Rio con una compagnia lirica ai tempi del primo Impero, rimase sorpreso al sapere che ivi esisteva un artista dalla voce piu potente e più grave della sua. Lo volle conoscere per non giudicare esagerata la rinomanza popolare del suo emulo. João dos Reis abitava allora una modesta casetta di via S. Giorgio [...]
Un bel mattino, l´artista italiano, non superato nel registro grave della sua voce, bussava alla sua porta e chiedeva, colla nota più grave, un do, secondo spazio della chiave di "fa":

_____

Una voce più profonda e favolosa, simile ad rombo immane prodotto dal rimbombo de un cannone colossale, risponde all´ottava inferiore:

_____

Capela Real recebeu mais dedicatórias de Marcos Portugal, o que faz crer que o compositor apreciava muitíssimo a voz deste intérprete. A análise das árias justifica esta preferência, bem como todos os elogios que este cantor recebeu dos contemporâneos.

A extensão total das árias mostra uma voz muito extensa, de $Fá_1$ a $Láb_3$[168]. Para abarcar uma tessitura tão larga, o cantor faz uso do falsete no extremo agudo. Pode parecer surpreendente um baixo usar este registro, mas António Felizardo Porto era conhecido na Europa por sua "*voce di testa*". Talvez os anos de convivência com este baixo português, durante o tempo que ambos atuaram na Capela do Rio de Janeiro, tenha encorajado o cantor e o compositor a usarem este recurso.

A tessitura geral é de $Ré_2$ a Mib_3. Ou seja, está muito próxima do extremo agudo de sua voz de peito. Isto mostra que o cantor utilizava preferencialmente o extremo agudo de sua voz de peito. As árias via de regra são muito extensas e exigentes. Mostram uma voz muito resistente ao cansaço e capaz de vários tipos de agilidade:

Longos vocalizes, trilos, e apojaturas rápidas:

[168] Os gráficos estatísticos destas dedicatórias podem ser vistos no Apêndice IV.11.



("Quoniam" da *Missa de Santa Cecília*, JM)

Arpejos:



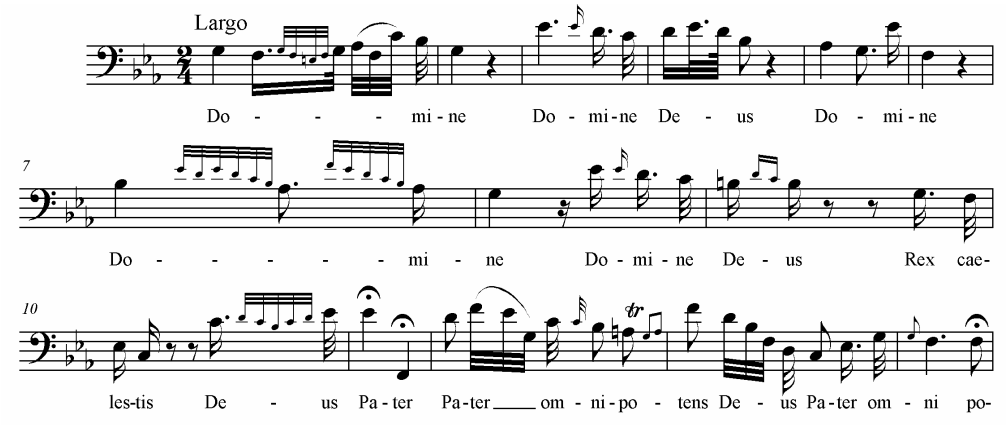
("Benigne a solo di basso", no *Miserere*, MP)

Estacados:



("Judex crederis" do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J*, MP)

Saltos grandes e grupetos:



("Domine Deus" da *Missa festiva com todo o instrumental*, MP)

Além disto, a voz se mostra apta a sustentar notas longos, nas quais muito provavelmente inseria-se uma *messa di voce*:



("Quoniam" da *Missa com toda orquestra*, MP).

Deste exemplo podemos ver que também podemos encontrar cadências e fermatas onde o cantor podia mostrar habilidade de improvisação:

Apesar das linhas de agilidade serem geralmente descendentes:



("Quoniam" da *Missa com toda orquestra*, MP).

O cantor também era capaz de agilidade ascendente:



("Judex crederis" do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J*, MP)

Enfim, uma voz que parece capaz de tudo.

Estas dedicatórias realmente revelam um cantor excepcional. Apesar disto, em 1828 recebia menos que os baixos italianos empregados na Capela. Uma das razões para isto talvez possa ser seu "defeito de cor".

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1811 – Giorgio em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Régio, no Rio de Janeiro (3)(4)(6).

1812 – Artabano em *Artaserse* de Marcos Portugal, no Rio de Janeiro (3)(4)(6).

1814 – Protagonista na estréia carioca de *Axur, Rei de Ormuz* de Salieri no Teatro São João (6).

1817 – Giove em *Augurio di Felicità, o sia il trionfo d´Amore* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (3)(4)(6).

1822 - Participação na apresentação de *A Italiana em Argel* de Rossini, no Teatro São João, no Rio de Janeiro (6).

1826 – Substituto na ópera de inauguração do Teatro São Pedro (6).

1837 – Participação em um concerto da Sociedade Filarmônica[169] (6).

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

O solo "Domini" do 2º Responsório e o solo *Quem dicunt* no 4º Responsório, nas *Matinas do Apóstolo Pedro* de 1815.

O solo "Quoniam" da *Missa de Santa Cecília* em 1826.

Marcos Portugal dedica:

O "Verso a solo di basso" nas *Mattinas do Sanctissimo Natal* de 1811.

O solo "Sine tuo numine" na *Sequencia de Pentecostes. Veni Sancte Spiritus* de 1812.

O "Benigne a solo di basso" no *Miserere* de 1813.

Linha solo no "O vos omnes" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, de 1813.

O "Et inclinato capite" nas *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, de 1813.

Um pequeno solo no *Virtude tua Domino* de 1813.

O "Quoniam a solo di basso" da *Missa com toda orquestra* de 1814.

A linha de baixo no terceto da *Missa com toda orquestra* de 1814.

O "Domine Deus a solo di basso" da *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

O "Judex crederis" do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J* de 1818.

3.2.6 – PINTO, Francisco da Luz (Rio de Janeiro?, ? – Rio de Janeiro, 05/07/1865)

Soprano falsetista, compositor, arquivista e mestre da Capela Imperial, professor de música, procurador da Irmandade de Santa Cecília, entre outras atividades musicais.

[169] Segundo Andrade, os Acadêmicos Filarmônicos eram uma academia de músicos que, pela primeira vez no Rio de Janeiro, realizou concertos em série.

Foi um dos alunos do Pe. José Maurício e, como tal, iniciou suas atividades na Sé carioca antes da chegada da corte[170] e, ainda como aluno, atuou no coro da Real Capela. Sua nomeação como cantor efetivo se deu por portaria de 15 de Fevereiro de 1813, com ordenado anual de 120$000. Em 1818, foi também beneficiado com o aumento geral de 25$000 nos salários dos músicos[171]. Em 1828, recebia 193$000 anuais[172]. Em 1833, em um relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo confirma este mesmo salário, o que considera muito pouco para o grande número de atividades que ele exercia naquela instituição: cantor, arquivista das musicas e avisador[173]. Portanto, numa proposta de 7 de junho de 1839, o Monsenhor pede para que o sopranista tenha seu ordenado anual acrescido em 107$000, lembrando que não era fácil encontrar cantores de seu naipe vocal[174].

Também atuou como Mestre de Capela. Em 1855, recebeu 130$000 por ter substituído o mestre Francisco Manuel da Silva. Anos mais tarde, em reconhecimento pelos mais de 50 anos de serviço "e o oferecimento de composições suas à Capela (Missas, Vésperas e Matinas), o Governo Imperial concedeu-lhe as honras de Mestre de Capela e, em 31/01/1861 eleva sua gratificação a 325$000"[175].

---

[170] "o senhor Francisco da Luz Pinto sendo músico na antiga catedral de Nossa Senhora do Rosário de baixo da direção do Mestre da Capela o Padre José Maurício Nunes Garcia, se transferiu igualmente para esta Capela Imperial e Catedral" (Coleção Eclesiástica, cx. 923, Pac. 48, doc 96 (6)).

[171] Documento original no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 1, doc. 53.

[172] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Outra relação de 1832, que confirma estes dados, pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[173] "Este Musico tem igualm.e muito trabalho, porque além de Musico he o Archivista que guarda, e cuida das Musicas, e que distribui as que se devem executar: tem também o trabalho de ser o que havisa a todos os Musicos, quando há festas extraordin.as, que não são marcadas nas Tabelas annuais; e por isso o seo ordenado he m.to diminuto para tanto trabalho; merece na verd.e que se lhe dê algua cousa mais; com tempo representarei a V. Ex.a" (Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8k).

[174] "Este Músico ocupa lugar de Archivista, Havisador: tem de ordenado 193$000. Porém como tem voz de Suprano, e não se acha outro nesta corte, tenho angariado pa cantar Suprano tendo mais de acréscimo a seu ordenado 107$000 pa ficar em 300$000" (Documento em Apêndice V - Cx 13, pc 1, doc. 75).

[175] Segundo Mattos (199-?) esta informação se encontra no A.N - Cx. 14, Pc. 7, Doc. 12.

Também atuou como organista da Venerável Ordem 3ª do Carmo, na qual Mattos apresenta seu resumo profissional[176]:

1821 – Organista da Vem. Ordem 3ª do Carmo, ganhando				40$000 por ano.
1822 -	‘’	‘’	‘’	80$000 por ano
1823-1829 -	‘’	’’	’’	100$000 por ano
1830-1831 –	‘’	‘’	‘’	120$000 por ano.

Andrade nos lembra que, em 1844, ele é nomeado “professor de música (canto coral) do Imperial Colégio Pedro II” e em 1848 “professor do Conservatório de Música, para a classe masculina de Rudimentos de Música e Solfejo” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 213). Em 15 de janeiro de 1861, um decreto imperial nomeia-o mestre e compositor da Capela do Rio de Janeiro[177].

Faleceu no Rio de Janeiro no dia 5 de julho de 1865.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá***,** composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Composições de sua autoria:

Já não pode a natureza emverter a tua sorte (modinha)[178] – (DMBN)

Emília fruto de amor

Te Deum Alternado[179] – (MMM)

Credo - (MMM)

Matinas do Carmo - (MMM)

Matinas de Reis[180] – (CMRJ)

---

[176] Livro 64 de despesa da Vem. Ord. 3ª, in Mattos (199-?).

[177] A.N., Coleção Eclesiástica, Cx. 931, pac. 87, doc. 30, in CASTAGNA, 2004, p. 61.

[178] Edição moderna em DODERER, 1984.

[179] Disponível on-line http: www.mmmariana.com.br/cd5_paginas/mus2_manuscritos_frameset.htm (último acesso. 14/02/2007);

3.2.7 – SILVA, Cândido Inácio da (?, 180-? – Rio de Janeiro, 05/1838).

Tenor, violinista e compositor de muitas modinhas. Nasceu no início do século XIX. Foi aluno do Pe. José Maurício quando criança, o que o levou a freqüentar o coro da Real Capela.

A primeira notícia que se tem a seu respeito é de 1824 e revela sua participação em um grupo de músicos que se reuniram com o objetivo de realizar concertos naquele ano, já que o incêndio do teatro S. João impossibilitava a montagem de grandes óperas:

> Cândido era o único brasileiro do grupo, sendo os demais: Fasciotti, Justina e Fabrício Piaccentini, Carlota Anselmi, Salvatore Salvatori e Nicolao Majoranini. As academias tinham lugar na pequena sala de emergência construída sobre as cinzas do teatro incendiado e atraíam público bastante para poderem prosseguir até meados do ano seguinte, 1825. Contavam os programas de fragmentos de óperas, das simples ária aos trechos concertantes, com acompanhamento de orquestra e de coros, quando a isso obrigava a partitura (ANDRADE, 1967, v.2, p. 228).

Em maio de 1827, ele pede para ser nomeado na Capela Imperial para tocar violeta ou para cantor no naipe de tenor[181]. Não se sabe ao certo qual teria sido a resposta a seu pedido de admissão. No entanto, não há nenhuma indicação que ele tenha realmente cantado na Capela após esta data. Por outro lado, Andrade afirma que nos anos seguintes foi bastante presente em concertos tanto como compositor quanto como cantor.

O filho homônimo do Pe. José Maurício dedica a Cândido Inácio a valsa *A Favorita* de 1835. Esta peça foi publicada no *Álbum Mauricinas* (Garcia, 1849). O próprio Padre Mestre chega a lhe dedicar algumas composições. A mais interessante é o dueto de tenores *Qui Sedes e Quoniam* de 1818. Seu nome é indicado na parte do primeiro tenor, no manuscrito autógrafo. Vejamos um trecho:

---

[180] Disponível on-line: www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM03.htm
(último acesso: 22/01/2006).

[181] A.N., I.j.j., 189, p. 160-161, 1º 26, requerimento de 06/05/1827, in MATTOS, 199-?.



A peça mostra que ele era um cantor hábil, com voz bastante flexível. No entanto, testemunhos da época nos revelam que sua voz, apesar de bela, era muito leve e, portanto, imprópria para o teatro[182].

Faleceu no Rio de Janeiro em maio de 1838. Seu "Necrológio", publicado pelo *Jornal do comércio*, fornece muita informação biográfica e merece ser transcrito aqui na íntegra:

> A capital do império acaba de perder, na pessoa de Cândido Ignácio da Silva, um dos seus mais distintos artistas, a corporação dos músicos, um tenor que arrebatava o público com a melodia de seu canto, e a Sociedade de Beneficência Musical, um dos seus fundadores.

[182] Ver o que diz Porto Alegre, in ANDRADE, 1967, v. 2, p. 228.

> Cândido foi discípulo do insigne compositor José Maurício, e era um dos mais brilhantes ornatos da bela sociedade do Rio de Janeiro, não só pelo seu talento artístico, como também pelos dotes de sua alma angélica. A ele devemos uma quantidade prodigiosa de modinhas e alguns lundus, variações e concertos para diversos instrumentos, e, sobretudo, a produção dramática de uns coros infernais, nos quais ele se afastou da estrada da rotina e do plagiato, aparecendo na cena com uma harmonia nova, e um colorido original que só pertencem ao gênio: em todas suas produções havia um pensamento melódico, que revelava um estilo próprio, e sua harmonia era manifestada por combinações originais.
>
> Tinha mais de trinta anos de idade; viveu sempre em companhia de sua velha mãe e irmãos, e era um filho modelo de respeito e amizade para com os seus mais próximos: amigo dos seus amigos, prestativo em estremo, diligente e jovial.
>
> Sábado próximo, devia ele dar a mão de esposo a uma donzela, em quem depositaria sua futura felicidade!... Mal sabia ele e seus numerosos amigos que todos aqueles ricos ornamentos, aquele aparato de brancas vestes, a morte de repente veria-os tingir de preto na escuridão da eternidade, antes de subir ao altar e pronunciar esse voto perpétuo de amor e felicidade!!! Ele considerava o seu casamento como a sua apoteose, mas o louro do capitólio se converteu em fúnebre cipresto: quantos sonhos, quanto bálsamo se não derramava naquela fantasia harmoniosa; que futuro dourado lhe esvoaçava em torno da mente; mas tudo eram sonhos da vida, e os sonhos desaparecem.
>
> Movido da amizade a mais sincera, destas amizades que principiam por uma simpatia e crescem num contínuo comércio de reciprocidades d´alma, nós bosquejamos, por ora, estas linhas, filhas da desordem da dor, e interrompidas por nossas lágrimas.
>
> Triste tributo, sim, mas não de efêmera saudade. Vamos todos rogar a Deus por ele, esperando também o dia em que outros amigos chorarão por nós (Necrológio no *Jornal do comércio* de 30 de maio de 1838).

Hoje, Cândido Ignácio da Silva é um dos patronos da Academia Brasileira de Música.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá***,** composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

A linha do primeiro tenor no *Qui Sedes e Quoniam Duetto de Tenores*, de 1818.

A linha de tenor no quarteto solista "Domine Deus" da *Missa de Santa Cecília* em 1826.

Composições de sua autoria:

Modinhas:

Batendo a linda plumagem (DMBN)

Busco a campina serena (DMBN)

Cruel saudade

D´uma pastora os olhos belos - DMBN

A hora que te não vejo – DMBN

Impere dentro em meu peito – (DMBN)

Hino às artes

Hum só tormento de amor (DMBN)

Minha Marília não vive – DMBN

Lá no largo da Sé – (DMBN)

Modinha – (DMBN)

Quando as glórias que gozei[183] - DMBN

Instrumental:

Doze valsas para piano.

Novas variações para corneta de chaves.

Variações para corne inglês, clarineta e flauta.

Variações para trompete e orquestra.

3.2.8 - TRINDADE, Gabriel Fernandes (?, ? - Rio de Janeiro, 09/1854)

Tenor, violinista e compositor. Compôs muitas modinhas.

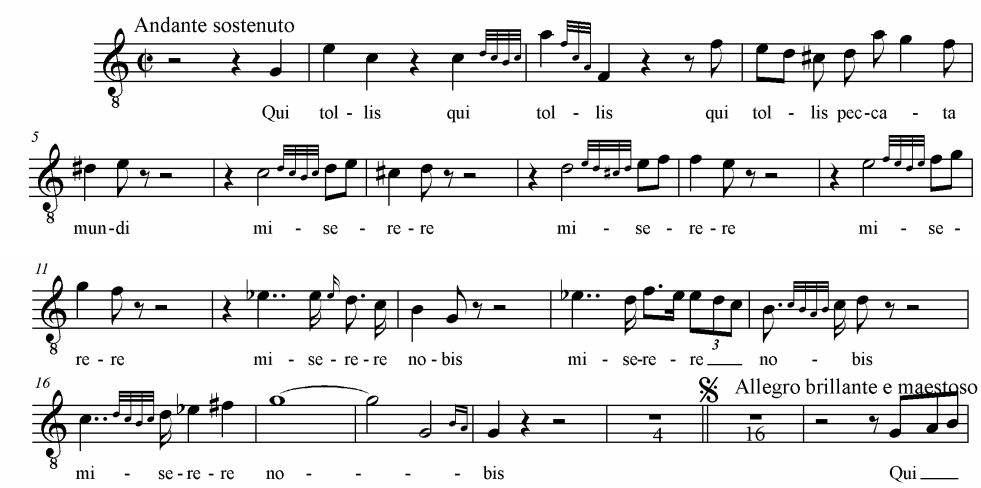
"Foi um dos melhores violinistas brasileiros de seu tempo" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 243). Em 1823, foi nomeado para orquestra da Capela Imperial. Em 1828, recebia 260$448 anuais[184]. No entanto, não escapou à demissão geral de 1831. Em 1840, pediu para ser readmitido agora como cantor, já que possuía boa voz e havia necessidade de se

[183] Esta modinha se encontra citada no romance *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida.

[184] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

preencher uma vaga de tenor no coro[185]. Ao que parece seu pedido é atendido, pois em 1842 passa a atuar como cantor na Capela Imperial. Contudo, em 1846, Francisco Manuel da Silva informa que ele já não prestava serviços na Capela Imperial, pois estava paralítico. "Faleceu em setembro de 1854. Araújo Porto Alegre, comentando um concerto da Beneficência Musical, muito lhe elogia a voz, que compara à do célebre Rubini, pela pureza do timbre" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 143).

Este tenor possui apenas uma ária solo dedicada a ele nominalmente pelo Pe. José Maurício. No entanto, a peça é bastante longa, revelando muito sobre a voz do cantor. Nela podemos ver uma voz extensa para um tenor, de $Dó_2$ a Si_3[186]. A tessitura, que se encontra na região médio-aguda é ampla, $Lá_2$ a Sol_3, o que indica uma voz com muitas notas de boa qualidade. A ária é muito exigente. A seção *andante* revela que o cantor era hábil no canto sustentado, com possibilidade de notas agudas longas, lugar ideal para o emprego da *messa di voce*:



("Qui tollis" da *Missa de Santa Cecília*, JM)

[185] "o Supe pede em seu requerimento ser admittido nesta Capela Imperial como Músico cantor em o Naipe dos Tenores, em o qual de necessidade se deve prover huã vaga. O Supe hé [ilegível] perito na Arte da Múzica; tem huã excellente voz deste Naipe; e merece na verdade ser contemplado pela sua aptidão: além disto parece ser muito justo admiti-lo, por ter já sido Músico instrumentista nella; e tendo sido muito digno de louvor pelo seu servo; com tudo, em 1831, foi despedido da Capela com todos os outros instrumentistas por ordem do Governo" (Documento em Apêndice V – Cx. 13, Pc. 1, Doc. 40)

[186] Os gráficos estatísticos podem ser vistos no Apêndice IV.16.

A seção alegro mostra uma voz muito ágil, capaz de longos vocalizes, apojaturas curtas, trilos, saltos melódicos rápidos e arpejos:



("Qui tollis" da *Missa de Santa Cecília*, JM)

Em suma, é uma ária bastante ornamentada. O que merece destacar é que esta composição mostra que o tenor brasileiro foi capaz de se apropriar muito bem do estilo de canto empregado pelos cantores europeus.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. Mestre dedica a ele o solo "Qui tollis" da *Missa de Santa Cecília* em 1826.

Composições de sua autoria:

Modinhas compostas:

Adorei um´alma impura – DMBN

Do regaço da Amizade (DODERER, 1984)

Corações que o amor uniu - DMBN

Erva Mimosa do Campo (DODERER, 1984)

Graças aos céus (DODERER, 1984)

Batendo a linda plumagem - DMBN

Foi bastante ver teus olhos - DMBN

Meu destino é imudável (sic) - DMBN

No momento em que nasci - DMBN

Quando não posso avistar-te – DMBN

Tive amor fui desditoso - DMBN

Ocalia dize porque quebraste - DMBN

Ondas batei vagarosas – DMBN

Por mais que busco encobrir (sic) - DMBN

Remorsos, penas, tormentos – DMBN

Se o pranto apreciares (DODERER, 1984)

Vai terno suspiro meu – DMBN

Música dramática:

Dueto cantado na farsa *O Pintor Logrado*, de 25/09/1838[187].

Música instrumental:

Trez grandes duettos concertantes por dous violinos dedicados ao Snr. Francisco Ignácio Ançaldi, primeira Rebecca da Câmara de S. Magestade Fidellissima. Manuscrito na Lira Sanjoanense[188].

[187] Segundo Mattos (199-?).

[188] Segundo Mattos, (199-?).

3.3 – Demais Cantores Europeus:

3.3.1 - ALMEIDA, Joaquim José Agostinho de (Portugal,? - ?,?)

Cantor, violista, arquivista e professor de música.

Andrade quer crer que tenha chegado junto com a comitiva de Marcos Portugal. Isto não pode ser confirmado, pois o compositor chega ao Brasil em junho e Joaquim José é nomeado instrumentista da Capela Real por portaria de 1 de fevereiro de 1811, recebendo 240$000 por ano e vencendo a partir de janeiro deste ano[189]. Em 1818, este salário é aumentado em 25$000 por portaria de 18 de abril[190].

Segundo nos afirma Andrade, ele pede licença para ir a Portugal em 1822. Podemos supor que este regresso tenha sido motivado pelo retorno da corte portuguesa para a Europa. De volta à terra pátria, Joaquim José integrou a Real Câmara de Lisboa nos anos de 1827-29. A partir do último trimestre de 1829 se ausenta sem licença, mas volta a atuar entre 1833 e 34[191]. O músico passou no Brasil este período de ausência na Real Câmera de Lisboa, pois, como nos revela Andrade (1967, v. 2, p. 133), ele estava no Rio de Janeiro em 1830, quando reingressou na Capela Imperial, agora como cantor, passando a atuar também como primeiro violista e arquivista do Teatro São Pedro de Alcântara.

Como podemos ver no relatório que o Monsenhor Fidalgo faz sobre o estado da Capela Imperial[192], seu retorno a Portugal em 1833 se deu por motivos de saúde[193], pois,

---

[189]Documento comprobatório no Apêndice V - Cx. 12. Pc. 2, Doc 29.

[190]"Portar[a] de 11 de fevereiro de 1811 240$000
Portar[a] de 18 de Abril de 1818 25$000"
(Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[191] "[Joaquim José] entra ao serviço no quarto trimestre de 1827 e deixa de receber a partir do terceiro trimestre de 1829 por se ter ausentado do reino sem licença, segundo a indicação exarada sobre a folha repetidas vezes. Reaparece em 1833 e 1834" (SCHERPEREEL, 1985, p. 18).

[192] "Este Musico obteve licença pelo Governo p.[a] hir a Portugal tratar de sua saude por tempo de hum ano; seis mezes com vencim.[to] de meio ordenado, e seis meses sem vencim.[to]. Porém por Haviso de V. Ex.[a] pela Secretr.[a] d´Estado dos Negócios da Justiça lhe forão concedidos estes seis mezes com o mesmo vencimento de meio ordenado, e principiou esta licença a 25 de julho de 1832" (Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8).

[193] "27.VI.1832. Doc. Avulsos da Catedral.

em 25 de julho de 1832, consegue um ano de licença na Capela para tratar da saúde em Portugal, recebendo meio ordenado que era de 265$000.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá* composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

3.3.2 – AYRES (Portugal, ? – ?,?)

Barítono e compositor.

A única informação contemporânea é dada por Balbi

> Ayres, negociante português, estabelecido há algum tempo no Rio de Janeiro. Ele tem uma voz soberba de *barítono*, da qual sabe tirar o maior partido na execução das mais belas árias italianas e portuguesas. É também um dos primeiros compositores de *modinhas*[194] (BALBI, 1822, v. 2, p. ccxvij).

3.3.3 – DIAS, José Maria (Santarém, 17-? – Rio de Janeiro, 18-?)

Tenor da Patriarcal de Lisboa e da Capela Real.

Foi um dos primeiros cantores que se transferiu para Brasil após a vinda da corte. Andrade supõe que ele teria vindo para o Brasil com a família real, mas, como já foi dito, isto não aconteceu.

Serviu em Lisboa por nove anos e foi admitido na Real Capela do Rio de Janeiro em 31 de dezembro de 1808, recebendo a partir do dia 1º do ano seguinte o mesmo salário que

---

A reg., em Nome do Imperador Há por bem conceder a Joaquim José Agostinho de Almeida, Muzico da C. I., 6 meses de licença com vencimento da metade do seo ordenado para poder tratar de sua saúde. O que o comunico a V. Excia pª sua inteligência" (MATTOS, 199-?).

[194] Ayres, négociant portugais, séjournant depuis quelque temps à Rio-Janeiro. Il a une voix superbe de *baritono*, dont il sait tirer le plus grand parti dans l´exécution des plus beaux airs italiens et portugais. C´est aussi un des premiers compositeurs de *modinhas*.

tinha em Portugal: 360$000 anuais[195]. Por portaria de 16 de maio de 1812, seu salário anual é aumentado em 120$000 e em 25$000 por portaria de 18 de abril de 1818[196].

No Arquivo da Cúria Metropolitana de do Rio de Janeiro, pudemos ver que, em 12 de junho de 1811, casou-se com Maria da Graça. No seu registro de casamento consta que era "natural e batizado na freguesia de Nossa Senhora de Marvila da Vila de Santarém" (LIVRO de casamentos..., sd, p. 15v).

Em 1818, esteve pouco presente na Real Capela "por falta de forças, em razão de sua moléstia"[197]. Em 1828, recebia 505$000 anuais[198]. Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo informa que ele é um bom músico, muito presente, "com m.^{to} sentimento de honra"[199]. "Em 1854, seu nome figura pela última vez na folha de pagamento da Capela" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 161).

Foi um cantor de mérito e recebeu algumas dedicatórias tanto do Pe. José Maurício quanto de Marcos Portugal. O melhor exemplo disto é o solo *Domine Deus* da *Missa de São Pedro de Alcântara* que foi escrito para ele pelo Padre Mestre em 1809. Vejamos um trecho:

---

[195] Foi o mesmo Senhor servido a admitir para músico da sua Real Capela a José Maria Dias com o ordenado de trinta mil réis por mês, por ser o mesmo ordenado que tinha na Patriarcal de Lisboa, e terá seu vencimento do 1º de janeiro de 1809 em diante (In Andrade, 196-?).

[196] "Aviso de 16 de abril de 1810 360$000
Portaria de 16 de Mᶜᵒ de 1812 120$000
Portaria de 18 de Abril de 1818 25$000
505$000"

(Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[197] Segundo Mattos (199-?) esta informação consta em AN. Cx. 12, Pc. 3, Doc. 1.

[198] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[199] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.



Esta ária nos revela uma voz bastante ágil, capaz de longos vocalizes, trilos e saltos melódicos. Vale ressaltar os saltos ascendentes de oitava (Sib_2 – Sib_3) para o extremo agudo da voz. É importante notarmos que este é o único momento em que a ária ultrapassa o Sol_3. Podemos entender isto se considerarmos que o Sib_3 era emitido em falsete. Neste caso, saltos deste tipo podem ser um expediente eficiente para evitar expor uma possível "quebra" ou mudança drástica do timbre da voz na nota de passagem do registro de peito para o de cabeça. Esta "quebra" ou mudança de timbre ficaria muito evidente num movimento ascendente em graus conjuntos do Sib_2 para o Sib_3. Em outras palavras, podemos supor que o cantor não possuísse uma passagem de registros suave.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá***,** composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

O solo "Domine Deus" na *Missa de São Pedro de Alcântara* de 1809.

A linha do 2º tenor do quarteto "Quodcumque ligaveris" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

Marcos Portugal dedica a ele:

A linha de tenor no dueto com tenor "Cor mundum", do *Miserere* de 1813.

3.3.4 – DONAY, Carlotta (?,? - ?,?)

A primeira notícia que temos da cantora no Rio de Janeiro anuncia sua participação num concerto vocal e instrumental, quando se apresenta juntamente com Joaquina Lapinha. Chegou ao Rio vinda de Londres "em cujos teatros, assim como nos de **Paris** sempre apresentou" (*Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 113 – Quarta-feira, 11 de outubro de 1809).

Atuou nos palcos cariocas, como atesta sua participação na montagem de *Artaserse* de Marcos Portugal em 1812.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1812 – Mandane em *Artaserse* de Marcos Portugal, Teatro Régio, Rio de Janeiro(3)(4)(6).

1814 – Participação em *Axur, rei de Ormuz* de Salieri, Teatro S. João, Rio de Janeiro(6).

3.3.5 - FASCIOTTI, Maria Teresa (Bergamo?, ? - ?,?)

Soprano, irmã e aluna do *castrato* Fasciotti. É bem provável que tenha se transferido para o Rio de Janeiro em 1816, juntamente com o irmão e que, como ele, seja natural de Bergamo.

Teresa sempre contou com a tutela de Giovanni Fasciotti, a quem deve boa parte de sua carreira. Exemplo disto é o requerimento de 1819 em que ele pede para que João Vedesovice, que já se encontrava preso, seja expulso do Rio de Janeiro por ter caluniado

Teresa. O pedido não foi atendido e Vedesovice foi solto desde que não falasse mais com Teresa e nem mesmo passasse na rua em que ela morava, sob pena de prisão[200].

Segundo Andrade, em 1822 era um dos dirigentes da companhia lírica italiana. Teresa foi a *prima donna* do Teatro S. João por muitos anos. Sua hegemonia só foi contestada em 1827 com a chegada da soprano francesa Elisa Barbieri. Vejamos o que diz a crítica publicada no periódico *Astrea*, que pretende comparar as duas cantoras e defender a Fasciotti das críticas feitas pelos partidários da Barbieri:

> Quem tem ouvido cantar *Facciotti* [sic] no *Barbeiro*, Cenerentola, e Aureliano, não pode sem preocupação julgá-la inferior a *Barbieri* na Italiana em Argel. Que faz esta última que a outra não execute? Quais são os ornatos novos e variados do seu canto? Quais as modulações ainda não ouvidas no da outra? Talvez ha mais doçura natural na voz de *Barbieri*; mas nem por isso se avantaja na melodia apaixonada que nasce das inflexões que a voz recebe dos movimentos da alma da cantora. Tanto podem o estudo e as lições de bom mestre! Seria fácil demonstrar esta verdade, apontando as peças cantadas por *Facciotti* com a expressão que só dá o sentimento; mas o Público que tanto a tem aplaudido não precisa da indicação dos lugares para se lembrar deles. Falemos sem paixão; ambas deleitam, mas não maravilham; e se pesássemos escrupulosamente as belezas e os defeitos de cada uma quem sabe para qual dos lados se inclinaria a balança?
>
> [...] Quem pretende elevar uma sobre as ruínas da outra, não prevê que tão injusta parcialidade pode produzir conseqüências desagradáveis para ambas, e que a falta de qualquer delas seria uma perda mui difícil de reparar no Rio de Janeiro, onde até a mediocridade deste gênero custa muito a conseguir (Suplemento do *Astrea*, outubro de 1827, grifo do original).

Vejamos o que diz a resposta da *Gazeta do Brasil* aos textos publicados neste jornal:

---

[200] "Para Paulo Fernandes Viana. Foi presente a El-Rei Nosso Senhor que o ofício de V. Sa. de 6 do corrente, sobre o requerimento em que João Francisco Fasciotti pede que seja mandado para fora desta Corte João Vedesovice, que infamara caluniosamente sua irmã Maria Teresa Fasciotti. E à vista das ponderosas reflexões que V. Sa. ofereceu, para não ter lugar a pretensão do suplicante e da inquirição que inclusa se restitui, e a que se procedeu por essa Intendência Geral da Polícia sobre o fato que forma objeto de sua queixa, não Se Dignou o Mesmo Senhor Deferir-lhe, e Conformando-se com o parecer de V. Sa., Há por bem que o suplicado João Vedesovice seja posto em sua liberdade, lavrando contudo termo nesta Intendência de não falar mais da irmã do suplicante, nem de passar pela rua em que ela mora, sob pena de ser outra vez preso; pois com esta providencia se deve contentar o suplicante e se entender que tem ação contra o suplicado a poderá intentar pelos meios ordinários. Deus guarde a V. Sa. Paço, em 26 de fevereiro de 1819. Tomás Antonio Vilanova Portugal" (A.N., Seção Ministérios, Livro 13º da Corte, IJJ[1] 159. folhas 27v e 28, in ANDRADE, 196-?).

> É preciso que a aparição da Madama *Barbieri* na nossa cena tenha ferido no mesmo coração a *súcia castrada*, que tanto trabalhou para que ela não aparecesse; pois vemos agora publicar pela infame *Astrea* artigos em que se propõe desacreditar o justo e incontestável merecimento da excelente cantora [Barbieri] (Suplemento da *Gazeta do Brasil*, 27 de outubro de 1827).

Ao que parece, Tereza permaneceu no Rio de Janeiro até a morte de Giovanni Fasciotti. Sem a proteção do irmão, no entanto, em 1842 já se encontrava em Lisboa[201], quando foi escriturada no Teatro São Carlos, estreando em 24 de abril na ópera *Beatrice di Tenda* de Bellini[202]. Esteve presente nas temporadas de 1842 e 1843. Todavia não parece ter impressionado muito aos portugueses e em 1843 já não se encontrava na companhia de ópera.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1819 – Gesia em *Il Gran califfo di Bagdad*, de Rosquelas, no Teatro S. João, Rio de Janeiro[203] (1)(5)(6).

– Marietta na *La caccia di Enrico IV* de Puccitta, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

1820 – Estréia carioca do *Il barbiere di Siviglia* de Rossini em seu benefício, no Teatro S. João (6).

- Participação na estréia carioca do *D. Giovanni* de Mozart (6).

1822 – Participação em *L´italiana in Algeri* de Rossini, Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

---

[201] "Lisboa. A Perelli, a Fasciotti, Ferreti e Galli actuaram com distinção na *Prigione de Edimburgo* de Ricci (Federico)" (*Allgemeine Musicalische Zeitung* ,28/12/1842, in BRITO; CRANMER, 1990, p. 70).

[202] "No ano de 1842, os cantores recentemente escriturados, e que debutaram na cena de S. Carlos, foram as damas Emilia Boldrini, Adelaide Perelli, Teresa Fasciotti [...].
Nenhum dos artistas acima nomeados era notável (BENEVIDES, 1883, p. 194).

[203] Sartori se refere a esta montagem, mas desconhece sua datação, que nos é fornecida por Cranmer e A. Andrade. Justamente por não saber em que ano foi apresentado *Il Gran calliffo de Bagdad* no Rio de Janeiro, Sartori comete um enganado: no seu catálogo de libretos, ao se referir à "Teresa Fasciotti", ele afirma que esta cantora também atuou em uma montagem de 1706 do *Genus humanum a Virginis partu reparatumi* de Francisco Gasparino, em Veneza. As montagens ocorreram com mais de cem anos de diferença entre elas, portanto, é claro que se trata de duas cantoras homônimas.

- Representação de *La Cenerentola* de Rossini em seu benefício, Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

1826 – *Prima donna* na ópera *Tancredi* de Rossini, na inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, como celebração do aniversário da Imperatriz D. Leopoldina, Rio de janeiro (6).

1827 – Participa da temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1828 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1829 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1842 – Participação em *Beatrice di Tenda*, de Bellini, Teatro S. Carlos, Lisboa (11).

- Participação na *Prigione de Edimburgo* de Federico Ricci, Teatro S. Carlos, Lisboa.

- Participação na *Norma* de Bellini, Teatro S. Carlos, Lisboa (11).

- Apresentação da ópera *Juramento*[204] em seu benefício, Teatro S. Carlos, Lisboa (11).

1843 – Participação em *Saffo* de Paccini, Teatro S. Carlos, Lisboa (11).

3.3.6 – GONÇALVES, António Pedro (Portugal, 1771 - Rio de Janeiro, 11/04/1852).

Tenor e professor.

Atuou na Real Capela de Lisboa por onze anos. No *Livro da Dezobriga* (LIVRO, 1803, f 20), pudemos ver que em 1803 ele morava em Lisboa na rua Direita do Cruzeiro, juntamente com sua irmã Maria da Graça e uma criada.

Este cantor veio para o Brasil por volta do início de 1810, pois no *Bolcinho do Rio de Janeiro* (ACR, Livro 936, f 68) podemos ver que ele passa a receber pelo Particular carioca 5$000 por mês, a partir de 1º de janeiro deste ano, o mesmo valor que recebia pelo Particular em Lisboa. A partir de 1º de janeiro de 1812 passa a receber 10$000 pelo

[204] Certamente se trata de *Il Giuramento* de Mercadante, apresentada neste ano no S. Carlos.

Particular [205]. Este ordenado é confirmado nos apontamentos do mês de agosto de 1812 do *Balanço do Particular*[206] (ACR, Livro 458, f. 1 f.).

Além deste vencimento, em 1812 recebia 480$000 por ano pela folha da Real Capela. É um ótimo salário para a época, o que sugere a grande qualidade deste cantor. Em 1818 tem este salário aumentado em 25$000[207]. Em 1828, recebia ainda estes 505$000 anuais[208]. Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo informa que ele é um bom músico, muito presente, "com m.to sentimento de honra"[209].

Também atuou como professor de música, pois deu aulas num colégio de meninas situado na rua do Alecrim (MATTOS, 199-?).

Em 1846, mesmo com a idade avança, parecia ainda servir de quando em quando na Capela Imperial. Sem sua participação "decerto teríamos de ouvir só o acompanhamento do órgão ou instrumentos quando houvesse algum pequeno solo de tenor" (Francisco Manuel da Silva, in ANDRADE, 1967, v. 2, p. 179).

Como documenta o *Livro de óbitos das pessoas ocupadas no serviço do paço*, faleceu em 11 de abril de 1852, solteiro com a idade de oitenta e um anos. Foi sepultado no cemitério do Caju[210].

---

[205] "Ao Musico Cantor Antonio Pedro Gonçalves fez S. A. R. A mercê de lhe mandar continuar pela Thesouraria do Particular, cinco mil reis por Mez, que recebia em Lisboa por a mesma Repartição; e Veyo pago ate 31 de Dezembro de 1809, e principia a cobrar do 1º de Janrº de 1810 em diante
[Assinado:] Visconde de Villanova da Raynha
Ao dito assima fez S. A. R. a mercê de mais cinco mil reis por Mez, contados do primeiro de Janeiro de mil outtocentos e doze em diante.
[Assindado:] Vis. de Villanova"

[206] "6 – A Antonio Pedro Gonçalves, Mezadas do 2º Qtel 1812.....30$000"

[207] "vem na folha de 1812 480$000
Portara de 18 de Abril 1818 25$000
505$000"

(Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.). Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

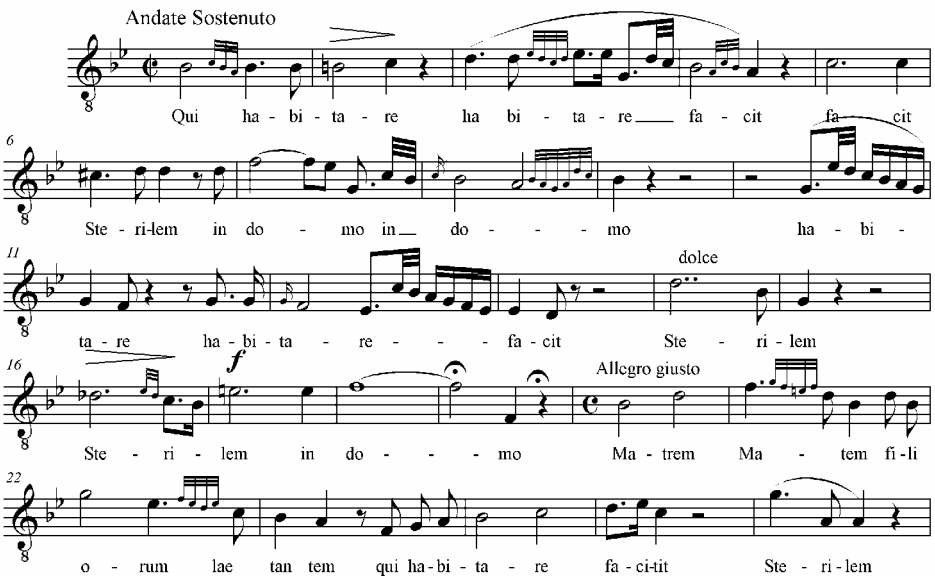
[208] Ver relação de ordenados da Capela Imperial no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[209] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[210] "Aos onze de abril de mil oitocentos e cincoenta e dous sepultou-se no cemiterio do caju Antônio Pedro Gonçalves Músico desta Imperial Capela, Brasileiro, solteiro, de idade de oitoenta e hum annos, não fez testamento" (LIVRO, sd, 105f).

Ele foi o tenor que mais dedicatórias recebeu. São duas do Pe. José Maurício e quatro do Marcos Portugal. Sendo assim, parece ter sido o tenor mais requisitado da Capela. Pela análise destas dedicatórias[211], podemos ver que a extensão de sua voz era de Sib_1 a Sib_3. Sua tessitura geral era de Sol_2 a Sol_3, havendo uma região ótima de Sib_2 a Mi_3, bastante larga se comparado com os outros cantores cujas dedicatórias pudemos analisar. Tanto a tessitura geral quanto a região ótima extensas revelam uma voz de boa qualidade numa grande extensão, com muitas notas preferenciais, o que explica seu sucesso na Capela.

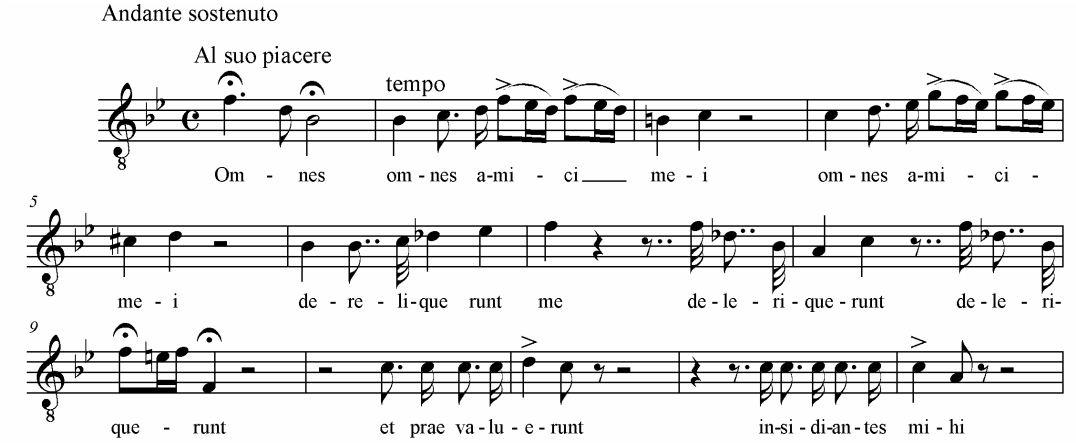
As dedicatórias do Pe. José Maurício para este cantor são um tanto mais simples que as do Marcos Portugal. Revelam uma voz capaz de grandes nuances de dinâmica, suficientemente ágil para grupetos e vocalizações curtas, mas não o bastante para longos melismas. Na verdade, se comparado com os outros cantores, seu canto é bem mais silábico:



("Qui habitare" no *Laudate pueri p.ª as Vesperas do Esp.to Santo*, JM)

Vale notar também neste exemplo uma nota aguda sustentada o que sugere o domínio da *messa di voce*. Isto é reforçado pelo início do "Omnes amici mei":

[211] Os gráficos estatísticos destas dedicatórias podem ser consultados no Apêndice IV.6.



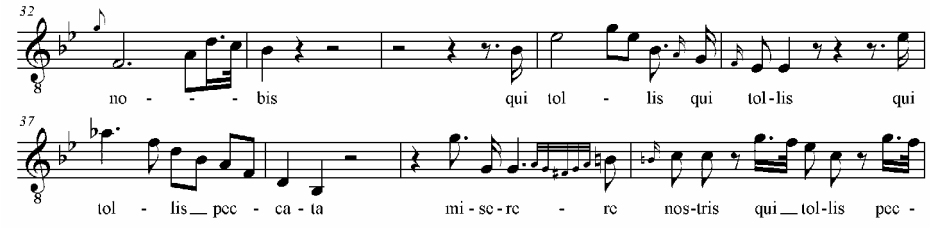
("Omnes amici mei" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, MP)

A ária começa com uma fermata *al suo piacere* na mesma nota Fá$_3$ sustentada no exemplo anterior. Talvez o tenor tivesse grande facilidade sustentar esta nota, ou seja, seria nota ideal para fermatas.

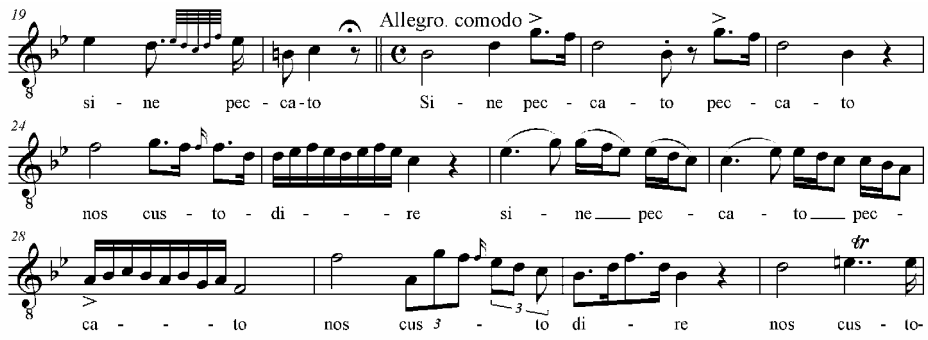
Por sua vez, as dedicatórias de Marcos Portugal também não abusam dos melismas longos e podemos notar uma preferência por linhas e vocalizes descendentes:



("Amplius lava me" do *Miserere*, MP)



("Qui Tollis a solo di tenor" da *Missa com toda a orquestra*, MP)



("Dignare a solo de tenor" do *Te Deum [...] para feliz aclamação*, MP)

Temos também o uso freqüente de grandes saltos melódicos descendentes:



("Omnes amici mei" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, MP)

Mais uma vez é bom notarmos algo que denuncia a técnica empregada pelos tenores. Em nenhum momento o Sib_3 é alcançado por grau conjunto. Como já dissemos, os saltos e o ataque direto facilitam a emissão do falsete. O grau conjunto, além de dificultar a emissão, deixa mais evidente a mudança de registro.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Gênio Lusitano em *Augurio di Felicità* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista (3)(4).

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

"Angelus" no 5º Responsório das *Matinas do Apostolo S. Pedro* de 1815.

"Qui habitare" no *Laudate pueri p.ª as Vesperas do Esp.to Santo* de 1820.

Marcos Portugal dedica:

O "Amplius lava me" do *Miserere* de 1813.

O “Omnes amici mei. Introduzione a solo di tenore” da *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.

O “Qui Tollis a solo di tenor” da *Missa com toda a orquestra* de 1814.

O “Dignare a solo de tenor” do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J* de 1818.

A linha de segundo tenor no dueto de tenores da *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

A linha de 2º tenor no dueto das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1818.

3.3.7 - MAJORANINI, Nicolao (Roma, ? – Rio de Janeiro, 1855)

Baixo da Real Câmara e da Capela Real e do Teatro São João, além de professor de piano e canto.

Chega ao Rio de Janeiro em 1820 juntamente com o Salvatore Salvatori, como atesta os apontamentos do mês de setembro das *Despesas Particulares de 1820* (ACR, Livro 461): “A Lourenço Piaggio pelas Ajudas de Custo aos dois Musicos Majoranini e Salvatori q. vão pª o Rio de Janeiro”. Isso mostra que D. João VI também investia pessoalmente na contração de músicos europeus que não eram *castrati*.

Segundo Andrade (1967), ele era romano e ingressou na Real Capela no dia 28 de maio de 1821, com salário anual de 720$000[212]. Este salário se mantém ainda em 1833, como podemos ver em um relatório sobre o estado da Capela Imperial, redigido pelo Monsenhor Fidalgo[213]. Seria o segundo melhor salário da instituição, melhor mesmo que o dos mestres de capela.

Em 19 de maio de 1839 finaliza seu contrato de doze anos na Capela e é aposentado, recebendo 1.400$000 anuais[214].

---

[212] Este salário pode ser confirmado na relação de ordenados da Capela Imperial de 1828. Ver Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[213] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[214] Oficio de 7 de junho de 1839:

Sua carreira dramática foi muito ativa. Segundo Andrade, em 1822 era um dos dirigentes da companhia lírica italiana e em 1823 fez parte dos Acadêmicos Filarmônicos. Esteve sempre presente nas temporadas líricas cariocas até 1831. Parece ter sido um grande ator, como nos mostra esta crítica sobre sua atuação no *Il barbiere di Siviglia* de Rossini em 1828: "O Sr. Majoranini fez o papel de Figaro como o mesmo fogo acostumado; é impossível empregar mais atividade e mais conhecimento da cena" (in ANDRADE, 1967, v. 2, p. 191).

Andrade nos informa que ele faleceu em 1855, no Rio de Janeiro.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1821 – Fígaro na estréias carioca de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, Teatro S. João (6).

1822 - Participação na apresentação de *L´italiana in Algeri*, Teatro São João (6).

- Apresentação da *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, de Rossini em seu benefício, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

1826 – Participação na ópera *Tancredi* de Rossini, na inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, como celebração do aniversário da Imperatriz D. Leopoldina, Rio de janeiro (6).

1826 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1828 – Figaro em *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, Teatro S. Pedro (6).

1829 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

3.3.8 – MARTILY, Francine (França?, ? - ?,?)

Em 1823, era um dos Acadêmicos Filarmônicos.

"Por Haviso que tive do Antecessor de V. Ex.ª pela Secretaria d´Estado dos Negócios da Justiça, datado em o 1º do corrente mês de Junho, me fez ver aquele S.r que a Regência em Nome de S. Mag.de o Imperador, o Sr. D. Pedro segundo, [ilegível] Offício de 29 do mês próximo passado, em que dava p.te terem finalizado o seu contrato por Escriptura pelo tempo de doze annos os Músicos Nicollao Majioranini, Salvador Salvatori, ordenando-me fazer-lhes terem na Secretr.ª d´Estado os Decretos de sua Jubillação; o que prontamente cumpri" (documento original no Apêndice V – Cx. 13, Pc. 1, Doc. 75.

3.3.9 – MAZZIOTTI, Carlos (Portugal?, ? – Rio de Janeiro, 14/12/1874).

Cantor na Real Capela.

Irmão de Fortunato e Giovanni Paolo Mazziotti. Os três eram filhos de António Mazziotti, cantor italiano que chegou a Lisboa para fazer parte "da companhia lírica organizada para o Teatro do Bairro Alto em 1765, dirigida por David Perez" (VIEIRA, 1900, 1º v. p. 77). Como podemos ver no Catálogo de Sartori (1992), Antonio Mazziotti tem um primeiro registro em 1753, cantando o papel de "Barce" na ópera *Attilio Regolo* no *Teatro delle Dame* em Roma. No libreto desta ópera é realmente referido como virtuose "della R. capp. De Napoli". Este catálogo nos mostra ainda que ele esteve em Londres por volta de 1763, seguindo para Lisboa, onde já sé apresenta em 1765, cantando como "Enea" na *Didone* de David Perez, no Teatro do Bairro Alto. No mesmo ano canta como "Scitalce" em *La Semiramide riconosciuta* e como "Tiridate" em *Zenobia*, ambas também de Perez. Nestas óperas já aparece como "virt. Del re delle due Sicilie". O que podemos concluir a partir da carreira de Antonio Mazziotti é que um cantor de sucesso na Europa, formado no período Barroco, acabou formando cantores – seus filhos – que acabaram vindo ao Brasil.

Os três irmãos chegaram ao Rio de Janeiro em 1810, procedentes de Lisboa. Carlos foi logo admitido na Real Capela. Em 1814 recebia 300$000 de salário anual. Em 1818, seu salário foi aumentado em 25$000[215]. Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo nos mostra que seu salário se mantinha inalterado. No entanto, neste relatório, o monsenhor não parece muito satisfeito com o serviço do cantor, pois afirma que ele "tem servido menos mal"[216]. Na verdade, Carlos nunca foi tão bem sucedido profissionalmente quanto seus irmãos.

Em 1841, recebia como cantor 81$000[217]. Em 1866, ainda era cantor da Capela Imperial[218].

---

[215] "Portar[a] de 17 de Jan[o] de 1814 300$000
Portar[a] de 18 de Abril de 1818 25$000"
(Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Outra relação de músicos de 1832 que confirma estes dados pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[216] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[217] Segundo Mattos (199-?) esta informação está no A.N., Cx. 13, pac. 2, doc. 13.

[218] Segundo Mattos (199-?) esta informação está no A.N., Cx. 15, pac. 1, doc. 1.

Segundo Mattos (199-?), faleceu em 14 de dezembro de 1874.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá* composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

3.3.10 - MAZZIOTTI, Giovanni Paolo (Portugal?, ? – Rio de Janeiro, 19/05/1850)

Contraltino ou Haute-contre da Real Capela. É irmão de Fortunato e Carlos Mazziotti.

Antes de vir para o Brasil já atuava como músico em Portugal. Afinal o *Catálogo de Fundos Musicais* da Biblioteca do Palácio de Vila Viçosa nos mostra que ele cantava a linha do segundo tenor nos *Responsórios p^a. 4^a feira Sancta* de João José Baldi, no ano de 1807.

Foi nomeado para a Real Capela do Rio de Janeiro em 1810. Em 1812 recebia pela Capela Real 360$000 anuais. Ainda neste ano, este salário foi aumentado em 120$000 anuais. Seu ordenado ainda foi aumentado em 25$000 quando da Aclamação de D. João VI[219].

Em 1828, recebia 505$000 anuais[220]. Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo informa que ele é um bom músico, muito presente, e "com m.^to sentimento de honra"[221].

Segundo Andrade, ele está nas folhas de pagamento da Capela até 1850. No entanto, Francisco Manuel da Silva revela que em 1846 Giovanni Mazziotti quase não podia cantar pela idade avançada.

---

[219] "Vem na Folha de 1812 360$000
Portar.^a de 16 de Março de 1812 120$000
Portar.^a de 18 de Abril de 1818 25$000
505$000"
(Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[220] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[221] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

Faleceu solteiro em 19 de maio de 1850, como atesta o *Livro de óbitos das pessoas ocupadas no serviço do paço* (LIVRO, sd, 101f)[222].

Este cantor possui três dedicatórias solo compostas por Marcos Portugal. Elas nos revelam um tipo bastante peculiar de "tenor", nada parecido com a escrita vocal dos outros tenores. A começar por sua extensão, de Mi_2 a Re_4, que é praticamente uma terça acima da extensão do António Pedro. É uma extensão que está entre a de tenor e a de contralto. Garcia define este tipo de voz como *contraltino* ou *haute-contre*. Ou seja, um tenor muito agudo capaz de usar bem o extremo agudo de seu falsete e, além disso, capaz de igualar muito bem este registro com a voz de peito.

O mais interessante notar é que, apesar da facilidade com os agudos, a análise estatística das árias[223] nos mostra que a tessitura geral nas árias é de Sol_2 a $Lá_3$, que não é muito diferente da tessitura de António Pedro (Sol2-Sol3). Nem a região ótima (Si_2 a Mi_3) chega a ser mais aguda que a daquele tenor (Sib_2-Mi_3). Ou seja, apesar do uso de uma região muito aguda, a tessitura de Mazziotti é de tenor, algo muito diferente dos falsetistas que cantam como contralto ou soprano. Isto revela uma coordenação diferente dos registros entre estes tipos vocais. Digamos que a "alma" da voz de Mazziotti era de tenor.

Por outro lado, as dedicatórias revelam uma voz extremamente ágil, com trechos nos quais as passagens de registro deveriam ser feitas prontamente:



("Memento" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, MP)

Podemos notar também que o extremo agudo da voz era usado em vocalizes, sendo incomum a articulação de texto:

[222] "Aos dezanove de Maio de mil oitocentos e cincoenta sepultou-se na ordem terceira do Carmo João Mazzioti Musico Brazileiro solteiro de idade de quarenta e oito anos"
[223] Os gráficos estatísticos podem ser vistos no Apêndice IV.9.



("Caligaverunt" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, MP)

No geral, podemos ver um canto muito ornamentado com trilos, grupetos e mordentes. Todavia, também podem ser vistas longas notas sustentadas, lugar perfeito para empregar a *messa di voce* e inserir ornamentos improvisados.



No entanto, apesar da grande extensão, grandes saltos melódicos não são comuns.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Tempo em *Augurio di Felicità, o sia il trionfo d´Amore* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista (3)(4).

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

O 1º tenor do quarteto "Quodcumque ligaveris" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

Marcos Portugal dedica:

O "Responsorio ultimo, Caligaverunt" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, de 1813.

O "Memento" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.

O "Tu Rex Gloria Christe" do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J* de 1818.

A linha de tenor no terceto da *Missa com toda orquestra* de 1814.

A linha de primeiro tenor no dueto de tenores da *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

A linha de 1º tenor no dueto da *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.

Composições de sua autoria:

A separação saudosa (Se os sonhos): Arietta[224] – DMBN

3.3.11 - PEREIRA, Pe. Francisco de Paula (Portugal, ? – Rio de Janeiro, 20/11/1833)

Baixo. Atuou como capelão cantor e solista da Real Capela.

Como podemos ver na relação de ordenados feita pelo Pe. Eloy em 1808, ele teria sido o único cantor que se transferiu para o Brasil junto com o Rei. Esta relação atesta que ele recebia então 240$000 por ano e que podia "dirigir a Música, e instruir os cantochonistas"[225].

Em 1810, ingressa no coro da Real Capela, recebendo 300$000 anuais. No mesmo ano, seu salário anual é aumentado em 60$000[226]. Em 1812, por portaria de 6 de julho, seu

[224] Edição moderna em DODERER, 1984.

[225] Esta relação pode ser vista integralmente no Apêndice V – Cx. 12, Pc 3.

[226] "vem na folha de 1810 com 300$000

salário anual é aumentado em 120$000[227]. Passou a receber mais 25$000 anuais, quando da aclamação de D. João VI em 1818.

Sua saúde não parece ter se adaptado ao clima brasileiro e a condição de seus pulmões parecia piorar com o trabalho no coro. "Os médicos acham que ele deve largar tal serviço – e mudar do país o quanto antes, para melhorar a saúde" (MATTOS, 199-?). Sendo assim, em 1819, pede para ser pároco, mas o bispo não atende seu pedido, justamente por não considerar que ele possua saúde suficiente para assumir tal função[228]. Em 1828, recebia 505$000 anuais[229] como cantor da Capela Imperial. Já se encontrava aposentado em 1832.

Faleceu no Rio de Janeiro em 20 de novembro 1833[230].

Este baixo possui uma ária dedicada por Marcos Portugal e outra pelo Pe. José Maurício. A extensão vocal total é de Sol_1 a Mib_3, extensão comum de baixo. O interessante é que sua tessitura geral é de Mib_2 a Mib_3, muito próxima do extremo agudo da voz. Ou seja, este baixo utilizava preferencialmente a região aguda de sua voz.

Ambas as árias revelam que o cantor não possuía uma voz muito flexível. As árias são bastante silábicas, com vocalizações bastante curtas para os padrões da época; não há um grupeto sequer. As figuras de agilidade que podemos ver são apenas alguns trilos, arpejos e saltos melódicos:



(*Quoniam* da *Missa de São Pedro de Alcântara*, JM)

Portaria de 5 de Setembro de 1810 60$000
Idem de 6 Julho de 1812 120$000
Idem de 18 de Abril de 1818 25$000"
Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[227] Documento comprobatório no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 2, Doc. 56.

[228] Segundo Mattos (199-?) esta informação se encontra no A.N. - Cx. 12, Pc. 3, Doc. 12.

[229] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Outra relação de músicos de 1832 que confirma estes dados pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[230] Ver notificação de sua morte no Apêndice V - Cx.12, Pc.2, Doc. 17.



("Quoniam" da *Missa de São Pedro de Alcântara*, JM)

Por outro lado, a cadência indicada acima mostra capacidade de improvisação.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di felicitá***,** composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

Em 1809, O Pe. José Maurício dedica:

O "Quoniam" da *Missa de São Pedro de Alcântara* de 1809.

O "Modicae" no 4º Responsório das *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

Marcos Portugal dedica:

A linha de baixo no dueto com soprano "Ecce enim", do *Miserere* de 1813.

A linha de baixo do dueto "Descenditque cum illo", no *Responsorio [...] P^a^ as mattinas de S. Sebastião* de 1813.

O solo "Animam meam dilectam" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.^a^ Sancta* de 1813.

3.3.12 – PIACCENTINI, Carolina (Roma, ? – ?,?)

Filha de Fabrício Piaccentini.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

Em 1821, a primeira apresentação de *L´italiana in Algeri* foi a benéfico dela e de sua irmã Giustina.

3.3.13 – PIACCENTINI, Elisa Maria (Nápoles/Roma?, ? – Rio de Janeiro, 13/08/1866).

Filha de Fabrício Piaccentini. Segundo Cranmer era natural de Roma, mas o Colégio Genealógico do Rio de Janeiro, nos afirma que ela era napolitana.

Casou-se com o cantor Michele Vaccani. Faleceu no Rio de Janeiro em 13 de agosto de 1866 de tuberculose, sendo enterrada no cemitério do Caju[231].

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1821 - Participação na estréia carioca de *L´italiana in Algeri.*

1826 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1827 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1828 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

1829 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro (6).

3.3.14 – PIACCENTINI, Fabrizio (Roma, 1766 – Rio de Janeiro, 10/1829)

Baixo bufo. Chefe de uma família de cantores naturais de Roma. Possuía três filhas cantoras: Giustina, Carolina e Elisia. Sobre elas, Cranmer informa:

> Todas as três moças aparecem nas "Desobrigações" [da Igreja] do Loreto, Carolina em 1819 (p.24) e 1820 (p.39), Giustina em 1820 (p. 39, no registro seguinte ao de Carolina), e Elisa também em 1820 (p. 40). Todas as três

[231] Informação cedida pelo Colégio Genealógico, no Rio de Janeiro.

> eram descritas como sendo solteiras, de nacionalidade romana e vivendo em Lisboa, paróquia do Sacramento[232] (CRANMER, 1996, p. 446. tradução nossa).

A notícia mais antiga que encontramos a respeito de Fabrizio é dada pela imprensa alemã ao falar sobre a produção de óperas em Portugal em 1816:

> Presentemente, o primeiro *buffo* é Piacentini, que pelo menos canta, apesar de a sua voz não ser de modo algum bonita. Isso aqui é totalmente indiferente, desde que ele, como sempre tem feito até agora, faça rir com brincadeiras divertidas (*Allgemeine Musicalische Zeitung*, 26/06/1816, in BRITO; CRANMER, 1990, p. 42).

Piaccentini se estabeleceu no Rio de Janeiro a partir de 1820 e, com ele, vieram as três filhas. Em 1823, por sua iniciativa, seriam realizados no Rio de Janeiro os primeiros concertos em série, com ingressos vendidos por um grupo musical chamado Acadêmicos Filarmônicos. Vejamos o que diz o *Diário do Rio de Janeiro* de 30 de julho de 1823:

> Fabrício Piaccentini se faz um dever de participar a este respeitável público que no dia cinco do mês de agosto de 1823, nas casas sitas na rua do Conde n.º 195, ao pé do Excelentíssimo Sr. Visconde do Rio Seco, terá princípio a grande academia vocal e instrumental denominada dos Acadêmicos Filarmônicos, estabelecida para um escolhida assinatura de cem assinantes e corrigida em todo conforme as notícias publicadas; participa também a chegada de uma nova cantora que vem de Paris e cantará na mesma noite vários pedaços de música; adverte também que qualquer pessoa que queira entrar na dita assinatura poderá aparecer na rua dos Ciganos, casa do sobrado n.o 57. Atores: Justina Piaccentini, Francine Martily, Isabel Ricciolini, Nicolao Majoranini, Salvator Salvatori, Caetano Ricciolini, Fabricio Piaccentini, Coristas e grande orquestra dirigida por Pedro Teixeira, mestre da câmara de S. M. I. (*Diário do Rio de Janeiro*, 30/07/1823, in ANDRADE, 1967, v. 1, p. 132)

Poucos anos depois, a imprensa iria noticiar sua morte em outubro de 1829, causada por uma febre violenta. Tinha então 63 anos[233].

---

[232] "All three girls appear in the Loreto "Desobrigações", Carolina in 1819 (p. 24) and 1820 (p. 39), Giustina in 1820 (p. 39, the entry after Caroline) and Elisa also in 1820 (p. 40). All three were described as being Single, of Roman nationality and living in the Lisbon parish of Sacramento".

[233] "A companhia italiana acaba de sofrer uma perda que muito deve magoar aos amantes do Teatro. Fabrício Piaccentini, sem dúvida o melhor bufo cômico que tem pisado no Teatro do Rio de Janeiro, apesar dos longos e penosos trabalhos de um curso de vida assaz laborioso, conservava na idade de 63 anos um vigor raro e que só pode dar uma boa constituição. Em a manhã do dia 25 de

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1804 – Jorach na *La Riedificazione di Gerusalemme ossia Chabri e Nehémia*, de Domenico Cimarosa, no Teatro Nuovo Sopra Toledo, Nápoles (5).

1814 – Taddeo em *L´italiana in Algeri* de Rossini, em Genova (5).

1816 – Participação em várias óperas, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1817 – Batone em *L´ingano felice* de Rossini, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1818 – Tartuffo em *Clotilde* de Coccia, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1819 – D. Magnífico em *La Cenerentola* de Rossini, , no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

- Doutor Bartolo em *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).
- Peters em *L´amor conjugale* de Mayr, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).
- Timonella em *Il signor Timonella* de Celli, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).
- Fabrizio Vinagridito em *La gazza ladra* de Rossini, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1821 - participação na estréia carioca de *L´italiana in Algeri* de Rossini, Teatro S. João (6).

1826 – Participação na primeira apresentação de *Adelina* de Pietro Generali, Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1827 - Taddeo na montagem de *L´italiana in Algeri*, Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1828 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1829 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

3.3.15 - PIACCENTINI, Giustina (Roma, ? – ?,?)

---

outubro próximo passado foi Piaccentini atacado de uma febre tão violenta que logo poucas esperanças deu do seu restabelecimento. E, com efeito, apesar de todos os socorros da medicina, ajudado dos desvelos e cuidados de uma esposa extremosa e de filhas desveladas e cuidadosas da existência de quem lhes deu o ser, a enfermidade marchou rapidamente e nada a pode atalhar... Relatando este sucesso só temos em vista pagar um tributo de amizade, de respeito e de gratidão a quem durante seus dias se fizera digno da estima de quantos o trataram" (*Jornal do Comércio*, de 31 de outubro de 1829).

Soprano, filha de Fabricio Piaccentini. Em 1823, era um dos Acadêmicos Filarmônicos.

Em 1826, atua na primeira apresentação da ópera *Adelina* de Pietro Generali, da qual restou a seguinte crítica:

> O jogo eloqüente da Sra. Justina Piaccentini, a precisão de seu canto, a graça de seus movimentos, seus olhos ora abatidos, ora lançando flamas, suas feições móveis, tudo nela causa admiração (*O Spectador Brasileiro*, 19 de junho de 1826).

Em 1827, participou da montagem de *L´italiana in Argel*, da qual restou a crítica:

> [...] Justina apresentou-se tão engraçada, e vestida com tão bom gosto; que não deixou de atrair os olhos dos espectadores: ela cantou igualmente bem, e jogou a cena perfeitamente (Suplemento da *Gazeta do Brasil*, 26 de setembro de 1827).

A cantora era muito conhecida e elogiada pelo seu talento como cômica.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1818 – Agata em *Clotilde de Coccia*, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1819 – Cherinto em *Il Demofoonte* de Marcos Portugal, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

- Ismene em *La Merope* de Nasolini, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).
- Floresca em *L´amor conjugale* de Mayr, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).
- Venus em *Idomeneo* de Generali, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).
- Martellina em *Il signor Timonela* de Celli, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).
- Pippo em *La gazza ladra* de Rossini, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1821 – Participação na estréia carioca de *L´italiana in Algeri* de Rossini, no Teatro S. João (5)(6).

1826 – Participação na primeira apresentação da ópera *Adelina* de Pietro Generali, Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro(6).

1827 – Participação na montagem de *L´italiana in Algeri*, Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1828 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1829 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

3.3.16 – PORTO, António Felizardo (Souzela, ? - Lisboa, 01/10/1863)

Baixo cantante da Real Capela de Lisboa e do Rio de Janeiro, regente de coro, professor de canto e empreendedor teatral.

Era sobrinho do reitor do seminário de Vila Viçosa e freqüentou o curso de música deste estabelecimento:

> Tendo ido ali de visita D. João VI, foi solicitada a sua proteção para o pequeno seminarista, que tinha boa voz de soprano, e o monarca trouxe-o para Lisboa mandando-o completar a sua educação no Seminário da Patriarcal e dando-lhe o lugar de cantor na Capela Real (VIEIRA, 1900, p. 188).

Vai para o Rio de Janeiro após a partida da corte portuguesa. Mattos (199-?) afirma que ele teria sido regente do Coro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária em 1810. Dois anos depois, é admitido como músico da Capela Real recebendo 10$000 por mês[234].

No *Livro de casamentos das pessoas ocupadas no serviço do paço* (LIVRO, sd, p. 29), pudemos ver que ele se casou em 18 de julho de 1814, com Maria do Carmo Mesquita.

Em 1821, é aposentado "por D. Pedro, em atenção aos 'seus bons serviços' na C. R. (Regente) e 'às habituais moléstias que padece' com o 'vencimento do ordenado que atualmente percebe'" (MATTOS, 199-?).

Em seu ensaio de 1822, Balbi afima: "Porto, outro baixo cantante, nativo do Porto. Ele passou ao Brasil com o rei e aí ficou[235]" (BALBI, 1822, v.2, p. ccxvj). Na verdade, o cantor retornou a Portugal neste mesmo ano. Para sermos mais exatos, o baixo era natural da Souzela, uma localidade do Distrito do Porto[236].

Como nos mostra Benevides (1883), após sua estada no Brasil, o baixo teve uma importante participação nas atividades musicais do Teatro S. Carlos de Lisboa. O cantor

---

[234] Segundo Mattos esta contratação está documentada no A.N. - Cx. 12, pac. 2, doc. 53.
[235] "Porto, autre basse-taille, natif de Porto. Il passa au Brésil avec le roi, et il y est resté".
[236] Informação retirada de seu registro de casamento: "natural e batizado na freguesia de Nossa Senhora da Graça da Vila de Souzela do arcebispado de Évora" (LIVRO, sd, p. 29).

também atuou em outros países europeus. No periódico inglês *The Harmonicon*, pode-se ler:

> Porto o celebrado cantor, conhecido por sua *voce di testa*, chegou à Paris. Ele fugiu de seu país, temendo que D. Miguel pudesse querer privá-lo de suas capacidades vocais, a única propriedade que ele tem para perder[237] (*The Harmonicon*, 1828, p. 237, in CRANMER, 1997, p. 77, tradução nossa).

Segundo Cranmer, Porto acabou exilando-se em Londres, pois era um liberal contrario à monarquia absoluta portuguesa, o que lhe rendeu perseguições por parte do Regente D. Miguel. Nesta cidade, tornou-se professor de canto da Rainha Maria II, quando esta já se encontrava lá exilada. Com a ida da rainha para Portugal, Porto continuou como seu professor em Lisboa e também do rei D. Fernando. "Por ocasião de se organizar o Conservatório, foi António Porto nomeado professor de canto, por decreto de 30 de outubro de 1835" (VIEIRA, 1900, p. 188).

Por outro lado, Vieira nos afirma que Porto esteve de volta ao Rio de Janeiro em 1855 como diretor do Teatro Lírico, indo também à Bahia com os mesmo fins. No entanto, não permaneceu muito tempo, pois no ano seguinte já estava de volta a Lisboa. Faleceu no dia 1 de outubro de 1863, "sendo o seu féretro conduzido num coche da casa real ladeado por doze criados" (VIEIRA, 1900, p. 189).

O famoso baixo português recebeu apenas uma ária solo, dedicada por Marcos Portugal. Portanto, não parecia páreo para João dos Reis, com suas nove dedicatórias. Esta dedicatória possui extensão entre Sib_1 e Mi_3 e tessitura entre $Fá_2$ e $Ré_3$[238]. Ou seja, tessitura mais próxima do extremo agudo da voz, o que parece ser a regra entre os baixos analisados.

A ária é relativamente simples. Parece que a voz não era dada a grandes melismas, pois na ária podemos encontrar apenas vocalizações curtas. Por outro lado, o cantor parecia muito familiarizado com apojaturas curtas e estacados:

---

[237] "Porto, the celebrated Singer, known for his *voce di testa*, is arrived in Paris. He fled from his coutry in the fear that Don [sic] Miguel might wish to rob him of his vocal powers, the only property he has to lose".

[238] Os gráficos estatísticos podem ser vistos no Apêndice IV.12.



("Inter iníquos" nas *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, MP)

Parecia também ser bom improvisador, pois ao final da ária temos dois locais com fermata, nos quais ele poderia inserir passagens *ad libtum*. Infelizmente, não temos nenhuma indicação do uso da famosa "voce di testa", que talvez fosse inserida por ele nestes improvisos.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

"Et in terra" no *Glória* da *Missa Pastoril* de 1811.

O 1º Baixo solo do "Qui Sedes" da *Missa Pastoril* de 1811.

A linha do 1º baixo do quarteto "Quodcumque ligaveris" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

Marcos Portugal dedica:

O "Inter iníquos, verso a solo di Basso", nas *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* de 1813.

3.3.17 – TANI, Maria da Glória (Itália, ? - ?,?)

Irmã de Marcello, Pasquale e Francesco Tani.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1826 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1827 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1828 – Participação de espetáculo no Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1829 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

3.3.18 - RICCIOLINI (Riciolini), Izabel (Itália, ? - ?,?)

Esposa de Gaetano Ricciolini. Ingressa na Companhia Lírica Italiana carioca em 1822. Em 1823, era um dos Acadêmicos Filarmônicos.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1822 – Participação em *L´italiana in Algeri* de Rossini, Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

3.3.19 - RICCIOLINI (Riciolini), Gaetano (Itália, ? - ?,?)

Atuou no Teatro São Carlos de Lisboa em 1810. Por volta de 1819, atuava no Brasil, certamente atraído pela presença da corte no Rio de Janeiro. Em 1823, era um dos Acadêmicos Filarmônicos. Em 1825, atuou em Buenos Aires juntamente com Rosquellas.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1810 – Angelo em *Il sacrificio d´Abrano* de Cimarosa no Teatro São Carlos de Lisboa (5).

1819 – Gemaldino em *Il gran califo di Bagdad*, de Rosquelas, no Teatro São João, Rio de Janeiro (1).

3.3.20 - SALVATORI, Salvatore (Itália, ? - ?,?)

Baixo da Capela e Câmara Real e do Teatro São Pedro.

Como já foi dito, chega ao Rio de Janeiro em 1820, juntamente com Majoranini. No ano seguinte, é admitido como cantor da Capela Real[239]. Em 1828, recebia 720$000 anuais[240]. Este salário é confirmado numa relação funcional da Capela Imperial de 1831[241].

---

[239] Segundo Mattos (199-?) esta informação está em Cx. 12, Pac. 1, Doc. 53.

[240] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

Em 1833, em um relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo informa que ele continuava recebendo 720$000 anuais[242] – o segundo melhor salário da Capela, melhor mesmo que dos mestres de Capela. Em julho de 1839, termina seu contrato de doze anos na Capela Imperial e é aposentado com ordenado de 1.440$000[243].

Segundo Andrade, ele voltou à Itália assim que aposentou. Todavia, em 1840, já se encontrava novamente no Rio de Janeiro, de passagem para Montevidéu. Em um anúncio de jornal, revela que em sua última estada na Europa aprendeu o método de canto mais moderno e se dispõe a ensiná-lo.

Foi cantor muito ativo no Teatro S. Pedro. Em 1823, fez parte do grupo Acadêmicos Filarmônicos.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1826 – Participação na ópera *Tancredi* de Rossini, na inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, como celebração do aniversário da Imperatriz D. Leopoldina, Rio de Janeiro (6).

1827 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1828 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

1829 – Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro (6).

3.3.21 – SCARAMELLI (Lacomba), Marianna (Veneza, 1785/86 - ?,?).

Soprano.

Segundo Cranmer, esta cantora provavelmente tinha ascendência germânica e nasceu em Veneza em 1785/86.

Scaramelli atuou em Lisboa e no Porto entre 1806 e 1810. No ano seguinte, mudou-se para o Rio de Janeiro. Era esposa do bailarino Louis Lacombe (1787/88 - ?-?).

---

[241] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1831 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[242] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[243] Segundo Mattos (199-?) e Andrade (196-?) esta informação está em Cx. 13, Pac. 1, Doc. 75.

De acordo com Andrade (1967, v. 1, p. 70) a cantora teria vindo ao Rio juntamente com Marcos Portugal. Em Lisboa, foi a primeira intérprete da cantata *La Speranza* de Marcos Portugal, para soprano, coro e orquestra. Estreou no Rio de Janeiro, em 1811, na cantata *L´oro non compra amore* do mesmo compositor. Esteve presente em várias temporadas líricas cariocas.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1797 – Zenobia em *Zenobia in Palmira* de Anfossi, no Teatro Cesarea Regio, Trieste (5).

1803 – Em *Climene* de Bonfichi, no Teatro Ducale, Parma (5).

1804 – Em *Il trionfo de Giuditta* de P. A. Guglielmi, no Teatro Ducale, Parma (5).

- Em *La morte di Cleopatra* de Nasolini, no Teatro Ducale, Parma (5).

1806 – Merope em *La Merope* de Nasolini, no Teatro Pergola, Florença (5).

- Candida em *Ci vuol pacienza* de Gardi, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

- Corilla Tortolini em *La prova di un'opera seria* de Gnecco, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

- Aurora em *L´incognito* de Fioravanti, no no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

- Laurina em *I due viaggiatori* de Mayr, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1807 – Micole em *[La morte di] Saulle* de Andreozzi, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

- Zulina em *La caravana del Cairo* de Grétry, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

- Pintura na cantata *I geni premiati* de Leite, no Porto (5).

- Cleopatra em *La morte di Cleopatra* no Teatro S. João, Porto (5).

1809 – Lísia em *La speranza, o sia l´Augurio felice*[244], cantata de uma só cena de Marcos Portugal, no Teatro São Carlos de Lisboa (4) (5).

1810 – Em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1811 – Em *Nina* de Paisello, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

– Lisetta em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Regio, Rio de Janeiro (3)(4)(5)(6).

1811(?) – papel indeterminado em *Demofoonte* de Marcos Portugal.

[244] Carvalhaes afirma que este libreto é inteiramente diferente do "Augurio di felicità", também musicado por Marcos Portugal.

1812 – Arbace em *Artaserse* de Marcos Portugal, no Teatro Régio, Rio de Janeiro (3)(4)(5)(6).

1814 – Aspasia em *Axur re d'Ormuz* de Salieri, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (5)(6).

3.3.22 - VACCANI, Michele (Milão, ? - ?,?)

Após longa carreira na Europa, chega ao Rio de Janeiro por volta de 1814. Foi muito presente nos palcos cariocas até 1824.

Segundo Cranmer, nasceu em Milão. Casou-se primeiro com Rosa Fiorini em sua cidade natal, provavelmente em 1808, e depois com Elisa Piacentini, no Rio de Janeiro, em data ignorada. Cranmer ainda nos revela que Vaccani teve dois filhos em Lisboa: Michele, nascido em 21 de outubro de 1809 e Augusto Cesare em 2 de janeiro de 1811.

Segundo Andrade, em 1822 era um dos dirigentes da companhia lírica italiana. No entanto, como nos mostra Mayer-Serra em 1823, foi para Buenos Aires juntamente com Rosquellas.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1791 – D. Majone em *Il convitato di pietra* de Francesco Gardi, no Teatro privato de´Due Muri, Milão? (1)(5).

1794 – *Secondo buffo* em *La confusione della somiglianza, ossiano i due gobbi* de Marcos Portugal, em Lodi (cidade próxima a Milão), no Teatro Novo (4)(5).

- Annio em *L´Epponima* de Sebastiano Nasolini, no Teatro Riccardi di Bergamo (5)(1).

Adel Kausbach em *Gli astrologi o Amor non puó Celarsi* de Luigi Crippa, no Teatro Sociale, Varese (5)(1).

1795 – Trastullo, *Primo buffo a vicenda extrahido á sorte* em *La confusione della somiglianza, ossiano i due gobbi* de Marcos Portugal, Teatro Nobile Actores, Varese, (1)(4).

- D. Petronio Mangia e Dormi em *La ballerina amante* de Cimarosa, no Teatro Sociale, Varese (5)(1).

Tognino em *Le gelosie villane*, sem autoria e Teatro, em Lodi.

1796 – Geronimo em *Il matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa, no Teatro Compadroni, Pavia (1)(5).

- Artù & Machmut em *Zemira ed Azor* de Giovanni Perotti, no Teatro Compadroni, Pavia (1)(5).

1797 – D. Enea em *Gli amanti comici o sia la famiglia in scompiglio* de Domenico Cimarosa, no Teatro Carignano, Turim (5).

- D. Nardo Fionza em *Le trame deluse* de Domenico Cimarosa, no Teatro de S. A. S. il signor principe di Carignano, Turim (1)(5).

- Sciabacchino em *Il furbo contro al furbo* de Valentino Fioravanti, no Teatro de S. A. S. il signor principe di Carignano, Turim (1)(5).

- D. Petronio em *La ballerina amante* de Cimarosa, no Teatro de S. A. S. il signor principe di Carignano, Turim (1)(5).

- D. Favonio em *Il fabbro parigino* de Valentino Fioravante, no Teatro de S. A. S. il signor principe di Carignano, Turim (1)(5).

- Giancola em *Un pazzo ne fa cento* de Mayr, no Teatro Carignano, Turim (5).

- D. Quinzio em *Il principe de taranto* de Ferdinando Paer, no Teatro de S. A. S. il signor principe di Carignano, Turim (1)(5).

- Michele *La pianella Persa* de Francesco Gardi, no Teatro Giustiniani in San Moisè, Veneza (1) (5).

1798 – *Primo buffo caricato* em farsas de Marcos Portugal, em Veneza, no Nobre Theatro Giustiniani (4).

- Pippo em *Venezia Felicitáta* de Gardi, no Teatro in San Moisè, Veneza (1)(5).

- Fulvio em *La Maschera Fortunata* de Marcos Portugal, no Teatro Giustiniani in San Moisè, Veneza (1)(4).

- Marchese Bubone em *Un pazzo ne fa cento* de Simone Mayr, no Teatro de´Risoluti, Florença (1)(5).

- Giannucole em *La virtù al cimento* de Ferdinando Paer, no Teatro de´Risoluti, Florença (1)(5).

1799 – Em *Avviso ai maritati* de Mayr, no Teatro Ducale, Parma (5).

- D. Placenzio em *Pirro re di Epiro* de Zingarelli, no Teatro Ducale, Parma (5).

- Em *Il re Teodoro in Venezia* de Paisiello, no Teatro Scala, Milão (5).

- Monsieur Paf em *La moglie capricciosa* de Gazzaniga, no Teatro S. Agostino, Gênova (5).

- Arpago em *Il Trionfo del bel sesso* de Giuseppe Nicolini, no Teatro alla Scala, Milão (1)(5).

- Narduccio em *Il Rittratto* de Nicola Zingareli, no Teatro alla Scala Scala, Milão (1)(5).

1800 – D. Corbolone em *Il Marito disperato* de Domenico Cimarosa, no Teatro Compadrone, Pavia (1)(5).

- Bonario em *La capriciosa correta* de Vicenzo Martini, no Teatro dell´ilustrissima città di Novara (1)(5).

- Acuto em *Fedeltà e amore alla prova* de Giuseppe Gazzaniga, no Teatro Carignano, Turim (1)(5).

- Teodoro em *Il re Teodoro in Venezia* de Paisiello, no Teatro Carignano, Turim (1)(5).

- Biaggio em *Il diavollo a quattro [= le donne cambiate]* de Portugal, no Teatro Carignano, Turim (1)(5).

1801 – Em *La Griselda* de Paer, no Teatro Principal, Barcelona (5).

1803 – Em *L´amor prigionero* de Cristiani, no Teatro Principal, Barcelona (5).

1804 – Giannucole em *La virtù al cimento* de Paer, no Teatro Principal, Barcelona (5).

1807 – Armonico em *Filandro e Carolina* de Gnecco, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

- Bortolone em *La nozze de Lauretta* de Gnecco, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1810 – Abramo em *Il sacrificio d´Abramo* de Cimarosa, , no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1811 – Em *La pazza d´amore* de Gasparini, no Teatro S. Carlos, Lisboa (5).

1814 – Biscroma na primeira apresentação de *Axur, Rei de Ormuz* de Antonio Salieri, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (5)(6).

1819 – Cadi em *Il gran Califfo de Bagdad* de Rosquellas, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (5)(1).

1820 - participação na primeira apresentação de *L´italiana em Algeri* de Rossini, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

1821 – participação na *L´italiana in Algeri* de Rossini, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (5)(6).

1822 - participação na apresentação de *L´italiana em Algeri* no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

- *Il barbiere di Siviglia* em seu Benéficio no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

3.3.23 - ROSQUELLAS, Mariano Pablo (Ayres Leclicia?) (Madri,?-Bolívia, 02/07/ 1859)

Cantor, compositor e violinista. Otto Mayer-Serra nos revela que ele era natural de Madri, sendo de família catalã.

> Depois de se educar na Itália, atuou em Londres, Paris, Barcelona e outros importantes centros europeus. Foi nomeado pelo Rei Fernando VII primeiro violino da Real Câmara e obsequiado pelo monarca espanhol com um famoso instrumento Stradivarius [245](MAYER-SERRA, 1947, p. 859. trad. nossa).

[245]"Después de educarse en Italia, actuó en Londres, París, Barcelona y otros importantes centros europeus. Fué nombrado por el Rey Fernando VII Primer Violín de la Cámara Regia, y obsequiado por el monarca español con un famoso instrumento Stradivarius".

Ainda segundo este autor, Rosquellas se casou em 1818 com Letícia de Lacy, na Irlanda. Já no Rio de Janeiro teria nascido seu filho Luis Pablo que se tornaria prestigiado compositor, poeta e professor de Direito na Bolívia.



Segundo Ayres de Andrade, ele teria chegado ao Rio de Janeiro em fins de 1818 e seu verdadeiro nome seria Ayres Leclicia Rosquellas.

No Brasil, compôs a ópera *O Grande Califa de Bagdá*, cujo libreto, escrito em italiano, com tradução em português, encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Em seu benefício, foi representada pela primeira vez no Rio de Janeiro a ópera *D. Giovanni* de Mozart, em 1820. Segundo Andrade, em 1822 era um dos dirigentes da companhia lírica italiana. Neste mesmo ano, compõe o *Hino Novo Imperial*, apresentado no Teatro S. João na noite de 18 de outubro.

Como nos mostra Mayer-Serra, em 1823, já estava em Buenos Aires apresentando excertos de varias óperas. Para tanto levou do Brasil a jovem cantora Anselmi[246]. Sobre este concerto resta a crítica:

> Pode-se dizer que foi ele quem nos deu os primeiros conhecimentos sobre música italiana, fazendo-se apreciar suas belezas. Rosquellas dominava a música com ciência e a praticava com arte. Sua voz não era poderosa, mas sabia remediar esse inconveniente e suprir essa carência com suma habilidade, com os socorros da ciência, da representação e também por meio da orquestra. Era de admirar como com um trejeito, um gesto; como colocar a mão sobre o coração, inclinar-se ligeiramente para trás e abrir um tanto a boca, supria uma nota que não

[246] "[...] apareció el tenor Rosquellas, en traje de caráter (lo cual agradó sobremanera) y, en italiano, cantó la serenata del conde Almaviva, de *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, y toda la escena com Fígaro [...] El segundo número de ópera provocó, se es possible, mayor entusiasmo por figurar en él la joven Anselmi haciendo de Rosina, en la escena de la lección de la misma obra" (in MAYER-SERRA, 1947, p. 859).

> alcançava e que era habilmente dada pela flauta ou pelo clarinete em momento oportuno. [...] Tinha boa figura, rosto simpático, olhos negros, grandes e expressivos; era muito apreciado e especialmente distinguido pelo belo sexo[247] (José António Wilde, in MAYER-SERRA, 1947, p. 860, trad. nossa).

Depois desta estréia cheia de sucesso na Argentina, Rosquellas retornou ao Rio em busca de mais cantores a fim de representar obras inteiras. Desta vez, regressou a Buenos Aires acompanhado de Vaccani em finais de junho de 1823. Acompanhados de Anselmi, fizeram várias apresentações na Argentina. Em outubro do mesmo ano, regressou mais uma vez ao Rio de onde voltou a Buenos Aires em maio de 1824, desta vez com os quatro irmãos Tani.

Mayer-Serra nos mostra que, em 1825, Rosquellas conseguiu formar a tão desejada companhia com Vaccani, "Riccioloni" e os irmãos Tani, apresentando várias óperas. Rosquellas atuou em Buenos Aires até por volta de 1832, tanto em óperas quanto em oratórios e concertos. Também esteve presente em apresentações em Montevidéu em 1830. Partiu da Argentina em 1833 e se estabeleceu na Bolívia.

Na década de 1830, radicou-se em Potosí, Bolívia, onde continuou ativo musicalmente e fundou uma sociedade filarmônica. Seu filho, também lá atuou como cantor e compositor[248].

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1819 – Protagonista da ópera *La caccia di Enrico IV* de Pucitta, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

---

[247] Puede decirse que fué él quien nos dió los primeros conocimentos de la música italiana, haciéndose apreciar sus bellezas. Rosquellas poseía la música como ciencia y la practicaba como arte. Su voz no era poderosa, pero sabía remediar ese incoveniente y suplir esa carencia con suma habilidad con los socorros de la ciência, la mímica y aun por medio de la orquesta. Era de admirarse cómo con un ademán, un gesto, un movimento; con poner la mano sobre el corazón, echarse ligeramente atrás y abrir un tanto la boca, suplía una nota que no alcancaba y que era hábilmente dada por la flauta o el clarinete en momento oportuno. [...] Tenia buena figura, rostro simpático, ojos negros, grandes y expressivos; era muy apreciado y especialmente distinguido por el bello sexo.

[248] Informação retirada do http://www.boliviawebsite.com/Musica.htm (último acesso 15/03/2007).

1820 – Estréia de *D. Giovanni* de Mozart em seu benefício, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

1822 – Participação no *D. Giovanni* de Mozart em seu benefício, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

- Participação na apresentação de *L´italiana in Algeri* no Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

Composições de sua autoria

A ópera *Il gran Califfo de Bagdad* de 1819 (6).

Hino Novo Imperial de 1822 (6).

3.4 - Cantores de nacionalidade desconhecida

3.4.1 - ASSIS, Augusto César de (?,? - ?,?)

Soprano falsetista da Real Capela.

Foi nomeado para a Real Capela por portaria de 1º de junho de 1811, com ordenado de 20$000 anuais[249]. Em 1828, recebia 45$000 anuais[250]. Em 1829, foi aposentado nesta instituição[251] e, no ano seguinte, passa a ensaiar as músicas das farsas no Teatro S. Pedro.

Em novembro de 1831, obteve licença de um ano na Capela para ir ao Rio Grande do Sul e recebeu aumento salarial de 60$000 anuais por Aviso de 15 de janeiro de 1832[252]. No entanto, em 1833 não havia ainda retornado, como atesta um relatório feito pelo Monsenhor Fidalgo, que ressalta a necessidade de sua presença no coro, já que não havia

[249] Documento comprobatório pode ser visto no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 34.

[250] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[251] Segundo Mattos (199-?), esta informação se encontrar no AN, Cx. 12, Pc. 1, Doc. 53).

[252] "Port.a de 1º de Junho de 1811 20$000
Portaria de 18 de Abril de 1818 25$000
Aviso de 15 de Janeiro de 1832 60$000"
Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

muitos sopranos disponíveis[253]. Recebia então 105$000 anuais. Retornou ao Rio de Janeiro apenas em 1833[254] e foi tirado da folha de pagamento da Capela Imperial em abril de 1834[255].

O Pe. José Maurício compôs duas vezes para sua voz. A linha vocal do solo "Quoniam" da *Missa de Nossa Senhora do Carmo*, dedicado a ele, é de grande virtuosismo:



[253] "Este Musico em tempo que via ser tão necessário na Igreja por ser Suprano, e não haver mais que um, obteve licença do Governo para hir ao Rio Gr.e, e lhe foi concedida em novembro de 1831 por tempo de um anno, seis meses com vencim.to de ordenado e seis meses sem vencim.to, como conta do Haviso pela Secretr.a d´Estado dos Negócios da Justiça. Tem acabado essa licença desde Novembro de 1832 e athé agora não aparece. Eu também estou a representar a V. Ex.a sobre este Musico, apesar de não ser fácil achar uma voz do seo Naipe de Suprano; porém elle não merece atenção algua" (Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8).

[254] De acordo com o "relatório ao Ministro, Pelo Inspetor da C.I, em 17 de abril" (MATTOS, 199-?).

[255] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 13, Pc. 1, Doc. 9.

Pode ser visto aí a que grau de habilidade poderia chegar um falsetista no Rio de Janeiro, que era capaz de grandes vocalizes, trilos, grupetos, saltos melódios extensos e apojaturas breves. Esta ária abarca duas oitavas, $Dó_3$ a $Dó_5$, o que é uma extensão vocal normal de soprano. A tessitura está entre $Lá_3$ e $Fá_4$, o que sugere que fosse esta a melhor região da voz do cantor[256].

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá* composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. Mestre dedica:

O "Quoniam" da *Missa de Nossa Senhora do Carmo* de 1818.

A linha de soprano no quarteto solista "Domine Deus" da *Missa de Santa Cecília* em 1826.

3.4.2 – ANSELMI, Carlota (?,?-?,?)

Soprano.

Estava no Rio de Janeiro em 1823 quando faz parte dos Acadêmicos Filarmônicos. Neste mesmo ano esteve em Buenos Aires levada por Roquellas, atuando em vários excertos de ópera.

Volta ao Rio de janeiro, pois, sobre sua atuação no *Tancredi* de Rossini de 22 de janeiro de 1826, fala a imprensa: "às graças que é dotada pela natureza, reúne voz sã e boa expressão" (*Diário Fluminense*, in ANDRADE, 1967, v.1, p. 188).

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

[256]A análise gráfico-estatística desta ária pode ser vista no Apêndice IV.1.

1826 – Participação na ópera *Tancredi* de Rossini, na inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, como celebração do aniversário da Imperatriz D. Leopoldina, Rio de janeiro (6).

3.4.3 – APOLINÁRIO, Antônio Joaquim (?,?-?,?)

Baixo da Capela Real.

Desde 1º de janeiro 1813, é retirado da folha de pagamento da Capela Real, sendo seu ordenado acrescentado ao de Francisco da Luz Pinto[257]. No entanto, em 1826 ainda cantava, como mostra a dedicatória na Missa de Santa Cecília do Pe. José Maurício.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

A linha de baixo no quarteto solista "Domine Deus" da *Missa de Santa Cecília* de 1826.

3.4.4 - BORGES, Antônia (?,? - ?,?)

Única referência:

1822 – Participação em *L´italiana in Algeri* de Rossini, Teatro S. João, Rio de Janeiro (6).

3.4.5 - CÂNDIDA, Maria (?,? - ?,?)

Cantora bastante presente nos palcos cariocas entre 1811 e 1812.

Na Biblioteca do Palácio de Vila Viçosa pudemos consultar uma ária que pertencia a esta cantora. O manuscrito de 1807, traz como título: *Aria calmati amato bene, para uso da senhora D. Maria Cândida* (ARIA, 1807).

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

[257] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 65.

1811 – Dorina em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Regio, no Rio de Janeiro (3)(4).

1811 (?) – Participação em *Demofoonte* de Marcos Portugal.

1811 (?) – O Gênio Lusitano em *A verdade triunfante* de autor indeterminado, no Real Theatro da Corte do Rio de Janeiro (3).

1812 – Semira em *Artaserse* de Marcos Portugal, Rio de Janeiro (3)(4).

1814 – Participação em *Axur, rei de Ormuz* de Salieri, Teatro S. João, Rio de Janeiro(6).

3.4.6 – CARDOSO, Antônio Gomes (?,?-?,?)

Cantor falsetista.

Segundo Andrade era membro da Irmandade de Santa Cecília em 1819, e mesário em 1825. Em 1828, recebia 95$000 anuais[258] pela Capela Imperial.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista no *Augurio di Felicitá* composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

A linha do 1º contralto do quarteto "Quodcumque ligaveris" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

Fortunato Mazziotti dedica:

A linha de contralto do quarteto do *Elogio para os anos da R. N. S.* de 1812. No entanto é bom ressaltar que esta linha de contralto é de caligrafia distinta do resto do manuscrito e pode ter sido inserida posteriormente.

3.4.7 - COSTA, Manoel Rodrigues da[259] (?,? - ?,?)

[258] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

Nenhuma referência além de sua participação nos espetáculos abaixo.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1811 – D. Casalicchio em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Regio, no Rio de Janeiro (3)(4).

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá* composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

3.4.8 – ESTREMEIRA, João (?,? - ?,?)

Nenhuma referência além de sua participação nos espetáculos abaixo.

1814 – Participação em *Axur, rei de Ormuz* de Salieri, Teatro S. João, Rio de Janeiro(6).

3.4.9 – FERREIRA, António (?,? - ?,?)

Nenhuma referência além de sua participação nos espetáculos abaixo.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1811 – Cecchino em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no *Teatro Regio*, no Rio de Janeiro (3)(4).

1811 (?) – O Engano em *A verdade triunfante* de autor indeterminado, no Real Theatro da Corte do Rio de Janeiro (3).

3.4.10 – FERREIRA, João António Dias (?,? – Portugal?,?)

Tenor da Capela Real.

Foi nomeado para a Capela Real em abril de 1811 com ordenado de 150$000 anuais[260]. Andrade afirma que teria sido membro da Irmandade de Santa Cecília em 1819. No entanto, teria se licenciado em 1822 para ir para Portugal, nunca mais retornando.

---

[259] O nome pode vir italianizado como "Emmanuele".

[260] Documento comprobatório pode ser visto no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 34.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista no *Augurio di Felicitá* composto por Marcos Portugal e apresentado em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

A linha do 3º tenor do quarteto "Quodcumque ligaveris" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

3.4.11 – FERREIRA, José (?,? - ?,?)

Cantor da Real Capela já em 1809, com ordenado de 20$000 anuais. Em 1818, seu ordenado total sobe para 45$000. Continua recebendo este salário em 1828[261].

Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo informa apenas que ele recebia 45$000 anuais. O Monsenhor não parece muito satisfeito pelo cantor estar sempre faltoso em seu serviço, e assim mandou suspender seus vencimentos no primeiro quartel daquele ano.

3.4.12 – FLUMINENSE, Pe. Lúcio António (?,? – Rio de Janeiro, 31/12/1852)

Baixo da Real Capela, na qual ingressa em 1809 com salário de 100$00.

Em 1828, recebia 125$000 anuais[262]. Em um ofício de 13 de novembro de 1832, Monsenhor Fidalgo se mostra favorável a um pedido de aumento de salário que houvera sido feito pelo padre, e considera o músico "muito assíduo na suas obrigações e tendo-se sempre portado com todo o louvor" (Documento em Apêndice V – Cx. 13, Pc. 1, Doc. 80). Este aumento foi concedido, pois numa folha de pagamento da Capela de 1832, podemos

[261] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Outra relação de músicos de 1832 que confirma estes dados pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[262] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

ver que recebeu uma gratificação de 60$000 anuais por ofício de 15 de Janeiro de 1832[263]. Em 1833, num relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo confirma estes valores, informando que ele recebia um total de 185$000 anuais. Todavia Monsenhor não parece muito satisfeito com seu trabalho ao dizer que ele serve a igreja "menos mal"[264]. Por outro lado, numa proposta de 7 de junho de 1839, o Monsenhor diz que é "de justiça que se conceda mais 15$000, pª ficar com 200$000[265].

Andrade nos informa ainda que ele faleceu em 31 de dezembro de 1852.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista no *Augurio di Felicitá* composto por Marcos Portugal e apresentado em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

O segundo Baixo solo do "Qui Sedes" da *Missa Pastoril* de 1811.

A linha do terceiro baixo do quarteto "Quodcumque ligaveris" nas Matinas do Apóstolo S. Pedro de 1815.

A linha solista do primeiro baixo no terceto "Domine Deus" da *Missa Nossa Senhora do Carmo* em 1818.

3.4.13 - INÁCIO, José (?,? - ?,?)

Sopranista.

Nenhuma referência além da dedicatória de Marcos Portugal abaixo.

Dedicatórias em obras sacras:

---

[263] "Folha de 1809 100$000
Portaria de 18 de Abril de 1818 25$000
Gratificação: Officio de 15 de Janeiro de 1832 60$000"
Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[264] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8k.

[265] Documento original no Apêndice V - Cx 13, pc 1, doc. 75.

Marcos Portugal dedica:

A linha de soprano no dueto com tenor "Cor mundum", do *Miserere* de 1813.

3.4.14 – LAPA, José da (?,? - ?,?)

Segundo Andrade (1967, v.2, p. 181) ele era cantor e figurinista do Real Teatro de S. João.

3.4.15 – LEITE, Alexandre José (?,? – Rio de Janeiro, 12/11/1845)

Cantor da real Capela, para a qual ele é nomeado em 1809 com ordenado de 50$000 anuais. Este salário é aumentado em 25$000 em 1818 quando da aclamação do D. João VI. Em 1828, continuava recebendo 75$000 anuais[266]. Em 1833, em um relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo confirma este salário e que "Este Musico não trabalha há m.^{tos} annos, p.q´está doido"[267].

Em 1842, ainda recebia pela folha da Capela Real, apesar de não cantar há mais de vinte anos devido à falta de sanidade mental.[268].

Faleceu a 12 de novembro de 1845[269].

3.4.16 – LEMOS, Luis Gabriel Ferreira (?,? – Rio de Janeiro, 05/12/1847)

Contralto falsetista da Real Capela.

Foi admitido na Capela em 1814 com ordenado de 240$000 anuais[270]. Também gozou do aumento salarial de 25$000 dado aos músicos por ocasião da aclamação de D.

---

[266] "Vem na folha de 1809 50$000
Portar^{a} de 18 Abril de 1818 25$000
75$000"
Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Outra relação de músicos de 1832 que confirma estes dados pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[267] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8k.

[268] "Nesta lista vai contemplado o músico cantor Alexandre José Leite, o qual não vai à Capela cantar há vinte e tantos anos por se achar inteiramente doido, e ficou sempre vencendo o seu ordenado" Segundo Mattos (199-?) esta informação está no A. N. - Cx. 13, Pac. 2, Doc. 44.

[269] Segundo Mattos (199-?) esta informação está em Cx. 13, pac. 3, doc. 181 de 1846.

[270] Documento comprobatório no Apêndice V - Cx. 12, pac. 2, doc. 79.

João VI[271]. Em 1833, em um relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo confirma este salário de 265$000, mas não parece muito entusiasmado com o serviço do cantor, pois afirma que ele "tem servido menos mal"[272]. Em 1841, recebia ainda o mesmo salário[273].

Casou-se em 3 de dezembro de 1834 na Igreja do Santíssimo Sacramento[274]. Faleceu em 05 de dezembro de 1847, "deixando a família em grande necessidade" (MATTOS, 199-?).

Recebeu duas dedicatórias do Pe. José Maurício. Fizemos a análise gráfica da maior, o "Laudamus te" da *Missa de Nossa Senhora do Carmo***,** o que nos revelou bastante sobre a voz deste cantor[275]. A ária possui duas seções de andamentos distintos que, portanto, foram analisadas, separadamente. A extensão total da ária é de Sib_2 a $Fá_4$, que é uma extensão de meio-soprano. Entretanto, seria necessária uma dedicatória mais longa, ou mais dedicatórias como esta para podermos afirmar que este falsetista cantasse preferencialmente na região do meio-soprano. A tessitura geral da peça é entre Mi_3 e $Ré_4$, ou seja, o compositor privilegia a região aguda do falsete. De fato, o falsete normalmente começa a perder qualidade e soar frágil abaixo do Mi_3, e passar par a voz de peito pode não ser boa idéia, pois no caso de um falsetista, isto geralmente implica uma discrepância muito grande de timbres.

A ária nos revela uma voz ágil capaz de vocalizes, trilos, arpejos e grupeto, apojaturas breves e saltos melódicos grandes, além de um local para cadência, indicativo de poder de improvisação:

---

[271] "Portara de 12 de Dezembro de 1814 240$000
Portara de 18 de Abril de 1818 25$000"
(Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[272] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[273] Segundo Mattos (199-?) esta informação está em A.N., Cx. 13, pac. 2, doc. 13.

[274] Informação cedida pelo Colégio Genealógico, no Rio de Janeiro.

[275] Os gráficos estatísticos desta dedicatória estão no Apêndice IV.8.



("Laudamus te" da *Missa de Nossa Senhora do Carmo*, JM)

O que é importante notar é que apesar de ser mais simples que as árias compostas para *castrati*, a peça mostra que os falsetistas no Rio de Janeiro também possuíam grande domínio técnico.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá* composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

O Pe. José Maurício dedica:

O solo de contralto **"**Laudamus te" da *Missa de Nossa Senhora do Carmo* de 1818.

A linha de contralto no quarteto solista "Domine Deus" da *Missa de Santa Cecília* em 1826.

3.4.17 – MAGALHÃES, Feliciano Joaquim de (?,? – Rio de Janeiro, 01/1846).

Tenor/contralto da Real Capela.

Este cantor era bastante versátil, pois algumas peças dedicadas a "Feliciano" são para contralto e outras para tenor. Sua versatilidade vai ainda além, já que Mattos (199-?) nos mostra que em 1833, "Mons. Fidalgo propõe que o tenor Feliciano Joaquim (?) passe para o naipe de baixos"(grifo da autora).

Ele ingressa na Real Capela em 1809, com salário de 40$000 anuais. Em 1828, recebia 65$000 anuais[276]. Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo confirma este salário, mas não parece muito satisfeito pelo cantor estar sempre faltoso em seu serviço, e assim mandou suspender seus vencimentos no primeiro quartel daquele ano[277].

Casou-se no Rio de Janeiro em 23 de agosto de 1824[278]. Faleceu em janeiro de 1846 (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 190).

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista no *Augurio di Felicitá* composto por Marcos Portugal e apresentado em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

Dedicatórias em obras sacras:

Pe. José Maurício dedica:

A linha do 2º Contralto do quarteto "Quodcumque ligaveris" nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815.

A parte do segundo tenor no *Qui Sedes e Quoniam Duetto de Tenores*, de 1818.

A linha do tenor no terceto "Domine Deus" da *Missa Nossa Senhora do Carmo* de 1818.

3.4.18 – MANSO, Manoel Rodrigues (Roiz) (?,?-?,?)

[276] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Outra relação de músicos de 1832 que confirma estes dados pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[277] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8k.

[278] Informação cedida pelo Colégio Genealógico, no Rio de Janeiro.

Cantor da Real Capela, na qual ingressou em 1809 recebendo 100$000. Em 1818, gozou do aumento geral de 25$000 nos salário dos músicos da Real Capela, quando da Aclamação de D. João VI. Em 1828, ainda servia à Capela[279].

3.4.19 - PEREIRA, Luís Inácio (?,?-?,?)

Cantor e compositor. Foi demitido de Real Capela por ordem do rei, em outubro de 1814[280].

Esteve muito presente nas temporadas líricas cariocas.

Casou-se na Igreja do Santíssimo Sacramento em 10 de março de 1842[281].

Segundo Andrade é autor do entremez *A Castanheira*, cantando com freqüência nas temporadas líricas (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 212).

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1811 – Pasquale em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Regio, no Rio de Janeiro (3)(4).

1812 – Papel título em *Artaserse* de Marcos Portugal, no Rio de Janeiro (3)(4).

1814 – Participa da montagem de *Axur, Rei de Ormuz* de Salieri, no Teatro São João (6).

Composições e sua autoria:

O entremez *A Castanheira*

3.4.20 – RANGEL, Tertuliano de Sousa (?,? - ?,?)

As poucas referências encontradas nos mostram que este cantor atuou na Capela Real desde 1813, mas sem qualquer remuneração: "Allegando servir de Cantor na Imp.ª l Cap.la há 12 annos sem vencim.to algum, Pede o Lugar de Timbaleiro q. se acha vago [...] 3 de Outbro de 1825"[282]. Seu pedido foi aceito, afinal podemos ver na relação dos salários da

[279] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.
[280] Documento comprobatório em Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 79.
[281] Informação cedida pelo Colégio Genealógico, no Rio de Janeiro.
[282] Documento original no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 1, Doc. 4

Capela referentes ao último trimestre de 1828 que ele atuava como músico instrumentista, com salário anual de 120$000[283]. Certamente foi demitido na dispensa em massa que ocorreu em 1831.

Interessante notar que este cantor e instrumentista atuava na Capela sem remuneração. Isto nos mostra que fica difícil saber exatamente quantos músicos atuavam na Capela, já que aqueles que serviam de graça não constam dos arquivos de pagamento e da tesouraria. Mesmo este caso só chegou a nosso conhecimento porque, como foi visto, em um dado momento Rangel fez um pedido oficial de contratação. Ou seja, pode ter havido outros músicos nesta mesma situação e dos quais não restam referências. Seja como for, a presença destes profissionais não remunerados tem que ser considerada em qualquer afirmação acerca do grupo de músicos que atuavam na Capela. Outros exemplos de músicos que atuavam por muito tempo nestas condições, aguardando uma vaga para serem contratados podem ser vistos no Apêndice V - Cx. 12, Pc. 1, Doc. 8, f. 23-24.

3.4.21 – RODRIGUES (ROIZ), José Maria da Silva (?,? - ?,?)

Segundo Andrade, este Cavalheiro da Ordem de Cristo. Entrou para a Real Capela em 1810, com salário de 96$000 anual. No ano seguinte, o rei lhe confere um aumento salarial de 48$000[284]. Em 1818, recebeu mais um aumento de 25$000 anuais[285].

Em 1833, em um relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo informa que ele continuava recebendo 169$000 anuais[286]. Todavia, o Monsenhor não parece muito satisfeito com seu trabalho ao dizer que ele serve a igreja "menos mal".

---

[283] Ver relação no Apêndice V – Cx. 12, Pac. 1, Doc. 12 .

[284] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 31.

[285] "Vem na folha de 96$000
Portaria de 11 de Fevereiro de 1811 48$000
Portara de 18 de Abril de 1818 25$000
169$000"
Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Outra relação de músicos de 1832 que confirma estes dados pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[286] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8k.

Numa proposta de 7 de junho de 1839, o Monsenhor Fidalgo pede para que seu salário seja aumentado em 31$000, por se tratar de um servidor antigo[287]. Seja como for, em 1846 já se encontrava impossibilitado de servir devido à idade.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista no *Augurio di Felicitá* composta por Marcos Portugal e apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

3.4.22 – SABINO, Pe. João Mendes (?,?-Rio de Janeiro, 11/1833)

Tenor da Real Capela.

Foi posto em folha de ordenados da Real Capela em 1809, com salário de 300$000 anuais. Em 1818 este salário foi aumentado em 25$000[288]. Em 1833, em um relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo nos mostra que seu salário se mantinha inalterado: "Este P.^{e} serviu sempre m.^{to} bem. Hoje se acha em huma cama, Estuporado, cego, digno de toda compaixão"[289].

Recebe uma pequena dedicatória do Pe. José Mauríco, o "Et incarnatus" da *Missa de São Pedro de Alcântara* de 1809:

---

[287] "Este Músico tem de ordenado 169$000, como he m^{to} antigo no serviço, he de justiça, que se lhe dêm mais 31$000 p^{a} ficar com 200$000" (Documento em Apêndice V - Cx 13, Pc 1, doc. 75).

[288] "Aviso de 11 de Dezembro de 1809 300$000
Portar^{a} de 18 de Abril de 1818 25$000"
(Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Uma outra relação, esta de 1832, confirma estes dados e pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[289] Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.



Segundo Andrade, faleceu em novembro de 1833.

Dedicatórias em obras sacras:

Pe. José Maurício dedica:

O solo "Et incarnatus" da *Missa de São Pedro de Alcântara* de 1809.

3.4.23 - SILVA, Pe. Firmino Rodrigues da (?,?-?,?)

Cantor da Real Capela desde 1809. Era secretário da Irmandade de Santa Cecília. Segundo Andrade, trabalhou na Real Capela até 1843.

Participação em espetáculos dramáticos e de câmera:

1817 – Corista na cantata *Augurio di Felicitá* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista.

3.4.24 - SILVA, Manoel Rodrigues (Roiz) (?,? – Rio de Janeiro, 01/08/1836)

Cantor da Real Capela.

É aceito na Real Capela em 1809 com salário de 200$000. Em 1818, este salário foi aumentado em 25$000[290]. Faleceu em 1 de agosto de 1836[291].

3.4.25 - SILVA, Elias António da (?,? - ?,?)

Soprano falsetista da Capela Real, na qual ingressou por portaria de 22 de Novembro de 1817, com ordenado de 200$000 anuais. Em 1818, este salário foi aumentado em 25$000 anuais[292]. Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo confirma este mesmo salário e informa que ele trabalhava muito, pois era o único soprano que cantava nas funções ordinárias:

> Este músico he o que mais trabalha no coro da Musica, porque he o único Suprano q´há, à exceção de Fasciotti; porque este seg.do a sua Escriptura de trato só vai á Capella em os dias de Pr.a, e Seg.da ordem: por isso este efetivam.e serve só, por estar ausentado com licença de hum anno, concedida pelo Governo o outro Suprano Augusto César de Assis e os outros supranos Chiconi e Reali terem sido despedidos da Capella na reforma que se fez em o último Junho de 1831. Por esta causa se acha só; e na verd.e merece mais alguma cousa[...]. Além disso sendo tão doente não falta e tem zello pelo serviço. (Documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8).

Por outro lado, numa representação de 26 fevereiro de 1839, o Monsenhor nos revela que ele "quase nunca aparece por estar paralítico das pernas, tendo aliás em outro tempo servido muito" (in MATTOS, 199-?). Apesar de sua saúde debilitada, continua trabalhando na Capela. Afinal, numa proposta de 7 junho do mesmo ano, o Monsenhor pede para que seu salário seja aumentado para 300$000 anuais[293].

---

[290] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Outro documento que comprova estes dados é uma outra relação de músicos ativos na Capela em 1832, e que pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[291] Ver aviso de falecimento no Apêndice V – Cx. 13, Pc. 1, Doc. 31.

[292] Documento comprobatório no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12. Outro documento que comprova estes dados é uma outra relação de músicos ativos na Capela em 1832, e que pode ser consultada no Apêndice V – Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[293] Este músico é soprano e porque tem trabalhado, se pode dizer só, e é muito necessário, tendo de ordenado 225$000, parece justo ficar com o ordenado de 300$000, tendo de acréscimo 75$000 (Cx 12, pc 1, doc. 75)

3.5 – Capelães Cantores

Dentre os cantores da Capela Real citados até agora, podemos ver alguns clérigos que aturaram no "coro de cima". Logo, estavam habilitados no chamado *canto d´orgão*, ou seja, no canto mesurado polifônico de tradição italiana. No entanto, havia um número bem maior de capelães que atuava no "coro de baixo", especializado no canto chão. Por exemplo, o Monsenhor fidalgo diz numa representação de 26 de fevereiro de 1839:

> Igualmente na classe dos capelães estabeleceu o Senhor D. João 6º o numero de vinte e quatro e chegou até vinte e seis, inclusive os dois regentes. Porém logo no princípio do governo do Ex-Imperador, o Senhor D. Pedro 1º, de saudosa memória, reduziu o número de vinte, com os quais se servia muito bem a Igreja e então se faziam as funções solenes com muita pompa e se repartiam nos mais dias em duas turmas, pelo que se fazia o serviço do coro como a maior decência. Porém depois de 7 de abril de 1831, sendo Ministro da Justiça o snr. Conselheiro Manoel José de Souza França reduziu o número de capelães a quatorze; pelo que já a igreja sofria bastante. Assim como foi a redução nos músicos, fazendo despedir todos os instrumentistas e os italianos que estavam ao serviço da Cantoria, menos João Francisco Fasciotti, que se achava engajado por escritura. (in ANDRADE, 196-?)

Apesar de sua importância, não fizemos maiores investigações acerca deste grupo de cantores, posto representam uma tradição vocal diversa do "canto mensurado" que é nosso real objeto de pesquisa. Seja como for, listamos abaixo os nome de alguns destes "capelães cantores", sobre os quais encontramos referências nos documentos da Capela:

Antônio Dias Bello
Cesário Fernandes da Torre
Eleutério José Ferrão (também regente).
Guilherme dos Santos Antunes
João Antônio Campello
João José de Faria
João José Roiz de Carvalho (também regente)

3.6 – Cantores anônimos:

3.6.1 – A presença negra e mestiça:

Durante o período joanino, muitos eram os músicos mulatos, nomeadamente o Pe. José Maurício e os cantores Lapinha e João dos Reis, só para citar os mais representativos. Por outro lado, muitos destes músicos afro-descendentes não tiveram seus nomes registrados, mas ainda assim é possível encontrar indícios de sua atuação anônima no meio musical carioca.

A grande quantidade de negros e mestiços era evidente no Rio e Janeiro joanino e chamava a atenção de todos os estrangeiros que lá aportavam[294]. São muitos os relatos dos viajantes, que, além de denunciar os horrores da escravidão, costumam notar a importância que a música tinha para este grupo social. Por exemplo, em finais da década de 1830, temos um relato pitoresco, Daniel Kidder nos descreve negros levando sacos de feijão na cabeça:

> Sendo suficiente apenas uma das mãos para equilibrar o saco, muitos deles levam, na outra, instrumentos parecidos com chocalhos de criança, que sacodem marcando o ritmo de alguma canção selvagem de suas pátrias distantes. A música tem, em elevado grau, a faculdade de espairecer o espírito dos negros, e, naturalmente que ninguém lhes pretenderia negar o direito de suavizar sua dura sorte cantando essas todas [sic] que lhes são tão caras quão desagradáveis aos ouvidos dos outros. Consta que certa vez se pretendeu proibir que os negros cantassem, para não perturbar o sossego público. Diminuiu, porém, de tal forma a sua capacidade de trabalho que a medida foi logo suspensa (KIDDER, 1980, p. 65).

Sendo assim, era de se esperar que eles contribuíssem de alguma forma para a produção musical carioca e para a música brasileira como um todo, o que de fato ocorreu.

---

[294] "Quem chega convencido de encontrar esta parte do mundo descoberta só desde três séculos, com a natureza inteiramente rude, violenta e invicta, poder-se-ia julgar, ao menos aqui na capital do Brasil, fora dela; tanto fez a influência da civilização e cultura da velha educada Europa para remover deste ponto da colônia os característicos da selvajaria americana, e dar-lhe cunho de civilização avançada. Língua, costumes, arquitetura e afluxo dos produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à praça do Rio de Janeiro aspecto europeu. O que, entretanto, logo lembra ao viajante que ele se acha num estranho continente do mundo, é sobretudo a turba variegada de negros e mulatos, a classe operária com que ele topa por toda parte, assim que põe o pé em terra" (SPIX, 1981, v. 1, p. 48).

No entanto, a participação dos negros e mulatos ia além de simples músicas de trabalho. Vejamos um testemunho dos viajantes Spix e Martius, após sua chegada ao Rio de Janeiro em 1817:

> Alguns dias depois de nossa chegada[295], fomos convidados por uns de nossos compatriotas para assistir uma festa de igreja, que os negros celebravam no dia de sua padroeira, Nossa Senhora do Rosário. Uma capela sobre uma ponta de terra na baía, pouco distante da quinta real de São Cristóvão, à qual acudimos, encheu-se à tarde com um sem-número de gente de cor e a orquestra dos pretos de São Cristóvão tocou uma música alegre, quase engraçada, à qual sucedeu um sermão patético; foguetões e bombas, defronte da igreja e do mar tranqüilo, realçavam a solenidade. Despertam-se no observador dois sentimentos inteiramente diversos, à vista dos filhos da África, transplantados ao ambiente mais culto da civilização européia, isto é, notam-se de um lado com regozijo, os traços de humanidade, que se desenvolvem no negro, pouco a pouco, no convívio do branco; por outro lado, deve-se lamentar que uma instituição tão bárbara e violadora dos direitos do homem como é o tráfico de escravos, era necessária para dar a primeira escola de educação humana a essa raça aviltada no seu próprio país (SPIX; MARTIUS, 1981, v. 1, p. 66).

Da mesma forma, ao descrever o Teatro em Salvador, Bahia, Spix e Martius (1981, v.2, p. 150) revelam a importância dos negros e mestiços na vida cultural: "Também neste Teatro figuram principalmente artistas de cor; os brancos só raramente, em papéis representados por estrangeiros".

No início do século XIX, os negros e mulatos exerciam, quer como escravos, quer como homens livres, as mais variadas profissões. Em sua estada no Rio de Janeiro, Maria Graham percebeu que ser músico estava entre as carreiras que possibilitavam alguma inclusão social a este grupo social pouco favorecido:

> Os negros e mulatos têm fortes motivos para esforçar-se em todos os sentidos e serem, por conseqüência, bem sucedidos naquilo que empreendem. São os melhores artífices e artistas. A orquestra da ópera é composta, no mínimo, de um terço de mulatos. Toda pintura decorativa, obras de talha e embutidos são feitos por eles; enfim excedem em todas as artes de engenho mecânico (GRAHAM, 1990, p. 240).

[295] 15 de julho de 1817 (nota nossa)

Isto também havia ocorrido em Minas Gerais. As pesquisas de Francisco Curte Lange (1979) revelaram que os mulatos seriam a grande maioria entre estes músicos mineiros do século XVIII.

Entretanto, é bom lembrarmos que esta penetração de negros e mulatos no meio musical só foi possível porque a profissão de músico não era socialmente muito valorizada. Na sociedade brasileira daqueles dias, ter formação musical revelava um bom berço, mas trabalhar como músico era para os filhos das classes mais baixas. Como nos lembra Vasco Mariz (2002, p. 10), "pouco a pouco, o escravo e seus descendentes tornaram-se os personagens mais significativos no terreno da música, uma vez que naquele tempo o músico era nivelado socialmente aos criados ou empregados".

As atividades musicais dos negros escravos também são bastante expressivas. Por exemplo, em 1812, a farsa *A Saloia Enamorada*[296] de Marcos Portugal foi apresentada na Quinta da Boa Vista tendo sido "desempenhada pelos pretos, alunos do Conservatório de D. João VI" (CARVALHAES, 1910, p. 186). Infelizmente estes negros permanecem anônimos. A sociedade escravista da época talvez não julgasse que seus nomes fossem dignos de nota.

3.6.2 - A presença feminina

Segundo a historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva, antes da chegada da corte, as mulheres recebiam pouca educação. "As meninas pouca oportunidade tinham de aprender as primeiras letras, uma vez que não eram aceites nas Aulas Régias criadas pelo sistema pombalino de Educação" (SILVA, 1993, p. 21). A instrução mais comum que recebiam era de coser e bordar. Por outro lado, ressalta que a música foi o elemento que mais prevaleceu na educação feminina. "Muitas moças sabiam tocar algum instrumento e se conseguiam prender os maridos em casa faziam-no certamente com sos seus talentos musicais e disposição para a dança" (SILVA, 1993, p. 26). Devemos ter em mente que era considerado dever das moças saber a "arte de prender" seus maridos. Ou seja, elas precisavam entreter e

[296] "É uma velha farsa que já em 1793 fora musicada por Antonio Leal Moreira, segundo Poema de Domingos Caldas Barbosa, poeta Brasileiro" (CARVALHAES, 1910, p. 186).

encantar os maridos, ou eles iriam procurar diversão em outra parte. Sendo assim, a formação musical feminina era muito importante.

Com a chegada da corte a situação mudou bastante nas cidades maiores, devido à influência européia e à necessidade de se integrar à corte. Com isto, pode-se identificar a presença de algumas estrangeiras que abriram cursos para moças. Apesar destas mudanças, ainda em 1863, o notoriamente ácido Charles Expilly (1814 - 1886) comenta:

> Hoje ainda a educação de uma brasileira está completa, desde que saiba ler e escrever corretamente, manejar o chicote, fazer doces e cantar, acompanhado-se ao piano, num romance de Arnaud ou de Luísa Puget (EXPILLY, 2000, p. 184).

Este gosto pela música também era partilhado pelas moças portuguesas. Por exemplo, em 31 de março de 1812, numa carta do Rio de Janeiro à sua irmã que permaneceu em Lisboa, Marrocos faz um gracejo:

> Depois de estar considerando na causa verdadeira de eu não ter recebido Carta alguma tua, se seria por estares arranjando os caracóis do teu cabello, ou por estares afinando os gorgomilos para alguma Ária a duo [...] (MARROCOS, 1939, p. 67).

Tudo indica que essas senhoras tinham uma atuação musical mais freqüente do que os homens diletantes. Na maioria dos relatos de festas, os viajantes sempre elogiam a presença das mulheres, que eram na maioria das vezes responsáveis por entreter os convidados. Nestas festas, os homens músicos eram geralmente profissionais contratados e de classe inferior. Vejamos por exemplo o relato que Maria Graham faz de uma festa na cidade da Bahia, em 1821:

> Os homens portugueses têm todos aparência desprezível. Nenhum parece ter qualquer educação acima da dos escritórios comerciais e todo o tempo deles é gasto, creio eu, entre o negócio e o jogo. Do último as mulheres participam largamente depois de casadas. [...] No momento, tivemos medo de que os jovens ficassem desapontados com a dança, porque os rabequistas, depois de esperar algum tempo, foram-se embora, dizendo que não lhes tinham dado chá bastante cedo. Mas algumas das senhoras se ofereceram para tocar piano e o baile durou até depois de meia noite (GRAHAM, 1990, p. 176).

Neste contexto, são vários os testemunhos da habilidade de cantoras diletantes anônimas. Por exemplo, o sueco Gustavo Beyer descreve as paulistas:

> Simples no trajar, distinguiam-se por um gosto excepcional, os longos e negros cabelos ornados com flores, do modo mais pitoresco e artístico. Canto e música eram talentos comuns que revelavam com a mesma graça e facilidade, mostrando-se desembaraçadas ao piano, na harpa e na guitarra (Gustavo Beyer in PINHO, 2004, p. 54).

Por sua vez Balbi descreve a voz da irmã de João Leal:

> Senhorita Leal, irmã do precedente [João Leal]. É um soberbo *soprano*, tão forte quanto extenso, que executa com perfeição os mais belos trechos dos mestres italianos e nacionais[297] (BALBI, 1822, v.2, p. ccxvij).

Durante sua estada no Brasil do primeiro império, Maria Graham (1990, p. 176) também se mostra bem impressionada: "Passamos então, à sala de música, onde o mestre de música se prestou a acompanhar às senhoras, muitas das quais cantaram extremamente bem".

No entanto, a atuação musical das mulheres de "boa família" estava geralmente confinada aos seus lares. Seguir a profissão de música só era algo permitido às mulatas e negras:

> Era também entre as mulatas que, pela sua condição social, tinham uma vida mais livre que a das mulheres brancas, que se formavam as actrizes e até cantoras de ópera, como **Joaquina Maria da Conceição Lapinha**, que nos finais do século XVIII se apresentou com sucesso no Teatro de S. Carlos de Lisboa (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 70).

Mesmo como expectadoras, a atuação feminina era restrita. Segundo Ayres de Andrade (1967, v.2, p. 69), somente em 1862 as mulheres começaram a freqüentar as platéias dos Teatros.

---

[297] "Mademoiselle Leal, soeur du précédent. C´est un *soprano* superbe aussi fort qu´étendu, qui exécute à perfection les plus beaux airs des maitres italiens et nationaux".

O que resta salientar é que a participação da mulher no meio musical brasileiro da época não é suficientemente estudada e talvez até subestimada. Vejamos, por exemplo, o texto de uma carta escrita no Rio de Janeiro por Luiz Joaquim dos Santos Marrocos a seu pai, em sete de outubro de 1812:

> Marcos António Portugal está feito hum Lord com fumos mui subidos. Por certa Aria, q. elle compoz, p^{a} cantarem Trez Fidalgas em dia d´annos de outra, fez-lhe o Conselh.^{ro} Joaq^{m} Joze de Azevedo hũ magnífico presente, q consistia em 12 duzias de garrafas de vinho de Champagne (cada garrafa do valor de 2$800 r^{es}), e 12 duzias d^{as} de vinho do Porto (MARROCOS, 1812).

Vemos então que mesmo como intérpretes diletantes, as mulheres influenciavam na produção musical dos compositores mais importantes. Como podemos ver no ensaio de Balbi, mesmo não sendo músicas de profissão, algumas senhoras chegaram a compor no Rio de Janeiro com algum mérito[298].

Além de tudo isto, Antônio Carlos dos Santos (2004) nos mostra que também havia mulheres no grupo de músicos escravos da Fazenda de Santa Cruz. Ou seja, a presença feminina se encontrava bem representada em muitos segmentos da vida musical carioca. Fica patente, portanto, a necessidade de estudos mais aprofundados sobre estas intérpretes, compositoras e consumidoras de música impressa.

---

[298] Dona Mariana é uma senhora renomada no Rio de Janeiro por sua grande habilidade ao piano; ela mesma compôs belas *modinhas* (grifo do autor, BALBI, 1822, v.2, p. ccxij). [Dona Marianna est une dame renommée à Rio-Janeiro pour as grande force sur le piano; elle a même composé de jolies *modinhas*]

Senhora Gardiner, filha do médico Francisco Antônio Pereira, e esposa do professor de química da academia militar do Rio de Janeiro. Ela toca piano quase tão bem quando dona Mariana, e compôs também algumas belas *modinhas* (BALBI, 1822, v. 2, p. ccxiij, grifo do autor). [Madame Gardiner, fille du médecin Francisco Antonio Pereira, et épouse du professeur de chimie de l´académie militaire de Rio-Janeiro. Elle touche du piano presque aussi bien que Dona Marianna, et a composé aussi quelques jolies *modinhas*].

SEGUNDA PARTE

A PRÁTICA VOCAL CARIOCA

CAPÍTULO IV

A CANTORIA[299]

Foi possível reunir aqui uma série de informações acerca da prática vocal no Rio de Janeiro antigo, tomando como base documentos que, de uma forma ou de outra, registraram padrões de conduta técnica ou interpretativa. Nossas fontes são dos mais variados gêneros: artinhas; compêndios de harmonia e contraponto; métodos de leitura musical, de aprendizado de instrumentos, de baixo contínuo ou de instrumento acompanhador; dicionários musicais; o próprio repertório, e até mesmo textos de crítica musical contemporâneos[300]. Todavia, não foi localizado qualquer tratado ou método de canto na literatura luso-brasileira coeva[301] que revelasse ainda mais dados específicos da prática vocal. Felizmente, muito do que já foi dito acerca do canto antigo italiano, pode ser estendido para o canto no Rio de Janeiro joanino[302], pois, como já deixamos bastante claro, o paradigma vocal carioca era o canto dos *castrati* e mesmo os cantores portugueses que aqui se estabeleceram tinham como modelo a prática italiana. Não queremos dizer com isto

[299] Raphael Coelho Machado (1909, p. 27) define "cantoria" como "execução de música vocal; canto, ação de cantar".

[300] Pelo próprio caráter geral destas fontes e pela dificuldade considerável de localizá-las, não foi possível fazer uma pesquisa exaustiva dentro de todos estes gêneros. No entanto, acreditamos que foi possível analisar uma quantidade suficiente para nossos propósitos.

[301] Os estudos de Paulo Castagna e Fernando Binder sobre métodos de teoria musical brasileiros escritos entre 1734 e 1854 também não revelam qualquer referência a um tratado de canto. Neste mesmo trabalho os autores nos lembram que a "impressão de obras teórico-musicais no Brasil iniciou-se após a Independência, especialmente no Rio de Janeiro. A *Arte da muzica para uzo da mocidade brazileira por hum seu patrício* (Rio, Typographia de Silva Porto & C.ª, 1823), hoje atribuída a Francisco Manuel da Silva, foi o primeiro compêndio teórico sobre música impresso no país. Tratados teóricos brasileiros anteriores a este - escritos, portanto, no período colonial - são raros e sempre manuscritos" (BINDER; CASTAGNA, 1996).

[302] Nossa bibliografia traz uma seleção de livros que abordam a escola de canto italiana dos séculos XVIII e XIX. É bom ressaltar aqui que esta escola italiana era um universo múltiplo, com várias vertentes ou subdivisões, mas para além destas particularidades há várias características gerais que mantém este universo coeso como um todo. Afinal, todas estas variantes participam de uma mesma tradição musical mais geral.

que inexistisse algo de particular na arte do canto carioca, afinal, como poderá ser visto nos próximos capítulos, as fontes luso-brasileiras consultadas mostram em que medida o modelo italiano foi aplicado em terras fluminenses e até mesmo elementos que representam algum "sotaque" carioca na prática vocal.

4.1 - Aspectos da técnica vocal

Os métodos de música consultados revelam pouco sobre aspectos técnicos do canto, não indo além de rudimentos que não apresentam nada de novo em relação ao modelo Europeu. Na verdade, é de se esperar que, antes da chegada da corte, prevalecesse no Rio uma técnica de canto italiana, a exemplo da metrópole. Mesmo que houvesse alguma variação técnica, com a chegada de vários *castrati*, a escola italiana contou com ótimos modelos e representantes legítimos, o que acabou por estabelecer de forma ainda mais precisa seus procedimentos técnicos, enfraquecendo possíveis variantes técnicas.

Por outro lado, devemos lembrar que as grandes mudanças técnicas que assinalaram o declínio da escola dos *castrati* e o estabelecimento da escola de canto romântica[303] chegaram com um certo atraso ao Rio, graças à hegemonia dos *castrati*, que durante o período joanino se estabeleceram como as grandes estrelas do canto, seja na igreja, no Teatro, ou nos salões. Assim, podemos até considerar que a primazia de uma escola de canto setecentista, que já se encontrava em declínio na Europa, seja aquilo que havia de peculiar na técnica de canto empregada no Rio de Janeiro.

Na verdade, se o "Romantismo [literário] começa a dar seus primeiros sussurros com o lançamento, em Paris, em 1836, da revista Nitheroy" (GIRON, 2004, p. 103), a técnica vocal romântica só se estabelece no Brasil na década de 1840[304]. Podemos afirmar

[303] Todo este processo de transformação na escola de canto italiana pode ser visto com detalhes em nosso livro *O Canto Antigo Italiano* (PACHECO, 2006). Seja como for vale lembrar que foram transformações graduais que levaram a sonoridade clara e ágil da escola dos setecentista a se tornar cada vez mais potente e escura, através do uso da "*Voix Sombrée*".

[304] A revista *Nitheroy* foi, acima de tudo, um marco para a literatura brasileira. Não quero sugerir que esta revista tenha tido a mesma importância para a música, afinal, Romantismo na literatura brasileira não é o mesmo que Romantismo na música, ou no canto. Seja como for, conexões podem ser estabelecidas: no caso da Canção Brasileira e da Ópera, tal revista foi de grande influência, já

isto levando em conta o fato que Giovanni Fasciotti e sua irmã e aluna Teresa foram os cantores mais influentes de seu tempo no Rio de Janeiro, ambos representantes da escola setecentista de canto. Outros cantores vindos da Europa não puderam pôr fim a este predomínio até a morte do Fasciotti em 1840.

Tudo indica que os irmãos tinham grande influência sobre a Companhia Italiana do Teatro S. João e sobre o empresário Fernando José de Almeida. Vejamos o que diz a *Gazeta do Brasil* sobre a chegada de uma nova soprano à cena lírica:

> É preciso que a aparição da Madama *Barbieri* na nossa cena tenha ferido no mesmo coração a *súcia castrada*, que tanto trabalhou para que ele não aparecesse. Pois vemos agora publicar pela infame *Astrea* artigos em que se propõe desacreditar o justo e incontestável merecimento da excelente cantora. (Suplemento da *Gazeta do Brasil*, 27 de outubro de 1827, grifo do original).

No entanto, a cantora francesa Elisa Barbieri[305], que parecia trazer em seu canto algumas novidades, permanece menos de dois anos no Brasil e a não chega a destruir a supremacia dos irmãos Fasciotti.

Em meados de 1829, morre o empresário citado e era de supor que a influência dos Fasciotti diminuísse. No entanto, com a abdicação de D. Pedro I em 1831 as atividades líricas arrefecem, desestimulado a vinda de novos cantores ao Rio:

> [...] nem uma só ópera é encenada no Rio Janeiro [entre 1832 e 1843]. Começa, então, o êxodo dos profissionais do canto lírico em busca de climas mais amenos para eles.
>
> Os poucos que restam procuram sobreviver cantando em concertos e nos intervalos das representações dramáticas.
>
> [...]
>
> Nos doze anos que se seguem a 1832, fazem-se ouvir esporàdicamente (sic) em público os seguintes artistas: Vitório Isotta (até 1834); Miguel Vaccani e sua mulher. Elisa Piaccentini Vaccani; as cantoras portuguesas Gertrudes Angélica da Silva, Antônia Borges e Margarida Lemos, sendo que esta última teve um certo destaque na vida musical do Rio de Janeiro por volta de 1838, ano em que chegou a de Lisboa; Rafael Lucci e sua filha Carmela (1838 e 1839);

---

que estes gêneros empregam textos literários. Além disso, a revista, como meio divulgador dos ideais nacionalistas, acabou por ajudar a formar a ideologia que justificaria o romantismo musical.

[305] Como podemos ver no estudo de Luís Antônio Giron, a soprano francesa Elisa Barbieri, aluna do conservatório de Paris, chega ao Rio de Janeiro em 1827, apresentando uma escola de canto atualizada com algumas mudanças estéticas.

Marinangeli, tenor (1839); Lívio e Rosa Tosini (1841) e Antônio Tornaghi (1841) (ANDRADE, 1967, v.1, p. 195).

Mesmo havendo algumas academias de óperas, as temporadas líricas freqüentes só são retomadas em 1844, com a maioridade de D. Pedro II e o fim da Regência[306]. O próprio casamento do D. Pedro II em 1843 beneficiou o canto carioca, já que a imperatriz D. Tereza Cristina traz consigo de Nápoles vários cantores e músicos italianos. As temporadas líricas são retomadas com a ópera *Norma* de Bellini e com a estréia de Augusta Candiani (1820-1890) que se tornou a nova diva da corte. A partir daí, Bellini e Donizetti tomam de Rossini o posto de preferido do público. Sendo assim, podemos ver que somente a partir de 1844, o canto romântico se estabelece no Rio de Janeiro.

Como já dissemos, existe uma vasta literatura sobre a tradição italiana de canto do início do século XIX que pode ser consultada, portanto, abordaremos a seguir apenas aqueles elementos técnicos sobre os quais encontramos alguma informação em nossas fontes e que julgamos valer a pena discutir por talvez apresentarem alguma novidade para o cantor moderno.

4.1.1 – A intensidade sonora e os timbres da voz.

Em finais do século XVIII, os cantores europeus buscavam uma sonoridade vocal cada vez mais robusta que era exigida pelas salas de concerto cada vez maiores, pelo crescimento da orquestra e pela própria evolução da técnica de confecção e de execução dos instrumentos que se tornavam, eles próprios, cada vez mais sonoros[307]. Este foi um fenômeno gradual de várias décadas, todavia, no Rio de Janeiro estas mudanças podem ter sido muito mais repentinas. É certo que após a chegada da corte, os cantores que aqui se encontravam teriam sido obrigados a buscar uma emissão vocal mais intensa, devido ao

[306] "Sem uma corte e o país governado pela Regência, a capital abdica das óperas. O fato se prolonga por mais de uma década, até que o herdeiro do trono, D. Pedro II, atinja a maioridade. As atividades líricas [...] são retomadas apenas em 1844" (GIRON, 2004, p. 103).
[307] Ver PACHECO, 2006, p. 77.

crescimento repentino da orquestra da Real Capela e a construção de um Teatro de grandes proporções como o T. São João. Como exemplo, podemos falar brevemente sobre o instrumental usado por José Maurício[308]. Antes da chegada de corte portuguesa, a orquestra da Catedral se resumia a um conjunto de cordas, às vezes sem viola, e alguns poucos instrumentos de sopro, como flautas, clarineta, trompa, e menos freqüentemente, trompete. A partir de 1810, com o fluxo de músicos europeus, os grupos instrumentais foram aumentando, "chegando ao efetivo da *Missa de Santa Cecília*, última obra do compositor, escrita em 1826 e instrumentada para madeiras a 2, 2 trompas, 2 trompetes, tímpanos e cordas, com duas partes de viola" [CARDOSO, 2005, p. 49]. Certamente os cantores brasileiros precisaram adequar sua voz à nova sonoridade da orquestra.

Da mesma forma, o grande número de cantores vindos da Europa foi impondo aqui o gosto por uma voz mais sonora. Ao falar sobre a reabertura do Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara, Schlichthorst, que esteve no Rio entre 1824 e 1826, testemunha que mesmo os cantores europeus sofriam com o tamanho das novas salas de concerto cariocas:

> Como o edifício é muito grande e, ao tempo em que estive no Rio, ainda não estava terminado, faltando parte da cobertura e a parede da fachada posterior, a voz dos cantores e cantoras perdia muito de sua intensidade, de modo que só a muito custo a gente se convencia que eram os mesmos artistas, cujo canto antes se admirara nas festas de igreja (SCHLICHTHORST, 2000, p. 124).

Como nos mostra Garcia (1985), um dos expedientes para o aumento do corpo sonoro da voz era o escurecimento do timbre da voz. Este tipo de recurso determinou a voz romântica, possibilitando o surgimento das vozes "dramáticas". Apesar disto, queremos ressaltar que no Rio de Janeiro joanino este tipo de recurso foi empregado com bastante parcimônia, pois não era típico da escola dos *castrati* e, mesmo na Europa, seu uso só seria estabelecido gradativamente no decorrer do século XIX. O escurecimento do timbre foi sendo empregado na tentativa de se adequar às exigências da orquestração romântica que

[308] Para maiores detalhes sobre a instrumentação de José Maurício, consulte o *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, escrito por Cleofe Person de Mattos, 1970.

foi se tornando mais densa[309]. Assim sendo, a exemplo da escola setecentista, o timbre predominante na voz do período joanino foi o timbre claro.

Por outro lado, é bom notarmos que, da mesma forma que na literatura da escola italiana de canto, podemos encontrar no Rio textos da época em questão que condenam o uso de timbres guturais e nasais.

4.1.2 - Registração vocal:

Vale a pena lembrar que a registração da escola dos *castrati* era diferente daquela que se tornou a regra na escola romântica. Tratadistas como Mancini e Tosi indicam que num soprano a passagem do registro de peito para o de cabeça[310] - tanto masculino quanto feminino - se dá por volta do $Dó_4$. Ou seja, na escola setecentista as vozes "femininas" usavam um registro de peito mais extenso, de maneira semelhante ao que fazem hoje em dia as cantoras de *Belt Singing*, ou como faziam algumas cantoras do rádio brasileiras[311]. Por sua vez, as vozes masculinas, principalmente os tenores, utilizavam o falsete na emissão de suas notas agudas, algo muito comum em cantores de música popular em nossos dias. Os padrões modernos de registração, no qual o soprano tem a passagem por volta do Mi_3 e as vozes masculinas praticamente não usam o falsete, só se estabelecem no decorrer do século XIX. Ou seja, a mulher aumentou a tessitura de seu registro agudo e o homem aumentou a tessitura de sua voz de peito.

No entanto, sendo o canto dos *castrati* o paradigma vocal, estamos certos que a registração vocal empregada no Rio de Janeiro joanino era o padrão setecentista. Devemos ressaltar que não é razoável acreditar que linhas vocais de tenor muito agudas, como as de Giovanni Mazziotti, fossem cantadas totalmente no registro de peito. Vejamos este trecho

---

309 A técnica de escurecimento do timbre permitiu que o tenor Gilbert Duprez (1806-1896) cantasse pela primeira vez um "Dó de peito" em 1837, o que aumentou ainda mais a polêmica que se formou acerca das *voix claires* e das *voix sombrées*. Para maiores informações consulte *Traité complet sur l'art du chant*, escrito por Garcia (1985).

310 Durante o século XVIII, os termos "falsete" *e "voz de cabeça"* são geralmente usados como sinônimos.

311 Dentre elas podemos citar o tipo de registração usada por Dalva de Oliveira no começo de sua carreira. Estes registros sonoros podem ser vistos na antologia *Dalva de Oliveira, a rainha da voz*, EMI, 1997.

do “responsório ultimo, Caligaverunt” das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* que foi dedicado a ele, por Marcos Portugal, em 1813:





(PORTUGAL, 1813)

É muito provável que as notas superiores ao Lá$_3$ fossem cantadas em falsete. Na verdade, as peças escritas para Giovanni Mazziotti nos revelam até que ponto os tenores em atividade no Rio de Janeiro eram capazes de empregar seus falsetes.

Mesmo na ópera o uso do falsete era muito comum. Em 1844, numa crítica sobre a montagem carioca da ópera *Norma* de Bellini, Émile Adêt faz um interessante comentário: "A voz do tenor não é má, e sentimos que ele não faça um uso mais freqüente do falsete que tem, e que poderia tornar melhor o seu canto" (in GIRON, 2004, p. 249). Esse desagrado da cronista nos sugere duas coisas: primeiro, o uso do falsete era mais freqüente antes desta apresentação de *Norma*; segundo, em 1844, os tenores no Brasil buscavam estender sua voz de peito para a região aguda de suas vozes.

Em Lisboa, a realidade é bastante parecida. O falsete também era recurso amplamente utilizado pelos tenores, como nos mostra o cronista do jornal *Allgemeine Musicalische Zeitung* ao comentar os cantores em atividade nesta cidade, em 1816:

> [...] Luigi Mari, primeiro–tenor de *opera seria*, é um cantor muito bom, que usa sua bela voz com gosto e sensibilidade, canta com facilidade e precisão, e não sobrecarrega a sua interpretação com floreados – tudo isto sempre que ele quer. Desde que não passe para o falsete, o que acontece com freqüência, a sua voz soa muito bela, redonda e forte, e nomeadamente na região que vai do sol grave até ao sol central, ou até mesmo ao lá; no entanto dá freqüentemente ocasião ao vulgo de o aplaudir, quando sobe em falsete até o mi agudo (26/06/1816, in BRITO; CRANMER, 1990, p. 42).

Por outro lado, o falsete também foi sendo gradativamente menos usado em Lisboa. Vejamos o seguinte comentário de Benevides sobre os tenores que atuavam na companhia lírica do Teatro São Carlos entre 1843 e 1844:

> O Tenor Flávio era um belo homem com voz de meio caráter, dando com grande facilidade e grande força notas agudas em falsete. O público, porém, não gostava então desse gênero e pateou-o várias vezes. O tenor Zoboli era feíssimo homem [...] tinha, porém, uma voz muito forte de peito, mas de timbre desagradável; cantava a *Sonâmbula*, sem transporte algum, com toda a facilidade (BENEVIDES, 1883, p. 203).

Não podemos esquecer, obviamente, que o falsete também era empregado pelos falsetistas dos coros de igreja, nos quais era vetada a presença feminina. Além do mais, a prática vocal da época utilizava o falsete até em vozes graves, como nos mostra a ária "Quoniam" dedicada ao baixo João dos Reis e presente na *Missa de Santa Cecília* do Pe. José Maurício. Vejamos um trecho[312]:



[312] Toda a linha vocal desta ária pode ser vista em nosso apêndice II.

4.1.3 – Os tipos vocais e sua extensão:

Em seu tratado de contraponto, Joseph Fachinetti identifica os tipos vocais e cita algumas de suas características:

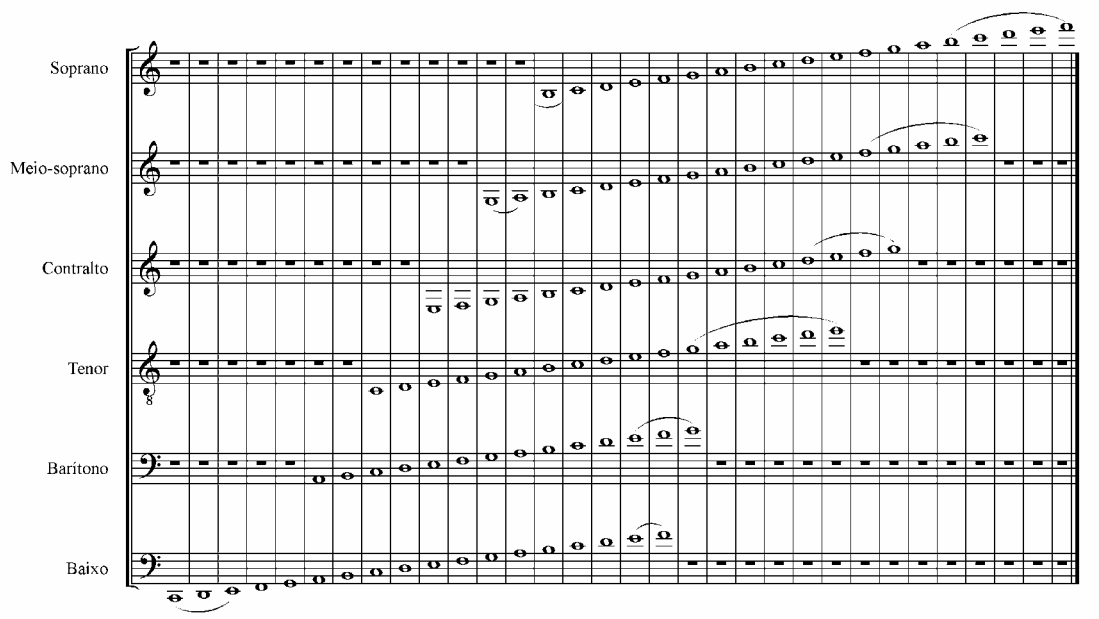
> [...] Existem cantores Sopranos, meios Sopranos, Contraltos, Tenores, Barítonos, e Baixos. É de suma importância, não obstante os princípios e o método de cantoria serem geralmente comuns a toda qualidade de voz, observar as modulações particulares, que tem cada qualidade de voz: v. g., a voz de Soprano é de natureza fraca e ágil, e a de Tenor mais grave e majestosa; a voz de Baixo é mais firme, franca, e pesada; e portanto convém destinar a cada uma os seus respectivos exercícios (FACHINETTI, 1843, p. 19).

No entanto, o texto mais específico sobre os tipos vocais que encontramos está no *Breve tratado d´harmonia*[313] de Raphael Coelho Machado (1814-1887)[314]:

> A voz humana divide-se em seis espécies ou qualidades denominadas: Soprano, Meio-soprano, Contr´alto, Tenor, Barítono e Baixo.
>
> [...]
>
> As vozes devem trabalhar ordinariamente nos sons médios de sua extensão; obrigando-as a sustentar o canto acima da escala média, isto é, entre as extremidades, elas acabaram por gritar, enfraquecer e afinal desafinar.
>
> [...]
>
> As vozes de soprano, meio-soprano e contr´alto chamadas vozes brancas só podem ser naturalmente produzidas pelo sexo feminino; ao homem pertence a voz de Tenor ou de Barítono e Baixo. A experiência tem demonstrado que é infeliz sempre a tentativa de imitar as vozes brancas com a voz do homem.
>
> No seguinte mapa ver-se-ão as vozes com suas respectivas extensões. Os sons extremos e difíceis de obter vão indicados com este sinal
>
> 
>
> [...]

[313] A publicação que consultamos não possui data, mas Binder & Castagna (1996) indica 1851 como ano da publicação.

[314] Músico português chegou ao Brasil em 1835, "destacando-se como professor de várias matérias musicais" (BINDER; CASTAGNA, 1996).



(MACHADO, s.d., p. 106)

É interessante notar que a extensão vocal[315] do tenor prevê notas que só seriam possíveis com o uso do registro de falsete.

Por outro lado, dentro do repertório escrito no Rio de Janeiro, os tipos vocais mais comuns são soprano, contralto, tenor e baixo. Por exemplo, nas linhas solistas do Pe. José Maurício, não encontramos nenhuma vez um solo de meio-soprano ou barítono. Obviamente que isso não quer dizer que não houvesse solistas com estes tipos vocais, eles apenas não eram chamados assim. Um exemplo muito interessante é o *castrato* Giovanni Fasciotti. Apesar de ser sempre referido como soprano, os solos dedicados a este cantor por Marcos Portugal nos mostram uma tessitura mais grave. Vejamos, por exemplo, o "Laudamus a solo di soprano" dedicado a Fasciotti na *Missa festiva com todo o instrumental*, de Marcos Portugal:

[315] De um modo geral, os autores italianos consideram duas oitavas a extensão vocal padrão no século XVIII e desaconselham o aumento da extensão vocal a qualquer custo.



(PORTUGAL, 1817).

Em contrapartida, podemos compará-lo com o “Laudamus a solo di soprano”, dedicado ao *castrato* Antonio Cicconi na *Missa com toda a orquestra*, de Marcos Portugal.



(PORTUGAL, 1814).

Por sua vez, o dueto de sopranos dedicado a este dois cantores e presente na *Missa festiva com todo o instrumental* de Marcos Portugal em 1817, deixa ainda mais clara a diferença entre a tessitura vocal dos dois *castrati*. Vejamos, por exemplo, a exposição do tema:

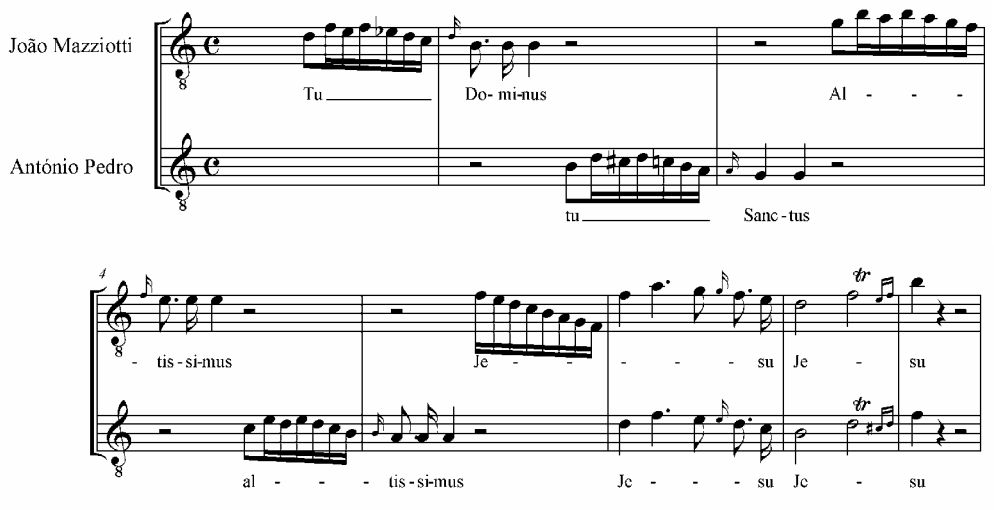


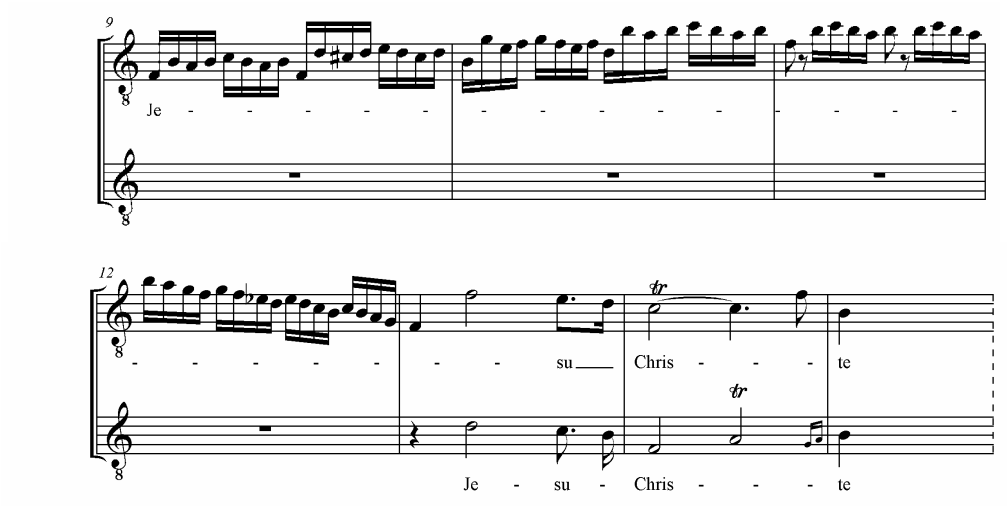


(PORTUGAL, 1817).

Estas dedicatórias mostram claramente que Cicconi era um soprano mais agudo que Fasciotti. Na verdade, se levarmos em conta os padrões modernos, podemos dizer que Cicconi possuía a tessitura normal de soprano, enquanto Fasciotti cobria a tessitura de um meio-soprano.

Antes de finalizarmos este tópico, gostaríamos de frisar que os tipos vocais presentes no Rio jonaino vão além dos seis indentificados por Machado. Ao que tudo indica, o Rio de Janeiro joanino também conheceu um tipo vocal bastante peculiar. Giovanni Paulo Mazziotti recebeu várias dedicatórias, que nos revelam uma tessitura surpreendentemente aguda, como já se verificou acima no trecho do *Responsório ultimo, caligaverunt das mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta* dedicado a ele por Marcos Portugal, em 1813. Um outro exemplo pode confirmar esta afirmação: o dueto de tenores presente na *Missa festiva com todo o instrumental* de Marcos Portugal, em 1817. Apesar de serem do mesmo naipe vocal e ambos possuírem uma voz bastante ágil, a linha vocal dos tenores é bastante diversa. O "segundo tenor", António Pedro Gonçalves, emprega uma extensão vocal dentro dos padrões de um tenor "moderno", enquanto o "primeiro tenor", Giovanni Mazziotti, se eleva a uma tessitura muito aguda, comum aliás a todas as linhas dedicadas a ele:





(PORTUGAL, 1817)

Essa particularidade da voz de Mazziotti torna possível reconhecer sua presença mesmo em composições que não estão dedicadas a ele nominalmente ou de maneira clara. Um exemplo disto é a linha do tenor no terceto "Domine Deus", da *Missa a 4 vozes* de José Maurício de 1811. Encontramos aí uma linha de tenor que alcança notas extremamente agudas. Vejamos um pequeno trecho:



(*Missa a 4 vozes*, JM, 1811)

Este solo foi dedicado ao "Sr. Mazzioti". Na verdade, havia três irmãos Mazziotti que cantavam na Real Capela do Rio de Janeiro. Ou seja, não teríamos como saber com certeza qual deles teria cantado esta linha vocal. No entanto, os outros dois nunca tiveram o mesmo sucesso como cantores e mesmo que, por serem irmãos, possuíssem vozes parecidas, é improvável que cantores medianos, como Fortunato e Carlos, fossem capazes de uma linha tão exigente e especial. Sendo assim, comparando esta linha com as dedicatórias escritas por Marcos Portugal, podemos concluir que se tratava de Giovanni Mazziotti o intérprete desta peça. Seja como for, graças a este tipo de análise podemos identificar um *contraltino* ou *haute-contre*[316] entre os cantores da Real Capela, ou seja, um tenor que possuía um ótimo falsete que o possibilitava cantar numa tessitura tão elevada.

Além deste *contraltino*, havia outros falsetistas. Alguns chegaram a atuar como solistas. Como é o caso do "contralto" Antônio Gomes Cardoso e o "soprano" Augusto César de Assis. Havia também os tiples: meninos que cantavam as vozes agudas dos coros eclesiásticos. É muito provável que antes da chegada dos *castrati* estes jovens também atuassem como solistas.

4.2 – Aspectos interpretativos

No que se refere a elementos próprios da interpretação, pudemos encontrar muito mais informação. Faremos a seguir uma rápida exposição do que reunimos, buscando sempre ressaltar o que há de típico na prática carioca. Quanto aos ornamentos especificamente, eles foram agrupados numa tipologia que já empregamos em nosso livro *O Canto italiano antigo*, e que foi apreendida dos tratados italianos analisados.

Mesmo que um dado ornamento não seja mencionado nos textos luso-brasileiros, procuramos exemplos no repertório composto no Brasil para ilustrarmos seu uso. Por outro lado, encontramos alguns casos em que a nomenclatura usada para designar um dado elemento musical difere muito daquela utilizada hoje em dia. Portanto, julgamos importante apresentar estes termos, identificando o significado que lhes era dado. Isto previne um

[316] Seguindo a nomenclatura dada por Manuel P. R Garcia, (1985, p. 25).

entendimento equivocado de textos musicais em vernáculo, ao familiarizar o leitor com o vocabulário então empregado.

Nos próximos itens deste capítulo, serão transcritos vários trechos dos tratados musicais originais. Nossa intenção com estas trascrições era fazer com que os tratados falassem por si mesmos, sem que introduzíssemos muito ruído na informação original. Por outro lado, nossa própria interpretação destes textos e alguns esclarecimentos podem ser vistos item a item, ao comentarmos tais citações.

4.2.1 - Ideais estéticos do canto

Poderíamos fazer uma descrição de quais eram os ideais estéticos do canto no Rio de Janeiro, mas cremos que o seguinte texto de Joseph Fachinetti faz isto por si mesmo:

> Para ser bom cantor não basta possuir só uma bonita voz, cultivada pelo melhor método, e meios d´execução; é necessário que seja também instruído nas leis da harmonia, e praticá-la no piano forte. Seria portanto útil possuir alguns princípios de composição para saber embelezar o canto; porque, quando não, de nada lhe serviria o ser cantor da Itália, ou da França. [...]
>
> Todos os homens cantam, bem ou mal [...]. Mas aqueles, que desejam extasiar com o seu modo de cantar aos que estão ouvindo, devem dar às suas vozes metodicamente aquela expressão e doçura para produzir neles o prazer de ouvir: e portanto devem recorrer às boas regras da arte, a qual ensina a boa maneira de cantar, a redondeza e exatidão do canto, a grandeza dos sons, a extensão natural ou artificial da voz, o recurso de sabê-la reforçar e abrandar; de sair cheia, grande e solta da influência do nariz e gutural, de sustentar a respiração, de a prolongar às vezes mais do consueto, e de a fazer avivar a tempo; de ligar os sons juntos, encher e diminuir por graus insensíveis, e estacá-los; de passar com ligeireza da voz de peito à voz de cabeça, e vice-versa; e de igualar por isso os sons agudos de uma, com os sons profundos de outra. Esses são os pontos essenciais, que formam o corpo da arte, e, mediante um perfeito estudo, chegar-se-á à perfeição de todas as suas dificuldades, das voadas, trilos mordentes, &c (FACHINETTI, 1843, p. 19).

Ou seja, como seus tratadistas compatriotas, o compositor italiano radicado do Brasil nos lembra que, ao lado de uma bela voz, um cantor precisa possuir uma formação musical sólida que o possibilitasse ornamentar seu canto.

4.2.2 - As árias, ornamentação e expressão:

No início do século XIX, era esperado que um cantor soubesse "embelezar" suas árias[317] que eram escritas como uma linha mestra sobre a qual, cadências, rubatos, acentos e tantos outros ornamentos eram adicionados, de preferência, ao improviso. Mesmo que muitas vezes fossem usados apenas como exibição de virtuosismo, os ornamentos estavam sempre vinculados ao poder expressivo do cantor. Sendo assim, os autores mostravam sempre uma grande preocupação com a boa execução dos ornamentos. Vejamos, por exemplo, o que fala o autor da *Arte de muzica para uso da mocidade brazileira* sobre os "sinais expressivos":

> Os sinais expressivos, que servem para o bom gosto, e graça do que se toca são nove, a saber: Trino, Apoio, Portamentos, Mordente, Rastilho, Crescendo, ou Esforçando, Piano, ou Dolce, Forte, Pianíssimo, e Fortíssimo.
>
> O Trino que se assina com um tr. por cima de uma figura, que muitas vezes é a penúltima de uma cadência, faz-se tocando-se com o maior [sic] velocidade dois pontos, que são: o expresso, e o que lhe fica superior.
>
> Apoio[318], é uma figurinha, que se assina antes da figura, que lhe precede, e vale a metade do valor da dita figura.
>
> Portamentos[319], são umas figurinhas pequenas, que muitas vezes se assinam antes das figuras; e estas ainda que sejam duas, três, quatro, ou mais, participam unicamente da metade da figura para onde passam.
>
> Mordente, que não tem sinal expresso, faz-se quando tremulando com o dedo se fere a Nota expressa com a debaixo tácita, que sempre será em distância de meio ponto.
>
> Rastilho, que também não tem sinal expressivo, é quando se passa rastejando com o dedo por todos os semitons, de uma nota expressa para outra, que lhe fica em distância de 3ª, 4ª, ou 5ª, superior.

---

[317] Em seu dicionário, Ernesto Vieira define no verbete "Ária":
"Em português antigo até os fins do século passado, dizia-se *ayre* como em espanhol e pertencia ao gênero masculino [substantivo de gênero masculino]: a palavra moderna é puramente italiana. O catálogo da biblioteca de D. João IV menciona freqüentes vezes: A*yres ou modos de cantar*.
Esta última citação define exatamente a palavra conforme o sentido que ela primitivamente tinha: *ayre* era um *modo de cantar* isto é, uma melodia, uma toada" (VIEIRA, 1899, p. 65).

[318] [Nota do original] Esta figurinha, a que chamamos Apoio, as mais das vezes assina-se no Signo acima da figura expressa que lhe precede; porém também se acha na de baixo, em distância de meio ponto.

[319] [...] Alguns Compositores, para designarem o Portamento de três figuras, como vem a ser: a expressa; a de baixo em distância de meio ponto; e a superior em distância de um, ou meio ponto; usam deste sinal ~ ; porém deve saber-se, que as que vierem com este sinal é para se darem soltas, e batidas, e sem algum portamento.

> Crescendo, ou Esforçando, que em breve se costuma pôr cresc. sf. é para se entender, e esforçar o som do forte para o brando, ou pelo contrário, do brando para o forte.
>
> Piano, ou Dolce, que em breve se costuma pôr p. ou dolc. é para se tocar baixo, ou brandamente. Forte, que em breve se costuma pôr f., é para se tocar fortemente.
>
> Pianíssimo, e Fortíssimo, que em breve se costuma pôr p.^{mo}, f.^{mo}, ou pp. ff., são os superlativos de piano, e forte, e anunciam que se deve tocar o mais brando, ou o mais forte, que possa ser (ARTE, 1823, p. 19).

É claro que, para estar apto a ornamentar uma peça, um cantor precisa ter profundo conhecimento musical e adequação ao estilo. Ao falar sobre ornamentação, Solano critica aqueles que ornamentam uma peça de maneira excessiva e sem conhecimentos de composição, seguindo somente o ouvido. No entanto afirma:

> Não digo nisto que o Cantor não tem liberdade, e muito livre arbítrio especialmente nas *cadências finais*, e também para mudar alguns passos, e revestir com próprio gosto o que canta, quando para isso lhe deixam os Compositores de propósito lugar conveniente; mas desta liberdade deve-se usar com prudente advertência, e sem notável prejuízo da Composição, medindo as ocasiões, e o tempo; e não podem adequadamente usar dela aqueles, que fiados só no ouvido, querem fazer a Musica arbitrária a seu modo, destruindo a harmonia, e confundindo a Composição, sem advertirem que o *Compor* pede outra muito mais ajustada ponderação, a que não pode chegar quem trova de repente (SOLANO, 1764, p. b, § 20)

A improvisação só está livre em linhas individuais. Fachinetti nos lembra que o solista deve improvisar nos solos, mas que nos "conjuntos" deve se manter no que está escrito:

> Posto no primeiro grau, o executor deve esmerar-se com lances sublimes d´inspiração particular; mas, na cantoria de vozes ou instrumentos, deve-se executar a maior exactidão; porque do contrário seria uma terrível cacofonia (FACHINETTI, 1843, p. 20).

No entanto, pelo seu próprio caráter pessoal e improvisatório, a arte de "embelezar" uma ária não pode ser aprendida através das partituras e mesmo os tratadistas sabem que seus textos não substituem uma audição dos grandes cantores. Ou seja, é muito importante para um jovem cantor ouvir os mais experientes para que pudesse desenvolver o bom gosto em sua ornamentação. Com a chegada dos *castrati* os cantores brasileiros e mesmo os

compositores puderam conviver pela primeira vez com modelos de excelência europeus, o que certamente ajudou em muito o desenvolvimento da habilidade de improvisar dos brasileiros. Cientes da importância dos modelos e exemplos para se aprender a arte da ornamentação e variação melódicas, incluímos no Apêndice VI a partitura integral das *Dezasseis Variações Sobre o Thema Nel cor piu non mi sento* escritas pelo *castrato* Domingos Lauretti[320].

Apesar de usarmos fontes um tanto "acadêmicas", não gostaríamos que ficasse a impressão que a ornamentação e a improvisação fossem uma prática alheia a gêneros mais populares como a modinha e o lundu. Ernesto Vieira[321] nos afirma justamente o contrário ao definir "ornamento":

> Parece que os ornamentos são uma das primeiras manifestações da arte no seu estado rudimentar. O homem do campo, o marinheiro, o cantor popular, enfim, quando procura modular a voz ensaia mil *requebros* com que julga aumentar a beleza do canto; o padre que entoa a *Gloria* [sic] e o cantochonista quando psalmeia, garganteiam a cada momento, quase inscientemente, toda espécie de ornamentos, por uma tendência natural que só a educação artística consegue corrigir. O próprio músico de profissão revela muitas vezes a rudeza da escola em que aprendeu ou do meio em que tem vivido, pela freqüência de ornamentos que emprega (VIEIRA, 1899, p. 401).

Nesta citação vemos uma acepção bastante peculiar do termo "requebro". O próprio autor nos explica:

> **Requebrar,** v. a. Ornamentar, florear o canto com requebros.
> **Requebro**, s. m. Ornamento, desenho composto de algumas notas rápidas para dar mais graça ao canto: trinado (VIEIRA, 1899, p. 443).

No verbete "modinha", Vieira afirma que, no Brasil, a modinha tornou-se "mais característica pelos requebros lânguidos com que as brasileiras as cantam" (VIEIRA, 1899,

---

[320] Outro ótimo exemplo de variação melódica é a ária *Frenar vorrei le lagrime* cantada por Angelica Catalani (1780-1849) e composta Marcos Portugal. Na edição que pode ser vista integralmente na Biblioteca Nacional Digital de Lisboa (http://purl.pt/179)..

[321] Apesar de escrito no final do século XIX, o *Dicionário Musical* de Ernesto Vieira traz informações valiosas sobre práticas musicais mais antigas.

p. 350). Não resta dúvida então que a ornamentação era prática costumeira entre as moçoilas brasileiras e muito utilizada na execução da modinha brasileira.

4.2.3 - Apojatura[322] e Grupeto

Estes são os ornamentos mais citados em nossas fontes. Muitas vezes são chamados de "apoios"[323]:

> Apoio é uma figura, duas ou mais, as quais tem a mesma forma que as figuras principais, mas são mais pequenas: dão-se estes com o valor das figuras a que se assemelham: porém o valor se tira da figura que se põe diante dos tais apoios; e o mais ordinário vem a ser que quando é um apoio somente, se lhe dá a metade do valor que tem a figura seguinte; e se a figura tiver pontinho de aumentação, se há de dar o valor da figura ao apoio, e a Figura fica somente com

[322] Em seu tratado de 1723, Tosi faz algumas considerações sobre as apojaturas e pede que este ornamento não seja executado em semitons menores, pois o resultado sonoro não seria agradável. À primeira vista, estas considerações que levam em conta um temperamento desigual parecem não ter relevância num repertório do século XIX. Contudo, como nos mostra a pesquisa de Marcelo Fagerlande, temperamentos desiguais eram utilizados nos pianos do Rio e Janeiro, ainda na primeira metade do século XIX. Num artigo de 2000, Fagerlande analisa sistemas de afinação descritos por Francisco Ignácio Solano de 1779, Pe. Domingos de S. José Varella (1806) e Rafael Coelho Machado (1843), concluindo:
"Os três temperamentos são desiguais, com o círculo das 5as fechado, podendo-se utilizar todas as tonalidades, com qualidades diferentes. O fato dos dois primeiros sistemas possuírem estas características não causa surpresa, uma vez que estão perfeitamente inseridos no contexto europeu comum do século XVIII. Já a afinação de Machado chama a atenção pela época na qual está sendo descrita – onde já havia uma consolidação do temperamento igual para teclados" (FAGERLANDE, 2000, p. 28).
Fagerlande ressalta, no entanto, que a coma pitagórica é dividida "por um bom número de intervalos, situação dos três sistemas, indica que as modificações sofridas nestes intervalos serão mais suaves do que aquelas que acontecem em divisões por um número menor de intervalos, como nos temperamentos mais radicais" (FAGERLANDE, 2000, p. 28). Segundo ele, nesses temperamentos, temos um centro tonal bastante limpo em torno de dó maior. As tonalidades com acréscimo de bemóis e sustenidos vão ficando cada vez mais "ásperas", com intervalos mais "largos".
Gostaríamos aqui apenas de ressaltar o uso destes temperamentos nos instrumentos de teclado cariocas. Fica claro que sua utilização pode interferir consideravelmente na sonoridade do repertório escrito para piano e canto na primeira metade do século XIX, mas apesar disto permanece pouco utilizado pelo intérprete moderno.

[323] O Pe. José Maurício também usa este nomenclatura: "Apoio é uma pequena figura, que serve para adorno e graça da Música, esta é a sua forma  mas sem entrar na repartição do compasso" (GARCIA, 1821, p. 4).

o valor do pontinho: porém se houver mais de um apoio, se há de tirar tanto valor para eles todos, como para um só.

Exemplo:



(PEDROSO, 1751, p. 9).

Na verdade, são muito citados por serem os ornamentos mais usados, pela facilidade de execução e por seu grande poder expressivo:

O *Apoio*, ou *Pojatura*, e juntamente os *Acentos* mais diminutivos da Voz são os *sinais* de melhor adorno, enfeite, e graça, que na Música se encontram para seu benefício: pode-se dizer que são os *Acentos* da Voz, e os *Apoios* os que dão a mais nobre, e agradável beleza e esta ciência; porque os outros modos, de que ela usa, e com que se reveste o que se canta, por serem muito repetitivos, serão fastidiosos, pondo talvez a Música em desgraça, v. gr. os duplicados, *Trilos*, os freqüentes *Batidos*, *Ligados*, e *Soltos*, e os demasiados *Mordentes*, por muitos, podem fazer a Cantoria péssima, e desagradável em quanto ao modo; porém só os *Apoios*, e os *Acentos* diminutivos não perderão por muitos, porque quantos mais forem, tanto será melhor o seu efeito; de sorte, que se for possível não se passar de nota para nota sem *Acento*, ou sem *Apoio*, use-se deles em todas as Figuras, pois tenho observado com atenta reflexão que alguns Cantores dão naturalmente um especialíssimo gosto no acento, modo, e graça do movimento dos pontos, ou notas por virtude dos muitos *Acentos*, e *Apoios* pelo modo advertido, sem que sua multiplicidade faça desagradável a Música.

Exemplo, em que se mostram os diversos modos, por que se fazem os Apoios*, e os diminutivos* Acentos *da voz.*



Observe-se a suma graça, que produzem os *Acentos*, e os *Apoios*, e se distribuam com discrição; advertindo, que quando subir a Solfa, faz muito gracioso efeito buscar o *Apoio* da parte superior para a inferior, como se vê no [...] 1º Compasso; mas também pode ser executado da parte inferior para a superior. Da mesma sorte, quando a solfa descer, será de igual efeito buscar a *apojatura* de baixo para cima, e poderá ser também de cima para baixo, como vão notadas de um, e outro modo no 2º, e 3º Compasso; e os *Acentos*, que são os mais diminutivos, se observem no 4º, e 5º Compasso, ou em outro qualquer lugar, em que valerem somente a quarta parte da figura imediata.

Não se fazem os *Apoios* só pela parte inferior, ou superior da Figuras imediatas *gradatina*, também se executam de salto, tocando o *Apoio* o tom da Figura antecedente, e apartando-se a Voz descendo para os intervalos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, ou 7ª, como se vê no 4º, e 5º Compasso.

> A sua verdadeira inteligência é, que o *Apoio* sempre há de ser ou figurinha, que tenha metade do valor da Figura *Apoiada*, ou se a Figura *Apoiada* tiver Pontinho, há de todo o *Apoio* se na figurinha, que valha a Figura, ficando só o valor do Pontinho para o tom da Figura *Apoiada*. Mais claro. O *Apoio* da *Mínima* será uma *Seminimazinha*, isto é, o seu valor: o da *Semínima* uma *Colcheiazinha*: o da *Colcheia* uma *Semicolcheiazinha*, &c.; e se qualquer Figura tiver *Pontinho* de aumentação, será a figurinha do *Apoio* da mesma qualidade, e igual à que estiver com o Pontinho; de sorte, que ou se há de repartir em partes iguais o valor da Figura *Apoiada*, ou se a Figura tiver Pontinho, há de o *Apoio* ser a parte maior (SOLANO, 1764, p. 168, grifo do autor).

É bom notarmos que ao explicar a execução das apojaturas, Solano nos mostra a diferença entre o que ele chama de Acentos e Apoios:

> [...] e quando estes [Apoios] se fizerem mais diminutivos, aos quais para mais distinção chamaremos com propriedade *Acentos*, serão entendidos na sutileza do valor ao contrário dos *Apoios*, isto é, ficando a Figura, em que a Voz fizer o *Acento*, com a maior parte do valor, e a graça do *Acento* da Voz com a menor parte; porque estes *Acentos*, que digo, e distingo, ainda que são figurados com os mesmos *Apoios*, têm a diferença da quarta parte na demora, pois em suma têm menos valor da metade da Figura subseqüente imediata, como se vê no Exemplo em o 4º, e 5º Compasso. Esta é na prática, e para o discípulo uma bem precisa e regular distinção dos diminutivos *Acentos* da Voz, ou dos *Apoios*, ainda que sejam *Apoios* os mesmos *Acentos*; [...] de sorte, que dizer *Apoio* insinua ser feito ou com parte igual de valor, ou com a parte maior, se a Figura do *Apoio* tiver Pontinho; e dizer *Acento* adverte que se lhe deve dar a quarta parte do valor da Figura imediata (SOLANO, 1764, p. 170, grifo do autor).

Ou seja, para o autor, apoios são apojaturas longas e acentos são apojaturas breves. O autor nos lembra que os tipos de apojatura são notados igualmente, o que cria sempre a dificuldade em identificar o tipo correto. Alguns autores tentam "prescrever" uma solução para este problema. Asioli mostra como as apojaturas deveriam ser notadas de forma que ficasse claro como deveria ser sua execução[324]:

> *P*. O que é *Apojectura*?
> *R*. A *Apojectura* é uma *pequena* nota que precede a qualquer outra, e comumente se acha um grau acima ou abaixo da mesma.
> *P*. Acha-se também em distância de mais graus?
> *R*. Sim; como de terceira, de quarta, de quinta, etc. tanto superior como inferiormente.

[324] Dentre os métodos de música que analisamos, este é o único que não foi originalmente escrito em português. Consideramos o texto pertinente à nossa análise, já que foi traduzido e publicado no Brasil justamente no período histórico de nosso interesse. O original foi escrito em italiano.

> *P*. Qual é o verdadeiro valor da *Apojectura*?
> *R*. A Apojectura não tem rigorosamente valor algum determinado; mas contudo apropria-se, dando-se-lhe algumas vezes todo o valor da nota, outras vezes a metade, outras um quarto, e outras um oitavo, conforme a *pequena nota* que a representa.
> *P*. De que maneira se apropria de todo o valor?
> *R*. Suposta [sic] uma Mínima pontuada: a Apojectura terá o valor da Mínima, e a esta se dará somente o valor do ponto.



> *P*. Como se apropria a metade?
> *R*. Suposta uma Semínima: a Apojectura terá o valor de uma Colcheia, e a outra que sobeja se dará à nota.



> *P*. Como se apropria a quarta parte da nota?
> *R*. Suposta uma Semínima: a Apojectura terá o valor de uma semicolcheia, e as três partes que restam se executarão sobre a nota.



> *P*. Como se apropria a oitava parte?
> *R*. Suposta uma Mínima: a Apojectura terá o valor de uma Semicolcheia, e as outras sete partes ficarão para a nota.

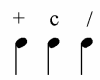


> *P*. Estas Apojecturas devem ter sempre rigorosamente o predito valor?
> *R*. Sim; se quisermos conseguir uma perfeita execução.
> *P*. Qual é a devida execução da Apojectura?
> *R*. É o ligá-la à nota, dando-lhe mesmo mais força que a esta (ASIOLI, 1824, p. 35, grifo do autor).

Ou seja, quanto menor for a figura de nota usada para notar a apojatura, menor será sua duração. Apesar de ser uma solução simples, ela nem sempre é empregado pelos compositores. Sem fazer qualquer comentário sobre figura da apojatura em si, Luiz Álvares Pinto recomenda que a apojatura "se detenha a quarta parte do valor das figuras que lhes vai adiante" (PINTO, 1977, p. 50). De qualquer forma, é bom termos em mente este

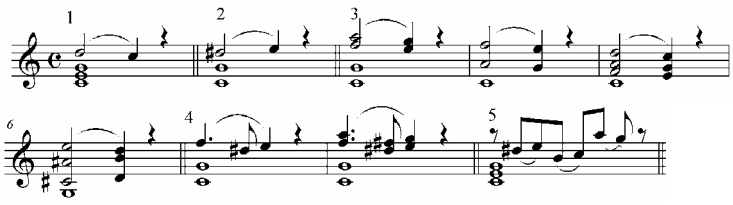
procedimento ao analisarmos músicas do período: semicolcheias podem indicar apojaturas breves, enquanto colcheias podem indicar apojaturas longas[325].

Autor do final do século XIX, Vieira nos dá um ótimo histórico do emprego da apojatura:

> Antigamente não se escreviam as appoggiaturas; era o cantor que as empregava como bem lhe parecia. Depois começaram os compositores a empregar diversos sinais juntos às notas que especialmente queriam apoiadas; esses sinais foram os seguintes:
>
> 
>
>
> Mais tarde, até cerca do primeiro quartel deste século, adotou-se escrever como indicação de appoggiaturas umas notas mais pequenas do que as usuais, e não contar com seu valor; o executante deveria tirá-lo da nota imediata.
>
> Para executar appoggiaturas assim escritas estabeleceu-se a seguinte regra: a appoggiatura ocupa o lugar da nota que se lhe segue, tirando-lhe metade do valor; se essa nota não for divisível em partes iguais, mas em três, a appoggiatura tira-lhe então um ou dois terços.
>
> Quando se quis que a appoggiatura fosse executada rapidamente sem valor apreciável, por acciacatura como se dizia, imaginou-se cortá-la com um traço. Confundindo o emprego dos termos, alguns compêndios chamam *acciacatura* à appoggiatura rápida. É só esta que hoje se escreve em notas pequenas, pois que a appoggiatura longa já não tem indicação especial, apresentando-se à vista como as notas usuais.
>
> Diz-se, e crê-se geralmente, que a appoggiatura rápida não tira o seu valor da nota a que serve de apoio, mas da anterior. Tal não deve ser, aliás perderá a qualidade de *appoggiatura*, deixando de *apoiar*, rápida ou longa, o seu principal caráter é ser uma nota *forte* em relação ao ritmo, logo não pode dar-se em tempo *fraco* senão excepcionalmente. O engano comum provém de que sendo esta nota executada com uma grande rapidez, o seu valor torna-se inapreciável, de sorte que o ouvido ilude-se julgando que a nota apoiada caiu exatamente no tempo forte.
>
> [..]
>
> Muitas vezes as appoggiaturas não são notas integrantes da harmonia; pertencem à classe das notas acidentais. Consideradas sob este ponto de vista, deve o seu emprego obedecer às seguintes regras: 1ª distanciar-se da nota real (nota apoiada) somente um intervalo de segunda; 2ª se for inferior deve fazer intervalo de segunda menor, ainda que para isso tenha de receber uma alteração ocorrente; 3ª pode empregar-se duas ou três ao mesmo tempo, fazendo entre si

[325] Fator determinante para decidirmos sobre a duração de uma apojatura está fortemente relacionado com sua função melódica ou harmônica. Se uma apojatura funciona como uma dissonância harmônica ela costuma ser de longa duração, se funcionar apenas como uma ornamentação da melodia seria de execução breve. Para maiores detalhes ver PACHECO, 2006, p. 162.

> intervalos de terceira ou de sexta, ou caminharem para a nota real por movimento contrario; 4ª pode haver duas appogiaturas seguidas, uma superior outra inferior para uma só nota real; 5ª emprega-se algumas vezes no tempo fraco ou na parte fraca do tempo, mas nunca perde o seu caráter de nota acentuada [...]
>
> Ex.:



(VIEIRA, 1899, p. 59, grifo do autor).

Por sua vez, o grupeto é um ornamento freqüentemente associado às apojaturas. Francisco Manuel da Silva diz:

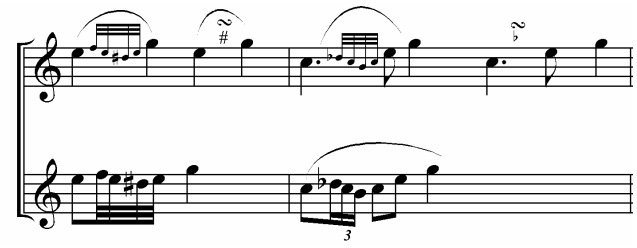
> Appoggio, Mordente, e Gruppetto servem para adorno, e beleza da música.



(SILVA, 1838 b, p. 8).

O último exemplo mostra um grupeto de execução rítmica um tanto complicada, pois ele precisa "terminar" em uma nota que está no contratempo. Este tipo de grupeto é muito comum na obra do Pe. José Maurício e temos uma explicação de sua execução dada por Ernesto Vieira:





(VIEIRA, 1899, p. 271).

No último exemplo podemos ver solução rítmica bastante simples: o grupeto é finalizado no tempo e a nota principal se mantém no contratempo.

Surpreendentemente, algumas vezes vemos os termos "mordente" e "portamento" empregados como tipos de apojaturas:

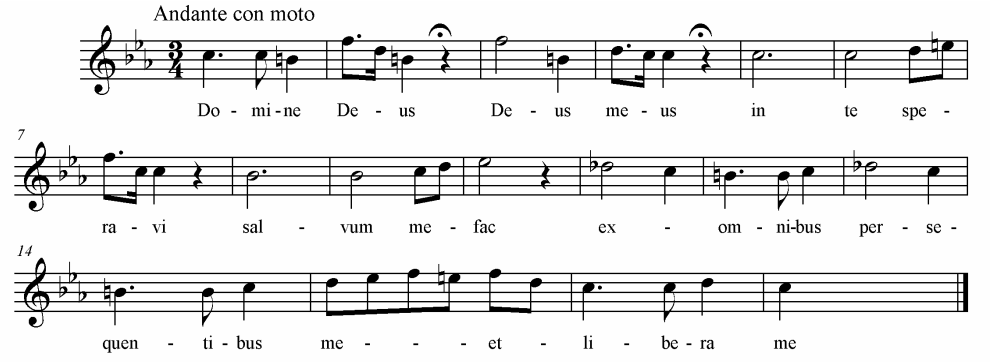
> *Apoio*, *Apoiatura*, ou *Appogiatura* é uma *figura* pequena, a qual tira o seu valor à *figura* antecedente. O *Apoio* umas vezes tira ametade [sic] do valor da *figura* seguinte, outras vezes lhe tira um mínimo valor. Quando o *Apoio* está em meio *ponto* abaixo da *figura* ordinária, e lhe tira um mínimo valor, então se chama *Mordente*: o mesmo é quando está em intervalo maior que o ponto: v.g. em 3ª, 4ª, 5ª, etc.
>
> Quando os *Apoios* são muitos, estes tiram o seu valor da *figura* antecedente. Chamam-se ordinariamente *Portamentos*. Se os *Apoios* são bem escritos na *Musica*, representam pelas suas *figuras* o valor, que se deve tirar à *figura* ordinária.



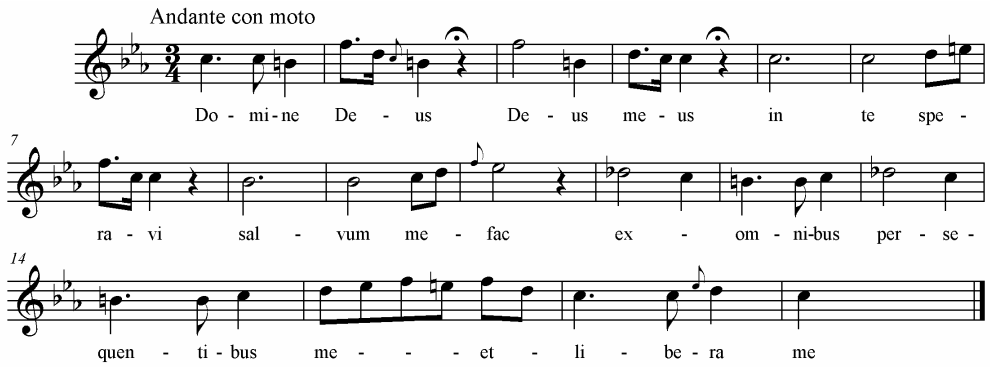
(VARELLA, 1806, p. 11, grifo do autor).

Estes são alguns exemplos de como termos musicais podiam ser usados com sentido bastante diverso do moderno.

Dentro do repertório carioca joanino, vale a pena citar como exemplo de emprego de apojaturas o *Graduál para a dominga infra octava do Corpo de Deos, ad Dominù, cum tribulárer, e outro p.ª 3ª dominga do pentecostes*, composto por Pe. José Maurício em 1800 e guardado atualmente na BAN. Nesta peça podemos ver o seguinte "Domine Deus":



Ao lado desta, o arquivo possui uma cópia posterior deste gradual com o título *Gradual para a dominga de corpo de Deus*. Neste documento o copista insere algumas modificações:



Podemos ver que estas modificações nada mais são que algumas apojaturas. Na verdade, o copista, com um tipo de zelo incomum para a época em que foi composto gradual, acabou notando a ornamentação que costumeiramente deveria ser introduzida pelo solista e conseqüentemente deixou um ótimo exemplo do emprego de apojaturas.

4.2.4 – Portamento:

Como já pudemos ver no item acima, "portamento" apresenta um significado bastante peculiar nos textos musicais luso-brasileiros[326]. Solano, por exemplo, descreve o que ele chama de "portamentos figurados":

> Os *Portamentos*, com que se adorna, e se dá maior beleza ao que se canta, são também umas figurinhas como os *Apoios*; mas com a diferença de concorrerem duas, quatro, e mais juntas imediatas umas às outras.
>
> *Exemplo, em que se mostra como se fazem os* Portamentos *figurados*.
>
> 
>
> Com estes *Portamentos*, e outros, que todos se assinam com semelhantes figurinhas, se enlaça, reveste, e engraça o que se canta; porém nunca serão muito próprios, nem produzirão bom efeito no modo de cantar, se eles se fizerem de contínuo, porque não são tão engraçados, como meramente os *Acentos*, ou *Apoios*, os quais nunca destroem a graça da Cantoria, e os *Portamentos* podem destruí-la, se forem muito repetidos, e continuados.
>
> O valor das duas, quatro, ou mais figurinhas há de se descontar da Figura imediata subseqüente (SOLANO, 1764, p. 171, grifo do autor).

Por sua vez, o Pe. José Maurício emprega o termo de forma peculiar:

> Portamento  acentos  servem para o mesmo efeito [que a apojatura], porém são em maior número (GARCIA, 1821, p. 4).

Ou seja, ele chama de "portamento" o que é hoje em dia costumeiramente chamado de "grupeto". O que ele chama de "acento" é um tipo de divisão em forma de escala, que é geralmente chamado de *tirata* pelos italianos.

Asioli compartilha com o Padre Mestre mesmo sentido dado ao termo "portamento":

> *P*. O que é *Portamento*?
> *R*. É um ajuntamento de pequenas notas precedentes a uma nota.

[326] Para uma discussão sobre o termo "portamento" dentro da escola italiana de canto ver PACHECO, 2006, p. 185.

P. De quantas notas se compõem o Portamento?

R. Geralmente de três.

P. De que maneira?

R. Por ex. o Portamento anterior a *Do* será forma de *Re Do* Si, ou de *Si Do Re*.

P. Como se chama quando é formado de *Re Do Si*?

R. Portamento para baixo.



P. E quando é de *Si Do Re*?

R. Portamento para cima.



P. Pode-se também formar de quatro pequenas notas?

R. Sim.

P. De que maneira?

R. Supondo duas notas *Do Mi* com um portamento no meio, este se formará de *Re Do Si Do*, ou de *Si Do Re Do*.



P. Mostrai-me outro exemplo.

R. Suponhamos um *Do* Semínima pontuada, e um *Re* colcheia: o portamento que se achar entre estas duas notas será executado sobre o valor do ponto, unindo-o com a primeira nota.



P. Há alguma maneira de indicar o Portamento, sem se usar das pequenas notas?

R. Sim: usa-se também de um ~ posto horizontalmente por cima ou por baixo de uma nota, ou mesmo entre duas notas.



P. De que maneira se deve executar?

R. Com destreza e velocidade.

P. Executa-se sempre ligado à nota?

R. Sim; de maneira que o Portamento e a nota devem formar um todo (ASIOLI, 1824, p. 37).

Somente autores mais modernos começaram a diferenciar claramente "grupeto" de "portamento" e cada vez mais relacionar o último termo com um tipo de articulação ligada das notas. Em 1857, Thomaz Cantuária afirma:

> Portamento, denota arrastar a voz ligeiramente pelas figuras até descansar na figura principal.
>
> Portamentos
>
> 
>
> (CANTUÁRIA, 1857, p. 16).

Diz ainda sobre o grupeto:

> O *gruppeto* é composto de 3 ou 4 pequenas notas. Por abreviatura escreve-se da seguinte forma ∾. (grifo do original, LOBO,1896, p. 17).

Em 1909, Rafael Coelho Machado define:

> **Portamento**, s. m., acento; designa, segundo Herz, dar um certo grau de força às notas, de maneira que o som fique entre *staccato* e *legato*. *Com portamento*, com acento, sacando sons animados, expressão sostenida às palavras ou às notas. Muitos confundem este com o termo *gruppetto*, cuja significação é muito diferente (MACHADO, 1909, p. 172).

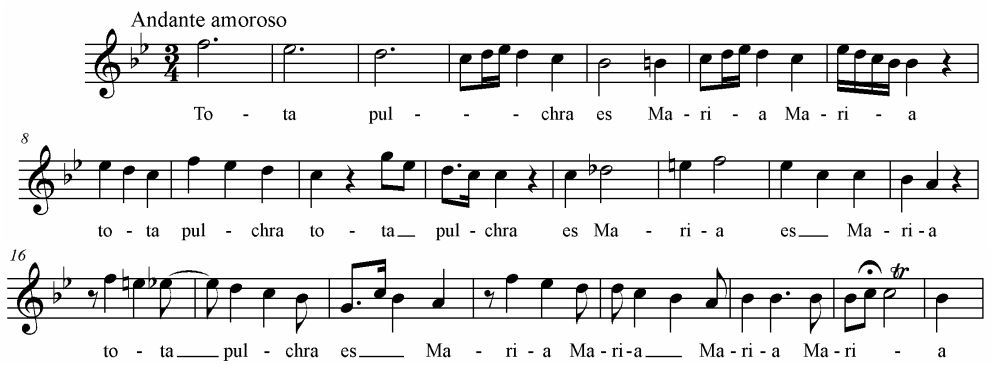
No entanto, no final do século XIX, é Elias Álvares Lobo nos fornece uma versão para o termo mais próxima daquela que empregamos hoje em dia:

> É um certo grau de força da nota *grave* a *aguda* ou vice-versa, na qual deixa-se arrastar o som da uma nota, a outra, antecipando-o da subseqüente.
>
> Hoje colocam-se sobre uma nota, unidos, um *sustenido* e *bemol*, ou *bemol* e *sustenido* para dar-se o portamento de um som ao seu imediato. Estes acidentes em nada influem quanto aos próprios do tom (LOBO, 1896, p. 17, grifo do autor).

4.2.5 – O tempo *rubato*

Não encontramos nenhuma referência ao termo *rubato* com o sentido costumeiramente dado no século XVIII de mudar a duração das notas da melodia,

antecipando ou retardando sua execução, e não de uma mudança no andamento da música. No entanto, não temos razão para duvidar que fosse empregado pelos músicos. Dentro do repertório, os próprios compositores usam variações do ritmo das frases musicais como forma criar novidade. Um ótimo exemplo disto é a linha solo da *Antífona Tota pulcra es Maria*, composta por Pe. José Maurício em 1783:



As síncopes que surgem a partir do compasso dezesseis não deixam de ser uma forma de *tempo rubato* bastante sofisticado. Afinal, caso elas não tivessem sido escritas pelo compositor, poderiam ter sido executadas da mesma forma, seguindo somente à vontade do intérprete.

4.2.6 – Trêmulo (flutuações de freqüência sonora):

Raras são as referências a ornamentos que usem flutuação de freqüência. Solano cita o trêmulo como um tipo de ornamento que não costuma ser notado na partitura:

> Destes *sinaes* [de expressão], de que falo, uns são positivos, outros imaginativos: os positivos se denotam figurados, são os *Acentos*, *Apojos*, ou *Pojaturas* [sic], e os *Portamentos*: os imaginários, que não se demonstram expressos em forma, são o *Trinado*, ou T*rilo*, ou *Granido*, o *Tremulo*, os *Batidos*, os *Ligados*, e os *Soltos*. Outro há também, que não tem forma, nem figura, que é o *Mordente* (SOLANO, 1764, p. 167, grifo do original).

Infelizmente o autor não dá nenhuma explicação de como seria a execução do trêmulo. Pedroso também faz referência ao trêmulo, sendo um pouco mais detalhista:

> ADVERTÊNCIA II
> Em segundo lugar se deve advertir, que também há *tremullo*, ou *tremido*, e é cantar um ponto com a voz tremendo, ou também com o instrumento, o que se pode usar nos pontos em que se usa o *trinado* excetuando no penúltimo ponto das cadências, que infalivelmente há de ser o *trinado* (PEDROSO, 1751, p. 11, grifo do original).

Como vemos, o trêmulo seria uma flutuação da freqüência sonora provocada pelo cantor e era tido como um ornamento. O trêmulo se difere do trilo, pois o primeiro não chega a definir duas notas diferentes durante as variações de freqüência.

4.2.7 – Dinâmica

Vários autores consultados vêem as variações de dinâmica como elementos importantes para o fraseado e a expressão musical. Vejamos o que diz Rafael Coelho Machado:

> **Acento**, s. m. uma energia mais marcada, unida a uma frase, e uma nota particular do compasso, ou seja articulando esta nota mais forte, ou com uma força graduada, ou dando-lhe um valor de tempo maior, ou finalmente destacando-a das outras por uma entonação distinta; o acento pertence inteiramente à execução, ele experimenta, como ela, variações segundo o executor tem mais, ou menos talento, e sensibilidade; muitas vezes ele é indicado pelos diversos sinais que o exprimem, como: os pontos de staccato, os silêncios, appogios, portes de voz, etc., restando assim duas maneiras de o apresentar, uma que se pode dever ao mecanismo, e a outra à inspiração; o acento dramático difere muito do acento instrumental, ele deve ser a expressão a mais justa do sentimento indicado pela palavra; para se obter os meios de variar o acento, e empregá-o com justeza quando o objeto o permite, ou exige, é necessário profundar [sic] os estudos elementares (MACHADO, 1842, p. 12).

Asioli é o mais prolixo sobre este assunto. Ele considera os procedimentos dinâmicos como um dos "acentos musicais":

> *P*. Que se entende por *Acento Musical*?
> *R*. Entende-se em 1º lugar, pelo *Ritmo* que perfeitamente dirige a frase ou período; as *diversas partes* de um período reguladas pelos tempos fortes ou fracos do compasso: e em 2º, o *aumento*, e *diminuição* de força;, [sic] o *ligar* e *soltar*; o *retardar*, e *apressar*; o *forte*, e *piano*; em suma, tudo que pode animar a *Frase*. (ASIOLI, 1824, p. 72, grifos do original).

O autor nos descreve algumas práticas de dinâmica que seriam usuais. Vamos transcrever todo texto pela relevância que ele possui para o fraseado musical:

> *P*. Que efeito faz a ligadura por cima ou por baixo de 2, 3, 4 ou mais notas?
>
> *R*. Serve, não só para ligar um som com outro, mas exige também que o primeiro som das notas ligadas seja apoiado, e mais sentido que os outros.
>
> *P*. Qual será a execução de duas notas ligadas, como Re Do?
>
> *R*. O Re deverá ser mais sentido que o Do, observando-se o mesmo efeito da apojectura.



> *P*. Como se executam três sons ligados, como Mi Re Do?
>
> *R*. O primeiro som Mi deverá ser mais apoiado, e sentido que os outros dou Re Do.



> *P*. Qual será a execução de quatro sons ligados, como Fa Mi Re Do?
>
> *R*. O primeiro som Fá deverá ser mais apoiado e sentido que os outros.



> *P*. Como se deverá executar uma sucessão progressiva de sons para o agudo, como Do Re Mi Fa Sol La Si Do?
>
> *R*. Começando-se piano, ou mesmo forte, e aumentando-se sucessivamente a força das notas.



> *P*. Qual será a execução inversa, como Do Si La Sol Fa Mi Re Do?
>
> *P*. [sic] Começando-se forte, ou mesmo piano, e diminuindo-se sempre a força até à última.



> *P*. Achando-se um canto entremeado, com saltos e grãos diatônicos em alternativa para o agudo e o grave, como se deverá executar?
>
> *R*. Aumenta-se e diminui-se o som, conforme a maior ou menor agudeza do canto.



> *P*. Todas estas execuções são inalteráveis?
> *R*. Não: mas sendo inerentes à índole da Melodia, jamais nos desviaremos destes preceitos, exceto quando o Compositor o indicar com sinais diversos, ou quando o hábil executor arbitrar (ASIOLI, 1824, p. 74).

Dentro do repertório produzido no Rio de Janeiro joanino, indicações de dinâmica podem vistas, chegando a ser bastante freqüentes em algumas peças. A ária "Angelus" do 5º responsório das *Matinas do Apostolo S. Pedro*, composta pelo padre mestre em 1815, é um ótimo exemplo do quanto variações de dinâmica poderiam ser usadas como recurso expressivo:





Podemos notar acima freqüentes variações de dinâmica que resultam num jogo de claro-escuro bastante rico. O que vale ressaltar é que estas variações, da mesma forma que os ornamentos em geral, eram um expediente usado pelo cantor para "embelezar" a peça que estava interpretando. Muitas vezes, as indicações dinâmicas não são explicitadas pelo compositor, como também acontece com os ornamentos, todavia isto não que dizer que o intérprete não fizesse uso de recursos dinâmicos por conta própria, seguindo seu próprio gosto e sensibilidade.

4.2.8 – Sons sustentados e m*essa di voce*[327]

No verbete "Expressão", Rafael Coelho Machado (1909, p. 72) define este termo como "os diferentes graus de doçura ou de força, pelos quais podem passar um ou mais

[327] "*Messa di voce* chama-se aquele ato, com que o professor dá a cada nota de valor a sua graduação, colocando a princípio pouca voz e, depois com proporção, reforçando-a até o mais forte, retirando finalmente com a mesma proporção que adotou ao crescer" (Mancini, in PACHECO, 2006, p. 201).

sons", e ressalta a importância do uso dos diferentes graus da dinâmica. Nestas suas considerações fica muito claro o uso expressivo de sons "filados", ou seja da *messa di voce*:

> [...] O *forte* e o *piano* são para esta Arte o mesmo que as sombras e as luzes para a pintura: *um recurso de contrastes e efeitos*.
>
> É em virtude desta regra que os bons cantores variam um mesmo som por uma aumentação e diminuição sucessivas, quando a duração é suficiente para se prestar a este efeito (MACHADO, 1909, p. 73, grifo do autor).

Solano, por sua vez, ao falar sobre o "melhor *modo*, *portamento*, ou *consistência* de lançar a voz", acaba descrevendo um procedimento dinâmico semelhante em sons sustentados:

> Os pontos, ou Figuras, que tiverem mais valor, como a *Breve*, a *Semibreve*, e outras, segundo a pressa, ou vagar do Tempo, não são todas próprias para se *Trinar* no valor de toda a Figura, antes só metade, ou a última parte é que propriamente há de caber o *Trilo*.
>
> EXEMPLO.



> Esta *Breve* em cada meio Compasso de seu valor há de conter diferente *Consistência de Voz*, principiando a entoação muito branda no 1º meio Compasso, no outro meio do ar mais fortezinha, no outro meio do chão já mais forte, e no último meio Compasso, que completa seu valor, fortíssima; isto é, que se há de regular a Voz a pouco, e pouco com tal suavidade, e *Modo*, que principiando com brandura, e docilidade, se há de ir largando por intervalos de esforço até a sua perfeita *Consistência*; e o mesmo digo de todas as Figuras de maior valor entre as suas menores.
>
> Na *breve* não é próprio ali *trinar*: no *A*. [Lá] seguinte, depois de guardar o mesmo *Portamento de Voz* em toda a *Semibreve*, pode-se *Trinar* no bater da Ligadura, aonde aponto o comum final do *Trilo*, prevenindo a respiração sempre que se puder sem defeito, para que a Voz *Trile* vigorosa, e não se perceba na última nota cansada, e oprimida; e a mesma se deve também muito refazer, e esforçar nas Volatas, e Passagens, para que o Cantor se haja de portar sempre muito senhor de si.
>
> Pelo que está dito muito bem se entende em que consiste o melhor *Modo de conter, e lançar a Voz*, do qual *Portamento* depende o belo gosto de dizer, e a eficaz graça de atrair, sendo todos estes preceitos, e polimentos da Arte quem melhor aperfeiçoa a Natureza (SOLANO, 1764, p. 175, grifo do autor).

O que devemos ressaltar é que estes textos revelam o uso freqüente de graduações de dinâmica nos sons sustentados, como é prescrito pelos tratadistas italianos do século XVIII[328].

4.2.9 – Agilidade vocal ou vocalização

4.2.9.1 - O trilo e o mordente

Podemos encontrar muita informação acerca do trilo, pela importância que tinha na execução do repertório, especialmente nas cadências. Vejamos o que diz Manoel de Moraes Pedroso sobre o trilo em seu *Compêndio Músico*.

> ADEVERTÊNCIA I
>
> Em primeiro lugar se deve fazer o *trinado*, o qual se não pode bem explicar por escrito, e com o ouvir mais perfeitamente se aprende, e o mais que dele se pode dizer é quando se deve fazer, que é no penúltimo ponto de todas as cadências, e também quando vierem dois pontos no mesmo signo em diferentes partes do compasso, no segundo se deve fazer, e também se fará havendo figuras de grande valor, mas nestas não se costuma fazer no princípio; mas deve-se cantar a primeira parte da figura sem o *trinado*, e a mais partes com ele. O trinado se costuma fazer no signo, que está por cima da figura, que o há de levar, e do tal signo passar ao signo da figura, e repetir isto todas as vezes que couber, com a brevidade possível que se puder fazer, em quanto dura o valor da figura em que se faz (PEDROSO, 1751, p. 11, grifo do autor).

Solano também fala sobre o trilo e nos descreve sua exata execução:

> Os outros finais, com que se reveste o modo, e graça de cantar, são o *Trinado*, ou *Granido*, e o *Tremulo*, que é quando sem notas expressas há certo movimento de Figuras tácitas, ou intervalos, com que o Cantor forma o *Trilo*, ou o *Tremulo*, só porque é seu gosto, ou quando para o *Trilo* se afina em cima de qualquer Figura um *tr*., que significa *Trinar*, e então positivamente *Trila*; e fora deste sinal expresso o faz todas as vezes que lhe parece ser próprio, e adequado.
>
> EXEMPLO.



[328] Veja mais informações em Pacheco, 2006, p. 200.

> O *Trilo* se faz granindo o signo expresso com o imediato de cima tácito, ou seja com distância de Ponto, ou de meio Ponto, segundo o pedir o Tom, e nunca com a Figura imediata do baixo, que então não é *Trilo*, e será *Tremulo*, o qual quando se queira fazer em outro lugar, que seja próprio, se entenda que o *Trilo* às avessas é propriamente como dever ser feito o *Tremulo* às direitas.
>
> Exceto no 1º, e último Compasso do Exemplo, se vê nos mais o final do *Trilo*, e no penúltimo se mostra o modo em substância, com que se *Trila*. Note-se: com as duas Figuras *A*. [Lá], e *B*. [Si] principia o *Trilo* moderado, e para o fim se irá granindo, e apressando o mais que puder ser.
>
> Há de se *Trinar* com discrição, aonde o pedir o gosto, em modo que não cause fastio, ou não pareça mais bater o queixo, do que propriamente *Trinar*; e nas Cadencias quanto maior for o *Trilo*, tanto ficará com maior realce a Cadência; e enquanto esta durar, ou se bater o *Trilo* não deve o Cantor tomar sensivelmente a respiração, na qual há de ter grande advertência, e se deve muito antecipadamente prevenir, para que na Cadencia, ou *Trilo* a Voz não acabe sufocada. Advirto que *Trinado*, *Trilo*, ou *Granido* é para nós tudo o mesmo na prática, pelo que sempre tenho usado de um, ou outro termo, para que assim não se ignorem todos os que são praticáveis (SOLANO, 1764, p. 173, grifo do autor).

Por sua vez, Asioli nos traz ótimas informações de como "preparar" e "resolver" os trilos:

> *P*. O que é *Trinado*?
>
> *R*. O Trinado é um composto de duas notas executadas alternativamente, e com muita velociade.
>
> *P*. De que modo se indica o Trinado, e donde se assina?
>
> *R*. O Trinado indica-se com a letra *t* seguida de uma cauda; e assina-se por cima ou por baixo de uma determinada nota, como por ex. um *Re* como predito sinal posto por cima ou por baixo se deverá executar *Re Mi*, *Re Mi*, *Re Mi*, etc.



> *P*. Forma-se ele sempre com a nota superior?
>
> *R*. Sim.
>
> *P*. É também obrigado a *preparação* e *resolução*?
>
> *R*. Sim.
>
> *P*. Qual é a preparação?
>
> *R*. Suposto o Trinado em *Re*, a preparação será *Do Re*.



> *P*. E qual será a sua resolução?
>
> *R*. Suposto o mesmo Trinado em *Re*, a resolução será também *Do Re*, depois da qual cairá também *Do Re*, depois da qual cairá sobre a nota final *Do*.



P. Qual é a excelência do Trinado?
R. A velocidade, e a boa expressão. (ASIOLI, 1824, p. 39).

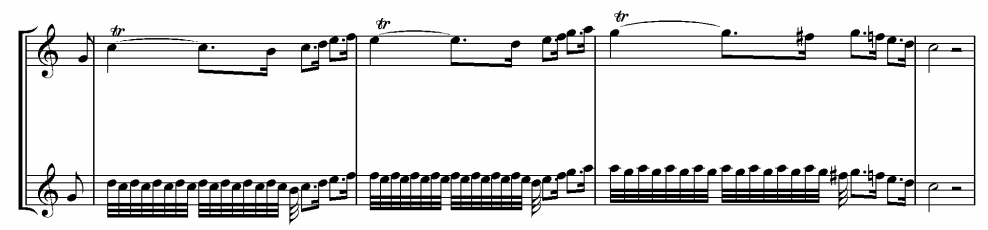
Acreditamos ser útil citar ainda alguns outros exemplos de como executar o trilo. Vejamos o que diz Silva:

Trinado é uma suave e ligeira passagem de uma para outra nota imediata:



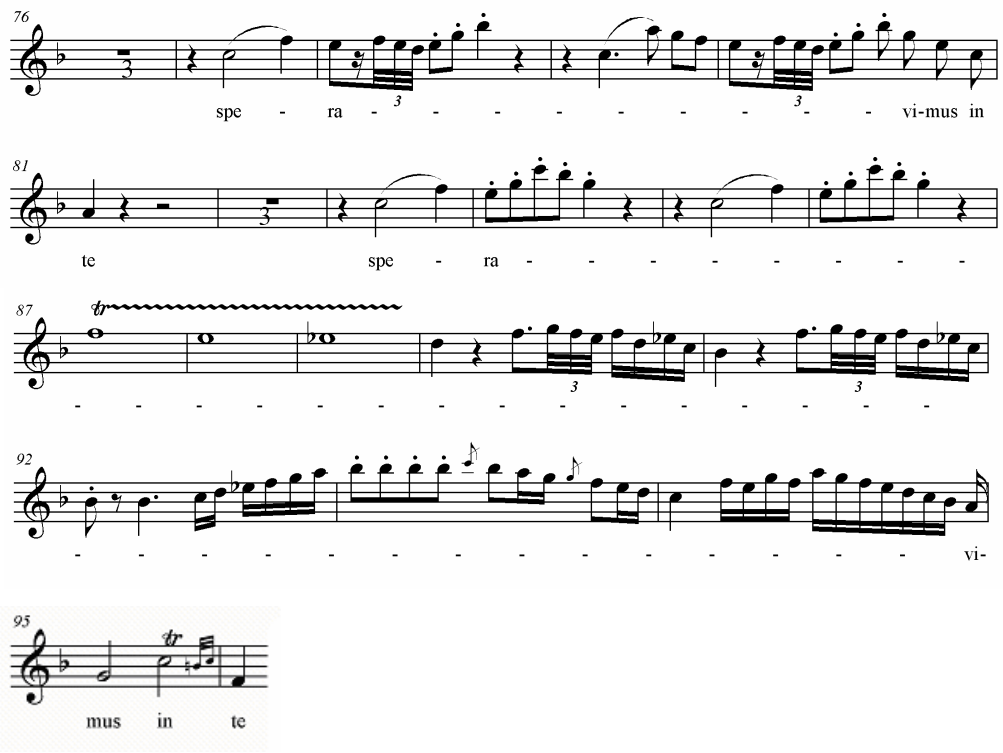
(SILVA, 1838, p. 8).

Cantuária nos fornece um ótimo exemplo de execução de trilos seguidos:



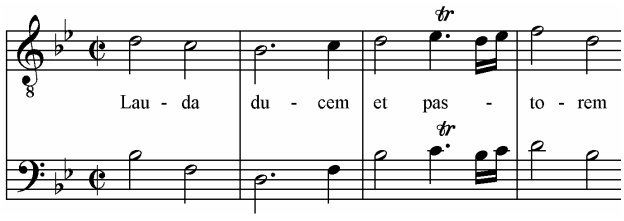
(CANTUÁRIA, 1857, tabela).

Observando o repertório composto no Rio de Janeiro joanino, podemos ver que o emprego do trilo era bastante generalizado, sendo executado por todos os tipos vocais, desde o baixo até o soprano. Como era de se esperar, o trilo era costumeiramente indicado na finalização de frases. Abaixo podemos ver um ótimo exemplo do uso deste ornamento na ária de soprano, "Fiat misericórdia"**,** do *Te Deum Laudamus* para a aclamação de D. João VI, composto por Marcos Portugal em 1818:



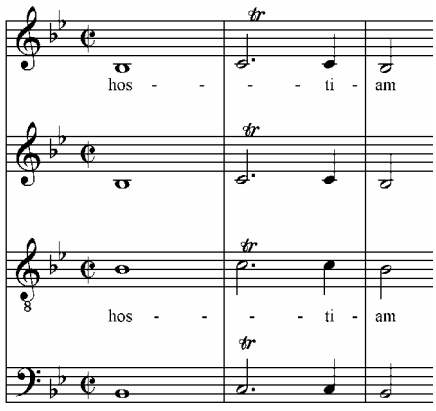
É bom ressaltar no compasso 87 deste exemplo o emprego de uma "cadeia de trilos", ou seja, trilos executados um logo após o outro[329].

Nas composições do Pe. José Maurício, os trilos chegam mesmo a ser usados a várias vozes. Vejamos, como exemplo, um trecho do dueto para tenor e baixo da *Seqüência de 5ª fr.ª do Corpo de Deos* de 1809:



Nesta mesma *Seqüência* do Pe. José Maurício, podem ser vistos trilos até mesmo a quatro vozes:

[329] Para maiores informações sobre trilos em seqüência veja Pacheco, 2006, p. 217.



Mesmo com este uso tão freqüente de trilos, o termo mordente não possui uma definição consistente na literatura luso-brasileira[330]. Para Pedroso ele pode ser uma espécie de apojatura ou uma espécie de trilo que se faz com a nota meio-tom abaixo:

> ADVERTÊNCA III
> Em terceiro lugar se deve advertir, que há *Mordente*, e este não tem sinal na música, e se faz descendo com a voz cinco pontos antes de dar a figura, que leva o tal *mordente*, usasse dele quando ao cantor lhe parece melhor, com particularidade porem em recitativos se deve usar. Alguns *mordentes* se fazem com o proferir da boca, e estes como se não podem explicar por escrito, o ouvir executar o ensina melhor (PEDROSO, 1751, p. 11, grifo do autor).

> REGRA V
> Os *mordentes* se fazem dando golpe em duas teclas com dois dedos, advertindo, que uma é a que assinala o ponto, e a outra, há de ser meio ponto abaixo: na mão esquerda se faz o *mordente* com o dedo *polegar*, e o que se segue, e na mão direita com o 2º , e 3º dedos (PEDROSO, 1751, p. 23, grifo do autor).

Por outro lado, para Asioli, o mordente é uma apojatura dupla:

> *P*. O que é Mordente?
> *R*. O Mordente é um composto de duas *pequenas notas*, colocadas antes de um nota.
> *P*. Como se assinam estas pequenas notas?
> *R*. Suposto um *Do*: as duas pequenas notas serão *Do Re*, ou *Do Si*; as quais unidas à nota farão *Do Re Do*, ou *Do Si Do*.

330 É bom lembrarmos que para Tosi ou Garcia, o mordente é uma espécie de trilo que se faz com a nota inferior à nota principal. Ver Pacheco, 2006, p. 212.



P. Assinam-se também de algum outro modo?
R. Sim: dando por ex. um *Do*, o Mordente pode ser *Si Re*, o que faz *Si Re Do*; e dado um *Mi*, o Mordente pode ser *Do Re*, o que faz *Do Re Mi*.



(ASIOLI, 1824, p. 38).

Antes de finalizarmos este tópico, é interessante notarmos uma nomenclatura muito peculiar. No dicionário de Rafael Coelho Machado, podemos encontrar verbetes sobre "gargantear':

> **Garganteado** p. p. e sup. de *gargantear*, e adj. Trinado que imita o gorjeio dos pássaros.
> **Gargantear**, s. m., gorjear, fazer garganteios com a voz, trinar, executar uma volata exprimindo distintamente e com delicadeza todas as suas notas.
> **Garganteio**, s. m., a ação de gargantear, trinado da voz, execução requebrada (MACHADO, 1909, p. 81).

4.2.9.2 – Divisões

Não pudemos encontrar muitas referências a divisões ou vocalizações nos tratados de música consultados. Uma breve exceção é esta, fornecida por Rafael Coelho Machado:

> **Volata**, s. f., escala veloz; corrida em forma de escala ascendente ou descendente.
> **Volatina**, s. f., traço diatônico ascendente ou descendente, executado com rapidez. Os cantores colocam a volatina nas cadências ou finais quando o julgam a propósito (MACHADO, 1909, p. 269).

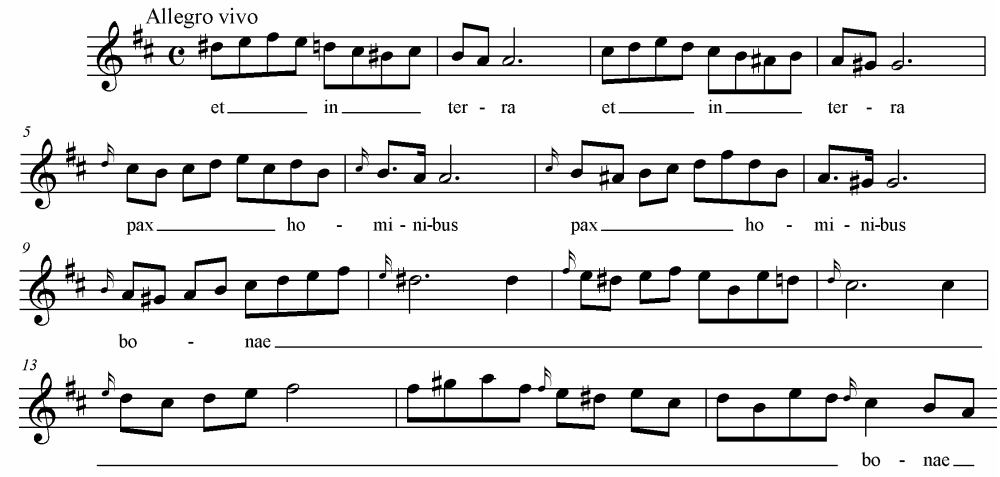
No entanto, o repertório vocal solista produzido durante o período joanino é pródigo em divisões escritas:



("Quoniam" da *Missa com toda a orquestra .... [Mi b M]*, MP, 1814)



("Confiteor" do *Credo*, MP, 1817).



("Glória" da *Missa para o dia 19 de outubro [Missa de São Pedro de Alcântara]*, JM, 1808).



(**"**Laudamus te" da *Missa de N. Sra. da Conceição*, JM, 1810).

Muitos outros exemplos podem ser vistos, consultando a obra vocal solista do Pe. Jose Maurício transcrita em nosso Apêndice II.

É certo que divisões também podiam ser inseridas nas árias pelos próprios intérpretes. Um ótimo exemplo disto pode ser visto na já citada "Frenar vorrei le lagrime" de Marcos Portugal.

4.2.9.3 – Outros gêneros de agilidade:

Como pode ser visto nos exemplos musicais anteriores, outros gêneros de agilidade como arpejos e notas estacadas são bastante comuns no repertório joanino. Referências a seu respeito também podem ser encontradas nos tratados consultados. Por exemplo, Solano nos fala sobre a agilidade ligada e o estacado:

> *Batidos*, *Ligados*, ou *Soltos* são todos aqueles pontos, ou notas, que o Compositor assinala para a redundância dos seus efeitos: os pontos *Ligados* assinam-se com umas riscas por este modo ⁀ ⁀ : os pontos *Batidos*, ou *Soltos* com uns risquinhos assim ⋮⋮⋮, ou quando o Cantor quer por capricho *ligar*, *bater*, ou *soltar* algumas notas, segundo o seu gosto, e boa eleição.
>
> *Exemplo dos pontos* Ligados*, e* Batidos.
>
> 
>
> Os pontos Ligados conseguem-se propriamente reprimindo, e prendendo a Voz de umas para outras notas.
>
> Os pontos Batidos são os mais delicados no bater da respiração, consistido o seu preceito em que não sejam *batidos* de goela.
>
> *Exemplo dos pontos* Soltos*, e* Ligados.
>
> 
>
> Os pontos *Soltos* devem ser prontíssimos, e largados com firmeza, isto é, que seja sólida a sua afinação, quando se deixam (SOLANO, 1764, p. 176, grifo do autor).

Por sua vez, Asioli também fala sobre o som destacado.

> *P*. Qual é a execução do *ponto* que se acha sobre a cabeça das notas?
>
> *R*. Executa-se com um som *seco* e *desunido*, de maneira que de um a outro som se compreende um quase imperceptível intervalo de tempo.
>
> 

P. Como se deverão executar alguns sons *ligados* e *pontuados* ao mesmo tempo

R. Compreendendo um termo médio, entre o ligado e o pontuado.



(ASIOLI, 1824, p. 75).

O que é preciso ressaltar é que o repertório vocal solista joanino faz uso constante dos mais variados tipos de agilidade vocal que, a exemplo do estilo setecentista, tinham o papel de intensificadores expressivos dentro do discurso musical.

4.2.10 – Cadência

Como podemos ver em todo o repertório carioca composto na primeira metade do século XIX, a introdução de cadências melódicas por parte dos cantores era uma prática bastante comum. Portanto, vários são os autores que falam sobre sua correta execução. Em seu *Princípios de musica* de 1820**,** Rodrigo Ferreira da Costa chega a dedicar ao assunto todo o Capítulo V – intitulado "Da coroa, e das cadências**"** – o qual transcrevemos abaixo:

> Introduzem-se no decurso das peças certas *suspensões* de demora indeterminada e arbitraria, com que se interrompe o seu canto por pequeno silencio; ou pela *cadencia*, digo, prelúdio *ad libitum* trabalhado e desacompassado, que a Parte principal executa solitária, rematando de ordinário em trinado.
>
> Estas *suspensões da batuta do compasso* com cadência ou sem ela indicam-se pela *coroa* (𝄐) assinada sobre a nota ou pausa correspondente à mesma suspensão, assim na parte do primeiro Executor como nas dos outros. [...]
>
> Praticam-se as *suspensões sem cadencia* nem trinado nas *cláusulas*[331] *rotas e interrompidas*: e usam-se quase todos os gêneros de Música; menos nas peças, cujo canto é tão regular e deduzido, e o pensamento tão doce e fluido, que não permite interrupção, e suspensões. Aliás tem todo o merecimento, e produzem efeito admirável pela surpresa, quando são poupadas.
>
> Usam-se as cadências e prelúdios ad libtum no fecho dos *concertos* e *solos* de vozes e instrumentos, e até se executam em *dueto*: porem apenas parecem próprias de peças de execução e alardo (COSTA, 1820, p. 55. grifo do autor).

[331] O autor usa "cláusula" como sinônimo de "cadência" (ver COSTA, 1824, p. 102).

É bom notar que, via de regra, os autores consideram o símbolo 𝄐 como indicativo de cadência[332] e o trilo como sua finalização costumeira.

Podemos encontrar também alguma preocupação em impedir os excessos dos cantores mais prolixos:

> Também se deve saber, que quando se fizer alguma cadência, nunca se há de tomar respiração no meio dela; nem é bom fazer cadência que muitas vezes suba, ou desça, e somente pode subir uma, e descer outra pelo estilo que o cantor quiser: antes de se fazer o trinado se pode tomar respiração, e nunca se fará cadencia em letra vogal que se *U*, ou *I*, e somente se fará nas vogais *A*, *E*, *O* (PEDROSO, 1751, p. 12).

Seguindo a tradição italiana, as cadências deveriam ser improvisadas pelo cantor. Rafael Coelho Machado explica que a palavra *cadenza* "indica um *ponto- d´orgão* não escrito, e adverte à parte principal que remate a frase ou período por um breve improviso trabalhado, *ad libitum*" (MACHADO, 1909, p. 25). Sendo assim, estas candências não costumam estar escritas no repertório. Felizmente, podemos encontrar alguns exemplos escritos de cadência dentro dos livros didáticos:

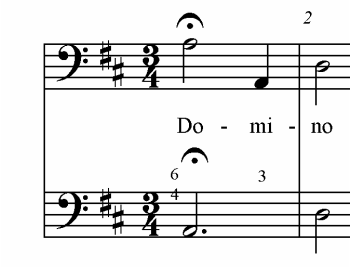
> *P*. O que é *Comunia* ou *Coroa*?
>
> *R*. É uma linha curva com um ponto no meio, a qual se acha por cima ou por baixo de uma nota, ou de uma pausa, e algumas vezes de duas notas, das quais a segunda deve ser garganteada.
>
> *P*. Qual é o seu efeito?
>
> *R*. Ela estabelece um tempo de convenção tanto sobre as pausas como sobre as notas, e deixa a arbítrio do executor o prolongar e ornar a nota precedente à do trinado.



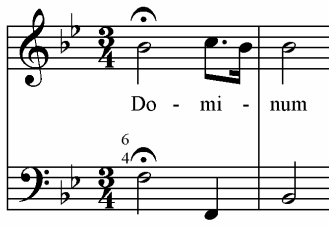
(ASIOLI, 1824, p. 41).

[332] "De ordinário este sinal, serve para que a parte principal faça aqui à sua vontade alguma passagem a que os Italianos chamam Cadenza, enquanto todas as mais prolongam, e sustentam o que lhes he indicado, ou param inteiramente" (ARTE, 1823, p. 18).

Além das referências teóricas, pudemos localizar várias indicações de cadências dentro do repertório joanino. Podem ser cadências simples como estas dos *Responsorios para Noite de Natal [Matinas de Natal]*:

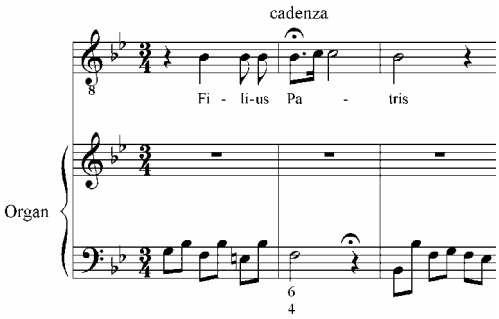


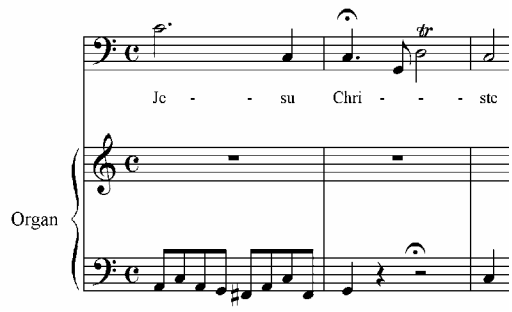
(no 5º Responsório, JM, 1799)



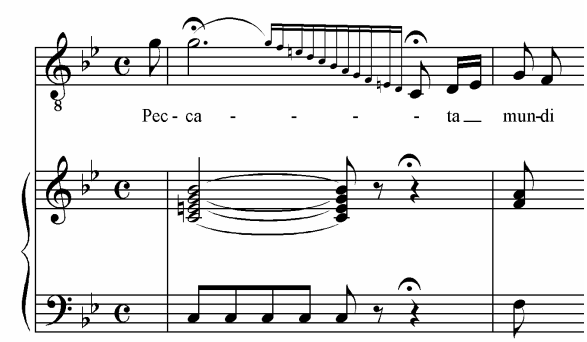
(no 7º Responsório, JM, 1799)

Ou estas da *Missa pequena [...] Para 19 de ottubro dia de S. Pedro d´Alcantara*, composta pelo Pe. José Maurício em 1809:





As indicações de cadência podiam também apresentar alguma sugestão de passagens melismáticas, como esta do terceto *Domine Deus* da *Missa a 4 Vozes {...] p.ª a Ordem 3ª de N.S. do Carmo*, composta em 1818 pelo Pe. José Maurício:



Cadências a duas vozes também podiam ser indicadas[333]. No exemplo abaixo, o compositor pede uma cadência a ser realizada pelo contralto e pelo tenor:



(no *Qui sedes* da *Missa Nossa senhora da Conceição*, JM, 1810).

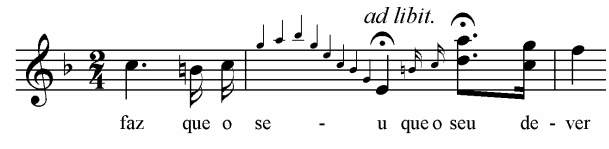
Ou esta a ser realizada por dois sopranos

[333] Maiores informações sobre a execução de cadências a duas vozes podem ser encontradas em Pacheco, 2006, p. 261.



(no *Qui sedes* da *Missa a [4 vozes]*, JM, 1811)

Também podemos encontrar vários exemplos de cadência escrita nas modinhas brasileiras. Talvez por ter um público alvo bastante amplo, o compositor de modinhas escrevia um exemplo de cadência, pensando naqueles intérpretes que não possuíssem o conhecimento musical necessário para compor ou improvisar uma de seu próprio gosto. Vamos transcrever abaixo alguns exemplos para ilustrarmos qual era o estilo das cadências usadas no Rio de Janeiro:



(*Estrela do Lavradio*, João Victor Ribas)



("Deliro, e sospiro", João Francisco Leal)



(*Adorei hum´alma impura*, Gabriel Fernandes da Trindade)

Estes exemplos nos mostram que a cadência era uma prática bastante comum, a ponto de ter penetrado nos gêneros mais ligeiros como a modinha.

4.2.11 - Os estilos de canto

No início do século XVIII, era comum dentro da tradição italiana fazer a distinção entre três estilos de canto: o usado no Teatro, o das composições de câmera e o da igreja. Esta distinção que tem como referência o local de execução, foi aos poucos diminuindo e no Rio de Janeiro joanino não poderia ser diferente. Prova disto é que o estilo teatral de composição invadiu tanto as peças sacras quanto as de câmera. Neste contexto, o fato de que o maior compositor de ópera português tenha sido nomeado o compositor da Real Capela do Rio de Janeiro é sintomático. O estilo "dramático" de Marcos Portugal acabou influenciando com muita força o tipo de música sacra que seria composta. No próximo capítulo, poderemos ver detalhadamente como isto se deu na obra do Pe. José Maurício.

O estilo dramático também influenciou os gêneros de câmera, como já pudemos ver nos exemplos de cadências nas modinhas brasileiras. O gosto melódico rossiniano invadiu muitas modinhas cariocas, como está claro na *Coleção de Modinhas* de João Francisco Leal ou na modinha *Batendo a Linda Plumagem* de Gabriel Francisco da Trindade, cujo estudo de caso pode ser encontrado em nosso Capítulo VII.

4.2.12 - O recitativo

O recitativo é amplamente usado no repertório carioca joanino. Para além das óperas e demais gêneros dramáticos, pode ser encontrado tanto no repertório sacro, ligado a algumas árias solo, quanto no de câmara, dentro de cantatas, elogios, etc. Portanto, a literatura musical teórica não poderia se furtar de lhe dedicar algumas páginas. No dicionário de Rafael Coelho Machado, podemos encontrar o verbete "Recitativo":

> [...] frases recitadas sem compasso à maneira de quem fala.
> O recitativo coloca-se entre a fala e a música, o cantor recita musicalmente, mas imitando as inflexões da voz do declamador [...]

> O recitativo é o gênero de música o mais difícil de compor e de executar; as transições harmônicas são a matéria principal que nele se emprega, e de outra maneira não seria possível determinar e fazer sentir ao auditório as inflexões da voz falante e os diversos sentimentos exprimidos pelo discurso. O cantor precisa graça, expedição ou facilidade de exprimir, e penetração para poder com exatidão representar as expressões, os sentimentos, e finalmente, uma variedade de idéias que se sucedem em o recitativo; na verdade, não é o seu desempenho para todos, ainda que todos os que cantam se julgam capazes de o executar (MACHADO, 1909, p. 187).

Vale a pena transcrever aqui algumas instruções sobre como executar o recitativo, dadas por Solano. Antes da citação, devemos chamar atenção para um fato. Como o leitor poderá notar, Solano chama de *mordente* o que normalmente chamaríamos de *apojaturas*:

> É o *Mordente* um modo estimativo, com que se exprimem belíssimas expressões, principalmente nos *Recitativos*, aonde tem seu mais próprio lugar; mas ainda cantando-se a tempo, se pode muito bem, e com graça usar dele.
>
> Consiste o *Mordente* em um certo desvio, que faz a Voz daquele ponto, que havia de dizer, e em seu lugar tocar uma 4ª, ou 5ª abaixo daquele ponto, e logo subir ao outro imediato, quando são duas *Colcheias* no próprio Signo, descartando-se da primeira, ou ao mesmo ponto, se é *Semínima*. Este último é com muita imitação dos *Apoios*, que se fazem de salto de cima para baixo, mas o *Mordente* só pode ser feito de baixo para cima.
>
> Para sua inteligência, e minha explicação eu formo o seguinte Exemplo, ainda que a Música não use dos Sinais, com que o mostro; mas só o faço para nele dar melhor a entender este motivo com demonstração figurada.



> Quando a Voz neste 1º Compasso do Signo de *B*. quiser passar para a Figura imediata de *C*. faça uma queda, ou desvio ao tom de *G*. 4ª abaixo do *C*., e este desvio, e tom ficará suprindo o 1º *C*.; e quando a Voz for acima firme-se no 2º *C*.: o mesmo se observará no 2º Compasso com o *Mordente* de 5ª, que faço entender em *D*.: neste torna o *Mordente* ao próprio *D*., por ser *Semínima*, depois de fazer a queda, ou desvio a *G*. 5ª abaixo de *D*., e a harmonia demonstrará certamente quando dever ser feito de 4ª, ou de 5ª abaixo do ponto, em que se firma o *Mordente*.
>
> Nos *Recitativos* de ordinário não se assinam *Apoios*, ou *Acentos* prática, e demonstrativamente, porque neles todos os motivos ficam ao gosto, e graça do Cantor; e com especialidade se entenda, que toda a primeira Figura de duas imediatas no mesmo Signo pelo modo, que se vê nos dois *BB*., *CC*., e *DD*. do 2º, e último Compasso, se toma sempre a sua entoação uma distância mais alta, para cair por modo solto no próprio tom da segunda Figura, como v. gr.: no 2º Compasso o 1º *mi* se diz no tom de *fá*, no último Compasso o 1º *fá* se dirá no tom de *sol*, e o penúltimo *sol* no tom de *lá*: este modo é como equivalente ao *Apoio* nos trânsitos, ou movimentos, que expressivamente faz a Voz, ou de 3ª descendo, ou de qualquer outro salto subindo, aonde sempre a primeira de duas Figuras

> imediatas em um mesmo signo se toma na entoação um intervalo mais alto para cair no tom próprio da Segunda Figura. Em suma o *Recitativo* é um falar entoado, e não é cantar a Tempo, (excetuando-se quando for modo *estacáto*) ainda que se digam as Figuras com diferentes demoras, segundo o afeto, propriedade, e pronúncia da letra, a que muito atende o Compositor; porém enquanto às Pausas nos *Recitativos* de instrumentos devem-se tomar a Compasso, não obstante que a Voz, quando canta, proceda sem ele. (SOLANO, 1764, p. 177, grifo do autor).

Ou seja, a inserção de apojaturas nos locais devidos é de grande importância na execução do recitativo. Além disso, o autor deixa claro que o recitativo não é música mesurada. Sendo assim, ao "cantar" este tipo de composição, o intérprete deveria ter em mente o ritmo da fala, o que está em completo acordo com a prática italiana[334].

4.2.13 – Pronúncia, expressão textual e atuação dramática:

Como podemos ver na literatura consultada, uma boa pronúncia é algo sempre desejado e aliada a isto deve estar uma boa expressão do texto:

> Um perfeito cantor deve, além de ser conhecedor da língua em que canta, saber pronunciar e acentuar perfeitamente as palavras, compreender o seu preciso significado, para saber aproveitar de todas as finezas do estilo. Se um cantor se dedica ao Teatro, deve ser também instruído na mitologia e na história antiga e moderna, e não deve ter um acionado ridículo. Deve ter lido os poetas, e a tal leitura, unida àquela da história, esquentará sua imaginação, e conservará o seu espírito exaltado, que é necessário para exprimir as grandes paixões dramáticas, e demonstrar fielmente o caráter e os sentimentos das personagens da história que ele representa (FACHINETTI, 1843, p. 19).

Solano, por sua vez, nos fala sobre a relação entre a expressão dos sentimentos e o gestual no canto:

> [...] a valentia, e afeto no cantar dá alma ao dizer: o dizer com alma é dar alma ao afeto; mas não se degenere em odiosa afetação, pois são os movimentos, e gestos de quem canta tão desagradáveis à vista, quanto pode ser estimável a serenidade, e prudente circunspeção: devem ser os movimentos proporcionados às Vozes, mas nunca sejam Vozes os movimentos: no meio dos extremos consiste a virtude, tome-se este meio, será louvável o fim, que é o de cantar sem afetação (SOLANO, 1764, p. 179).

[334] Para maiores detalhes sobre a execução do recitativo italiano ver Pacheco, 2006, p. 272.

Ou seja, aliada a uma boa declamação, deveria estar uma boa atuação cênica. Afinal é justamente a movimentação cênica o diferencial de um cantor de Teatro:

> Convém distinguir os cantores de Teatro dos d`Igreja. Os que cantam no Teatro chamam-se também atores, porque representam fingidas personagens, unindo a cantoria à ação (FACHINETTI, 1843, p. 19).

De fato, como já pudemos ver, em muitas críticas musicais presentes nos jornais da época, fica patente a importância que era dada às qualidades dramáticas de um cantor de Teatro. Alguns cantores atuantes no Rio de Janeiro parecem realmente ter possuído grande habilidade dramática. Por exemplo, ao falar sobre a brasileira Lapinha, Ruders (1981, p. 93) ressalta as qualidades teatrais da cantora: "tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático". Outro cantor que apresentava grande poder dramático era o *castrato* Fasciotti, como podemos ver nesta crítica de uma montagem carioca do *Otello* de Rossini em julho de 1828:

> A peça foi ouvida com prazer e executada por alguns atores, notavelmente pelo Sr. Fasciotti, que em todas as cenas se apresenta com toda a nobreza, exprimindo mui em a sua parte e muito natural, não sendo bastante todos os elogios que a justo título merece, se quisermos unir ao seu verdadeiro talento como ator o que possui como cantor (*Jornal do Comércio*, in ANDRADE, 1967, v. 2, p. 166).

CAPÍTULO V

TRANSFORMAÇÕES NA LINHA VOCAL SOLO

O repertório composto no Rio de Janeiro nas primeiras três décadas dos oitocentos documenta de maneira inquestionável que a permanência da corte portuguesa nesta cidade transformou profundamente sua produção musical. No que se refere às linhas vocais, fica claro que tanto os elementos da técnica quanto os da ornamentação e expressão passaram a ser empregados num novo contexto. Por exemplo, consultando o repertório, podemos ver que a quantidade de ornamentação usada variou bastante.

O melhor espelho das modificações sofridas pela escrita musical carioca é a obra do Pe. José Maurício. Sua biógrafa, Cleofe Person de Mattos, não podia deixar de notar que a escrita do padre mestre se transformou durante o período joanino e nos fornece uma lista de elementos que foram incorporados em sua linguagem musical, até então inéditos:

> o Recitativo[335]
> a virtuosidade no canto e na melodia instrumental
> permeabilidade a elementos de profanização
> excessiva ornamentação melódica
> recurso a clichês musicais
> adesão positiva ao concertante
> a prolixidade do discurso musical: textos que se repetem e progressões
> a presença polifônica; a forma fuga
> o sinfonismo
> a missa-cantata (MATTOS, 1997, p. 94).

[335] Mattos lembra: "nunca o recitativo seco". O *accompagnato* seria o tipo de recitativo usado por José Maurício.

Por outro lado, a autora nem sempre vê com bons olhos estas modificações. Considera, por exemplo, que o uso da ornamentação e do recitativo se torna cada vez mais abusivo e, em sua edição moderna da *Missa de Santa Cecília***,** tece a seguinte crítica ao "Laudamus":

> A ária exibe todos os recursos peculiares à literatura para o tipo de voz a que se destina [os *castrati*]: volatas, trinados, *picchiettati*, e grande agilidade. Não louva uma só vez, não adora, não glorifica apenas uma vez (MATTOS, 1984, p. 21).

Seguindo o mesmo raciocínio, é lugar comum afirmar que a chegada da corte teria deturpado o estilo religioso do Pe. José Maurício que, mesmo mantendo grande parte de sua qualidade musical, teria se tornado um tanto artificial, opulento e extremamente influenciado pela da música teatral[336]. Está fora de nossos propósitos entrar aqui em tais juízos de valor a respeito das composições do Padre Mestre. Seria uma seara cheia de perigos que poderia nos levar a uma leitura preconceituosa de seu estilo, afinal nada indica que Pe José Maurício soasse "excessivo" em sua época. Cremos que a quantidade ideal de ornamentos, virtuosismos, recitativos, e tantos outros recursos musicais, são particulares a cada estilo, compositor e período musical, sendo geralmente abusivos ou deficientes para ouvintes não contemporâneos. Na verdade, o que realmente pretendemos agora é descrever detalhadamente como a escrita vocal carioca se transformou com a permanência da corte portuguesa e como o canto dos solistas atuantes no Rio de Janeiro antes à chegada de D. João VI interagiu com aquela dos que chegaram durante o período Joanino, indo mais a fundo e reavaliando análises mais gerais feitas anteriormente por outros autores.

Focalizamos nossa análise na obra do Pe. José Maurício tanto por sua importância dentro da história da música brasileira, quanto por ele ter composto antes, durante e logo

---

[336] "O próprio José Maurício, que até então havia conservado na sua música uma ambivalência de inatacável religiosidade, não teve outro remédio senão modificar o seu estilo para poder ser aceito por aquele público, que transportava para o Vice-Reino do Brasil o gosto pela música de igreja maculada pela artificiosidade da música de teatro. Era, de resto, de um modo geral, o gosto da época" (ANDRADE, 1967, p. 24).

após o período joanino. Além disso, ele conviveu de perto com os cantores e os compositores que atuavam na corte, graças a seu cargo de Mestre-Capela, tendo sido constantemente exposto às novas tendências.

Quanto à sua atuação como Mestre-Capela, é bom ressaltarmos um aspecto pouco considerado. Nos vários livros de *Despesas do Particular* de D. João VI guardados no IANTT, encontram-se vários pagamentos efetuados ao Pe. José Maurício, referentes à composição de músicas, mas também à realização de festas religiosas, bem como dinheiro para o pagamento de músicos, compra de papéis pautados, etc. Isso parece indicar que era o Padre Mestre o responsável pelos tramites cotidianos da Capela Real.

Um exemplo manifesto disto pode ser encontrado nas *Contas do Particular*, dentro dos apontamentos referentes a fevereiro de 1810, nos quais fica claro que o Pe. José Maurício era responsável até pela aquisição da vestimenta dos músicos cantores[337]. Já Marcos Portugal aparece recebendo apenas seu ordenado de compositor, além de reembolsos por despesas com papel. Isso parece indicar que os dois compositores teriam funções diferentes: o trabalho prático da administração das atividades musicais da Real Capela cabia ao brasileiro, enquanto o trabalho de composição era, na maioria das vezes, feito pelo português. Outro documento apóia esta idéia. Na Biblioteca da Ajuda, pode-se consultar um curioso manuscrito chamado *Osservazioni correlative alla Reale, e Patriarcal Cappella di Lisbona* escrito por D. Pasparo Mariani Bolognese, em 1788. Nele, o autor faz um relato da organização, do funcionamento e da prática musical na dita capela, explicitando as obrigações e privilégios dos músicos. Fica claro que "Maestro de Cappella" e "Compositori di Musica" são cargos distintos. É este tipo de divisão de trabalho que também parece ter ocorrido na Real Capela do Rio de Janeiro.

Todavia, se com esta divisão de tarefas José Maurício compôs menos para a Capela Real[338], isso não implicou num contato menor entre o Padre Mestre e os músicos desta

---

337 "9 – Ao Pe Joze Mauricio, do Gorgorão Roxo de Seda e mais pertences para as Lobas e Sobpelizes dos Muzicos Cantores da Real Capella ..... 1:003$070" (ACR, Livro 459).

338 "Em 1811, a chegada de Marcos Portugal, o mais afamado compositor português de sua época, encerra o período de Nunes Garcia como diretor e compositor da Real Capela. De renome internacional, Portugal vem assumir na cidade as funções de Diretor do Teatro de Ópera de São

igreja. Ele teve todas as chances de observar de perto as habilidades dos novos cantores vindos da Europa, conhecendo profundamente suas vozes. Nesta medida, a linha vocal solista de José Maurício pode ser extremamente reveladora da voz dos músicos para quem ele escreveu.

Para apresentarmos conclusões bem fundamentadas de nossa análise da linha vocal solista escrita por José Maurício, apresentamos transcritos no "Apêndice II" todos os solos que tenham uma relativa independência em relação às outras vozes solistas. Ou seja, não consideramos conjuntos, como duetos, trios e outros, pois neste caso o compositor precisa levar em conta a relação entre as vozes e, conseqüentemente, as características individuais de cada uma das vozes não são exploradas de maneira tão livre quanto num solo. Também não consideraremos composições com partes vocais incompletas. Para localizarmos estas linhas solistas dentro da vasta obra do Padre Mestre tivemos sempre como guia seu catálogo de obras (MATTOS, 1970). Por dificuldades de acesso, foram consultados apenas os manuscritos depositados nos acervos da Biblioteca Alberto Nepomuceno e no Cabido do Rio de Janeiro. Apesar disto, o material reunido traz a maioria dos solos que se pode encontrar na obra mauriciana.

Estamos cientes que as transformações na linha vocal estão também relacionadas com as mudanças do aparato orquestral, que mudou completamente sob influência de D. João VI. Apesar de sempre termos mantido isto em mente, buscamos fazer um análise da linha vocal naquilo que ela tem de próprio, pois enveredar numa análise orquestral iria muito além de nossos objetivos e por si só já valeria outra pesquisa extensa. Seja como for, algumas relações entre a sonoridade da orquestra e a voz dos cantores pôde ser vista no capítulo anterior.

Tendo tudo isto em mente, podemos passar à análise do repertório. A seguinte divisão em três períodos tem como ponto de vista apenas a escrita vocal, sendo uma tentativa de tornar mais clara a maneira como as mudanças se deram.

João e de mestre compositor da Real Capela. José Maurício continua todavia compondo ocasionalmente para a instituição a pedido de D. João, que o tem em grande estima" (BERNARDES, 2002, p. XVI).

5.1 – Antes do Rei

Como nos lembra Mattos (1979, p. 362), antes do Rio de Janeiro se tornar o centro do império luso-brasileiro, "o conjunto vocal da Sé admitia vozes de meninos para as partes de soprano e contralto". Mesmo considerando meninos cantores bem treinados, o aparelho vocal infantil implica em limitações na duração dos solos, no volume sonoro, no uso de passagens de agilidade, e na extensão vocal, sem falar das limitações musicais como a pouca prática dos jovens na arte da improvisação e ornamentação.

Por outro lado, este tipo vocal apresenta suas próprias qualidades, como a leveza e a clareza do timbre. Sendo assim, a singeleza dos solos nas primeiras peças do Pe. José Maurício casam perfeitamente com as vozes dos meninos cantores e mostram que desde o início o compositor soube bem como utilizar os recursos vocais que dispunha.

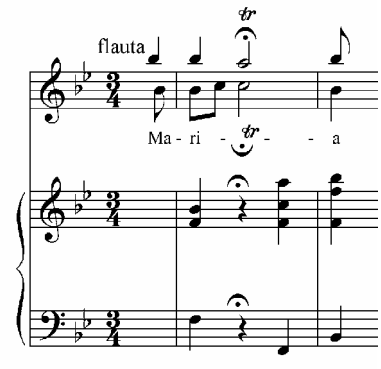
Façamos uma análise das linhas solo deste período. Nesta e nas próximas análises tomamos o cuidado de separar as composições por gênero - antífonas, benditos, motetos, missas, credos, etc – já que cada um apresenta características próprias. Não podemos simplesmente comparar a linha vocal de uma novena ou trezena (caracteristicamente simples[339]) com a de uma missa (via de regra, mais elaborada), é necessário levar em conta as particularidades inerentes a cada um destes gêneros.

Um exemplo de simplicidade é o solo da antífona *Tota pulchra es Maria* de 1783. Esta antífona está entre as composições cariocas mais antigas cuja partitura sobreviveu aos anos[340]. Vejamos um trecho:

[339] Segundo Mattos (1970, p. 367), as ladainhas, novenas, setenários, trezenas tinham um caráter mais ou menos popular. Contavam com a participação musical dos fiéis, que respondiam em fragmentos curtos e simples em uníssono ou harmonizados a quatro vozes.
[340] Existe uma edição moderna de 1983, com texto e pesquisa de Cleofe Person de Mattos.



A extensão do solo é de apenas uma oitava (Sol_3-Sol_4). As poucas passagens com divisões simples estão explicitadas acima. À exceção do trilo presente na cadência final, não há ornamentação escrita:



A cadência é escrita para voz e flauta o que, se por um lado, dificulta a execução musical, por outro, exime o cantor da obrigação do improviso. Afinal, segundo Agricola, uma cadência em duo deveria ser "composta" previamente e em comum acordo pelos solistas, mas não improvisada[341]. Sendo assim, a execução deste tipo de cadência mostra um bom domínio musical – o que os meninos cantores parecem ter tido – e evita expor a improvisação – habilidade que exige uma maturidade musical dificilmente alcançada por um *tiple*. Portanto, o compositor soube tirar o melhor dos músicos com que contava.

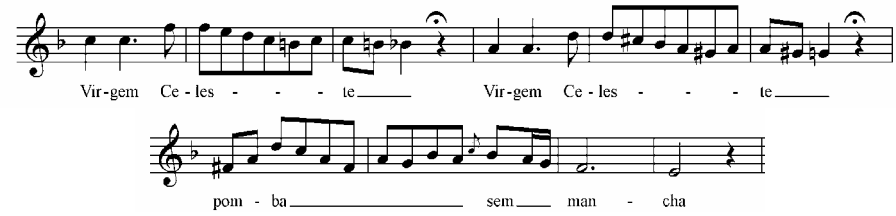
[341] Ver instruções de Agricola sobre a execução deste tipo de cadência em PACHECO, 2006, p. 261.

Outro exemplo é a antífona *In Honorem Beatissimae Maria Virginis* de 1807. O solo para soprano é ainda mais simples que o anterior:

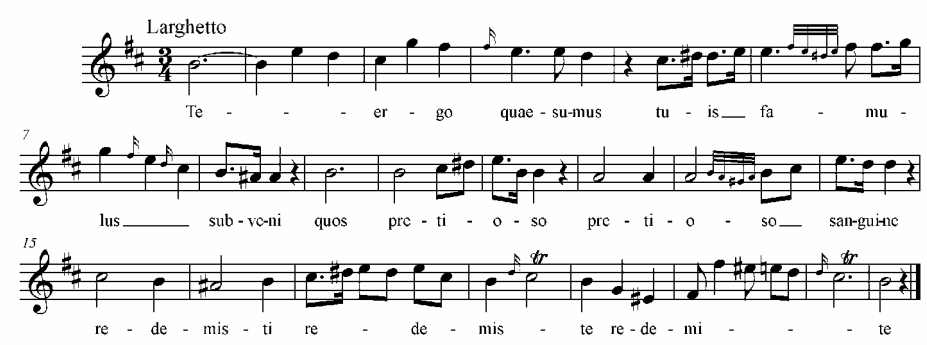


O solo tem pouco mais que três compassos e usa uma extensão de apenas uma sexta ($Lá_3$-$Fá_4$) e não apresenta nenhum ornamento escrito. Ou seja, as antífonas mantêm sua singeleza durante todo este primeiro período e segundo Mattos evidenciam "que às vésperas da chegada de D. João, em 1808, o compositor mantinha-se fiel à simplicidade e elegância [...] do Classicismo"(1997, p. 57).

As novenas e trezenas formam um gênero mais simples. Elas trazem trechos curtos, próprios para o canto coletivo e com texto em português, chamados jaculatórias. Podemos citar aqui apenas a *Novena da Conceição de N. Snr.ª* de 1798. Nesta peça o soprano faz apenas pequenos solos, entre os quais vamos mostrar o mais extenso e com maior exigência técnica, o "Virgem Celeste" para soprano:



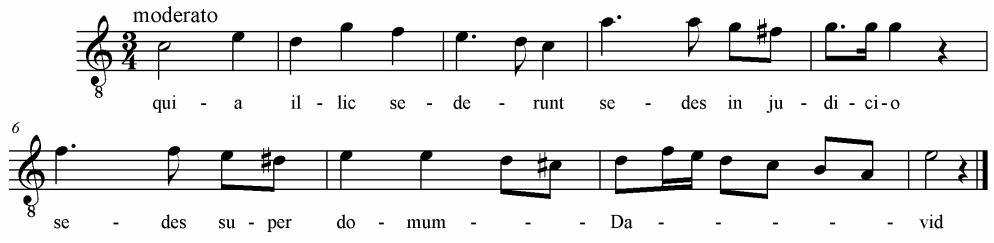
Neste período temos também apenas um Te Deum: o *Te Deum laudamus* de 1801. Ele traz pequenos solos bastante simples, um para soprano e outro para baixo. Vejamos todo o solo de soprano:



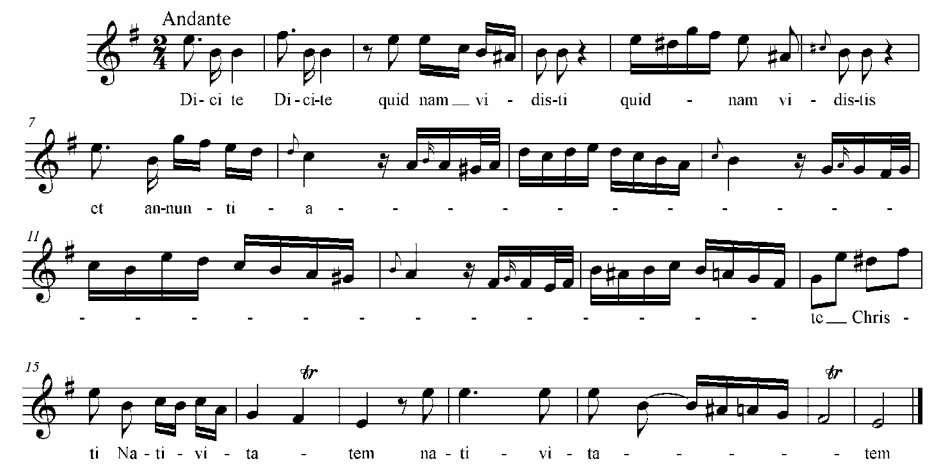
Como podemos ver, a tessitura também é relativamente curta. A novidade é a escrita de grupetos que ficariam cada vez mais comuns, nos anos posteriores.

Em nossa pesquisa pudemos consultar quatro graduais, todos eles pertencentes a este primeiro período: o *Gradual de S.ta Anna* de 1794, o *Gradual para o SS.mo Coração de Jezus* de 1798 e o *Graudál Para a Dominga infra octava do Corpo de Deos* e o *Gradual p.a 3a Dominga do Pentecostes* ambos de 1800. São solos simples que não apresentam nenhuma novidade em relação aos que foram citados anteriormente. Comparando os quatro entre si, podemos ver que durante este período a escrita do compositor é bastante homogênea, sem grandes mudanças.

As *Vésperas de Nossa Senhora* de 1797 é a única representante deste gênero no período. Os solos de soprano e baixo são muito simples e não apresentam novidades. Vale notar que esta peça é a única em que podemos encontrar linhas solistas independentes para contralto e tenor. Ao que parece, neste momento o compositor não possuía cantores destes naipes vocais com vozes suficientemente treinadas. Pode-se perceber que a linha de tenor apesar de simples apresenta uma tessitura um tanto elevada, tendência que vai se confirmar nos próximos períodos e que denuncia o uso de vozes leves, claras neste naipe, que certamente não se furtavam em usar o falsete nas notas agudas.



Temos apenas uma matina: os *Responsorios para Noite de Natal* de 1799. A composição apresenta três pequenos solos para soprano e um para baixo. Vejamos o primeiro solo de soprano:



Apesar disto, podemos ver aí longos melismas de complexidade inédita, mesmo que entrecortados com pausas que facilitam bastante a execução.

O solo do baixo, pelas próprias possibilidades da voz, possui uma extensão um pouco maior ($Lá_1$-Mi_3) e linhas vocais mais longas. Interessante notar é que pela primeira vez o compositor pede claramente que o cantor insira uma cadência:



Logo o baixo para quem José Maurício compôs possuía habilidade suficiente para improvisar.

O solo mais exigente deste período está no moteto *Te Christe solum novimus* de 1800. Vejamos um trecho:



Podemos ver aí o uso de ornamentos como apojaturas e trilos. No entanto, o grande diferencial deste solo é seu tamanho (203 compassos). Por sua vez, a extensão vocal continua relativamente curta (Mi_3 – $Lá_4$).

As longas vocalizações chamam a atenção. Todavia, estas passagens não possuem contornos e ritmos complexos. O que é bom ressaltarmos nos poucos melismas encontrados neste período é o fato de estarem sempre entrecortados por pausas, elemento facilitador da execução. Afinal, não podemos esquecer que para um falsetista o dispêndio de ar costuma ser grande, o que dificulta a execução de linhas muito longas. Esta dificuldade não era compartilhada pelos *castrati*, famosos pelo seu fôlego extenso, fruto de seu tórax expandido além do normal (um dos efeitos da carência do hormônio masculino).

De modo geral, nas peças deste período podemos ver uma escrita vocal de estilo bastante homogêneo em sua simplicidade, usando com bastante parcimônia os recursos vocais. Na verdade, Mattos chega a considerar que toda obra Mauriciana anterior a 1808 pertence a uma fase setecentista, caracterizada pela elegância e simplicidade do classicismo musical.

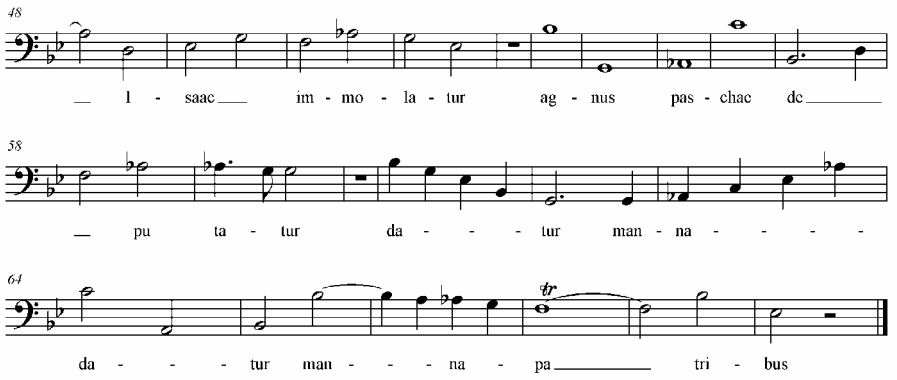
5.2 – A chegada do Rei (1808-1810)

Resolvemos destacar este período daquele que lhe segue, pois acreditamos que ele possui características muito próprias. Durante estes três anos, o Pe. José Maurício foi o único Mestre da Capela Real, podendo compor para todos os seus eventos, já que não havia a concorrência feita posteriormente por Marcos Portugal. Já nestes anos, podemos ver o compositor tentando se adequar ao novo gosto musical da corte e tirar proveito dos solistas europeus que aos poucos iam chegando, o que fez com que a linha vocal se transformasse gradativamente. Vejamos o que mostra o repertório.

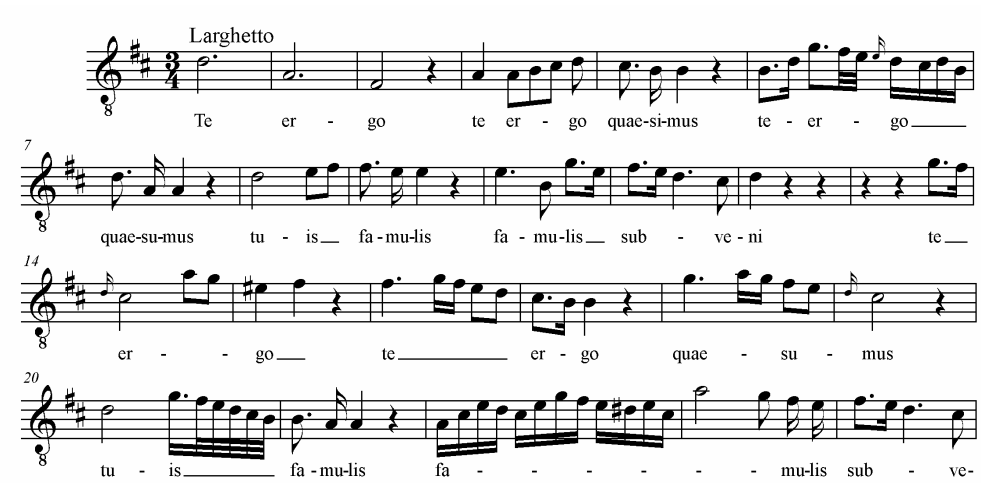
Neste período temos apenas um *credo* escrito em 1808. Este, por sua vez, apresenta apenas solos para baixo, que são bastante simples e nos remetem ao período anterior.

A *Seqüencia de 5ª fr.ª do Corpo de Deos* de 1809 também apresenta características do período anterior. Os solos de soprano e contralto são muito simples. No entanto, o baixo

e tenor são os solistas com linhas que, ainda que simples, apresentam maior destaque. No *Ecce panis* podemos ver uma voz de baixo com grande habilidade em fazer saltos melódicos muito extensos:



No *Te Deum laudamus das matinas de S. Pedro* de 1809, temos apenas solos para tenor. Estes dois solos são bem mais extensos e exigentes que os poucos solos de tenor compostos anteriormente. Vejamos um trecho do *Te Ergo*:



É bem provável que a presença do tenor José Maria Dias, recém chegado de Lisboa, tenha permitido ao compositor escrever estes solos.

Por sua vez, as *Matinas de S. Pedro* de 1809 também possuem apenas solo para tenor. Solo este que pode ser comparado ao *Te ergo* que citamos anteriormente e também deve ter sido escrito para José Maria Dias.

É neste período que começam a aparecer os primeiros solos em missas. Na *Missa de São Pedro de Alcântara* de 1808, podemos ver solos bastante simples de soprano e contralto.

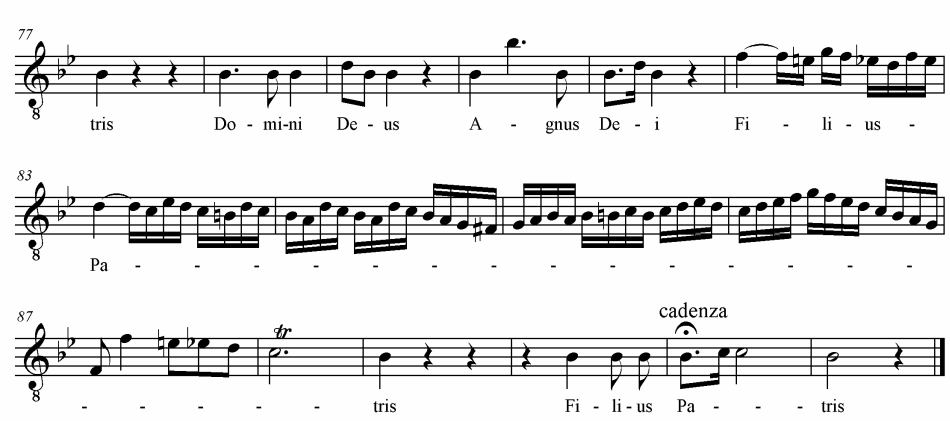
Entretanto o solo mais importante da missa é o solo de Baixo, bem mais extenso que os anteriores escritos para este naipe. Talvez o padre mestre tivesse em mente o Pe. Paula, baixo que veio ao Brasil junto com a corte Portuguesa. Vejamos um techo do "Qui Tollis":



Nas peças deste período citadas até aqui, podemos ver que os sopranos e contraltos falsetistas, crianças ou não, começam a perder terreno para os outros tipos de vozes "naturais". Isto é obviamente causado pela tentativa de se ajustar ao gosto da corte. Num

primeiro momento, os baixos e tenores ganham terreno, para logo depois ter que dividi-lo com os *castrati*.

A próxima missa deste período, a *Missa pequena***,** foi executada exatamente um ano depois, também para o dia 29 de outubro de 1809, dia de S. Pedro. Ela atesta como, em apenas um ano, a escrita de José Maurício se alterou e confirma a tendência que assinalei acima: o soprano e o contralto aparecem apenas em conjuntos solistas; na falta de *castrati*, as grande estrelas desta missa são o tenor e o baixo. Encontramos aqui as primeiras dedicatórias, o que revela a importância crescente dos solistas. O "Domine Deus" é dedicado a José Maria Dias, sendo este o primeiro solo no qual podemos ver um recitativo – o que mostra a influência da música dramática – e o virtuosismo vocal passa a ser explorado de maneira inconteste. As volatas são extensas, podemos ver grandes saltos melódicos e a extensão chega quase a duas oitavas ($Dó_2$-Sib_3). Vejamos um trecho:



Temos ainda o solo "Et Incarnatus" que foi dedicado a outro tenor, o Pe. João Mendes Sabino. A escrita vocal deste solo é bem mais simples e mostra como o compositor era hábil em adaptar sua escrita às características do intérprete. Vale ressaltar aqui um fato comum no contexto que analisamos: nem sempre os solos de um mesmo naipe vocal de uma dada composição eram executados pelo mesmo intérprete. O solo mais importante

para voz de baixo desta missa é dedicado ao Pe. Paula e apresenta também maior elaboração se comparado com o solo da missa anterior.

A última missa deste período, é a *Missa de N. Sra. da Conceição* composta para o dia 8 de dezembro de 1810. A grande novidade aqui é o **"**Laudamus te" para solo de soprano que, apesar de não possuir dedicatória, muito provavelmente foi escrito para um *castrato*, certamente Giuseppe Capranica, que chegou ao Rio no início de 1810. Vejamos um trecho:



Podemos dizer que este solo marca um "retorno" das vozes de soprano nas linhas solistas.

Nesta Missa o tenor e o baixo possuem solos bastante elaborados. Vale a pena notar aí que os padrões rítmicos, quer nas pequenas divisões, quer nos grandes melismas,

começam a se tornar mais complexos: podemos ver ritmos pontuados e tercinas, além da escrita cada vez mais freqüente de grupetos. Vejamos como exemplo disto o "Qui tollis":



De um modo geral, podemos dizer que o contato com os cantores que aos pouco foram chegando da Europa determinou em grande parte as mudanças identificadas na escrita vocal. Ao que tudo indica os baixos e especialmente os tenores começaram a ser valorizados neste período. No início, a presença do baixo Pe. Paula e do tenor José Maria Dias, ambos no Rio já em 1808, resultou numa maior quantidade de solos para estes naipes, bem como um incremento na exigência vocal destes solos. Por outro lado, no final, a chegada dos primeiros *castrati*, nomeadamente Capranica, Cicconi e Gori fez com que a linha de soprano voltasse a ter grande destaque.

É de grande importância ressaltarmos um fato que passou despercebido pelos estudiosos do assunto. Antes mesmo da chegada de Marcos Portugal, José Maurício teve a oportunidade de travar contato com a música de Fortunato Mazziotti, cuja linha vocal estava absolutamente de acordo com o que se fazia em Portugal e, por outro lado, bastante diferente do que até então era feito no Rio de Janeiro. Um exemplo do tipo da música de Mazziotti é uma cantata escrita para celebrar o casamento da princesa D. Maria Thereza em maio de 1810[342]. Esta é uma cantata extensa com várias árias e conjuntos, como um dueto

[342] Composta no Brasil, esta obra foi levada para Portugal com o retorno de D. João VI e se encontra atualmente na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

de tenor e soprano e um terceto de sopranos. Esta obra é anterior à chegada da maioria dos *castrati*, provavelmente só Capranica estivesse no Brasil no momento, por outro lado, havia dois ótimos tenores disponíveis. Assim, nesta cantata, as grandes estrelas são os tenores - provavelmente Antonio Pedro Gonçalves e Giovanni Mazziotti. Outro exemplo do mesmo autor é a cantata *Bauce e Palemone*, também de 1810. Bauce é soprano e tem uma linha bastante exigente com divisões extensas, talvez executada por Capranica ou, quem sabe, até pela Lapinha. Mercúrio e Giove são tenores com linha também exigente. Entretanto, o que chama mais a atenção é Palemone. Este personagem é tenor e sua ária exige alto grau de virtuosismo vocal, com canto bastante florido, nunca dantes visto no repertório mauriciano:



Em outra ária, Palemone chega a uma tessitura extremamente elevada, típica do Giovanni Mazziotti:



Além da extensão surpreendente, é importante notar a complexidade maior das passagens melismáticas, algumas vezes permeadas por grandes saltos melódicos de até uma 11ª. Certamente, com Mazziotti, José Maurício pôde ter um exemplo vivo do quanto sua linha vocal precisava se adaptar a esta nova maneira de tratar a voz e ao gosto da corte portuguesa.

5.3 – A influência de Marcos Portugal (1811- 1830)

Com a chegada de Marcos Portugal à corte, o Padre Mestre pôde ver de perto o trabalho diário de um dos mais conhecidos compositores europeus daquele tempo. No entanto, para continuar compondo ele teria que se igualar ou até superar o compositor português. Sendo assim, sua escrita vocal se transformou ainda mais neste período. Como poderemos ver a seguir, nesta terceira fase, a linha vocal do Padre Mestre iria atingir um virtuosismo máximo.

Neste último período, a escrita vocal é mais heterogênea. Temos peças que parecem apenar reafirmar o estilo desenvolvido na fase imediatamente anterior. Outras ainda mais simples lembram as peças do primeiro período. Já outros solos vão além das conquistas anteriores, sendo exemplos do mais alto virtuosismo vocal.

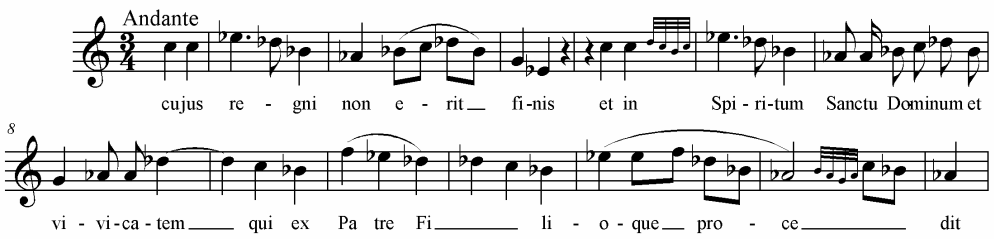
Entre as peças mais simples podemos citar, o *Bemdito, e louvado seja o SS.mo Sacramento* de 1814. Faz parte de algumas poucas composições que não apelam para o virtuosismo, o que nos leva a crer que não fosse música composta para os cantores da Real Capela. Vejamos um trecho do solo de soprano:



Neste peça, o soprano e o contralto não têm grande extensão (Mi_3 a Sol_4 e $Dó_3$ a $Ré_4$, respectivamente). A ornamentação é usada com parcimônia, com apenas algumas apojaturas, divisões e grupetos. No entanto, ainda é bastante ornamentada se a compararmos com as peças da primeira fase, quando os grupetos não eram comuns.

A peça também não indica nenhum local para cadência. Todavia, a linha solista se repete 7 vezes, sem nenhuma modificação, o que fornecia certamente ótimos locais para exibir a habilidade de improvisação, tão difundida pelos *castrati*.

Outra peça com solo simples é o *Credo [em Dó maior]* de 1820.



Mas não deixa de fazer uso de ornamentação.

Os motetos desta fase apresentam solos simples, mas que mantém os incrementos do período anterior. São duas as peças deste gênero, o *Mottetto p.a os S. tos Martires* de 1812 e o *Motetto p.a os Apostólos* de 1818. Nelas os solos lembram aqueles do período imediatamente anterior. No entanto, as peças mostram que o compositor continua a

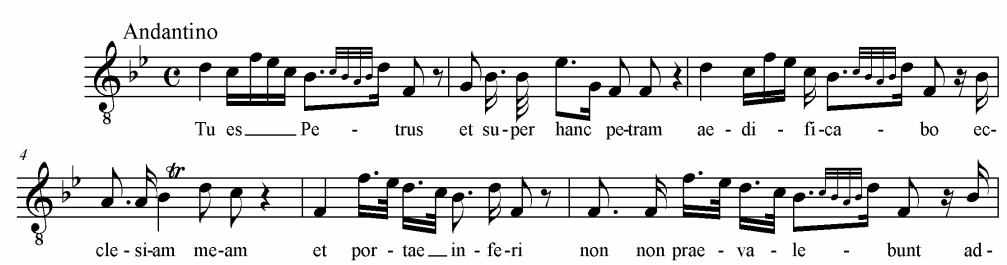
explorar a diversidade de ritmos, pela inserção de grupetos, notas pontuadas ou duplamente pontuadas, tercinas e subdivisões de tempos.



("In Omnem terram" do *Motetto p.ª os Apóstolos* JM)

As tercinas, por exemplo, não são comuns nos períodos anteriores. Como vimos, exemplos anteriores de diversidade rítmica só são encontrados com alguma freqüência na *Missa de Nossa Senhora da Conceição* de 1810, o que já deve ser influência de Mazziotti e dos *castrati* recém chegados. Por outro lado, esta diversidade rítmica pode ser vista nos solos de Marcos Portugal que consultamos, sendo a dupla e até tripla pontuação das notas muito comuns. Portanto, esta novidade rítmica parece estar relacionada com a presença dos compositores vindos de Portugal.

Mesmo o gênero mais simples e popular das novenas sofreu influência do novo gosto. As linhas solos continuam mantendo sua singeleza, mas foram incluídos tercinas e grupetos, figuras que não aparecem uma única vez na novena anterior, a *Novena da Conceição de N. Snr.ª* de 1798.



("Tu es Petrus" da *Novena do Apostolo S. Pedro*, JM)

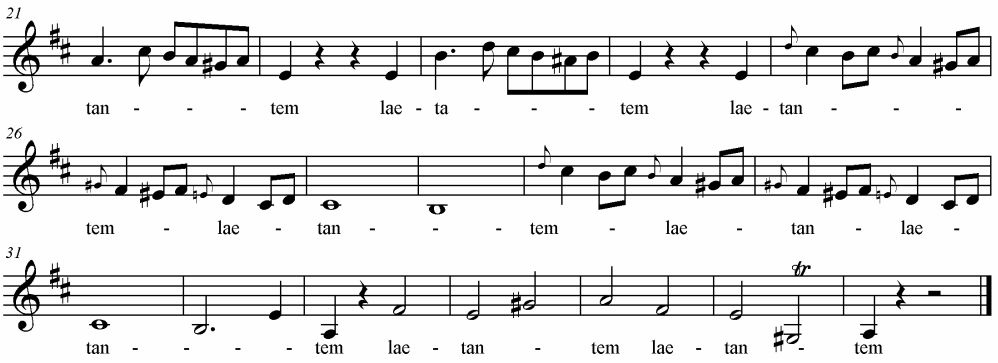


(trecho de soprano da *Novena de Nossa Snr.ª do Carmo*, JM)

Podemos ver também que, se na novena do período anterior somente o soprano possuía solos, nestas novenas mais recentes podemos ver solos de baixo e tenor.

Provavelmente muitas destas peças mais simples não foram compostas para a Capela Real e, sendo assim, nem sempre podiam contar com os virtuoses deste templo. Seja como for, mesmo nestas condições, a maioria apresenta novidades em relação àquelas da primeira fase.

Outras peças deste último período apresentam solos mais elaborados. Exemplo disto são os únicos salmos que temos, o *Laudate Pueri* e o *Laudate Dominu Omnes Gentes*, ambos de 1813. Mesmo que ainda não atingindo o máximo de virtuosismo, estes salmos apresentam novidades. O primeiro possui algo incomum nos períodos anteriores: um solo de contralto importante.



("Qui habitare" do *Laudate Pueri*, JM)

É muito provável que estes solos de contralto tenham sido possíveis graças à presença do *castrato* Gori, que chegou ao Rio de Janeiro em finais de 1810.

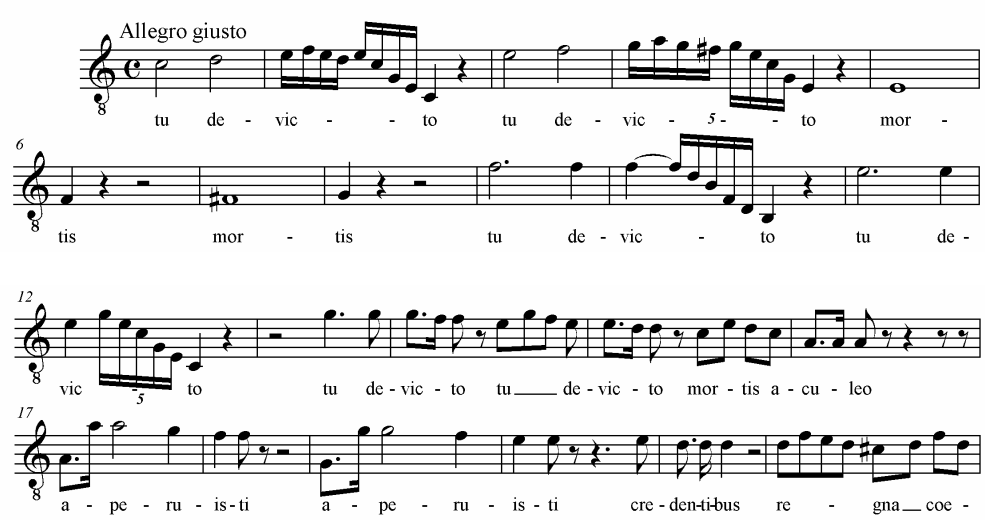
Já no *Laudate Dominum Omnes Gentes* existe uma ária de baixo que, apesar de curta, reafirma o tipo de virtuosidade que os solos deste naipe vocal conquistaram após a ária dedicada ao Pe. Paula, o "Quoniam" da *Missa de S. Pedro d´Alcântara* de 1809.



("Quoniam" do *Laudate Dominu Omnes Gentes*, JM)

Esta peça exige grande agilidade, necessária para os arpejos e grandes saltos melódicos tão velozes. Como dissemos, este tipo de escrita foi inaugurado na *Missa de S. Pedro d´Alcântara* de 1809, mas este salmo faz uso dela de maneira mais contundente. Vemos então que o Padre Mestre vai aos poucos conhecendo e testando os limites de seus cantores.

Podemos citar também como exemplo o único *Te Deum* deste período. O solo de tenor apresenta dificuldades incomuns em arpejos muito extensos e velozes:



Sendo assim, vemos que a importância conquistada pela voz de tenor no período imediatamente anterior é consolidada e explorada. Um outro ótimo exemplo desta conquista é o *Laudate pueri p.^{a} as Vesperas do Esp.^{to} Santo* de 1820, cujo único grande solo é dedicado ao tenor António Pedro. Na verdade, observando as árias com dedicatórias a determinados tenores, vemos que esta nova relevância do tenor se deve em parte à chegada de cantores como Jóse Maria Dias, António Pedro Gonçalves e Giovanni Mazziotti, da mesma forma que a chegada de Gori representou um incremento nos solos para contralto.

As duas Matinas compostas neste período mostram claramente o compositor se adequando ao meio em que a peça será executada. A *Matinas da Assumpção de N.ª Srª* foi escrita em 1813 para a Igreja do Hospício. Esta produção mais modesta não deveria contar com as estrelas da Capela Real. Fato é que as linhas vocais dos solos destas matinas são simples, lembrando os solos do início do período anterior. Já as *Matinas do Apostolo S. Pedro* de 1815 possuem solos dedicados a cantores da Capela Real, como o *castrato* Gori, o tenor António Pedro e o baixo João dos Reis. Conseqüentemente, esta Matina possui linhas vocais mais elaboradas.

Outras peças vão muito além das conquistas do período anterior e mostram um virtuosismo vocal fantástico. Exemplo maior disto são as Missas[343]. Já em 1811, merece destaque o solo "Laudamus te" para contralto da *Missa a [4 vozes]*. O solo é dedicado a Gori e apresenta um virtuosismo vocal nunca antes visto neste naipe vocal. Também interessante é a participação de Giovanni Mazziotti no terceto "Domine Deus", no qual vemos a única dedicatória do José Maurício para este cantor:

---

[343] A *Missa Pastoril para Noite de Natal* não será considerada em nossa análise. A versão original desta missa é de 1808, quando a maior parte dos cantores europeus ainda não havia chegado ao Brasil. A segunda versão, de 1811, possui dedicatórias para vários cantores, entre ele três castrati, mas provavelmente a linha foi somente adaptada às novas vozes e pode não representar tão bem as possibilidades vocais dos cantores quanto as peças que já foram de início compostas para determinado solista. Além disso, não temos os solos da primeira versão para compararmos a que ponto foram "adaptados". Sendo assim, preferimos não considerar esta obra.
Seja como for, o manuscrito se encontra disponível no site:
http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM18.htm (último acesso 25/02/2007).

Por sua vez, a **Missa Pequena** de 1813 não foi considerada, pois o manuscrito do Credo se encontra bastante deteriorado, impossibilitando a leitura de vários trechos.



("Domine Deus" da *Missa a [4 vozes]*)

Podemos ver aí um exemplo claro da capacidade de adaptação do Padre Mestre, que não havia ainda escrito para a voz de um contraltino.

Neste último período a composição de missas fica mais esparsa, pois com a presença de Marcos Portugal, o mestre-capela brasileiro passa a compor menos obras extensas para a Capela Real. Outra missa com solos por nós analisada foi composta apenas sete anos depois. Trata-se da *Missa a 4 Vozes* de 1818, que foi composta para a Ordem 3ª de N. S. do Carmo. Mesmo não contando com os *castrati* da Capela Real, o compositor não se eximiu do virtuosismo do novo gosto musical carioca. A ária de soprano é dedicada a Augusto César de Assis, sendo esta a mais exigente das dedicatórias mauricianas escrita para um sopranista:



("Quoniam" da *Missa a 4 vozes* de 1818, JM)

Esta ária é muito diferente daquelas escritas antes da chegada dos *castrati* - escritas, portanto, para falsetistas ou meninos cantores.

O "Laudamus te" para contralto também é dedicada a um falsetista, o Luiz Gabriel. A ária é bastante longa e exigente:



("Laudamus te" da *Missa a 4 vozes* de 1818, JM)

Vemos com isto que os falsetistas que atuavam na Real Capela tiveram que desenvolver suas vozes ao máximo para se manter como solistas, mesmo que fosse em outras igrejas, onde a concorrência com os *castrati* não era tão feroz. Esta ária nos faz até supor que estes falsetistas talvez tenham tomado lições com algum dos *castrati*. Mesmo que isto não tenha ocorrido, seu exemplo vivo foi o bastante para transformar completamente o que se esperava de um soprano ou contralto.

No entanto, é a *Missa de Santa Cecília*, composta cerca de dezoito anos depois da chegada da família real portuguesa, que constitui o exemplo máximo de virtuosismo vocal. Este missa, encomendada pela Irmandade de Santa Cecília, está fora da produção musical da Real Capela. Não possui solos dedicados nominalmente a *castrati*, contudo, o solo de soprano se assemelha muito aos solos dedicados a Cicconi, com a mesma exigência técnica e os costumeiros estacados na região aguda da voz:



("Laudamus te" da *Missa de S. Cecília*, JM)

O solo de tenor é dedicado ao brasileiro Gabriel Fernandes da Trindade e o de baixo a João dos Reis que, como já mostramos no Capítulo IV, são bastante longos e exigentes. Com esta missa o Pe. José Maurício claramente se igualou a Marcos Portugal e até mesmo o ultrapassou no que diz respeito a explorar as possibilidades vocais dos cantores.

O mais importante ressaltar é que estas duas últimas missas provam de maneira incontestável que o gosto musical da corte se estabeleceu para além dos limites institucionais da Capela Real.

Creio que deixamos bastante claro o quanto e como a linha vocal do Pe. José Maurício se transformou durante o período joanino. No entanto, fica sempre uma pergunta: até que ponto a maior quantidade de ornamentos na linha vocal não seria apenas o resultado do costume estabelecido por Rossini de notar todos os ornamentos e variações e não apenas o esqueleto da melodia? Difícil dizer, mas é pouco provável que isto tenha ocorrido já na segunda década do século; afinal de contas, o processo de acréscimo de ornamentos na linha do Padre Mestre teve início bem antes da primeira ópera de Rossini montada no Rio de Janeiro: o *Tancredi,* em 1819. Por outro lado, com tantas montagens operáticas deste compositor que, a partir de então, passaram a ser apresentadas no teatro, não seria de se admirar que seu estilo influenciasse tanto o Pe. José Maurício quanto Marcos Portugal, nos anos vinte do século XIX.

Por sua vez, mesmo supondo que o aumento no número de ornamentos foi causado pelo simples fato de que, por uma razão ou por outra, teriam passado a ser escritos na partitura, vemos que a extensão vocal usada nas árias aumentou bastante, bem como a duração dos solos, que passaram a ser mais extensos, com vários trechos que deveriam ser repetidos, o que dava espaço para variação e ornamentação na repetição. Ou seja, em cima da linha já bastante ornamentada, os cantores teriam que inserir variações e ainda ornamentar muito mais. Isto era o que se esperava e se recomendava nos tratados de Garcia em meados do século XIX. Este autor mostra que era comum ornamentar ainda mais as árias de Rossini e as críticas dos jornais cariocas também documentam esta prática no Brasil.

Por outro lado, pode-se considerar que algumas mudanças na escrita vocal do Padre Mestre teriam se devido também a uma mudança de gosto e não a uma simples resposta às novas habilidades dos cantores para os quais escrevia. Afinal, além de novos cantores com novas possibilidades vocais, aportaram no Brasil um novo estilo de música e um novo ideal estético vocal. A produção musical na Real Capela era patrocinada pelo monarca e

obviamente teria que estar de acordo com seu gosto pessoal. Portanto, pode-se até falar num estilo joanino dentro da composição sacra carioca.

Todavia, não podemos diminuir a importância que os cantores tiveram na transformação da linha vocal carioca, afinal, antes mesmo da chegada da corte portuguesa, José Maurício já conhecia o estilo da música que estava sendo feita em Lisboa. Nireu Cavalcanti (2004) nos revela o inventário de bens do professor do padre mestre, o Salvador José de Almeida e Faria (1732? - 1799). Neste documento de 1799, podemos ver um grande acervo de partituras compostas por nomes como António Leal Moreira, João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier Santos e Marcos Portugal[344], além de vários compositores italianos, todos músicos muito apreciados em Portugal na virada do século. Ou seja, José Maurício não estava tão desatualizado com o que se compunha na metrópole. Tivemos chance de consultar algumas peças de João de Sousa Carvalho que apresentavam solos vocais bastante longos num estilo bastante *fiorito* e exigente, que muito provavelmente não seria executável pelos meninos cantores do Rio de Janeiro. Ou seja, a simplicidade do canto na primeira fase composicional do Pe. José Maurício não se deve somente à falta de conhecimento do que se fazia na Europa. É bem plausível que esteja relacionado também com as limitações vocais dos intérpretes. Sendo assim, os cantores europeus foram mais que fundamentais para a instauração e consolidação do novo estilo, eles o tornaram possível. Além disso, vimos que os cantores brasileiros como Augusto César de Assis, Gabriel Fernandes da Trindade, Luiz Gabriel Ferreira Lemos e até mesmo João dos Reis precisaram se adaptar ao novo estilo. Para tanto, os modelos vocais certamente foram os cantores europeus que aos poucos foram chegando ao Rio de Janeiro.

[344] Para maiores informações sobre este inventário ver Cavalcanti, 2004, p. 415.

CAPÍTULO VI

CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXECUÇÃO DO REPERTÓRIO DE SALÃO

Durante toda nossa pesquisa, praticamos o repertório vocal composto ou executado no Brasil joanino, sem nunca perder de vista as informações histórico-musicais reunidas. No caso dos gêneros de salão, esta nossa experimentação pessoal levantou uma série de questões nem sempre fáceis de resolver por se tratar de questões muito especificas do repertório brasileiro. Cremos que é oportuno discutir estas especificidades, tentar entendê-las e sugerir algumas soluções. Vale lembrar que, mesmo historicamente informada, a escolha de determinada solução não pode ser definitiva, sendo produto do bom senso e da sensibilidade de cada músico, como em qualquer processo interpretativo.

6.1 – A pronúncia do Português cantado

Se observarmos todos os gêneros vocais compostos no período joanino, veremos que quanto mais erudita é a produção, mais próxima ela se encontra dos cânones italianos. Rugendas afirma que em 1835 a elite brasileira não se distanciava muito de modelos comportamentais europeus, como o português e o inglês. No entanto, nos lembra:

> Se há pouca diferença, sob esse aspecto, entre Lisboa e o Rio de Janeiro o mesmo não ocorre nas classes inferiores, e só estas podem ser chamadas povo. Nelas nada impede o desenvolvimento do caráter nacional, e elas se diferenciam no Rio de Janeiro, e cercanias, das classes inferiores de Portugal, ou pelo menos da capital de Portugal; suas atitudes são mais francas e mais desembaraçadas. Tudo no Rio de Janeiro é mais animado, barulhento, variado, livre. Nas partes da cidade habitadas pelo povo, a música, a dança, os fogos de artifício emprestam a cada noite uma atmosfera de festa, e se não se encontram grande vigor nem muita delicadeza na letra das canções para violão, e nas conversas barulhentas dos

> grupos, observam-se pelo menos bastante espírito e bom senso (RUGENDAS, 1989, p. 85).

Logo, quanto mais popular for a produção, mais problemas particulares da realidade carioca serão encontrados. Neste contexto, como pronunciar o português cantado é uma questão comum a todos os gêneros.

É certo que no século XIX, o Português falado no Brasil já diferia daquele corrente em Portugal. No século anterior, documentam-se "as primeiras alusões aos traços específicos que caracterizam o português falado no Brasil" (TEYSSIER, 2004, p. 94). Na peça *O miserável enganado*, escrita em 1788, um dos personagens se faz passar por mineiro e possui falas nas quais o escritor pede que ele pronuncie o texto "afetando a fala de carioca" (NOVA, 1788, p. 11). Apesar do escritor não nos revelar exatamente como seria esta pronúncia carioca desejada, seu pedido nos mostra que as diferenças entre o falar carioca e o lisboeta eram bem conhecidas já no final do século XVIII.

No entanto, esse português "brasileiro" oitocentista diverge também do padrão moderno tanto brasileiro quanto português. Recuperar a sonoridade desse português antigo é uma questão relevante para a performance de qualquer música vocal brasileira daquele período, com texto em vernáculo. Ainda que boa parte da produção erudita do século XIX esteja em línguas estrangeiras como o latim e o italiano, há uma produção musical relevante em português, o que justifica uma pesquisa mais aprofundada sobre sua pronúncia. Apesar disto, ainda não encontramos estudos sobre o assunto que fossem voltados para o canto. Esforços como o *4º Encontro Brasileiro de Canto*, com primeiro encontro realizado em fevereiro de 2005, tendo como objetivo estabelecer normas para a pronúncia do português cantado na música erudita brasileira, ainda não tratou de variantes históricas. Felizmente, identificar qual teria sido a pronúncia de então tem sido alvo de pesquisas de vários lingüistas, assim, resta aos cantores reavaliar esses estudos dentro do contexto de seu próprio ofício.

Tratar da pronúncia de toda música antiga brasileira é uma tarefa que supera os limites deste texto, portanto, focalizaremos nossa atenção no Rio de Janeiro do começo do

século XIX. Baseados em estudos lingüistas, vamos elencar a seguir alguns dados que podem ser usados numa pronúncia historicamente orientada do repertório carioca de então.

Obviamente o português chegou ao Brasil com os primeiros colonizadores. Assim, como mostra Silvio Elia é comum considerar que a pronúncia brasileira seja uma variante de uma entoação muito antiga e urbana do português europeu. No entanto, essa opinião não é consensual entre os lingüistas, e não parece representar totalmente a verdade. "Convém observar que o fluxo de portugueses para o Brasil não se interrompeu no período colonial; ao revés, em dois momentos se intensificou: no séc. XVIII, com a corrida do ouro; no séc. XIX com a transmigração da família real" (ELIA, 2003, p. 54). Ou seja, mesmo que o português do Brasil tenha desenvolvido características próprias, durante o período colonial, ele sofreu constantes "relusitanizações", principalmente entre as classes dominantes e cultas.

> Um novo afastamento entre o português brasileiro e o europeu aconteceu quando a língua falada no Brasil colonial não acompanhou as mudanças ocorridas no falar português (principalmente por influência francesa) durante o século XVIII, mantendo-se fiel, basicamente, à maneira de pronunciar da época da descoberta. Uma reaproximação ocorreu entre 1808 e 1821, quando a família real portuguesa, em razão da invasão do país pelas tropas de Napoleão Bonaparte, transferiu-se para o Brasil com toda sua corte, ocasionando um reaportuguesamento intenso da língua falada nas grandes cidades (MEDEIROS, 2005).

Podemos ver então que a pronúncia da língua portuguesa no Rio de Janeiro oitocentista sofreu influência do grande número de portugueses vindos com D. João VI que levaram a uma "relusitanização" da pronúncia brasileira.

Outro grupo étnico de grande influência foram os negros escravos. Malerba, em seu livro *A Corte no exílio*, estima que em 1808 a população carioca era de 60 mil habitantes, dos quais dois terços eram negros e mestiços. Como já dissemos, este grande número de negros é muito comentado na literatura dos viajantes europeus. Podemos ser mais específicos: o IHGB guarda um manuscrito do *Mapa da População do Rio de Janeiro em 1821* no qual estão documentados estes números bastante reveladores:

Destrictos	N. de fógos	N. das pessoas livres	Nº de escravos	Total da população
Cidade do Rio de Janeiro	10:151	43:139	36:182	79:321

Esse grande número de negros aprendeu forçosamente a língua de seus senhores. O falar peculiar destes novos falantes do português foi documentado em algumas músicas. Um exemplo disto é o lundu *Pai João* editado pelas Casas Bevilacqua no Rio de Janeiro. Vejamos os dois primeiros versos:

Quando iô tava ni minha terra
Iô chamava o Capitão
Chega no terra dim Branco
Iô si chama Pai João.

Quando iô tava ni minha terra
Comia minha garinha
Chega no terra dim branco
Câne seca cu fuarinha

Apesar de seus esforços em reproduzir a fala do negro, o autor deste texto não nos fornece todas as informações, afinal, nem sequer usa um alfabeto fonético. Ao nos depararmos com uma canção como esta, fica mais crucial a pergunta: como pronunciar essas vogais e consoantes?

Baseados nos trabalhos de Elia (2003) e Teyssier (2004) podemos formar uma visão panorâmica das diferenças que foram surgindo entre o português lusitano e o brasileiro[345]:

[345] Quero lembrar, antes de tudo, que estou preocupado em identificar apenas variações na pronúncia das palavras e não construção da frase e na gramática.

- Vogais átonas **e** e **o**:

  Tenderam para um progressivo fechamento tanto no Brasil quanto em Portugal (**e** > **i** > **ə),** mas em graus diferentes.

  Em posição inicial: no Brasil o **e** tornou-se **i;** em Portugal, tornou-se a vogal neutra **ə**, quase inexistente. Ex.: *pêrigo, pêqueno*, ou *pirigo*, *piqueno* no Brasil, e pr´igo, p´queno, em Portugal.

  Em posição final: no Brasil o **e** tornou-se **i**; em Portugal o fechamento foi além, **e** tornou-se **ə**. Ex.: ponti, febri, coleti, basi, brevi (Brasil), pont´, febr´, vint´ (Portugal).

- Vogal átona **o**

  Tendeu também ao fechamento: **o** > **u**

  Em posição inicial temos normalmente em Portugal: sumar, purtão, pruvar, urvalho. No Brasil temos oscilações: *chôrar*, *môreno*, *rôtina* ao lado de *chuver*, *sussego*, *buneco*, *fucinho*.

  Em posição final tanto no Brasil como em Portugal: *casu*, *todu*, *sapatu*, etc.

  Elia mostra que o **o** pretônico era pronunciado muito fechado do século XVI ao XVIII tanto no Brasil quanto em Portugal: *murar*, *curtar*, *curação*.

- As consoantes **r** e **l** finais

  Não costumam ser pronunciadas na fala brasileira.

  - *amô*, *sofrê*
  - *Brasiu*, *locau*

  O **l** velar é a regra em Portugal, enquanto que modernamente no Brasil, exceto o extremo sul, tranformou-se em vogal [ʊ]. No entanto, esta inovação dialetal brasileira parece ter se tornado a regra

somente muito recentemente. De qualquer forma, o **l** pronunciado como consoante lateral parece ter sido a regra no canto brasileiro, mesmo o de caráter mais popular, como podemos ver nas primeiras gravações do século XX, em especial os cantores do rádio.

- O consoante **s**

  O **s** chiado [ʃ] não ocorre no Brasil antes do século XIX. Esta pronúncia teria sido levada de Portugal para o Rio, pela corte de D. João VI.

- Os pronomes

  Me, **te**, **se** que seriam átonos em Portugal, são semitônicos no Brasil: Dá-m´ (port.) / Me dá (bras.).

- A consoante **r**

  Segundo Teyssier (2004, p. 80), o português possuiu sempre uma distinção entre o **r** brando com uma vibração, como em *caro* ou *três*; e o **r** forte com várias vibrações, como em *carro* ou *Israel*. Até o século XVIII, o ponto de articulação era sempre a ponta da língua, como no espanhol. No século XIX, surge o **r** uvular, semelhante ao francês ou próxima da velar surda do **j** espanhol. No entanto, esta variante parece se espalhar apenas no final do século XIX.

- As vogais nasais

> No português atual de Portugal, as vogais tônicas seguidas de consoante nasal heterossilábica, em vocábulos proparoxítonos, são orais e não nasais, como é geral no Brasil; por isso levam acento agudo: *colónia*, *génio*, *cómico*, *polémica*. Já no Brasil *colônia*, *gênio*, *cômico*, *polêmica*. É possível que no português arcaico, nesses casos, não houvesse propriamente vogal nasal e sim vogal oral + arquifonema nasal como propõe Mattoso Câmara Jr., mesmo para o português do Brasil. Todavia cremos que, no caso brasileiro, a nasalização ter-se-ia completado. A língua Tupi era muito rica em fonemas nasais, quer vocálicos quer consonantais. O longo convívio com o português, nos dois primeiros séculos da

> colonização, poderia ter preservado e até intensificado a nasalidade vocálica (ELIA, 2003, p. 57).

Elia afirma que a tendência no português lusitano é a desnasalação. Vogais como em *cama*, *pena*, *lenha*, que eram nasais nos séculos XVI, já não eram no século XIX.

- As consoantes **t** e **d**

  Nos grupos "ti" e "di", as oclusivas "t" e "d" são geralmente pronunciadas [ʧ] ou [ʤ], à exceção do sul. Isso é uma inovação brasileira.

Por outro lado, é bom ressaltarmos aqui que, como nos lembra Aniceto dos Reis Gonçalves Viana em 1892, o português oitocentista do Brasil não representa apenas uma forma arcaica da pronúncia da antiga metrópole:

> Ora, os falares brasileiros, ao contrário do que poderá supor-se e já se tem dito, não representam, em grande maioria dos casos, na sua pronúncia, um português arcaico do continente, que aí persista em estado de boa conservação; mas esse português, modificado na boca de estrangeiros no sentido de menor complexidade da sílaba e da sua mais clara enunciação e delimitação, adquiridas essas qualidades à custa da rapidez e da fluência da loquéla, tão peculiares, hoje pelo menos, do português falado na Europa (VIANA, 1973, p. 248)

Seja como for, não pretendermos entrar na discussão bastante polêmica sobre a origem de cada uma dessas variantes do português brasileiro posto que não somos lingüistas. Julgamos esclarecedor, no entanto, separar o que os lingüistas consideram ser de influência indígena e africana.

Influências indígenas:

> A população do Rio de Janeiro compõe-se, em sua grande maioria, de portugueses ou de seus descendentes, tanto brancos como os de mistura de cores. Quase não se vêem indígenas americanos aqui (SPIX, 1981, p. 52).

O Português falado no Brasil esteve desde o começo da colonização sob influência das várias línguas indígenas que conviveram na colônia. Na verdade, os lingüistas afirmam que nos primeiros séculos da colonização os falares indígenas, ou a chamada *língua geral*[346], predominaram sobre o português. "Esta era falada, nos dois primeiros séculos da colonização, no recesso dos lares e, certamente, no interior era a língua materna na maioria das famílias" (ELIA, 2003, p. 51). Segundo Elia, somente no século XVIII, com a proibição do ensino da língua geral em 1757 e a expulsão dos jesuítas em 1759, a língua portuguesa tornou-se predominante e, em 1808, com a chegada da corte joanina, sua vitória sobre a língua geral torna-se irreversível. No entanto, quando caiu em desuso, a língua geral já havia deixado marcas no português brasileiro tanto no que diz respeito ao léxico quanto à pronúncia.

Em Tupi e Guarani, a tendência é que a queda de toda consoante que não se encontra apoiada em vogal seguinte. "Daí atribuir-se à influência indígena no português do Brasil a queda das consoantes finais" (ELIA, 2003, p. 56). Fenômeno que não ocorreu em Portugal. No entanto, como veremos, também julgam essa queda como um africanismo.

Quanto as vogais nasais:

> [...] já se atribuiu ao adstrato indígena a conservação e até intensificação da nasalização de vogais tônicas em contato com consoantes nasais (*m*, *n*, *nh*): *cãma, gẽnio, lẽnho, fĩmo*. Digo "conservação" porque se admite que o contato com as consoantes nasais tivesse causado a nasalização das vogais no português

[346] Em 1595, Pe. José de Anchieta, dentro dos esforços jesuíticos de catequização indígena, fez imprimir em Coimbra a Gramática da língua mais usada na costa do Brasil e que se tornaria conhecida como língua geral. Ou seja, a "língua geral" nada mais é que o Tupi "gramatizado", para que fosse acessado mais facilmente.

> arcaico. Posteriormente, em certos casos, houve desnasalização, o que não sucedeu no Brasil.
>
> [...] A língua Tupi era muito rica em fonemas nasais, quer vocálicos quer consonantais. O longo convívio com o português, nos dois primeiros séculos da colonização, poderia ter preservado e até intensificado a nasalidade vocálica (ELIA, 2003, p. 57).

Além disso, Elia considera que o falar mais lento do brasileiro, o **r** retroflexo caipira, a passagem de **nd** para **n** (bebendo – bebeno), também sejam resultado da influência indígena.

Influências Africanas:

A queda das consoantes finais no português brasileiro pode ser também considerada um possível africanismo, classificada entre os "'crioulismos', ou seja, simplificação nascida em boca de aloglotas analfabetos, praticantes aliás, de uma língua não flexional" (ELIA, 2003, p. 57). Algumas outras variantes que já foram consideradas de origem indígena podem ser vistas como africanismos:

- Redução da palatal **lh** para um **y**: mulher > muié
- Queda dos **r** e **l** finais: *comê* por *comer*, *capitá* por *capital*. Na verdade, muitas vezes o **l** se transformou em vogal: *pardau* por *pardal*. Fenômeno que não ocorreu em Portugal.
- Separação dos encontros consonantais: *fulô* por *flor*.

Por outro lado, é importante ressaltar que o fator social também deve ser levado em conta nas variações de pronúncia. Paul Teyssier chega a afirmar:

> A realidade, porém, é que as divisões "dialetais" no Brasil são menos geográficas que sócioculturais. As diferenças na maneira de falar são maiores, num determinado lugar, entre um homem culto e o vizinho analfabeto que entre dois brasileiros do mesmo nível cultural originários de duas regiões distantes uma da outra (TEYSSIER, 2004, p. 98).

Assim, a pronúncia do português cantado, também deveria levar em conta o grau de erudição da peça executada. É de se esperar que no Rio de Janeiro joanino as canções mais populares tivessem uma pronúncia mais próxima da fala dos brasileiros nativos e dos negros, enquanto que as canções da elite tivessem uma pronúncia mais próxima da portuguesa, mesmo porque, no começo do século XIX, o sotaque no Rio ainda não tinha se estabilizado, havendo falares bastante diversificados.

É bom lembrarmos que todas estas considerações dos lingüistas dizem respeito ao português falado. No entanto, no caso específico do canto, a pronúncia poderia sofrer ainda uma outra influência: a fonética do Italiano. Afinal, não podemos desconsiderar o grande número de cantores italianos que atuavam no Brasil tanto como intérpretes quanto como professores e é de se esperar que estes mesmos cantores aconselhassem uma italianização da pronúncia do Português, visando uma melhor emissão vocal. Podemos encontrar um ótimo exemplo de um tal discurso italianizante, com conclusões bastante positivas para o brasileiro nativo, no *Cancioneiro Musical Português* do professor de canto Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894):

> Deveria aceitar-se para o canto, (em português), a pronúncia brasileira que no seu acentuar distinto das sílabas dá à palavra uma graça muito parecida ao dialeto toscano e facilita a clareza da silabação musical. Além disso o "s" e o "z" brasileiro tem um som italiano e não se confunde assim freqüentemente com o "x" – o "ch" como aqui acontece; nem o seu "è" participa do caráter gutural tão prejudicial à emissão pura da voz (SALVINI, 1884, p. vii)

Ao falar sobre a apresentação da farsa *A saloia Namorada* de Marcos Portugal no Teatro São Carlos de Lisboa, Carvalhaes afirma que "os artistas eram italianos, a farsa em S. Carlos foi cantada em português... *italianizado*" (CARVALHAES, 1910, p. 186).

Vejamos ainda um testemunho da época. No artigo de 6 de abril de 1808 do jornal alemão *Allgemeine Musikalische Zeitung*, o correspondente apresenta a partitura de uma canção nacional portuguesa, e descreve a pronúncia correta para aqueles leitores que queiram cantar a peça: "Pelo que diz respeito à pronúncia do português cantado pode-se

concluir apenas o seguinte [...]: que as vogais (evidentemente que com algumas exceções) soam como no italiano" (in BRITO; CRANMER, 1990, p. 32). O mesmo jornal nos dá outro testemunho da influência italiana na pronúncia do português cantado:

> No entanto, aqui [Lisboa] como em toda a parte, a ópera cômica e a opereta mais curta, popular, ou cômica, fazem decerto mais sucesso e atraem um público mais numeroso, embora nem sempre mais respeitável. Contudo, a primeira, em geral, e a segunda, sempre, são escritas na língua nacional, cuja pronúncia cantada se tenta apesar disso aproximar o mais possível da italiana, fazendo com que se torne então bela e doce (30/06/1808, in BRITO; CRANMER, 1990, 34).

No que se refere a nossa própria experiência, cada vez mais, acreditamos que uma pronúncia mais próxima daquela usada na época daria novo colorido a todo o fraseado do repertório vocal brasileiro oitocentista e estaria mais de acordo com a escrita vocal. Determinar a pronúncia ideal para a música carioca oitocentista exige maiores debates. Os dados fonéticos descritos acima podem ser um ponto de partida para essa discussão. No entanto, baseados nas informações dadas pelos lingüistas, arriscamos sugerir algumas variações em relação ao padrão do português cantado hodierno[347]. Estas variações dizem respeito à produção carioca do período joanino especificamente.

- O **s** chiado era provavelmente empregado nas peças de caráter mais erudito e que tenham grande influência do meio português, como as modinhas daquele país e as canções da corte. O **s** italiano poderia ser empregado nas peças mais populares como os lundus e nas peças eruditas de forte influência italiana como as cantatas e elogios, nas quais certamente atuavam cantores italianos.

[347] Estarei levando em conta as normas estabelecidas pelo 4º Encontro Brasileiro de Canto.

- O **l** final deveria ser pronunciado nas peças de caráter mais erudito[348].

- Todos os **r** deveriam ter a língua como ponto de articulação. O **r** final não deveria ser pronunciado em músicas com forte influência africana.

- Quanto mais popular maior o grau de nasalização das vogais nasais.

Como se pode ver, não apresentamos regras, mas sim sugestões que indicam tendências. A escolha final cabe à intenção e à sensibilidade do cantor na sua interpretação de uma determinada peça.

6.2 Adequação aos gêneros:

Ao levarmos em conta as diferenças de pronúncia originadas de diferenças sóciais, acabamos tocando na diferenciação de interpretação para cada gênero musical. Certamente um lundu não era cantado como uma ária. No entanto, não podemos acreditar que um lundu e mesmo uma modinha fossem cantados com o tipo de emissão vocal utilizada hoje em dia pelos cantores de música popular brasileira. Afinal, é bom ressaltar que mesmo na execução de gêneros mais populares, utilizavam-se vozes "empostadas" sem nenhum desagrado, já que o paradigma vocal é o cantor de ópera. Temos mesmo relatos de intérpretes cantando modinhas nos teatros no entreato dos espetáculos nos quais eles mesmos atuavam.

Por outro lado, até os cantores de formação mais popular precisavam desenvolver uma sonoridade maior do que a geralmente empregada hoje em dia, pois não havia possibilidade de amplificação eletrônica, e o único método de otimização vocal disponível

[348] A pronúncia do **L** ainda é defendida nas normas do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937.

era a escola italiana de canto. Mesmo tempos depois, quando a amplificação era possível, a voz lírica ainda era um modelo muito influente, como pode ser visto nos cantores do rádio, como Dalva de Oliveira e Vicente Celestino. Na verdade, estas interferências entre os gêneros se davam num âmbito bem maior:

> Dos terreiros aos teatros, passando pelos salões, instituições de ensino de música, clubes musicais, igrejas, teatros, praças e ruas, a música, ou melhor, as músicas circulam entre esses espaços, transmudando-se, constantemente. São modinhas, que se apropriam de características de óperas, óperas que absorvem características do cancioneiro brasileiro, são lundus, maxixes, valsas e outros gêneros apropriados pelos teatros musicais, são músicas sacras com características modinheiras, etc.[...] (FREIRE, 2004).

Sendo assim, ter a escola italiana de canto como modelo, não exclui características próprias do canto brasileiro, vindas da "ciranda" de gêneros identificada por Vanda Freire (2004).

6.3 – A Modinha e o Lundu:

No período joanino, os gêneros brasileiros mais típicos são certamente o lundu e a modinha.

> Entre todos os povos, além do caráter geral, outro se manifesta, que é o dos habitantes dos diversos lugares na mesma Nação. Entre nós aparecem dois salientes na Música, na Bahia, e Norte, e Minas Gerais, e o Sul: a Música baiana é o *lundum;* e a Mineira, a *modinha*. O *lundum* é voluptuoso em excesso, melódico; e a *modinha* é mais grave. Tudo é doce na Bahia, o terreno produz açúcar, e come-se chorando com o ardor da malagueta!
>
> Nas mais Províncias do Brasil, a Música é cultivada desde a *senzala* até o palácio; de dia e noite soam a marimba do escravo, a guitarra e a viola do *Capadócio*, e o piano do senhor (PORTO ALEGRE, 1836, p. 179).

No Rio de Janeiro os dois gêneros coexistiam e eram muito populares, guardando em grande medida as características descritas por Porto Alegre. As modinhas eram canções

sentimentais, enquanto o lundu tinha um caráter mais satírico e mundano. Lea Vinocur Freitag descreve muito bem estas diferenças:

> A transição das musas, a profetizar a mestiçagem e o ideal de branqueamento, obedece inicialmente ao binômio casa-grande & senzala, como toda a conotação patriarcal nas relações entre os sexos e os grupos sociais e raciais: de um lado, a branca idealizada e sublimada, do outro, a negra sensual e escrava. As gradações desses extremos são a mulata, símbolo da mestiçagem, e a moreninha, padrão romântico da musa brasileira. Na documentação conhecida não se verifica na modinha aristocrática a presença da negra ou da mulata: ela é tema do lundu (FREITAG, 1985, p. 73).

Portanto, por suas raízes mais populares fica difícil tecer considerações sobre a execução dos lundus, pois sua execução faz parte de uma tradição oral. Já a modinha é mais acessível à investigação por estar mais próxima à tradição musical erudita.

Na verdade, até hoje fica a polêmica se a modinha tem uma origem popular ou erudita. Doderer (1984) defende que ela seria o produto da "conjunção de elementos da arte de canto erudito europeu e dos folclores africano e brasileiro" (DODERER, 1984, p. VII); Tinhorão afirma que ela teria origens populares; outros que ela teria origens eruditas. O que nos parece certo é que ela foi um gênero híbrido que transitou muito bem entre a esfera popular e erudita. Logo, a maneira como era executada dependia do gosto e da formação musical de cada intérprete, quanto mais numa sociedade tão heterogênea como aquela do Rio joanino. Sendo assim, resolvemos tentar nos aproximar das modinhas pelo ponto de vista que um cantor de sólida formação musical teria tido ao interpretar modinhas compostas sob forte influência erudita. Fazemos isto não por esta perspectiva representar a melhor forma de execução, mas por ser aquela que a pesquisa musicológica nos permite aproximar com mais segurança. É muito difícil determinar como a modinha era executada nos bares e nos bordéis pelos boêmios, e nas casas da gente simples. No entanto, podemos fazer idéia de como era executada na corte e nas casas da elite carioca. Temos vários exemplos que deixam claro que a modinha era executada na corte e por músicos de formação erudita européia. Basta lembrarmos que Gabriel Fernandes da Trindade, Cândido Ignácio da Silva eram grandes modinheiros e também músicos da Capela Real.

Como não podia deixar de ser, a permanência da corte também afetou a linha vocal das modinhas. O estilo rossiniano que invadiu o teatro e a escola vocal dos cantores europeus foram influencia considerável. A penetração do modelo europeu fica muito clara nas cadências vocais de algumas modinhas e na linha vocal bastante ornamentada e cheia de passagens de agilidade. Como exemplo disto, podemos citar a *Coleção de modinhas de bom gosto* composta por João Francisco Leal e publicada em 1830. Um outro ótimo exemplo de uma modinha sob influência do período joanino é *Batendo a linda plumagem*, composta por Gabriel Fernandes da Trindade. Como já vimos, este compositor, violinista e cantor teve uma sólida formação musical e conviveu de perto com os músicos trazidos por D. João VI, visto que trabalhou na Capela Imperial. Este tempo de convivência foi determinante para sua escrita vocal. A análise interpretativa da referida modinha possibilita levantar várias questões referentes à interpretação de modinhas em geral. Vejamos a modinha citada:




7
so - de - tro do ni - nho Ba-ten-do'a lin-da plu - ma - gem
Pno.
11
um a - man - te pas - sa - ri - - - - nho a - mi - mo - sa com - pa -
Pno.
14
nhei - ra dei - xou só den - tro do ni - nho nin -
Pno.
17
guém viu que e - le dei - xa - va o lei - to de seu re -
Pno.



Podemos ver claramente na linha vocal a influência do *canto fiorito* do repertório rossiniano e dos cantores da corte joanina, com a presença constante de passagens de agilidade vocal e ornamentos.

A modinha em questão é estrófica, utilizando um poema de quatro estrofes, cujo autor é desconhecido.

I

Batendo a linda plumagem
Um amante passarinho
A mimosa companheira
Deixou só dentro do ninho
Ninguém viu que ele deixava
O leito de seu repouso
Alteia o vôo ligeiro
E marcha silencioso

II

A procurar a consorte
Apenas tinha volvido
Viu que a tirana mudou
Falsa lhe havia fugido
Ao ver-se desamparado
Ternos queixumes soltou
Com seu ais não com seu pranto
O triste assim se explicou:

III

Vas-te Cruel e me deixas
Entregue à dor de perder-te
Sabendo que a minha vida
Só dependia de ver-te
Meus plumosos companheiros
Tende de mim compaixão
Dizei-me aonde foi a ingrata
Que roubou meu coração

IV

Se voltar arrependida
Dizei-lhe que já dei fim,
Esqueceu-me enquanto vivo
Morto se esqueça de mim

Ensaiando as débeis forças
A custo subiu aos ares
E só com a morte esqueceu
A causa de seus pesares.

Como mostramos acima, na partitura original temos apenas a primeira estrofe musicada. Fica então a cargo do intérprete realizar as outras três estrofes, o que é muito comum neste repertório. O primeiro problema que se apresenta é de que forma distribuir o texto dentro da melodia. Como em qualquer canção estrófica, a melodia pode não servir tão bem a todas as repetições. A dificuldade mais evidente é não ferir a correta prosódia do texto. Ao falar sobre a composição de canções com texto português, Rafael Coelho Machado critica os "erros" de prosódia:

> O erro mais saliente que se encontra na música nacional é o de inverter todas as regras da prosódia, obrigando o cantor a pronunciar as palavras de uma maneira estranha; este erro está tão inveterado nos ouvidos, que ainda mesmo depois de o reconhecermos o temos ainda deixado escapar em algumas de nossas pequenas composições. [...]
>
> Para sermos melhor entendidos apresentamos alguns exemplos, como a emenda debaixo.



(MACHADO, sd, p. 117).

Estas considerações nos mostram que era uma prática corrente distribuir o texto sem nenhuma preocupação com a prosódia e de fato isto é algo bastante comum nas modinhas. Como podemos ver na modinha que transcrevemos, logo no primeiro compasso temos um desacordo entre prosódia e acento musical. Logo, mesmo que um cantor consciencioso, tente respeitar todas os acentos naturais do texto, um eventual desacordo entre a prosódia e os acentos musicais são característica do próprio repertório e se bem usado pode funcionar como síncope sutil. Mais uma vez fica a critério de cada intérprete decidir pela melhor solução.

Em nossas realizações tentamos respeitar ao máximo a prosódia, facilitando assim tanto sua compreensão por parte do ouvinte quanto enunciação das palavras por parte do intérprete. No entanto, isso nem sempre foi tarefa fácil, já que o poema não mantém os acentos do texto no mesmo lugar dentro das estrofes – dificuldade, aliás, presente na maioria das modinhas estróficas com que trabalhamos. Por exemplo, o primeiro verso da primeira estrofe começa com um acento na segunda sílaba, o primeiro verso da segunda estrofe começa com acento na quarta sílaba, o primeiro da terceira estrofe começa com um acento na primeira sílaba e o primeiro da quarta estrofe com um acento na terceira sílaba. Quando este desacordo de acentos se tornou crítico para compreensão, fizemos pequenas variações na melodia de forma a encaixar melhor o texto: no compasso 83 de nossa realização que pode ser vista mais abaixo, retiramos a semicolcheia em Fá# e começamos a frase apenas no compasso 19, o que facilitou bastante a pronúncia do texto. Este tipo de ajuste era também expediente comum. Na modinha *Estrela do Lavradio*, composta por João Victor Ribas, a segunda estrofe foi posta em música numa pequena nota. Vejamos como o autor resolve os problemas de prosódia:



As alterações feitas na segunda letra são de tal forma que a prosódia do segundo texto seja também respeitada pela melodia, sem, no entanto, comprometer o material temático da peça, nem o contorno melódico. Este tipo de ajuste era certamente deixado a cargo do intérprete que agia conforme seu próprio gosto.

Distribuído o texto, vem a segunda questão: como repetir tantas vezes o material musical sem cair na monotonia? Além das inflexões diversas que vêm da própria expressão de textos diferentes, o cantor certamente se valia da ornamentação e variação melódicas para renovar o interesse do ouvinte. Na escolha dessas variações, nunca se pode perder de

vista a expressão do texto. A seguir, mostramos, estrofe por estrofe, nossas próprias soluções para a modinha *Batendo a linda plumagem*.

Ao analisarmos o poema, percebemos que ele traz duas "personagens": um narrador ou "orador" e o "passarinho"[349]. A existência de duas "vozes" norteou nossa realização. Procuramos caracterizar o "passarinho" com um canto florido, como aquele apresentado pelo compositor na partitura original, e o "Orador" com um canto mais silábico, com poucas passagens de agilidade. Cremos que assim conseguimos dar variedade às estrofes e ressaltar as particularidades do texto. Além disso, como tínhamos quatro estrofes a variar, fizemos padrões de ornamentos e divisões que conferissem uma unidade a cada uma das estrofes. Esta nossa opção por usar padrões de variação está baseada no manuscrito português *Dezasseis Variaçoens Sobre o Thema Nel Cor piú non mi sento* realizadas pelo *castrato* Domingos Laureti. Estas variações são um exemplo surpreendente da habilidade da escola dos *castrati* e por serem tão esclarecedoras foram incluídas integralmente em nosso Apêndice VI. Vejamos nossas próprias variações:

1. Na primeira estrofe, retiramos as fusas e os grupetos da versão original, permanecendo apenas as divisões com colcheias e semicolcheias. Este texto foi distribuído pelo próprio compositor, mas alguns momentos a prosódia entra em conflito com os acentos musicais. Nestes casos, para preservar a prosódia da palavra, foram feitos leves acentos dinâmicos que estão indicados pelo sinal > na partitura. Estes acentos dão à melodia uma espécie de síncope suave, enriquecendo o resultado sonoro.

[349] Ao transcrevermos o poema, a fala do passarinho foi escrita em itálico.



2. Na segunda estrofe, como ainda se trata do narrador, mantivemos fora as fusas e os grupetos da versão original, mas introduzimos algumas divisões em tercinas e algumas apojaturas.



3. Na terceira estrofe, temos o início da fala do “Pássaro”, assim, incluímos as fusas e os grupetos da versão original, e introduzimos alguns trilos, fusas e passagens melismáticas.



4. Na quarta estrofe, temos um trecho que é fala do “Pássaro” e outro que é fala do “Orador”. No trecho do pássaro introduzimos mais divisões e trilos. No retorno do narrador, voltamos a usar um canto plano. Tentando sugerir o

cansaço e a morte do passarinho, usamos algumas passagens com *tempo rubato* e retiramos algumas divisões em colcheias presentes no original, além das divisões em semicolcheia[350].



Tivemos o cuidado em escolher uma ornamentação que não ferisse a delicadeza e a clareza da linha vocal original, evitando assim que a modinha soasse como uma "ária de bravura". A fim de não interromper constantemente a narração, introduzimos uma cadência

[350] Veja os compassos 113 a 120.

melódica apenas ao final da última estrofe. Por estar dentro do texto dito pelo "Orador", esta cadência é bastante simples. Estamos conscientes que o acompanhamento também deveria ser executado com variações, mas analisar uma possível realização do piano ultrapassa os limites desta pesquisa.

Todavia para um olhar moderno, mesmo com as variações propostas, talvez a modinha continue parecendo muito longa. Este fato vai além do fazer musical e é fruto das mudanças sociais nos últimos séculos. Afinal, no início do século XIX a vida no Rio de Janeiro era mais calma do que em nossos dias. Um cotidiano menos atribulado permite um tempo maior para festejos, celebrações e espetáculos. Um ótimo exemplo disto é dado pelas atividades relacionadas com a morte da rainha D. Maria I. Segundo a *Gazeta do Rio de Janeiro* somente a celebração religiosa durou perto de sete horas[351]. Em ocasião mais feliz, os festejos do casamento de D. Pedro e D. Leopoldina começaram "às quatro horas da tarde do dia 12 de outubro e se prolongaram nos dias 13 e 14 de outubro [...] foram suspensos devido ao mau tempo, recomeçando no dia do nome de D. Pedro, 19 de outubro, e se estendendo até o dia 21" (LOPES, 2004, p. 55). No teatro também se gastava mais tempo.

---

[351] "Havendo El Rei Nosso Senhor determinado o dia 8 do corrente para sufragar pela alma da sua augusta mãe, a senhora D. Maria I, rainha Fidelíssima do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, que santa glória haja, se dirigiu sua majestade, acompanhado de suas Altezas Reais, o príncipe e princesa real, princesa D. Maria Tereza, e infantes D. Miguel, e D. Sebastião, à Igreja do convento das religiosas de Nossa Senhora da Ajuda, que estava ornada de luto, e tinha no cruzeiro um majestoso mausoléu, cercado de muitas luzes. Perto das 8 horas começou o Ofício de Defuntos, assistindo o excelentíssimo e reverendíssimo bispo diocesano capelão mor, com o seu cabido. Estiveram presentes os grandes do Reino, oficiais mores, corte, corpo diplomático, e principais pessoas das casas mais distintas, todas vestidas de luto. Os responsórios do oficio foram cantados pelos músicos da Real Câmara e Capela, sendo os do 1º e 3º Noturnos da composição do célebre Marcos Portugal. Findo o ofício, seguiu-se a Missa, que celebrou em pontifical o ilustríssimo monsenhor Cunha, vice-Decano. Concluída esta, sua majestade, e SS. AA. RR. foram ao lugar do depósito, e ali estando em ala as religiosas do convento com tochas acesas, e em presença da corte e mencionadas pessoas, se cantou o responsório *Libera me*, e sua excelentíssima reverendíssima disse a oração. Então El Rei nosso senhor rezou o memento, e o mesmo fez também o excelentíssimo arcebispo de Damiata, núncio apostólico, que se achava presente, e que às 7 horas havia celebrado na referida Igreja Missa privada pela alma da rainha fidelíssima a senhora D. *Maria I*. Esta cerimônia religiosa durou perto de 7 horas. Desta sorte mostrou o mais religioso soberano a sua piedade cumprindo tão dolorosos deveres para com a mais amada das mães" (*Gazeta do Rio de Janeiro*, No 29, 11/04/1818).

No intervalo das óperas era comum apresentarem-se concertos, entremezes e bailados. Portanto, não é de se estranhar que no repertório de salão encontremos recitativos e modinhas com oito, dez estrofes. O problema ao executar este repertório surge do fato que o homem moderno está habituado a uma outra velocidade de eventos. Solução para isto não é fácil de encontrar. Mesmo com a variação e ornamentação o intérprete pode julgar necessário suprimir uma ou mais estrofes do poema. Neste caso, talvez o ganho musical e expressivo compense as perdas poéticas. No entanto, nem todo poema permite este tipo de corte. Exemplo disto é a modinha que acabamos de realizar. Como se trata de uma narração poética, suprimir uma estrofe seria desastroso.

O que nunca é demais ressaltar é que qualquer que seja a interpretação de uma modinha, não podemos perder de vista que elas não eram destinadas a salas de concerto[352] e tinham como característica sua singeleza e suavidade:

> O nosso número de procissões e maior facilidade de as satisfazer deixa lugar à ociosidade à qual o clima convida, e pela qual a música, leve ocupação e delicioso prazer, está maravilhosamente apropriada, ao mesmo tempo que a memória de paixões, e esquisita sensibilidade da organização, produzem um vivo desejo de emoções agradáveis. À esta inata propensão deve sem dúvida sua origem o estilo das Modinhas Brasileiras, tão suaves e maviosas como as lindas noites de luar com que ela tem todo o seu valor, e cujas doces assembléias na seiva eram outrora o único divertimento dos Brasileiros, ainda hoje e com razão fazem um de seus mais caros entretenimentos (Belas-Artes. Espelho Diamantino, 10/10/1827).

Portanto, as cadências os ornamentos e toda influência do estilo *fiorito* não podem induzir o intérprete a cantar uma modinha como uma ária de Rossini.

---

[352] Não queremos dizer com isto que a modinha fosse sempre uma composição simplória. Afinal mesmo na Europa oitocentista as canções eram destinadas a salas de concerto. Ao falar sobre os Lieder de Brahms, Henry Raynor (1981, p. 12) nos lembra de que antes "de 1880, as canções eram música inteiramente domiciliar". No entanto, ninguém duvida que as canções de Brahms sejam produção de mais alto nível musical. Da mesma forma, algumas modinhas brasileiras podem, a nosso ver, ser consideradas verdadeiros exemplos de canção brasileira, malgrado tenham sido escritas para consumo doméstico, e ter tido como palco mais refinado os saraus das famílias aristocráticas.

Outra coisa é bom salientar: tanto a modinha quanto o lundu atravessam vários períodos musicais, desde meados do século XVIII até nossos dias. Não se pode conceber que uma modinha do século XVIII seja cantada como uma do século XIX. Logo, nossas considerações estão focadas na produção carioca do período joanino.

6.4 – Vocabulário:

Dificuldade muito presente na execução das canções brasileiras oitocentistas é o vocabulário. Vejamos como exemplo a terceira estrofe do lundu *Dizem que sou borboleta* de J. S. Arvellos[353]:

A cerca do bello sexo,
Não sei fazer escepção,
Pois todas mais ou menos,
Me tocam o coração.
As magrinhas por esbeltas,
As gordas por serem taes.
Todas me arracão d´alma
Suspiros e ternos ais,
Não quero saber,
A côr que elas têm,
Agradão me bem,
Branquinhas,
Pardinhas,
Cabrinhas.
Se as pilho com geito
Sou da hi aproveito.

Podemos ver que o termo cabra está designando uma cor de pele, algo completamente diferente da acepção moderna do termo. Na verdade Mary Karasch, em seu

[353] Esta peça faz parte do acervo de música da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

livro *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*, explica que "a maioria das fontes usava "cabra" para os de raça mista de ambos os sexos [...] No contexto oficial, "cabra" parece ter definido os escravos brasileiros menos considerados da cidade, os de ancestralidade e mistura racial indeterminada" (KARASCH, 2000, p. 39). Por sua vez, em 1835, Johann Rugendas afirma que os "cabras" ou caboclos eram "mestiços de negros e índios" (RUGENDAS, 1989, p. 82).

A solução para estas dificuldades de compreensão vocabular talvez seja incluir no programa do recital o texto original com algumas notas explicando alguns termos mais difíceis de decifrar. No caso de óperas, temos notícias de maestros que optaram por projetar em cena legendas com português atualizado. Mais uma vez, a melhor solução é uma escolha do intérprete. Todavia, é aceitável que o público não consiga compreender todas as palavras, mas o intérprete, este sim, deveria compreender o significado de todas.

CONCLUSÕES

Há muito se sabe que as transformações advindas da presença da corte portuguesa no Brasil influenciaram bastante o meio musical brasileiro. No entanto, ainda há muito a ser feito até compreendermos detalhadamente como tudo se deu. Esta tese deu alguns passos nesta direção, contribuindo principalmente no que se refere à prática do canto em específico. Acreditamos ter alcançado nosso objetivo de descrever com mais pormenores a prática vocal carioca no período joanino e neste processo revelamos algumas relações entre os intérpretes nacionais e os que foram chegando da Europa. Ficou confirmada nossa tese inicial de que, com a chegada da corte, os *castrati* se tornaram o paradigma vocal no Rio de Janeiro. Não resta dúvida de que estes cantores foram os intérpretes mais festejados e influentes no meio musical brasileiro joanino. Apesar de serem contratados inicialmente como músicos da Real Capela, os *castrati* acabaram atuando como intérpretes tanto em outras igrejas[354], quanto no teatro, na Real Câmara e nos salões da elite carioca. Além disso, é certo que teriam atuado como professores de canto.

Não queremos dizer que somente os *castrati* foram importantes intérpretes estrangeiros no Rio. Nossa pesquisa nos catálogos de libretos europeus nos mostrou que alguns dos cantores estrangeiros, castrados ou não, chegaram ao Brasil com uma bem sucedida carreira na Europa no currículo. Exemplos disto são Giovanni Fasciotti, Michele Vaccani, António Felizardo Porto, Mariano Pablo Rosquellas, Marianna Scaramelli, entre outros. Conseguimos fazer uma idéia mais precisa do mérito de cada um destes cantores no cenário internacional e ficou claro que durante o período joanino o Brasil realmente contou com alguns cantores de nível internacional, mesmo que estes não chegassem a ser a maioria entre os intérpretes.

[354] Exemplo comprobatório disto é a Missa de Nossa Sra. do Carmo de 1818, que teve solos seus destinados a alguns destes cantores. De acordo com Mattos (1970, p. 364), esta missa foi encomendada pela "Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, que contratava os 'castrati' da R.C. para festividades mais importantes".

Estes virtuoses estrangeiros, quer como professores, quer como modelos a serem imitados, interferiram decisivamente na produção vocal dos filhos das famílias abastadas, o que acaba por ter conseqüência direta na execução de modinhas e outros gêneros de canção executados nos salões cariocas. Além disso, impuseram novos níveis de habilidade técnica para os cantores profissionais brasileiros que se viram obrigados a assimilar novos expedientes técnicos e estilísticos. Como foi demonstrado, isto fica evidente nas árias dedicadas aos sopranistas brasileiros, as quais passaram a apresentar níveis de dificuldade nunca antes exigidos. Algo semelhante se passou nas linhas de contralto e tenor e mesmo o maior cantor brasileiro de então, o baixo João dos Reis, parece ter desenvolvido habilidade com seu falsete, recurso muito usado pelo baixo português, Antônio Felizardo Porto. Portanto, a presença destes virtuoses no Rio significou, direta ou indiretamente, uma melhoria na prática e no ensino de canto.

Na verdade, pudemos ver que a influência destes cantores europeus que chegaram durante a estada da corte portuguesa, em especial a dos *castrati*, não se restringiu ao período joanino; estendeu-se além e representa um desdobramento dos investimentos musicais feitos por D. João VI. Portanto, julgamos necessário expor nestas considerações finais alguns destes desdobramentos no Primeiro Império e na fase da Regência, mesmo porque eles confirmam e reforçam o que já dissemos sobre a realidade vocal do período joanino.

Se a chegada de D. João VI foi momento de grande alegria, sua partida não compartilhou os mesmos ânimos. Os brasileiros não poderiam estar satisfeitos frente ao risco de serem mais uma vez tratados como colônia e não aceitariam facilmente o retorno das antigas relações coloniais. Portanto, como não poderia deixar de ser, o retorno do rei à Europa encrudeleceu os movimentos de independência brasileiros[355]. A partida de D. João

[355] "Nada poderia ser mais contrastante do que a chegada de Dom João VI ao Brasil e sua partida. Ao chegar fora recebido com alegria causada pelo respeito e amor que o povo tinha à sua pessoa e tristeza, ao mesmo tempo, pelo fato de estar exilado. Todos os seus primeiros atos foram considerados generosos e vindos de um ser superior, e ainda hoje são considerados assim pelos jornais contemporâneos. Certamente nenhuma nação deveu mais a um rei do que os Brasileiros a ele, pelos decretos sábios, benéficos e liberais que marcaram os primeiros anos de sua estada no país. Gradualmente ele estabeleceu os fundamentos dessa independência que agora desfrutam, e os

VI e toda a turbulência política e social causada pelo processo de independência do Brasil, além das conseqüentes dificuldades financeiras, abalaram profundamente o meio musical que viu suas atividades em franco declínio até o início do segundo reinado. Porto Alegre nos revela palavras que teriam sido ditas pelo Pe. José Maurício e que descrevem de maneira muito poética o nível desilusão que atingiu os músicos que lembravam saudosos dos bons tempos passados.

> Ah! naqueles tempos, quando me assentava à mesa tinha nos meus olhos el-rei [D. João VI], e nos ouvidos uma orquestra imensa e prodigiosa. Muitas noites não pude dormir, porque essa orquestra me acompanhava, e era tal o seu efeito que passava as noites em claro; e infelizmente nunca pude escrever aquilo que claramente ouvia. Hoje, só ouço o cantar dos grilos, e meus gemidos, ou o ganir dos cães que me incomodam e me entristecem (Pe. José Maurício segundo PORTO-ALEGRE, 1983).

Não queremos dar a impressão que durante o primeiro império as atividades musicais tenham se extinguido, nem que o Imperador não apreciasse música. Vejamos o que diz o Espelho Diamantino sob a musica na capital cinco anos após a Independência:

> A cidade retumba dos sons das músicas militares e das festividades: não há casa onde não se ouça tocar piano. Uma superior capela; uma boa orquestra; cantores e cantarinas de primeira classe executam as complicadas e sublimes composições dos mais ilustres professores, e pouco falta que estes mesmos chefes d´obra não sejam produzidos nesta Corte, ao menos o maior compositor que teve Portugal aqui reside. Por cúmulo de glória, o Herói, Fundador do Império, não desdenha as doces recreações que a música lhe oferece, para suavizar a austeridade de seus trabalhos políticos (Espelho Diamantino, 10/10/1827)

---

preparou para ela através de vários atos que tencionavam melhorar e enriquecer o país e tornar o povo mais culto. Mas ele foi totalmente incapaz de controlar e dirigir o sentimento de liberdade despertado entre o povo, já que seu caráter era brando e tímido, faltando-lhe determinação em suas medidas. Sua afabilidade foi esquecida; riram de sua inteligência em suas medidas foram deturpadas. A aura de respeito e veneração que cercava sua pessoa dissipou-se inteiramente e ele viu seus súditos tentarem detê-lo como um fugitivo que estava levando embora clandestinamente uma propriedade que não lhe pertencia" (WALSH, 1985, p. 96).

O que é certo é que com as finanças do novo império fragilizadas, D. Pedro I não pôde dar à música o mesmo apoio dado por seu pai. Apesar disto, os cantores italianos continuaram sendo profissionais extremamente valorizados seja no teatro, seja dentro da Real Capela, onde alguns deles chegaram a ganhar salários maiores que os próprios Mestres de Capela. Isto pode ser confirmado, por exemplo, na *Relação nominal dos Empregado na Capella Imperial e dos seus vencimentos relativos ao 4º 4el do anno de 1828*[356], a partir da qual podemos fazer uma lista dos mais altos salários em ordem decrescente:

Antonio Cicconi	247$250 (*Castrato*)
Francisco Fasciotti	186$250 (*Castrato*)
Angelo Tinelli	186$250 (*Castrato*)
Francisco Realli	186$250 (*Castrato*)
Nicolao Majoranini	180$000 (Baixo italiano)
Salvator Salvatori	180$000 (Baixo italiano)
Marcos Portugal	156$250 ("M^{e} da Capella e compozitor")
José Maurício	156$250 ("O dito")
Fortunato Mazziotti	156$250 ("O dito")
João dos Reis Pereira	130$450
Antonio Pedro	126$250
José Maria Dias	126$250
João Mazziotti	126$250
Francisco de Paula Pereira	126$250

Além de revelar quão valorizados eram os cantores italianos, em especial os *castrati*, esta lista nos chama atenção para algo: ao contrário do que se podia esperar, o maior salário naquele momento não era o de Fasciotti e sim o de Cicconi. Mesmo que o salário do primeiro fosse posteriormente elevado acima do segundo, isto nos mostra que

[356] Ver documento original no Apêndice V – Cx. 12, Pac. 1, Doc. 12 (fotos de k a q).

Fasciotti teve um concorrente à altura dentro da Capela Real. O que na verdade podemos ver é que o diferencial que determinou o grande prestígio alcançado por Fasciotti dentro da sociedade carioca daqueles dias se deveu à sua atuação no teatro. Ao contrario de Cicconi, ele teve uma carreira teatral muito bem sucedida, ou seja, sua atuação foi mais ampla no meio musical. Esta lista também nos revela que João dos Reis era o cantor brasileiro mais bem pago na Real Capela, tendo um salário bastante próximo daquele do Pe. José Maurício. Este baixo é o único cantor brasileiro entre os dez mais bem pagos na Capela Real.

Fato é que o prestígio da escola italiana de canto setecentista, cujos mais influentes representantes eram os irmãos Fasciotti, vai além do período joanino. Como podemos ver no estudo de Luís Antônio Giron, até a chegada da soprano francesa Elisa Barbieri em 1827, aluna do conservatório de Paris, com um estilo de canto atualizado com as transformações estéticas européias, os irmãos Fasciotti eram o modelo vocal inconteste nos teatros do Rio. Na verdade, Ayres de Andrade (1967, v.1, p. 190) afirma que, com a rivalidade entre a Fasciotti e Elisa Barbieri, surge na imprensa a primeira batalha entre fãs de cantoras. Contribuindo com arsenal para a batalha entre estes fãs, o *L´Indépendant* comenta a atuação de Teresa em *Il barbiere di Siviglia* de 1827. Afirma que seu método de canto é velho "e os ornamentos com os quais sobrecarrega seu canto são freqüentemente de mau gosto" (in GIRON, 2004, p. 84). Portanto, vemos que alguns, talvez conhecedores de novas tendências no canto praticado na Europa, já anseiam por novos ares e Barbieri parece ter representado uma possibilidade de renovação. No entanto, esta cantora permanece menos de dois anos no Brasil e a influência dos irmãos Fasciotti persiste.

Segundo Giron (2004, p. 84), Teresa monopoliza a direção do teatro que lhe reserva todos os bons papéis. Mais que isto, tudo indica que os irmãos tinham grande influência sobre a Companhia Italiana e sobre o empresário Fernando José de Almeida. A *Gazeta do Brasil* denuncia:

> [...] O Empresário recebe da Nação enormes consignações que aplica como bem lhe parece. – A vontade de um *Castrado*, é lei [sic]; ali ninguém mais governa: temos *chiqueiros com porcas e leitões* – temos guinchos de ave castrada – e o aspecto duma vasta catacumba, alumiada por lâmpadas sepulcrais!

> [...] O Empresário faz e desfaz como bem lhe parece; recebe e dispende como bem lhe parece, certo de que ninguém lhe há de tomar contas de sua administração; a penúria porém é sempre a mesma: a exceção da Fasciotti, sua Irmã, e alguma outra favorita, todos os mais empregados andam mortos de fome, porque não se lhes paga (*Gazeta do Brasil*, 30 de junho de 1827, grifo do original)

Este empresário morre em meados de 1829. Era de supor que a influência dos Fasciotti diminuísse. No entanto, com a abdicação de D. Pedro em 1831 as temporadas líricas foram interrompidas e só seriam retomadas em 1844, com o fim do período regencial e com a maioridade de D. Pedro II. De acordo com Ayres de Andrade, entre 1832 e 1843:

> [...] nem uma só ópera é encenada no Rio Janeiro. Começa, então, o êxodo dos profissionais do canto lírico em busca de climas mais amenos para eles.
>
> Os poucos que restam procuram sobreviver cantando em concertos e nos intervalos das representações dramáticas (ANDRADE, 1967, v.1, p. 195).

Claro que alguns novos cantores chegam ao Rio após 1831[357], mas não puderam ter a mesma projeção que os cantores anteriores, pois não puderam participar de montagem de ópera e a atividade musical na cidade já não era tão intensa.

Por outro lado, em 1843, D. Pedro II se casa com D. Tereza Cristina, e ela traz de Nápoles vários cantores e músicos italianos. Em 1844, as temporadas líricas são retomadas com a ópera *Norma* de Bellini e com a estréia de Augusta Candiani (1820-1890), que se torna a partir de então a nova grande estrela. Candiani não encontrou concorrentes, pois neste momento Giovanni Fasciotti já havia falecido e sua irmã Teresa já retornara à Europa. A partir daí, Bellini e Donizetti tomam de Rossini a preferência do público. Ou seja, se o "Romantismo começa a dar seus primeiros sussurros com o lançamento, em Paris, em

[357] Nos doze anos que se seguem a 1832, fazem-se ouvir esporàdicamente (sic) em público os seguintes artistas: Vitório Isotta (até 1834); Miguel Vaccani e sua mulher. Elisa Piaccentini Vaccani; as cantoras protuguêsas Gertrudes Angélica da Silva, Antônia Borges e Margarida Lemos, sendo que esta última teve um certo destaque na vida musical do Rio de Janeiro pro volta de 1838, ano em que chegou a de Lisboa; Rafael Lucci e sua filha Carmela (1838 e 1839); Marinangeli, tenor (1839); Lívio e Rosa Tosini (1841) e Antônio Tornaghi (1841) (ANDRADE, 1967, v.1, p. 195).

1836, da revista Nitheroy" (GIRON, 2004, p. 103), a técnica vocal romântica só se estabelece no Brasil em 1844. Portanto, o período a partir de 1844 tem novas características, completamente diferentes das décadas anteriores e merece um outro estudo: o estabelecimento do canto romântico no Brasil. Por exemplo, na *Relação dos vencimentos que tiverão os Empregados da Cathedral e Imperial Capella* de 1841-42, não há sequer um *castrato* entre os músicos cantores[358].

O que vale ressaltar aqui é que, pelo menos no que diz respeito ao canto, as características principais do período joanino se estendem até 1844, mesmo considerando a presença de alguns novos cantores que não chegam a destituir a supremacia da escola setecentista de canto. Conseqüentemente, o que dissemos aqui sobre a prática vocal no Rio e Janeiro joanino, pode ser aplicado grosso modo ao Primeiro Império e à Regência.

Outro fato é preciso ser lembrado: a migração da corte não representou transformações apenas para música brasileira. Segundo Jaime Cortesão:

> (...] A melodia de origem brasileira, eis o elemento exótico, assimilado com freqüência pela arte popular portuguesa. São muitos os musicólogos que pendem para esta opinião. Mario de Andrade e Renato Almeida, no Brasil, e Luís de Freitas Branco, em Portugal, filiam categoricamente o fado como canção e dança, no lundum generalizado em Portugal sobretudo após o regresso de D. João VI, do Brasil. Rodney Gallop, na obra anteriormente citada, supõe igualmente que o "doce lundum chorado" do verso de Tolentino, tenha sido, como dança e como canção, o predecessor do fado (CORTESÃO, 1980, p. 19).

Ou seja, ao retornar à metrópole, a corte portuguesa levou consigo alguns novos hábitos musicais, adquiridos nos vários anos de exílio. Não temos a intenção de nos estender sobre este assunto, apenas chamar atenção para sua importância.

Ao final destes anos de pesquisa, estamos cada vez mais convencidos do quanto pesquisas musicológicas e interpretativas podem ganhar quando aliadas. O uso conjunto de expedientes próprios destas duas áreas de pesquisa em música podem chegar a nos revelar novos fatos, resignificar conceitos e reavaliar juízos. Em nosso caso específico, a união

[358] Esta relação pode ser vista no Apêndice V – Cx. 13, Pc. 2, Doc. 2.

destes interesses em nossa pesquisa contribui para retomar a real importância do intérprete no fenômeno musical. Afinal, estamos completamente em acordo com a afirmação de Brito:

> A história da música tem tendência a esquecer o simples facto de que sem intérpretes não há música, e raramente se interroga sobre o modo como eles poderão ter influenciado a própria evolução da linguagem, dos estilos e das formas musicais (BRITO, 1989 a, p. 25).

Nossa pesquisa é um exemplo que confirma o quanto os intérpretes realmente são relevantes para entendermos com clareza a produção musical, seja quando e onde for. Além disto, os resultados alcançados, pelas suas próprias características, trazem resultados de interesse imediato tanto para musicólogos, cantores, instrumentistas, regentes, e até mesmo historiadores não especializados em música. Concedendo ao ponto de vista do intérprete sua devida importância, acreditamos ter alcançado um dos nossos maiores objetivos: informar historicamente o intérprete para que ele possa compreender melhor o meio social e musical que deu origem ao respectivo repertório e possa chegar a uma execução mais rica e fundamentada da música vocal produzida no Brasil joanino.

OBRAS DE REFERÊNCIA

ALEGRIA, José Augusto**. O ensino e prática da música nas Sés de Portugal**: da reconquista aos fins do século XVI. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira.** 2ª. ed. correta e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet & comp, 1942.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2 v.

_____. **Manuscritos do acervo pessoal de Ayres de Andrade depositados na Divisão de Música da Biblioteca Nacional.** Rio de Janeiro: 196-?.

A.P.D.G. **Sketches of portuguese life, manners, costume, and character.** Londres: Geo. B Whittaker, 1826.

ARTE de muzica para uso da mocidade brazileira por um seu patrício. Rio de Janeiro: Typ. Silva Porto & Cia., 1823. [BNRJ]

ASIOLI, Bonifácio. **Elementos de Música, adoptados no Régio conservatório de Milão**. Trad. Antônio Luiz Fagundes. Rio de Janeiro: Typographia de P. Plancher, 1824. [BNRJ]

_____. **Rudimentos de música, adoptados no Real Conservatório de Milão**. Trad. T. P. Dos Santos. Rio de Janeiro: Buschmann, Guimarães & Irmão, 1879. [BNRJ]

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. **Carlota Joaquina na corte do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BALBI, Adrien. **Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les Portugais des deux hémisphères**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004, 2v.

_____. **Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les Portugais des deux hémisphères.** Paris: Rey e Gravier, 1822, 2v. [BNRJ]

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. **O real Theatro de S. Carlos de Lisboa**, desde sua fundação em 1793 até a actualidade. Lisboa: Typografia Castro Irmão, 1883. [BNDP - <http://purl.pt/799>]

BERNARDES, Ricardo (org.). **Música no Brasil, séculos XVIII e XIX, vol III. Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm, Marcos Portugal.** Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BEZERRA, Alcides. A vida doméstica da Imperatriz Leopoldina. **RHIGB**, Rio de Janeiro, v. 175, p. 73-106, 1940.

BIBLIOTECA del Conservatório di San Pietro a Majella di Napoli. **Catálogo dei Libretti per musica dell´ottocento (1800-1860)**. Napoli: Libreria Musicale Italiana, 1990.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Teoria Musical no Brasil: 1734-1854. **Revista eletrônica de Musicologia**. Vol. 1.2/Dezembro de 1996. **http://www.humanas.ufpr.br/rem/numeros.html [**Último acesso: 03/05/2005]

BOLOGNESE, D. Pasparo Mariani. **Osservazioni Correlative alla Reale, e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D. Pasparo Mariani Bolognese per unico suo profito, e commode**. Lisboa, 1788. [BA - cota 54 – XI – 37 nº 192 e 195].

BRANCO, João de Freitas. **História da Música Portuguesa**, 4ª ed. Lisboa: Publicações Europa–América, 2005.

BRITO, Manuel Carlos de**. Estudos de História da Música em Portugal.** Lisboa: Editorial Estampa, 1989 a.

_____. **Opera in Portugal in the Eighteenth Century**. Cambridge: University Press, 1989 b.

BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa Mariana de Oliveira Rodrigues. **História da música portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BRITO, Manuel Carlos de; CRANMER, David. **Crônicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990.

BURNEY, Charles. **A general history of music**. New York: Harcourt, Brace & Co., 1935. [orig. de 1789]. [disponível em: <http://ace.acadiau.ca/score/facsim3/index/index2.htm>, último acesso em 23/08/2006]

CALMON, Pedro. D. João VI – a vida e o governo. **RIHGB**, Rio de Janeiro, v. 279, p. 135-142, 1968.

A CANTORA brasileira: nova coleção de modinhas brazileiras tanto amorosas como sentimentais precedidas de algumas reflexões sobre a música no Brazil. Rio de Janeiro/Pariz: H. Garier, sd.

CANTUÁRIA, Thomaz da Cunha Lima. **Pequena arte de música**. Recife: Typographia de M. F. de Faria, 1857. [BNRJ]

CARDOSO, André. **A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d´Almeida. **Marcos Portugal na sua música dramática**. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910.

_____. **Marcos Portugal na sua música dramática**. Suplemento. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1916.

CASTELO BRANCO, Pandiá H. de Tautphoeus. A côrte portugueza no Brasil. **RIHGB, I. Congresso de História Nacional**, v. 1, p. 417-434. Rio de Janeiro: IHGB, 1914.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **O Rio de Janeiro Setecentista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nell brasile**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CIANCIO, Laura (org). **Libretti per musica Manoscritti e a stampa del fondo Shapiro nella collezione Giorgio Fanan**.Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992.

COSTA, Rodrigo Ferreira da. **Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução.** Tomo I. Lisboa: Academia Real de Ciências, 1820. [BNDP - <http://purl.pt/169>, último acesso, 24/10/2006]

_____. **Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução.** Tomo II. Lisboa: Academia Real de Ciências, 1824. [BNDP - <http://purl.pt/169>, último acesso, 24/10/2006]

CÔRTE e província do Rio de Janeiro. **Mapa da população da... 1821**. Rio de Janeiro: IHGB, lata 77, doc. 10.

CORTESÃO, Jaime. **O que o povo canta em portugal.** Obras completas de Jaime cortesão XXVII, 2a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

CRANMER, David. O Fundo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa: surpresas esperadas e inesperadas. **Separata da Revista de Cultura Callipole**. No. 13, 2005. Câmara Municipal de Vila Viçosa, Portugal.

_____. As guerras peninsulares na música portuguesa. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**. N. 16, "A Guerra", 2005. Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Liboa.

_____. **Opera in Portugal 1793-1828**: a study in repertoire and its spread. Tese (doutorado). London: Universidade of London, 1997.

CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** São Paulo: Martins, 1983.

DODERER, Gerhard (org). **Modinhas luso-brasileiras**. Lisboa: Fundação Galouste Gulbenkian, 1984.

ELIA, Sílvio. **Fundamentos histórico-lingüísticos do português do Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2003.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e costumes do Brasil**. Trad.: Gastão Penalva. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000. [Original: 1863].

FACHINETTI, Joseph. **Tratado Scientifico, metodico pratico de contraponto [...].** Pernanbuco: Tipografia de Santos & Companhia, 1843. [BNRJ]

FAGERLANDE, Marcelo. **O Método de Pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará / Rioarte, 1996.

_____. Três sistemas de afinação Portugueses: Solano (1779), Varella (1806) e Machado (1843). **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 5, maio 2000. Academia Brasileira de Música.

FRANCO, José de Torres. **Arte de acompanhar.** Manuscrito do museu de Mariana. Mariana: 1790.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro – Final do Século XIX, Início do Século XX. **Latin America Music Review,** Texas / USA, vol. 25, n. 1, 2004. University of Texas.

FREITAG, Léa Vinocur. **Momentos de música brasileira**. São Paulo: Nobel, 1985.

FREITAS, Benedicto. **Santa Cruz**: Fazenda Jesuítica, Real, Imperial. Rio de Janeiro: edição do autor, 1985-87, 3v.

GARCIA, José Maurício Nunes. **Compendio de musica e methodo de piano-forte.** Rio de Janeiro: Manuscrito, 1821. [BAN – 236 (Reg. o. 3493 – v. 2609)]

GARCIA, José Maurício Nunes, filho. **Mauricinas** : collecao de cancoes e valsas dedicadas a memoria do Pe. Me. Joze Mauricio Nunes Garcia**.** Rio de Janeiro: Lith. de Heaton & Rensburg, [1849]. (DMBN)

GARCIA, Manuel Patrício Rodrigues. **Traité complet sur l'art du chant**. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff: 1985.

GIALDRONI, Giuliana; GIALDRONI Teresa M. **Libretti per musica del fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1993.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica:** a ópera e o teatro nos folhetins da corte. São Paulo: Ediouro / EDUSP, 2004.

GRAHAM, Maria. **Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina.** Trad. Américo Jacobina Lacombe. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1997.

_____ Diário de uma viagem ao Brasil. Trad. Américo Jacobina Lacombe. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1990.

HENDERSON, James**. A History of Brazil, comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants.** Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1821. [DIORA / 109, 4, 1]

HOLLER, Marcos Tadeu. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. In: III Simpósio de Pesquisa em Música, Curitiba, 2006. **Anais...** Curitiba: DeArtes-UFPR, 2004.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850**. trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KIDDER, Daniel Parish. **Reminiscências de viagens e permanência nas províncias do sul do Brasil**: Rio de Janeiro e província de São Paulo: compreendendo notícias históricas e geográficas do Império e das diversas províncias. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

KÜHL, Paulo Mugayar. **A ópera da corte Portuguesa no Rio de Janeiro – 1808-1822.** Manuscrito. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2002

_____. **Ópera no Brasil - Século XIX:** Cronologia. Campinas: CEPAB, Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, UNICAMP, outubro, 2004. [Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.htm> Acesso em: 5/11/2005].

LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**, v.1. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.

LEITHOLD, Von; RANGO, Von. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

LIMA, Evelyn F. Werneck. **Arquitetura do Espetáculo:** teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da cinelândia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LIVRO da Rellação da dezobriga do anno de 1796. BA [cota 51 – III – 48]

LIVRO da Rellação da dezobriga do anno de 1803. BA[cota 51 – III – 55]

LIVRO da Rellação da dezobriga do anno de 1810. BA[cota 51 – IV – 8]

LIVRO de casamentos das pessoas ocupadas no serviço do paço. sd [ACMRJ - AP 1200 A]

LIVRO de óbitos das pessoas ocupadas no serviço do paço. sd. [ACMRJ - AP 1201].

LOBO, Elias Álvares. **Arte de musica em diálogo para uso das escolas do estado**. São Paulo: Tipografia do "Diário Oficial", 1896.

LOPES, Emílio Carlos Rodriguez. **Festas públicas, memória e representação**: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1822. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2004.

MACHADO, Rafael Coelho. **Diccionário musical**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1909. [original de 1842].

_____. **Dicionario musical**. Rio de Janeiro: Tipographia Britto de Braga, 1842.

MALERBA, Jurandir. **A corte no exílio:** civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MANCINI, Giambattista. **Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato**. Viena: Ghelen, 1774.

MARCONDES, Marcos (ed.). **Enciclopédia da música brasileira**. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 2000. <http://cf.uol.com.br/encmusical/resultado.asp?srchtp=ver> (último acesso em 18/09/2006)

MARIZ, Vasco. **A música clássica brasileira.** Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

MARROCOS, Luiz Joaquim dos Santos. **Carta de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos para seu Pai em 7 de Outubro de 1812**, RJ. [BA - cota 54 – VI – 12, nº 29].

_____. Carta de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, para seu Pai, no Rio de Janeiro 8 de Setembro de 1818. [BA - cota 54 – VI – 12, nº 129].

_____. Cartas enviadas à Lisboa. In: **Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**, v. LVI, 1934. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia.** Rio de Janeiro: MEC, 1970.

_____. **Dicionário de músicos**. Manuscrito do acervo pessoal de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: 199-?.

_____. José Maurício Nunes Garcia: Biografia. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996.

MAYER-SERRA, Otto. **Musica y musicos de latinoamerica.** México: D. F: Editorial Atlante, 1947.

MEDEIROS, Adelardo A. D. **A língua portuguesa.** Diponível em: <http://www.linguaportuguesa.ufrn.br/pt_index.php> Último acesso: 24/04/2005

MELISI, Francesco (org). **Catálogo dei libretti per musica dell´ottocento (1800-1860)**. Lucca: Librerira Musical Italiana, 1990.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da Música**, 2a ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.

NOVA pessa intitulada o mizeravel enganado. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Souza, 1788. [BNL]

NOVAIS, Fernando A. (coordenador). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

NUNES, Antônio Duarte. Almanac histórico da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro ... anno de 1799. **RIHGB**, v.21. Rio de Janeiro: IHGB, 1858.

PACHECO, Alberto José Vieira. **O canto antigo italiano:** uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambatista Mancini e Manuel P. R. Garcia. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto**: uma análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R Garcia. Dissertação (Mestrado). Campinas: Unicamp, 2004.

PAIXÃO, Múcio da. Do Theatro no Brasil. **RHIGB**, tomo Consagrado ao Primeiro Congresso de História Nacional v. 5. Rio de Janeiro: IHGB, 1917.

PEDROSO, Manuel de Moraes. **Compendio musico ou Arte Abbreviada,** em que se contém as regras mais necessárias da cantoria, acompanhamento, e contraponto. Porto: Oficina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado,** 5ª. Ed. São Paulo: GRD, 2004.

PINTO, Luiz Álvares. **Arte de Solfejar.** Trans. Pe Jaime C. Diniz. Recife: Governo do Estado de Pernanbuco, Secretaria de Edução e Cultura, 1977. [original de 1761].

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Idéias sobre a música. **Niterói, revista brasiliense**, tomo primeiro, N. 1. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978. (facsímile).

_____. **Nitheroy, revista brasiliense**. Paris:1836.

PORTUGAL, Marcos António. **Carta de Marcos António Portugal, no R. J. 24 de Janeiro de 1818**. BA (cota 54 – VII – 9 nº 68).

_____. **Lista dos musicos cantates, q. tiveram parte distinta na mª Serenata**, 1818. BA (cota 54 – VII – 9 nº 69a).

RELLAÇÃO da dezobriga do Anno de 1793. [BA - cota – 51 – III – 45]

RELAÇÃO das pessoas que sairam desta cidade para o Brasil, em companhia de S. A. R. no dia 29/11/1807. Rio de Janeiro: IHGB, 1807. [lata 490, pasta 29]

RELAÇÃO dos habitantores da Freg.ª de N. Snr.a da Ajuda, e das suas dezobrigas na quaresma do Anno de 1825. [BA - cota – 51 – VI – 23]

RETRATOS de cardeaes, bispos, e varoes portuguezes illustres em nobreza, armas, letras, e santidade, 1791. [BNDP - disponível em <http://purl.pt/6296>, último acesso em 29/08/2006]

RUDERS, Carl Israel. **Viagem em Portugal (1798-1802)**. Trad. António Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil.** Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Edusp, 1989.

SALVINI, Gustavo Romanoff. **Cancioneiro Musical Português**. Lisboa: David Corazzi, 1884.

SANTOS, Antônio Carlos dos. Músicos negros escravos da Real Fazenda de Santa Cruz alforriados em 1872. In: II Simpósio latino-americano de musicologia, Curitiba, 1998. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

_____. O Timbre feminino e negro da música antiga brasileira (séc. XIX). In: V Encontro de musicologia histórica, Juiz de Fora, 2002. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-música, 2004.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). **Memórias para servir à história do Reino do Brasil**. 2 v. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943 [original de 1825].

SANTOS, Mariana Amélia Machado (org.). **Catálogo de música manuscrita [da biblioteca do palácio da Ajuda**].. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, Ministério da Educação Nacional, 1958-68, 9v.

SARRAUTE, Jean-Paul. Marcos Portugal au Brésil. In **Arquivos do Centro Cultural Português**, Paris, v. IV, 1972. Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ et al. **Marcos Portugal:** ensaios. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SARTORI, Claudio. **I Libretti Italiani a stampa dalle origini al 1800**. Milano: Bertola & Locatelli Musica, 1992.

SCHERPEREEL, Joseph. **A orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

SCHLICHTHORST, C. **O Rio de Janeiro como é: 1824-1826:** Huma vez e nunca mais. Trad. Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Brasília: Senado Federal, 2000.

SILVA, Francisco Manuel. **Compêndio de música**. Para uso dos alunos do Imperial Colégio D. Pedro 2º. São Paulo: Casa Levy, 1838 a.

_____. **Artinha:** Compêndio de Música que a S.M.I. o Snr. D. Pedro II imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil oferece para o uso dos alunos do Imperial Colégio D. Pedro II. Nova Edição. São Paulo: Irmãos Vitale, 1838 b. [BNRJ]

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Vida privada e quotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI**. 2 ed. Lisboa: Referência/Stampa, 1993.

SOLANO, Francisco Ignácio. **Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica**. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764. [BNDP - <http://purl.pt/174>, último acesso, 24/10/2006]

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Viagem pelo Brasil: 1817-1820**. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1981, 3v.

TACUCHIAN, Ricardo. Reavaliando o Romantismo Brasileiro. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 2-7, maio de 2003. Academia Brasileira de Música.

TAUNAY, Afonso d´Escragnolle. Rio de Janeiro de antanho. **RIHGB**, Rio de Janeiro, v. 144, p. 393-583, 1921.

TEYSSIER, Paul. **História da língua portuguesa**. Trad.: Celso Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TOSI, Pier Francesco. **Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato**. Bologna: 1723.

VARELLA, Fr. Domingos de São José. **Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica**. Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. [BNDP - <http://purl.pt/64>, último acesso, 24/10/2006]

VIANA, Aniceto dos Reis Gonçalves. Essai de phonétique et de phonologie de la langue portugaise, d´après le dialecte actuel de Lisbonne (1883). In: **Estudos de fonética portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1973.

_____. **Estudos de fonética portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1973.

_____. Exposição da pronúncia normal portuguesa (1892). In: **Estudos de fonética portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1973.

_____. Exposição da pronúncia normal portuguesa. In: **Os Lusíadas,** edição anotada por F. de Salles Lencastre, Canto I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionário Biographico de musicos portuguezes:** história e bilbiographia da musica em Portugual. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

_____. **Diccionario musical:** ornado com gravuras e exemplos de música - 2ª ed. - Lisboa : Lambertini, 1899. [BNDP - <http://purl.pt/800>, último acesso, 24/10/2006]

WALSH, Robert. **Notícias do Brasil (1828-1829)**. Trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1985.

ARQUIVOS

Arquivo Nacional do Rio de Janeiro:

Casa Real e Imperial - Capela Imperial – Cx. 12.

Casa Real e Imperial - Capela Imperial – Cx. 12.

Arquivo Edgard Leuenroth / UNICAMP

http://www.ael.ifch.unicamp.br

Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do tombo:

http://www.iantt.pt

ACR – Livro 451. **Diario da Thezouraria do Particular [1803 a 1805]**.

ACR – Livro 452. **Diario da Thezouraria do Particular de que he thezoureiro João Diogo da Barros Leytão e Carvalhoza [...] findou este Diario em 31 de Dez.^{bro} de 1802**.

ACR – Livro 453. **Diario da Receita e Despeza do Particular, do 1^{o} de fevereiro de 1800, athe ao ultimo de [setembro de 1800]**.

ACR – Livro 454. **Diario da Receita e Despeza do Particular, do 1^{o} de Março de 1798, athe ao ultimo de Janeiro de 1800**.

ACR – Livro 456. **Livro da Receita e Despeza da Consignação dos Quatro Contos de reis [...]** [1796]

ACR – Livro 457. **Livro Quinto em Rezumo da Receita e Despeza do Particular, de que he encarregado João Antonio Pinto da Silva [...] principiou Em o primeiro de Julho de 1796 e findou em [agosto de 1800]**.

ACR – Livro 458. **Balanço do Particular [1812 – 1815]**.

ACR – Livro 459. **Livro 1^{o} da Receita e Despeza, das Contas do Particular, do primeiro de Mayo de 1808, até [1812]**.

ACR – Livro 461. **1820 [...] João Lourenço de Andrade pelo dinheiro recebido do R. Erario no Mez de Junho para as Despezas Particulares**.

ACR – Livro 464. **[Despezas do] Particular [do Rio de Janeiro] – 1816 a 1819**.

ACR – Livro 481. **O Visconde de Santarem pelo dinheiro recebido do Real Erario no Mez de Junho para as Despezas Particulares**.

ACR – Livro 482. **[...] Despezas Particulares [1813 – 1816]**.

ACR – Livro 503. **N^{o} 1^{o}. Diario da Receita e Despeza do Particular: De 26 de Settembro de 1776 athe fim de 1778**.

ACR – Livro 504. **Livro Primeiro, em Resumo, da Receita e Despeza do Particular, de que he encarregado João Antonio Pinto da Silva, que teve principio em 28 de Setembro de 1776, e findou em 31 de Dezembro de 1782**.

ACR – Livro 505. **N^{o} 2^{o}. Diario da Receita e Despeza do Particular [...] Do 1^{o} de Janeiro de 1779, the fim de Dez.^{ro} de 1780**.

ACR – Livro 506. **N^{o} 3^{o}. Diário da Receita e Despeza do Particular [...] Do 1^{o} de Janeiro de 1781, thé fim de Dez.^{ro} de 1782**.

ACR – Livro 507. **N^{o} 4^{o}. Diario da Receita e Desp.^{za} do Part.^{lar}: Do 1^{o} de Janeiro de 1783, the fim de Dezembro de 1784**.

ACR – Livro 508. **Livro Segundo em Rezumo da Receita e Despeza do Particular, de que he encarregado João Antonio Pinto da S^{a} [...]. Do Primeiro de Janeiro de 1783 athé fim de Junho de 1788.**

ACR – Livro 509. **N^{o} 5^{o}. Diario da Receita, e despeza do Particular. Do 1^{o} de Janeiro de 1785, the fim de Dez.^{ro} de 1786**.

ACR – Livro 510. **N^{o} 6^{o}. Diario da Receita e Despeza do Particular: Do 1^{o} de Janeiro de 1787, the 31 de Março de 1789**.

ACR – Livro 511. **Livro Terceiro em Rezumo da Receita e Despeza do Particular, de que he encarregado João Antonio Pinto da Silva [...] Do Primeiro de Julho de 1788, athe fim de Novembro de 1792**.

ACR – Livro 512. **N^{o} 7. Diario da Receita e Despeza do Particular. Do primeiro de Abril de 1789, athe 31 de Março de 1791**.

ACR – Livro 513. **N^{o} 8. Diario da Receita e Despeza do Particular: Do Primeiro de Abril de 1791, athe 31 de Julho de 1793**.

ACR – Livro 514. **Livro Quarto em Rezumo da Receita e Despeza do Particular, de que he encarregado João Antonio Pinto da Silva [...]: Do Primeiro de Dezembro de 1792, athe fim de Junho de 1796**.

ACR – Livro 515. **N^{o} 9 Diario da Receita e Despeza do Particular do Primeiro da Agosto de 1793, athe 30 de Setembro de 1795**.

ACR – Livro 516. **N^{o} 10. Diário da Receita e Despeza do Particular, do 1^{o} de Outubro de 1795, athé ao ultimo de Fevr^{o} de 1798**.

ACR – Livro 933. **Livro Terceiro dos Assentamentos das Merces que se pagão pelo Particular desde 27 de Setembro de 1800 athe 1817**.

ACR – Livro 936. **Bolcinho Rio de Janeiro**.

ACR - Livro 2993. **1802 - Folha dos Ordenados de Pessoas empregadas em Muzica e Theatro e Tenças as Viúvas e filhos dos q. já nelle servirão**.

PARTITURAS MANUSCRITAS:

ARIA Calmati amato bene para uzo da senhora D. Maria Candida Copiada por hum dos seus servos, 1807. PDVV.

CARVALHO, João de Souza. **Te Deum a Due Cori [...] Da cantarsi Nella Real Capella di N. Sra Dell´Ajuda**, 1792. BNL (cota MM 4951).

DEMOFOONTE. PDVV (cota G prática 51).

LAURETI, Domingos. **Dezasseis Variações Sobre o Thema Nel cor piu non mi sento**, sd. BNL (cota MS 105.1).

LIMA, Brás Francisco de. **Te Deum Laudamus**, 1782. BNL (cota MM 4953).

MAZZIOTTI, Fortunato. **Bauce e Palemone. Cantata Fatta per celebrare il Fautissimo Giorno Natalizio de Serenissimo Signore Infante d´Espagnia D. Pietro Carlo Nell Mense de Luglio del ano de 1810 Della Composizione del Sig^{re} Maestro Fortunato Mazziotti**. BA (cota 45 – I – 22)

_____. **Cantata. Para celebrar os felices Despozorios da Serenissima Snr^{a} Princeza D. Maria Thereza emomez de Maio de 1810**. PDVV (cota G prática 19).

_____. **A Defeza de Saragoça**, 1812. PDVV (cota G prática 84a)

_____. **Elogio P^{a} os annos da R. N. S. no anno de 1812 de Fortunato Mazziotti**. PDVV (cota G prática 20).

_____. **Modinha do Entremez dos Eunucos**. PDVV (cota G prática 21).

_____.**Terzzetto Para servir a 12 de 8b^{ro} no Elogio do Sereníssimo Senhor D. Pedro d´Alcantara : Príncipe da Beira por Fortunato Mazziotte**. PPDV (cota G prática 21).

GARCIA, José Maurício Nunes. **Antífona tota pulcra es Maria.** Rio de Janeiro, 1783. BAN - 1 (a) [Reg. o. 4192 – v. 3149]

_____. **Bemdito, e louvado seja o SS.mo Sacramento.** Rio de Janeiro, 1814. BAN – 12(a) [Reg. 31 333]

_____. **Coro em 1808. Para o Beneficio de Joaquina Lapinha [...] Para o entremez de Manoel Mendez** Rio de Janeiro, 1808.. PDVV (cota G prática 14).

_____. **Credo [em Dó maior]**. Rio de Janeiro, 1820. BAN – C.P.M – 122(a) [Reg. o. 4129 – v. 3085]

_____. **Credo [em si bemol].** Rio de Janeiro, 1808. CMRJ – CPM 121.

_____. **Gradual de S.ta Anna para o Commum das Santas nem Virgens nem Martires.** Rio de Janeiro, 1794. BAN – C.P.M. 133(a) [Reg. o. 4195 – v. 3152]

_____. **Gradual para a dominga de corpo de Deus.** Rio de Janeiro, 1800. BAN - 144(b) [Reg. o. 4159 – v. 3116]

_____. **Graudál para a Dominga infra octava do Corpo de Deos. Ad Dominù, cum tribulárer etc. Eoutro p.a 3a Dominga do Pentecostes.** Rio de Janeiro, 1800. BAN - 144(a) e 145 [Reg. o. 4159 – v. 3116]

_____. **Gradual para o SS.mo Coração de Jezus.** Rio de Janeiro, 1798. BAN – 139(a) [Reg. o. 4167 – v. 3124]

_____. **In honorem Beatissimae Maria Virginis jubilemus Domino.** Rio de Janeiro, 1807. BAN - 4(a) [Reg. o. 4118 – v. 3145]

_____. **In virtude tua Domino.** Rio de Janeiro, 1813. BA – cota 44 – XV – 14.

_____. **Laudate Dominù Omnes Gentes. Rio de Janeiro**, 1813. BAN – CPM 76(a) [Reg. 30 050]

_____. **Laudate Pueri. Rio de Janeiro**, 1813. BAN– CPM 77(a) [Reg. 30 051]

_____. **Laudate pueri p.a as Vesperas do Esp.to Santo.** Rio de Janeiro, 1820. BAN – CPM 179 [Reg. 30.045].

_____. **Magnificat a 4 concertata das Vesperas de S. José.** Rio de Janeiro, 1810. BAN – CPM 17(b) [Reg. 30 054]

_____. **Matinas da Assumpção de N.a Sr.a. para a festa da Snr.a da boa Morte na Igreja do Hospicio.** Rio de Janeiro, 1813. CMRJ - CPM 172

_____. **Matinas do Apostolo S. Pedro.** Rio de Janeiro, 1815. CMRJ – CPM 173.

_____. **Missa a grande orquestra [Missa de Santa Cecília].** Rio de Janeiro, 1826. IHGB, reg. A.R.Q. 2.2.10 – C.P.M. 113

_____. **Missa a [4 vozes].** Rio de Janeiro, 1811. BAN – C.P.M. 107 (a) [Reg. 30 094]

_____. **Missa a 4 Vozes Com Rabecas, Clarinetas, Trompas, e Basso Composta no anno de 1818 p.ª a Ordem 3ª de N.S. do Carmo na Festa do Mesma S.ta. Virgem aos 16 de julho [...].** Rio de Janeiro, 1818. BAN – 110 [Reg. 30 099]

_____. **Missa de São Pedro de Alcântara.** Rio de Janeiro, 1809. BAN – 105 (a) [Reg. o. 4153 – v. 3109]

_____. **Missa dos Defuntos.** Rio de Janeiro, 1816. BAN – C.P.M. 185 (a) (b) [Reg. o. 4110 – v. 3066]

_____. **Missa para a noite de natal / Pastoril.** Rio de Janeiro, 1811. C.M.R.J.

_____. **Missa para o dia 19 de outubro [Missa de São Pedro de Alcântara].** Rio de Janeiro, 1808. CMRJ – CPM - 104

_____. **Missa para 4 vozes e órgão**, cópia da Missa de São Pedro de Alcântara**.** Rio de Janeiro, 1809. BAN – 105 (b) [Reg. 30 224]

_____. **Missa pequena de orquestra pequena.** Rio de Janeiro, 1813. BAN – 109 (a) (b) [Reg. 30 119].

_____. **Mottetto a solo te Christe solum novimus**. Rio de Janeiro, 1800. BAN – 52(a) [Reg. 4143 – v. 3099].

_____. **Motetto p.ª os Apostólos.** Rio de Janeiro, 1818. BAN – 57(a) [Reg. 30 059]

_____. **Mottetto p.ª os S. tos Martires.** Rio de Janeiro, 1812. BAN – 56(a) [Reg. 30 056]

_____. **[...] N. Sra a 8 de dezembro de 1810 [Missa de N. Sra. da Conceição]**. Rio de Janeiro, 1810. BAN – 106 (a) [Reg. 30 048]

_____. **Novena da Conceição de N. Snr.a. Rio de Janeiro**, 1798. BAN – 64 (a) [Reg. º 4193 – v. 3150]

_____. **Novena de Nossa Snr. ª do Carmo.** Rio de Janeiro, 1818. BAN – 67(a) – [Reg. 30 062]

_____. **Novena do Apostolo S. Pedro.** Rio de Janeiro, 1814. BAN – 66(a) [Reg. 30 060]

_____. **Novena do SS.mo Sacramento.** Rio de Janeiro, 1822. BAN - 68(a) [Reg. 30 063]

_____. **Partitura 1.º Respro. das Matinas de S. Pedro.** Rio de Janeiro, 1809. BAN – C.P.M. 171(a) [Reg. 30.223]

_____. **Pastoril Missa p.ª Noite de Natal.** Rio de Janeiro, 1811. CMRJ – CPM 108

_____. **Qui Sedes e Quoniam Duetto de Tenores.** Rio de Janeiro, 1818. BAN – 163(a) [Reg. 30. 092]

_____. **Responsorios Para Noite de Natal [Matinas de Natal].** Rio de Janeiro, 1799. CMRJ – CPM 170.

_____. **Seqüencia de 5ª fr.ª do Corpo de Deos.** Rio de Janeiro, 1809. BAN – CPM 165(a) [Reg. 30.225]

_____. **Te Deum Laudamus a 4 com violoncellos, fagotes, contrabasso e organo.** Rio de Janeiro, 1811. CMRJ – CPM 93.

_____. **Te Deum Laudamus a 4 vozes de capella e organo [para as Matinas da Conceição] .** Rio de Janeiro, 1801. CMRJ – CPM 91.

_____. **Te Deum Laudamos de capella e com intrumental ad libitum das matinas de S. Pedro.** Rio de Janeiro, 1809. CMRJ –CPM 92

_____. **Trezena do Patriarca S. Francisco de Paula**. Rio de Janeiro, 1817. BAN – CPM 75 (a) [Reg. 30 104].

_____. **O Triunfo da America.** Rio de Janeiro, 1809. PDVV (cota G prática 15).

_____. **Ulissea Drama Eroico**. Rio de Janeiro, 1809. PDVV (cota G prática 13).

_____. **Vésperas de Nossa Senhora.** Rio de Janeiro, 1797. CMRJ – CPM 178.

PORTUGAL, Marcos. **Augurio di Felicità**, Rio de Janeiro, 1817 [IANTT].

_____. **Credo**, Rio de Janeiro, 1817. [BA – cota 44 – XV – 3].

_____. **Elogio da Senhora Rainha Do Snr Marcos Portugal**. Sd. PDVV (cota G prática 42).

_____. **Elogio – Dezbrº 17 – Pª o Natalício d´Augustissima Snrª em 1811**. PDVV (cota G prática 43).

_____. **In virtude tua Domino**, Rio de Janeiro, 1813. [BA, cota 44-XV-14].

_____. **Le Donne Cambiate**. s.d. PDVV (cota G prática 46).

_____. **Mattinas do Sanctissimo Natal do Nosso Senhor Jesu Christo**, Rio de Janeiro, 1811. [BA, cota 44-XV-5].

_____. **Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta**, Rio de Janeiro, 1813. [BA, cota 44-XV-9 a 11].

_____. **Miserere [...]**, Rio de Janeiro, 1813. [BA, cota 44-XV-12].

_____. **Missa com toda a orquestra [.... Mib M]**, Rio de Janeiro, 1814 [BA, cota 44-XV-2].

_____. **Missa festiva com todo o instrumental [...]** Rio de Janeiro, 1817. [BA, cota 44-XV-1].

_____. **Responsorio a mais vozes, e Composto o instrumental. Pª as mattinas de S. Sebastião [...]**, Rio de Janeiro, 1813. [BA, cota 44-XV-16].

_____. **Sequencia de Pentecostes. Veni Sancte Spiritus [...]**, Rio de Janeiro, 1812. [BA, cota 44-XV-15].

_____. **Te Deum Laudamus com toda a Orquestra. Composto para a feliz aclamação de S. M. J. O senhor D. João VI no ano de 1818.** BNL [BNDP - http://purl.pt/12123, último acesso, 25/09/2006].

REGO, Antonio José do. **Farsa. O Gatto por Lebre. Para se Representar no Theatro do Salitre. Original d´Antº Jozê do Rego. Muzico de S. A em 1804**. PDVV (cota G prática 12).

LEITURA COMPLEMENTAR

SOBRE HISTÓRIA DO RIO DE JANEIRO E DO BRASIL:

ALMANAQUE do Rio de Janeiro para o ano de 1811. **RIHGB**, Rio de Janeiro, v. 282, jan./mar., p. 97-236, 1969.

ALMANAQUE da Cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1816. **RIHGB**, Rio de Janeiro, v. 268, p. 179-330, 1965.

ALMANAQUE da Cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1817. **RIHGB**, Rio de Janeiro, v. 270, p. 2-370, 1966.

ALMANAQUE Imperial do Comércio e das Corporações Civis e Militares do Império do Brasil. Rio de Janeiro: Pedro Plancher, 1825.

ALMANAQUE Imperial do Comércio e das Corporações Civis e Militares do Império do Brasil. Rio de Janeiro: Pedro Plancher, 1829.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **Biografia dos brasileiros ilustres por Armas, Letras, Virtudes, etc.** Rio de Janeiro: s.n.,1871.

CALMON, Pedro. **O rei do Brasil;** vida de D. João VI. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.

CARNEIRO, Heleodoro Jacinto d´Araujo. **Cartas dirigidas a S.M. El-Réj d. João VI, desde 1817. Acerca do Estado de Portugal e Brazil e outros mais documentos escritos.** Londres: Cox e Baylis, 1821. [DIORA / 36, 1, 9].

_____. **Brasil e Portugal ou reflecões sobre o estado actual do Brasil**. Rio de Janeiro: Typographia do Diario, 1822. [DIORA / 39, 8, 10].

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro**: as muralhas, sua gente, os construtores. (1710-1810). Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1997.

_____. **Crônicas históricas do Rio Colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CHEKE, Marcus. **Carlota Joaquina (a rainha intrigante).** Trad. Gulnara Lobato de Morais Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

COUTINHO, José Joaquim da Cunha. **Cópia da carta que a Sua Majestade o Senhor Rey D. João VI (sendo principe regente de Portugal) escreveo ao bispo d´Élvas em 1816.** Londres: W. Flint, 1817. [DIORA / 96, 2, 31]**.**

CUNHA, Rui Vieira da. A vida do Rio de Janeiro através dos testamentos: 1815-1822. **RIHGB**, Rio de Janeiro, v. 282, pp. 46-64., 1969.

DENIS, Ferdinand. **Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1838.

_____. **Résumé de L´Histoire du Brésil suivi du Résumé de L´Histoire de la Guyane**. 2 ed. Paris: Lecointre et Durey, 1825.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / IHGB, 1932.

_____. **A corte de D. João no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

GRAHAM, Maria. Esboço biográfico de D. Pedro I, com uma notícia do Brasil e do Rio de Janeiro; correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Leopoldina e cartas anexas. **Anais da BNRJ,** v. LX. Rio de Janeiro: BNRJ, 1940. [DIORA]

GUIMARÃES, Alberto Carlos de Araújo. Ação cultural e política no governo de D. João VI. Congresso de História Nacional. **Anais**... RIHGB, Rio de Janeiro, v. 3, 1938.

LEITÃO, C. de Mello. **Visitantes do Primeiro Império**. São Paulo: Nacional, 1934.

MAPA da população da corte e provícia do Rio de Janeiro em 1821. **RIHGB**, Rio de Janeiro, v. 40, tomo 33, p. 135-141, 1870.

PEREIRA, Ângelo. **Os filhos d´El-Rei D. João VI.** Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1946.

PONDÉ, Francisco de Paula e Azevedo. D. João VI e a emancipação intelectual do Brasil. **RIHGB**, Rio de Janeiro v. 279, p 114-134, 1968.

PRESAS, José D. . **Memórias secretas de D. Carlota Joaquina.** Rio de Janeiro: Zélio Valverde, s.d.

_____ **Memorias secretas del a princesa del Brasil, actual Reina Viuda de Portugal, la Señora Carlota Joaquina de Borbón: escritas por su antiguo secretario...** Bordéus: Lawalle Joven, 1830.

RELAÇÃO das festas que se fizerão no Rio de Janeiro, quando o principe Regente N.S. e toda sua família chegarão pela primeira vez áquella capital. Ajuntando-se

algumas particularidades igualmente curiosas, e que dizem respeito ao mesmo objeto. Lisboa: Impressão Régia, 1810. [DIORA / 36, 0, 21]

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. **O Rio de Janeiro Imperial**, 2a ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821).** 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

_____. Educação feminina e educação masculina no Brasil Colonial. São Paulo: s.n., 1977. **Sep. da Revista de História**, 109.

_____. **História da Família no Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVA, Tomás Antonio dos Santos e. **Braziliada ou Portugal immune e salvo**: poema épico com doze cantos... Lisboa: Impressão Régia, 1815. [BNL, L. 25891 P.]

S. L. **História do El Rei D. João VI:** primeiro rei constitucional de Portugal e do Brasil em que se refere os principais actos e ocorrencias do seu governo bem como algumas particularidades de sua vida privada por S. L. Lisboa: Universal, 1866. [BNL / HG 7632 P]

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor:** Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

TAUNAY, Alfredo d´Escrangnolle, Visconde de. **Homenagem a Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Sociedade Congresso Militar, 1880. [OR / DMBN]

SOBRE HISTÓRIA PORTUGUESA:

ALMEIDA, Fortunato de. **História de Portugual.** Coimbra: Fortunato de Almeida / Imprensa da Universidade, 1922 - 1928.

PEREIRA, Angelo. **D. João VI, príncipe e rei**. Lisboa: Impressa Nacional, MCMLIII, 3v.

RIBEIRO, José Silvestre. História dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da Monarchia. Lisboa: Academia Real das Sciências, 1871-1914.

SERRÃO, Joel (compil.). **Testemunhos sobre a emigração portuguesa:** antologia. Lisboa: Horizonte, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. **Os negros em Portugal:** uma presença silenciosa. Lisboa: Caminho, 1988.

SOBRE MÚSICA BRASILEIRA:

ACERVO musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

http://www.acmerj.com.br

último acesso: 11/01/2006

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular Brasileira.** Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960.

ANDRADE, Attila de. **A Glória de Augusta Candiani**. Rio de Janeiro: Record, 1973.

ANDRADE, Mario de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Revista Brasileira de Música,** Rio de Janeiro, v 10, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1944.

_____. **Modinhas Imperiais.** Obras completas de Mário de Andrade XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. [orig, 1930].

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII:** uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

_____. Sigismund Neukomm: um músico autríaco no Brasil. Separata da **Revista Brasileira de Cultura**, ano 1, n. 1, julho/setembro 1969.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **Bibliografia musical brasileira (1820-1950),** colaboração de C. P. Matos e M. M. Reis. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

_____. **150 anos de música no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____ org. Missa dos defuntos do P. José Maurício. **Arquivo da Música Brasileira, suplemento da "Revista Brasileira de Música"**, Rio de Janeiro, v. 1, 1934-1935. Biblioteca do Instituto Nacional de Música.

_____. **Música e músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa do estudante, 1950.

_____. **Músicos portugueses no Brasil**: introdução ao estudo da contribuição portuguesa à formação da cultura musical brasileira. In Salwa El-Shawan Castelo-Branco (coord.), Portugal e o mundo o encontro de culturas na música. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

_____. La musique à la cour portugaise de Rio de Janeiro. In **Arquivos do Centro Cultural Português**, Paris, v. I, 1969. Fundação Calouste Gulbenkian.

BETTENCOURT, Gastão de. **Os gloriosos caminhos da música no Brasil**. Lisboa: Of. Gráfica, 1948.

BUDASZ, Rogério. **A música no tempo de Gregório de Mattos**. Curitiba: DeArtes / UFPR, 2004.

CASTANHA, Paulo. Documentação musical catedralícia na Coleção Eclesiástica do Arquivo Nacional (Rio de Janeiro – RJ). **Rotunda**, Campinas, n. 3, p. 49-74, CEPAB, Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, UNICAMP, outubro, 2004. [disponível em <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf> último acesso: 5/11/2005].

DINIZ, Jaime C. Um compositor italiano no Brasil. **Revista da escola de música e artes cênicas da UFBA**, Salvador, vol 14, agosto de 1985.

DUPRAT, Regis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995.

ESTEVES, Cláudio Antônio. **A obra vocal "de capella" de Padre José Maurício Nunes Garcia**: seis edições e seus elementos de escrita. Dissertação (Mestrado). Campinas: UNICAMP, 2000.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. Ópera e música de salão no Rio de Janeiro oitocentista. In COLÓQUIO DE PESQUISA, 3., 2002. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

KIEFER, B. **A modinha e o lundu:** duas raízes da música popular brasileira, 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KÜHL, Paulo Mugayar. Luiz Vicente De-Simoni e uma pequena poética da ópera em português. **Rotunda**, Campinas, n. 3, p. 22-35, outubro, 2004. CEPAB, Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil. UNICAMP. [Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf> Acesso em: 5/11/2005].

LEITE, Serafim. A música nas primeiras escolas do Brasil. **Música Sacra**, Rio de Janeiro, ano VIII n. 2, fev 1948.

MARIZ, Vasco. **A Canção brasileira**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A música no Brasil**: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes**: catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

PACHECO, Alberto José Vieira, KAYAMA, Adriana Giarola. A cantora Lapinha e a presença musical feminina no Brasil colonial e imperial In: SIMPEMUS 3 - Simpósio de

Pesquisa em Música, 2006, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, v.1. p.1 – 187, 2006

_____. A prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI. In: V EPAM - Encontro de pós-graduação em Artes e Multimeios, 2004, Campinas. **Anais...** Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, v.1, 2004.

_____. The presence of castrati in portuguese america In: 12th Biennial international conference on barroqeu music, 2006, Varsóvia. **Abstract...**. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, p.1 – 104, 2006.

PEREIRA, Mayra. **Do Cravo ao piano-forte no Rio de Janeiro**: um estudo documental e organológico. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. In: **Estudos mauricianos**. Edição comemorativa do sesquicentenário. Rio de Janeiro: FUNARTE / INM / Pro-Memus, 1983.

REZENDE, Maria da Conceição. **A música na história de Minas Colonial**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

SIQUEIRA, Batista. **Lundum x Lundu**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1970.

_____. **Modinhas do Passado**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1979.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música:** O nacional e o popular na cultura brasileira. 2a. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

WEHRS, Carlos. Neukomm e A. Maersch, músicos, e De Simoni, libretista, precursores do nacionalismos musical brasileiro. **RIHGB**, Rio de Janeiro, n. 380, jul/set., p. 104-122, 1993.

VALENÇA, J. R. **Modinha: raízes da música do povo.** São Paulo: Empresas Dow, 1985.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rio fundo, 1991.

VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de Romantismo Musical no Brasil. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 5, maio, 2000. Academia Brasileira de Música.

SOBRE HISTÓRIA DA MÚSICA PORTUGUESA:

BRITO, Manuel Carlos de. El Conde de Aranda y el Marqués de Pombal: dos ilustrados ante la ópera italiana. **Separata do Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"**, LXXV-LXXVI (285-300), 1999.

_____. **Estudos de História da Música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

_____. Relação entre a ópera e o teatro declamado em Portugal e no Brasil do século XVIII. **Ariane, Revue d´Études Littéraires Françaises**, N 16, 1999-2000. Faculté des Lettres – Université de Lisbonne.

CARVALHO, Mario Vieira de. **Pensar é Morrer** ou o teatro de São Carlos. Lisboa: Impressa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

GRAÇA, Fernando Lopes. A Música portugueza no século XIX. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. II, Fasc. 4o., Março de 1936.

MOREAU, Mário. **Cantores de ópera portugueses**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981, 2 v.

RIBEIRO, José Silvestre. **Historia dos estabelecimentos scientíficos literarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da Monarchia**. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1883.

SARRAUTE, Jean-Paul. Marcos Portugal au Brésil**.** In: **Arquivos do Centro Cultural Português**, vol. IV. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. **Os negros em Portugal:** uma presença silenciosa. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

VAKCEL, Platão Lvovitch de. Artigos em **Gazeta da Madeira.**

_____. Artigos em **A arte Musical e Amphion.**

TEXTOS SOBRE MÚSICA E CANTO (TÉCNICA E ESTILO):

AGRICOLA, J. F. **Introduction to the art of singing by Johann Friedrich Agricola.** Trad. Julianne C. Baird (o original de 1757 já é uma tradução alemã do *Opinioni de Cantori antichi e moderni* de Tosi, 1723). New York: Cambridge University Press, 1995. Título original: *Anleitung zur Singkust: aus dem italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi.*

ALMEIDA, Vieira de. **A língua portuguesa e o canto**. Lisboa: Carcavelos, 1991.

BARBIER, Patrick. **História dos castrati***.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

_____. **Opera in Paris: 1800 -1850**. Trad. Robert Luoma. Oregon: Amadeus Press. 1995 (orginal de 1987).

CRESCENTINI, Girolamo. **25 solfeggi variati per esercitare la voce a vocalizzare**. Lisboa: Lithografia e Armazem de Música de Valetim Ziegler, 184-?. [BNL – cota: C.I.C. 94 V].

_____. **Raccolta di exercizi per il canto all´uso del vocali**. Paris: Imbault, [181?/20]. [BNL – cota: M.P. 489 A]

GARCIA, Manuel P. R.. **A Complete treatise on the art of singing**. Parte II. Edições de 1847 e 1872 reunidas e traduzidas por Donald V. Pasche. New York: Da Capo Press, 1972.

_____. **Hints on singing**. New York: The Joseph Patelson Music House, 1894.

_____. **Trattato completo dell'arte del canto.** Parte I. Milão, Ricordi & C. Editori, 1990.

MANCINI**,** Giambattista. **Pratical reflections on the figurative art of singing.** Tradução de Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original de 1777).

MILLER, Richard. **English, french, german and italian techniques of singing**. Metuchen: Scarecrow Press, 1977.

NEWTON, George. **Sonority in singing.** New York, NY: Vantage Press, Inc., 1984.

PACHECO, Alberto José Vieira.; KAYAMA, Adriana Giarola. Os ideais de entoação no século dezoito e suas conseqüência na prática interpretativa. **Per Musi**, Belo Horizonte. v.8, p.57 – 65, 2003.

_____. Mudanças didáticas na escola italiana de canto. **Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP,** Campinas, v.7, p.194 – 198, 2005.

_____. A Registração Vocal nos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências na prática interpretativa. In: II SNPPM - Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 2002, Goiânia. **Anais...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2002. [Disponível em: http://www.musica.ufg.br/mestrado/anais/anais%20do%20II%20SNPPM/artigos/Alberto%20Pacheco-Artigo%20.pdf Último acesso em 01/06/2007].

STENDHAL. **Vida de Rossini**, seguido de notas de um diletante. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (original de 1824).

TOSI**,** Pier Francesco. **Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers**. Trad. Galliard. Londres: J. Wilcox, 1743 (original de 1723).

TROVE, Gaetano. **Saggio medico fisico, sull mutazione della voce, dove si spiegano i suoi fenomeni, come si forma sua alterazione, mutazione, e deminuizione, com suoi raggionamenti anatomici, e fisici, utili sapersi da chi canta dell´uno e altro sesso; ed in particolare i musici di voce fina**. Dedicado ao castrato Francesco Maria Angelelli. Lisboa: Stamperia Reggia, 1813.

VIAJANTES E MEMORIALISTAS:

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Trad. Milton de S. Rodrigues. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de São Paulo**. Trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizone: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976 (org. 1851).

SCHLICHTHORST, C. **O Rio de Janeiro como é: 1824-1826** (Huma vez e nunca mais). Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.

SEIDLER, C. **Dez anos no Brasil.** Trad.: Bertoldo Klinger. São Paulo: Livraria Martins, 1951.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Edusp, 1974.

SOBRE A PRÁTICA MUSICAL FEMININA

DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres no Brasil**, 7a ed. São Paulo: Contexto, 1996.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado.** 5ª. Ed. São Paulo: GRD, 2004.

DIVERSOS:

Conselhos que da hum brasileiro veterano a todos os seus patricios que chegarem a esta corte em que lhes mostra as cousas que se hão de livrar, para em tudo acertarem e viverem com honra. Advertencias saudáveis contra o genero feminino, que he o que mais arruina, como primeira causa de nossos trabalhos todos. Lisboa: Francisco dos Santos, 1778. [BNL / HG 11462 v.]

SIMONI, Luigi Vicenzo. **Soneto à Mademoiselle Charlotte Patti.** (autor suposto). Rio de Janeiro, 1870. [OR/DMBN]

_____. **Soneto à Sr.a Charton.** Rio de Janeiro: Dous de Dezembro, sd. [OR/DMBN]

DICIONÁRIOS, CATÁLOGOS E REFERÉNCIAS:

ALEGRIA, José Augusto (org.). **Catálogo dos Fundos Musicais**: Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbencian, 1989.

COLUMBRO, Marta (org.). **La Raccolta di librelli d´opera del teatro San Carlo di Napoli**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música opular brasileira. http://www.dicionariompb.com.br/default.asp [útimo acesso 20/01/2007]

MASSA, Maria Rosa (org). **Libretti di melodrammi e balli nella Biblioteca Palatina di Caserta**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992.

MAZZA, José. **Dicionário biográfico de músicos Portugueses**. Extraído da Revista "Ocidente" – 1944 – 1945. Lisboa: Editorial Império, sd. [Original de fins do séc. XVIII].

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes:** catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

ROSENTHAL, H.; WARRACK, J. **Concise Oxford dictionary of opera**. New York: Oxford University Press, 1964.

SADIE**,** S. (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. Taunton, Massachusetts, 2001.

SINZIG, Frei Pedro. **Pelo mundo do som:** Dicionário musical. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1947.

SOUZA, Teresa Andrade e. Guia das colecções de manuscritos da Divisão de Reservados. **Revista da biblioteca Nacional**. Lisboa, s. 2, v. 3, 1, 1988.

VASCONCELOS, Joaquim de. **Os músicos portugueses**: Biographia-Bibliographia. Porto: Imprensa Portugueza, 1870.

SOBRE PRONÚNCIA DO PORTUGUÊS CANTADO:

ANAIS do primeiro congresso da língua nacional cantada. Prefeitura do Município de São Paulo. São Paulo, 1938.

BARILLI, Renato. **Retórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

CASTILHO, Antonio Feliciano. **Tratado de metrificação Portugueza; para em pouco tempo, e até sem mestre, se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições, seguido de considerações sobre declamação e poética**, v. 1, 5 ed. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1908.

GUIMARÃES, Bertino Daciano R. S. **A língua Portuguesa e a música e a música na sua relação filológica com uma análise à fonética da língua portuguesa.** Lisboa: Tipografia Minerva, 1928.

QUADROS, Pe. M. F. de Quadros. **A Oratória aplicada ou vários discursos oratórios precedidos de preceitos e seguidos da analyse de sua aplicação**. Goa: Ultramar, 1864.

VIANA, Mario Gonçalves. **Técnica Oratória**. Porto: Domingos Barreira, 1952.

TRADATOS E COMPÊNDIOS DE MÚSICA CONSULTADOS:

BUSSMEYER, Hugo. **Breve tratado de Harmonia**. Rio de Janeiro: E. & Laemmert, 1875. [BNRJ]

CARDOZO, Miguel. **Gramática musical ou compendio analytico de musica**. Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, sd. (original de 1886). [BNRJ]

_____. **Methodologia Elementar da musica**. Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos & Morand, 1895.

COSTA, Amélia Anais da Silva. **A Artinha musical**. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & C., 1884. [BNRJ]

DUPRAT, Regis; LIMA, Edílson Vicente de; LANDI, Márcio Spartaco; SOARES, Paulo Augusto. "**Arte explicada de Contraponto" de André da Silva Gomes**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

FRANCO, José de Torres. **Arte de acompanhar.** Manuscrito do museu de Mariana. Mariana: 1790.

LOPES, Antônio de Castro. Arte simplificada da música. **Arte simplificada da música**. Rio de Janeiro: Imprensa Mont´Alverne, 1891. [BNRJ]

MACAHUBAS, Barão de [Abílio Cezar Borges]. **Cantos em portugues, francez, inglez e allemão [...]** Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1888.

MACHADO, Rafael Coelho. **A B C musical**. 74 ed. Leipzig: B. Schott´s Söhne, sd. [BNRJ]

_____. **Breve tratado d´harmonia contendo o contraponto ou regras da composição musical e o baixo cifrado ou acompanhamento d´orgão**. Rio de Janeiro: Narciso & Arthur Napoleão, sd [1851].

SOLANO, Francisco Ignácio. **Exame instructivo sobre a musica multiforme, métrica, e rythmica [...]** Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790.

_____. **Novo tratado de música métrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo [...]** Lisboa: Régia Officina Typografica, 1779.

PARTITURAS

BERNARDES, Ricardo (org.). **Música no Brasil, séculos XVIII e XIX, vol II. Real Capela do Rio de Janeiro. Obras de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter Von Neukomm, Marcos Portugal**. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

CÂMARA, Joaquim Manuel da, NEUKOMM, Sigismund. **20 modinhas Portuguesas para canto e piano**. Lisboa: Musicoteca, 2000.

CRESCENTINI, Girolamo. **Dodici canzonette ou douze petits airs italiens**: avec accompagnement de piano ou harpe. 2v. Paris: a la Tupographie de la Siréne chez Carli... [ca 1805]. [BNL – cota: C.I.C. 27//1 A].

_____. **Recueil d´exercices pour la vocalization musicale**. Paris: Imbault, [181-?]. [BNL – cota: M.P. 489 A].

LEAL, João Francisco. **Colleccao de modinhas de bom gosto:** compostas e arranjadas para piano-forte por [...] [S.I: s.n], 1830. [DMBN - OR - A-II M-104]

_____. **Deos! salve a Pedro!:** Hymno. Rio de Janeiro: Imprensa de Musica de P. Laforge, [sd]. [DMBN - Império - L-I-33 [24]].

MOREIRA, António Leal. **A vingança da cigana:** Aria de Lambisca. Lisboa: Renascimento Musical, 1999.

GARCIA, José Maurício Nunes. Coro em 1808. In: RICARDO BERNARDES (Org.). **Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm, Marcos Portugal.** Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

_____. **Missa de Santa Cecília, 1826; para solistas coro e grande orquestra**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

_____ **Missa Pastoril para a noite de natal 1811.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

_____ Missa dos defuntos do P. José Maurício, in Arquivo da Música Brasileira, **suplemento da "Revista Brasileira de Música",** Rio de Janeiro, v. 1. Org. Luiz Heitor Correa de Azevedo, Biblioteca do Instituto Nacional de Música, 1934-1935.

_____. O Triunfo da América. In: RICARDO BERNARDES (Org.). **Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm, Marcos Portugal.** Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

_____. **Tota Pulchra es Maria**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____. Ulissea. In: RICARDO BERNARDES (Org.). **Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm, Marcos Portugal.** Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

PINTO, Francisco da Luz. **Já não pode a natureza emverter a tua sorte: modinha**. Rio de Janeiro: Imprensa de Musica de P. Laforge, [s.d]. [DMBN - Imperio - L-I-33 [21]]

PORTUGAL, Marcos. **Le nozze di figaro:** cavatina de contessa. Lisboa: Renascimento Musical, 1998.

PERIÓDICOS:

Abelha musical. Rio de Janeiro: sucessores de P. Laforge, sd. [DMBN]

Álbum de Canto Nacional. Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento de Pianos e Música de José Maria Alves da Rocha, sd. [DMBN]

Álbum de Recitativos com acompanhamento de piano. Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento de Rocha & Correa, sd. [DMBN]

Astrea, Rio de Janeiro [AEL].

O Brasil Musical. Rio de Janeiro: Filippone Tornaghi, sd. [DMBN]

Correio Mercantil, Rio de Janeiro (1844-1847)

L´Écho de l´Amérique du sud, Rio de Janeiro (1827-1828)

Espelho diamantino, Rio de Janeiro (1827-1828)

Gazeta de Lisboa, Lisboa (BNL – Microfilme)

Gazeta do Brasil, Rio de Janeiro (AEL – Microfilme)

Gazeta do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (1808-1822) (AEL– microfilme)

L´Indépendant, Rio de Janeiro (1827)

Jornal do commercio, Rio de Janeiro (AEL - microfilme)

Nitheroy, Revista Brasiliense. Paris, Dauvin e Fontaine, 1836.

O Patriota, Rio de Janeiro. (AEL– microfilme)

Periodico Muzical Philo-Harmonico. Rio de Janeiro: J. J. do Rego, circa 1840. [DMBN]

Ramalhete das Damas. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, 1842. [DMBN]

O Spectador Brasileiro. Diário político, literário, e comercial. Rio de Janeiro [AEL - microfilme].

APÊNDICE I

DATAS IMPORTANTES

1763 – o Rio de Janeiro torna-se sede do vice-reinado do Brasil.

1767

13 de maio - nasce o príncipe D. João.

22 de setembro – nasce Pe. José Maurício Nunes Garcia.

1777 – Início do reinado de D. Maria I.

1783 – Pe. José Maurício escreve sua primeira composição: *Tota pulchra*.

1792 – D. João assume o governo de Portugal.

1794 – Pe. José Maurício se instala na rua das Marrecas, onde ministra curso de Música.

1798 - 2 de julho – Pe. José Maurício é nomeado Mestre Capela da Sé do Rio de Janeiro

1799 – 15 de junho - O príncipe D. João é aclamado Regente de Portugal.

1807 – 29 de novembro - partida da família real portuguesa com destino ao Brasil.

1808

Abertura dos portos do Brasil. P. José Maurício é nomeado Mestre Capela da Real Capela

8 de março - Desembarque do Príncipe Regente no Rio de Janeiro.

15 de junho – transferência da Catedral do Rio para Igreja dos frades Carmelitas.

1811

Retirada definitiva dos franceses de Portugal.

11 de junho – Chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro

23 de junho - Nomeação de Marcos Portugal como Mestre Capela da Real Capela

17 de dezembro – Estréia da primeira grande "ópera italiana" no Rio de Janeiro: *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal

1813 – 12 de outubro inauguração do Real Teatro de São João

1815

Restaurada as sacras casas imperiais em Viena.

Elevação do Brasil a Reino.

1816

Chegada da Missão Artística Francesa.

Falecimento de Dona Maria I.

Chegada de Sigismund Neukomm.

1817 – 6 de novembro - entrada pública da arquiduquesa d'Austria, dona Carolina Leopoldina Josefa, na Corte do Rio de Janeiro. Segue-se seu casamento com o príncipe herdeiro D. Pedro de Alcântara.

1818 – 6 de fevereiro - Coroação e Aclamação de D. João VI.

1819 – Apresentação de *Tancredi*, primeira ópera de Rossini montada no Rio de Janeiro.

1820 – Revolução liberal em Portugal

Abril de 1821 – Retorno da família Real portuguesa.

1821 – Pe. José Maurício escreve o *Compêndio de Música e Método de Pianoforte*.

1822

Deixa de funcionar o curso de música de P. José Maurício

Proclamação da independência do Brasil.

1824 – Incendeia-se o Teatro São João.

1826 – Falece D. João VI.

1830 – Falece Pe. José Maurício.

1831 – abdicação e partida de D. Pedro I.

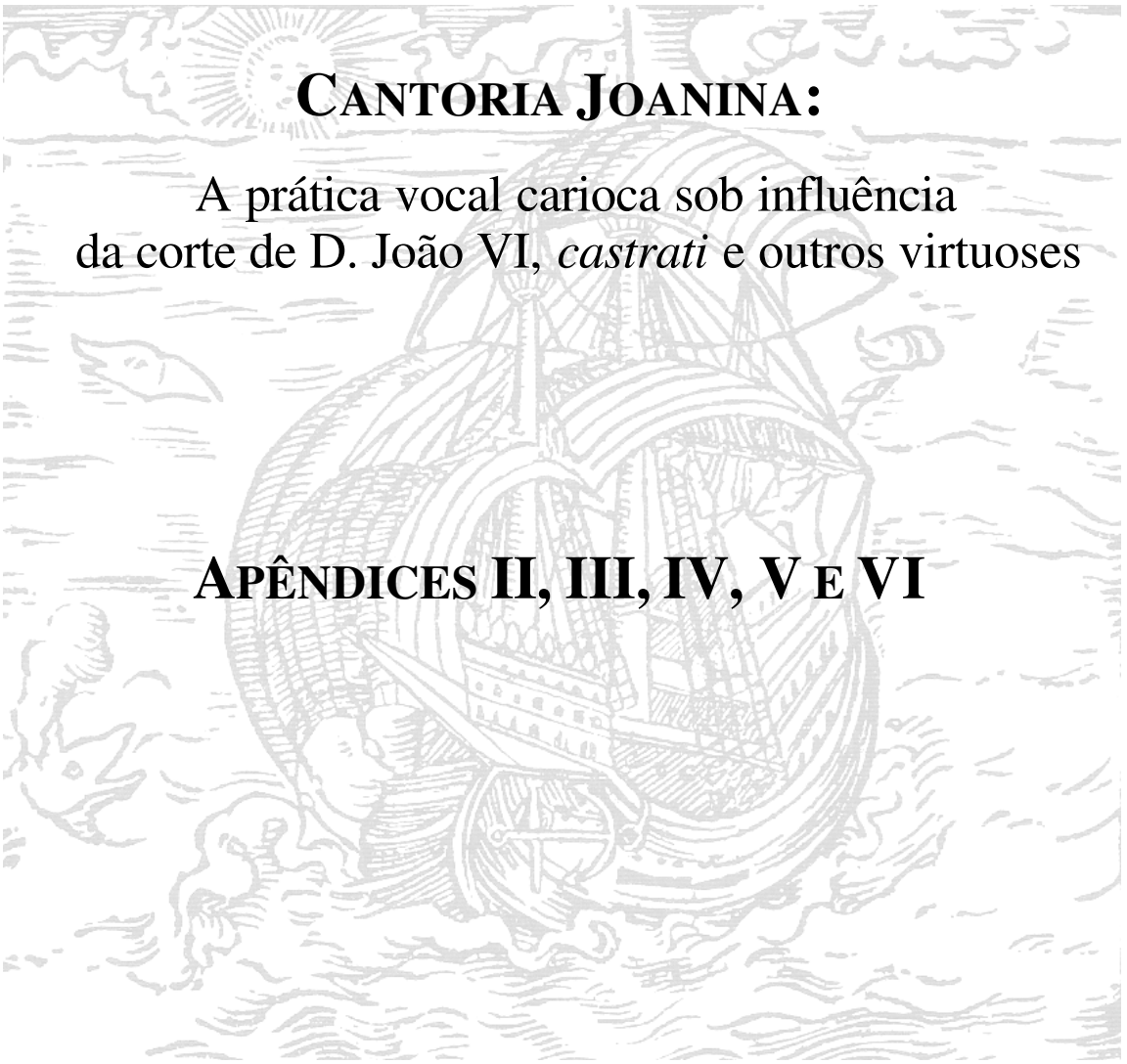
Dispensa maciça de músicos da Capela Imperial para contenção de despesas

1840 – Fim da Regência e início do segundo império.

1841 - Coroação de D. Pedro II.

1843 – Casamento do Imperador.

ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO



CANTORIA JOANINA:

A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuoses

APÊNDICES II, III, IV, V E VI

CAMPINAS

2007

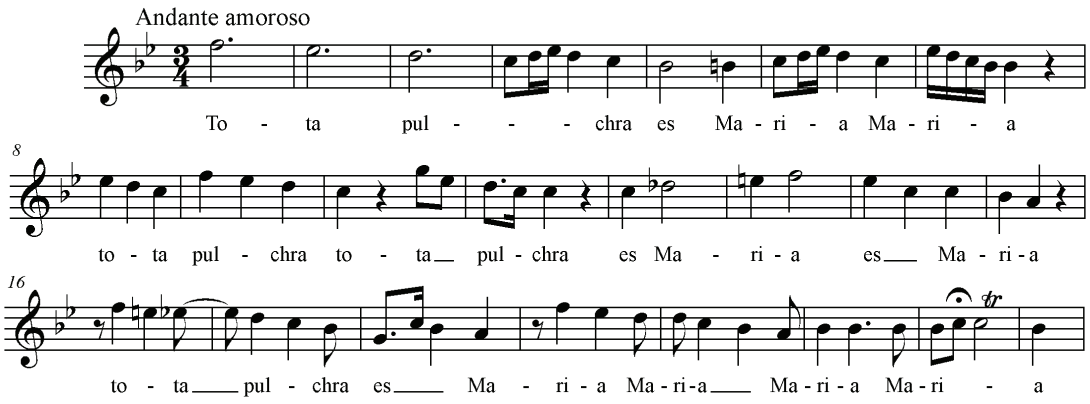
Apêndice II

Linha vocal solista na obra sacra de Pe José Maurício

AII . 1 – Antífonas:

Antífona tota pulcra es Maria (1783 – Soprano solo)

Tota Pulchra - Soprano:



In honorem Beatissimae Maria Virginis Jubilemus Domino (1807 – soprano solo)

In honorem - Soprano:



AII . 2 – Benditos:

Bemdito, e louvado seja o SS.mo Sacramento (1814 – quarteto solista[1])

Bendito e Louvado - Soprano:



Do Ventre sagrado - Contralto:



[1] Tenor e baixo solistas apenas em duo.

AII . 3 – Motetos:

Mottetto a solo Te Christe solum novimus (1800 – soprano solo)

Te Christe - Soprano:




39
sen - si - bus te Chris-te so - lum no - vi-mus te
45
men - te pu - ra et sim - pli - ci flen - do flen - do
51
et ca - nen - do et ca - nen - do quae - su - mus te
56
Chris - te so - lum no - vi-mus te Chris - -
61
te Chris-te so-lum no - vi-mus Chris-te so-lum no - vi - mus te - men-te pu - re et
65
sim - pli - ci flen - do et ca - nen - do quae-su-mus
70
flen - do et ca - nen - do quae - si-mus in - ten -
75
78


82
- de nos - tris sen - si - bus in - ten - de nos - tris
87
sen - si - bus nos-tris sen - si - bus
94
Allegretto
De can - ta - bo in ae - ter-num de can - ta - bo al - le - lu -
Rondo
103
- ia de can - ta - bo in ae - ter-num de can - ta - bo al - le - lu -
112
ia de can - ta - bo al - le - lu - ia al - - - - - le - lu -
120
ia De can - ta - bo in ae - ter-num de can - ta -
131
bo al - le - lu - ia de can - ta - bo in ae - ter-num
140
de can - ta - bo al - le - lu-ia de can - tabo al - le - lu - ia
148
de can - ta - bo al - le - lu - ia de can - ta - bo in ae - ter - num


156
de__ can - ta - bo al - le - lu - ia_____ de__ can - ta - bo
166
in____ ae - ter-num de__ can - ta - bo__ al - le lu - ia
175
de can - ta - bo__ in ae - ter - num__ de_____ can - ta - bo al - le lu - ia al -
184
le - - - - - ia de can - ta-bo in ae - ter-num de can - ta - bo____
193
al - le - lu - ia de can - ta - bo al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Mottetto p.ª os S. tos Martires (1812 – Quarteto solista[2])

Qui Confidunt[3] - Soprano



[2] Contralto, tenor e baixo possuem apenas linhas muito curtas e interdependentes.

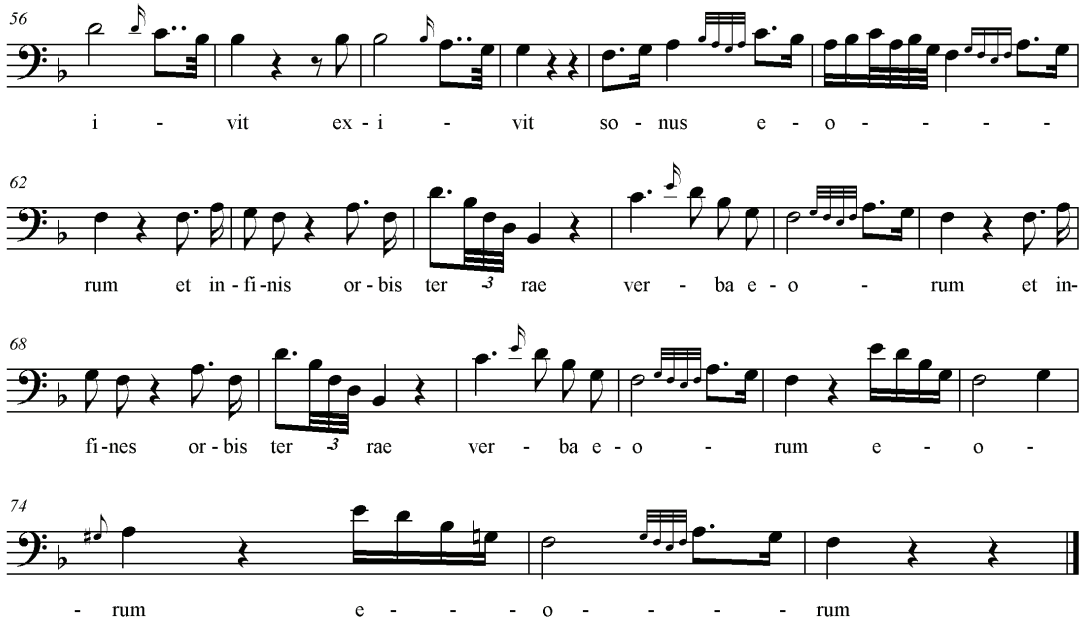
[3] Como podemos ver pelo seu texto, esta ária poderia ser chamada de "Qui Confidunt". No entanto, em seu Catálogo de Obras de José Maurício, Cleofe Person de Mattos (1970) chama esta ária de "Qui confundant". Obviamente se trata de um pequeno equívoco.

Motetto p.ª os Apostólos (1818 – quarteto solista[4])

In Omnem terram - Baixo



[4] Soprano, contralto e tenor, participam apenas no quarteto solista.


56
i - vit ex - i - vit so - nus e - o - - - -
62
rum et in - fi - nis or - bis ter 3 rae ver - ba e - o - rum et in-
68
fi - nes or - bis ter 3 rae ver - ba e - o - rum e - o -
74
- rum e - - - o - - - - rum

AII . 4– Novenas, Trezenas

Novena da Conceição de N. Snr.ª (1798 – Soprano, Contralto e Tenor[5])

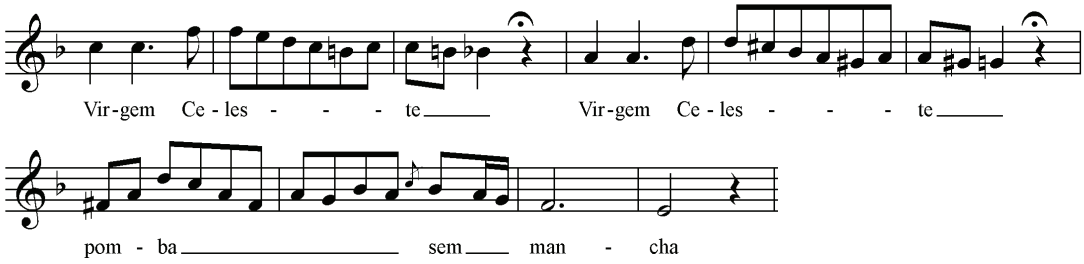
Virgem sagrada – Soprano



Virgem soberana - Soprano



Virgem Celeste - Soprano



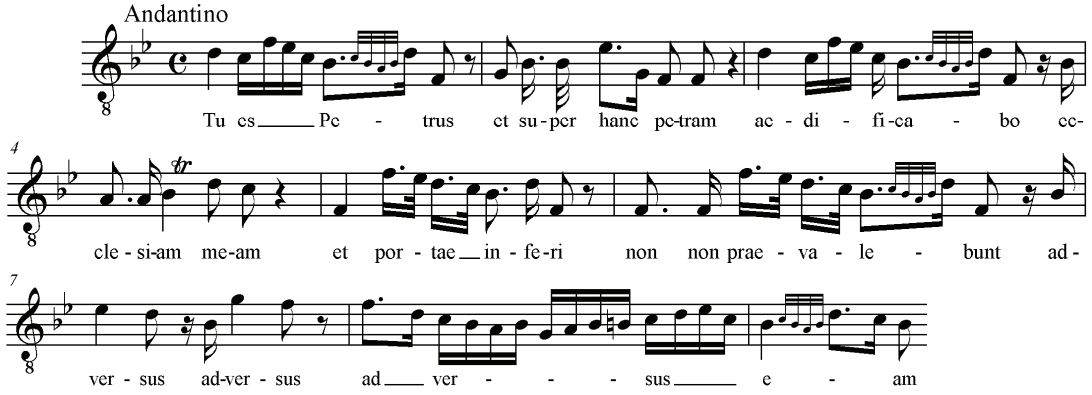
[5] Apenas o soprano possui linhas independentes.

Novena do Apostolo S. Pedro (1814 – quarteto solista[6])

Apóstolo Pedro - Soprano

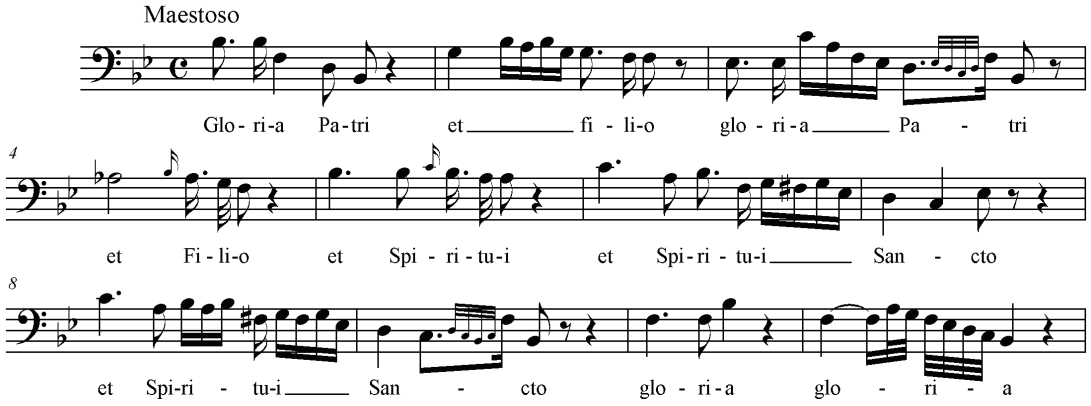


Tu es Petrus - Tenor



[6] Contralto apenas em conjuntos

Gloria - Baixo



Novena de Nossa Snr.ª do Carmo (1818 – soprano, contralto[7], tenor solo)

Vários trechos - Soprano



[7] Contralto apenas em duo

Pater de Caelis - Tenor:

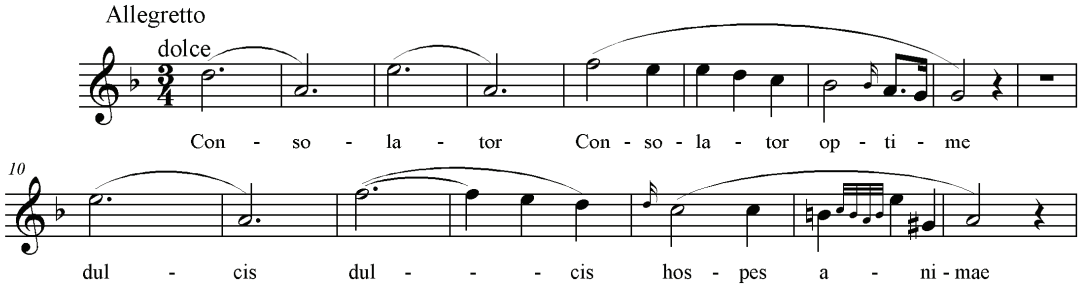


Novena do SS.mo Sacramento [...] (1822 – Quarteto solista[8])

Salutaris hóstia – Soprano

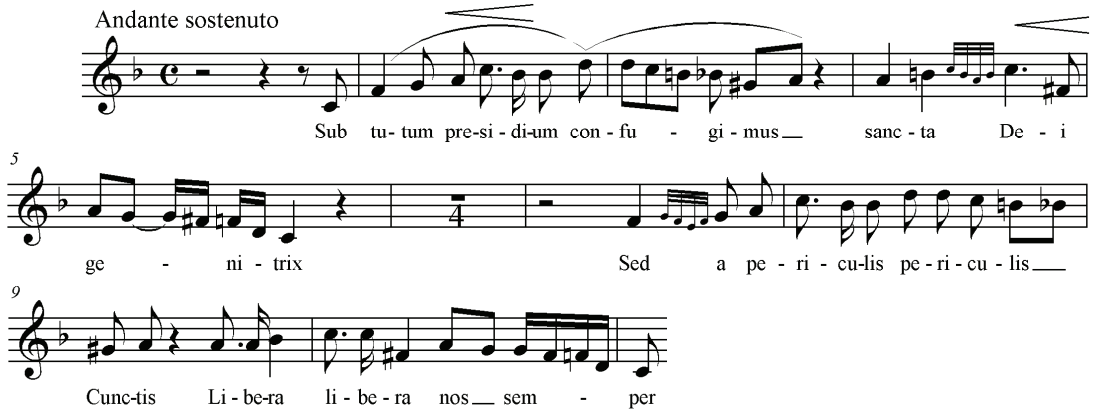


Consolator - Soprano

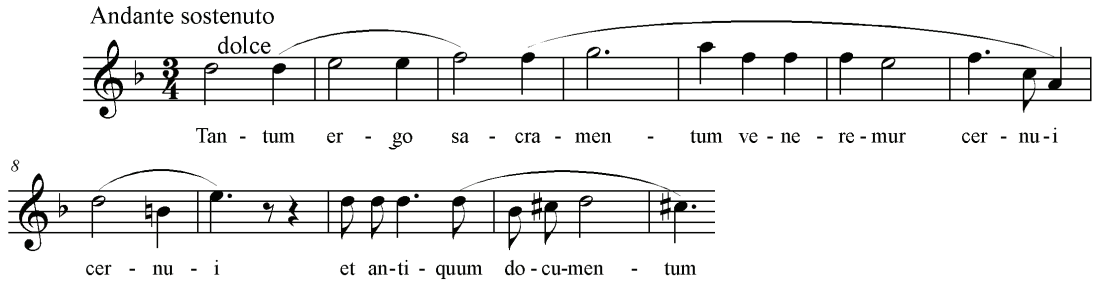


[8] Contralto, tenor e baixo apenas em conjuntos

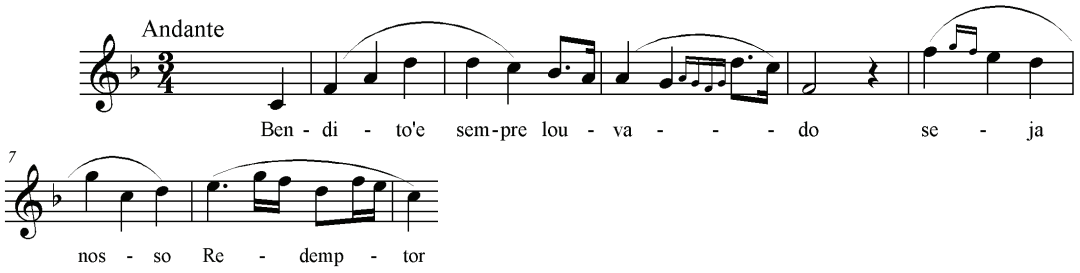
Sub tuum presidium - Soprano



Tantum Ergo – Soprano



Bendito e sempre louvado – Soprano



Bendito seja Jesus - Soprano



AII . 5 – Salmos

Laudate Dominu Omnes Gentes (1813 – quarteto solista[9])

Quoniam - Soprano



[9] Tenor e contralto fazem apenas duo

Quoniam – Baixo

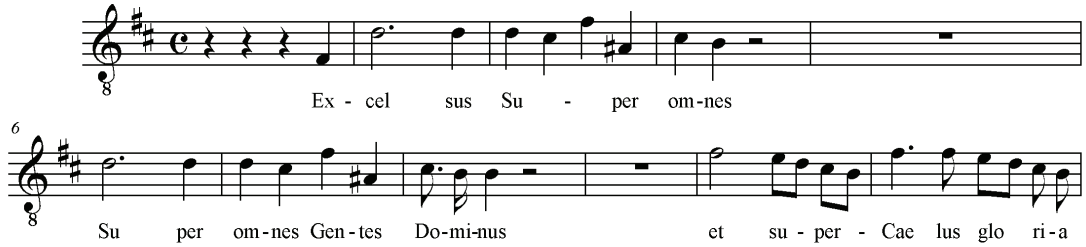


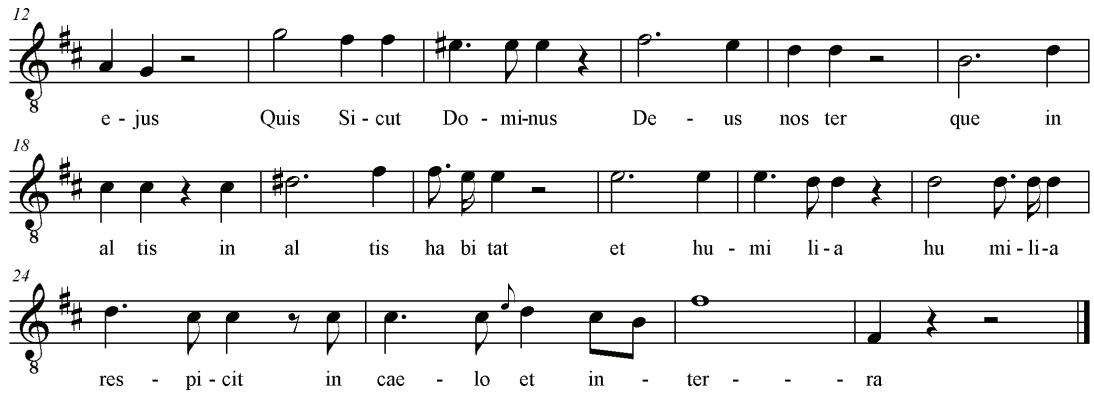
Laudate Pueri (1813 – Quarteto solista)

Sit nomen - Soprano



Excelsus Super Omnes - Tenor

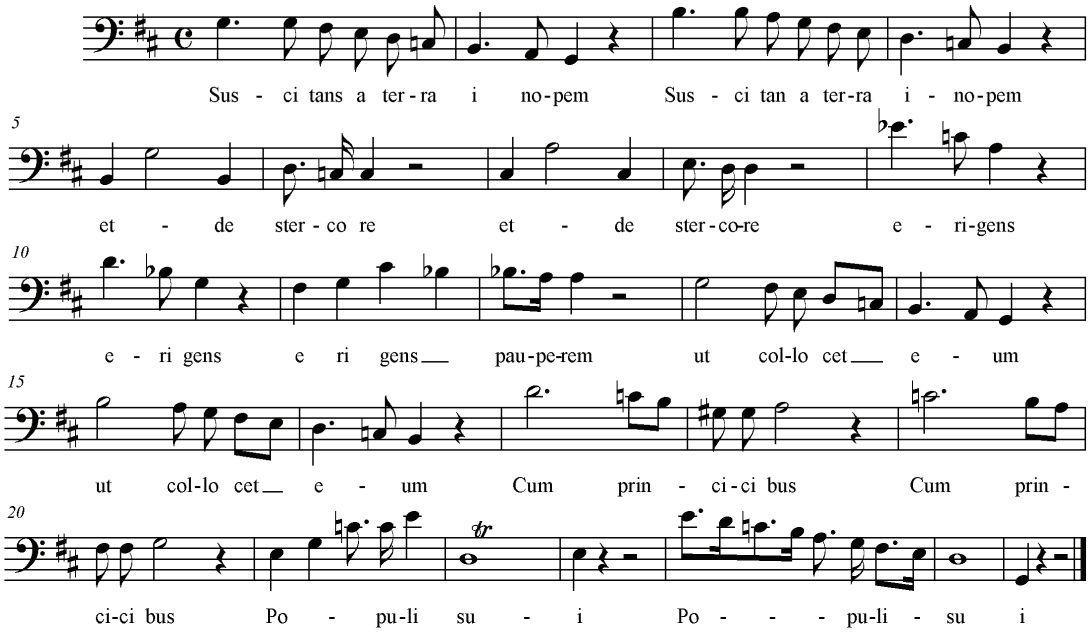




Qui habitare - Contralto



Suscitans - Baixo

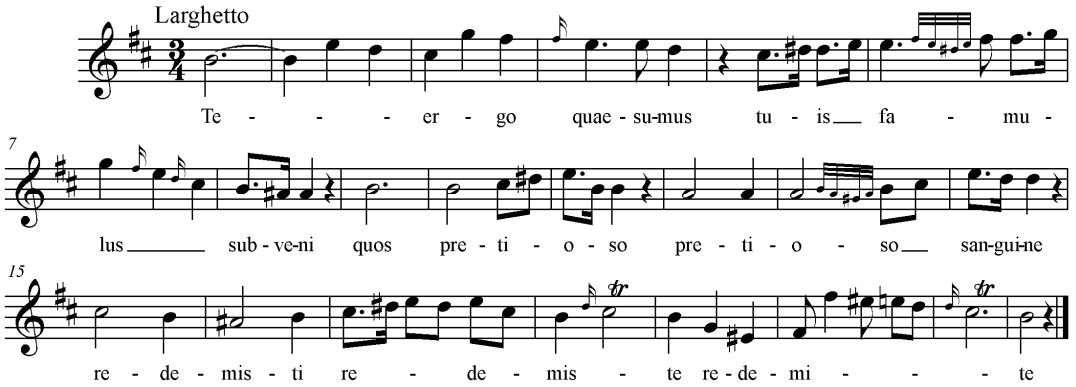


AII . 6 – Te Deum:

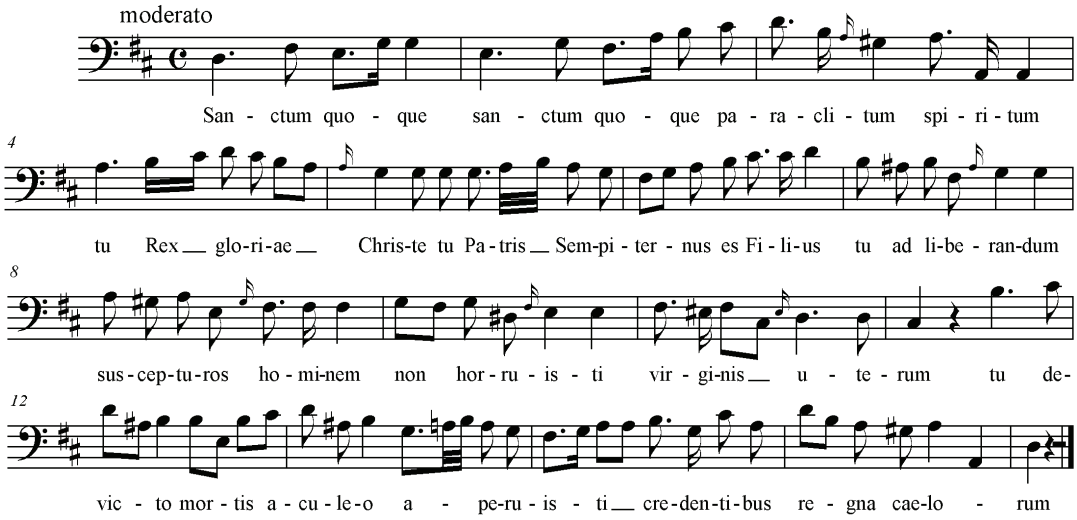
Te Deum Laudamus a 4 vozes de capella e organo [para as Matinas da Conceição] (1801 – soprano e baixo solo)

Trechos:

Te ergo quaesumus - Soprano



Sanctum quoque - Baixo

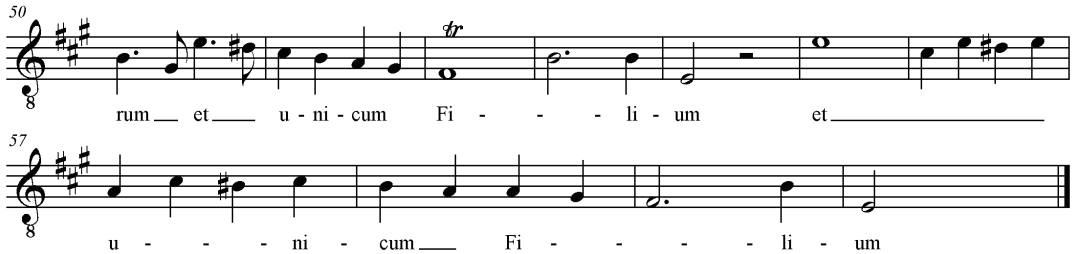


Te Deum Laudamos de capella e com intrumental ad libitum das matinas de S. Pedro (1809 – quarteto solista[10])

Te Deum - Tenor



[10] Soprano, contralto e baixo apenas em conjuntos.



Te ergo - Tenor



Te Deum Laudamus a 4 com violoncellos, fagotes, contrabasso e organo (1811 – quarteto solista[11])

Te ergo - Soprano



[11] Contralto e baixo apenas em conjuntos

Tu devicto - Tenor[12]



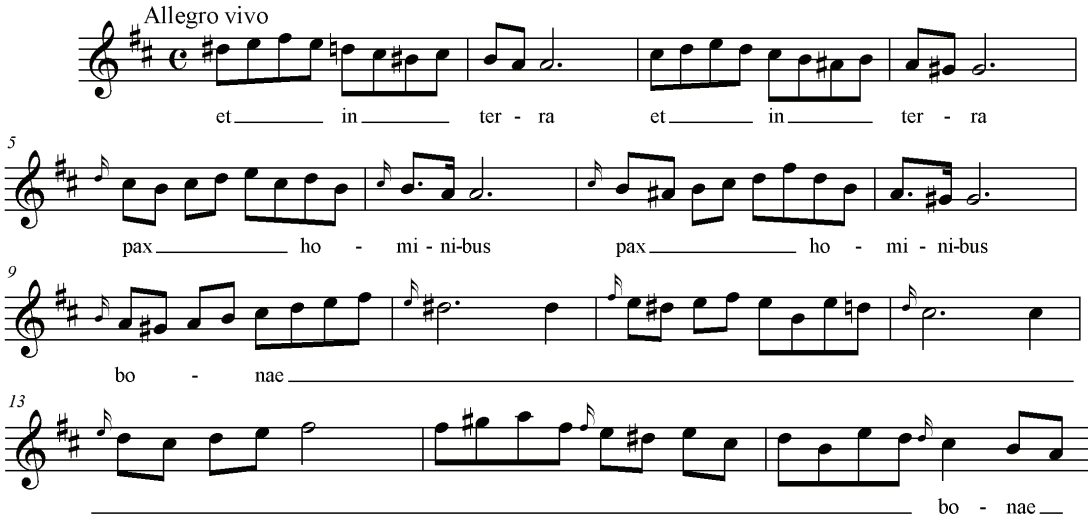
[12] O manuscrito deste solo se encontra bastante manchado de tinta o que torna sua leitura bastante difícil. Em vista disto, esta nossa transcrição pode trazer alguma imprecisão, ainda que a julguemos suficientemente precisa para nossos fins analíticos.

AII . 7 – Missas

Missa para o dia 19 de outubro [Missa de São Pedro de Alcântara]

(1808 – quarteto solista)

Glória – Soprano



Quoniam - Contralto[13]



[13] Este solo era originalmente escrito para tenor. No entanto, a versão original foi completamente rasurada

Qui Tollis – Baixo



Missa pequena Organo Missa a 4 vozes de Capella Composta [...] Para 19 de ottubro dia de S. Pedro d´Alcantara Para a Real Capella[14]

(1809 – Quarteto solista[15])

Domine Deus[16] - Tenor



[14] Também consultamos a **"Missa para 4 vozes e órgão"**, cópia da Missa de São Pedro de Alcântara de 1809.

[15] Soprano e contralto apenas em conjuntos.

[16] Solo dedicado a José Maria Dias (veja biografia no capítulo IV).


35
tris Fi - li - us Pa - - - - - - - - -
39
- - - - - - - - - - - - - - - - - - tris
44
a piacere
A - gnus De - i A - gnus De - i Fi - li-us Pa - tris
50
a tempo
Do - mi-ne De - us A - gnus De - i A - gnus De - i
56
Fi - li - us Pa - tris A - - - gnus De - - - i Fi - li-us


61
Pa - tris A - gnus De - - - - i Fi - li - us Pa - tris Do - mi - ni
67
De - us A - gnus De - i Fi - li - us - Pa - - - - -
72
- -
77
tris Do - mi - ni De - us A - gnus De - i Fi - li - us -
83
Pa -
87
cadenza
- - - - - - tris Fi - li - us Pa - - - - tris

Et Incarnatus[17] - Tenor



[17] Solo dedicado ao "Pe. Mendes". Certamente se trata do Pe. João Mendes Sabino (ver biografia no Capítulo IV).

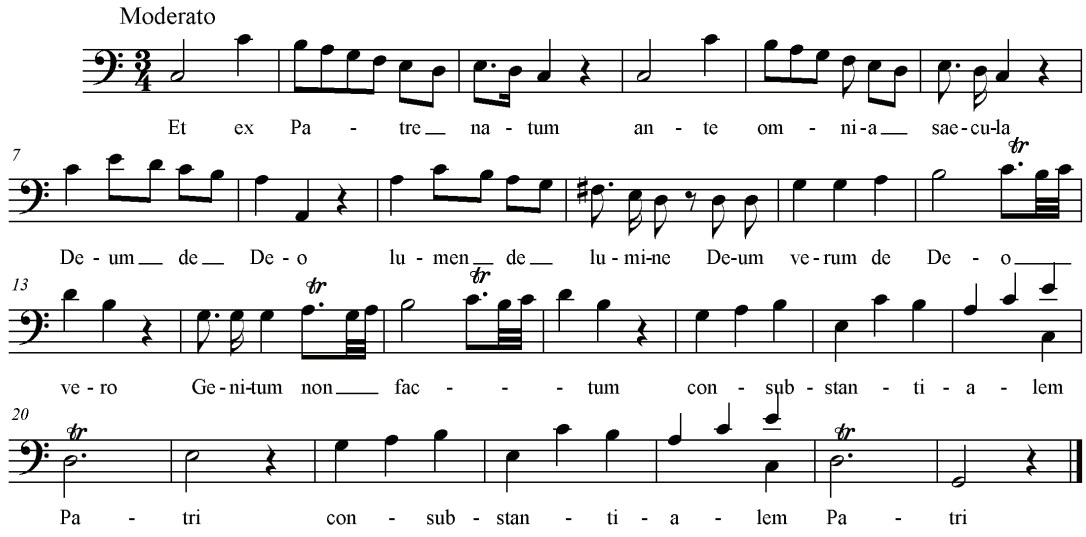
Quoniam - Baixo[18]



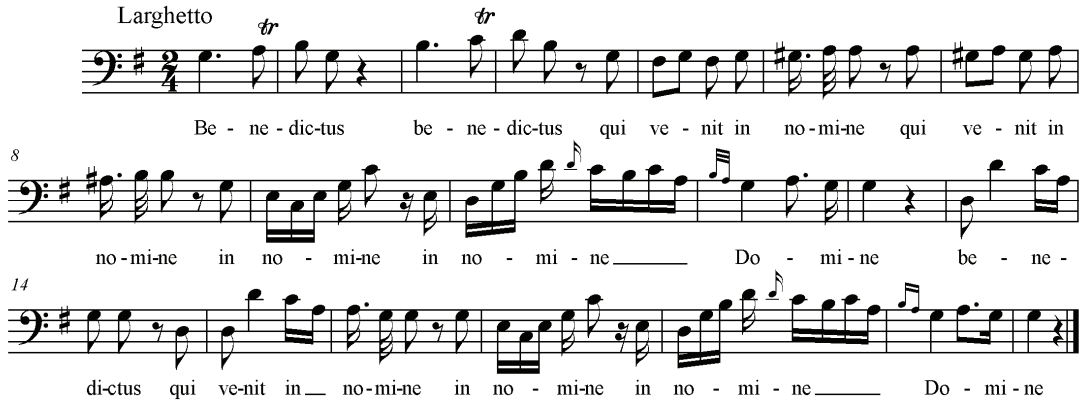
[18] Este solo é dedicado ao Pe. Paula. Certamente se trata do Pe. Francisco de Paula Pereira (ver biografia no Capítulo IV).


53
tu - so - lus San - ctus tu - so - lus San - ctus tu so - lus
58
Co - mi - nus tu so - lus tu - so - lus San - ctus tu so - lus tu so - lus
63
Do - mi - nus tu so - lus so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste tu
68
so - lus tu - so - lus San - ctus tu so - lus tu - so - lus Do - mi - nus tu - so - lus
72
so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste So - lus al - tis - si - mus
77
Je - su Chri - ste Je - su Chri - ste

Credo - Baixo



Sanctus - Baixo:



[...] N. Sra. a 8 de dezembro de 1810 [Missa de N. Sra. da Conceição]

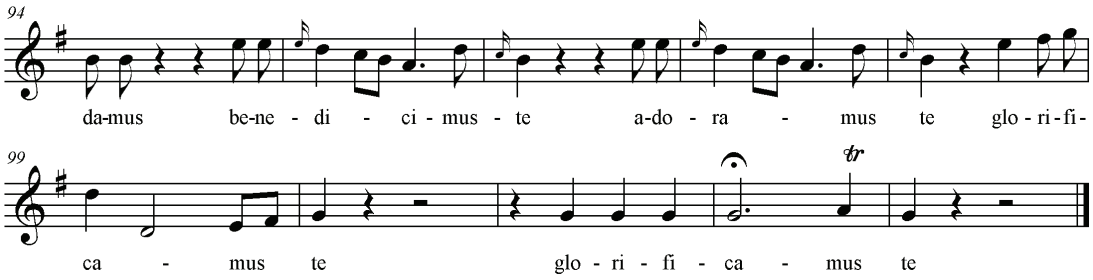
(1810 – quarteto solista[19])

Laudamus te - Soprano

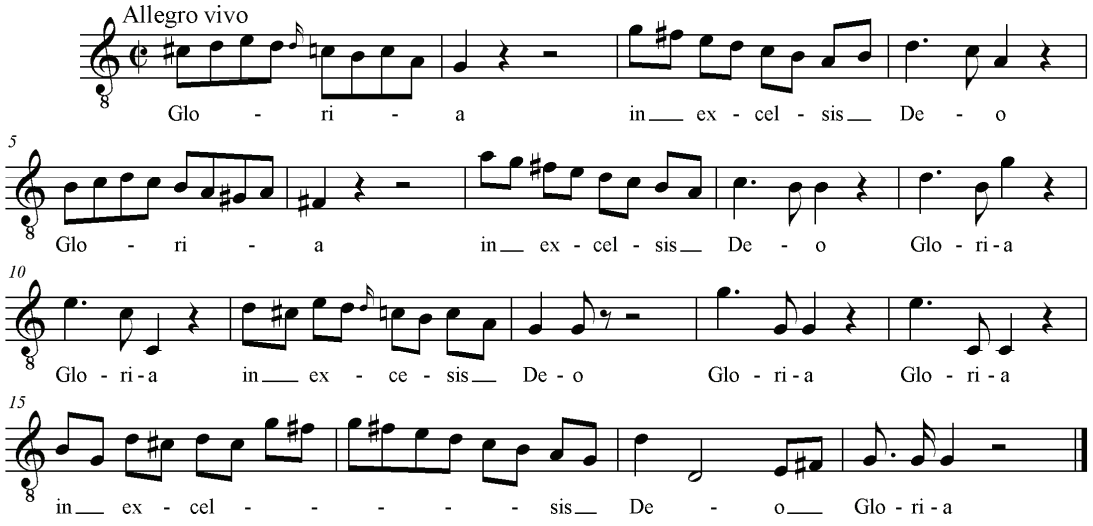


[19] Contralto apenas em conjuntos.


47
glo ri - fi - ca - - - - - - - - - - - - - -
Allegro
50
- - - - - - - - - - mus te Lau-
56
da - - - - mus te Lau - da - - mus - te be - ne -
60
di - ci - mus te - be-ne di - ci-mus te a - do - ra - - - - mus
65
te - - - - a - do - ra - - mus te glo - ri - fi -
69
ca - - - - - - - - - - - - - - mus te
72
glo - ri - fi - ca - - - - - - - - - - - - mus
75
te Lau - da - - - - - - mus te be - ne - di - ci-mus -
80
- te a - do - ra - - - - - mus te - glo - ri - fi -
83
ca - - - - - - - - - - - - - - - - - -
86
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
89
- - - - - - - - - - mus - te Lau - da - mus te Lau-



Gloria – Tenor



Qui tollis – Tenor




63
nos-tram de pre - ca - ti - o-nem nos-tram de pre - ca - ti - o -
71
- nem nos - - - - tram de pre - ca - ti - o - - - - nem
80
nos - - - - tram de pre - ca - ti - o-nem nos - tram sus - ci - pe
89
de-pre-ca-ti - o - nem de pre - ca - - - - ti - o - - - - nem
98
de pre - ca - - - - - - - - - - - - ti -
103
o - nem nos - tram de pre - ca - ti - o-nem nos-tram Sus-ci - pe Sus - ci - pe

Quoniam – Baixo

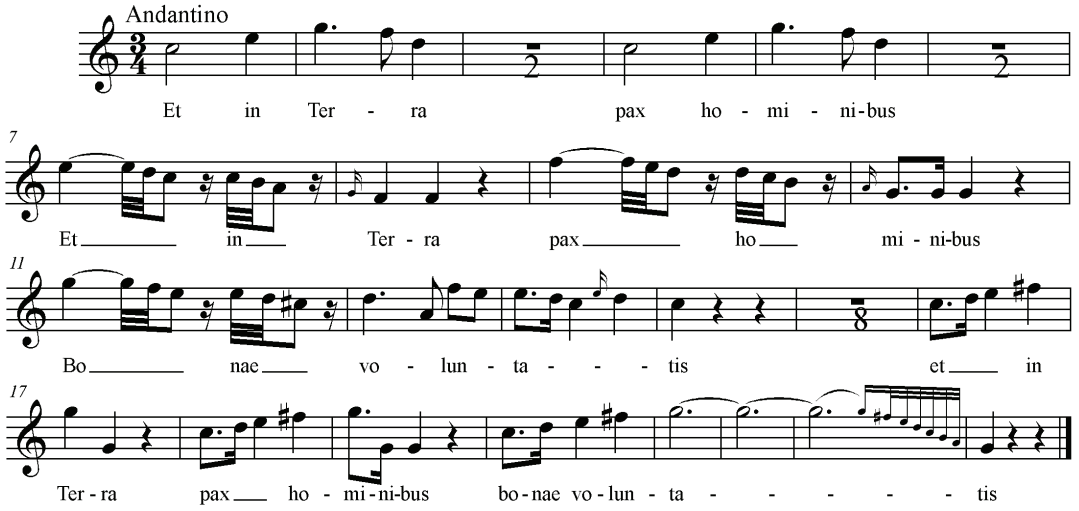



44
- - su Je - su Je - - - - - - - - -
47
- - - - - - - - - - su Chris - te
51
Quo-ni-am tu so-lus Sanc - tus tu So - lus tu so-lus Do - mi - nus tu
55
so - - - - lus al - tis - si - mus Je - - - - su Chris -
59
te Je - - - - su Je - - - - - - - - -
62
- - - - - - su Chris - te Quo - ni-am tu
67
So - lus tu so - lus tu so-lus sanc - tus tu so - lus tu so - lus
71
Do - mi - nus tu So - lus Tu so - lus Sanc-tus tu So - lus tu so - lus
75
Do - mi-nus tu - - - - So - lus so - lus Do - mi - nus
79
Tu so - lus al - tis-si-mus Je - su Chris-te tu so - lus al -
85
tis - si-mus Je - su Chris - te Je - - - - - - -

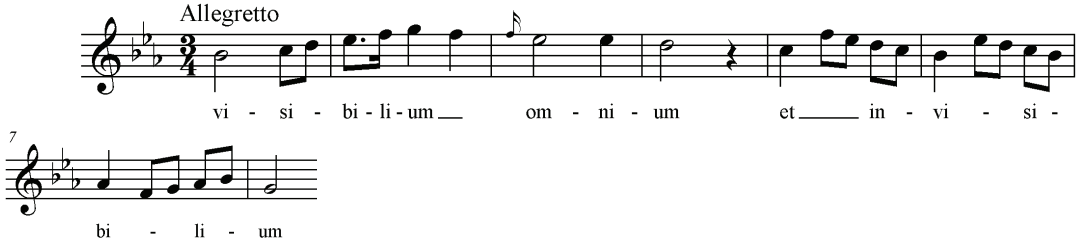

89
- - - - - - su Chris - te Quo - ni - am tu so - lus
93
Sanc - tus Quo - ni - am tu so - lus Do - mi-nus tu
97
So - - - lus al - tis - si-mus Je - - - - - -
102
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
105
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
108
- - su Je - - - su Je - - - - - Chris - te
113
Quo-ni-am tu so-lus sanc - tus tu so - lus tu - so - lus Do - mi - nus tu
117
so- lus so-lus al - tis - si - mus Je - - - su Je - su Chris - - -
121
te Je - su Je - - - - - - - - - su
125
Chris - te So-lus al - tis - si-mus Je - su Chris-te So - lus al -
129
cadência
tis - si-mus Je - su Chris - te Je - su-Chris - te

Missa a [4 vozes] (1811 – quarteto solista)

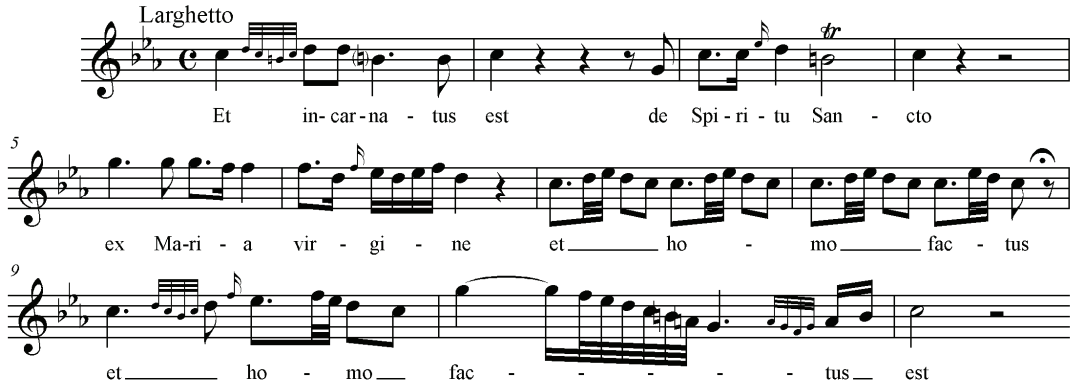
Gloria – Soprano



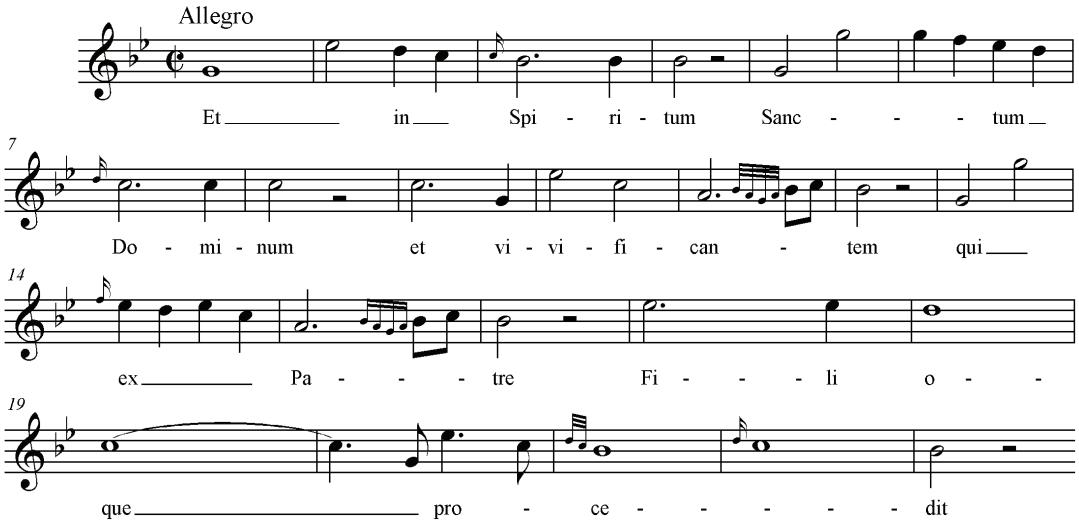
Patrem omnipotentem - Soprano



Et incarnatus est – Soprano



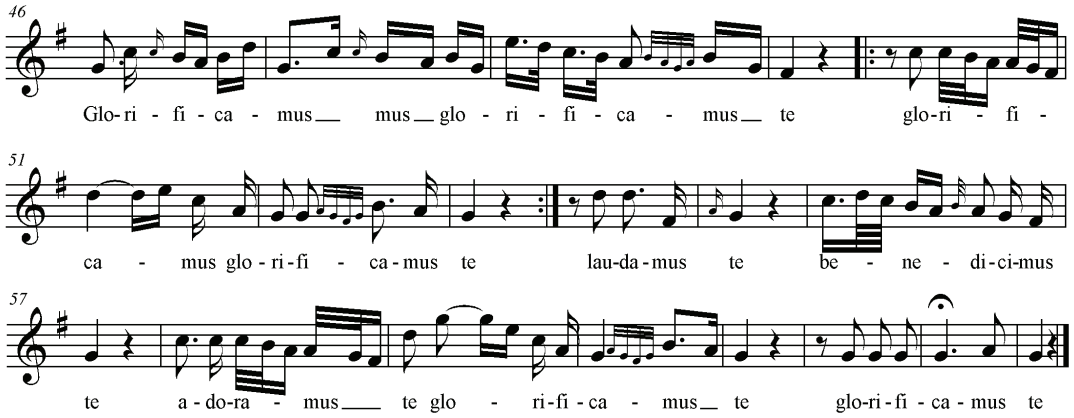
Et in spiritum - Soprano



Laudamus te[20] - Contralto



[20] Dedicado a Giuseppe Gori (ver biografia em Capítulo IV).



Domine Deus[21] - Linha de Tenor (terceto)



[21] Dedicado ao "Sr. Mazziotti". Certamente trata-se de João Mazziotti (ver biografia Capítulo IV).


38
fi - li-us Pa - tris fi - li-us Pa - tris Do - mi-ne
44
De - us ag - nus De - i Do - mi-ne De - us ag - nus De - i
49
fi - li-us fi - li-us fi - li - us fi - li - us fi - li - us
54
Pa-tris Do - mi-ne De - us rex - cae le - - - - tis Do - mi-ne
59
fi - li u - ni - ge - ni - te Do - mi-ne De - us ag - nus
64
De - i fi - li - us Pa - - - - - - - - -
68
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
70
- - - - - - - - - tris fi - li - us pa - tris

Regina Angelorum – Tenor



Gloria – Baixo



Missa a 4 Vozes Com Rabecas, Clarinetas, Trompas, e Basso Composta [...] p.ª a Ordem 3ª de N.S. do Carmo na Festa do Mesma S.ta. Virgem (1818 – quarteto solista)

Quoniam[22] - Soprano



[22] Dedicado a Augusto César de Assis (ver biografia em Capítulo IV).


29
Je - su Je - - - - - - - - - - - - -
32
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
35
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
38
- - - - - - - su Je - - - su Je - su Je - su Je - su
42
tr
Je - - - - - - - su Chris - te Je - su Je - su Chris - te Je - su
47
Je - su Chris - te 36 Quo - ni - am tu-so-lus San - ctus
53
Quo - ni - am tu so-lus San - ctus tu so - lus Do - mi - nus
58
tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus so - lus sanc - tus tu
62
so - lus so - lus Do-mi-nus tu so - lus al - tis - si-mus


67
Je - su Chris - te Je - su Chris - te Je - su Chris - te
72
Je - su Je - - - - - - - - - - - - - -
76
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
79
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
83
su Je - su Je - su Je - - - - su Chris - te Je - su
88
Chris - - te Je - su Je - su Chris - - - te

Laudamus te[23] **-** Contralto

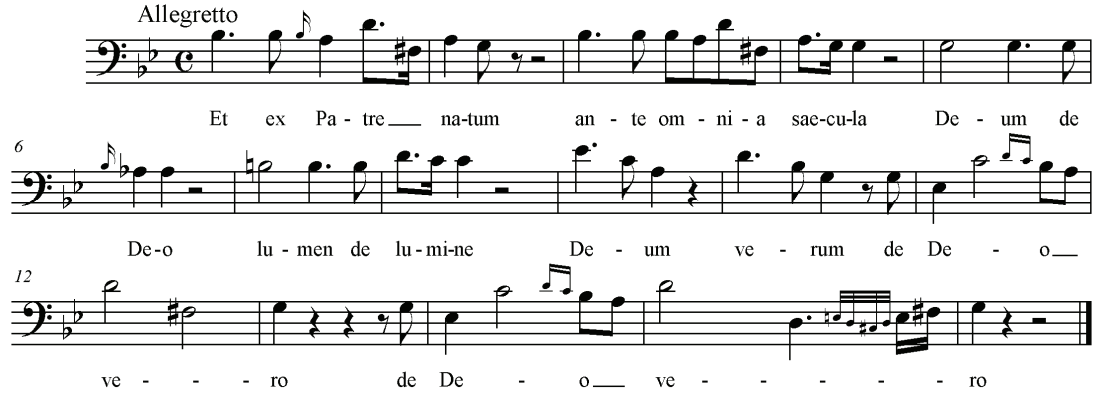


[23] Dedicado a Luiz Gabriel. Certamente se trata de Luis Gabriel Ferreira Lemos (ver biografia no capítulo IV).


44
ra-mus a - do - ra-mus a - do - ra - mus - te
50 Allegro
Glo - ri - fi - ca - mus Glo - ri - fi - ca - mus - te Lau-
55
da - mus glo - ri - fi - ca - mus te Lau - da - mus Lau
59
- damus Lau - da-mus Lau-da - mus - te Glo-ri-fi - ca
63
mus te Glo - ri - fi -
67
- ca - mus Glo - ri - fi - ca-mus te Glo - ri - fi - ca - mus Glo - ri - fi - ca-mus - te
72
Glo - ri - fi - ca-mus Glo - ri - fi - ca - mus te Lau - da - mus glo-
78
ri - fi - ca - mus te Lau da - mus Lau - da - mus glo-ri-fi - ca - mus glo-
83
ri - fi - ca - mus te glo - ri - fi - ca
86
mus Glo - ri-fi - ca - mus te glo-ri-fi - ca - mus te Glo


91
ri - fi - ca - mus te
glo - ri - fi - ca - mus te

Credo – Baixo


Allegretto
Et ex Pa - tre na-tum an - te om - ni - a sae-cu-la De - um de
6
De-o lu - men de lu-mi-ne De - um ve - rum de De - o
12
ve - - - ro de De - o ve - - - - - - ro

Missa a grande orquestra [Missa de Santa Cecília][24] (1826 -Quarteto solista[25])

Laudamus – Soprano



[24] Pela impossibilidade de consultar o manuscrito em tempo hábil, esta transcrição se baseou na edição moderna da obra feita pela Funarte em 1984

[25] Contralto somente em conjuntos


38
ca - - - - mus glo - ri - fi - ca - - - - - - - - -
40
- - - - - - - - - - - - - mus te
43
Lau - da-mus be - ne - di - ci-mus a - do - ra - mus
49
a - do - ra - mus te glo-ri - fi - ca - - - - -
53
- - - - - - - mus te glo - ri - fi - ca -
56
- - - - - - - - - - - mus te - - - - Glo -
59
ri - fi-ca - mus te Glo - ri - fi - ca - mus te Glo - - - -
63
ri - fi-ca - mus te Lau - da - mus te
68
be - - ne - di - ci-mus a - do - ra-mus
72
Glo - ri - fi - ca - - mus te Glo-ri - fi -
76
ca - - - - - - - - - - - - - - - mus


78
te - Glo - ri - fi - ca - mus te Glo-ri-fi - ca - - - - mus Glo-ri-fi-
82
ca - - - - mus Glo-ri-fi - ca - - - - - - - - mus te
85
Glo-ri-fi - ca - - - - - - - - mus te Glo-
89
ri - fi - ca - - - - - - - - - - - - - - -
92
- - mus te Glo - ri - fi - ca - mus te Glo - - -
96
ri - fi - ca - mus te dal 𝄋 al ⊖ te
101
Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus A - do - ra - mus
107
te Glo - ri - fi - ca - - - - mus Glo - ri - fi - ca - - - - mus Glo - ri - ri - ca -
110
- - - - - - - - - mus te - Glo - ri - fi -
113
ca - mus te Glo - - - - ri - fi - ca - mus te Glo - - -
117
ri - ri - ca - mus te

Qui tollis[26] - Tenor



[26] Dedicado a Gabriel Fernandes da Trindade (ver biografia em Capítulo IV).


54
de - pre-ca - ti - o - nem de - pre-ca - ti - o - nem
58
de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram Qui tol - lis
63
pec - ca - ta qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe
69
sus - ci-pe sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram sus - ci-pe
74
sus - ci-pe su - ci - pe de - pre -
79
ca - - - - - - - - - - - - - - - -
81
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
84
- - - - - - - - - - - - - - ti - o - nem
87
nos - - - - - tram sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem
93
nos- tram de - pre - ca - ti o nem nos-tram
98
sus - ci - pe sus - ci - pe sus - ci-pe de - pre - ca - ti -


103
o - nem nos - - - - - - tram
dal 𝄋 al ⊖
nos-tram
108
sus - ci - pe
sus - ci-pe
sus - ci - pe
de pre -
113
ca -
115
- - - - - - - - - - ti - o - nem nos - tram
119
de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - tram
sus - ci -
124
pe sus - ci - pe
sus - ci-pe
de - pre - ca - ti - o - nem
129
nos-tram
sus - ci - pe
sus - ci-pe
sus - ci-pe
de pre-ca - ti -
134
o - nem de - pre - ca - - - - - - - - ti - o - nem nos -
138
tram de - pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - tram

Quoniam[27] **-** Baixo



[27] Dedicado a João Pereira dos Reis (ver biografia no Capítulo IV).


falsetto
41
tis - si - mus al - tis - si-mus Je su Je - su Chris-te
47
Je - su Je - - - - - - - - - - - - -
50
- - - - - - - - - - - - - - -
53
- - - - - - - - - - - - - - -
55
- - - - - - - - - - - - - - -
57
- - - - - - - - - su Je - su Chris - te
60
Je - su Je - su Chris - - - - te Quo - ni -
65
am tu so - lus Tu so - - lus sanc - tus
70
Tu so - lus so lus Do - mi-nus tu so - lus al - tis - si-mus al -
76
tis - si-mus Je - su Chris - te Je - su


80
Je - - - - - - - - - - - - - - -
82
- - - - - - - - - - - - - - su
84
Je - - - - - - - - - - - - - - -
86
- - - - - - - - - - - - - - - -
88
- - - - - - - - - su Chris - te Je - su
92
tr
falsetto
Je - su Je - - - su Je - su Chris - - - te Je - su
96
Je - - - su Je - - - - - su Chris - - -
99
te Je - - - - - - - - su Chris-te
103
cadenza
Je - su Je - su Chris - - te

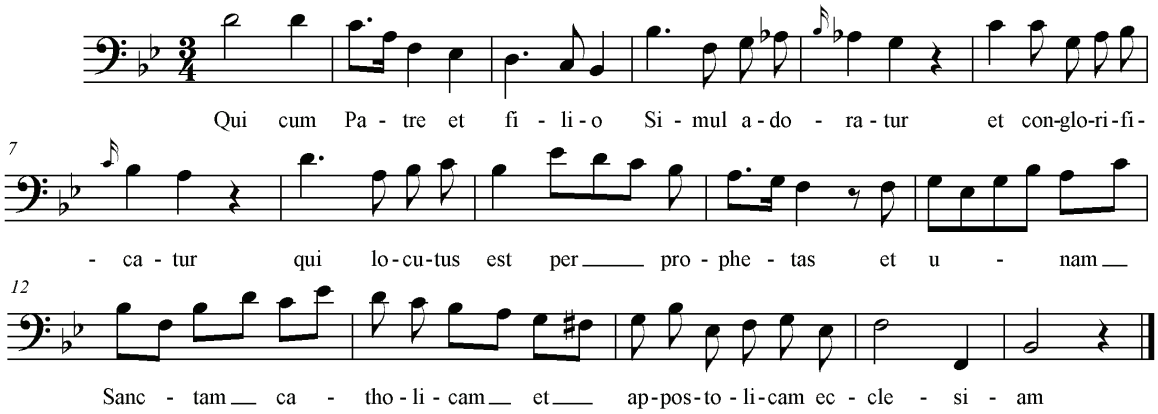
AII . 8 – Credos

Credo [em Si bemol] (1808 – Quarteto solista[28])

Patrem – Baixo



Qui cum Patre – Baixo



[28] Contralto e Tenor apenas em conjuntos

Credo [em Dó maior] (1820 – Quarteto solista[29])

Cujus Regni – Soprano



[29] Contrato, tenor e baixo apenas em conjuntos.

AII - 9 – Graduais:

Gradual de S.ta Anna para o Commum das Santas nem Virgens nem Martires (1794 – soprano)

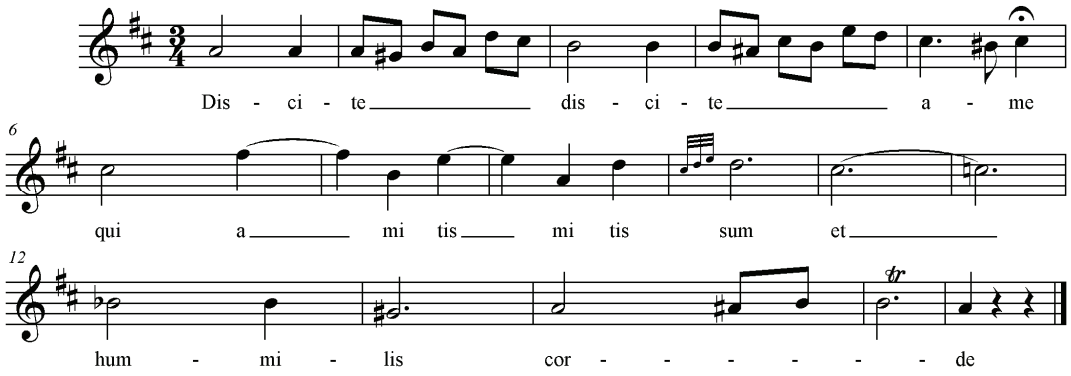
Trechos:

Soprano:



Gradual para o SS.mo Coração de Jezus (1798 – soprano solo)

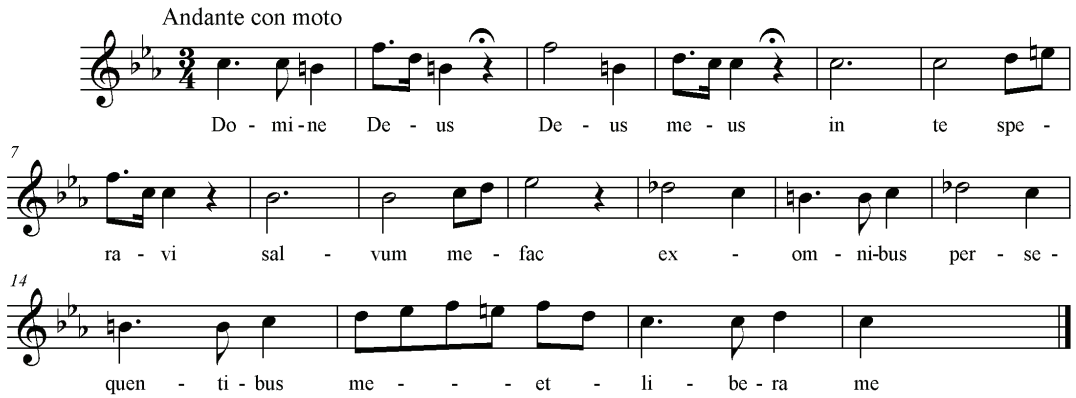
Discite – Soprano



Graudál Para a Dominga infra octava do Corpo de Deos, ad Dominù, cum tribulárer, e outro p.ª 3ª Dominga do Pentecostes, [Facta cogitatum tuum in Domino] (1800- soprano solo)

Ad Dominum, cum tribulárer

Domine Deus - Soprano



Jacta cogitatum tuum in Domino

Dum clamarem - Soprano



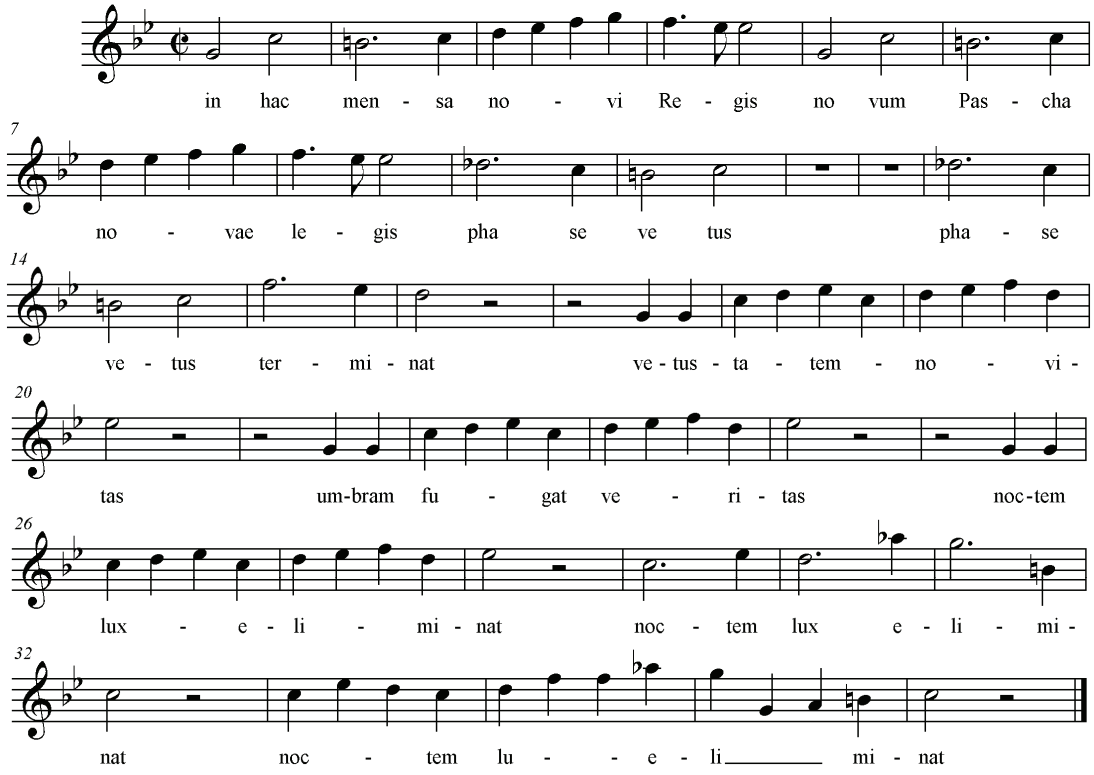
Deus Judex - Baixo



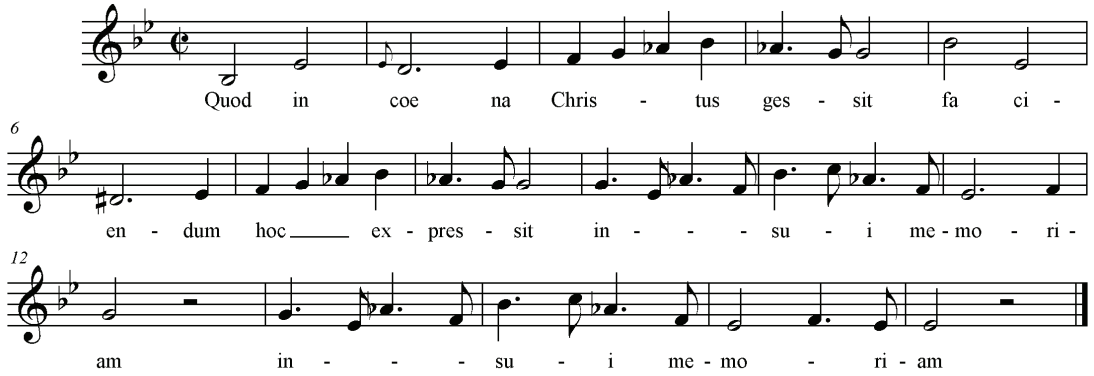
AII . 10 - Seqüências

Seqüencia de 5ª fr.ª do Corpo de Deos (1809)

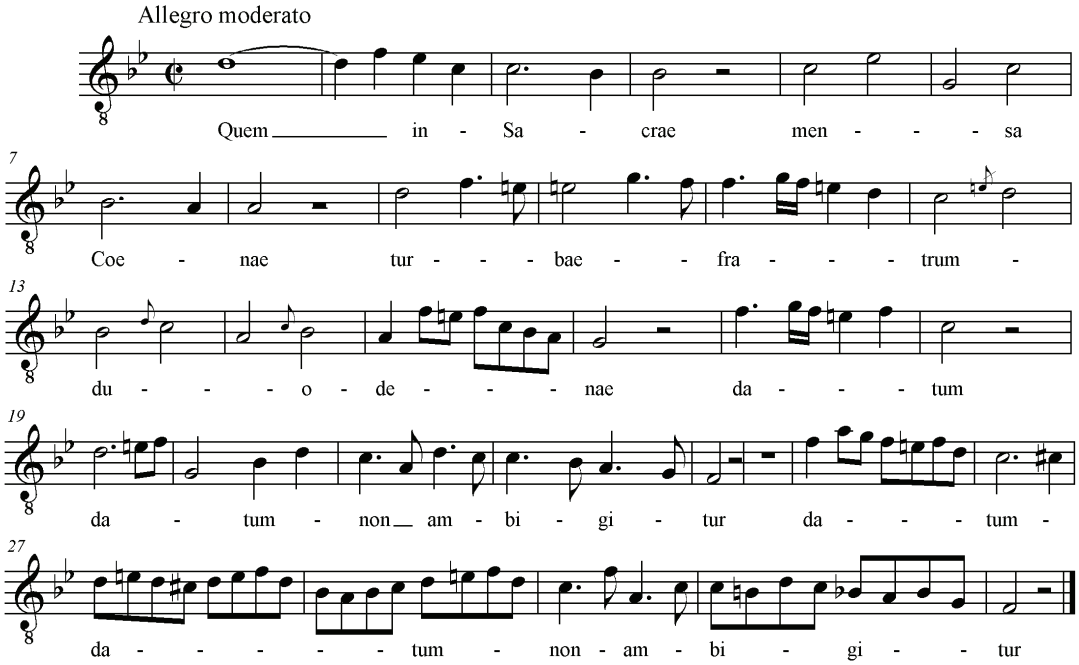
In hac - Soprano



Quod in coena - Contralto



Quem in Sacrae - Tenor



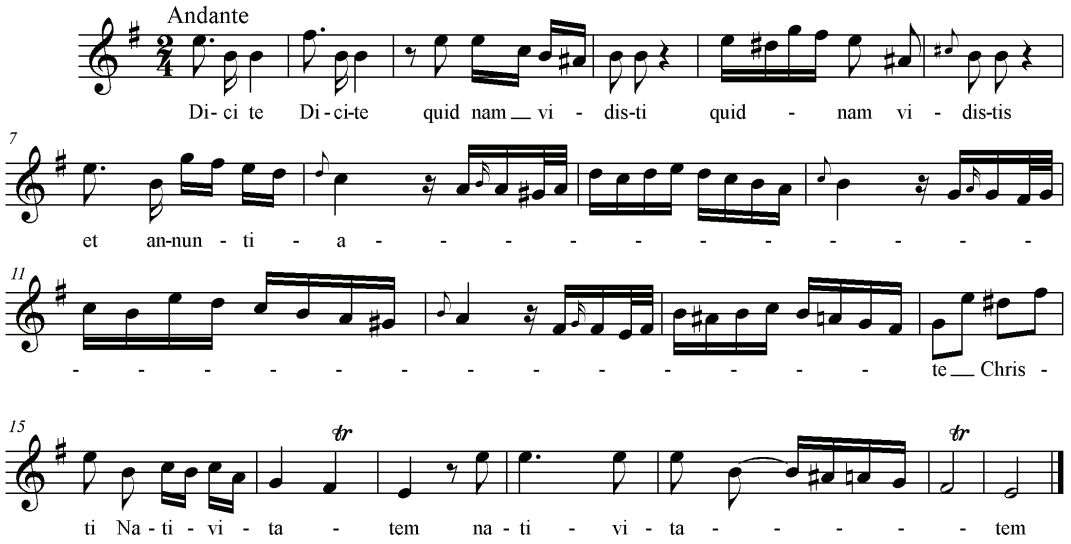
Ecce panis - Baixo



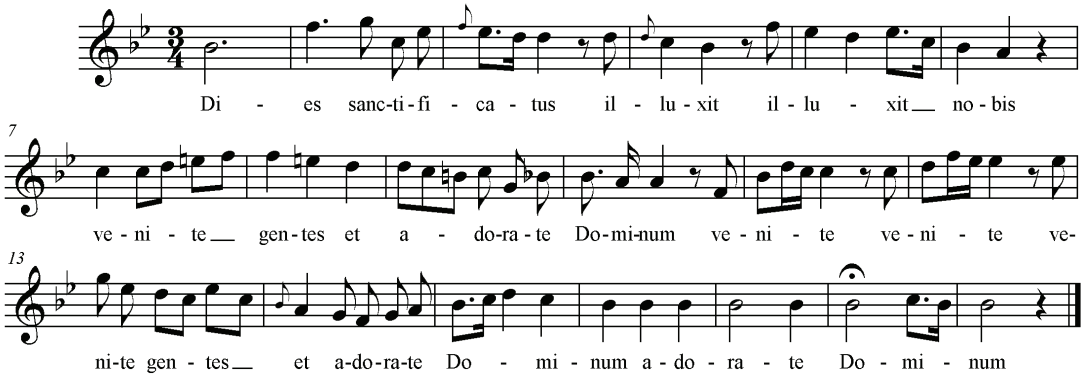
A . 11 - Matinas

Responsorios para Noite de Natal [Matinas de Natal] (1799 – quarteto solista[30])

Dicite no 3º Responsório - Soprano

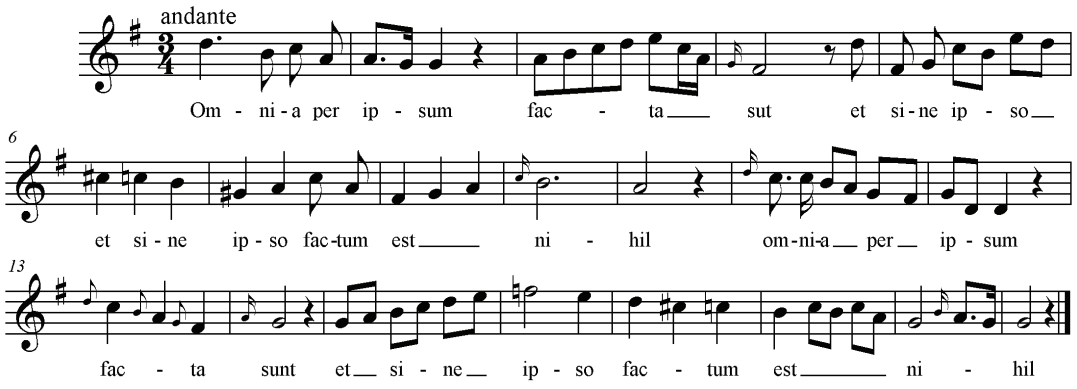


Dies sanctificatus no 7º Responsório - Soprano:

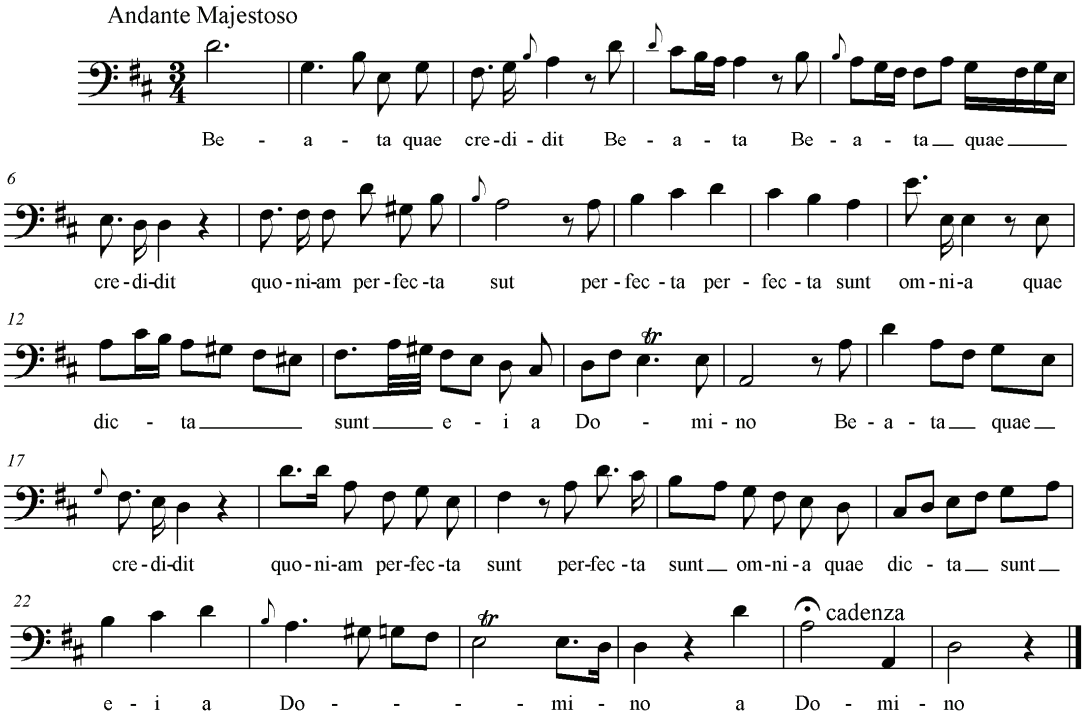


[30] Tenor e contralto apenas em conjutos

Omnia per ipsum no 8º Responsório - Soprano



Beata quae credidit no 5º Responsório - Baixo



Partitura 1.º Respro. das Matinas de S. Pedro (1809 – quarteto solista[31])

Quod cum que ligaveris - Tenor



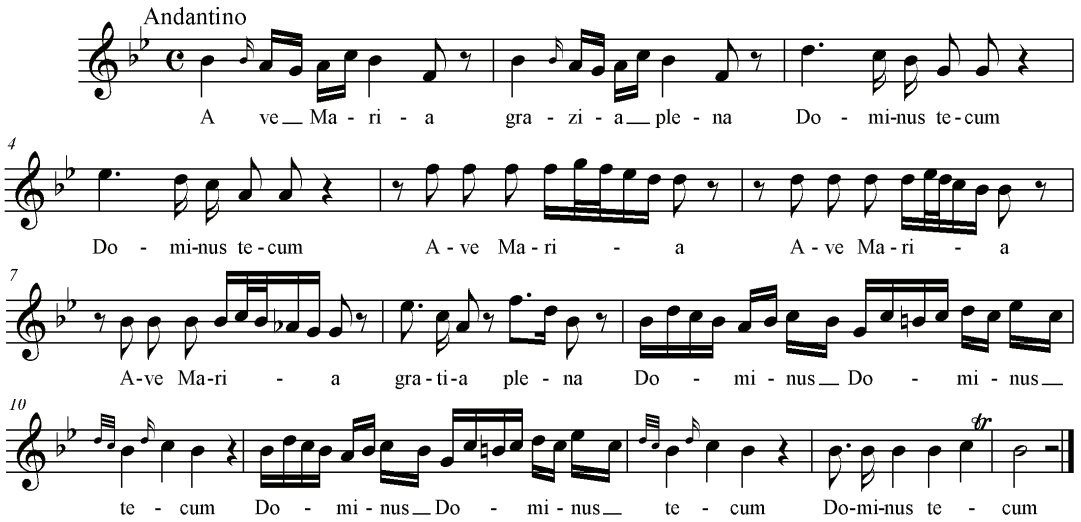
[31] Soprano, contralto e baixo apenas em conjuntos.

Matinas da Assumpção de N.ª Srª. para a festa da Snr.ª da boa Morte na Igreja do Hospicio (1813 – quarteto solista)

Quae est ista no 1º Responsório - soprano

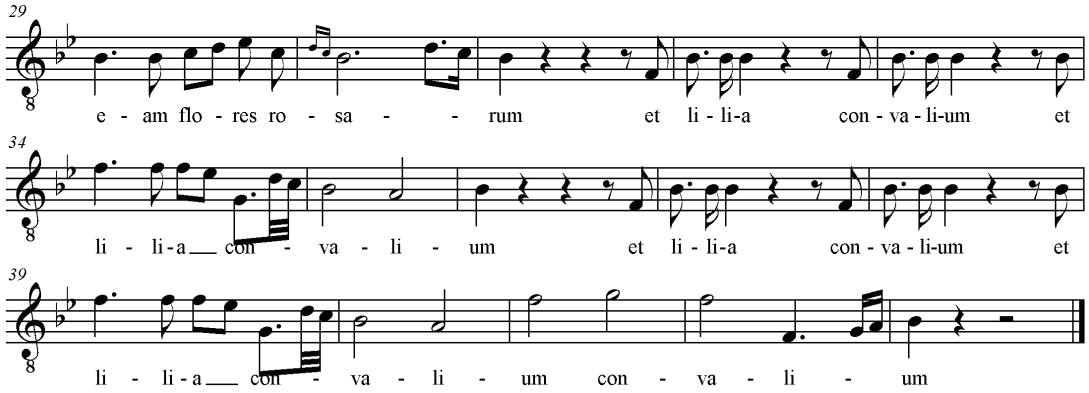


Ave Maria no 8º Responsório - Soprano

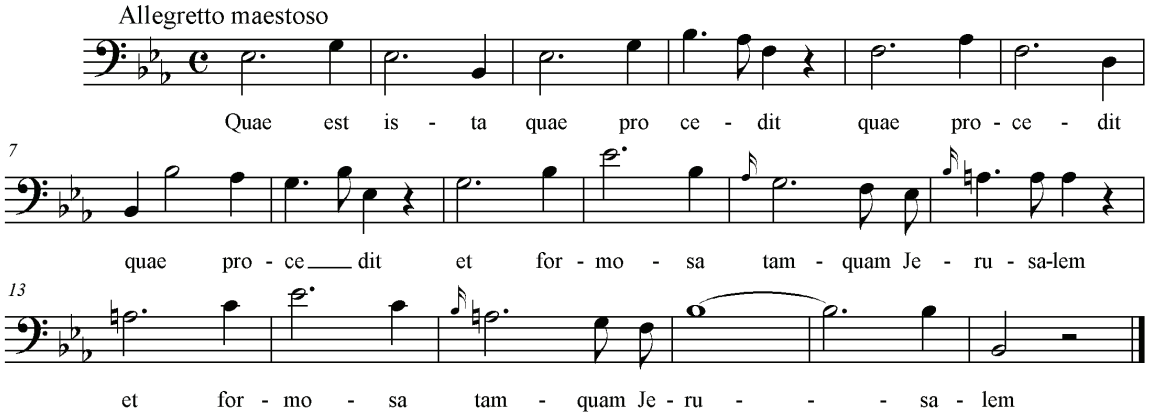


Et sicut no 3º Responsório - Tenor





Quae est ista no "3º Responsório" – Baixo



Mirrha et guta no 7º Responsório - Baixo



Matinas do Apostolo S. Pedro (1815 – quarteto solista[32])

Caro et sanguis[33] no 7º Responsório – Contralto



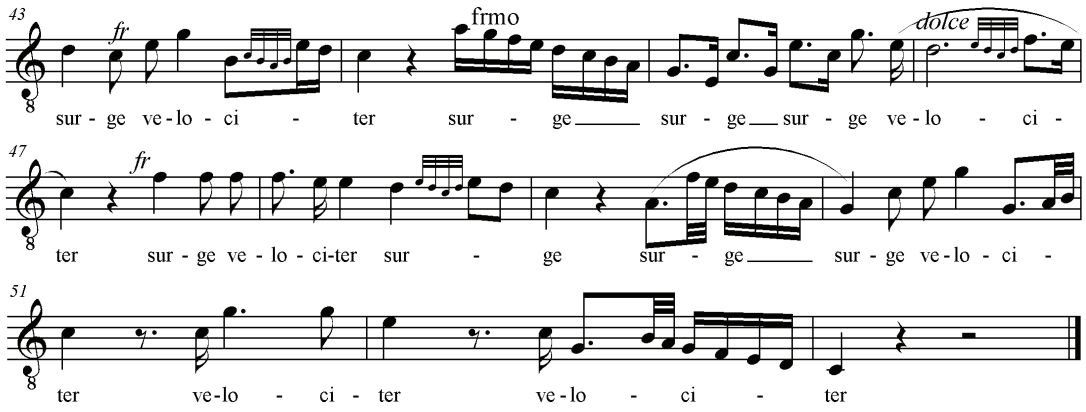
[32] Soprano apenas em conjuntos solistas

[33] Dedicado a Giuseppe Gori (ver biografia em Capítulo IV).

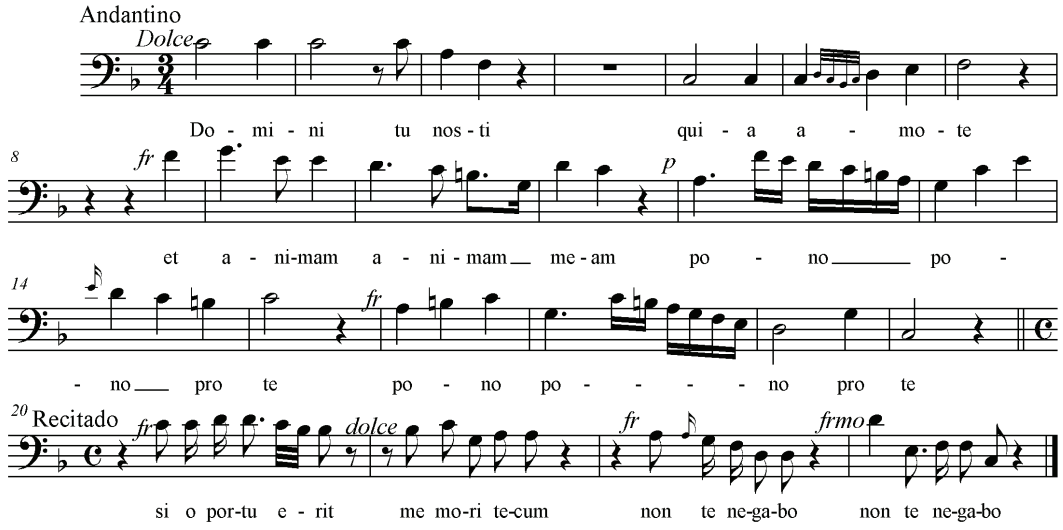
Angelus no 5º Responsório[34] - Tenor



[34] Dedicado a Antonio Pedro (ver biografia no Capítulo IV).



Domini tu nostri no 2º Responsório[35] - Baixo



[35] Dedicado a João Pereira dos Reis (ver biografia no Capítulo IV).

Modicae fidei no "4º Responsório"[36] - Baixo



Quem dicunt, no "4º Responsório"[37] - Baixo



[36] Dedicado ao Pe Paula (ver biografia no Capítulo IV).

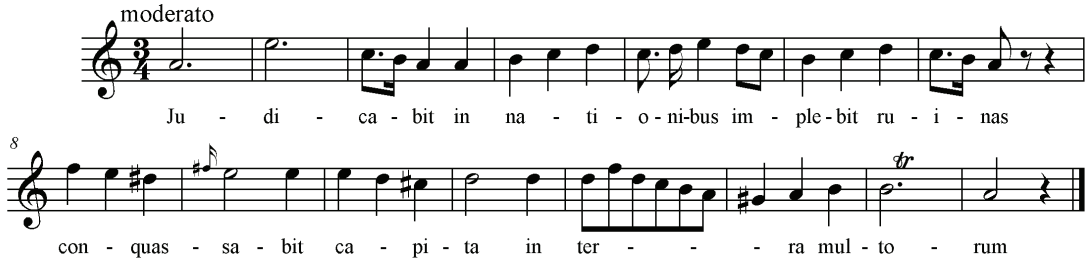
[37] Dedicado a. João dos Reis Pereira (Ver biografia no Capitulo IV).


26
me - - - am
18
Et e - go di - co
32
ti - bi qui - a tu es Pe - - trus et su - per
36
frmo
tr
su-per hanc Pe - tram ae - di - fi - ca - bo Ec-cle - si - am
40
sfrz
me - - am Ec - cle - si - am me - - - am
45
21
et e - go di - co ti - bi
50
frmo
tr
qui - a tu - is Pe - - trus et su-per hanc Pe - tram ae-
55
sfrz
di - fi - ca - bo Ec-cle - si - am me - - - am Ec -
59
cle - - - si - am me - - - - am

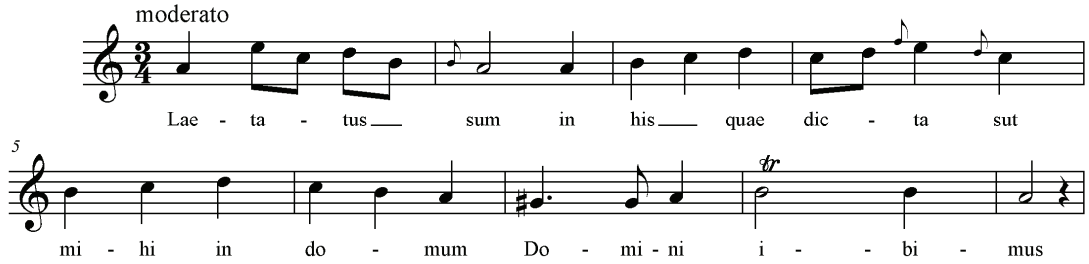
AII - 12 – Vésperas

Vésperas de Nossa Senhora (1797 – quarteto solista)

Judicabit, no 1º Salmo – Soprano



Laetatus no 2º Salmo - Soprano:



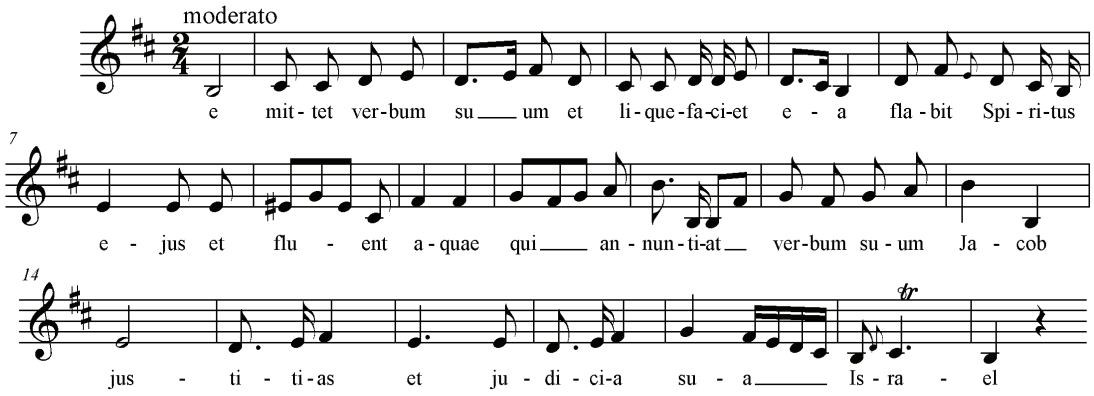
Qui possuit no 5º Salmo - Soprano



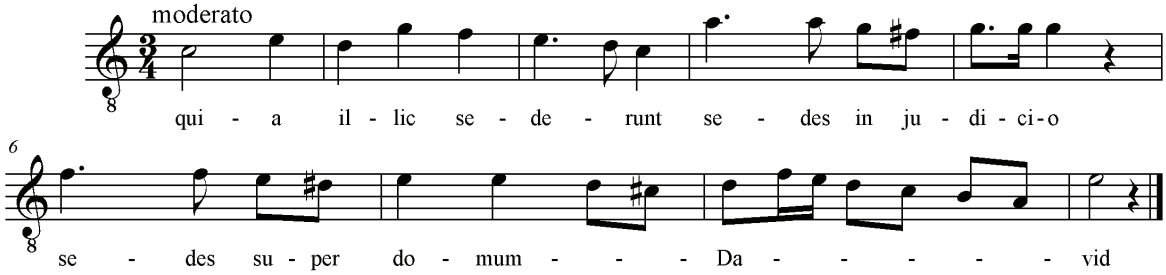
Excelsus no 2º Salmo – Contralto



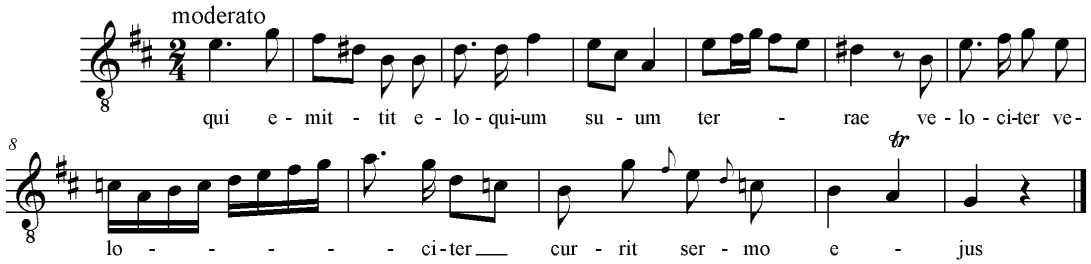
Emittet verbum no 5º Salmo - Contralto



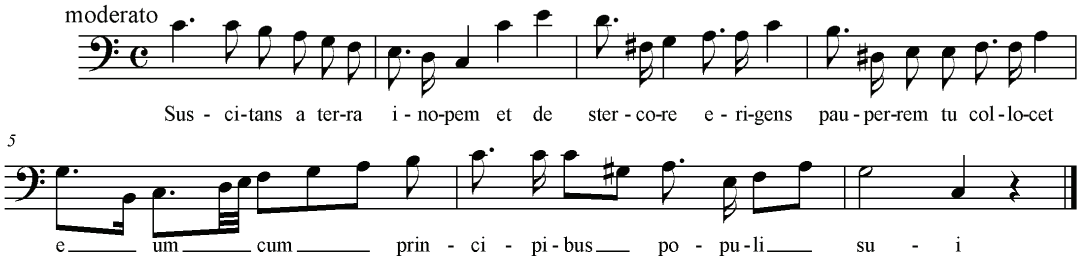
Quia illic no 3º Salmo - Tenor



Qui emittit no 5º Salmo - Tenor



Suscitans a terra no 2º Salmo - Baixo:



Laudate pueri p.ª as Vesperas do Esp.to Santo (1820 – tenor)

Qui habitare[38]- Tenor



[38] Dedicado a António Pedro. Certamente se trata do António Pedro Gonçalves (ver biografia em Capítulo IV).


46
f
ma - trem ma-trem fi - li - o-rum lae - tan - - - tem
51
ma - trem fi - li - o - - - rum lae -
54
- tan - - - tem lae tan - tem
f
ma-trem fi - li -
58
o-rum fi-li-o - rum lae tan-tem fi-li-o - rum lae - tan - tem fi-li-
63
o - rum lae - tan - - - - - - tem ma - trem ma-tre fi - li -
68
o - rum fi - li - o - rum lae - tan - tem ma-trem
73
ma-trem fi - li - o-rum lae - - - tan - tem lae - - tan -
78
tem lae - tan - tem lae - - - tan - - - tem

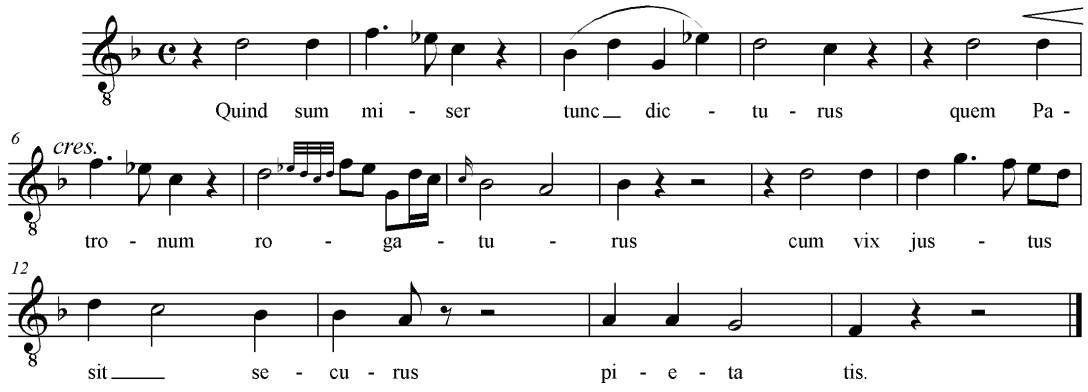
AII . 13 – Ofícios Fúnebres

Missa dos Defuntos (1816 – Quarteto solista)

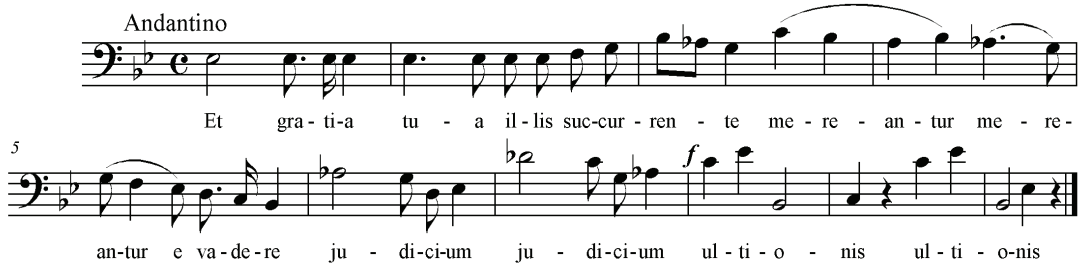
Ingemisco - Soprano



Quind sum na Sequentia - Tenor



Et gratia tua no Gradual - Baixo

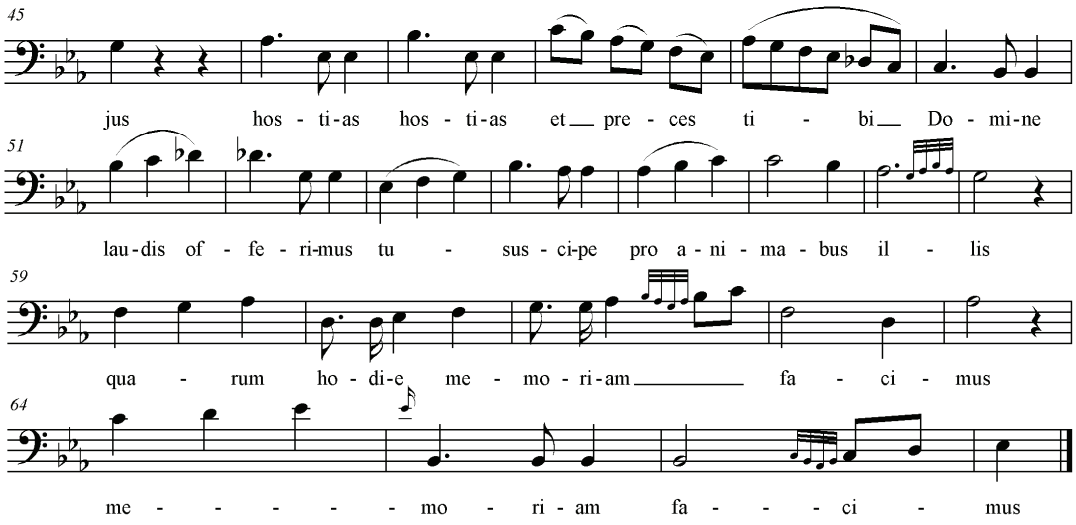


Líber scriptus na Sequentia - Baixo:



Domine Jesus no Offertorio - Baixo




45
jus hos - ti - as hos - ti - as et pre - ces ti - bi Do - mi - ne
51
lau - dis of - fe - ri - mus tu - sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis
59
qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa - ci - mus
64
me - - - - - - mo - ri - am fa - - - ci - mus

Apêndice III

Linha vocal das dedicatórias presentes na obra sacra brasileira de Marcos Portugal

Mattinas do Sanctissimo Natal, setembro de 1811

Verso a solo di basso – João dos Reis




23
ti - quae fe-li - ci ta - - - - tis fe-li - ci - ta - - - - tis fe - li - ci-
28
ta - tis ae - ter - na fe - li - ci - ta - - - - - - -
32
- - - - - - - tis ae - ter - nae ae - ter - - -
35
nae - ae - ter - - - nae ae - ter - nae ae-ter - - - nae
39
2
di - es di - es re - dem - pti - o - nis re -
45
- dem-pti-o - nis nos - - - - - vae Ho-di-e Ho-di-e
Recc.
51
tempo
Ho - die il - lu-xit - no-bis il - lu - xit il-lu - - - xit no - bis di - es
55
3
3
di-es di - es di-es re - dem - pti - o - nis no-vae di - es


59
di - es di - es di - es re - dem - pti - o - nis
62
re - - - - - - - - pti - o - nis re - - - - - -
65
dem - pti - o - - - - nis no - vae re - pa - ra - tio - nis
69
re - pa - ra - tio - nis an - ti - quae fe - li - ci - ta - - - - tis fe - li - ci -
73
ta - - - - tis fe - li - ci - ta - - - - tis ae - ter - - - - - -
78
na di - es fe - li - ci - ta - tis fe - li - ci - ta - tis
83
Di - es fe - li - ci - ta - tis ae - ter - - - - - - - -
87
na ae - ter - - - - nae ae - ter - - - - nae ae - ter -
91
nae ae - - - - - ter - - - - - - - nae

Veni sacte Spiritus, 1812

Sine tuo numine – João dos Reis




40
sau - ci - um
Flec - te quod est ri - gi - dum fo - ve quod est
47
fri - gi-dum fo-ve fo-ve fo - ve quod est fri - gi-dum
53
fo - ve fo - ve fo - ve quod est fri - gi - dum
57
re - ge re-ge quod est de - vi - um re - - - - - - - - ge
62
quod est de - vi - um quod est de - - - vi - um quod est di - - - vi - um

Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, fevereiro de 1813

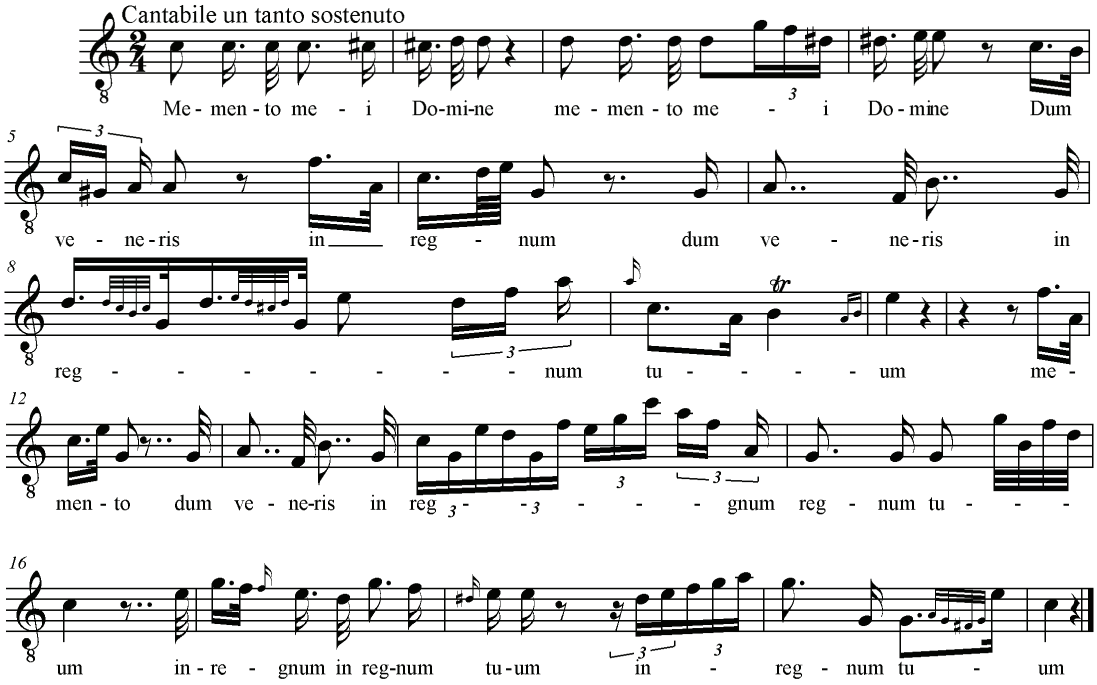
Omnes amici mei, intoduzione a solo di tenore - António Pedro



Inter iníquos, verso a solo di Basso – Porto



Recitativo **Latro de cruce clamabat** e seguido de **Memento** – João Mazziotti

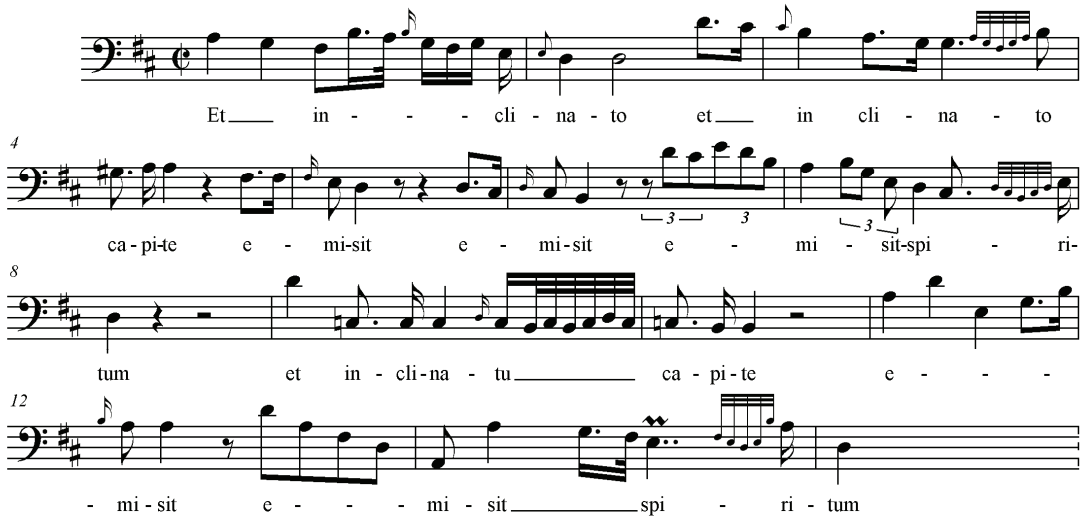


Quomodo conversa es - Cicconi[1]

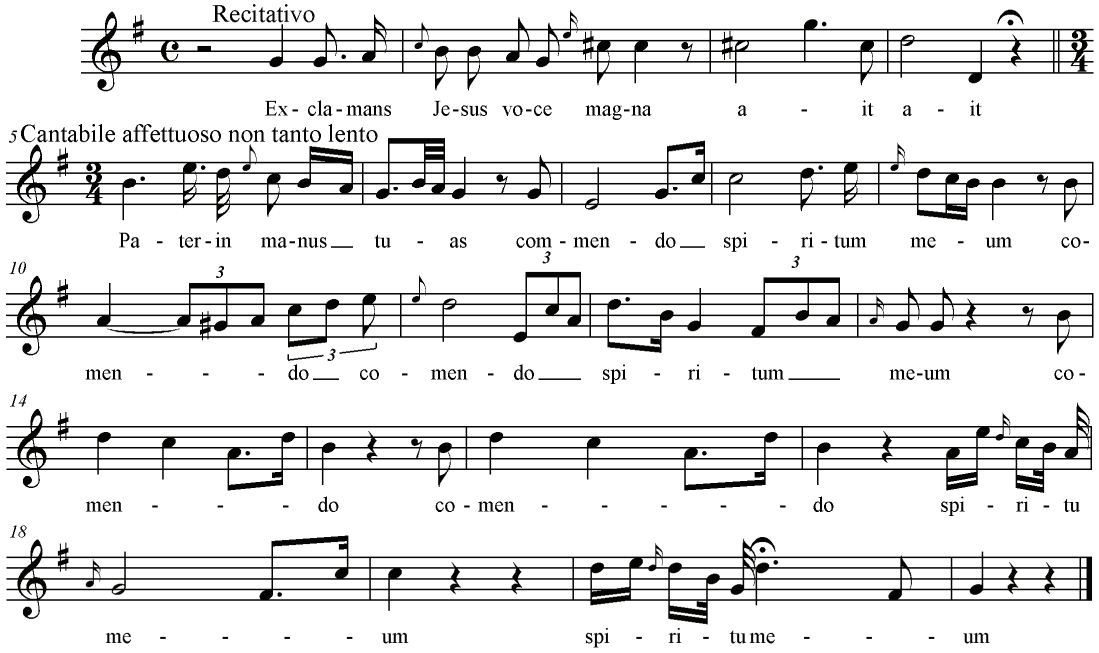


[1] Pela própria estrutura do responsório, este solo é repetido mais duas vezes de forma abreviada, intercalado pela parte do coro.

Et inclinato capite – João dos Reis



Exclamans Jesus – Capranica



Animam meam dilectam - Pe. Paula




59
Recitativo
tempo
- - cens con-gre - ga - mi-ni con-gre - ga - mi-ni et pro-pe - ra - te
64
ad de - vo - ra - dum ad de - vo - ran - dum ad de - vo-ran - dum
68
de - vo-ran - dum il - lum et pro - pe - ra - te ad de - vo -
73
- ran-dum ad de - vo-ran-dum de - vo-ran-dum il - lum ad de - vo - ran-dum il -
78
lum ad de - vo - ran - dum il - lum il - lum il - lum

Tradiderunt me, Introduzione a solo di contralto – Gori



Responsorio ultimo, Caligaverunt – solo de João Mazziotti, com intervenção de João dos Reis no **O vos Omnes**.
Abaixo o trecho do tenor




25
do - - - - - - - - - - - - - - - lor
30
me - - - - - - us si - cut__ do - lor si - cut__
35
do - lor__ si - cut__ do - lor__ si - cut do - - - - - - -
39
- - - - - - - - - - - - - - - - -
41
- - - - - - - - - - - - - - - - -
43
- - - - - - - lor me - - - - - - us

Miserere, 1813

Amplius lava me - António Pedro



Libera me, solo di soprano: Cicconi



Benigne a solo di basso - João dos Reis




40
ut ae - di - fi - cen - - tur mu - ri - Je - ru - sa - lem
43
be - - - nig - ne be - nig - ne fac Do-mi-ne
51
ut ae - di - fi - cen - - - tur ut ae - di - fi - cen - tur
55
mu - ri mu - ri mu - ri Je - ru - sa-lem
60
ut ae-di - fi - cen - tur mu - - - ri Je - ru - sa-lem
66
ut ae - di - fi - cen - - - - - - tur
71
mu - - - ri Je - ru - sa-lem Je - ru - sa -
77
lem Je - - - - - ru - sa - lem Je - - -
83
ad libtum
- ru - - - sa - lem Je - ru - sa - - - lem Je - ru - sa - lem

Responsórios para a festa do mártir São Sebastião, 1813/1814

Plantatus in domo domini, verso a solo di contralto – Gori




47
ta - tus in do - mo in do - mo do - mi - ni plan-
53
ta - tus plan - ta - tus in do - mo in
58
do - mo Do-mi-ni in a - tris do-mus in a - tris
64
do - mus De - i nos - tri in a - tris do - mus
69
in a - tris do - mus De - i nos - - - -
72
tri De - i nos - - - - tri

Missa com toda a orquestra .... [Mi b M], 1814

Laudamus a solo di soprano – Cicconi




48
te lau - da - mus lau - da - mus lau - da - mus lau - da - mus
53
te - - lau da - mus lau - da - mus glo - ri - fi - ca - mus
58
a - do - ra - - - mus lau - da - mus lau - da - mus lau - da - mus
63
lau - da - mus te lau - da - mus lau - da - mus lau - da - mus
68
lau - da - mus te lau - da - mus lau - da - mus
73
lau - - - da - mus be - - ne - di - ci - mus be - ne -


78
- di - ci-mus be - - - ne - di - ci - mus te a - do -
83
- ra-mus a - - - do-ra - - - - - - mus te
88
be - ne-di - ci-mus a - - - do - ra-mus lau - - - -
93
da - - - mus lau - da - mus te glo - ri - fi-ca - mus
97
te glo - ri - fi-cam - mus te - glo - ri - fi - ca - mus te

Qui Tollis a solo di tenor – Antonio Pedro




um momento più mosso
ca- ta pec-ca - ta mun - di sus - ci - pe
sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem de - pre -
ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - nem
nos - tram qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta
sus - ci - pe sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem
de pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti
o - nem nos - tram sus - ci - pe
qui tol - lis mi - se - re - re qui tol - lis pec-
ca - ta sus - ci-pe sus - ci-pe sus - ci - pe de - pre


83
ca - - - - ti - o - - - - nem___ nos - - tram qui
88
tol - lis mi - se - re - re qui tol - lis pec - ca - ta
93
sus - ci-pe sus - ci-pe sus - ci - pe de pre - ca - - - - ti-
98
o - - - - - nem___ nos - - - - - - - - -
101
tr
- - - - - - - - - tram sus - ci - pe
106
sus - ci - pe sus - ci - pe sus - - - ci - pe

Quoniam a solo di basso – João dos Reis




52
Chrite tu so - lus al - tis - si-mus
57
Je - - - - - - - - su tu so-lus San - - - - - -
60
ctus Je - su Je - su Je - - - su Chris - -
65
te tu so - lus tu so-lus sanc - - - - - - -
69
tus tu so-lus Je - - - - - - - su Je - su
73
Je - su Je - - - su Chris - te Je - su
77
Chris - te Je - - - - - - - - su Chris -
79
- - - - - su Chris - te Je - su Chris - te Je - su
84
Je - su Chris - - - - te Quo - ni - am tu so - lus


89
tu so-lus Do - - - mi-nus tu so - lus tu
94
Sanc-tus tu Do-mi-nus tu so - - - lus tu
99
Sanc - - - tus tu Sanc - - tus tu so-lus sanc - - - tus
102
Je - su Je - su Je - - - su Chris - te al - tis - si-mus
107
tu Do - mi-nus Je - - - - - - -
111
su tu so-lus Sanc - - - - - - - tus
115
Je - - - su Chris - te quo-ni-am tu sol-lus
120
sanc - - - - - - tus tu so-lus Je - - - - - -
123
su Je - - - su Je - - - - - - -
127
- - - - - - - - - - - - - - su


130
Chris - - - te
Quo - ni-am tu so - lus tu
135
so - lus sanc - - - tus
Quo - ni-am tu so - lus tu so - lus
140
Je - su Chris - - - te
Je - - - - - su
Chris - -
143
te Je - - - - su
Chris - - te Je - su Chris - te Je - su Chris -
147
te Je - su Je - su Chris - - - te
tu
152
Do-mi-nus tu Sanc - tus tu Je - su tu so - lus al - -
156
tis - si - mus
al - - - - - - tis - si - mus

Credo, 1817

Et incarnatus ad solo di soprano – Realli



Confiteor a solo de contralto – Tinelli




48
- - rum et ex - pec - to et ex - pec - to re - sur - re - xi - o - nem
53
cre - - - - do re - - - - - sur - re - xi -
57
o - nem mor - tu - - o - - - - rum
62
cre - - - - - - - - - - - - - - - - - -
65
- - - - - - - - - - - - - - do cre -
71
- - - do et ex - pec - to et ex - pec - to
77
re - sur - re - xi - o - nem mor - tu - o - rum mor - tu - o -
82
rum mor - tu - o - - - - rum mor - tu - o - rum

Missa festiva com todo o instrumental, 1817

Laudamus a solo di soprano – Fasciotti



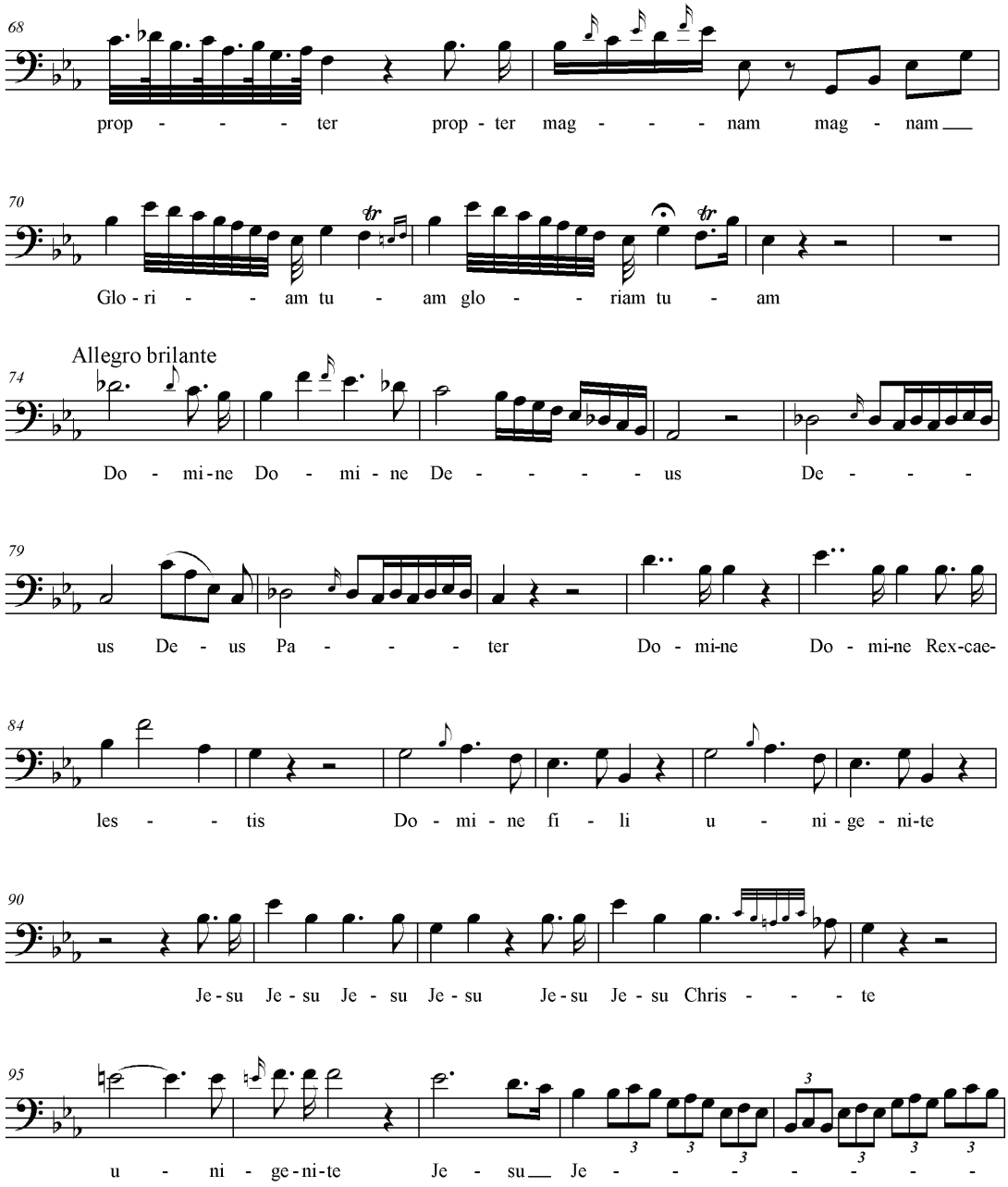

43
ra - - - - mus lau - da - mus te lau -
48
da - mus lau - da - mus a - do - ra - mus lau - da - mus te lau -
52
da - - - - - - - mus lau-da - mus te be - ne -
56
- di - ci - mus a - - - - - - - - - - -
59
- - - - - - do - ra - mus a - do - ra - mus te lau - da-mus be - ne -
64
di - ci-mus a - do - ra - mus a - do - ra - mus lau -
69
da - mus te lau - da - mus lau - da - mus a - do -
72
ra - mus lau - da - mus te lau - da - - - - - -
75
- - mus lau-da - mus te be - ne - di - ci - mus


79
a - - - - - - - - - - - - - - -
81
- - - - - - - do - ra - mus lau - da - - - - - - -
84
tr
- - mus te be - ne - di - ci - mus a - do -
89
ra - mus lau - da - mus a - - - - do - ra - mus glo -
93
ri - fi - ca - mus te Lau - - - - da - mus be - ne -
97
di - ci - mus te glo - ri - fi - ca - - - - mus
101
te glo - - - - - ri - ri - ca - mus te glo - ri - fi -
105
tr
tr
ca - mus glo - ri - fi - ca - mus te glo - ri - fi - ca - mus
110
te - - - glo - ri fi - ca - mus te glo - - - -
113
ri - - - - fi - ca - - - - mus te

Domine Deus a solo di basso – João dos Reis




40
- - - su Je - su Je - - - - - - - -
43
- - - - - - su Je - - - - - - su Chris - te
46
Do - mi-ne Do - mi - ne De - us De - us Ag - nus
51
come recitativo
De - i Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us
55
Andante grazioso
Fi - li - us Pa - tris Gra - tias gra ti-as a - gi - mus
59
ti - bi Prop - ter mag - nam mag - namglo - - ri - am
61
tu - am Do-mi-ne Rex-cae - les-tis Do - mi-ne Do-mi-ne
65
Gra - tias Gra - ti-as A - gi - mus ti - bi prop - ter


68
prop - - - - ter prop - ter mag - - - - nam mag - nam
70
Glo - ri - - - am tu - am glo - - - riam tu - am
Allegro brilante
74
Do - mi - ne Do - mi - ne De - - - - - us De - - - -
79
us De - us Pa - - - - ter Do - mi - ne Do - mi - ne Rex - cae -
84
les - - - tis Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te
90
Je - su Je - su Je - su Je - su Je - su Je - su Chris - - - - te
95
u - ni - ge - ni - te Je - su Je - - - - - - - - -


100
- - - - - - - - - - - - su__ Chris -
104
te Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni-te Je - su
110
Je - su Je - su Je - su Je - su Je - su Chris - - - te u - ni-
115
- ge - ni-te Je - su__ Je - - - - - - - - -
119
- - - - - - - - - - - - su__ Chris -
123
te Do - mi - ne De - us Ag - nus De - i fi - li - us
129
fi - li-us Pa - - - tris fi - li - us Pa - tris fi - li - us
134
Pa - - - tris Pa - - - - - tris Pa - - -
138
- - - - - - - - - tris

Te Deum Laudamus com toda a Orquestra. Composto para a feliz aclamação de S. M. J. O senhor D. João VI no ano de 1818

Te Martyrum a solo di Contralto – Pascoal Tani




46
san- cta con - fi - te - tur san - cta san - ta san - cta con - fi-
51
te - tur con - fi - te - tur con - fi - te - tur Ec - cle - si -
56
a san-cta sanc - ta con - fi - te - tur Ec - cle -
60
si - a Ec - cle - si - a Ec - cle - si-
65
Recitativo
a Pa - trem Pa - trem im - me - sae im -
69
me - sae im - me - sae ma - jes ta - tis
72
Pa-trem immen-sa-e im - me - sae ma - jes-ta - tis im - me-sae im-
75
men - sae im-men-sae ma-jes-ta - tis te mar-ty-rum
80
Tempo
te mar-ty-rum te te mar - ty - rum


83
can - di - da - tus te Mar - ty-rum can - di - da - tus
89
te - mar - ty-rum can - - - di - da - tus Lau - dat
95
lau - dat lau - dat lau - dat lau - - -
100
- - - dat lau - dat e - xer - ci-tus te
104
Mar - tu-rum lau - - - - - - - dat lau
108
dat lau - dat e-


112
- xer - ci-tus te per or - bem per or - bem ter - ra - rum
117
san - cta san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si-a Pa -
122
trem im - men - sae ma - jes - ta - - tis ma - jes -
a suo piacere
127
- ta - - - tis Pa - trem Pa - trem im - me - sae im-
132
men - - - sae ma - jes - ta - tis ma - jes - ta - - tis

Tu Rex Gloria Christe. Recc.º di Tenore, e poi a solo, ascieme col coro – João Mazziotti




42
is - ti a-pe - ru - is - ti cre - den - ti-bus cre - den - ti - bus cre -
46
den - ti - bus reg - na re - gna cae - lo - rum re - gna re - - - gna cae -
50
lo - - - - rum cre - den - ti - bus cre -
54
den - ti - bus a - pe - ru - is - ti cre - den - ti-bus cre-
58
den - ti - bus re - gna re - gna re - - - - - - - -
61
- - - - - - - - gna cae - lo - - - - - -
64
tr
- - - rum cae-lo - rum cae-lo - - - rum
69
tu ad li - be ran-dum su - cep - tu - rus ho-mi-nem non hor - ru-
74
sfz
sfz
is - ti non hor - ru - is - ti non hor - ru -


79
Recc
is - ti vir - gi-nis u - - - - - te - rum tu de-vic - to de - vic - to
85
mor - tis tu de - vic-to de - vic - to mor - tis a-cu - le - o A - pe - ru -
90
is - ti a-pe - ru - is - ti cre - den - ti-bus cre - den - ti - bus cre -
94
den - ti - bus reg - na reg - gna cae - lo - rum reg - na re - - - gna cae -
98
Recc.
lo - - - - rum Tu ad ces - te-ram tu ad dex - te-ram
103
ad - - - - - - - dex - te - ram De - - - - - - i
106
se - des ad - ces-te-ram ad dex-te-ram De - i se - des De - i se - des
112
in glo - ri - a De - - - - i se - des in
117
Glo - ri - a in - - - glo - ri - a Pa - tris ad


123
dex-te-ram De - - - - i se - des ad dex-te-ram in glo-ri-a Dei -
128
se-des De-i se-des in glo - ri-a De - - - - - - i
141
ri-a
144
Pa - - - - tris in glo - ri - a Pa - - - - tris in
148
glo - ri - a Pa - - tris in glo - ri - a in - - -
152
- glo - ri - a Pa - tris A - pe - ru - is - ti

Judex crederis Recc.º di Baixo , e depois a solo - João dos Reis




50
san - gui-ne re - de - mis - ti re - de - mis - ti
55
tu - - - - is fa - mu-lis tu - is fa - mu-lis sub - ve-ni
60
te er - - - - - go te
64
er - - - go quae-su-mus sub - ve-ni sub - ve-ni quos pre - ti-
69
o - - - - - - - - - - so
74
san - gui-ne re - - - - - - - - - - -
77
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
81
- - - - de - mis - - ti quos pre - ti - o - so quos
86
pre - ti - o - so san - gui-ne re - de - mis - - -


90
re - - - - de - mis-ti re de - mis ti re - de -
93
- mi - ti re de - mis - ti re - de - - mis - -
97
ti re - de - mis - - - - - ti re - de - mis - - ti re - de-
102
mis - - - - - ti re - de-mis - ti re - de-mis - - ti

Salvum fac A Solo de Soprano com o Coro - Fasciotti




59
he - re - di - ta - ti he - re - di - ta - ti tu - ae et
64
re - ge re - ge re - ge et re - ge re - ge e - os
68
11
et re - ge re - ge e - os
74
et ex - to - lle et ex - to - lle et ex - to - lle et ex - to - lle
79
et ex - to - lle
84
us - que us - que ex - to - lle us - que in ae -
89
ter -


92
num us - que
97
us - que in - ae ter - num us - que us - que in ae - ter -
103
num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae -
108
ter - num

Dignare a solo de tenor – António Pedro




48
- - re Do-mi-ne Do-mi-ne Do - mi - ne Tempo Si - ne pec -
53
ca - to pec - ca - to nos cus - to - di - - re Si - ne pec -
58
ca - to pec - ca - - - - to nos cus - to - di - re di-
63
gna - re Di - gna - re Do-mi-ne di - gna - re
68
di - e di - e is - to di - gna - re di - gna - re di - gna - re
73
si - ne pec-ca - to nos nos cus - to - di - re di - gna-re di - e
78
is - to di - gna - re do - mi - ne nos cus - to -
82
di - - - - - re nos nos cus - to - di - - -
86
re cus - to - di - re cus - to - di - - - re cus-to-di -
91
re cus - to-di - re cus - to di - - - - re

Miserere nostri Recc e poi Fiat misericordia a solo di soprano - Cicconi




46
ra - vi - mus spe - - - - ra - vi-mus in te - - - - - spe-
49
ra - vi - mus in - te spe - ra - vi - mus in te
53
Fi - at Fi - at Do-mi-ne Do-mi-ne
60
quem ad-mo-dum quem - ad-mo-dum quem - ad - mo - dum spe - ra - vi-nus spe -
65
ra vi - mus - in te spe - ra - vi-mus quem - ad-mo - dum spe-
69
ra - vi - mus spe - - - - ra vi-mus in te spe-
72
ra - vi - mus in te spe - ra - vi - mus in te
76
spe - ra - - - - - - - - - vi-mus in
81
te spe - ra - - - - - - - -


87
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
92
- - - - - - - - - - - - - - - - - - vi-
95
mus in te quem ad - mo-dum spe - - - ra - vi-mus
101
quem - ad - mo-dum spe - ra - vi-mus in te spe - ra - vi-mus in
106
te spe - ra - vi - mus in te spe - ra vi-mus in te spe - - -
111
- ra - vi-mus in te in te in te in te

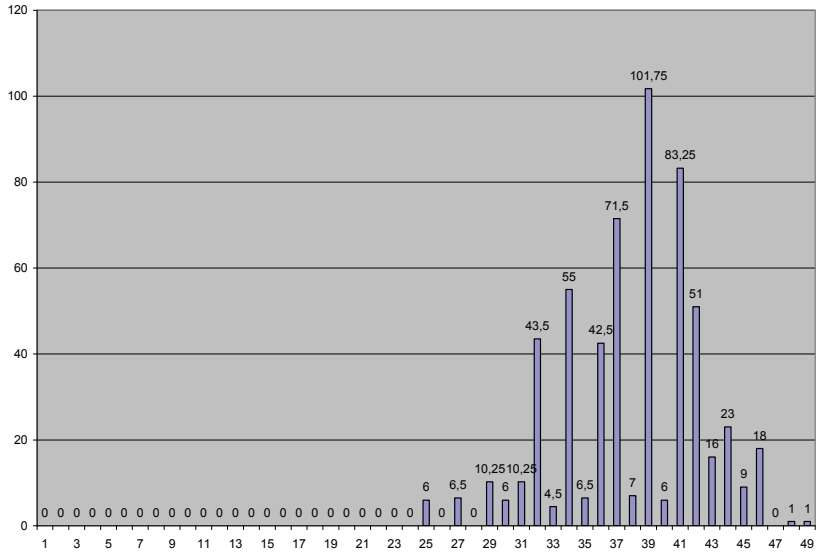
Apêndice IV

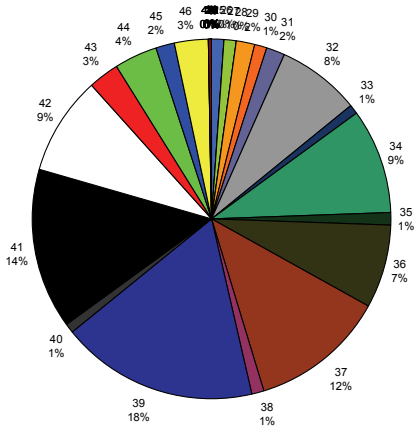
Gráficos de tessitura e extensão vocais

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV . 1 – ASSIS, Augusto César de

Quoniam - Missa [...] p.ª a Ordem 3ª de N.S. do Carmo, JM, 1818.

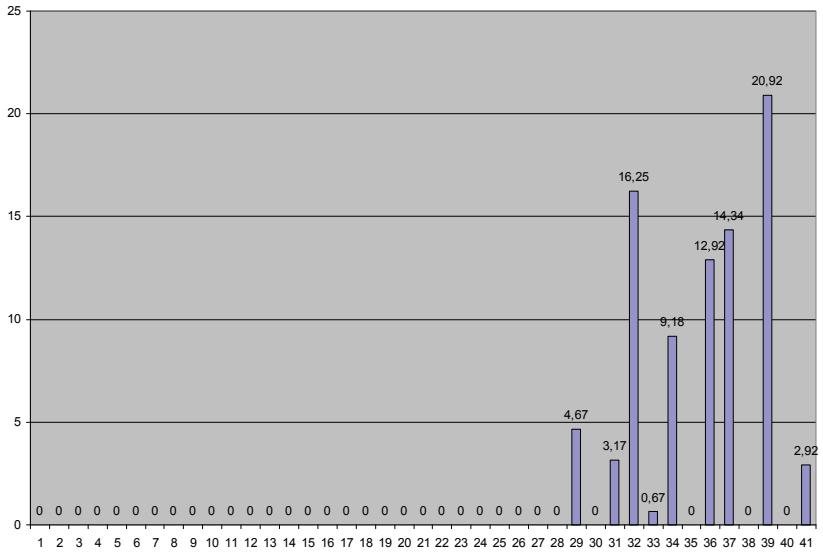


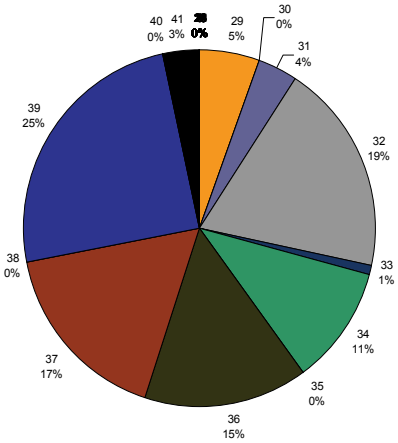


Extensão: Dó3-Dó5
Tessitura: Lá3-Fá4
Nota de pico: Ré4

AIV . 2 – CAPRANICA, Giuseppe

Exclamans Jesus – - Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, MP, 1813.



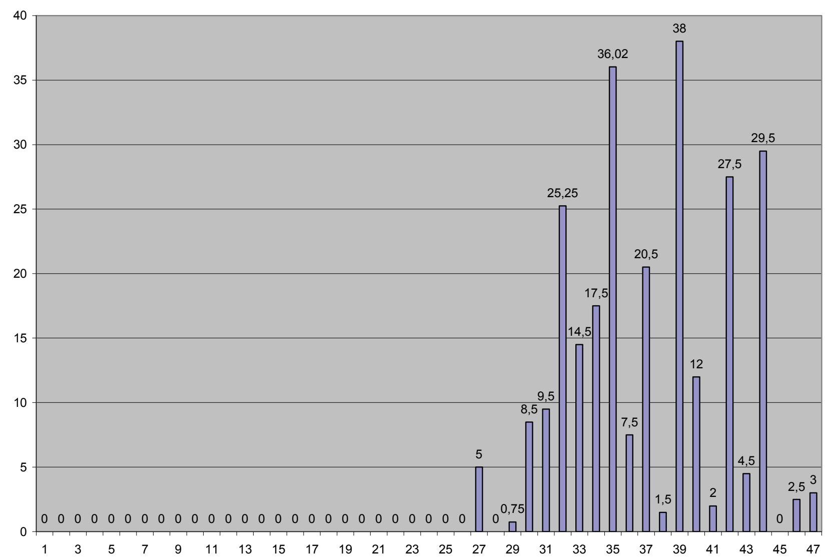


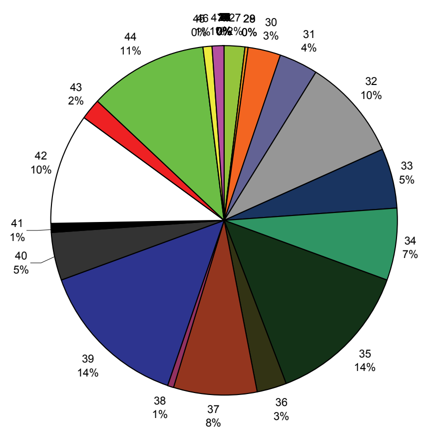
Extensão: Mi3-Mi4
Tessitura: Sol3-Ré4
Nota de pico: Ré4

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV . 3 – CICCONI, Antonio

Quomodo conversa es - Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, MP, 1813.

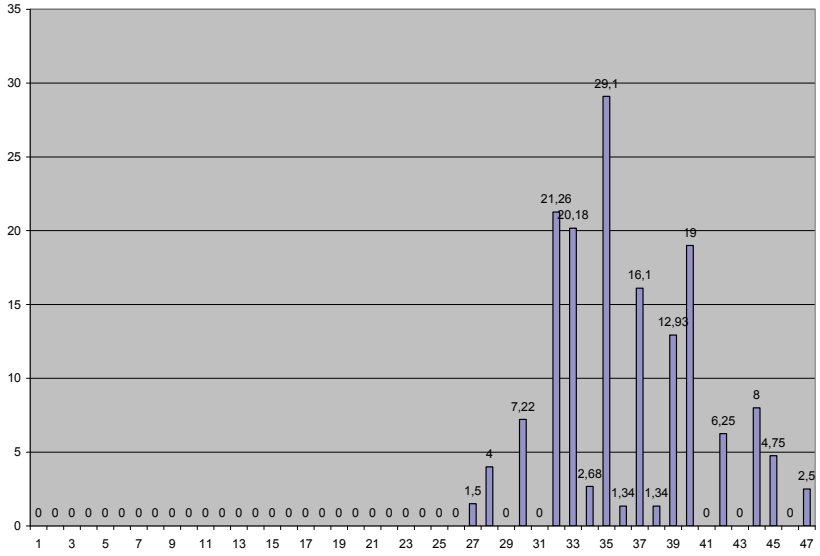


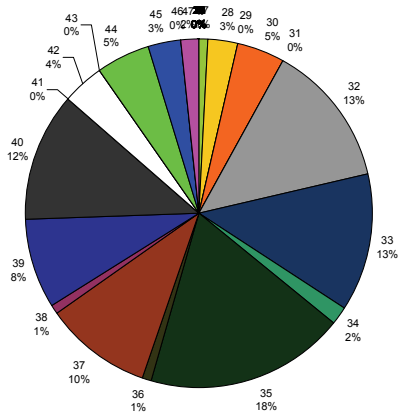


Extensão: Ré3-Sib4
Tessitura: Sol3-Sol4
Nota de pico: Ré4

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Libera me - Miserere, MP, 1813.

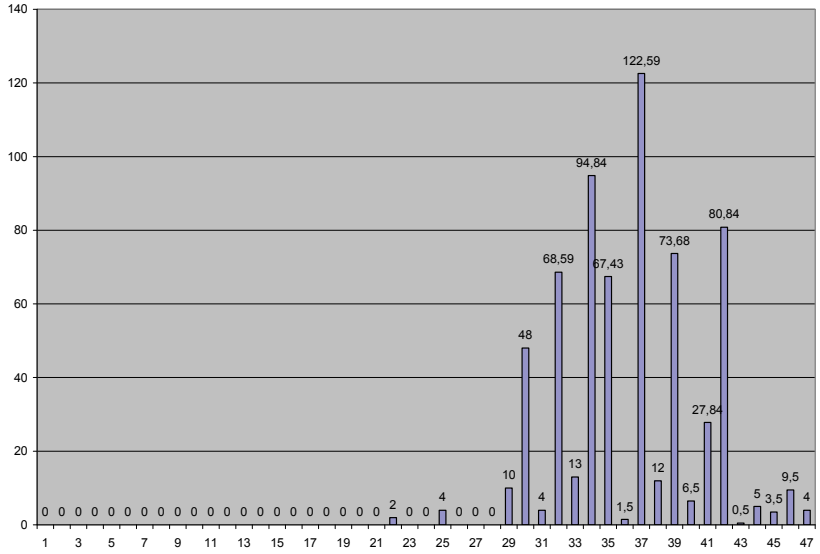


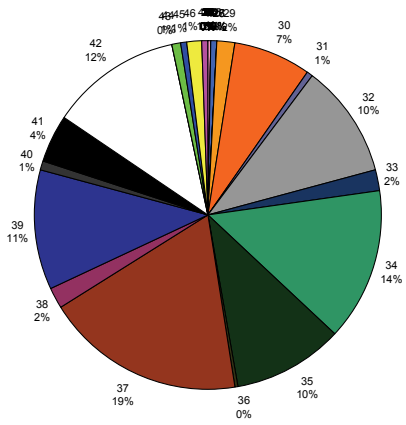


Extensão: Ré3-Sib4
Tessitura: Sol3-Ré#4
Nota de pico: Lá#3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Laudamus – Missa com toda a orquestra, MP, 1814.

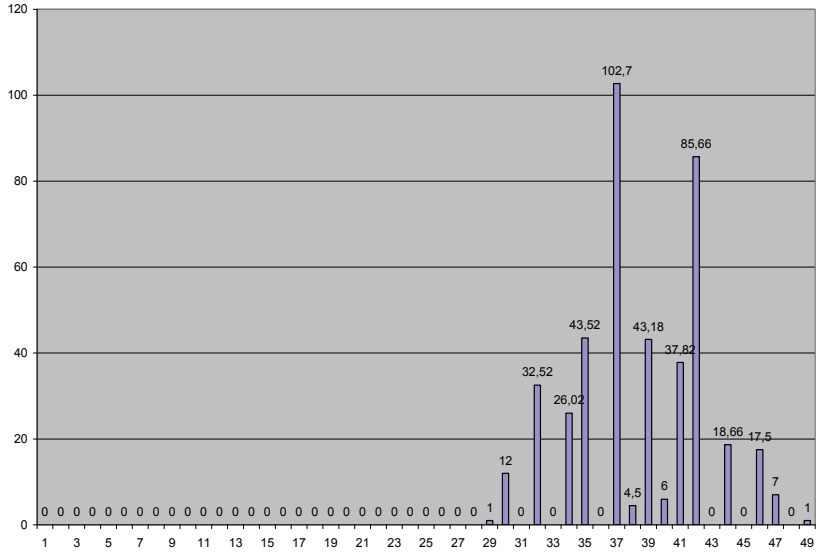


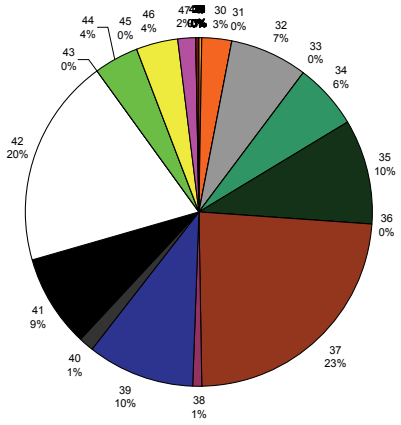


Extensão: Lá2-Sib4
Tessitura: Sol3-Fá4
Nota de pico: Dó4

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Miserere nostri [1]–Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J, MP, 1818.





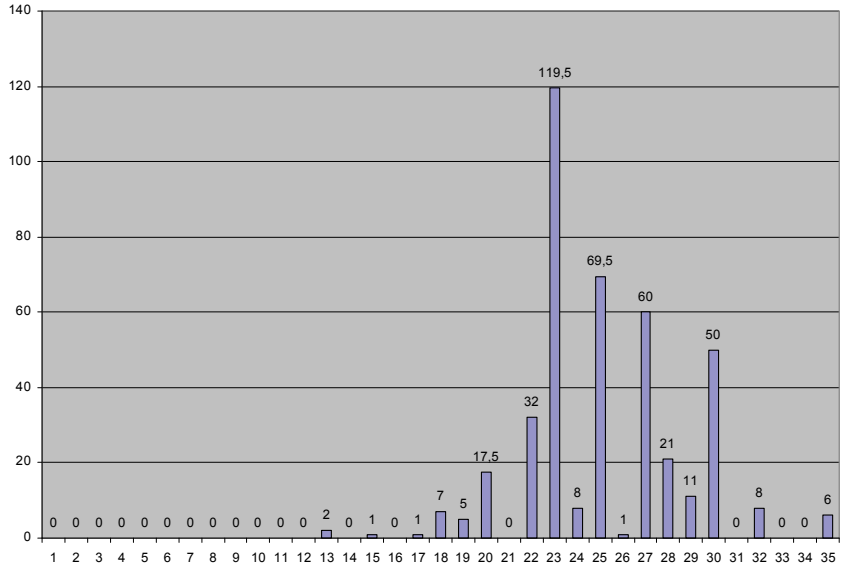
Extensão: Mi3-Dó5
Tessitura: Dó4-Fá4
Nota de pico: Dó4

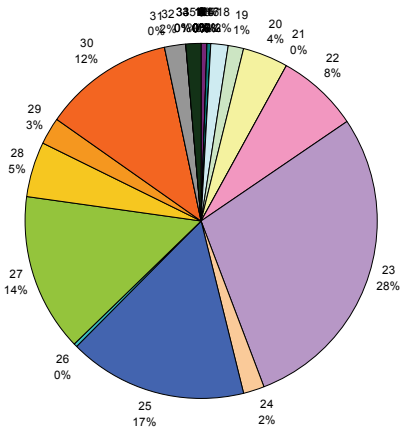
Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

[1] Estamos levando em conta apenas a seção "*Allegro molto*".

AIV. 4 - DIAS, José Maria

Domine Deus - Missa pequena [...] de S. Pedro d´Alcantara, JM, 1809.



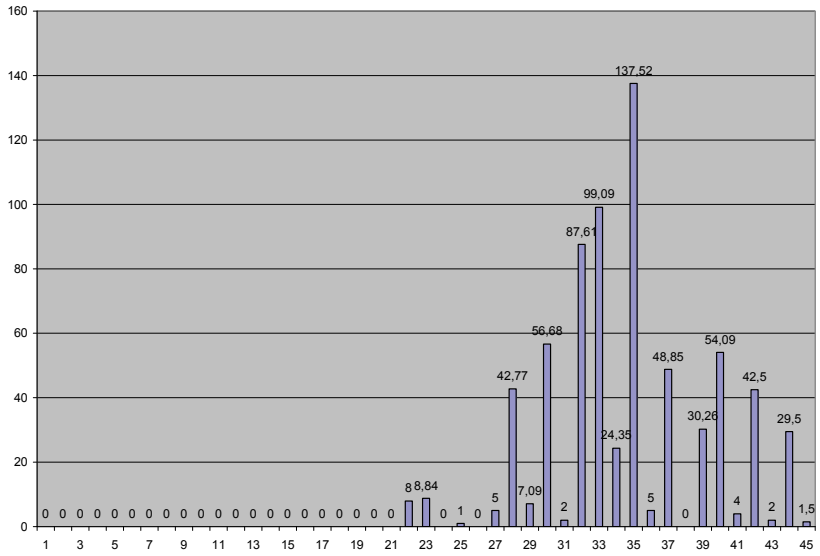


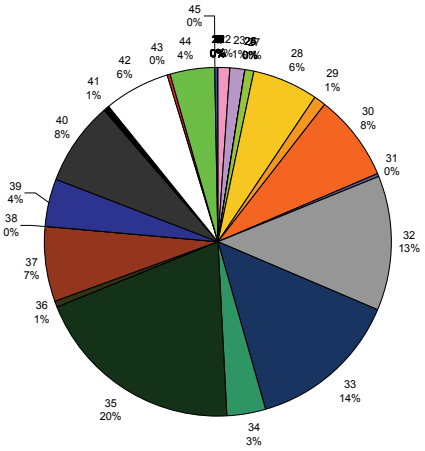
Extensão: Dó2-Sib3
Tessitura: Sib2-Ré3
Nota de pico: Sib2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV. 5 - FASCIOTTI, Giovanni Francesco

Laudamus a solo di soprano – Missa festiva com todo o instrumental, MP, 1817.

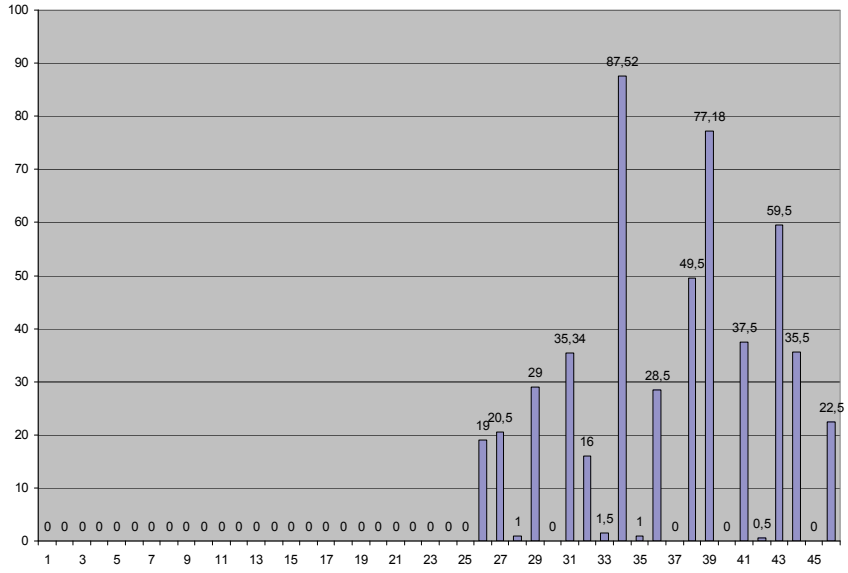


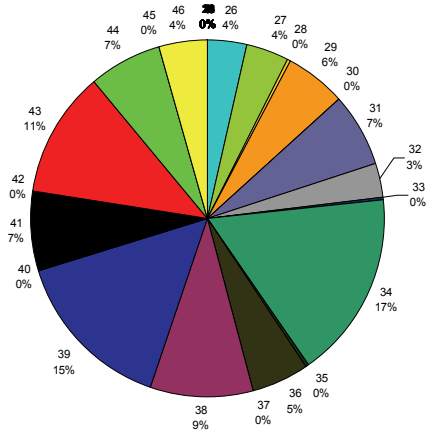


Extensão: Lá2-Láb4
Tessitura: Sol3-Sib3
Nota de pico: Sib3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Salvum fac[2] - Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J, MP, 1818.





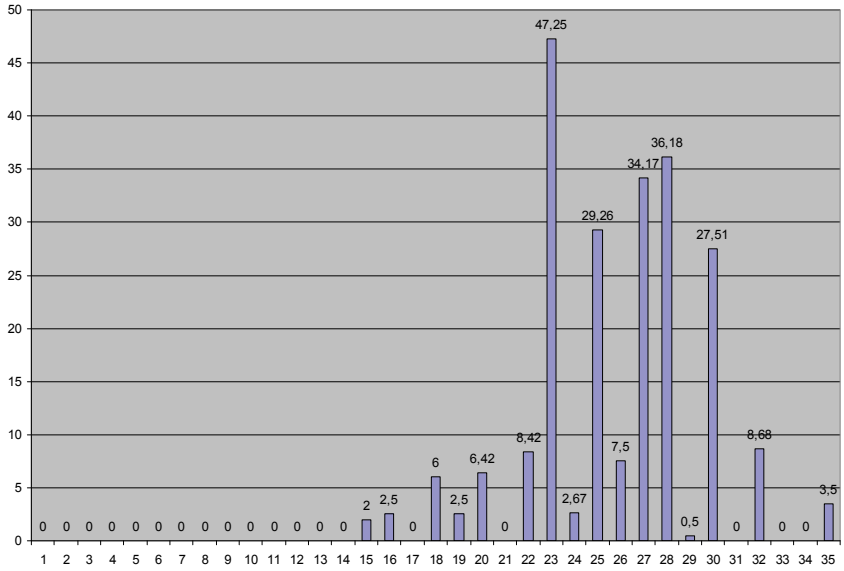
Extensão: Dó#3-Lá4
Tessitura: Lá3-Fá#4
Nota de pico: Lá3

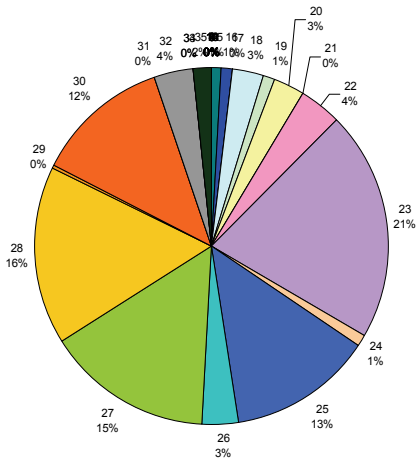
Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

[2] Estamos levando em conta apenas a seção "*Allegro*".

AIV . 6 – GONÇALVES, António Pedro

Omnes amici mei - Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, MP, 1813.

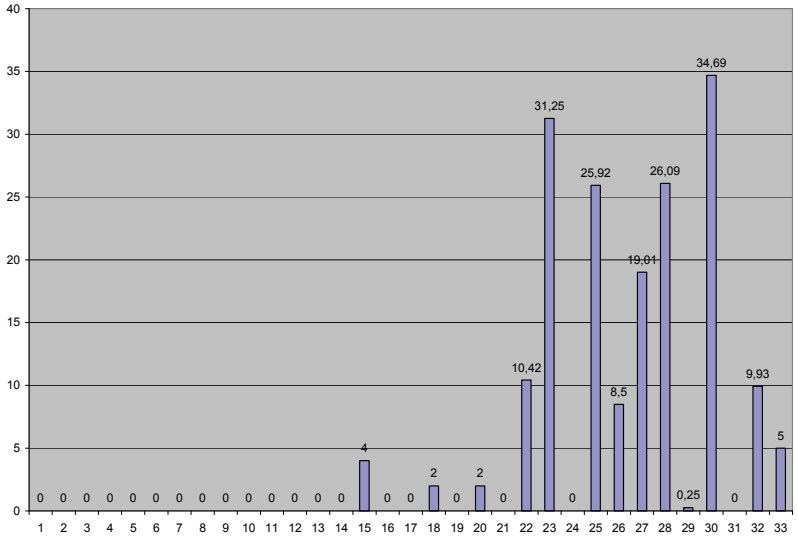


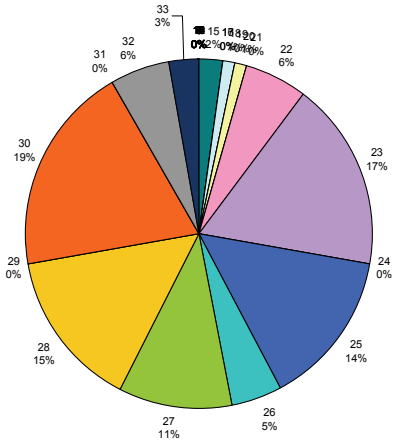


Extensão: Ré2-Sib3
Tessitura: Sib2-Fá3
Nota de pico: Sib2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Amplius lava me - Miserere, MP, 1813.

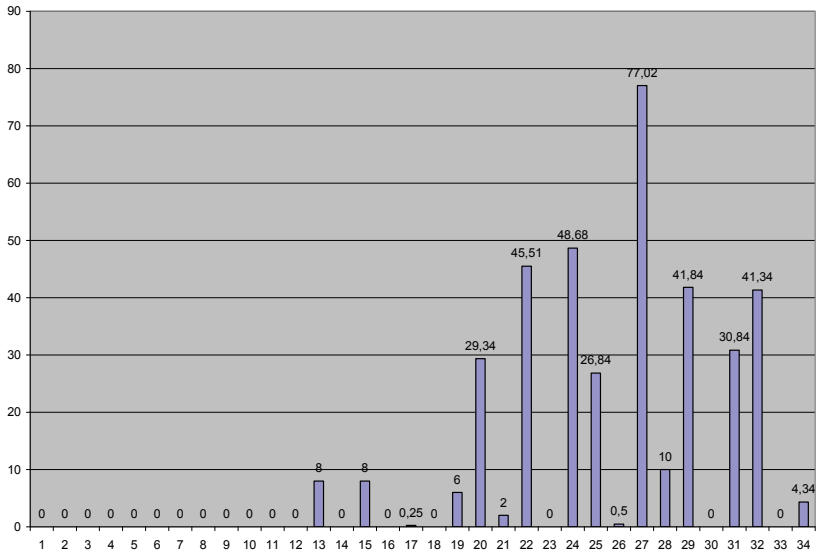


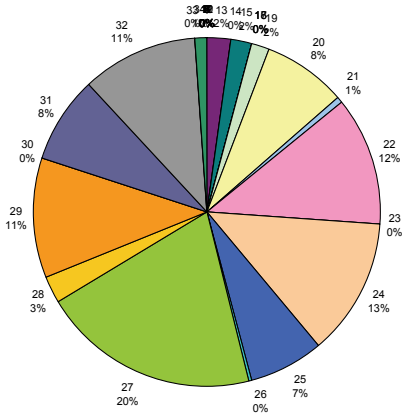


Extensão: Ré2-Láb3
Tessitura: Lá#2-Fá3
Nota de pico: Fá3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Qui Tollis[3] – Missa com toda a orquestra, MP, 1814.



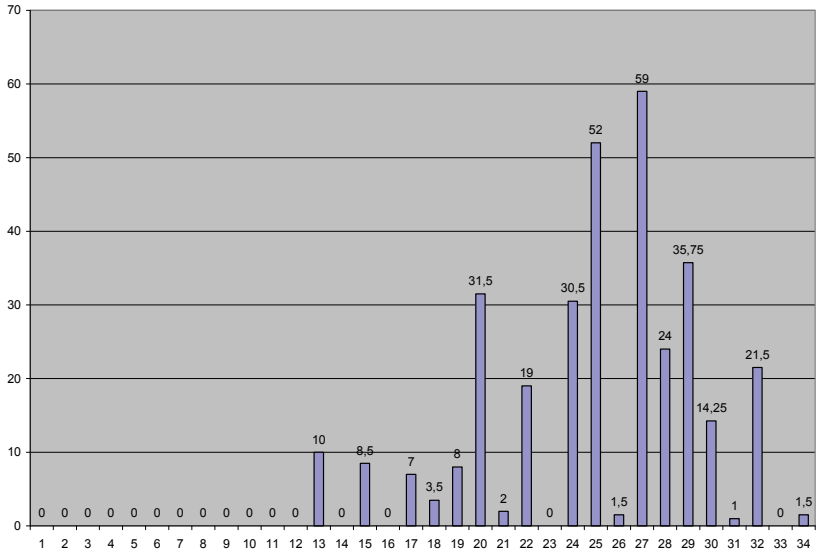


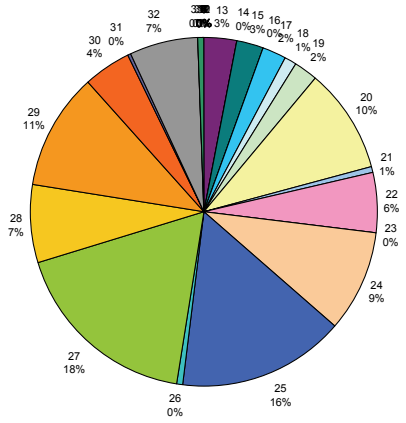
Extensão: Dó2-Lá3
Tessitura: Lá2-Sol3
Nota de pico: Ré3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

[3] Estamos levando em conta apenas a seção "*più mosso*".

Angelus Domini – Matinas do Apostolo S. Pedro, JM, 1815.

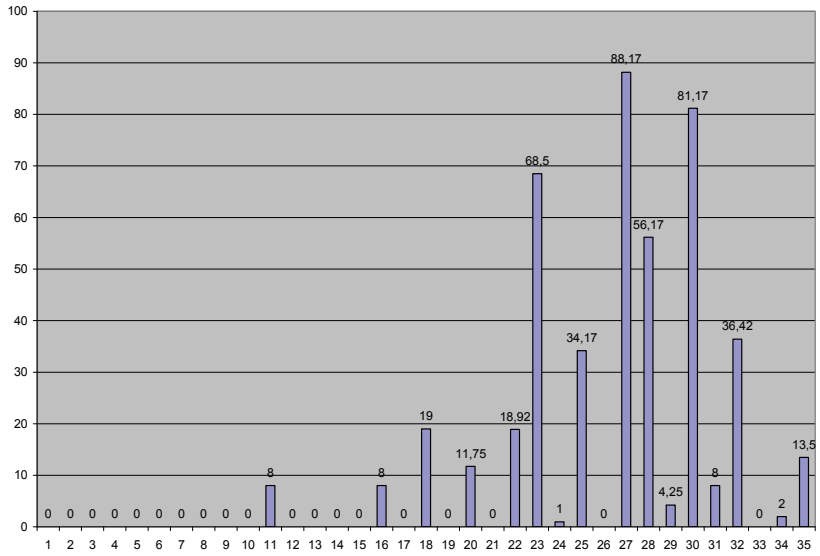


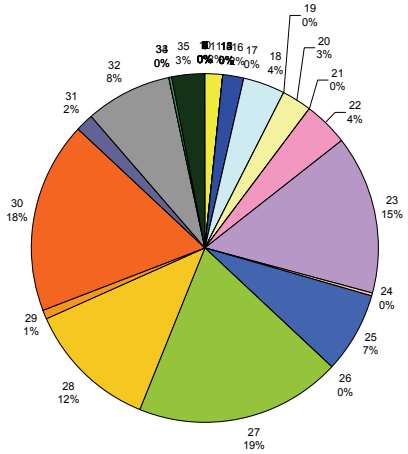


Extensão: Dó2-Lá3
Tessitura: Sol2-Mi3
Nota de pico: Ré3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Dignare[4]–Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J, MP, 1818.





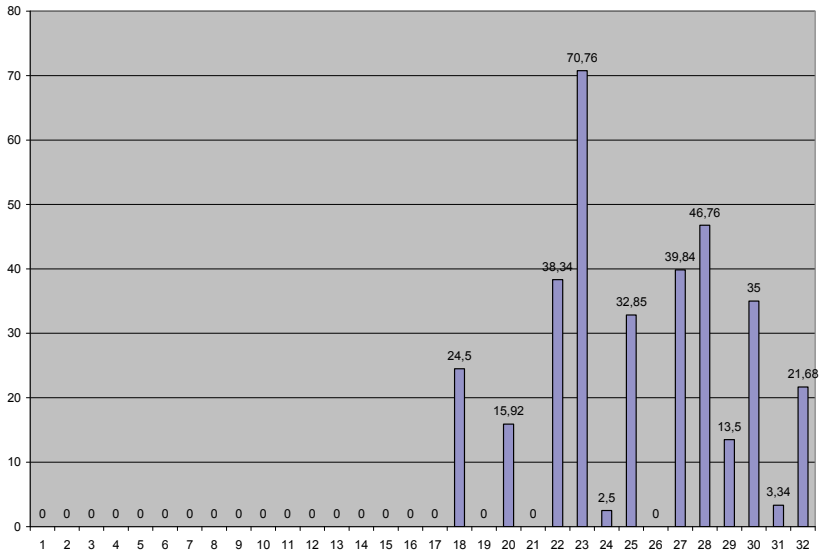
Extensão: Sib1-Sib3
Tessitura: Lá#2-Fá3
Nota de pico: Ré3

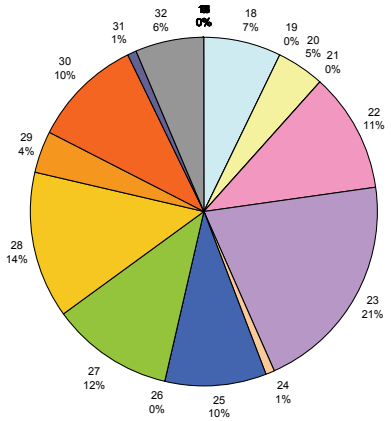
Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

[4] Estamos levando em conta apenas a seção "*Allegro comodo*".

Qui habitare – Laudate pueri p.ª as Vesperas do Esp.to Santo, JM, 1820.

Somente a seção Allegro



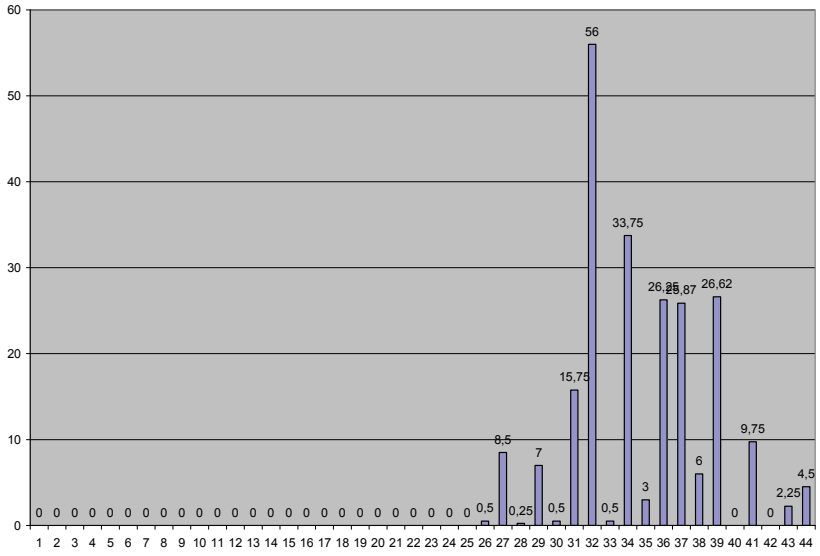


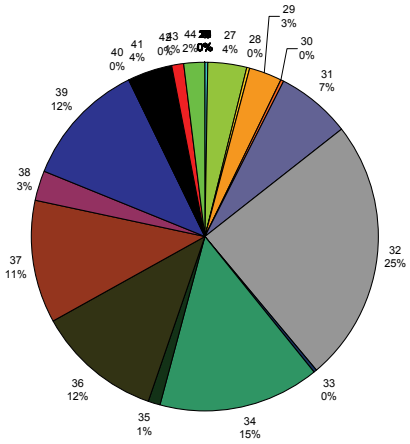
Extensão: Fá2-Sol3
Tessitura: Lá2-Fá3
Nota de pico: Sib2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV. 7 - GORI, Giuseppe

Laudamus te –Missa a [4 vozes], JM, 1811.

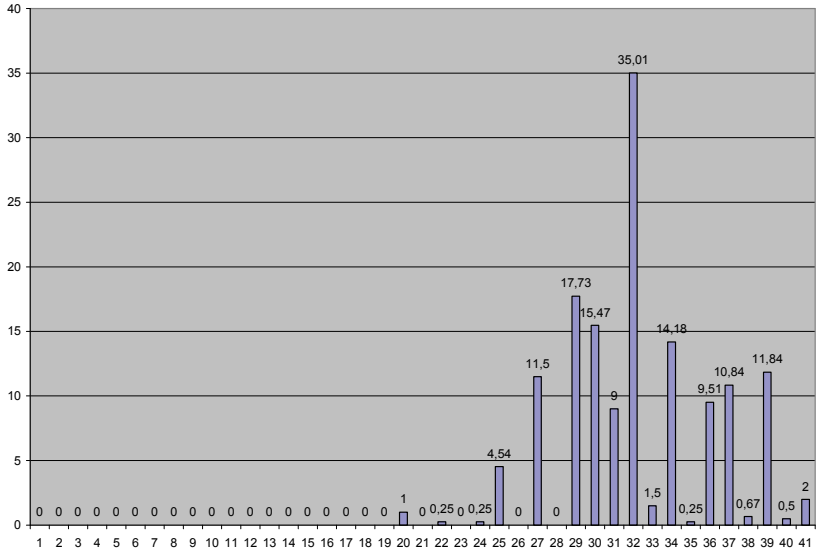


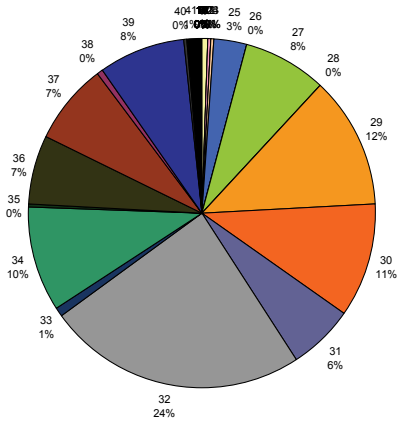


Extensão: Dó3-Sol4
Tessitura: Sol3-Re4
Nota de pico: Sol3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Tradiderunt me – Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, MP, 1813.

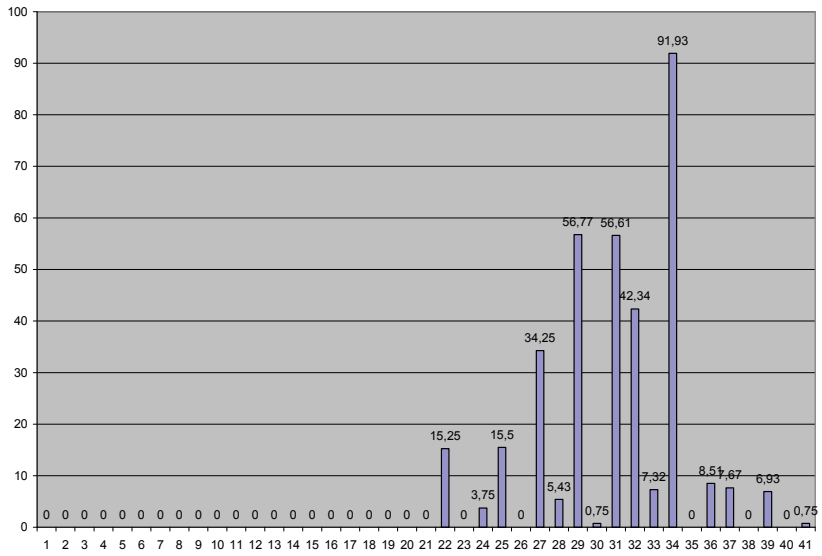


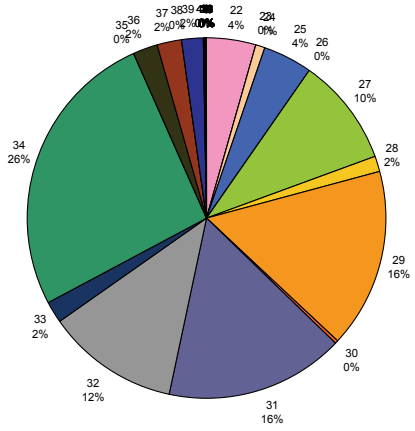


Extensão: Sol2-Mi4
Tessitura: Mi3-Sol3
Nota de pico: Sol3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Plantabus in domo domini – Responsórios para a festa do mártir São Sebastião, MP, 1813/1814

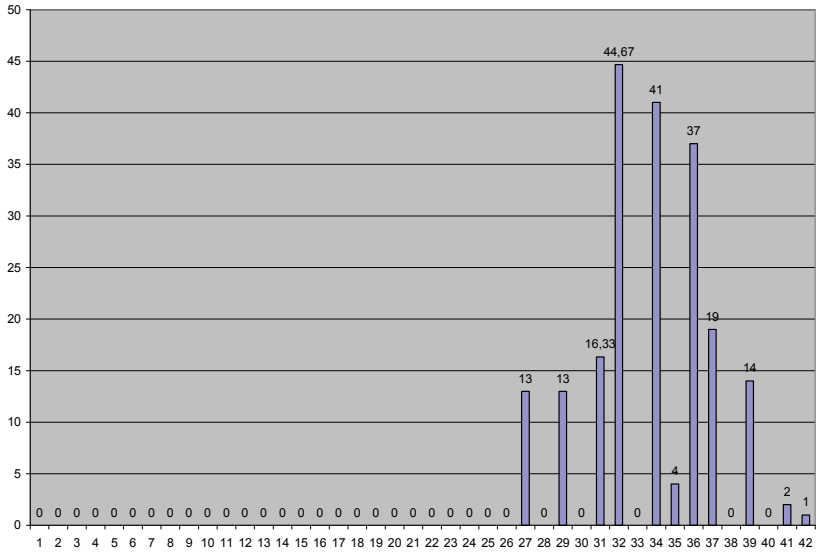


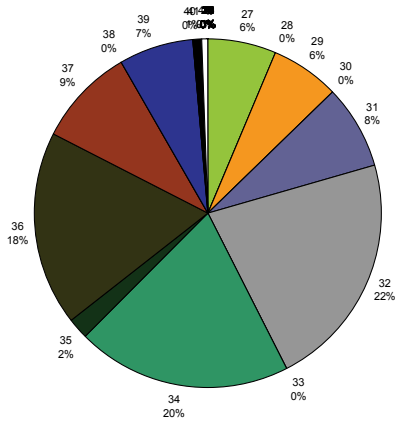


Extensão: Lá2-Mi4
Tessitura: Mi3-Lá3
Nota de pico: Lá3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Caro et sanguis – Matinas do Apostolo S. Pedro, JM, 1815.





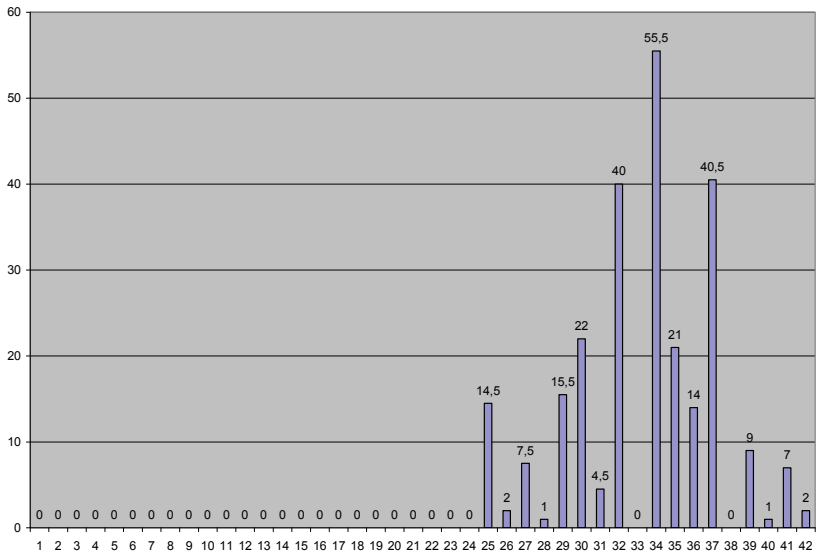
Extensão: Ré3-Fá4
Tessitura: Sol3-Si3
Nota de pico: Sol3

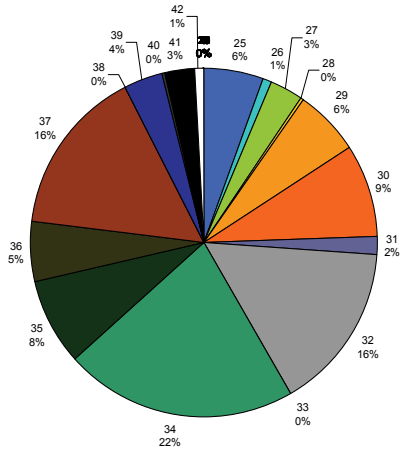
Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV. 8 – LEMOS, Luis Gabriel Ferreira

Laudamus te - - Missa [...] p.ª a Ordem 3ª de N.S. do Carmo, JM, 1818.

No Andante:

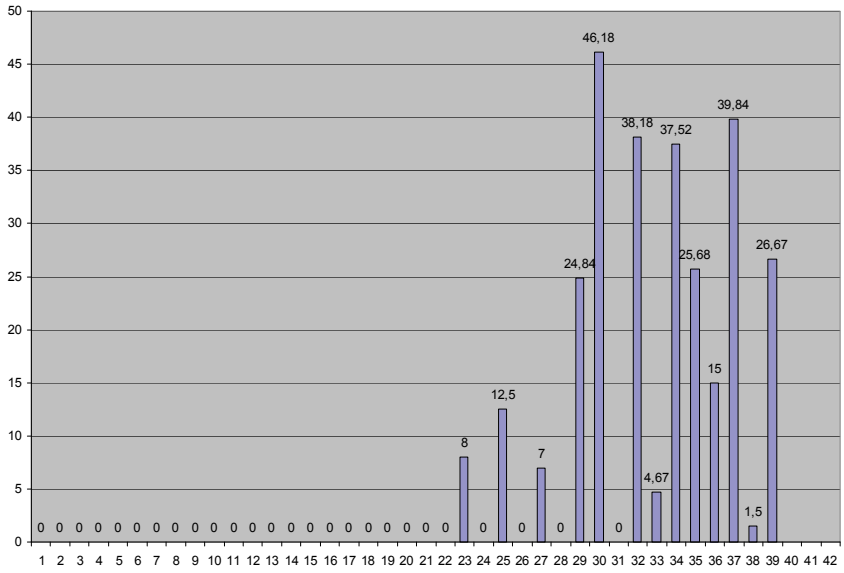


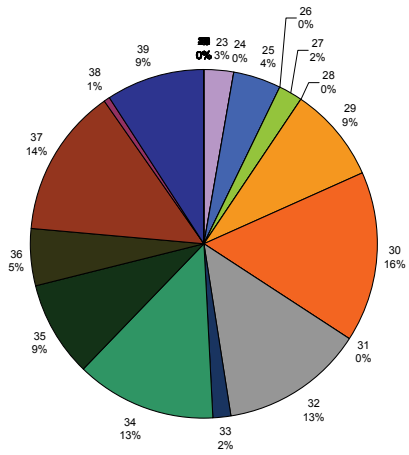


Extensão: Dó3-Fá4
Tessitura: Sol3-Dó4
Nota de pico: Lá3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

No Allegro:



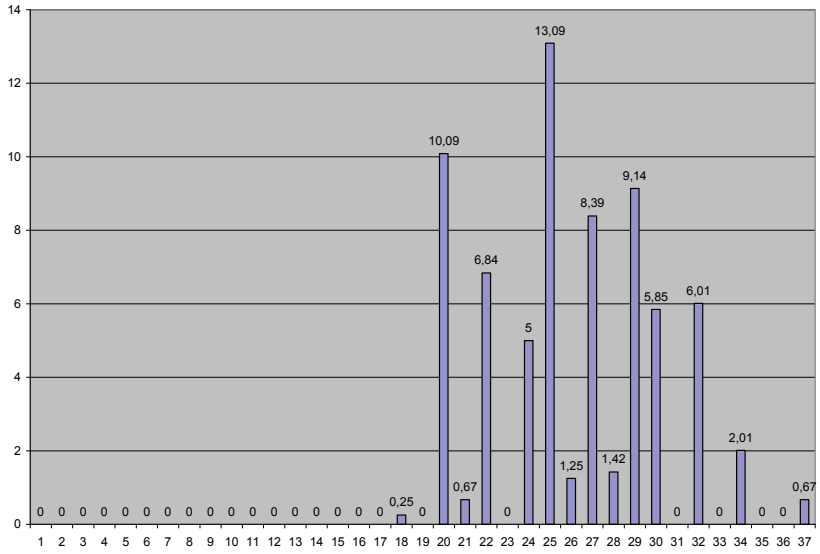


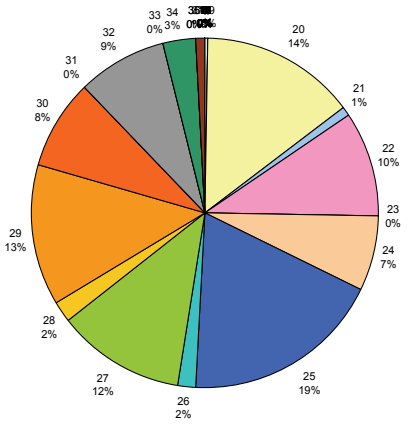
Extensão: Sib3-Ré4
Tessitura: Mi3-Ré4
Nota de pico: Fá3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV . 9 – MAZZIOTTI, Giovanni Paulo

Memento – Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, MP, 1813.

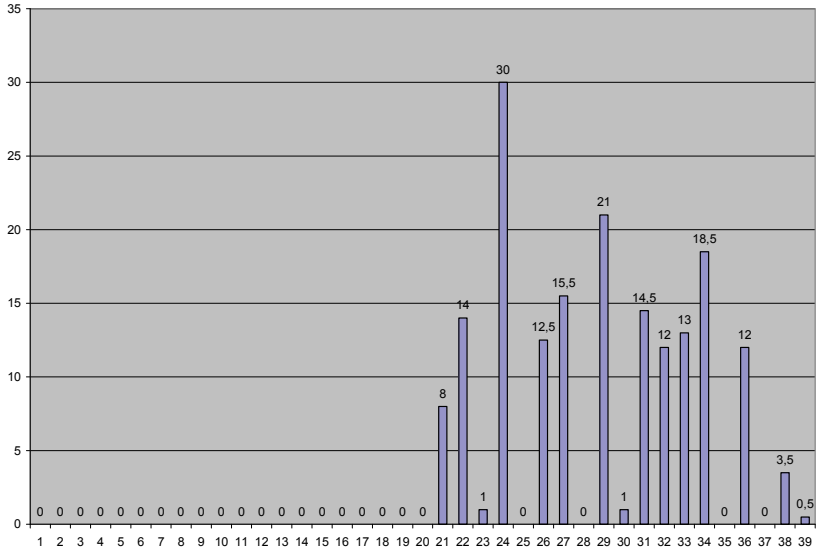


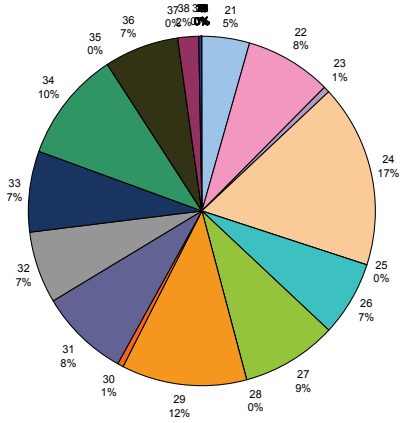


Extensão: Fá2-Dó4
Tessitura: Sol2-Mi3
Nota de pico: Dó3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Caligaverunt[5] – Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, MP, 1813.
Seção Allegro



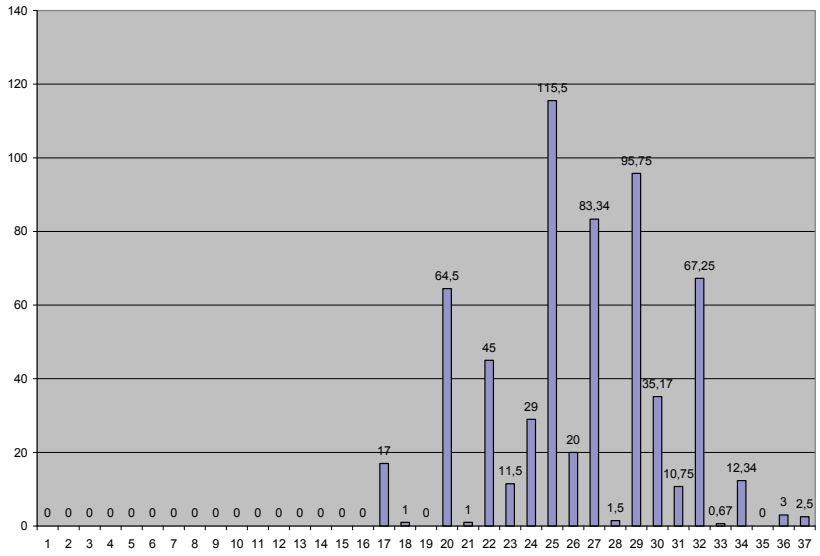


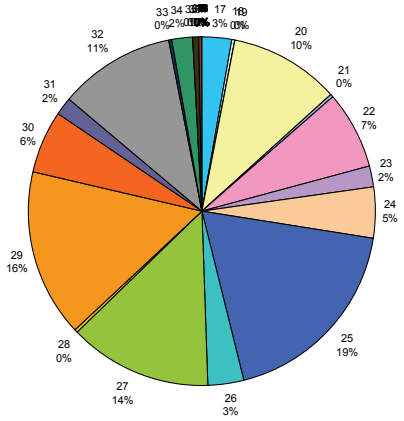
Extensão: Sol#2-Ré4
Tessitura: Si2-Lá3
Nota de pico: Si2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

[5] Estamos levando em conta apenas a seção alegro.

Tu Rex Gloria Christe[6] – Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J, MP, 1818.





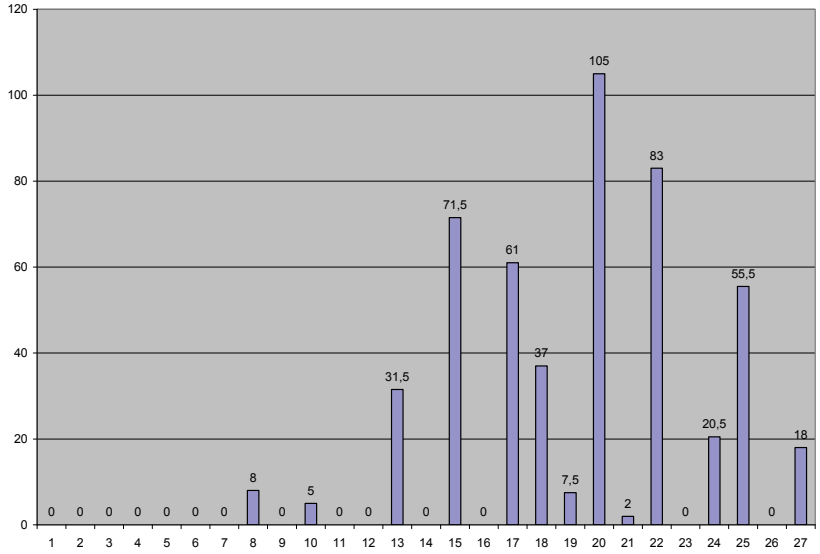
Extensão: Mi2-Dó4
Tessitura: Sol2-Sol3
Nota de pico: Dó3

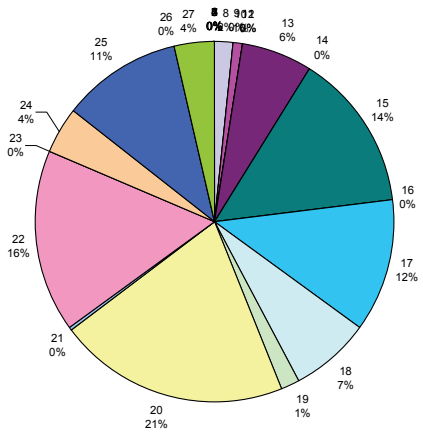
Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

[6] Estamos levando em conta apenas a seção "*Allegro*".

AIV. 10 - PEREIRA, Pe Francisco de Paula

Quoniam - Missa pequena [...] de S. Pedro d´Alcantara, JM, 1809.

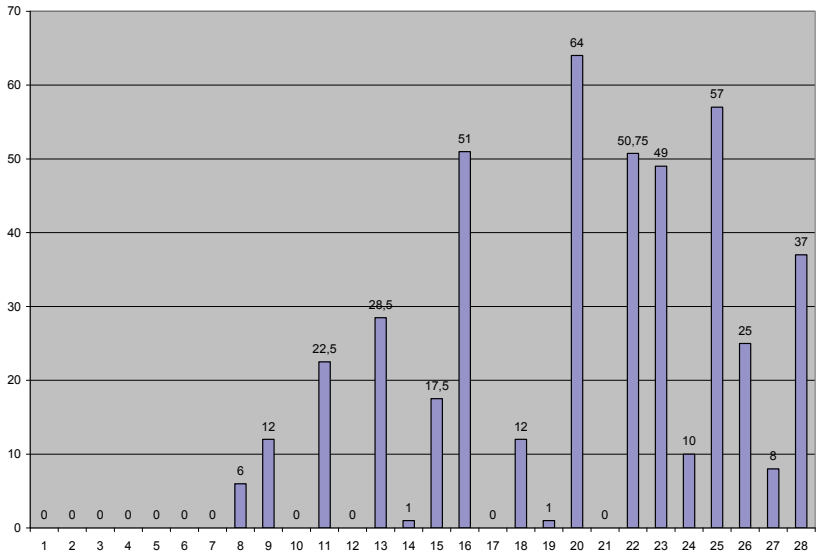


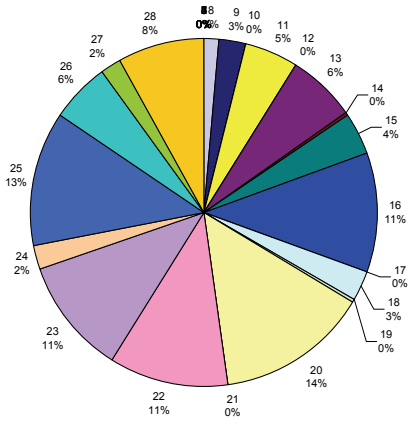


Extensão: Sol1 - Ré3
Tessitura: Ré2-Dó3
Nota de pico: Sol2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Animam meam dilectam - Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, MP, 1813



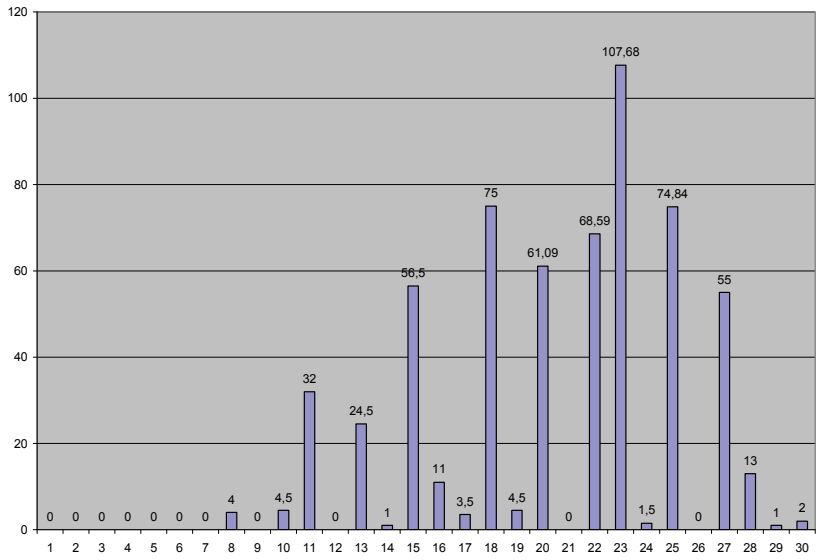


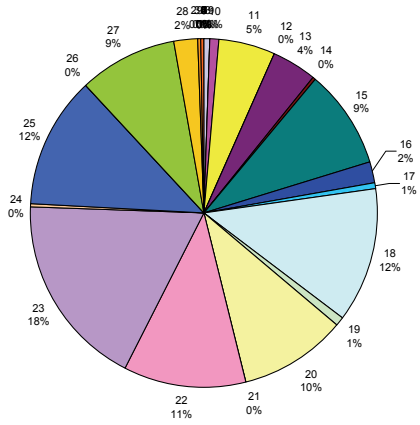
Extensão: Sol1-Mib3
Tessitura: Mib2-Mib3
Nota de pico: Sol2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV . 11 – PEREIRA, João dos Reis

Verso a solo di basso – Mattinas do Sanctissimo Natal, MP, 1811.

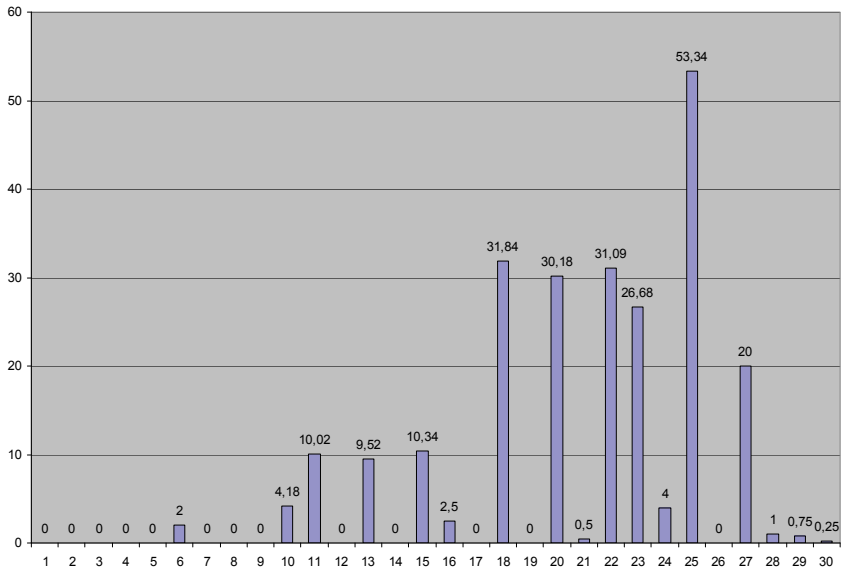


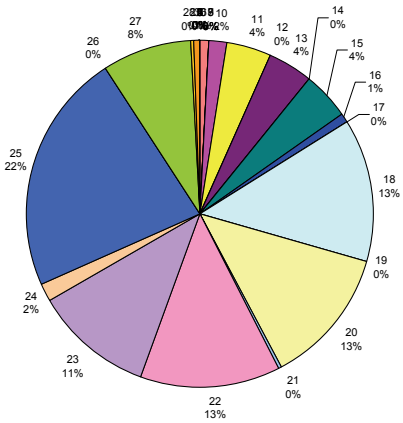


Extensão: Sol1-Fá3
Tessitura: Ré2-Ré3
Nota de pico: Sib2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Sine tuo numine – Veni sacte Spiritus, MP, 1812.

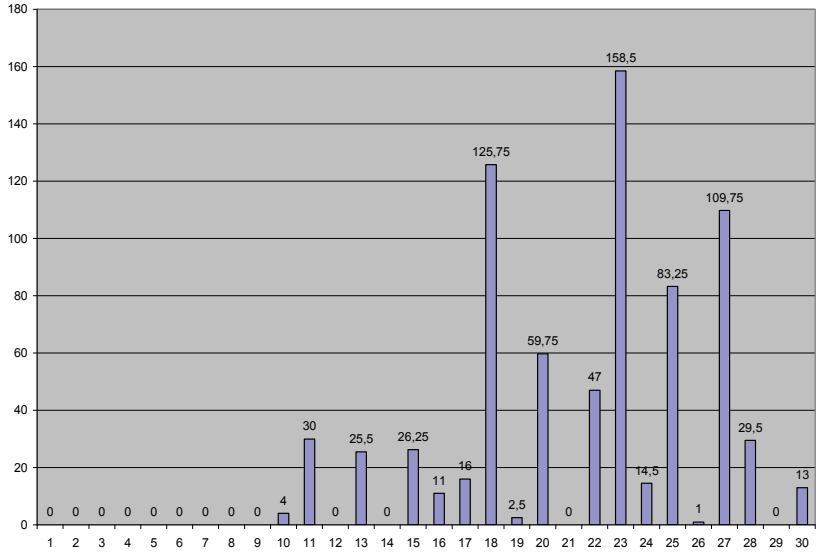


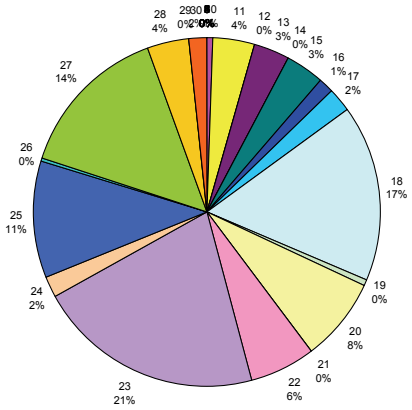


Extensão: Fá1-Fá3
Tessitura: Fá2-Dó3
Nota de pico: Dó3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Benigne - Miserere, MP, 1813.

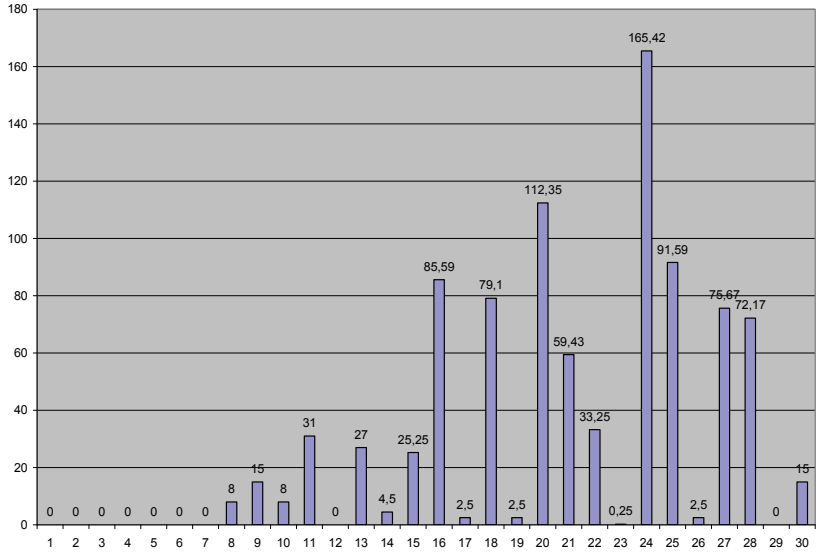


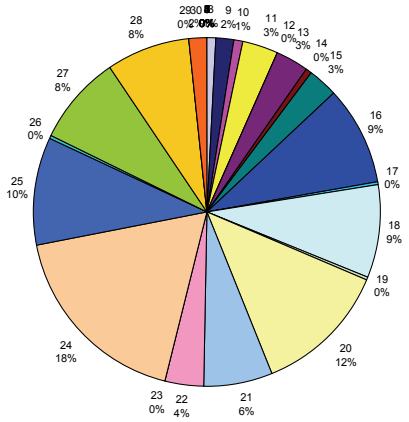


Extensão: Lá1-Fá3
Tessitura: Fá2-Ré3
Nota de pico: Lá#2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Quoniam – Missa com toda a orquestra, MP, 1814.

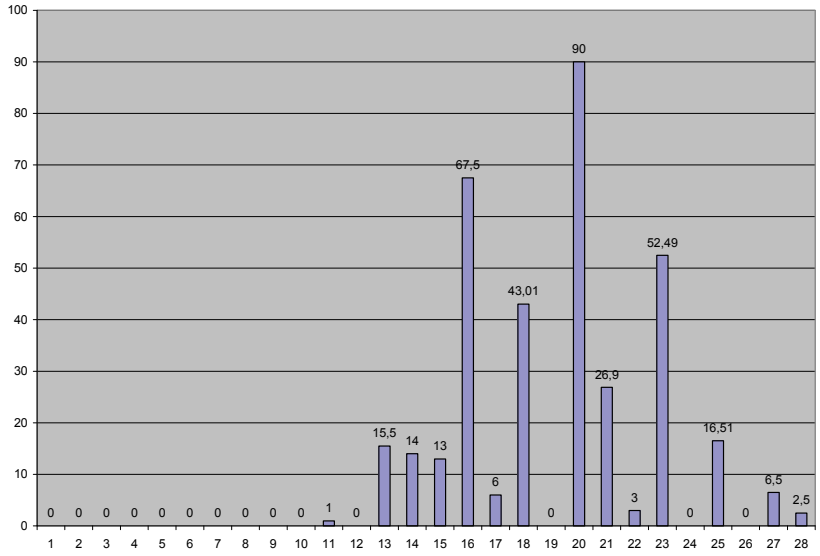


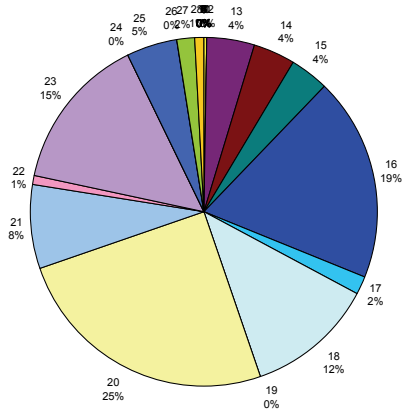


Extensão: Sol1-Fá3
Tessitura: Re#2-Dó3
Nota de pico: Si2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Quem dicunt – Matinas do Apostolo S. Pedro, JM, 1815.



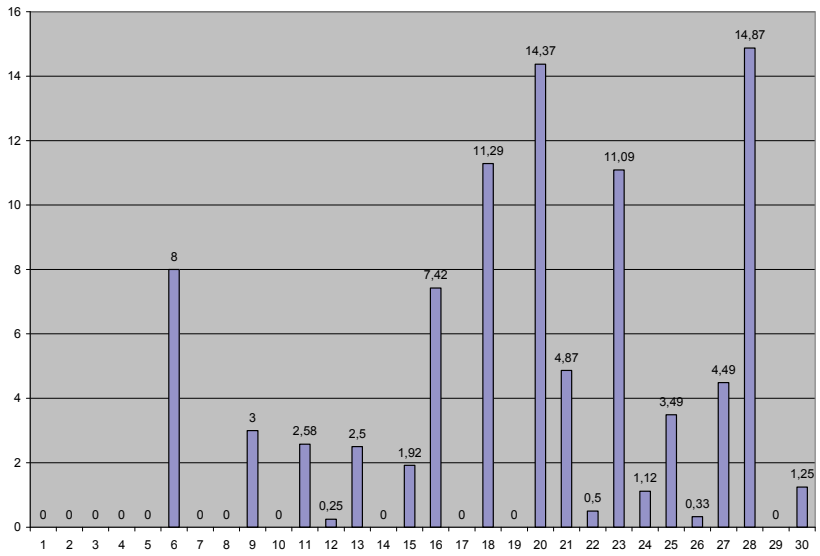


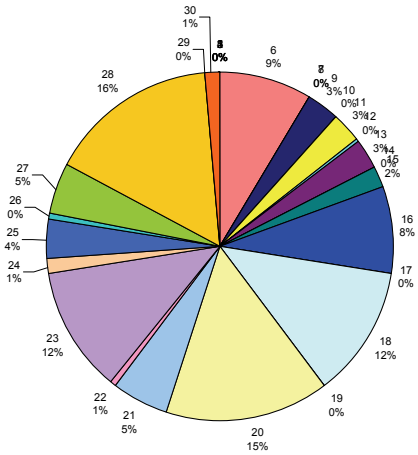
Extensão: Sib1-Mib3
Tessitura: Mib2-Sib2
Nota de pico: Sol2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Domine Deus – Missa festiva com todo o instrumental, MP, 1817.

Seção Largo

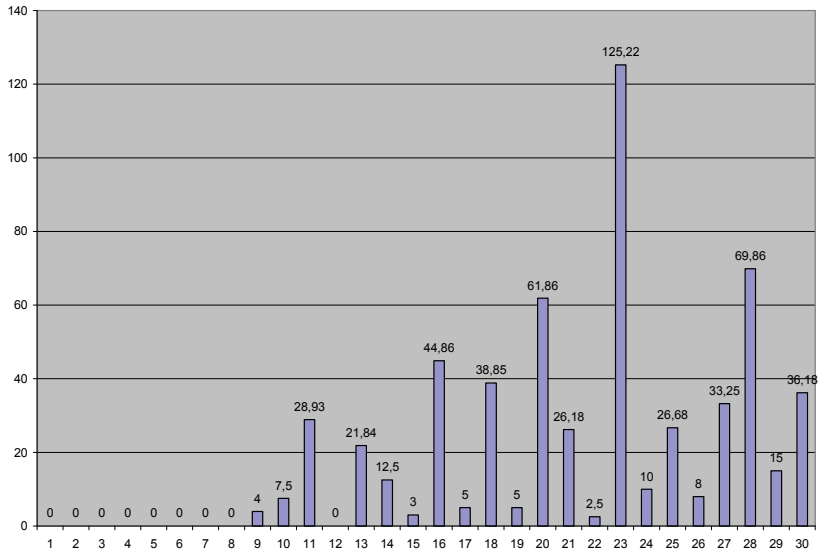


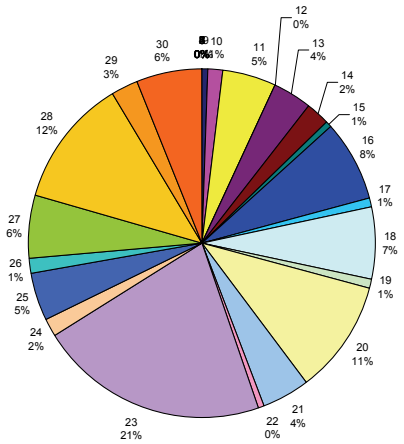


Extensão: Fá1-Fá3
Tessitura: Fá2-Mib3
Nota de pico: Mib3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Seção Alegro

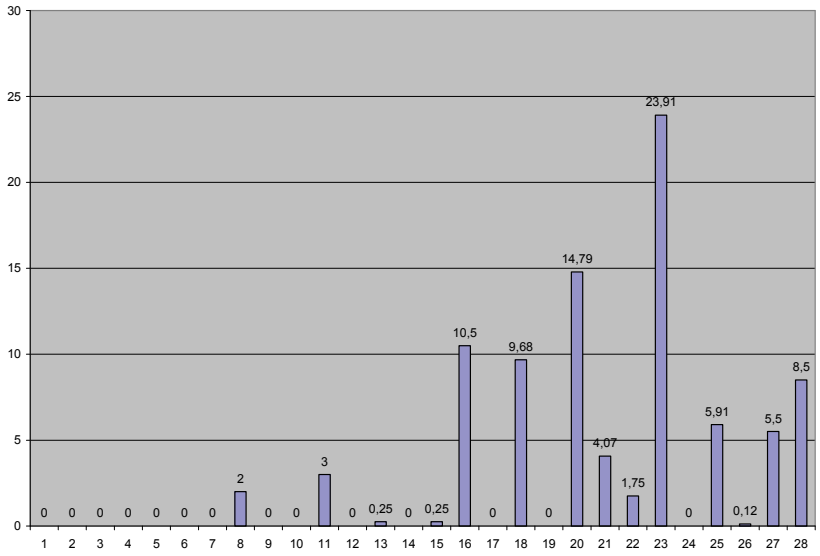


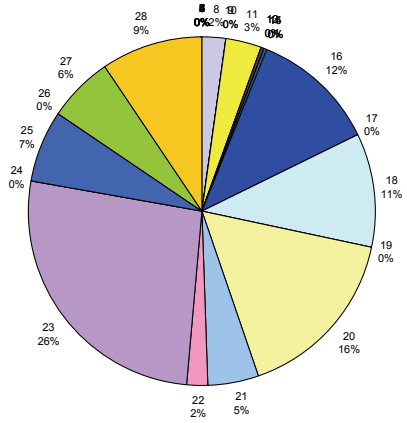


Extensão: Láb1-Fá3
Tessitura: Sol2-Mib3
Nota de pico: Sib2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Seção Andante

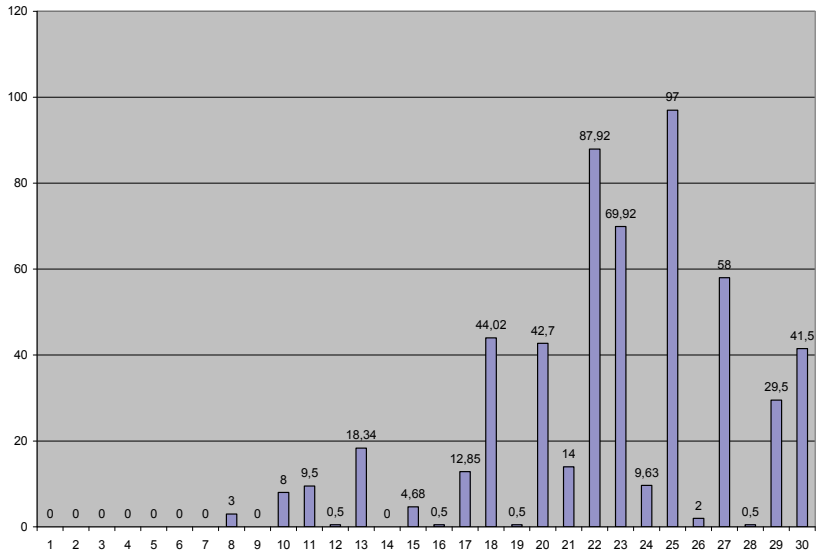


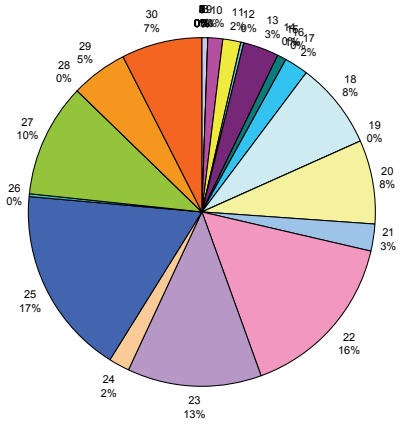


Extensão: Sol1-Mib3
Tessitura: Sol2-Sib2
Nota de pico: Sib2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Judex crederis - Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J, MP, 1818.

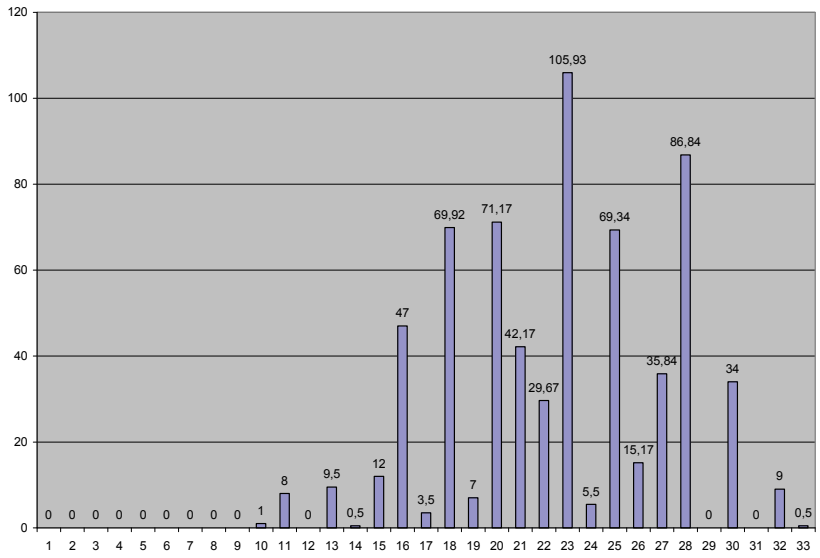


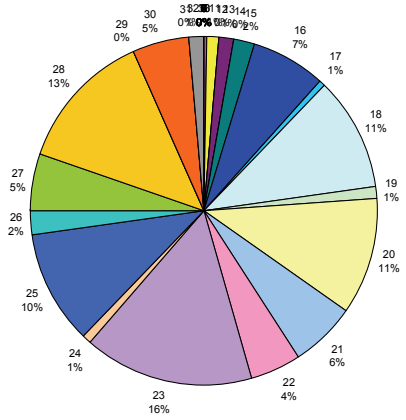


Extensão: Sol1-Fá3
Tessitura: Lá2-Ré3
Nota de pico: Dó3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Quoniam - Missa de Santa Cecília, JM, 1826.



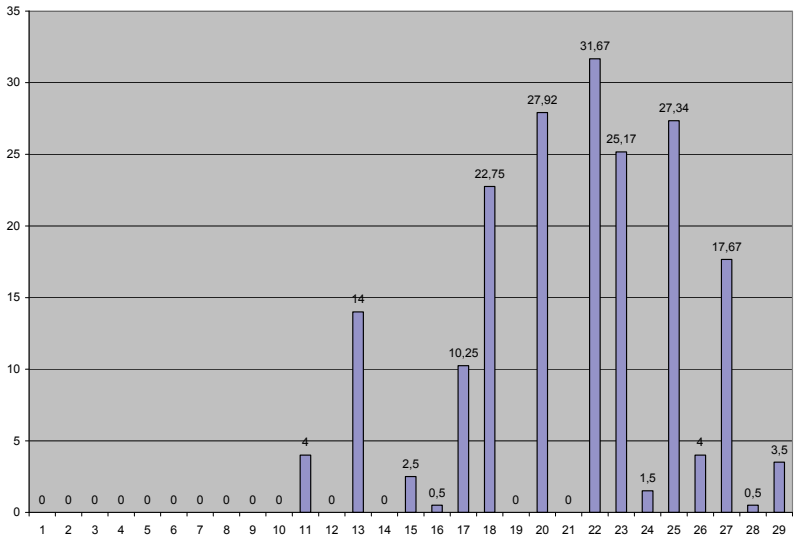


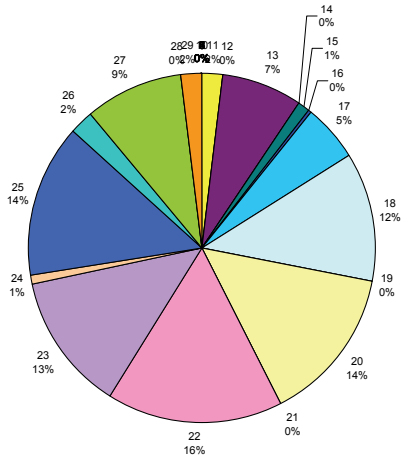
Extensão: Lá1-láb3
Tessitura: Fá2-Mib3
Nota de pico: Sib2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV. 12 - PORTO, António Felizardo

Inter iníquos – Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta, MP, 1813.



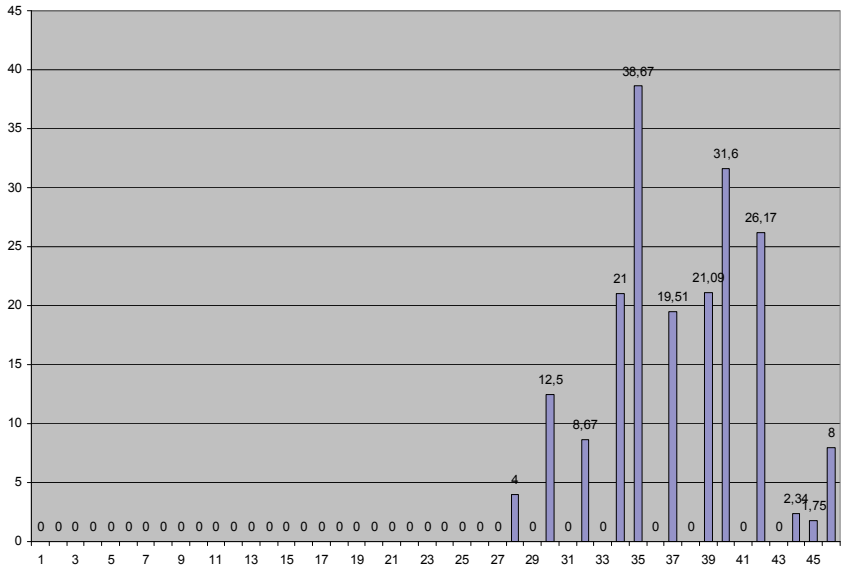


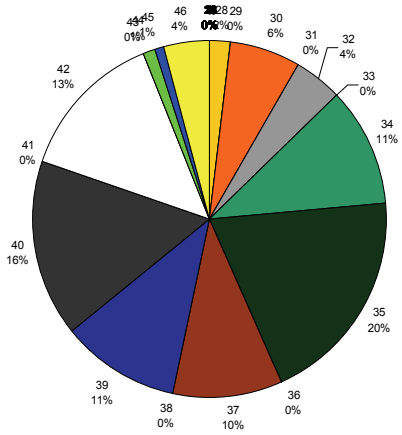
Extensão: Sib1-Mi3
Tessitura: Fá2-Ré3
Nota de pico: Lá2

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV. 13 - REALLI, Francesco

Et incarnatus – Credo, MP, 1817.



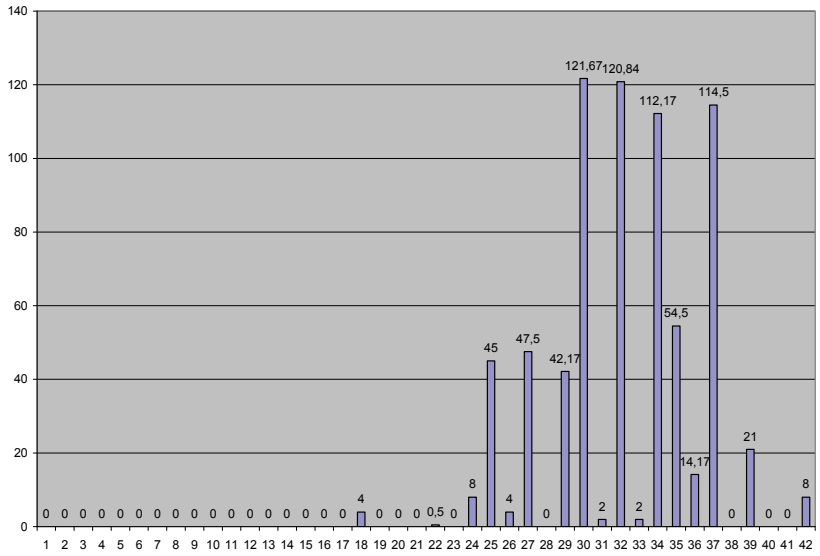


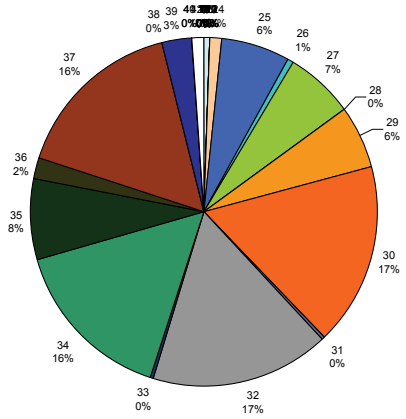
Extensão: Mib3-Lá4
Tessitura: Lá3-Fá4
Nota de pico: Sib3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV. 14 - TANI, Pasquale

Te Martyrum –Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J, MP, 1818.



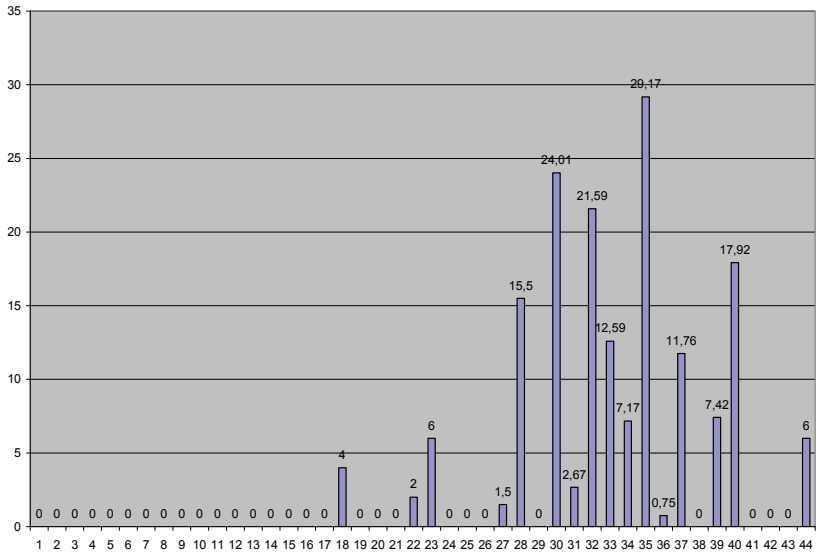


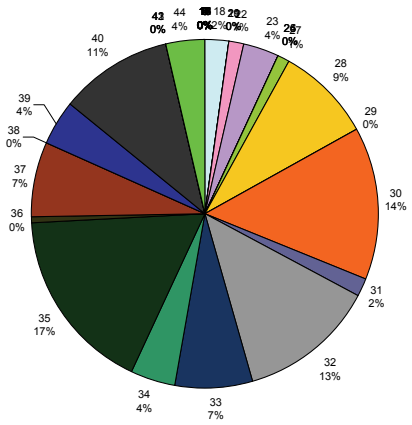
Extensão: Fá2-Fá4
Tessitura: Fá3-Dó4
Nota de pico: Fá3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV. 15 - TINELLI, Angelo

Confiteor – Credo, MP, 1817.
Seção Larghetto

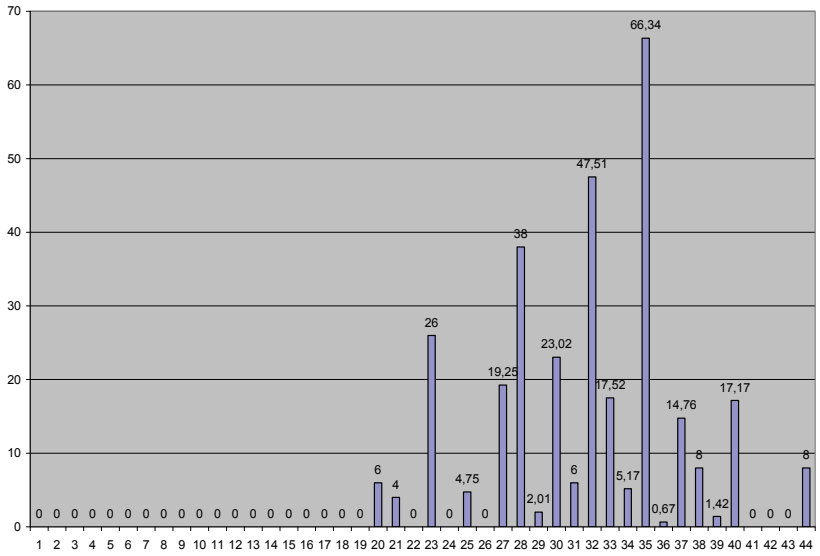


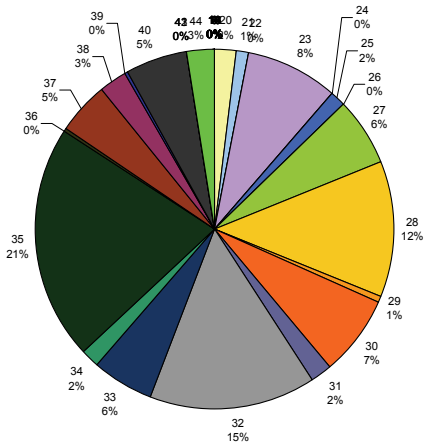


Extensão: Fá2-Sol4
Tessitura: Mib3-Mib4
Nota de pico: Sib3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

Seção Allegro



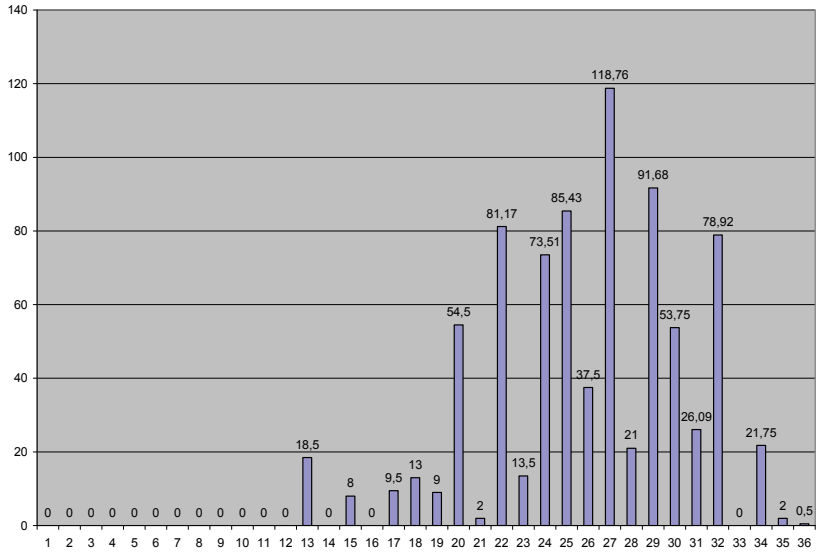


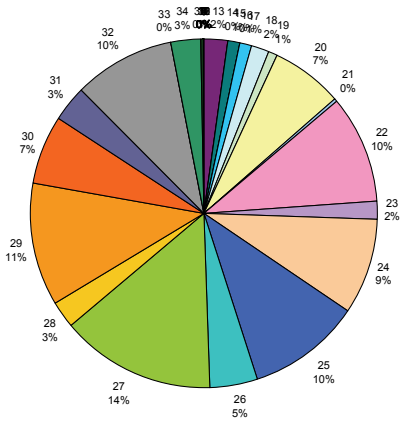
Extensão: Sol2-Sol4
Tessitura: Mib3-Sib3
Nota de pico: Sib3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

AIV. 16 – TRINDADE, Gabriel Fernandes da

Qui tollis[7] - Missa de Santa Cecília, JM, 1826.





Extensão: Dó2-Si3
Tessitura: Lá2-Sol3
Nota de pico: Ré3

Legenda:
Dó1 = 1
Dó#1 = 2
Ré1 = 3
Ré#1 = 4
Mi1 = 5
Fá1 = 6
Fá#1 = 7
Sol1 = 8
Sol#1 = 9
Lá1 = 10
Lá#1 = 11
Si1= 12
Dó2 = 13
Dó#2 = 14
Ré2 = 15
Ré#2 = 16
Mi2 = 17
Fá2 = 18
Fá#2 = 19
Sol2 = 20
Sol#2 = 21
Lá2 = 22
Lá#2 = 23
Si2= 24
Dó3 = 25
Dó#3 = 26
Ré3 = 27
Ré#3 = 28
Mi3 = 29
Fá3 = 30
Fá#3 = 31
Sol3 = 32
Sol#3 = 33
Lá3 = 34
Lá#3 = 35
Si3= 36
Dó4 = 37
Dó#4 = 38
Ré4 = 39
Ré#4 = 40
Mi4 = 41
Fá4 = 42
Fá#4 = 43
Sol4 = 44
Sol#4 = 45
Lá4 = 46
Lá#4 = 47
Si4= 48

[7] Somente a seção Allegro.

Neste Apêndice reunimos as fotos digitais de vários documentos guardados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Sua localização dentro deste arquivo está discriminada no título das pastas em que foram reunidas as fotos de cada um dos documentos. Podemos, assim, comprovar muitas das informações históricas que constam nesta tese. Além disso, disponibilizando estes documentos na íntegra, esperamos fornecer outras informações que não chegaram a ser transcritas no corpo desta tese e que poderão ser relevantes para outros pesquisadores com interesses afins.

Senhor.

Dicerão a V. A. R. que o Projecto da elevação da Cathedral desta Cidade a Capella Real envolvia consideraveis inconvenientes. Mas pela honra que V. A. R. me faz de querer ouvir o meu parecer, sou obrigado dizer, que similhantes inconvenientes não devem impedir, nem retardar hum momento a prompta execução do dito Projecto: porquanto

O primeiro inconveniente nasce da supposição de que por este modo se extinguirá a antiga Sé fundada por autoridade Pontificia, e que só pela mesma autoridade hé que pode ser dissolvida, e de nenhuma outra maneira. Este principio de Direito, Senhor, hé certo, e incontestavel na nossa jurisprudencia, e Disciplina Ecclesiastica: mas a supposição de que a antiga Sé se extingue, e aniquila, hé falsa, e falsissima; antes pelo contrario, elevada a Sé a Capella Real fica sempre existindo, e hum modo mais honorifico, e mais concernente ao esplendor do Culto Divino. E por isso não tem aqui applicação a mencionada regra de Direito, nem merece attenção alguma o chamado inconveniente, que não se verifica.

O Segundo inconveniente nasce de outra supposição de que a Capella Real deve ser sempre deambulatoria, e acompanhar a Côrte por toda a parte; e que a Sé hé sempre fixa, e inseparavel do local, em que huma vez foi estabelecida. Porem esta supposição, Senhor, ainda que não seja tam falsa como a primeira, ao menos hé equivoca, e muito pouco exacta; porque por huma parte não hé certo que toda a corporação da Capella Real acompanhasse os Senhores Reis por todos os sitios, em que hião passar alguma parte do anno: e V. A. R. bem sabe, que nos Reaes Paços de Salvaterra, de Queluz, de Cintra, de Mafra, e ainda nas jornadas nas Caldas, aonde o Senhor Rei D. João 5. e a Rainha Nossa

Senhora

Lembra fora dos meus annos, nunca houve hum estabelecimento regular de Capella, contentando-se apenas com alguns Ministros de habitos Prelaticios para os Pontificaes, com alguns Mestres de ceremonias, Cantores, e Musicos; ficando sempre o corpo da Capella ou em S. Vicente de fora, ou na Sylva, ou n'outra Igreja donde se apresentou, e principal residencia. Ao contrario disto até seria hum incommodo, e huma despeza exorbitante, e escusada. E para maior prova deste costume pode V. A. R. lembrar-se de que a primeira Capella Real que houve na Monarchia fundada pelo Senhor Rei D. Affonso Henriques em Guimaraens, bem longe de andar divagando pelas romarias, e pelas campanhas emquanto se-achou sem Fundador, sempre conservou a residencia da sua primitiva fundação, de sorte que ainda hoje goza dos mesmos antigos privilegios a insigne Collegiada daquella Villa. Da mesma sorte tiveraõ outras Collegiadas em Portugal, como a de Ourem, a de Villa-viçosa, a de Alcaçova de Santarem &c.

Não he menos equivoca a arbitraria supposição na parte que diz respeito á Sé; porque esta corporação não deve considerar-se tam fixa, e inherente ao solo desta Cidade, que se-não possão desmembrar os Ministros necessarios para as funcções, que V. A. R. quizer fazer celebrar em qualquer Igreja desta vastissima Diocese, e ainda fóra delle, da mesma forma, e pelo mesmo direito, que se-fazia na Europa. Ese me-he licito usar de huma allegoria, lembra-me comparar o todo da Capella Real a huma Milicia sagrada, que serve ao Dey dos Exercitos, da qual se-podem considerar como destacamentos, e corpos avançados os diversos Ministros, que algum dia hajaõ de acompanhar a V. A. R. para as funcções da Igreja fora desta Cidade. Do que fica dito se-vê com clareza que tambem está segundo inconveniente he imaginario.

O terceiro inconveniente nasce de huma supposição ainda mais falsa, que he, que todas as outras, e principalmente a Cathedral do Rio de Janeiro não tem anniversarios, nem funcções algumas particulares &c. em consequencia de Estatutos, ou de legados, que obriguem especialmente os seus Ministros a missas cantadas dentro da Igreja, em dias festivos. Os Conegos, e Capellaens que tinhaõ attegora em seu Direito da presença em certas festividades, e actos religiosos, no caso de que

vezem

rerem voluntariamente as offertas, ou benesses, que provinhão do seo trabalho. A maior parte dos Conigos não se-aproveitavão desta preferencia: e quando V. A. R. queira dar licença a alguns delles, e dos Capellaens para continuarem no mesmo uso; não vejo por isso que embaraçasem as funçoens da Capella, nem que lhe-proventha injuria alguma da sua dignidade no exercicio do ministerio sagrado em outra Igreja, emque se-serve ao mesmo Deos, que não hé, senão hum só, Senhor do Ceo e da terra. Lemar de outro modo creio eu que seria hum abuzo, inadmissivel nas circumstancias actuaes, emque V. A. R. poupa o que deveria dar em compensação dos benesses, que supprem a falta das pequenas congruas.

O quarto inconveniente consiste emque se-não podem accomodar na Capella Real os trez Monsenhores, dez Conigos, e cinco Clerigos Beneficiados, que vierão da Patriarchal de Lisboa. Pelo contrario, Senhor, eu não acho coiza mais facil, do que accomodar todos estes Ecclesiasticos na Capella, no logar mais decente, e proprio deste caracter, de hum modo omenos oneroso á Fazenda Real. Os Monsenhores ficão sendo Monsenhores como dantes, sem diminuição alguma nem de honra, nem de proveito, o que não succede a outras muitas pessoas, e muito menos aos seos Collegas, que ficarão em Lisboa no captiveiro do novo Pharaó: os Conigos podem passar a Monsenhores, e nisso ganhão huma grande dignidade; e os Clerigos Beneficiados podem subir á Hierarchia de Conigos. Qual será a razão porque se-não podem arranjar deste modo? Dirão a V. A. R. que era porque a conta, e o numero dos Conigos do Rio de Janeiro estava taxado pelo Papa de hum modo irremoviel. Porem, Senhor, não há coiza mais falsa do que esta taxa do Papa: os Conigos, e Dignidades desta Sé não forão creados, nem numerados na Bulla da creação do Bispado do Papa Innocencio 11.º, nem por outras algumas Letras Apostolicas; mas sim pelo Senhor Rei D. Pedro 2.º com o parecer exato do Bispo D. José de Alarcão em 1685. sem intervenção de mais authoridades, que não erão necessarias: e tanto o julgou assim o Senhor Rei D. João 5.º que accrescentou ja depois disso mais cinco ordens Conigos, e approvou os Estatutos, que o Bispo D. Fr. Antonio de Guadalupe tinha formado para a mesma Cathedral em 1734, sem dependencia de novas Bullas de Roma. Portanto pela mesma razão, e direito pode V. A. R. accrescentar hoje quantos quizer, muito mais não sendo preciso gravar a fazenda Real com grandes ordenados, pois tem Ecclesiasticos muito benemeritos, que desejão ardentemente servil-o com as pequenas congruas ou beneficios, que já tem, só pela nova dignidade de Conigos, e pela honra de Ministros

Da

da Capella Real. Mas paraque V. A. R. veja a ampla liberdade que tem nesta parte não posso deixar de tramerever as proprias palavras da mencionada Bulla da creação do Bispado de 25. de Novembro de 1676. = In Ecclesia Sancti Sebastiani, ejusque Diœcesi tot Dignitates, Canonicatus, et Prœbendas, atque beneficia ecclesiastica cum curâ et sine curâ, quot in eij pro Divino cultu, Ecclesiæ servitio, et Cleri decore ipsi Episcopo Sancti Sebastiani videbuntur convenire, de prædictorum Regum consilio et assensu, et prævia cujuslibet congruâ dotatione ab ipsis Regibus faciendâ, quam primùm fieri poterit, erigat, et instituat. =

O quinto inconveniente resulta da grande despeza, que se teme se irá fazer com a nova fabrica da Sé. Hé verdade que confessão que a Sé alguma coiza leva comsigo; mas queixão-se que leva pouco, e que portanto pouco se ganha na união. Porem eu, Senhor, digo, que esse mesmo pouco serve de muito nas circumstancias actuaes: alem de que parece-me que a conta que fizerão deste ganho ainda não hé bem exacta; porque alem dos trez contos, e duzentos mil reis, que se tem calculado, restão ainda muitos moveis, e paramentos, que podem servir quotidianamente, e poupão a despeza de os comprar de novo; restão outras addições que não são desprezeveis, e principalmente huma muito importante, que são as congruas de desoito Conigos, que V. A. R. tem sempre obrigação de pagar como Padroeiro, e com o quaes pode fazer a maior parte do serviço da sua Capella sem nova despeza; resta finalmente a obra da Sé nova, que fica cessando, e que tinha principiado o Senhor Rei D. João 5.º por entender com toda a razão, e justiça, que devia fazer esta Igreja na dita qualidade de Padroeiro. Estas despezas, Senhor, erão necessarias, até não temo dizer que erão de obrigação, porque V. A. R. não quer ouvir senão a verdade; e eu não posso descobrir outro modo, alem do mencionado Projecto, com que esta obrigação ficasse tão facilmente satisfeita, e dotada amortizada. As outras despezas, que V. A. R. vai fazer na nova Capella ainda que sejão de sobrerogação, e devoção, todavia são muito proprias de V. A. R. que hé o herdeiro não só da soberania, da Coroa, mas da piedade e religião de tantos grandes Monarchas; elles até me parecem que são muito estas, e quasi necessarias pelo exemplo que dão aos seus povos, que nunca são tão bons vassalos, como quando são bons catholicos; proposição que assaz nos tem provado a triste experiencia do que succede na Europa a cinte annos: com tudo nesta especie de despezas toca a V. A. R. o arbitrio inteiramte. livre, e pode mais facilmente proporcionallas com as outras necessidades mais urgentes do estado.

Entretanto tem já V. A. R. hé mencionado Projecto da elevação da Cathedral hum grande numero de bons Cantores, e Ministros inferiores

inferiores para o serviço e perfeição do Coro, e do altar, tem huma primeira, e numerosa Hierarchia de Conigos condecorados com roquete fechado, e capas roxas, tem huma segunda Hierarchia de Monsenhores, com uso de mitra para celebrarem os officios, e Missas com huma especie de rito Pontifical nos dias de segunda ordem; e tudo isto creio eu que faz a maior representação, que por ora se-pode desejar da magestade do throno do Rei da terra na acção de render as suas homenagens e sacrificios ao Rei do Céo; creio que bem pouco falta aqui para o esplendor de huma Capella verdadeiramente Real, e que nunca se-poderá confundir com o Cabido de qualquer Sé ordinaria, e muito menos das do Brazil; e creio sobre tudo, e me-consolo que a piedade de V. A. R. esteja satisfeita com hum similhante arranjamento.

Mas deste mesmo arranjamento hé que fazem resultar hum Sexto inconveniente, que consiste em não conhecerem hoje no Brasil huma authoridade, que possa estabelecer hum similhante arranjamento.

Eu convenho, Senhor, que o Bispo desta Cidade não tenha directamente a authoridade de conceder as insignias Canonicaes, ao menos as de maior graduação: e para me-explicar com aquella candura e franqueza, que me-hé genial, parece-me que o Bispo muito pouco ou nada se-deverá importar com os feitios, e com as cores das capas, e murças dos seos Conigos; porque de outra importancia devem ser os cuidados, e negocios de hum Bispo. Porem se elle não tem authoridade para conceder habitos Prelaticios, quem será atacado porque a não terá o Principe Regente? porque se-não respeitará nelle o Successor daquelles Principes, que tantos serviços tem feito á Igreja Catholica, e á Côrte de Roma, e em recompensa tem impetrado tantos privilegios, distincções, ornamentos para os Ministros da sua Capella? porque razão não hão-de ter hoje vigor nenhum as Bullas = In supremo Apostolatûs solio = Romanum decet Pontificem = de Clemente XI. nos annos de 1710, e 1716. a Bulla = Ab regimen Ecclesiæ = de Innocencio 13. a Bulla = Salvatoris nostri = de Benedicto 14. no anno de 1740. e outras que se-leem no Codex Titulorum da Igreja Patriarchal? Não, Senhor, tales que ninguem se-atreva a disputar directamente a N. A. R. o incontestavel Direito, e authoridade de nomear Beneficios com uso de certos habitos Prelaticios na sua Real Capella: isto seria, alem de hum erro muito grosseiro, commetter huma grande incivilidade. Em que está pois toda a duvida? Está, segundo dizem, em não haver hum Prelado, que faça a collação, e instituição Canonica destes Beneficios que V. A. R. for servido nomear: eis aqui a grande difficuldade, e o escrupulo que atormenta consciencias delicadas. Hey para desvanecer este escrupulo que cabe em V. A. R. reflectir primeiro que tudo na distincção que fazem entre Conigos e Monsenhores; porque em quanto aos primeiros con-

cedem

concedem que possa haver hum Prelado, que os colle; mas a respeito dos Monsenhores não reconhecem tal Prelado. Mas a isto respondo eu em primeiro lugar que a differença entre Conigos e Monsenhores não hé essencialmente tam grande, que não se-assimelhem, e se-toquem por muitos pontos esta dignidade: parece que o maior distinctivo que os separa na ordem Ecclesiastica hé ouro da mitra, que consequintemente habilita o mitrado a celebrar de fatdistorio, e por hum rito quazi Pontifical; mas este mesmo ouro da mitra não hé tam repugnante á qualidade de Conigo, que não vejamos em quazi todas as Naçoens Catholicas os Conigos de certas Cathedraes condecorados com esta insignia, como são em Italia os Conigos de Napoles, de Padua de Sueca &c.: em França os Conigos de Seção, de Perpinhão &c. em Hespanha os Conigos de Compostella &c.: alem de que não hé a mesma insignia tam inherente ao caracter Pontificio, ou Prelaticio, que não se-passassem mais de mil annos na Igreja, sem que ella fosse conhecida nem usada pelos Prelados e Pontifices; de maneira que se-deve considerar hoje mais como huma decoração de dignidade, do que como symbolo de jurisdicção, como hé a Cruz peitoral, o Baculo pastoral, o Solio fixo na Igreja &c.ª E concluindo-se tudo isto que os Conigos não são tam distantes dos Monsenhores na ordem Ecclesiastica, como se-pertende, não conheço qual há-de ser a razão, porque para a collação de hum se-pode achar hum Prelado no Brasil, e para a collação de outros não pode existir hum tal Prelado.

Mas ainda supposto que estas dignidades distão muito mais do que hé na realidade, sempre em todo o caso os Monsenhores não são mais do que Ministros da Capella Real, donde derivão todas as suas distincções, e privilegios: Ora sendo elles membros da Capella, necessariamente devem reconhecer hum Presidente, hum Chefe, hum Prelado, menos que não queiras formar hum corpo acefalo, levantar hum scisma; e este Prelado não pode ser outro, senão aquelle que V. A. R. for servido nomear por seo Capellão Mór, porque creio que ninguem se-attrevera a disputar-lhe esta primeira prerogativa do seo Real Padroado. Supposto tudo isto, digo eu agora, que esse mesmo Capellão Mór, quem quer que elle fôr, hé que pode, e deve fazer a collação e instituição canonica dos Monsenhores: digo mais, que não precisa ter a dignidade de Cardial, nem de Patriarcha, nem mesmo o caracter de Bispo; porque nenhuma destas qualidades tiverão antigamente alguns Capellães Mores, e comtudo collavão as dignidades da Capella Real: erão simplices Presbyteros, que era quanto bastava para communicar ao Apprasentado o poder espiritual de officiar no Coro, e no altar, e de consagrar o corpo de Christo no sacrificio da Missa. Deste mesmo poder gozão geralmente todos os Presbyteros, que são Prelados exemptos = nullius Diœcesis = como

como o Abbade de Sanctharem, o Prior Mór de Thomar, e outros em Portugal; e era simplesmente desta prodar que usava o Patriarcha de Lisboa, quando collava os beneficios da Capella Real, não como Prelado Diocesano, mas como Capellão Mór, e Prelado privativo da Capella, como erão delle seus antecessores não-patriarchas.

Em huma palavra não hé preciso mais do que a Ordem de Presbytero, para communicar o poder espiritual do outro Presbytero legitimamente apprezentado para a collação; porque nisto hé que consiste toda a essencia da instituição Canonica, como sabem todos aquelles que sabem Direito Canonico: e emquanto ao uso dos habitos Prelaticios não era verdadeiramente o Capellão Mór, que os concedia, nem podia conceder, nem como Bispo, nem como Patriarcha, nem como Cardial, pois que são graças, e concessões affectas immediatamente ao Papa, como todos sabem; mas este uso na Capella Real hé todo devido ás grandes prerogativas dos Senhores Reis Padroeiros, que quando apprezentão o Candidato, hé logo munido, e autorizado para todos os seus privilegios, e insignias. Eis aqui, Senhor, o que se deve praticar tambem hoje no Brasil, cabendo o Capellão Mór todos aquelles Ecclesiasticos, que V. A. R. for servido apprezentar-lhe para a sua Capella.

Não me-esqueço, Senhor, que ainda lembrarão a V. A. R. outros inconvenientes contra o Projecto, de que tenho tratado; como são: 1º A sujeição, em que se-torna que vá ficar a Capella Real ao Arcebispo da Bahia, no caso que S. Alteza R. nomêe por seo Capellão Mór o Bispo do Rio de Janeiro, seo suffraganeo: 2º O juramento que derão os Monsenhores, e Conigos, que vierão da Patriarchal de reconhecer só por seo Prelado o Patriarcha de Lisboa, e seos Successores: 3º a repugnancia que terão os ditos Ministros que forão da Patriarchal em fazer o Circuito, e mais obrigações do Ceremonial ao novo Prelado: 4º A incoherencia de hum dossel rico de galão de oiro, como são os da Capella Real, para ornar o sólio de hum simples Bispo: e outros inconvenientes da mesma natureza.

Porem eu, Senhor, respondo em duas palavras ao 1º: que o Bispo do Rio de Janeiro, como tal, fica sendo subordinado ao seo Metropolita nos casos de appellação, e de impetração. attinentes ao Governo do Bispado, como dantes; porem não na qualidade de Capellão Mór: ao 2º: que o Bispo do Rio de Janeiro fica sendo hum verdadeiro Successor do Patriarcha de Lisboa, não como Bispo, mas como Capellão-Mór: ao 3º: que todos os Ministros de qualquer dignidade que forem são obrigados a fazer ao seo Prelado as ceremonias que manda a Igreja, ao Principe, debaixo das penas e censuras da mesma Igreja, e das leis do mesmo Principe: ao 4º: que quando não seja como Bispo, ao menos como Capellão-Mór pode o Prelado da Capella Real usar desse rico.

Outras mais coisas

coizas teria eu que dizer, senaõ temesse abusar da bondade, comque V. A. R. se-tem dignado ouvir-me. Faltey mayor que entenha excedido os limites da moderaçaõ com o calor de defender huma causa tam justa, hum Projecto tam acertado, que merecem a approvaçaõ de V. A. R.

Porem, Senhor, se tenho excedido, queira relevar-me, na certeza de que seria por erro de entendimento, enaõ por culpa da vontade, edocoraçaõ, que-do tenho dedicado ao seo servico.

Rio de Janeiro Em 13. de Junho de 1808.

Cose 12
Cose 1

Ill.mo e Ex.mo Sr.

Ile a Scriptura do Inventario.

PUBLICO
NACIONAL

ARQUIVO NACIONAL
Seção Historica
.....
Rio de Janeiro

6 Lº 172 / 265 v

ARQUIVO NACIONAL
Rio de Janeiro

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Escriptura de Engaja
mento que faz o Excelen
tissimo Duarte Mendes
de Sam Payo Fidal
go no Augusto Nome
de Sua Magestade o
Imperador com Joaõ
Francisco Facioste

Saibaõ

quantos este publico
instrumento de procu
raçaõ bastante di
go instrumento de Es
criptura de Engaja
jamento ou como
em direito milhor
lugar haja nomi te
nha Virem que no
anno do Nascimento
de Nosso Senhor Jezus
Christo de mil oito cen
tos vinte nove aos qua
tro dias do mez de Fe
vereiro nesta Corte
e Cidade do Rio de
Janeiro na Casa da
Ajudda e Cazas de
Residencia do Exce
lentissimo Monrenhor
Duarte Mendes de
Sam Payo Fidalgo

Fidalgo conde de Ta
bellido Vim a hi pe
rante mim a parecer
convencionado como
Outorgante o mes
mo Excelentissimo Du
arte Mendes de Sam
Paio Fidalgo Com
mendador da Ordem
de Christo Authoriza
do para este contrato
por Sua Magesta
de o Imperador pelo
Juiz. que a prezen
ton nas diante vai Ci
tado e como Outor
gado João Francisco
Faciote Residente
nesta Corte que o
Reconheço pelos pro
prios e por elles pe
a prezentado a bille
te de Lustre buricão
do Throno Segun
te = A Castro = O
Excellentissimo Du
arte Mendes de Sam
Paio Fidalgo no
Augusto Nome de
Sua Magestade o
Imperador paz ence
rra de Outorgamen

Fidalgo donde eu Ta
belião Vim a hi pe
rante mim a parecerão
convencionados como
Outorgante o mes
mo Excelentissimo Du
arte Mendes de Sam
Paio Fidalgo Com
mendador da Ordem
de Christo Authoriza
do para este contrato
por Sua Magesta
de o Imperador pelo
Decreto que a prezen
tou ao diante vai Co
piado e como Outor
gado João Francisco
Faciste Residente
nesta Corte que eu
Tabelião reconheço pelos pro
prios e por elles foi
a prezentado o bilhe
te de destribuição
do Theor seguin
te = A Castro = O
Excellentissimo Du
arte Mendes de São
Paio Fidalgo no
Augusto Nome de
Sua Magestade o
Imperador faz esta
pactura de Engajamen

de engajamento com
João Francisco Faci
ate em quatro de Fe
vereiro de mil oito cen
tos vinte nove = Duan
te dizendome o exce
lentissimo Outorgan
te que para duas tes
temunhas a baixo no
meadas e assignadas
que tendo se conheci
do os doze annos por
que o Outorgado enta
va engajado por ex
cripturas publi
cas para exercer
o emprego de Almoxa
rife Caixa da Tesou
raria da Sua Ma
gestade o Imperador
e sendo da vontta
de do mesmo Augus
to Senhor que o Ou
torgado continue
no mesmo emprego
para o que novamente
se engaja
do por isso elle Ex
celentissimo Outor
gante no Augusto
nome de Sua Ma
gestade o Imperador

ARQUIVO NACIONAL Sessão Historica Rio de Janeiro
ARCHIVO PUBLICO NACIONAL

o Imperador tem justo
como Outorgado com
prirem as condiçoens
e Clauzulas. Seguin
tes = q.ue este novo en
gajamento he pelo
tempo de seis annos
que ja tiverão o seo
principio desde o pri
meiro de Janeiro do
Corrente anno de mil
oito centos vinte no
ve = que o Outorgado
Recebera fora do se
or dena-do de sete cen
tos quarenta e cinco
mil Reis annuaes ma
is cento e oitenta mil
Reis da Sua Jubila
çaõ no fim dos Re
feritos seis annos Re
cebera de Jubila
çaõ quatro centos e
oitenta mil Reis pa
ra o Outorgado del
les gozar em qualquer
parte que lhe con
venha a esta Jubilação
o Recebera o Outor
gado pela Folha
da Capella Imperi
al = que findo o
prazo dos seis annos

o Imperador tem justo
como Outorgado com-
prirem as condições
e Clauzulas. Seguin-
tes = que este novo en-
gajamento he pelo
tempo de seis annos
que já tiverão o seu
principio desde o pri-
meiro de Janeiro do
Corrente anno de mil
oito centos vinte no
ve = que o Outorgado
Recebera fora do se-
or dena-do de Sete cen
tos quarenta e cinco
mil Reis annuaes ma
is cento e oitenta mil
Reis da Sua Jubila
ção no fim dos Re
feritos seis annos Re
cebera de Jubila
ção quatro centos e
oitenta mil Reis pa
ra o Outorgado del
les gozar em qualquer
parte que lhe con
venha a esta Jubilação
Recebera o Outor
gado pela Folha
da Capella Imperi
al = que findo o
prazo dos seis annos

annos marcados que
rendo o Outorgado con
tinuar nomesmo exer
cicio se procederá nos
vos ajustes como for
determinado por sua
Magestade Imperi
al = E que Sua Excelen
tissima Outorgante
no Augusto nome do
mesmo Senhor fa
rá bem ao Outorga
do as quantias que
até agora Recebi e
continua a Receber
pelo Thezouro Publi
co a saber como o que
Recebi para cazas e
pela folha do Bat
alhão sito em guar
to durado e no con
trato que o outor
gado fica sugei
tado das contin
gencias das Ordenanças da
Espada até Tercei
ra Ordem mais fi
ca o Brigadeiro de
prezentare nesta Cor
te todos os dias
que forem da primei
ra e Segunda
Ordem e em todas

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

annos marcados que
rendo o Outorgado con
tinuar no mesmo ser
viço se proceder nos
seus ajustes como for
determinado por sua
Magestade Impe
rial = E que Sua Excelen
tissima Outorgante
no Augusto nome do
mesmo Senhor fa
rá bem ao Outorga
do as quantias que
até agora lhe tem sido
continuadas pelo Thezouro Publi
co assim como o que
lhe tem para cazas e
pela folha do Bat
alhão cito em quan
to durado o re con
tracto que o outor
gado fica depen
dendo das sanctoni
as Ordenanças da
Espada até Tenen
te Ordem mais fi
cará o Brigadeiro a que
prezentará nesta Cor
te todos os dias
que forem da pri
meira e Segunda
Ordem e emtodas

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARQUIVO PUBLICO NACIONAL

e em todas as mais
funções que Sua
Magestade o Impe
rador Ouvir por bem
determinar e que
são estas as Cláu
sulas com que
tinhão pactuado
o novo engajamen
to que promettem
cumprir exactamen
te como o que se
contem e a fazerem
boa firme e valioza
esta escriptura em
todo o tempo E assim
me pedirão lhes fi
zesse este instrumen
to que lhes li e
citarão carregna
rão o theor do at
tizo o seguinte =
Illustrissimo e exce
lentissimo Senhor
Sendo presente
a Sua Magestade
o Imperador o officio
de Vossa Excelencia
de 12 do Corren
te em que participa
haverce finaliza
do a escriptura de

de engajamento do Mu
zico da Imperial Capel
la João Francisco
Facciote Ilha o Mes
mo Senhor por bem
authorizar a Vossa
Excelentissima digo a
Vossa Excelencia pa
ra proceder o novo
ajuste Deos Guarde
a Vossa Excelencia
Paço em vinte hum
de Janeiro de mil oito
centos vinte nove = Jo
ze Clemente Pereira,
Senhor Duarte Mene
zes de Sáo Paio Fi
dalgo = Sendo teste
munhas presentes
Narcizo Joze da Sil
va, Manoel de Sou
za, e Eu Joaquim Jo
ze de Castro q. o es
crevi = O Monsinhor
Fidalgo = João Fran
cisco Facciote = Nar
cizo Joze de Silva,
Manoel de Souza =
Nada mais consta
vse a Escriptura da Lan
cada no dito Livro de
Notas de donde fiz
extrair a presente cao

ARQUIVO NACIONAL - Rio de Janeiro - Seção Histórica
ARQUIVO PÚBLICO NACIONAL

A 7 B
6 B
86°

ao qual me reporto
e estas sendo breve e assi
gnei em publico e Rio
zo Rio de Janeiro sete
de Março de mil oito
centos vinte nove e Eu
Joaquim José de Castro
a escrevy e assignei
Joaquim

1831

ARQUIVO Histórico Rio de Janeiro NAL

99 Cx 12

Pa 12

1829.

ARQUIVO NACIONAL
Sala Matoso
Rio de Janeiro

Senhor.

Dizem os Musicos Compositores da Imperial Capella não existir em toda a Europa, de que provém receberem não só insufficiente estipendio; que elles tem supportado até aqui com o maior soffrimento, e silencio aquelles infortunios, que a inevitavel serie de acontecimentos desfavoraveis mais ou menos mortificante ha feito cahir sobre todos. - Hoje porem que a distancia é muito progressiva accumulação de privações os constrange a patentearem a sua situação deploravel: resolvem-se finalmente a dirigir ao elevado Conhecimento De Vossa Magestade Imperial a mui respeitosa Supplica de que Se Digne de Tomar em Sua muita Sabia Consideração os excessivos males, que os atribulão. Dedicados desde a infancia a huma profissão pouco feliz, mas que por isso não deixa de ser menos digna da estima de todos os povos mais cultos, visto ocupar um logar tão distincto entre as boas artes; elles empregárão muita parte dos seus annos em hum constante estudo para colher somente breve salario e fructo de seu trabalho, afim de gozarem de huma subsistencia decente, para

premio, a que deve aspirar todo o cidadão
[illegible]. Houve hum tempo em que de
algum modo o conseguirão. Mas hoje fal-
tando-lhes os meios de entreterem huma
sem caprichos, e até mesmo amargurada
existencia; vendo-se de mais alguns encar-
regados de procurarem o sustento a suas
numerosas e indispensaveis familias;
não tendo, nem mesmo podendo já ter
outro algum emprego, que os ajude a mino-
rar a sua penuria; que recurso escolhe-
rão elles para sahirem de hum estado
tão violento, e oppressivo? O unico, sem
duvida o mais poderoso, que lhes resta,
e vem a ser este.

P. a Vossa Ma-
gestade Imperial
que Attendendo Benigna-
mente [illegible] tan-
ta

terra a verdade em toda a sua
Haja por bem Conceder
aquelle augmento de ordenado
que for competente com as cir-
cumstancias, e obter
Protestão que de qualquer
sorte que sejão deferidos, de-
fere

E. R. M.ce

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Min. da Justiça

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Fiz. Mo Fo. Mo Snr.

Obedecendo á respeitavel Ordem delle Exc., tenho a honra de pôr na
presença de Vossa Alteza os Empregados deste Espectaculo Imperial
Nacional com os seus ordenados. Saõ os seus Empregados deste
e Portuguezes, os Musicos Orchestra, e os Bailes, que ficaõ em serviço
actual; existem 14 a dos Musicos instrumentistas, dos cantores,
os dous Copistas, dous Rabistas, entrando o Mestre, que estaõ ausen-
tes de S. Christovaõ, os quaes todos naõ podem ainda ser despedidos, emfa-
me ordem delle Exc., ou A. Exc. for servido mandar ordem para
serem despedidos. Pela Relaçaõ junta verá V. Exc. empor-
tar ella pessoal com os que ficaõ em 5:690$100 rs. E como ofi-
cial da ordem do Mestre Exc. de 56:333$333 rs. com acerto a
sobras ag. Dous 1:623$333. Porem permitta V. Exc. que Eu
faça duas pequenas representaçoens, aquella, que como ficaõ dous
Sopranos, p. que estes despedidos, dous naõ Sopranos, dos que ficaõ E
tem 1 mil de ordenado quarenta, cinco mil reis, q. por isso nunca
apparece, seria bom, q. se empregasse ahi de 1$800 rs., ainda se
assim posso conseguir elle os efeitos. Lembra-me tambem q. pos-
sendo para serem despedidos ofaço por naõ estarem Empregados
já: mas como sobra dig. Exc. em Orçam., ainda lhe tenho seria
bom ficar por augmento Ab. Lucay, naõ só por ter vinte annos
annos de serviço, como porque ganha á dous mezes Subsidio
72$ 000 rs., emquanto que o outro Angelo Scully, Franc. Scully,
o qual ganha 360$000 rs. Pelo que junto ordem para
elle ter os dous Soldos de 72$ 000 rs. ah 180$000 rs. por
fazer acerto de 108$000 rs.; ainda sobra 83$333.
Porem V. Exc. me ordenará, o que for disso agrado, para eu
obrar como devo. Igualmente na lista dos Empregados naõ
só gratificaçaõ, que naõ se que existem, entre os que estaõ em serviço
effectivo; e porisso naõ vem q. V. Exc. ordenado, q. se

[illegible]

[illegible] não [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

E.ma C. R.a [illegible] [illegible] mais [illegible], [illegible] [illegible]
a Ig.ão de S. L.; pois que a [illegible] [illegible], essa Religião
deve obrigo nos não [illegible]; pois que a essa Religião
presente mente essas [illegible] [illegible], energias; tudo
isto reside na [illegible] [illegible]
Cap.a Imperial, [illegible] 14 de Junho de 1831

P. [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] C. R.a

[illegible]
[illegible] Manuel José de Sousa França
Ministro Secret.o d'Estado dos Negocios de Jazenda, de Justiça

Este Orçamento estava no Gabinete antes
do Monsenhor Fidalgo remetter o outro com
o seu Off.º de 12 de Março deste anno, e não
continha nem Relação dos Empregados,
nem Off.º de remessa.

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARCHIVO PUBLICO

ARQUIVO NACIONAL
Seção Histórica
Rio de Janeiro

Orçamento da Despeza da Capella Imperial, e Cathedral desta Côrte do Rio de Janeiro para o anno de 1831

Ass.es

Importa a Despeza da Folha Nominal, que offerece inclusa, contendo todos os Empregados, que nella existem, ascendente ás Cargas, que lá como abaixo declaro, com a quantia de: . . . . . 61:635$950

Para Despezas Ordinarias como Juramentos, Cera, Ferragens, Carvão, Azeite, Lavage de roupa, Pontuado, Engomado, Carpint.ro, Incenso, e todas as mais despezas miudas, que se fazem, não indispensaveis . . 8:000$000

Lugares vagos, que se aproveitem, como Capellaens, Sachristas, Musicos, e Organeiro, o que ainda não tem preenchido por ainda subsistirem, com razão de pequenos Ordenados, cujos lugares se devem preencher, porque Todos os que existem não podem fazer tanto trabalho . . 4:200$000

Somma! 73:835$950

Observações

Foi estabelecida esta Capella Imperial, e Cathedral com vinte, e quatro Capellaens Cantores, entrando neste numero dous Regentes, para estes todos serem divididos em duas Turmas, hum cada Semana, em os dias de 1.no, 2.no e 3.no Domingos todos devem comparecer: tendo os dous Regentes cada hum mais sessenta mil reis, que os Capellaens. Existem unicamente dezaseis Capellaens, e hum só Regente, por ter falecido o outro: destes mesmos dezaseis Capellaens há dous, que não podem servir: hum está impossibilitado inteiramente por molestias, que tem, e destes impossibilid.e há mais de dous annos; e outro tem decidido oitenta annos, e tambem com molestias; porem este assim mesmo, quando póde comparece na Capella: porem he de hum impedimento facil trabalhar; e com principalmente

Sendo

sendo hum Sacerdote, que está relaxado desde seus
Predecessores, porem assim mesmo vou quando posso, pelos
seus ajudo contar com elle. Eu dirijo, e mando para
Lg.ar os alguns comos bem servido, completar o numero
de vinte Capellaens; porem não ha quem queira pelo
pequeno ordenado de trezentos mil reis; porisso pois o
ordenado vou ver se Misericordia, ou Claustros, e
com S. Pedro, onde os cónos não tem canonicos, como
Forbeles alguns pouco. Destes trezentos Capellaens, oito
vencem a trezentos, cincoenta mil reis, que já vencião
no tempo de S.r Rey D. João 6.º, os nove que vencem
a trezentos mil reis, que forão, os que existirão depois que
S. Mag.de Imperador felis.mo começou a Imperar neste
Imperio. Agora vou quanto este ordenado he diminuto, e
para onde Respeito chegar. O P.e que tem Thesouraria bem
bem estado, enquanto estão todas as obras.

Ha tambem varios mestres de musica Sachristas, entrando dous,
que estão na Imperial Quinta, e Paço de Boa Vista; o Pro-
tes, o Encarregado dos Tribunaes de S. Mag.de Imperial: os
dous que restão 10 oito vencem cem mil reis, os outros
quatro a cincoenta mil reis. Devem ainda completar o
numero de vinte os ditentes relaxados pelo muito Reve-
do, e divino Ministerio, que elles tem. Tendo feito todas
as deligencias, creio ser possivel achar quem venha ingressar
nesses por cincoenta mil reis: do O. P.e espero o meio
para haver este mal.

O mesmo digo dos Senhores, que devendo faltar dellas,
que a poucos falecem, não pode encontrar, pelo ordenado
diminuto, que elles tem, de noventa cem mil reis, visto
poderem substentar, os dous, q não servindo relaxella, gastam
todo custo despendido, p.a q. dous, q. qualquer que pode não
mais. Eu estando detido com as portarias demettorias, cessão pr

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

se assim, não vai como requer, porque a Certidão não póde mentir, quem requereo siga este Habito.

Existe vago o Lugar de Organista para esta Capella, e Organ, arranjado, porque ogora havia falecido. Eu não tenho provido este Lugar, apesar de haverem alguns candidatos, porque devo ser ocupado por hum homem, que seja Professor.

A vista do exposto peço a S. Exª haver a mercê de vista do estado ordenado, em que acha esta Igreja, e se que devendo conservar o mesmo Ordenado de cinco Capellas Imperial de S. Maj.de O Imperador; tendo O Mesmo Augusto Snr.o os mesmos meios para Religião, esta e esta Capella falta inteiramente de Paramentos, e de Ministros: Todos esperançados em S. Exª, que co- Deus Todos estas cousas. Capella Imperial 30 de Janeiro de 1830

O Mestre das Cerimonias
Inspector da Capella Imperial

Relação nominal dos Empregados na Capella Imperial e dos seus vencimentos relativos ao 3º q. do anno de 1872 extrahida da respectiva Folha.

ARQUIVO NACIONAL Secção Historica Rio de Janeiro

Congruas

O Bispo Diocesano Capellão Mór.		500$000
O Monsenhor Antonio Jose da Cunha e Vasconcellos. . . .		385$000
O dito Jose Maria Telles de Menezes.		250$000
O dito Dom João da Purificação Marques Perdigão. . . .		250$000
O dito Roque da Silva Moreira.		250$000
O dito Inspector Fabriciano Duarte Mendes da S. Reis Fidalgo. .		
De Congrua.	250$000	
De Gratificação.	250$000	500$000
O dito Francisco Correa Vidigal.		250$000
O dito Joaquim Jose da Silva e Veiga, falleceo em 25 de 9bro.		152$758
O dito Manoel Antonio Neto.		150$000
O dito Joaquim Inacio Lopes Cotão.		150$000
O Conego Thomaz Jose de Aquino Pereira e Silva. . . .		150$000
O dito Placido Mendes Carneiro.		150$000
O dito Manoel Xavier de Barbuda.		150$000
O dito Antonio Pedro Monteiro.		150$000
O dito Felicianno Joaquim da Silva.		150$000
O dito Jose Dias da Costa.		150$000
O dito Francisco dos Santos Moreira.		150$000
O dito Eleutherio Jose Ferreira.		150$000
O dito Pedro Velasco de Amorim Valladares. . . .		150$000
O dito e Cura Luis Marcianno da Silva		
De Congrua.	150$000	
De Ordenado como Cura.	75$000	225$000
O dito Narciso da Silva Nepomuceno.		150$000
O dito Jose de Araujo Landim.		150$000
		4:812$758

Transp.te 1$, 4:000$750

O Conego Penitenciario Manoel Alves Ferreira Sá Barros , 150$000
O dito Francisco Vieira Goulart , 150$000
O dito Joaquim Duarte Monteiro da Silva , 150$000
O dito Januario da Cunha Barbosa , 150$000
O dito Joaquim Teixeira dos Reis , 150$000
O dito José Lisboa Vieira de Castro , 150$000
O dito José Camello Pinto e Castro , 150$000
O dito Manoel Tavares da Silva Couto , 150$000
O dito José de Carvalho e Souza , 150$000

Ordenados

O Capellão Regente José José Rios de Carvalho , 107$500
O dito 2º dito José Nicacio de Brito , 65$000
O dito Joaquim Saveiros Gomes , 62$500
O dito José Campello , 62$500
O dito Antonio Pereira Gonsalves , 62$500
O dito Estevão José Dias , 62$500
O dito Francisco José Reis , 62$500
O dito Francisco José Machado , 62$500
O dito Diogo Martins de Barros , 62$500
O dito Francisco José de Oliveira , 62$500
O dito Corsario dos Passos Torres , 62$500
O dito Antonio da Costa Miranda , 62$500
O dito Innocencio José Gomes , 50$000
O dito José José Pinto da Motta , 50$000
O dito José José de Faria , 50$000
O dito Pedro José Reis , 50$000
O dito José Alves Couto , 50$000
O dito José Joaquim da Costa Monteiro , 50$000
O dito Regente Apresentado José Joaquim Borges , 90$000
O dito dito Antonio Mariano Pedreira , 62$500

1:771$750

	Transp.ª	7:417$750
O Capellão Guilherme dos Santos Antunes		50$000
O dito Jozé Dias da Sª		50$000
O Mº de Cerimonias Vasconcellos de Andrade Rosa		80$000
O dito Bento Jozé de Almeida		62$500
O dito Fernando Pinto de Almeida		50$000
O dito Joaquim Jozé Ferreira Vilaça		50$000
O Thesoureiro da Imperial Capella Antonio Ferreira de Carvalho		100$000
O Escrivão da dita Thomé Maria da Fonseca Silva		27$056
O Thesoureiro das Alfaias Antonio Joaq.m de Lacerda Guedes		100$000
O Ajudante do dito João Simões da Fonseca		75$000
O Thesoureiro da Sachristia João Ribeiro da Silva		50$000
O dito Cipriano Jozé de Souza		50$000
O dito Berardo de Araujo Toledo		50$000
O Confessor Joaquim Vieira Borges		50$000
O dito Jozé Ferreira da Silva Maia		87$500
O dito Laurenço Mendes de Vasconcellos		50$000
O dito Augusto de S. Rita Mansilla		50$000
O Organista Simão Portugal		90$000
O dito João Jaques		90$000
O Sachristão Francisco Meiz Vianna		50$000
O dito Jozé Meiz Vianna		37$500
O dito Luiz Fernandes Igreja		25$000
O dito Americo Joaquim de Macedo		25$000
O dito Elisbão de Souza Coutinho		25$000
O dito Joaquim dos Reis Torres		25$000
O dito Manoel Jozé de Souza Lobo		25$000
O dito Bernardo Luis de Almeida		25$000
O dito João Maria de Jezus Torres		25$000
O dito Jozé Maria Rodrigues		25$000
O dito Jozé Antonio Leite Guimarães		25$000
O dito Jozé Gomes de Oliveira		25$000
O dito Manoel Jozé de Paiva		25$000
		8:992$314

	Transp.te ...	8:992$314
O Sachristão Joze Joaquim da Silva		12$500
O dito Joze Ignacio Simões		12$500
O dito Francisco Simões da Fonseca		12$500
O dito Geraldo Simões da Fonseca		12$500
O dito Joaquim Joze Viegas de Amorim Valadares		12$500
O dito Joaquim Joze de França		12$500
O Armador Pedro Joze Maria de Mello		100$000
O Varredor Antonio Pinto Vieira		28$800
O dito Joze Diniz		28$800
O dito Joaquim Joze		28$800
O dito Manoel Fr.co Bicho		28$800
O dito Adrião Joze		28$800
O Sineiro Miguel Joze do Carmo		28$800
O dito Joze Maria		24$000
O dito Antonio Joze Ferreira		24$000
O Mestre da Capella e Compositor Marcos Portugal		24$000
O dito Joze Mauricio Nunes Garcia		156$250
O dito Fortunato Mazioti		156$250
O Musico Antonio Ciconi		156$250
O dito João Francisco Facioti		207$500
O dito Angello Fineli		106$250
O dito Francisco Riali		106$250
O dito Pascoal Taniztranca tirado de 8bro à razão de 625$000	17$360	106$250
e de 11 do d.o à razão de 150$000 cada mez, na forma da sua Jubilação, e por Portaria de 11 de 9bro	33$320	50$680
O dito Marcello Tani como acima		50$680
O dito Antonio Pedro Glz.e		126$250
O dito Joze Maria Dias		126$250
O dito João Mazioti		126$250
O dito Joze Mendes Sabino		81$250
O dito Carlos Mazioti		81$250
O dito Geraldo Ignacio Pereira		98$250
		11:397$174

Transp.te 15:397$174

O Mauricio Manoel Reis Silva . . . . . 56$250
O dito João dos Reis Ferreira . . . . . 130$450
O dito Luis Gabriel Ferreira Lemos . . . . . 56$250
O dito Manoel Reis Mauso . . . . . 31$250
O dito Lucio Antonio Fluminense . . . . . 31$250
O dito Salvador Salvatore . . . . . 100$000
O dito Nicolau Majorminie . . . . . 100$000
O dito Antonio Gomes Cardozo . . . . . 23$750
O dito Francisco da Luz Pinto . . . . . 40$250
O dito Elias Antonio da Silva . . . . . 56$250
O dito Jose Maria da Sa Reis . . . . . 42$250
O dito Alexandre Jose Leite . . . . . 18$750
O dito Felicianno Joaquim . . . . . 16$250
O dito Jose Ferreira . . . . . 11$250
O dito Augusto Cezar d'Affis . . . . . 11$250
O dito Francisco de Paula Pereira . . . . . 126$250
~~O dito Instrumentista Francisco Arcoli~~ 26$712
O dito Alexis Bork . . . . . 65$112
O dito Francisco Jani . . . . . 26$704
O dito Ignacio Pinheiro da Silva . . . . . 65$112
O dito Jose Joaquim da Silva . . . . . 65$112
O dito Joaquim de Almeida . . . . . 65$112
O dito João Liberali . . . . . 65$112
O dito Luis Folia . . . . . 65$112
O dito Manoel Joaquim Correa dos Santos . . . . . 65$112
O dito Pedro Ferreira de Lucas . . . . . 65$112
O dito Pedro La Forge . . . . . 65$112
O dito Quintiliano Jose de Moura . . . . . 65$112
O dito Policarpo Jose de Faria Beltrão, e sua mulher Joanna Ignacia Beltrão . . . . . 65$112
O dito Alexandre Baret . . . . . 101$112
O dito Francisco da Mota . . . . . 101$112

13:453$746

	Transp.te 11	13:453$746
O Musico Instrumentista Jose Fernandes da Trindade		103$512
O dito Lino Jose Nunes		65$112
O dito Joaquim Luciano de Araujo		65$112
O dito Francisco Augusto Framel		50$000
O dito Christovão Tavi		65$112
O dito Heliodoro Norberto Florival da Silva		65$112
O dito Domingos Francisco		65$112
O dito Francisco Manoel da Silva		65$112
O dito Fortunato de Souza Rangel		30$000
O dito Jose Mauroglia		65$112
O dito Nuno Mz Pereira		65$112
O dito Francisco Custodio dos Santos		65$112
O dito Manoel Mz Carneiro		65$112
O dito Gabriel Fernandes da Trindade		65$112
O dito Antonio Xavier da Cruz		65$112
O dito Francisco Jose Lopes		30$000
O dito Mercuriano Jose de Carvalho		65$112
O dito Francisco Joaquim dos Santos		65$112
O dito Manoel Timenta Chaves		65$112
O dito Jose de Araujo Hespanha		65$112
O dito Claudio Antunes Benedicto		24$576
O dito 1º Capista Francisco Manoel Chaves		120$000
O 2º dito João Antonio da Silva		120$000
O Encorporador Fr. Anastacio da Madre de Deus		90$000
O Fundador Jose Joaquim da Silva		101$750
O Confessor Dom.os Reis d'Abreu		50$000
		15:132$376

O Escrivão da Capella Impl.
Thomaz M.el de Carv.o

1831

ARQUIVO NACIONAL
Rio de Janeiro
Histórico

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

Relação dos Empregados na Cathedral, e Capella Imperial desta Corte

Bispo Capellão Mór

Bispo Diocesano: Vence de Congrua, Decreto de 12 d'Agosto de 1808 . . . . . $2:000$000

Monsenhores

Antonio José da Cunha Vasconcellos; Decreto de 20 de Maio de 1808 . . . . $:440$000
Portaria de 18 d'Abril de 1838 . . $100$000 $:540$000

José Maria Telles de Menezes; Decreto de 20 de Maio de 1808 . . . . $900$000
Portar.ª de 18 d'Abril de 1838 . . $100$000 $:000$000

D. João da Purificação Marques Perdigão; Decreto de 20 de Maio 1808 $900$000
Portar.ª de 18 d'Abril de 1838 . . $100$000 $:000$000

Roque da Sª Moreira; Aviso de 10 de Julho de 1810 . . . . . $900$000
Portaria de 18 d'Abril de 1838 . . $100$000 $:000$000

Duarte Mendes de S. Payo Fidalgo Inspector Fabriqueiro: Portaria de 3 de Julho de 1838 . . . . . $:000$000

Francisco Correa Vidigal; Portaria de 17 de Dezembro de 1823 . . . . . $:000$000

Segue . $ . . . . $:540$000

Transporte " . . . . . 2:540$000

Joaquim Arsenio Lopes Catão, Tomou
posse em 7 de Dezembro de 1822 . . . " 1:000$000
Manoel Xavier de Barbuda, Por-
taria de 19 de Maio de 1830 " . . . " 1:000$000

Conegos

Thomas José Pereira d'Aguino e Sa.
Vem na Folha de 1808 . . . " 500$000"
Portaria de 13 d'Abril de 1828 " 100$000" 600$000
Placido Mendes Carneiro, Vem
na Folha de 1813 . . . " 500$000"
Portaria de 13 d'Abril de 1828 " 100$000" 600$000
Antonio Pedro Monteiro, Vem
na Folha de 1814 . . . " 500$000"
Portaria de 13 d'Abril de 1828 " 100$000" 600$000
Feliciano Joaquim da Sa, Portaria
de 3 de Julho de 1828 . . . " 600$000
José Dias da Costa, Portaria de 12
d'Agosto de 1829 . . . " 600$000
Francisco dos Santos Moreira, Por-
taria de 1º de Outubro 1829 " . . . " 600$000
Eleuterio José Ferreira, Portaria de
15 de Maio de 1825 . . . " . . . " 600$000
Pedro Nolasco de Amorim Varella-
res, Portaria de 15 de Mº
de 1825 . . . " . . . " 600$000

Segue . . . . . 15:340$000

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

Transporte . . . . 15:340$000

Luiz Marciano da S.ª, Portaria de 14 d'Abril de 1823. . . . . 600$000

Como Cura, Portar.ª de do M.º 1823. 300$000 900$000

Narciso da S.ª Nepomuceno, Portaria de 10 de Setembro de 1823. . . . " . . . " 600$000

José d'Araujo Landim, Portar.ª de 2 de Dezembro de 1823. . . . . " . . . " 600$000

Marcellino José da Ribeira S.ª Bueno, Portaria de 13 de Março de 1824. . . . " 600$000

Francisco Pereira Jurante, Portaria de 25 d'Agosto de 1824 . . . . " . . . " 600$000

Joaquim Duarte Contreiras da S.ª, Portaria de 25 d'Agosto de 1824 . . " . . . " 600$000

Januario da Cunha Barbosa, Portaria de 5 de Novembro de 1824. " . . . " 600$000

Joaquim Pereira dos Reis, Portaria de 20 de Dezembro de 1824. " . . . " 600$000

José Libanio Dacier de Brito, Portaria de 25 d'Abril de 1825. " . . . " 600$000

João Camello Pinto e Castro, Portaria de 20 de Novembro de 1827. " . . . " 600$000

Manoel Tavares da Silva Couto, Portaria de 20 de Novembro de 1827. " . . . " 600$000

José de Carvalho e Souza, Portaria de 20 de Novembro de 1827. " . . . " 600$000

Segue . . . . 22:840$000

Transp.te . . . . . 22:340$000

Isidoro de S.ta Thereza Brito, Portaria de
3 de Dezembro de 1828. . . . . 600$000
Francisco José Machado, Portar.e
de 19 de Abril de 1830. . . . . 600$000

Capellães

Joaquim Severino Gomes, Bem
na Folha de 1809. . . . . 200$000
Portar.a de 15 d'Abril de 1813. 50$000
Portar.a de 15 de Dezembro 1830 600$000 850$000
João Campello, Bem na Folha de
1810. . . . . 200$000
Portar.a de 19 d'Abril de 1839 500$000 250$000
Antonio Gonsalves Pereira, Porta-
ria de 10 de Junho de 1844 200$000
Portar.a de 19 d'Abril de 1849 500$000 250$000
Estevão José Pires, Portar.a de 19 de
Junho de 1836. . . . . 200$000
Portaria de 19 d'Abril de 1849 500$000 250$000
Francisco José Paes, Portaria de
19 de Junho de 1836. . . . . 200$000
Portaria de 19 d'Abril de 1849 500$000 250$000
Diogo Martins de Barros, Por-
taria de 19 de Junho de 1836 200$000
Portar.a de 19 d'Abril de 1849 500$000 250$000

Segue . . . . . 25:600$000

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

Transporte	„	25:600$000
Cesario dos Prazeres Tavares; Portaria de 10 de Fever.º de 1819	„	250$000
Innocencio José Gomes; Portar.ª de 14 de Janeiro de 1823	„	200$000
João José Pinto da Motta; Portar.ª de 14 de Junho de 1823	„	200$000
João José de Faria; Portar.ª de 6 de Dezembro de 1824	„	200$000
Pedro João Pinto; Portaria de 6 de Dezembro de 1824	„	200$000
José Alves do Couto; Portaria de 6 de Julho de 1826	„	200$000
José Joaquim da Costa Marinho; Portaria de 25 de Junho de 1828	„	200$000
João Diniz da Sª; Portaria de 24 de Setembro de 1828	„	200$000

Mestres de Cermonias

Wenceslau d'Andrade Pinto; Como Mestre de Cermonias Vem na Folha de 1320	„	200$000	
Como Capellão da Missa do meio dia Vem na Folha de 1322	„	120$000	320$000
Bento José d'Alm.ª; Vem na F.ª 1309	„	200$000	
Portar.ª de 13 d'Abril de 1352	„	50$000	250$000
Segue			2:320$000

Transporte		27:820$000
Joaquim José Ferreira Vilaça, Portaria de 22 de Setembro de 1826		200$000
João Maria de Jesus Tenaz, Portaria de 17 de Novbr.º de 1830		200$000
Thesoureiro da Thesour.ª		
Antonio Pereira de Carvalho, Decreto de 9 de Janeiro de 1822		400$000
Escrivão		
Thomé Maria da Fonseca e Silva, Decreto de 28 de Maio de 1809, e Portar.ª de 27 de Maio de 1825	500$000	
Portar.ª de 26 de Novbr.º de 1828	1:500$000	2:000$000
Thesour.º das Alfayas.		
Antonio Joaquim do Sacramento Guedes; Portaria de 7 de Outubro de 1819	250$000	
Portar.ª de 16 d'Abril de 1825	1:000$000	
Portar.ª de 7 de Maio de 1824	500$000	
Portar.ª de 1.º d'Abril de 1830	1:000$000	5:000$000
Segue		29:320$000

ARQUIVO NACIONAL
Seção Histórica
Rio de Janeiro

Transporte.		29:320$000

Ajud.te do Thesour. das Alfayas

João Simões da Fonseca, Portar.a		
de 7 de Outubro de 1819. . . .	200$000	
Portaria de 16 d'Abril de 1828.	50$000	
Portar.a de 7 de Maio de 1824. . .	50$000	
Portar.a do 1.o d'Abril de 1830	50$000	350$000

ARCHIVO PUBLICO NACIONAL

Thesour.os da Sacristia

João Ribeiro da Silva, Vem na Fo-		
lha de 1818	100$000	
Portar.a de 1.o de Dezembro 1812	100$000	200$000
Americo Joaquim de Macedo; Por-		
taria de 4 de Janeiro de 1830 . . .		200$000
Luiz Carlos Correa da Silva; Portar.a		
de 4 de Janeiro de 1830. . . .		200$000

Confessores

Joaquim Vieira Borges; Portar.a		
de 28 de Junho de 1810		200$000
José Pereira da Silva Maya; Por-		
taria 20 d'Ag.to de 1813 . . .	200$000	
Como Coadjutor do Para, Port.a 10. de No-		
vembro de 1826	150$000	350$000
Lourenço Mendes de Paiva: Port.a de 5 de Nov 1820. . . .		200$000
Segue		31:020$000

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

Transporte . . . . . 29:320$000

Ajud.te do Thesour. das Alfayas

João Simões da Fonseca, Portar.a
de 7 de Outubro de 1819 . . . 200$000
Portaria de 16 d'Abril de 1824 . 50$000
Portar.a de 7 de Maio de 1824 . . 50$000
Portar.a de 1º d'Abril de 1830 . 50$000 350$000

Thesour.os da Sacristia

João Ribeiro da Silva; Decr.to da Fo-
lha de 1815 . . . . . 100$000
Portar.a de 1º de Dezembro 1812 100$000 200$000
Americo Joaquim de Macedo; Por-
taria de 4 de Janeiro de 1830 . . 200$000
Luiz Carlos Correa da Silva; Portar.a
de 4 de Janeiro de 1830 . . . . 200$000

Confessores

Joaquim Vieira Borges; Portar.a
de 28 de Junho de 1810 . . . . 200$000
José Pereira da Silva Moura; Por-
taria 20 d'Ag.to de 1813 . . 200$000
Como Coadjutor do Cura, Port.a 10. de No-
vembro de 1826 . . . . . 150$000 350$000
Lourenço Mendes de Paiva: Port.a de 5 de Nov.o 1820 . . . 200$000

Segue . . . . . 31:020$000

Transporte		31:020$000
Domingos Roiz d'Abreu; Portar.ª de		
31 de Julho de 1824		200$000
Augusto de Sta Pitta Manito; Por-		
tar.ª de 7 de Janeiro de 1826		200$000

Organistas

João Jacques; Portar.ª de 16 de Mar-		
ço de 1812	300$000	
Portar.ª de 28 de Julho de 1823 .	60$000	360$000
Carlos da Costa Lobo; Portaria de 19		
de Julho de 1830		360$000

Sacristas

Fran.co Martins Vianna; Portar.ª de		
21 d'Abril de 1810	100$000	
Como Prestes, Portar.ª de 19 d'Ag.to 1825 .	100$000	200$000
José Roiz Vianna; Portaria de 27 de		
Setembro de 1814	100$000	
Como Empreg.do na Tribuna; Portar.ª de		
12 de Novembro de 1824 . . .	50$000	150$000
Luiz Fernandes Igreja; Portar.ª de 5 de		
Janeiro de 1815		100$000
Eleuterio de Souza Coitinho; Portaria		
de 19 de Novembro de 1819		100$000
Segue		32:690$000

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

Transporte		32:690$000
José Gomes de Oliveira; Portaria de 2 de Outubro de 1824	5$000	
Portar.ª de 3 de Março de 1827 .	5$000	100$000
Manoel José de Paiva; Portar.ª de 2 de Outubro de 1824	5$000	
Portar.ª de 12 de Julho de 1828 .	5$000	100$000
José Ignacio Nunes; Participação do Inspector de 22 de Setembro de 1829 . .		100$000
Joaquim José Viegas d'Amorim; Portaria de 23 de Fever.º de 1828 . .	5$000	
Portaria de 8 de Novembro 1830 .	5$000	100$000
Manoel Antonio Ribeiro d'Oliveira. Participação do Inspector de 8 de Novembro de 1830		100$000
Saturnino Nunes da Fonseca; Portaria de 22 de Novembro 1830 . . .		100$000
Manoel Feliciano de Souza Bastos		50$000
João Luiz da Silva		50$000

Armador

Pedro José Maria de Mello; Portar.ª de 14 d'Abril de 1823	300$000	
Portar.ª de 29 de Novembro 1830	100$000	400$000
Segue		33:790$000

Transporte	32:720$000

Moços

José Diniz Portr.ª de 31 de Julho de 1922	1:552$000
Affonso José de Mello, Portaria de 2 de Novembro de 1920	1:552$000

Varredores

Antonio Pinto Baena, Portr.ª de 31 de Julho de 1922	1:552$000
Antonio José de Souza, Portaria que de Suspensão de 25 d'Abril de 1920	1:552$000
José Machado Nunes, Portaria de Suspensão de 22 d'Abril de 1922	1:552$000
Thomé José, Portr.ª de 23 de Fev.º de 1923	1:552$000

Serventes

José Miguel da Fonseca, Portaria de 23 de Março de 1922	96$000	
Portg.ª de 1.º d'Abril de 1920	24$000	72$000
Antonio José Fonseca, Portr.ª de 20 de Julho de 1919	96$000	
Portr.ª de 1.º d'Abril de 1920	24$000	72$000
Total		34:728$000

ARQUIVO NACIONAL
Rio de Janeiro
Seção Histórica

Transporte . . . . 34:725$200

Mestres da Capella

Turturnato Maciotti; Bonus na Folha de 1852 com . . . . 240$000
Portar.ª de 12 de Setembro de 1856. 360$000
Portar.ª de 15 d'Abril de 1858 . 250$000 625$000
Simão Portugal; Portar.ª de 22 d'Abril de 1830 . . . . . 625$000

Musicos Cantores

João Francisco Facciotti; Portaria de 15 de Maio de 1829. . . . . 1:572$000
Salvador Salvatori; Portar.ª de 28 de Maio de 1825. . . . . 720$000
Nicolau Majoranino; idem . . . . 720$000
João Pereira dos Reis; Portar.ª de 5 de Setembro de 1850 . . . . 300$000
Portar.ª de 3 de Fever.º de 1855. 120$000
Portar.ª de 19 de Maio de 1820 . 168$000
Portar.ª de 13 d'Abril de 1858. 250$000 538$000
José Maria Dias; Bilhete de 16 d'Abril de 1850 . . . . . 360$000
Portaria de 16 de M.ço de 1852. 120$000
Portaria de 13 d'Abril de 1858 . 250$000 505$000
João Maciotti; Bonus na Folha de 1852. 360$000
Portar.ª de 16 de Março de 1852 120$000
Portar.ª de 13 d'Abril de 1858. . 250$000 505$000

40:115$000

Transporte . . . . 40:$15$000

Antonio Pedro Gonsalves, Vereador
Folha de 1852 . . . . $200$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1858 . . $25$000. 505$000

Geraldo José Pereira, Portar.ª de 6 de Ja-
neiro de 1842 . . . $360$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1859 . $25$000. 325$000

João Mendes Labuno, Alferes de 22
de Dezembro de 1809 . . . $300$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1858 . $25$000. 325$000

Carlos Maciote, Portar.ª de 17 de Janeiro
de 1814 . . . . $300$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1859 . $25$000. 325$000

Luiz Gabriel Ferr.ª de Lemos, Portar.ª
de 12 de Dezembro de 1864 . . $240$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1859 . $25$000. 265$000

Joaquim José Agostinho d'Abr.ª Por
tar.ª de 18 de Fever.º de 1855 . $240$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1859 . $25$000. 265$000

Manoel Perez da Sª Vereador Fo
lha de 1809 . . . . $200$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1858 . $25$000. 225$000

Elias Antonio da Sª Portar.ª de
22 de Novembro de 1857 . . $200$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1858 $25$000. 225$000

Fran.co da Luz Sª Port.ª de 15 de Fever.º 1853, $120$000.
Portar.ª de 18 d'Abril de 1859 . $25$000.
Portar.ª de 12 de Dez.º de 1872 . $50$000. 195$000

42.929$000

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

Transporte		42:228$000
José Maria da Sa Roiz, Vem na Fo-		
lha de		
Portar.ª de 11 de Fever.º de 1815 . . .	96$000	
Portar.ª de 13 d'Abril de 1818 . . .	43$000	
	25$000	169$000
Manoel Roiz Mano, Vem na Folha		
de 1809	100$000	
Portar.ª de 13 d'Abril de 1818 . . .	25$000	125$000
Lucio Antonio Fluminense, Vem na		
Folha de 1809	100$000	
Portar.ª de 13 d'Abril de 1818 . . .	25$000	125$000
Fran.co José Lopes, Portar.ª de 6 de Outu-		
bro de 1826		120$000
Alexandre José Leite, Vem na Folha		
de 1809	50$000	
Portar.ª de 13 d'Abril de 1818 . . .	25$000	75$000
Feliciano Joaquim, Vem na Folha		
de 1809	40$000	
Portar.ª de 13 d'Abril de 1818 . . .	25$000	65$000
José Ferreira, Vem na Folha de 1809,	20$000	
Portar.ª de 13 d'Abril de 1818 . . .	25$000	45$000
Augusto Cezar d'Alvis, Portar.ª de 1.º		
de Junho de 1815	20$000	
Portar.ª de 13 d'Abril de 1818 . . .	25$000	45$000

Instrumentistas

Alexandre Baret, Portar.as de 22 de Julho		
de 1816, e 7 d'Ag.to de 1822	26$450	
Gratificação, Portar.ª de 12 de Nov.o 1826. . .	144$000	404$450
		44:005$450

Transporte ..... 44:004$045

Francisco de Assis Pereira do Rio
Portaria de 1822 ..... 2:000$000

Ignacio Francisco Alves ..... 1:000$000 4:000$000
Luiz José Nunes Pereira do Rio de Janeiro
Portaria de 1826 ..... 2:000$000

José Bonifacio d'Andrada e Silva Portaria de
21 de Outubro de 1829 ..... 2:000$000

Bonificados

Fr. Anastacio da Conceição Portaria de 27 de Março de 1824 ..... 3:600$000

Aposentados

José Joaquim ... Portaria de 12
de Março de 1826 ..... 1:600$000

Aposentados

Capellão José Joaquim Borges
Portaria de 6 de Fevr. de 1810 ..... 2:000$000
Portaria de 27 de Agto de 1810 ..... 6:000$000
Portaria de 15 de Outubro de 1818 ..... 25:000$000 33:000$000

45:696$900

ARQUIVO NACIONAL
Rio de Janeiro

Transporte . . . . 45:695$900

Mexico Franco de Paula Per.a; Ver
na Folha de 1810 . . . . 300$000
Portar.a de 5 de Setembro de 1810 . . 60$000
D.a de 6 de Julho de 1812 . . . . 120$000
D.a de 13 d'Abril de 1813 . . . . 25$000 505$000

Jubilados

Pascoal Tani; Portaria de 21 de No-
vembro de 1828 . . . . 150$000
Marcelo Tani; idem . . . . 150$000
Antonio Ciconi; Portar.a de 3 de Junho
de 1829 . . . . 72$000
João Franco Faciote; Portar.a de 5 de [illegible]
Maio de 1829 . . . . 130$000
Angelo Tani; Portar.a de 5 de Janr.o
de 1830 . . . . 240$000
Francisco Reali idem . . . . 240$000

47:880$900

O Mons.r Fidelgo.
Inspector

1837

Bispo D. Rio de Janeiro

Q. 13

ARQUIVO NACIONAL
Secção Histórica
Rio de Janeiro

Relação dos actuaes Empregados na Capella Imperial

53

Bispo Capellão Mór — Congruas.

Bispo Deacesano. Decreto de 12 d'Agosto de 1832. . . 2:000$

Monsenhores

Antonio José da Cunha Vasconcellos. Decreto de
20 de Maio de 1808. . . . . 1:440$000

ARQUIVO PUBLICO
NACIONAL

Relação dos actuaes Empregados no Corpo de Segurança Imperial

Do Paço

Capellão Mór — Conego

Paço Pessoal Decreto de 18 de Agosto de 1832. 1:000$000

Mordomos

Antonio José da Cunha Vasconcellos Decreto de
20 de Maio de 1808 1:600$000
Portaria de 18 de Abril de 1810 400$000 2:000$000

José Maria Pinto de Mesquita Decreto de 20 de Junho
20 de 1808 800$000
Portaria de 18 de Abril de 1810 1:200$000 2:000$000

Do Infante D. Francisco Margues Portugal Decreto de 20
de Maio de 1808 700$000
Portaria de 1 de Abril de 1816 300$000 1:000$000

Regente

Regente da Silva Nunes Alvará de 10 de Junho de
1810 900$000
Portaria de 11 de Abril de 1810 100$000 1:000$000

Regente Mordomo do Paço Padeiro, Despacho Pessoal
Despacho, Portaria de 3 de Junho de 1830 1:000$000

Francisco Correia Portugal Portaria de 17 de Set.
embro de 1823 1:000$000

Joaquim Thomaz Lobo Costa Decreto de 17
de Dezembro de 1826 1:000$000

Manoel Pereira da Fonseca Portaria de 19
de Maio de 1830 1:000$000

Cavalgadas

Manoel Nunes Correia Nunes Portaria de 1813 Rs. 500$000
Portaria de 11 de Abril de 1810 100$000 600$000

11:100$000

Antonio Pedro Monteiro Pessoa Folha de
1$600 réis
Portaria de 10 de Abril de 1810 . 500$000
. 100$000 600$000

Feliciano Joaquim da Silva Portaria de 3 de Jan.
ro de 1818 . 600$000

José Dias da Costa Portaria de 12 de Agosto de
1819 . 600$000

Francisco dos Santos Moreira Portaria de 11 de
Outubro de 1819 . 600$000

Coutinho José Pinto Portaria de 15 de Março de 1821 . 600$000

Pedro Alcalde de Azevedo Valladares Portaria
de 5 de Maio de 1821 . 600$000

Luiz Marques da Silva Portaria de 23 de Abril
de 1823 . 600$000

Conde Cunha Portaria de 22 de Março de 1823 . 300$000 900$000

Marquez da Silva Mascarenhas Portaria de 10 de
Setembro de 1823 . 600$000

José de Araujo Landim Portaria de 19 de Dezembro
de 1823 . 600$000

Marcolino José de Ribeira Silva Passos Portaria
de 13 de Março de 1824 . 600$000

Francisco Xavier Cardoso Portaria de 28 de Agosto
de 1824 . 600$000

Joaquim Duarte Coutinho da Silva Portaria de
28 de Agosto de 1825 . 600$000

Fernando da Cunha Barbosa Portaria de 5 de
Novembro de 1824 . 600$000

4$200$000

Transporte . . . 19:200$000

Joaquim Pereira dos Reis Portaria de 20 de Dezembro de 1824 . . . 600$000

José Silverio Soares de Brito Portaria de 21 d'Abril de 1825 . . . 600$000

João Carneiro Pinto e Castro Portaria de 20 de Novembro de 1827 . . . 600$000

Manoel Tavares da Silva Couto Portaria de 20 de Novembro de 1827 . . . 600$000

José de Carvalho e Silva Portaria de 20 de Novembro de 1827 . . . 600$000

Isidoro de Santa Thereza Brito Portaria de 3 de Dezembro de 1828 . . . 600$000

Francisco José Machado Portaria de 19 de Março de 1830 . . . 600$000

Expedidos — Ordenados

Joaquim Severino Gomes Vereador Folha de 1809 com 2:000$000
Portaria de 10 d'Abril de 1810 . . . 500$000
Como Regente Portaria de 15 de Dezbro de 1830 . . . 600$000 3:100$000

Antonio Gonçalves Pereira Portaria de 10 de Janeiro de 1811 . . . 2:000$000
Portaria de 10 d'Abril de 1810 . . . 500$000
Como Regente Portaria de 17 de Janeiro de 1830 . . . 600$000 3:100$000

João Campello Vereador Folha de 1810 com . . . 2:000$000
Portaria de 10 d'Abril de 1810 . . . 500$000 2:500$000

Estevão José Pires Portaria de 10 de Junho de 1816 . . . 2:000$000
Portaria de 10 de Abril de 1810 . . . 500$000 2:500$000

Francisco José Rosa Portaria de 10 de Junho de 1816 . . . 2:000$000
Portaria de 10 d'Abril de 1810 . . . 500$000 2:500$000

Rs 19:100$000

Transporta . . . 27:630$000

João Maria de Jesus de Farias. Portaria de 17 de Novembro de 1830 . . . 200$000

ARQUIVO NACIONAL

Thesoureiro da Thesouraria

Antonio Pereira de Carvalho. Decreto de 9 de Janeiro de 1822 . . . 400$000

Escrivão

Thomé Maria das Neves Silva. Decreto de 21 de Março de 1809, e Portaria de 27 de Maio de 1825 . . . 50$000

Portaria de 26 de Novembro de 1828 . . . 1:550$000 2:000$000

Thesoureiro das Alfandegas

Antonio Joaquim do Sacramento Guedes. Portaria de 7 de Outubro de 1819 . . . 2:500$000

Portaria de 16 d'Abril de 1821 . . . 1:000$000

Idem de 7 de Maio de 1824 . . . 500$000

Idem de 1º de Abril de 1830 . . . 1:000$000 5:000$000

Ajudante do dito

João Simões da Fonseca. Portaria de 7 de Outubro de 1819 . . . 2:000$000

Portaria de 16 d'Abril de 1821 . . . 500$000

Idem de 7 de Maio de 1824 . . . 500$000

Idem de 1º d'Abril de 1830 . . . 500$000 3:500$000

Thesoureiro da Sacristia

João Ribeiro da Silveira. Portaria de 1811 . . . 1:000$000

Portaria de 1º de Dezembro de 1812 . . . 1:000$000 2:000$000

29:430$

Transporte

Antonio Joaquim da Silva Pontual de 1 de Janeiro de 1830 ... 29$480$000

Luiz Carlos Soares da Silva Pontual de 4 de Janeiro de 1830 ... 200$000

Confessores

José Soares da Silva Moraes Pontual de 30 de Agosto de 1817 ... 200$000

Bento Joaquim de Lemos Pontual de 10 de Novembro de 1846 ... 150$000 350$000

Domingos Rodrigues de Abreu Pontual de 31 de Julho de 1824 ... 200$000

Lourenço Moreira de Vasconcellos Pontual de 5 de Novembro de 1820 ... 200$000

Joaquim José Pinto Moreira Pontual de 1 de Janeiro de 1826 ... 200$000

Expostas

José Joaquim Pontual de 16 de Março de 1812 ... 300$000

Pontual de 21 de Julho de 1823 ... 60$000 360$000

Candido José Pontual de 13 de Julho de 1830 ... 360$000

Innocentes

Francisco Moreira Pontual de 21 de Abril de 1831 ... 100$000

Bento Pinto Pontual de 4 de Agosto de 1832 ... 200$000 2 300$000

Total 29 Igrejas Pontuaes de 1 de Janeiro de 1833 ... 100$000

Confessores Pontuaes 350$000 1 350$000

34 Igrejas

Transporte . . 31:900$000

José Gomes d'Oliveira Portaria de 2 d'Outubro de 1826 . 50$000
Portaria de 3 de Março de 1827 . . 50$000 100$000

Manoel José de Sousa Pinto Port.ª de 2 d'Out.ª de 1826 . 50$000
Portaria de 12 de Julho de 1828 . . 50$000 100$000

Joaquim José Viegas d'Atouguia Portaria de 23
de Fevereiro de 1831 . . 50$000
Portaria de 8 de Novembro de 1830 . 50$000 100$000

João Lucas da Silva Off.ª de 21 de Março de 1831 . 50$000
Patente de 17 de Junho de 1831 . 50$000 100$000

José Mauricio de Campos Off.ª de 6 de Julho de 1832 . " 100$000

Antonio Joaquim de Macedo Ferrão Off.ª de 23 de
Agosto de 1832 . . " 100$000

Martiniano dos Santos Pereira Officiaes de 14
de Agosto de 1832 . . " 100$000

Antonio José da Silva Rabello Officio de 14 de
Agosto de 1832 . . " 100$000

Armador

Pedro José Maria de Mello Portaria de 14 d'Abril
de 1823 . . . . 300$000

Marcieiros

Affonso José de Mello Portaria de 8 de Novembro
de 1830 . . . . 1:152$200

Joaquim José d'Abreu Off.ª de 19 de Mayo de 1832 . 1:152$200

33:230$400

Transporte . . . 33:230$400

Varredores

Antonio Vieira Porto Beira. Portaria de 31 de Julho de 1822 . . . 1:152$200

Jose Machado Nunes. Participação do Inspector de 29 d'Abril de 1829 . . . 1:152$200

Antonio Jose. Portaria de 23 de Fevereiro de 1828 . . . 1:152$200

Jose Antonio da Silva. Officio de 30 d'Abril de 1832 . . . 1:152$200

Cirieiros

Miguel Jose da Fonseca. Portaria de 23 de Março de 1829 . . . 96$000

Portaria de 1º d'Abril de 1830 . . . 24$000 . . . 120$000

Antonio Jose Ferreira. Portaria de 20 de Julho de 1829 . . . 96$000

Portaria de 1º d'Abril de 1830 . . . 24$000 . . . 120$000

Mestres da Capella

Fortunato Mazzioti. Provisão Patente de 1812 . . . 240$000

Portaria de 12 de Setembro de 1816 . . . 360$000

Alvará de 18 de Abril de 1818 . . . 205$200 . . . 625$000

Simão Portugal. Portaria de 22 d'Abril de 1830 . . . 625$000

Musicos Cantores

Jose Francisco Fiuza. Portaria de 15 de Março de 1829 . . . 1:172$000

Salvador Salvatori. Portaria de 28 de Maio de 1821 . . . 720$000

37:073$200

	Transporte		37:073$200
Nicolão Mayorano	Port.ª de 28 de Abril de 1825	720$000	
João dos Reis Pereira	Port.ª de 5 de Setembro de 1810	300$000	
	Portaria de 3 de Janeiro de 1815	120$000	
	Idem de 19 de Março de 1820	76$800	
	Idem de 18 de Abril de 1818	25$000	521$800
José Maria Dias	Ateza de 16 d'Abril de 1810	360$000	
	Portaria de 16 de Março de 1812	120$000	
	Idem de 18 de Abril de 1818	25$000	505$000
João Macoto	Carreira Portia de 1812	360$000	
	Portaria de 16 de Março de 1812	120$000	
	Idem de 18 d'Abril de 1818	25$000	505$000
Antonio Pedro Gonsalves	Carreira Portia de 1812 com	480$000	
	Portaria de 18 de Abril de 1818	25$000	505$000
Geraldo José Pereira	Portaria de 16 de Julho de 1812	360$000	
	Portaria de 18 de Abril de 1818	25$000	385$000
José Mendes Salvino	Ateza de 22 de Dezembro de 1809	300$000	
	Portaria de 18 d'Abril de 1818	25$000	325$000
Luiz Gabriel Ferreira de Lemos	Portaria de 12 de Dezembro de 1814	240$000	
	Portaria de 18 d'Abril de 1818	25$000	265$000
Joaquim José Agostinho de Almeida	Portaria de 11 de Janeiro de 1811	240$000	
	Portaria de 18 d'Abril de 1818	25$000	265$000
Manoel Rodrigues da Silva	Carreira Portia de 1809	200$000	
	Portaria de 18 de Abril de 1818	25$000	225$000
Felix Antonio da Silva	Portaria de 22 de Novembro de 1817	200$000	
	Portaria de 18 de Abril de 1818	25$000	225$000
			41:520$000

Francisco dos Anjos Ferreira Porta de 15 de Fev. de 1813 $ 120$000
Portaria de 18 de Abril de 1818 " 25$000
Idem de 12 de Dezembro de 1820 " 40$000 $ 193$000

José Maria da Silva Paranhos ... na Folha de 1810 $ 96$000
Portaria de 11 de Janeiro de 1811 " 40$000
Idem de 18 de Abril de 1818 " 25$000 $ 161$000

Lucas Antonio Monteiro de ... na Folha de 1809 $ 100$000
Portaria de 18 de Abril de 1811 " 25$000
Gratificação Officio de 15 de Janeiro de 1832 " 60$000 $ 185$000

Alexandre José Leite ... na Folha de 1809 $ 50$000
Portaria de 18 de Abril de 1811 " 25$000 $ 75$000

Feliciano Joaquim ... na Folha de 1809 $ 40$000
Portaria de 18 de Abril de 1811 " 25$000 $ 65$000

José Ferreira ... na Folha de 1809 $ 20$000
Portaria de 18 de Abril de 1811 " 25$000 $ 45$000

Augusto Conar d'Alpoim Porta de 1º de Junho de 1815 $ 20$000
Portaria de 18 de Abril de 1818 " 25$000
Aviso de 15 de Janeiro de 1832 " 60$000 $ 105$000

Damaso da Fonseca Lima Officio de 2 de Março de 1832 " 60$000

Carlos Mascarenhas Portaria de 17 de Janeiro de 1816 $ 300$000
Portaria de 18 de Abril de 1811 " 25$000 $ 325$000

Estrangeiros

Alexandre Barat Portaria de 22 de Julho de 1816, 7 de Agosto de 1822 $ 260$450
Gratificação Portaria de 12 de Fev. de 1816 " 144$000 $ 404$450

Francisco da Motta Portaria de 3 de Outubro de 1822 $ 260$450
Gratificação Idem " 144$000 $ 404$450

Luiz José Nunes Portaria de 10 de Out. de 1825 $ 260$000

43 Pessoas

Transporte . . . 43:810$900

Procurador

Antonio de Mattos dos Reis. Portaria de 27 de Novembro de 1821 . . . 360$000

Andador

José Joaquim da Silva. Portaria de 12 de Maio de 1826 . . . 150$000

Apresentados

Capellão José Joaq.m Borges. Portaria de 5 de Fevereiro de 1810 . . . 225$000
Portaria de 27 de Agosto de 1810 . . . 60$000
Idem de 18 d'Abril de 1818 . . . 50$000 . . . 360$000

Mariano Francisco de Paula Pereira. Vencimento
Ida de 1810 anno . . . 300$000
Portaria de 5 de Setembro de 1810 . . . 60$000
Idem de 6 de Julho de 1812 . . . 120$000
Idem de 18 d'Abril de 1818 . . . 225$000 . . . 705$000

Jubilados

Pascoal Tani. Portaria de 11 de Novembro 1828 . . . 450$000

Marcolo Tani. Idem . . . 450$000

Antonio Ceconi. Portaria de 3 de Janeiro de 1829 . . . 720$000

João Francisco Facioto. Portaria de 5 de Março de 1829 . . . 180$000

Angelo Finetti. Portaria de 5 de Janeiro de 1830 . . . 240$000

46:555$900

Transporte . . . 46 . . .

Francisco Recle: Portaria de 5 de Janeiro de 1830 . . . 2400$00

Rs 46:790$900

N. B.

Por Aviso da Secretaria d'Estado dos Negocios da Justiça de 12 de Julho de 1832 se concedeo ao Monsenhor Jacinto Mendes de Campos Pedalgo, alem da sua Congrua mais 400$rd annuaes, de Gratificação; e ao Conego Francisco dos Santos Moreira, alem da sua Congrua mais 50$rd annuaes; os quaes devem ter lugar no Corrente anno financeiro de 1832 a 1833, se resultar sobra dos 50:000$rs votados na Lei de 15 de Novembro de 1831 para esta Repartição.

Rio de Janeiro em 26 de Novembro de 1832

O Mons.or Pedalgo.
Inspector.

O Conego
Thome' M.el da Luz S.a

Cx. 12
Pac. 1
Doc. 13
fls. 53 a 58

Copia.

Ill.mo e Ex.mo Snr. A Regencia ha por bem ser presente a relação das pessoas empregadas na Capella Imperial, e de seus respectivos vencimentos, Manda, em Nome do Imperador, declarar a V. Ex.a que no presente anno financeiro deve a mesma Capella continuar com os empregados contemplados na referida Relação, pedindo V. Ex.a porem nomear e demittir os que forem encarregados do arranjo interno do edificio, e officios de pequena entidade, como são os Sacristas, Sineiros, e Varredoras, augmentando ou diminuindo o seu numero como o exigir o serviço da mesma Capella. Deos V. Ex.a, em attenção ao trabalho e bom serviço que junta, perceberá huma gratificação annual de quatrocentos mil reis, e outra de cincoenta mil reis, o Mestre de Ceremonias do Salio, Francisco dos Santos Moreira; que o Armador vencerá somente trezentos mil reis; e que a excepção dos Confessores Jose Pereira da Silva Maria, e Domingos Rodrigues Gomes, todos os mais deverão ser dispensados. = Deos Guarde a V. Ex.a Paço em 12 de Julho de 1832. = Diogo Antonio Feijó. = Snr. = Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo. =

ARQUIVO PUBLICO NACIONAL
ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

1895

Sertaliano de Sousa Bourgel.

Allegando servir de Cantor na
Comp.ª do Cap.ª da Pá 12 annos serve
vencimt.º algum, Pede o Lugar
de Tenente g.º de Cavallo vago.

O Mestre do Campo Inspector da 1ª Linha
Pª. Cap.ª informa ser verdade o
Allg.º do Supp.te

P. Pará 3 de Outbr.º de 1825.

ARCHIVO PUBLICO NACIONAL

ARQUIVO NACIONAL
Seção Historica
Rio de Janeiro

ARQUIVO NACIONAL
Mo do Imperio

Por Portaria da Secretaria d' Estado dos Negocios do Imperio, datada em 31 de Agosto proximo passado Manda O. Mag.de Imperial, que eu informe, interpondo meu parecer sobre o requerim.to incluso de Pertuluzio de Sousa Rangel, em que alegando ser cantor desta Capella Imperial ha dous annos sem estipendio algum, pede lhe seja dada Timbaleiro, que nella se acha vago.

O que vendo alegar a verdade; como effectivamente tem servido ha annos de musico cantor nesta Capella Imperial; e segue, que elle pode muito bem ser vago; pois que o Cantor Manoel, que era musico cantor, e que tinha de ordenado trezentos, e cinco mil reis annuaes, foi o Mestre de Imperial servido nomeallo para Timbaleiro com o mesmo ordenado, que tinha, cujo lugar occupou até agora, que passou para o de Cistoneiro; por este motivo acha o lugar vago.

He o que posso informar ao Mestre de Imperial, que Mandará, o que for servido. Capella Imperial 29 de Setembro de 1825.

O Monsenhor Fidalgo.
Inspector da Capella Imperial

Doutor

ARQUIVO NACIONAL
Seção Histórica
Rio de Janeiro

ARCHIVO NACIONAL

Por Portaria da Secretaria d'Estado dos Negocios do Imperio datada de 21 do Mez proximo passado Mandou Sua Mag.de Imperial, que eu ajustasse por Escriptura o musico Antonio Cioni, para continuar no exercicio da Capella Imperial, tendo contudo em vista a maior economia possivel da Fazenda Publica. Obedecendo á referida ordem. do S. Mag.de Imperial contratei a Escriptura com o referido musico Antonio Cioni, feita pelo Tabellião Joaquim José de Castro, em cujo cartorio, fiquei do mesma Capella hua Copia de Escriptura, pela qual vencerá mais cada hum mez, o que tinha pela folha da Capella, ficando por este modo igual ao musico Berti, Bonelli, que não vencem maior ordenado à vista della; principiou a referida escriptura, e obrigou-se a dita do que. do presente mez de Abril por seis annos.

He o que tenho a honra pôr na presença de Sua Mag.de Imperial Capella Imperial 18 de Abril de 1823

O Commendador Fidalgo.
Inspector da Capella Imperial

O Principe Regente nosso Senhor pelos Direitos da sua Soberania, e dos seus Reaes Padroados tem todo o poder para mandar ao Cabido, e mais Dignidades da Cathedral desta Cidade do Rio de Janeiro, que deixando a Igreja da Conceição dos Pobres, em que se achão, se vão congregar para a celebração dos Officios Divinos na Capella, e Logo Imperial que vai ser Real Capella. Esta mudança do Logar não só vem a ser muito conveniente ao serviço e decencia do Templo Real, mas até porque para a factura da nova Cathedral, é bem evidente a necessidade de acabar as obras da nova Igreja, e fazer no mesmo logar hum grande templo capaz; mas bem servido, decorado, e no logar de huma Casa velha, e indecente.

O mesmo Augusto Senhor ainda não pode, mas [illegible] grande honra desta corporação, no anno que quer dignar-se de a condecorar com o titulo de Real Capella de sua Casa. Igualmente lhe faz a mesma resolução pois sabe muito bem da Economia religiosa, que por outros motivos deve ainda esta hoje pobre, para ser rico daqui em diante. Os Cantores da nova Capella a quem são applicados os ordenados, que, segundo a piedade dos nossos Soberanos, sempre distinguio as Capellas Reaes de outras quaesquer Igrejas: por quanto pode muito bem S. A. R. não só accrescentar alguns novos Capellaens, e Cantores aos que já existem, mas também fazer entrar no gremio do Cabido alguns novos Conegos, e até os Thesoureiro, e Perlados, que não vão da Cathedral para cá, para com-

porem todas as peças da nova Hierarchia muito honrada, e muito illustre, que será sempre procedida, assim como todo o corpo do Cabido, pelo Prelado logo abaixo segundo a sua graduação, e antiguidade. O Cabido não pode ter a residencia das suas Conezes e Dignidades, porque os mesmos deste não pode ser obrigados algumas das suas obrigas Dignidades, e

e por outra parte fica mui bem compensado com a honra de ca-
pella Real, ou com hum pequeno aumento de congrua, ou com
o habito de Christo, ou com qualquer outro despacho, q S. A. R.
se dignar fazer a cada hum dos Capitulares.

Para a execução =
deste Plano não he necessaria a auctoridade, ou intervenção da
Corte de Roma: porque os Senhores Reis de Portugal estão
em posse immemorial, mil vezes reconhecida pelos Summos =
Pontifices, de arranjarem os Ministros da sua Capella Real
pelo numero, e graduação, que bem parecer, q seo Real arbitrio, e
segundo as circunstancias do tempo. Accresce a isto a jurisdi-
ção dos Bispos em geral, e particularmente dos Bispos do =
Brasil, que pelas Constituiçoens, e Faculdades Apostolicas, quan-
do não seja pelos primitivos Direitos do Episcopado, ao menos
como delegados da Santa Sé, tem auctoridade não só para fazer
rem as reformas que forem convenientes nos habitos Canonicos,
nos ritos, e ceremonias dos Officios Divinos, mas ainda para con-
cerem, e decidirem os Artigos, e Causas mais arduas da Disci-
plina, e Jurisdicção Ecclesiastica. Todos estes poderes offerece gos-
sosamente a S. A. R. o Bispo do Rio de Janeiro para a execu-
ção do referido Plano, ou de outro qualquer, que seja do agrado do
mesmo Augusto Senhor. E quando a pezar disto se queira
ainda ter a condescendencia de consultar a Se Apostolica, nem
por isso se deve deixar de pôr em pratica o plano, que se adoptar,
com a clausula de se arranjar hum novo estabelecimento, todas
as vezes que assim for accordado entre o Principe Regente, e o
Sanctissimo Padre; visto que pelas actuaes revoluçoens da Eu-
ropa he summamente difficil o recurso, e a communicação =
com os Estados de Roma.

Huma das maiores prerogativas da
Capella Real, e que o Principe Regente deve sempre conservar
com grande zelo he a sua exempção do poder do Ordinario: esta
exempção extende se a todas as pessoas, que por qualquer titulo a-

achão addidas ao serviço do Paço, e que não reconhecem outro Prelado, se não aquelle, que S. M. R. for servido nomear por Capellão-Mór da sua Caza. Para que esta prerogativa da Coroa não tenha presentemente o seu vigor não he preciso mais do que ser reconhecida, e respeitada, como certamente o he, pelo actual Bispo, e Prelado do Rio de Janeiro, que teve a não esperada ventura de ver na sua Diocese o Principe Regente com toda a Familia Real. Mas para q. os actos, e funcções desta prerogativa se exercitem com toda a suavidade, e extensão, e sem conflicto algum de auctoridades, parece ser muito conveniente fazer se agora o mesmo, que já foi em Lisboa o Senhor Rei D. João 5.°, que he reunir na mesma pessoa as dignidades do Capellão-Mór, e de Prelado Ordinario do territorio: esta união tem a vantagem de dar decoro, e decencia à pessoa deste Prelado com a menor despeza possivel, e gravamen do Estado; e alem disso livra o Capellão-Mór, e todos os seus Coadjutores, e Ministros sagrados de estarem recorrendo ao Bispo do territorio, que he o unico, que nas circunstancias actuaes lhes pode conferir todo e qualquer poder espiritual, de que necessitão no exercicio de seus empregos. Sendo pois o Capellão-Mór Bispo da Diocese pode logo immediatamente por si mesmo dar a collação canonica aos Sacerdotes, que o Principe Regente lhe designar para a cura d'almas da Familia Real, constituindo hiia nova Parochia, ou Diocese Palatina inteiramente separada, e distincta do resto do Bispado: Até se parecer conveniente, poderem estes Parochos privilegiados, e exemptos ter hum tabernaculo do Santissimo Sacramento com Capella, e altar separado do tabernaculo da antiga Freguezia da Sé: no caso de não parecer melhor que esta figure na mesma Igreja velha, ou se permute com a Parochial da Candellaria que fica no destricto da nova Sé, e Capella Real, ou que se faça outro similhante arranjamento de igual facilidade.

O presente Plano não envolve repugnancia, nem difficuldade, ainda na supposição de que a Caza Real se

poderá alguma dia transportar para outro sitio por causa da
saude das Reaes Pessoas, ou por interesses do Estado: porque
na vasta extensão de mais de quatro centas legoas, que tem de
comprido este Bispado, havendo muitos sitios saudaveis, e
apraziveis, muitas Villas notaveis, e Portos de mar, aonde para
o futuro se possa estabelecer a Corte, nada pode embaraçar para
que ainda sigão os Ministros da Capella Real que forem ne-
cessarios ao serviço e culto Divino, como succedeo aos Portuguezes
nas jornadas das Caldas, e Salvaterra, nos sitios de Aljuda, e
de Queluz; e ao mesmo passo o Capellão Mór deve estimar
muito a occasião de ir visitar, e conhecer pessoalmente as mais
remotas, e dispersas ovelhas do seu rebanho. Succedendo porem
que a Côrte saia para fóra do Bispado, sendo por pouco tempo,
porque mesmo a poderá acompanhar o Capellão-Mór, sem gra-
ve detrimento do seu Diocesi; mas sendo por largos annos,
ou perpetuamente, então sendo incompativeis os dois officios,
desde já protesta renunciar a aquelle que for menos interes-
sante ao bem da Igreja, e do Estado, ao serviço de Deos, e
do Soberano.

José Bispo do Rio de Janeiro.

O Inspector da Capella Imp.l

Participa á ajuntar o Mes-
tre Antº Leoni por onde 20
mil reis, do Ordenado
Falta da Capella Imp.l e
mais do Ordenado de sua
Alteza. se espera Portª Imp.l
de mesmo ao Dº Folha.

Espera-se

P. P. em 28 d'Abril de 823.

ARQUIVO PÚBLICO NACIONAL

ARQUIVO NACIONAL
Seção Historica
Rio de Janeiro

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Ill.mo e Ex.mo Snr.

Sendo recebida hua Portaria pela Secretaria d'Estado dos Negocios do Imperio, datada em 21 de Março proximo passado, em que manda Sua Mag.de Imperial, que ajuste por Escriptura ao merco de Lagarto Imperial Antonio Ciconi; participo a V. Ex.a que tendo feito o referido ajuste por Escriptura em o Cartorio do Tabellião Jud.al José de Castro, pela qual se obriga o referido merco servir por mais seis annos, os quaes principião em 1.o de Abril deste presente anno, recebendo de ordenado mais vinte mil reis por mez, sobre aquelle tinha pela folha da Capella, q.e era ultimamente, duzentos mil, equivalentes reis, ficando por este modo ajustado em ordenado aos mencionados Reali, Ameli, e estes em ordenado aos mencionados Reali, Ameli, e estes em escripturados á quatro annos; estes já vão lá trazendo assentados a S. Mag.de Imperial: ficando nesta Capella hua copia da referida Escriptura p.a segurança de tudo, e exacto cumprimento das suas jubilações.

Igual m.te participo a V. Ex.a que tudo desse agrado ordenou ao Thesoureiro da Capella ornasse a folha.

D.s G.de a V. Ex.a m.s a Capella Imperial 18 de Abril de 1823

De V. Ex.a

Ill.mo e Ex.mo S.r José Bonifacio de Andrada Silva, Ministro, e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, e Estrangeiros, e Mordomo Mor

Subdito obediente

O Mestre Capellão Fidalgo.
Inspector da Capella Imperial

NACIONAL
Secção
Historica
do Fundo

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Sendo remettido hum Portaria pela Secretaria d'Estado
dos Negocios do Imperio, datada em 21 de Março pro-
ximo passado, em que manda Sua Mag.de Imperial,
que ajuste por Escriptura ao menos de Lagoa Impe-
rial Antonio Ciconi; participo a V. Ex.a que tendo fei-
to o referido ajuste por Escriptura em o Cartorio do
Tabellião Jacy.to José de Castro, pela qual recebeo
o referido menino para ver por mais seis annos, os quaes
principiarão em 1.o de Abril deste presente anno, re-
cebendo de ordenado mais vinte mil reis por mez,
sobre aque tinha pela folha da Capella, q.e era reme-
tido, duzentos mil, equivalentes reis, ficando por este
al em ordenado aos mencionados Paes; Assim, q.e este es-
criptura dos á pouco assim, ella já vai lá transcre-
ssa a S. Mag.de Imperial, Sua Mag.de Imperial: fi-
cando nesta Capella. Sua copia da referida Escriptura
p.a inteira intelligencia de tudo, exacto cumprimento das suas jubilações
Igual m.te participo a V. Ex.a que tudo disto agrado
ordem ao Thesoureiro da Capella ometta em folha.
D.s G.de a V. Ex.a m.s a Capella Imperial 18 de Abril
de 1823
De V. Ex.a
José Bonifacio de Andrada Silva, Ministro, Secretario
Negocios do Imperio, Estrangeiros, e Mordomo Mor
Subdito obediente
Commendador Fidalgo.

Sua Magestade Imperial Manda
haver ellesdas autoridade o Mo. Reverendo
Inspector pa. o mesmo fim. pa. Mo. Reverendo
proposto

P. et. em 15. d'Outubro de 1828.



Havendo eu fundado em direito bastante
meo Compromisso, que por Escriptura publica fi-
zerão os Mezarios existentes desta Capella Imperial de
S. Pedro Paulo, em virtude Pascoal Paulo, aquel hou-
ve vindo feito por tempo de seu amor: e quan-
do S. Mag.de O Imperador, que Deos mantenha
escriptorado o referido Mezario, participo isto
a S. Ex.a afim de poder eu ser autorizado por Su-
perior de S. Ex.a p.a poder fazer semelhante compro-
misso novo, e Escriptura.
P. J.a a S. Ex.a na Capella Imperial 13
de Outubro de 1828

J C V. Sa

Ill.mo Exm.o Snr. José Clemente Pereira
Ministro Secret.o d'Estado dos Negocios do Imperio

O Mestre de Capella
Inspector da Capella Imperial

Respondase-se, e proceda como
ajunta

ARQUIVO NACIONAL
Rio de Janeiro
Secção
Historica

Illmo e Exmo Snr

Tendo-se finalizado em outubro do Anno
proximo passado a Escripturação de Lança-
mento do Marco da Capella Imperial, Cha-
mou-se João Francisco Barbosa; e por isso concluido
seus Jubilações: participo isto a V. Exa. afim de
que sendo do Agrado, e vontade de S. Mag. de Ordem
mandar, que dito Marco continue, na Escripturação
nova mente, seja ou autorisado para [illegible]
cer, ou aquella pessoa, que S. Mag. [illegible]
Haver por bem. Deos Guarde a V. Exa.
Secretaria Imperial 12 de Janeiro de 1829

José Clemente Pereira

Illmo e Exmo Snr José Clemente Pereira,
Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio

Servo Humilissimo

O Monsenhor Vidigal.
Inspector da Capella Imperial

Tendo-se finalizado em ultimo de Dezembro
deste proximo passado a Escriptura de Casa-
mento do Mercio desta Imperial Capella, Cama-
ra de São Francisco Xavier; e por isso concluido
seu Subsidio: participo isto a V. Ex.ª a fim de
que sendo do Agrado, e vontade de S. Mag.
rador, que dito Mercio continue, e Escriptura
nova mente, seja em autorisado para
ser, ou aquella pessoa, que S. Mag.
Haver por bem.
Vila Imperial 12 de Janr.º de 1822

ARQUIVO NACIONAL
Fundo
Ilhéus
Rio de Janeiro

Ill.mo e Ex.mo Snr.

Em observancia ao Aviso, que tive do Secret.o d'Estado dos Negocios do Imperio, datado em 8 de Janr.o do corrente anno, com que S. Mag.de o Imperador foi servido autorizar-me para fazer novo ajuste de Engajamento com o Mestre da Corveta, chamado João Brand.o Prudente por se achar interinamente acabado o dous annos do seu Engajam.to em virtude do Decreto do mesmo passado de 8 de Fev.o deste anno, fiz effectivo hua nova Escriptura de Engajam.to, e Engajam.to como C. Bo.o virá de Engajamento da mesma Escriptura, em Cartorio do Tabellião Carneiro: pelo que tem dito João Brand.o Prudente: direito de receber daqui em diante a Gratificação, e vinte mil reis mensaes dous annos, aqual mandei pagar pela Pagadoria desta Capitania, com que C.a paga pela Portaria desta Capitania, com que C.a espera ordem ao Escrivão da Corveta para a remetter em Portaria. Deos Guarde a V. Ex.a

Capitania Imperial 23 de Março de 1829

O C. Bo.o

Ill.mo e Ex.mo Snr. José Clemente Pereira
Ministro e Secret.o d'Estado dos Negocios do Imperio

Subdito fiel

A. Thomaz de Lima

Insf.e o Abb.e g.to se paga ao
ato Abbr.co annual do
pd.e cofre, e g.to dito do Bol.
sinho do P.e D. Joaõ 6.o 1.ft.
f. nas Escriptas naõ vem
estas g.tos declarados

P.a Anno 27 de Nov.o de 1829.

ARQUIVO NACIONAL
Seção Historica
Rio de Janeiro

C. P. H. em 5 de Março de 1827 p.

Illmo Exmo Snr

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Em observancia á ordem, que V. Exª. houve, para que mandasse nova mente huma relação, declarando o numero annual, e Mappa do Cofre da Provincial Junta Central de Fazenda; pondo reprezentar a V. Exª, que elle tem destinado este conto, quarenta, e cinco mil reis annuaes para Ordenados da Delegacia. Em uma Repartição de Repartição de sete centos, vinte mil reis, em vinte cinco mil reis tem hum Escrivão, quando a Alfandega Publica mas augmentou em Mesmo. Em huma Repartição de Fazenda tem cinco de Fazenda, quando pouco de hum ordenado, que não conto, oitenta mil reis. Em Alem disto tem pelo Ordinario, mais pelo Parocho Publico conto, vinte mil reis de Pensão annuaes; e pela mesma Repartição de Fazenda tem em Portugal tem vinte cinco mil, reis conto de reis por hum para cada. He quanto mente, que cumpre informar a V. Exª

V. Exª a Delegacia Imperial 19 de Abril de 1827

V. Exª

Illmo Exmo Snr José Clemente Pereira
Ministro, e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio

Cumpra-se

Os Marqueses de Cachoeira.

Monsenhor Fidalgo, em observancia do que lhe foi ordenado em Aviso de 7 de Novembro, informa que a jubilação dos Mestres da Imperial Capella Angello Tenelli, e Francisco Reali, deve ser com a quarta parte do ordenado de 80$000 rs mensaes, como se vê das suas Escripturas. Por esta occasião observa o dito Monsenhor que a Capella se acha falta de vozes, e pede com instancia as Imperiaes Ordens a este respeito.

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Approvando os dois Mestres Tenelli e Franco Reali com a quarta parte do seu vencimento de 80$ rs na forma do seu contracto; e Monsenhor Inspector que faça com elles novo Contracto para continuarem a servir

P. A. em 5 de Janeiro de 1830

- Portaria ao Thesoureiro, mandando.

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARQUIVO NACIONAL
Seção
Histórica
Rio de Janeiro

Ill.mo e Ex.mo Snr.

5

Acuso a recepção do Officio de V. Ex.a pela Secretaria d'Estado dos Negocios do Imperio, datado em 7 do corrente mez de Novembro, comque me determina V. Ex.a, q.e S. Mag.de O Imperador Ihe ponha, que á vista das Escripturas juntas do contrato dos Musicos da Imperial Capella Angelo Corelli, Francisco Rosli, informe eu com meus pareceres na Jubilação, q.e lhe pertence haver intender-se 10$ rs. com aquella q.a dos seiscentos mil reis, que vencia pela Folha da Capella, ou se Tambem deverá ser comprehendido nesta a correspondente aos vinte mil reis, que recebia pelo Bolsinho Real. Obedecendo eu aoque V. Ex.a me determina, S. Mag.de O Imperador Manda responder: que pelas Escripturas q.e manifesta, que as suas Jubilações deguarda q.a de seiscentos mil reis, q.e lhe foi concedido, p.r q.e não deve ser explicação alguma. Accrescenta que quando aquelle pagou mais de vinte mil reis por mez a musico algum; cegue especial mandado entrão o S.r Rei D. João 6.o dar pelo seu Bolsinho, q.e especifica. O q.e por isso recebia pela Capella vinte mil reis por mez, q.e como recebia este centos mil reis, não pode ficar com mais de seiscentos mil reis como o Flavio. O S.r Rei D. João 6.o pela sua Real mercê augmentando ordenado aos Musicos lhes accrescentou dez mil reis mais vinte, cinco mil reis; por isso recebia pela Folha da Capella sete centos, quarenta cinco mil reis: mas destes vinte cinco mil reis não tem Jubilação alguma. A vista disto, e das suas Escripturas parece que devem receber aquella q.a de seiscentos mil reis mensaes de sua Jubilação, como V. Ex.a poderá melhor ver nas suas Escripturas.

Por estas razões pondo na presença de V. Ex.a para resolução do S. Mag.de O Imperador, que estes Musicos de Orden, que forem Jubilados as suas Escripturas devem não devem Capella, não poderão voltar em hum anno ajuste. A Capella acha se inteiramente falta de Vozes, e muito principalmente dos seus Naipes: em não vi para onde mandar voltar, por que ainda que os quisesse procurar os não poderia achar, muito principalmente a falta de tenores em não poderia achar. Sobre

L x 12

este objeto espero se sirva dar sus ordenes el Sr. Dn, q. cumplirlo con
instancia para q. inmediatamte. se execute.

D. G. a V. Sa. Dn. m. s. Real Cedula Imperial 19
de Noviembre de 1829

D. C. Sa.

El Mro. Secretario de Estado y José Clemente Pereira
Ministro y Secretario de Estado de Negocios de Imperio

Lx 12, p 1, de 9

Substituto fiel

de Manuel Rodrigues Fidalgo.

[illegible] encontrados em 1:239$360 reis

Rogando-se ao Monumento Hist.
do que obtiver o Contracto, admittin
do o 1º. a especção posta no 1º Artº
ou não servir de Ancilla: Que rejei-
te o 2º Artº: e admitta o 3º: com
a clausula de dar fiança dous annos antes, com
[illegible]
[illegible]
este requisito

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

P. A. em 19 de Janeiro de 1830.

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Illmo e Exmo Snr.

Janeiro 1830

Acuso a recepção do Officio de V. Exª de 9 do corrente, em que V. Exª me participa haver S. Mag.de o Imperador Nosso Senhor Mandado passar hum novo Contrato com os Mestres Augusto Tonelli, e Francisco Reselli, e Isabel- los pela sua Escriptura, afim de continuarem com o exercicio neste Capella Imperial. Cumprindo eu o determinado a respeito dos referidos Mestres afim de serem justados: elles não quizerão obrigar-se por Escriptura, o que eu não duvido, para que a Sua Magestade não venha a ter mais Jubilados, e não virão continuar com o serviço de Cantoria, propondo por escripto as suas condições. Como entendo eu algumas destas condições não serem boas, tenho a honra de remetter a V. Exª com as mesmas observações, afim de que proponha a S. Mag.de o Imperador, Este Senhor decida como for Servido Mandado.

Deos Guarde a V. Exª na Capella Imperial 11 de Janr.o de 1830

O Cl.o Exº

Illmo e Exmo Snr. Marquez de Caravellas
Ministro, Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio

Cabrito fiel
Do Monsenhor Fidelis.

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

Condiçoens que offerece Angelo Tinelli para Jo-
der continuar no seu exercicio de Cantor Contratto
na Imperial Cappella

Artigo 1º Angelo Tinelli obrigasse a servir na Cappel-
la Imperial, em todo o serviço que for da
mesma, menos nas Procissoens que não for
S. M. I. e Paixoens, com o mesmo Ordenado
que vencia de Oitenta mil reis mençoes/ alem
da Jubilação que vence/ cujo ordenado deverá
ser pago pela folha da Thesoureria da Impe-
rial Cappella

2º Em compensação de continuar ater exercicio no
Servico da Imperial Cappella, exige que
se lhe augmente quinhentos reis mensaes
à Jubilação que vence; ou antão que se lhe
mande pagar a Jubilação que vence pelo
Consulado Brazileiro em Napoles ou Roma.

3º Poderá o mesmo acima quando lhe convier
despedirse do Servico a que se compromette,
sem haver n'isso a menor duvida.

Angelo Tinelli

Supr.º Artigo
Não se Regulam Despezas de Procissoens,
porque estas não lhe minoram, nem lhe augmentam.
Cinquenta e oitenta mil reis por seu merito; pois que os Mestres Choristas

O artº 1º concede aos [illegible] o direito de
verem outros [illegible] de jubilação, até 10 dias.

O § 1º do Artigo em vez de [illegible] porque dá ao-
vir de Artº 2º ofatuso, de isto hum [illegible]

O segundo no 3º Artigo em concordo, porem [illegible]
[illegible] ter [illegible] [illegible] [illegible]
fim de [illegible] [illegible]

Condições que o Padre Francisco Prado deve para poder continuar no seu exercício como Capelão na Imperial Capella.

1ª. Obrigasse a servir na Capella Imperial em todo o serviço que for da mesma; menos em Santa Ancilla e Paramentos, com o mesmo ordenado que vencia de Capella mor (sem as mercês da Jubilação que vence) cujo ordenado lhe será pago pela folha da Thesouraria da Imperial Capella.

2ª. Em compensação de continuar a dar exercício no serviço da Imperial Capella exige que se lhe augmente quinhentos reis mensaes á Jubilação que vence, ou então que se lhe faça de graça os Jubilação que vence pelo Consulado Brasileiro em Atapulco ou Havana.

3ª. Poderá o mesmo Padre quando lhe convier despedir-se do Serviço, a que se compromette sem Lhe ser isto á mesma devida.

Francisco Prado.

Sobre estas condições convenho
á mesma de Abril de 1822.

Antonio Telles

a fim de pagar os dep[illegible]

Condiçoẽs que Joaõ Francisco é Natal, para poder continuar no seu exercicio, como Sotaõ no na Imperial Capella.

1º. Obrigame á servir na Capella Imperial, em todo o serviço, que for da mesma; menos em Cantar, Ancilla, e Paixoẽs; com o mesmo Ordenado que vence, de Oitenta mil reis mençaes (além da Jubilaçaõ que vence) cujo Ordenado dorá lhe pago pela folha da Thesouraria da Imperial Capella.

2º. Em compensaçaõ de continuar á ter exercicio no serviço da Imperial Capella, exige que se lhe augmente quinhentos reis mensaes á Jubilaçaõ que vence; ou então que se lhe mande pagar a Jubilaçaõ que vence pelo Consulado Brasileiro em Napoles, ou Roma.

ARCHIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

El Rey Nosso Senhor Foi Servido Nomear a Fortunato Mazziotte, para o Lugar de Mestre da sua Real Capella concedendo-lhe ao Ordenado que hora vence Tolha a quantia de trinta mil reis por mez, que terá principio no 1º de Abril do corrente anno: Havendo outro sim por bem empregar no serviço effectivo da mesma Real Capella a Leonardo da Motta, José Marmam, e Alexandre Baret, Musicos da Sua Real Camara, vencendo cada hum delles a quantia de doze mil e oitocentos reis por mez, contando se desde a data do encorporamento do sobredito Mestre: O Mesmo Senhor Hé Servido acceitar para o Lugar de Sacrista a Joaquim Florencio Torres, com o seu competente Ordenado, contado desde o 1º de Julho corrente: Mandando tirar da Folha desde esta data, ao Sacrista Claudiano José da Cruz, por se achar occupado em outro emprego. O que por Ordem do Mesmo Senhor participo a V.Sa

D.s G.de a V.Sa Paço, em 4 de Julho de 1816

Ill.mo Snr Barão do Rio Secco.

O Conego Inspector
Felix Ferr.a Lobato

Illmo e Exmo Snr.

Paço Patriarcal

Leio á presença de V. Exa a Collação junta q.
me entregou hontem o Conego Manoel Vieira
culão, dos despachos de que amesma trata
os q.es para serem addicionados na Folha da Capel-
la Real aque pertencem carecem de huma Por-
taria de V. Exa q. assim o ordene.

Deos Guarde a V. Exa m. annos. Dita Patriarcal
Armos de Vide com m. gosto

De V. Exa

Illmo e Exmo Snr Thomaz Antonio
de Villanova Portugal.

ARQUIVO HISTÓRICO
NACIONAL

Em 22 de Agosto de 1820.

Omaes Pers.os e Aff.mo Criado
Visconde do Rio Seco

Relação dos que El Rey Nosso Senhor Houve por bem determinar Interinamente e Ministros da Sua Real Capella da Sagra Senhora do Monte do Carmo desta Corte.

O Regente Capellão Cantor P.e José Joze Rodrigues de Carvalho e Leva do ordenado que já vencia dos Seus Logares Pouco mais Cada anno cento e vinte mil Reis pello Exercicio de Cantar muzica no Coro desima nos dias em que Sua Magestade determinar principiando a vencer este accrescimento no primeiro de Julho do presente anno.

Domingos Lauretti Mestre de Pos de Soprano Ministro da S.ta Igreja Patriarchal de Lisboa - Admitido no Logar de Real Capella desta Corte tendo de Seo ordenado por anno de cento e cincoenta mil Reis com o vencimento do primeiro de Julho do presente anno.

O P.e Lourenço Mendes de Vasconcellos - Admitido no Logar de Confessor da Real Capella, tendo de Seo ordenado por anno duzentos mil Reis com o vencimento do primeiro de Julho do presente anno.

O P.e Sebastião Paes de Miranda - Admitido no Logar de Ajudante de Ceremonias, e Substituto de Mestre de Latim, tendo de Seo ordenado por anno duzentos mil Reis com o vencimento do primeiro de Julho do presente anno.

Joze Fernandes Lopes Esperança - Admitido no Logar de Sacristão Acolito da Capella do Sr.mo pertendendo de seo ordenado por anno cem mil Reis com o vencimento do primeiro de Julho do presente anno.

Pedro Joze Seguro - Admitido no Logar de Mestre de Capella tendo de Seo ordenado por anno cento oytenta mil e duzentos Reis com o vencimento do primeiro de Julho do presente anno.

Vence mais cada anno cento e vente mil reis pello Exercicio de Cantar muzica no Coro desde o dia em que Sua Magestade determinar principiando a vencer este acrescentamento no primeiro de Julho do presente anno.

Domingos Laurettí Muzico da Voz de Soprano Ministro da Sta Igreja Patriarchal de Lisboa - Admitido no serviço da Real Capella desta Corte tendo de Seo ordenado por anno noe centos e secenta mil reis com o vencimento do primeiro de Maio do presente anno.

O Pe Lourenço Mendez de Vasconcellos - Admitido no logar de confessor da Real Capella tendo de seo ordenado por anno dozentos mil reis com o vencimento do primeiro de Julho do presente anno.

O Pe Sebastião Paes de Miranda - Admitido no logar de Ajudante de Ceremonias e Substituto de Mestre de Gramatica Latina, tendo de seo ordenado por anno dozentos mil reis com o vencimento do primeiro de Julho do presente anno.

O Mestre Francisco Rodrigues dos S.tos com aumento de or-
denado de quarenta e tres mil e dozentos Reis percebendo to-
tudo por anno cento e quinze mil e dozentos Reis com o vencim.to
do primeiro de Julho do presente anno.

O Servente Varredor Joze Gonçalves
O Servente Varredor Joaquim dos S.tos
O Servente Varredor Manoel Ignacio
} Estes tres com aumen-

to de ordenado de Vinte oito mil e oito centos Reis percebendo Ca-
da hum e tudo por anno cento e quinze mil e dozentos Reis com o ven-
cimento do primeiro de Julho do presente anno.

Manoel Pedroso - Admitido no lugar de Servente Varredor
tendo de ordenado por anno cento e quinze mil e dozentos
Reis com o vencimento do dia onze de Julho do presente anno.

O P.e Joze Ignacio Lopes por Despacho que fez do logar que
occupava de Mestre das Ceremonias ficou fora da folha com o ven-
cimento alguma na Real Capella desde o dia trinta e hum de
Maio do presente anno.

Francisco Joze da Silva Carlos - Demittido do logar de
Moço da Capella ficando com o vencimento alguma na folha
da Real Capella desde o dia trinta de Junho do presente anno.

Joze Corrêa Seabra - Demittido do Logar de Porteiro
Varredor da folha ficando com o vencimento alguma na Real
Capella desde o dia trinta de Junho do presente anno.

Do Moço Servente Bonifacio Vilhaverde – Demitido
do Serviço da Real Capella ficando sem vencimento algum
na folha desde o dia trinta de Junho do presente anno.

Domingos Antonio que servia de Fagoino Demitido
do Serviço da Real Capella tirando-se da folha ficando sem
vencimento algum desde o dia trinta de Junho do presente anno.

El Rey Nosso Senhor he servido Approvar os Termos
Referidos na presente Relação.

Capella Real do Rio de Janeiro 29 de Agosto de 1820

D. Borg.ª Fabriqueiro Manoel Mendes Leão de Sousa

Expedida en Port.e em 5 de Setb.o de 1820 –

ARQUIVO NACIONAL
Seção Histórica

17

Ill.mo Snr. Dr.

Tendo-me sido dada parte pelo Dr. Juiz de Direito desta Comarca, que tendo vindo hoje a esta Villa foi reputado o P.e Francisco de Paula, que veio de Pitangui apresentado neste Cargo Especial Eleitoral; visando que já se achava nesta Villa o dito Cargo, pois tinha passado para o Arraial de Pinhal todos os indivíduos apresentados: cumpre-me levar isto ao alto conhecimento de V. Sa. Deus Guarde a V. Sa. Cargo Eleitoral 21 de Novembro de 1833

De V. Sa.

Ill.mo e Exm.o Snr. Bernardo de Vasconcellos Deputado Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios da Justiça

Subdito fiel

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Tenho a honra de dar parte a V. Exª, que hontem vinte deste
corrente foi reputado o Pe Francisco de Paula, que era V. Exª
zico Aposentado desta Capella Imperial; cabendo que já se
estivessem Obras desta Capella, por terem passado para o Cear
ra todos os individuos Aposentados: contudo deve isto chegar
conhecimento de V. Exª. Deus G. a V. Exª m.s a. Capella Im-
perial 21 de Novembro de 1833

De V. Exª

Ill.mo e Ex.mo Snr. Marechal de Campo Manoel Alves Branco
Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios da Justiça

Jan. 26

O Principe Regente Nosso Senhor havendo por bem
chamar para o serviço da sua Real Capella do Porto
do Rio de Janeiro aos Muzicos Jozé Joaquim Gomes, e Antonio
Chiarini, determina, que sejão lançados em folha, o
primeiro com o ordenado de sessenta mil reis, e o segundo de cincoenta mil reis por mez,
principiando o seu vencimento ao primeiro
de Dezembro do anno proximo passado, o que por
ordem do Mesmo Senhor participo a V. S.ª para
sua intelligencia. Deos g.de a V. S.ª Palacio do Rio de
Janeiro 26 de Janeiro de 1811

Ill.mo Snr Josef Joaquim Jozé de Azevedo

O Conego Inspector Thesour.e Real
Felis Ferr.a de Vall.e

O Tesoureiro da Casa Real Joaquim Jose de Souza
mello em Lugar de Joaquim Jose Agostinho de Almeida
Musico da Real Capella, como o ordenado de vinte mil
reis por mez, com o vencimento do primeiro de Janeiro do
presente anno: E com o Competente Conhecimento de Rei-
do Rio será Levada em Conta esta despeza, mas que der
do Seu Recebimento. Rio de Janeiro em 1 de Fevereiro de 1811.

ARCHIVO NACIONAL

O Principe Regente Nosso Senhor Se serviu
conceder a José Maria da Silva Rodrigues
Musico da Sua Real Capella quatro mil reis
por mez sobre o ordenado, que actualmente vence
Ele, cujo vencimento terá principio do pri-
meiro de Janeiro do proximo anno, o que por
mandado do dito Senhor participo a V. S.ª para
na que haja de fazer, que desde graça receul-
to o seu effeito. Deos g.de a V. S.ª Palacio do Rio de
Janeiro 6 de Fevereiro de 1811

Ill.mo Senhor Joaquim José de Azevedo Olmego Impetor

Felis Ferr.a de Valle

Corrs.ª F.ª o Cofoureiro da
Cayella Real-mete em
Folha ao Alferes Joaõ
Ant.º Dias Perr.ª como
o ordenado de 1$ooo rs
F.ª anno, contado do
1.º de Abril em diante.

ARQUIVO PUBLICO NACIONAL

Com Data a Joaõ
da Lapa Do ordenado
de Logar, q' leva na F.ª
Folha F.ª anno, e abrir
aberta a Registo Ce-
lar de Abril Do mesmo
ordenado de Logar F.ª
anno contado do 1.º de
Abril

Doc 34

ARCHIVO PUBLICO NACIONAL

O Principe Regente Nosso Senhor Foi servido acitar para o Musico da Sua Real Capilla o João Antonio Dias Ferreira vencendo cento e sincoenta mil reis cada anno, cujo vencimento se lhe contará do quartel, que principiou no primeiro de Abril do presente anno, e o mesmo Senhor he servido conceder o ordenado de vinte mil reis cada anno, que levará em folha Foro da Igreja por mercê da mesma Capella, e Augusto Cezar de Alvim, a que tudo por ordem do dito Senhor participo a V. S.ª para que haja de dar as providencias mencionadas, Deos G.de a V. S.ª m.s a Palacio do Rio de Janeiro 30 de Maio de 1811.

Ill.mo Snr Joaq.m José de Azevedo. O Conego Inspector
Felis Pereira do Valle

Doc. 38

ARCHIVO PUBLICO NACIONAL

O Principe Regente Nosso Senhor foi servido nomear para
Capellaens da Sua Real Capella o Padre Manoel Francisco Roza,
o Padre Joaõ Jozé Rodrigues de Carvalho, e Jozé Jorge dos Santos,
e a Antonio Pereira Gonçalves, no pertencente ao Real do Brasil do pre-
sente anno como o tem consultado ordenado, que principiarão
a vencer do primeiro dia do dito mez; o mesmo Senhor ha
servido conceder a Jozé Gonçalves o augmento de sessenta mil reis por
mez, principiando o seu vencimento no primeiro de Fevereiro
o que tudo por ordem do mesmo Senhor participo a V. S.ª
para sua intelligencia; Deos g.de a V. S.ª an.s. Palacio do Rio
de Janeiro 16 de Mayo de 1811

Ill.mo S.r Joaquim Jozé de Azevedo Conego Sacristaõ Felis Pereira do Valle

O Principe Regente Nosso Senhor foi servido ac
crescentar ao ordenado do P.e Francisco de Paula Per.a
meirão das Suas Reaes Capellas dez mil reis por
mez, e estabelecer a Ginal do Ignacio o ordenado de
trinta mil reis cada mez, o mesmo Senhor
ordena, que V. S.a hajão de mandar metter na
folha dos Saarigtas a Jose Liburcio principi-
ando o vencimento de cada hum delles do pri-
meiro de Abril do presente anno, o que tendo por
ordem do Dito Senhor participo a V. S.a
para que assim o faça executar. D.s g.de a
V. S.a m.s a.s Palacio do Rio de Janeiro 12 de Maio
de 1812.

Ill.mo Senhor Joaq.m Jose de Azevedo

O Conego Inspector Felis Ferr.a
de Paulo

Concd.

Senhor

Por Aviso de Secretaria do Commando, manda V. Mag.de que eu informe o requerimento incluso de Carlos Alberto Ziotti, como Testamenteiro do falecido Jose Gomes Moreira da Real Capella do Carmo, no qual pede a V. Mag.de mandar-me expedir ordem, como Thesoureiro que era da mesma Capella, p.a lhe pagar o que ella deixou vencido até o dia em que falleceo.

Orfferido Jose Gomes recebia por Anno, pela Folha da Real Capella do Carmo aquantia de 765$000 rs, e como falleceo a 6 de Março, depois de Anno de 1818, deixou vencido, Cento e cincoenta mil, cento e noventa e oito reis, que acabou em meu poder, e que para os entregar aos Test.os, carece expedir-me a ordem para isso.

V. Mag.de mandará o que for servido. Rio de Janeiro em 22 de Outubro de 1819

Visconde do Rio Seco

O Principe Regente Nosso Senhor he servido, que V. S.ra haja de mandar tirar das Sobras, desde o primeiro de Janeiro do presente anno, a Antonio Joaquim Apolinario mestre da Real Capella, e que o ordenado, que este deixou, se junte ao que este mesmo tempo se ordenado, que actualmente vence Francisco da Luz mestre da mesma Capella, mandando alem disto V. S.ra que a este se lhe entregue o ultimo quartel do anno passado, que pertenceu ao outro, e por Ordem de S. Alteza estava suspenso o seu pagamento, o que tudo por Determinação do Dito Senhor participo a V. S.ra para que assim o haja de fazer cumprir. Deos G.de a V. S.ra m.s a.s
Palacio do Rio de Janeiro 26 de Janeiro de 1813

Ill.mo Senhor Barão do Rio Seco

Conego Inspector Felix Ferr.a da Valle

ARCHIVO PUBLICO NACIONAL

Doc 79

O Principe Regente Nosso Senhor foi servido nomear para servir de Mestre da Sua Real Capella a Luiz Gabriel Ferreira Lemos como ordenado de vinte mil reis por mez, e dimetido do Seu Real Serviço o Lente Ignacio Manoel da mesma Capella desde o primeiro de Outubro do presente anno, de cuja data terá principio o vencimento do outro, o que tudo por Ordem do Mesmo Senhor participo a V. S.ª para que assim o faça executar. D.g.de a V. S.ª m. a.

Palacio do Rio de Janeiro 7 de Dezembro de 1814

Ill.mo Senhor Barão de Rio Seco Olmedo Inspector

Felix Fran.co de Valle

Informação sobre o estado da Capella Imperial, que por Aviso da Secretaria d'Estado dos Negocios da Justiça, datado de vinte de Abril do corrente anno de 1832, me foi ordenado, para o que se contempla no § 3.º do Artigo 36 da Lei do Orçamento de 15 de Novembro de 1831. 16:900$000

2:400$000

400$000

O Ex.mo e R.mo Bispo Diocesano, Juiz de Congrua.

Existem nesta Capella Imperial actualmente cento, e vinte Empregados, a saber: além do Ex.mo e R.mo Bispo, acham-se oito Monsenhores, vinte e hum Conegos, quatorze Capellães Cantores, tres Mestres de Ceremonias, quatro Confessores, cinco Paroquianos(?), dous de Almoxarife(?), Alfaias, e Guarda Cera, e tres de Sacristia: dous Sacristães, quatro Varredores, dous Moços(?), dous Sineiros, hum Escrivão, hum Mestre Armador, dous Organistas, dous Mestres de Capella, vinte e cinco Musicos, entrando hum Rabecão grande, dous Fagotes, tidos como necessarios p.a a Musica, hum Encarregado, hum Alcaide(?) da Irmd.e do SS.mo Sacramento da Capella; e sem fazer(?) de dous Capellães Aposentados, e seis Musicos Jubilados. 70$000

Nomes dos Empregados, e seus vencimentos.

O Mons.or Decano Ant.o José da Cunha(?), e Sá(?), Juiz de Congrua . . . . 1:540$000

Este Mons.or obteve licença do ex-Imperador p.a não residir na Capella desde 18 de Agosto, digo de Junho de 1820, em razão de graves molestias, que tem, com idade de setenta, e tantos annos.

O Mons.or José Maria Telles de Menezes, idem de Congrua . . . . 1:000$

Este Mons.or obteve licença do ex-Imperador p.a não residir na Capella desde 18 de Agosto de 1822, em razão de estar alienado inteiramente do juizo.

O Mons.or D. José de Santa Anna(?), Marques Perdigão, idem de Congrua . . . 1:000$000

Este Mons.or não reside mais na Capella desde que foi nomeado Bispo de Pernambuco, e bem que tem licença do Exm.o(?) Bispo, porem não tem participação alguma.

Somma 3:540$000

ARQUIVO NACIONAL

Transporte da Somma retro . . . . . 5:550$000

Ao Conego Joaquim da Silva Moreira, vence de Congrua . . . 1:000$000.

Diz Mon.r obteve Licença do Imperador p.a não residir na Capella
1.a vez das suas obrigas, o q.e foi participado por Flavio de Sant.o
Ao Con.el Estado dos Negocios do Imperio, datado em 30 de Maio de 1824,
Tem feito então vacar gozando deste subsidio, not.as, e avanç.as id.
as

Ao Mon.r Vicente Mendes del Rio Lisboa, vence de Congrua . . . 1:000$000
em mais de Gratificação como Inspector por Flavio de Sant.o d'
Estado dos Negocios de Justiça, datado em 11 de Julho de 1832 . . . 400$000

Ao Mon.r Francisco Correa Vidigal, tem de Congrua . . . . 1:000$000
Este Mon.r tendo se recolhido de Roma com Licença
Licença do Governo p.a não residir na Capella da Corte,
segundas Ordens, por Flavio de Sant.o d'Estado dos Negocios
de Justiça de Setembro de 1832; agora está dispensado de tudo
por estar em effectivo serviço de Sg.r, como Vig.r Capitular.

Ao Mon.r Joaquim Antonio Lopes Cotão, Conego de Congrua . . . 1:000$000
Este Mon.r cumpre com todas as suas obrigações.

Ao Mon.r Manoel Xavier de Barbeda, vence de Congrua . . . 1:000$000
Este Mon.r cumpre com as suas obrigações.

Conegos

Ao Conego Placido Monte Carneiro, vence de Congrua . . . 600$000
Este Conego he Sr. Vigario, cumpre com bem as suas obrigações.

2.o Conego Antonio Pedro Montaire, vence de Congrua . . . 600$000
Este Conego cumpre com bem as suas obrigações.

Ao Conego Felicissimo Joaq.m da Silva, vence de Congrua . . . 600$000
Este Conego em razão das suas graves molestias obteve dispensa
de ir á Capella desde que foi.o de Fever.o de 1832 por Flavio de
Sant.o d'Estado dos Negocios da Justiça. Hoje vive no re-
tiro de morar, inteiramente sobre si, não Recolhendo p.a Igreja
a Hora Canonical, tem vencido as mortas: ahi está p.a dias nas
bas, ahi está bem enterrado tambem com as mortas, visto não
ter anno de morto, apesar de estar alli pago como enterrado.

Soma R.$ 12:740$000

ARQUIVO NACIONAL

Transporte da Somma retro . . . . . 12:790$000

O Conego José Dias de Castro, vence de congrua . . . . 600$000

Este Conego he Prior, não reside, cumpre muito bem as
suas obrigações.

O Conego Francisco dos Santos Moreira, vence de congrua . . . 600$000

Tem de Gratificação por ser Mr. de Cerimonias existente no Sollio,
concedida por Aviso de 12 de Junho de 1832 . . . . 50$000

Este Conego obteve licença para não residir na Capella
desde 20 de Setembro de 1831 por Aviso de Secretr. de Estado
dos Negocios de Justiça: porem não tendo utilidade
agora deste subsidio, continua a residir na Capella.

O Conego Cleriston José Ferraõ, vence de congrua . . . . 600$000

Este Conego obteve licença para não residir na Capella
por Aviso de Secretr. de Estado dos Negocios de Justiça, de
20 de Outubro de 1831: e tendo estado alguns tempos sem
ser desta licença, agora vem residir na Capella q. pode.

O Conego Pedro Nolasco de Andrade Cabral, vence de congrua . . . 600$000

Este Conego teve dispensa de ficar na Capella residir de
23 de Maio de 1832 por Aviso de Secretr. de Estado dos
Negocios de Justiça: gozando Reparos sem a Capella.

O Conego Caetano Lucio Mariano de Mattos, vence de Congrua . . 600$000
Tem mais como Cura . . . . . 300$000

Este Conego cumpre bem as suas obrigações.

O Conego Narciso Ant.o Nogueira Guimarães, vence de Congrua . . 600$000

Este Conego cumpre muito bem as suas obrigações.

O Conego José de Araujo Landim, vence de Congrua . . . . 600$000

Este Conego tem licença para residir na Capella desde 11 de
Novembro de 1823 por Portaria de Secretr. de Estado dos Negocios
do Imperio. Este empregado no exercicio de Capellão de S. Mgde
o Imperador, e occupado em outro lugar desde o tempo de Regencia.

O Conego Marcelino José de Britto Cabral Pinto, vence de congrua . 600$000

Este Conego obteve licença do Governo p.a ter estudos na
Universidade de S. Paulo, onde reside há mais de quatro
annos, continuando nos seus estudos.

O Conego Francisco Vicente Pinheiro, vence de congrua . . . . 600$000

Este Conego reside como pode na Capella.

Somma Pi. 12:790$000

Licenciado de Nomeação vitalicia . . . . . 18$000

Olongo Joaquim Duarte Cardoso, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo obteve Leimça para nas vezes dirigir Causas que lhe forem distribuidas por Portaria de Secretr.ia d'Estado dos Negocios do Imperio, isto he sem ser obrigado a comparecer em ordem de P.ra e segunda feira, em attenção aos seus annos, e molestias: para o que por Portaria de Secretr.ia d'Estado dos Negocios da Justiça foi dispensado de comparecer no mesmo dia dos ditos annos desde 2 de Março de 1832.

Olongo Januario da Cunha Barbosa, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo foi dispensado de comparecer na Capella por Portaria de Secretr.ia d'Estado dos Negocios do Imperio de 4 de Maio de 1829.

Olongo Joaquim Pereira do Rio, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo vem dispensado.

Olongo José Libanio Barros de Brito, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo apresentou seu titulo vem dispensado.

Olongo João Camello Pinto, e Castro, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo desde o de Junho de 1830 foi dispensado pelo falecido Exmo. Revmo. Bispo, p.r não ser obrigado a comparecer, p.r não comparecendo, porque reside em Parochia a Leg.a de Magoa, onde ainda reside, com o mesmo titulo.

Olongo Manoel Alvares do Sacramento, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo vem dispensado na Capella: obteve dispensa do falecido Bispo Exmo mesmo de Leimça, dizendo que p.r ser Mestre de Meninos do Seminario do Mocaxim: estas Leimças, q.e nunca foi concedida por isso, que especialisou em favor, estão agora mais tem apresentado na Capella, estão provado, e vencer o respectivo.

Olongo José de Carvalho e Silva, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo tendo entrado p.r a Capella em 20 de Novembro de 1827 obteve Leimça p.r não vir dirigir por Portaria de Secretr.ia d'Estado dos Negocios da Justiça desde 17 de Abril de 1832, dito em tres annos mais aprovados na Capella, estão mal visto em Secretr.ia mal visto, não tendo q.e nesse serviço alguns destes Capellas.

Olongo Isidoro dos Santos Pereira Pinto, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo vem dispensado na Capella.

Olongo Franc.co José Machado, vimes de Longoma . . . . . 600$000

Este Longo vem dispensado na Capella.

Soma R.$ 23:880$000

Com mando restaurado . . . . . 23$720 Rs

Capellães Cantores

O P.e Joaquim Severino Gomes, tem de ordenado . . . . . 250$000 Rs
Como Regente do P.e Severino tem mais . . . . . 60$000 Rs
Este Padre he m.to residente, e prégão no Coro.

Antonio Gonçalves Pereira, tem de ordenado . . . . . 250$000 Rs
Como Regente da Segunda Turma, tem mais . . . . . 60$000 Rs
Igualmente serve muito bem.

O P.e José Campello, tem de ordenado . . . . . 250$000 Rs
Este Padre obteve licença do Governo p.a não ir ao Coro, mandou
passar por Portaria de 12 do Estado dos Negocios do Imperio,
dirigida ao Ex.mo Bispo, com data de 18 de
Março de 1830, isto em attenção a suas molestias, e ter mais de
oitenta annos de idade, estar privado de ouvir Missa.

Estevão José Pires, tem de ordenado . . . . . 250$000 Rs
Este Capellão obteve hum anno de licença pelo Governo p.a
tratar de sua saude por Portaria do Secret.o d'Estado dos
Negocios de Justiça de 2 de Outubro de 1830, e pedindo dita
licença foi ser Secretario da Visita de Mariana, e finda esta
Visita, e a licença não estar ainda findo o anno: como
creio que tenha de representar isto ao Ex.mo mesmo e-
tes dias: eu Reis depois disso tempo dito anno de Abril p.o
vindouro da Capella, não deixando entretanto de ve-
zes dell Ex.mo, para mandar, o que for servido.

O P.e Francisco José Rodrigues, tem de ordenado . . . . . 250$000 Rs
Este Capellão he muito residente, serve bem

O P.e Cesario de Barros Barreto, tem de ordenado . . . . . 250$000 Rs
Este Padre obteve licença do Governo p.a hir á Capella
tratar de sua saude, por Portaria do Secret.o d'Estado dos
Negocios de Justiça de 26 de Outubro de 1831, e pedindo
hum anno, e principiou
hum anno por Portaria do Secret.o d'Estado dos Negocios de
Justiça, cuja licença está gosando.

O P.e Innocencio José Gomes, tem de ordenado . . . . . 250$000 Rs
Este P.e há mais de hum anno, tendo pedido hum mez de licença
licença p.a tratar, e por varios mil. a obter por hum meu parte.
veio do Secret.o d'Estado dos Negocios da Justiça, principiando a
25 de Fevereiro proximo passado.

Vem do V.o 25:760$000

Transporte de Summa retro . . . . . 25.760$000

O P.e José Joaq.m Pinto, tem de ordenado . . . . . 250$000

Este P.e está inteiramente arruinado de suas rendas, coreio, que não pode hir ao Seminario; pois acontece este

O P.e José Joaq.m de Faria; tem de ordenado . . . . . 250$000

Este Capellão he residente, serve bem.

O P.e Pedro José Roiz, tem de ordenado . . . . . 250$000

Este Capellão he residente, serve bem.

O P.e José Alv.s Couto, tem de ordenado . . . . . 250$000

Este Capellão serve bem: agora obteve tres Annos de licença

q.e para hir Parochiar á Fg.a N.S. José Alferes, cartaz

por Portaria de Secret.a de Estado dos Negocios de Justiça

expedida a 21 de Fevereiro proximo passado.

O P.e José Joaq.m da Costa Meyrinho, tem de ordenado . . . . . 250$000

Este Capellão serve bem.

O P.e José Dias de Silva, tem de ordenado . . . . . 250$000

Este P.e serve igualm.te bem.

O P.e Luis de Santa Rita Bitancourt, tem de ordenado . . . . . 250$000

Igualmente serve bem.

Mestres de Ceremonias

O P.e Venancio de Andrade Reis, tem de ordenado . . . . . 200$000

Tem mais como Capellão de Missa de meio dia na Capella dos

Domingos, Dias Santos . . . . . 120$000

Este Mestre de Ceremonias he residente.

O P.e Bento José d'Almeida, tem de ordenado . . . . . 250$000

Este M.e de Ceremonias he muito perito, serve bem,

e he residente.

José Maria de Jesus Ferraz, tem de ordenado . . . . . 200$000

Este M.e de Ceremonias he residente, muito estudioso,

empregando-se até altas horas Estudiosas.

Clerigos

Bento Maria de Jesus, tem de ordenado . . . . . 200$000

Serve bem, como amanuense.

Som.a R.$ 22:950$000

Transporte de Somma retro . . . . . 28.980 Rs

Escrivaens

Antonio Joaquim de Oliveira Jorge, tem de ordenado . . . 500 Rs

Cita Escrivaens de Escrivaens de Fazenda, de M. fazia, de Jorge de Cerva: de ordem de todos Capitães: no trabalho, occupou a cadeira de Escrivaens: de bom procedimento, tem assistido em Villa Viçosa para isto pelo gr.º anno, e há muitos annos, que serve, e sempre contado louvor, fidelidade, zelo no serviço, merecido todos os elogios.

José Simoens de Pontes, tem de ordenado . . . . . 350 Rs

Cita Escrivaens de adjuntos de Escrivaens ancião de Fazenda: tambem de bom procedimento, serve bem, e muitos annos.

José Ribr.º de Silva, tem de ordenado . . . . . 200 Rs

Cita Escrivaens de Fazenda. Tendo sido citado com todos Collegas requereo no Juizo p.º ser Aposentado; como não estava nesse circumstancias foi indeferido; mas foi mandado por Despacho do Exm.º Snr. Prejão, que não violentasse serviço: Alem disso, constou que assistia em Capella 10 annos ao Pr.º, Leg.º, e B.º Ortins, aque era mais dispensado: porem elle não aparece quasi nunca, ainda ano na sua Pr.º Ortins; não milega o trabalho: dizem que está bom, porem serviço de Leg.º tem cansado.

Antonio Joaquim de Abreu, tem de ordenado . . . . . 200 Rs

He Escrivaens de Fazenda, como acima mal

O P.º Luiz Carlos Correa de Silva, tem de ordenado . . . 200 Rs

He Escrivaens de Fazenda, tem prohibido, como Snr. bem

Confessores

O P.º José Pereira de Silva Maia, tem de ordenado . . . 200 Rs

Tem mais como Confessor do Convento . . . . . 150 Rs

Cita confessor vive muito bem, cumpre as suas obrigações.

O P.º Domingos Rois d'Abreu, tem de ordenado . . . 200 Rs

Cita Confessor he exacto nas suas obrigações.

Soma R.ª 30.480

Transporte de Somma retro . . . . . 30:730$000

O P.e Lourenço Monteiro de Vas.cos, tem de Ordenado . . . . . 200$000

O P.e Augusto de S. Rita Barretti, tem de Ordenado . . . . . 200$000

Sobre estes dois Conffessores permitta S. Mg.de, que eu ouça
hum, porque elles claramente requisarão, de que fui eu,
o que intervim para serem despedidos da Capella, não
me parece bem entrado nos negocios. Depois que forão
reintegrados vão á Capella quando querem, eu Suspendo
se para elles cêo.

Sacristas

Francisco Mel.o Vieira, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Tem mais como Porteiro . . . . . 100$000

Luiz Fernandes Igreja, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Tem mais por Porteiro do Palacio Imp.al . . . . . 50$000

José Gomes d'Oliveira, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Manoel José de Paiva, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Estes Sacristas não servem, nem servem bem.

Joaquim José Viegas d'Assumpção Caldeira, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Não he dos mais assistentes, porem serve

José Luiz da Silva, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Este Sacristão serve muito mal: ayo vos estes Lentes
por quatro vezes por Portaria do Secret.o d'Estado dos Ne-
gocios da Justiça, e principios estas Lentes em Out.o do anno de
Exercicio proximo passado.

José Mauricio de Campos, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Antonio Joaquim de Macedo, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Martiniano dos Santos Pereira . . . . . 100$000

Antonio José da Silva, tem de Ordenado . . . . . 100$000

Estes estão servindo bem.

Mestres

Affonso José de Mello, tem de Ordenado . . . . . 115$200

Joaquim José d'Abreu, tem de Ordenado . . . . . 115$200

Cumprem as suas obrigações.

Carreiros

Antonio Pinto Ayres, tem de Ordenado . . . . . 115$200

Este homem tendo servido bem, ayo vista da Portaria. Somma 32:375$600

Transporte de Sommas retro . . . . . 32:375$600

José Machado Nunes, tem de ordenado . . . . . 115$200

Abrão José, tem de ordenado . . . . . 115$200

José Antonio da Silva, tem de ordenado . . . . . 115$200

Estes Cavadores nenhuns tem.

Sineiros

Antonio José Ferreira, tem de ordenado . . . . . 120$000

Miguel José de Moraes, tem de ordenado . . . . . 120$000

Cumprem com as suas obrigações.

Armador

Pedro José Maria de Mello, tem de ordenado . . . . . 300$000

Este Mestre Armador tinha de ordenado 600$000 r., que lhe foi de 12 de Julho de 1832 Reformão tendo com mil réis. Se-

guio de mesmo modo a sua queixa contra mim por não ter-

mar este g., e posto de mestre. Sendo economisando as Ar-

mações, fazendo menos, diz que não faz isso, e por isso com tem

elle menos trabalho: porem he bem sabido as suas economias, p.q.

as Armações tem augmentado em despeza assim de Officiaes,

seus jornaes, e por mais q' se mande cançado não faz isso, p.q.

não ha Mestres, elle é pouco Official. Vivo em desgosto com

este empregado, como Rey de dar remedio. Logo q' mande ou-

tro, que seja capaz, este deve ser dispedido, p.q. não convem.

Organistas

O P.e João Jaques, tem de ordenado . . . . . 360$000

Carlos da Costa Lobo, tem de ordenado . . . . . 360$000

Estes empregados cumprem bem. tem as suas obrigações

Mestres da Capella

Fortunato Mazziotti, tem de ordenado . . . . . 625$000

Simão Portugal, tem de ordenado . . . . . 625$000

Cumprem com as suas obrigações.

Moços Cantores

João Francisco Fachiotti, tem de ordenado . . . . . 1.172$000

Este Moço não está empregado, he só obrigado assistir ao

os Funcções em q' Prelado Ordena, ou q.do a Camara pede

Pontifical Tenho mos p.a evitar este trato de Corja tem.

Salvador Salvatore, tem de ordenado . . . . . 720$000

Nicolão Magrigiovanini, tem de ordenado . . . . . 720$000

Estes dous Moços estão assentados em seus Corpos de Regimento

segundo respondeo em 28 de Maio ult.o, unico tem anos Jubilados. 37:843$200

Transporte de Summa retro . . . . . 31$993$200

" José' dos Reis Pereira, tem de ordenado . . . . . 52$000

Este Musico tem servido Sr. com bem.

" José Maria Dias, tem de ordenado . . . . . 50$000

José' Marciotti, tem de ordenado . . . . . " 50$000

Antonio Pedro Gonçalves, tem de ordenado . . . . . " 50$000

Sobre estes Musicos tem pendido bem varios Lugares, não muito vaidosos, como Sr. sentimentos de honra.

Serafim José Pereira, tem de ordenado . . . . . " 38$000

Este Musico apesar das suas Enfermidades tem servido bem.

O P.e José Mendes Sabino, tem de ordenado . . . . . " 32$000

Este P.e serviu sempre Sr. bem. Hoje pouco bem por causa de estar povado, cego, chigno de todo compadeço.

Carlos Marciotti, tem de ordenado . . . . . " 32$000

Luis Gabriel Ferreira, tem de ordenado . . . . . " 26$000

Estes Musicos tem servido muito mal.

Joaquim José Agostinho, tem de ordenado . . . . . " 26$000

Este Musico obteve licença pelo Governo p.a hir a Portugal Estar doze mezes portanto de um anno, e vio meus com.am Sr. de meio ordenado, cujo meio tem vencim.to Porem por Decreto do Sr. pela Secret.a de Estado dos Negocios de Justiça Reformado comedido este seis meses com o mesmo vencimento de meio ordenado, principiou esta licença a 25 de Julho de 1832.

Manoel Rodrigues da Silva, tem de ordenado . . . . . " 22$000

Este Musico serve Sr. na Capella, com bem. Hoje vai velho Sr. doente, obstante mesmo velho.

Cezario Antonio da Silva, tem de ordenado . . . . . " 22$000

Este Musico he aquelle mais trabalhador relativo de Musica; porque he muito Supremo, q.e tem aceupado a Cadeira de Rabequista; porque esta reg.a a sua Escriptura de tocado só viola Capella com os mais de P.a, e Reg.a Orden; portanto este offerecendo-se vai, só, por este ameritado com licença de seis mezes, concedida pelo Governo contra Supremo Augusto Caes de Abril, voltou Supremo Clemente, e Real tem sido despedido da Capella mesmo, que regeo em cultivo de Janeiro de 831. Portanto cumpre se seja só; cresce Sr. Mercê mais alguma cousa; e no intanto vai presentar a C.a Re.a Alcoa Fino vindo tão distante não pode estar sujeito ao serviço.

Somma 41:835$000

Transporte de Somma retro . . . . . 11:835$000

Francisco de Lima Pinto, tem de ordenado . . . . . 193$000

Este Menino tem igualm.te exercito Trabalho; porque tem de Menino
lo o Archivista, que gosa de, emquanto nas Mesas, que distribue a
que vem vem ou entra: tem tambem o trabalho de ir, ou levar
cartas ao Menino, quando lhe forão ordenar.m.; quando não ha mi-
cartas nas Caixas communs; por isso me parece lhe deve marcar
para tanto trabalho; mas eu nada.m.; que resolva alguma cousa
mais; contanto eu represente a S.A.R.

José Maria de Silva Reis, tem de ordenado . . . . . 169$000

Luiz Antonio Vieira, tem de ordenado . . . . . 185$000

Estes Menino vencem a Gr.ª Annual.

Alexandre José Leite, tem de ordenado . . . . . 75$000

Este Menino não trabalha há muitos annos, já está dido.

Felicissimo Joaquim, tem de ordenado . . . . . 65$000

José Ferreira, tem de ordenado . . . . . 45$000

Estes Menino não apparecem nunca na Caixa do cumprim.to
de suas obrigações; por isso eu já cansado de tantas faltas mandei
suspender lhes o ordenado nesta Quarta vindo, até representa-
rem a S.A.R. para serem restituidos.

Augusto Cesar de Assis, tem de ordenado . . . . . 105$000

Este Menino em tempo que vivia tão necessario na Igreja por
ser Vaqueano, não tinha mais que hum, e tendo vindo do Gover.no
para ser sorteio Gr.ª, e depois convertido em Novembro de 1831 por
tempo de hum anno, veio mais com mais ordenado, veio mais
com vencim.to, como consta do Officio do Secretario de Estado dos
Negocios da Justiça. Tem cortado com licença desde Novem-
bro de 1832, até agora não apparece. Cortado este appa-
rentar a S.A.R. sobre este Menino, apenas disse não ser facil achar
hum rapaz de 10 annos de vaqueano; porem elle não tem mostrado
algum.

Ramiro de Fonseca Lima, tem de ordenado . . . . . 60$000

Este Menino cumpre com as suas obrigações.

Menino Instrumentistas de Banco.

Alexandre Paes, tem de ordenado . . . . . 40$845

Francisco de Motta, tem de ordenado . . . . . 40$845

Lino José Nunes, tem de ordenado . . . . . 26$800

Estes Meninos cumprem as suas obrigações.

Somma! 4386$800

Transporte de Somma retro . . . . . 43:865$700

Empregados

Ex. Assistente do M.to R.do Bispo, tem de ordenado . . . . . 36$000

Ajudante de Guarda roupa do dito Ex.mo

José Joaquim da Silva, tem de ordenado . . . . . 75$000

Para Despezas Ordinarias, e Juizo Ex.mo, como cera, Amazonas, Azeite doce para as Alampadas, Oleo, Mantas, Incenso, Carvão, Lavagem de roupas, Engomados, Pontedor, Carpinteiros, e outras muitas, e muitas mais despezas miudas, fazendo assim economia, até o augmento na cera para poder chegar, mes Amazonas . . . . . 4:000$000

S. E. C. 48:300$700

Observações.

Não incluo neste Folha hum Capellão, hum Musico Aposentado, tendo hum 360$000 r.s, e outro 365$000 r.s, porque entendem, que S. Ex.a os excluio desta Folha, para que recebão ao Berrante. Igualmente não Musicos Jubilados, importando a quantia de 1:780$000, que unidos aos 865$000 r.s do Aposentado perfaz a quantia de 2:645$000 r.s

Por esta Folha vem Ex.mo Snr.a, que existem licenciados cinco Monumentos, hum Conego, Quatro Capellaens, Hum Thesoureiro, Hum Sachristão, e quatro Musicos, fazendo o total de vinte, seis Empregados. Sabe, Ill.mo e Ex.mo Snr.a perfeitamente estado desta Capella Imperial, e Cathedral: pello segue, que a Musica desta, em que acaba presentemente não pode subsistir; pois tendo tido vacancias, que vem a ficar por falta de Sopranos, e Contraltos; e quando forem Jubilados os seus Donos, de necessidade haverão procurar outros, p.a cantarem em seu lugar, por que os seus que fizerão ao m.o tempo p.a a Musica. Crião mentos o Mayor, que até insufficiente, exceto o de alto Relevo. Tambem he muito necessario hum Rabequista g.de, p.a q. havendo, q.m toque

Igualmente, Ill.mo e Ex.mo Snr.a não tendo quantia alguma para occorrer algumas despezas inesperadas, como Festas diarias, como alguns concertos, que exijão necessaria fazer em algum reino desta Capella, que está muito velho. Algumas despezas pequenas, alguma reparo poderá a Fabrica fazer; porem com obras maiores não pode; em tempo ruins, não pequenas. O mesmo Parame.to está velho; porem estes, alguns vamos vão concertando á custa da Fabrica, até

Nicolai parochi, Sanctæ Sedis antiquis usibus ascripti, ac ejusdem
Patroni assignari Illustrissimi, ac Reverendissimi Archiepiscopi
Capuæ Regionis, per cujus primum, postulandi facultatem ejusdem
Ecclesiæ parochi ritu servando hoc privilegium. Ut Nos Sanctissimi Redemptoris
pulsi, quod Sedem ejus, ubicumque sit, nobis ad hoc subsidium Nostrum
ac quem Nomen ejus vere sit, sufficiendi ad Regionis
Ut pauca sustentandis pulsorum ordinis primum Illustrissimi ac
Reverendissimi Archiepiscopi Capuæ Regionis, qui ab omnibus ejusdem ordinis
quod sui ordinis ab omnibus Sedis Apostolicæ

Illustrissimi ac Reverendissimi Domini Archiepiscopi Capuæ Regionis
Ministri Generalis Congregationis Sanctissimi Redemptoris

Charles Fiol
Alexander Fiol
Secretarius

Illmo e Exmo Snr

Agor. pertence a Ordem

Leve a respeitavel pessoa de V. Ex.a a relação inclusa que recebi no dia 14 do Corrente não obstante a dubia que tem; do Conego Vicario Capella Real; p.a V.Ex.a ser servido determinar que se me passem as ordens na forma do costume

Juntamente quatro Alvarás para subirem a Real Assignatura

Deos Guarde a V.Ex.a por dilatados Annos de vida como m.o desejo

De V.Ex.a

Illmo e Exmo Snr. Thomaz Antonio de Villanova Portugal

Criado humilde e Venr.or Co.o
Visconde do Rio Seco

Lxa 17 de Mayo de 1820

Resoluçoes que El Rey Nosso Senhor houve por bem determinar relativas ao Ministerio da sua Real Capella de Nosso Senhor do Lauro desta Corte.

M.el Antonio Dias Pello — Admitido no Logar de Capellão cantor, vencendo de ordenado por anno duzentos e cincoenta mil reis com o vencim.to do primeiro de Abril do presente anno.

Saibão os exercentes que El Rey Nosso Senhor foi servido crear de novo para o serviço da sua Real Capella tendo cada hum de seu ordenado por anno cincoenta mil reis com o vencimento do primeiro de Abril deste anno. Saõ os seguintes —

Joaõ Antonio do Santos. ———

Joaõ Manoel Mendes. ———

Manoel Joze de Sousa Lobo. ——

Bernardo Luiz da Silva. ——

Felicianno Antonio Ribeiro. —

Fernando Martins Pinheiro. —

Manoel Antonio Ferreira. ——

Ricardo Rodrigues Carneiro. —

O P.e Francisco Joze de Oliveira Capellaõ cantor, e Leem do ordenado que já percebe cento mais cem mil reis por anno com o vencim.to do primeiro de Abril do presente anno, pello emprego de Mestre da Grematica Latina, por decreto dos exercentes.

Joaõ dos Reis Pereira Musico da Real Capella, augmento de ordenado de cento e seis mil e oito centos reis annualmente além do que já percebe.

Manoel Ignacio Ribeiro — Admitido no Logar de Barreiro tendo de ordenado por anno oitenta e sette mil e seis centos reis com o vencim.to do primeiro de Abril do presente anno.

Antonio Luiz Coelho — Dimitido do Logar de Tenor ficando fora da folha sem vencimento algum desde o dia de anno de Janeiro do presente anno.

Manoel Joaquim Alvarenga foi Dimitido do Logar de Tenor ficando fora da folha sem vencimento algum desde o primeiro de Abril do presente anno.

El Rey Nosso Senhor me determinou que eu fizesse a presente Resoluçaõ que Houve por bem de Approvar.

Capella Real do Rio de Janeiro 30 de Abril de 1820.

Diogo Rodrigues Manoel Mendes de Sousa.

Eu o Principe Regente Faço saber
aos que este Alvará com força de Lei virem, que sendo=
me presente a situação precaria, e incommoda em que se=
acháo o Cabido, e mais Ministros da Cathedral desta minha
Cidade e Corte do Rio de Janeiro em huma Igreja alheia, e
pouco decente para os Officios Divinos; e desejando estabele=
cer-lhes hum local em que com o devido decoro possáo exercer
o ministerio de suas Funcções sagradas, não só por seguir
o exemplo de meus Augustos Predecessores, mas principal=
mente por serem os Senhores Reis de Portugal os primiti=
vos fundadores, e perpetuos Padroeiros de Todas as Igrejas
dos Estados do Brazil, concorrendo por esta razáo com tu=
do o que era necessario para a conservação e fabrica destas
mas Igrejas; e considerando por huma parte as neces=
sidades actuaes e mais urgentes do Estado, a que cumpre
acudir sem demóra, e que me não permittem continuar
as obras da nova Cathedral, a que dera principio meo Au=
gusto Avô o Snr Rei Dom Joáo 5.° de Gloriosa memo=
ria; e por outra parte não querendo perder nunca o anti=
quissimo costume de manter junto aos meos Reaes Paços
huma Capella Real não só para maior commodida=
de e edificação da minha Real Familia, mas sobre
tudo para maior decencia e esplendor do culto Divino,
e gloria de Deos, em cuja omnipotente Providencia confio,
que abençoará os meos cuidados, e os desvelos com que pro=
curo melhorar a sorte de meos Vassalos na geral cala=
midade da Europa: tendo ouvido sobre esta materia
pessoas mui doutas e Zelozas do serviço de Deos, e meo,
e juntamente com o parecer do Bispo Diocezano na
parte que pode tocar á sua jurisdição espiritual e Ordi=
naria; Fui servido adoptar o plano que nas presentes
circunstancias mais convieram ordenando a este respeito o seguinte.

1° Que o Cabido da Cathedral seja logo
com a possivel brevidade transferido com todas as pes=
soas, Cantores, e Ministros, de que se compoê no es=
tado actual em que se acha na Igreja da Confraria

do Rozario, para a Igreja que foi dos Religiozos do Carmo contigua ao Real Palaçio de minha residencia; para onde se-prasarão igualmente todos os Vazos sagrados, Paramentos, Alfayas, e todos os moveis que pertencerem ao mesmo Cabido, e posão de alguma sorte servir no exercicio de suas funcções.

2.º Hei todos os sobreditos membros do Cabido sejão desde logo, e para o futuro, reputados por Ministros da minha Capella Real, e como taes gozarão de todos os privilegios, immunidades, e izenções que por costumes antiquissimos, e Bullas Pontificias tem sido concedidos á Capella Real dos Senhores Reis destes Reinos, e seus Predecessores.

3.º Hei com | consequencia dos mesmos privile-
gios não só o direito | gios de que actualmente gozão os
to o Corpo Capitular, | Conigos de que actualmente gozão
vido accrescentar | mas todos os mais, que em ser ser-
te com manga roxa | para o futuro, poderão uzar do Roque
3 inn. | e fechada, e de capa roxa e carne-

4.º Hei alem da Corporação da Hierarchia dos Conigos deve haver huma nova Hierarchia de Ministros distinctas comforme dos Monumentos, que vierão da Santa Igreja Patriarchal de Lisboa, e de outros que Eu for servido accrescentar para o futuro, uzando todos dos mesmos habitos Prelaticios, e occupando sempre a precedencia no Côro, no altar, dentro e fora da Igreja.

5.º Hei que os Ministros das duas Hierarchias entrarão nas funcções do Culto Divino no Serviço da Capella, constituindo hum só corpo na união de hum só Prelado, porem segundo a sua graduação, e modo mais approximado que for possivel ao estilo da Santa Igreja Patriarchal de Lisboa, sem com tudo se-derogarem os Estatutos da Cathedral nas partes, em que forem comparativos com o dito estilo, em quanto se-não formão novos Estatutos inteiramente conformes, e adaptados ao novo arranjamento da Capella.

6.º

6º Que nas mesmas Capellas dos funccionarios
e dos diversos se observem concedidos os mesmos, todos os direitos e
prerrogativas de que gozão (sobre differentes e communs)
cada hum attendendo os Numeros dos seus Rosarios, com
differença alguma de ordem nas deliberações ecclesiasticas
e capitulares, a excepção da qualle que for Primeiro Com-
mungar ha concedida ao Presidente da Capella ou Ir.
cousa que deve ser sempre o Mordomo mais antigo.

7º Que as mesmas Capellas (sendo ellas
estabelecidas) gozem dos mesmos privilegios, e indulgencias
de que gozão as Igrejas Parochiaes destes Reinos, e
todos os Irmãos, e Irmãas dellas, depois de serem
admittidos, e assentados nos seus Livros, gozem
de todas as graças, e indulgencias, que gozão os
mais Irmãos, e Irmãas das Confrarias destes Reinos.

8º Que dentro da mesma Capella Mor
se-consagrará hum Parochia particular para
o Culto da mesma Real Caza, e familia, de que
será Parocho hum Sacerdote que ha nomear, e que
será ao mesmo tempo Confessor nato da Capella.

9º Que hum Sacerdote ou mais, em con-
formidade das Ordenações destes Reinos, e Bulla
da Santa Cruzada, sejão Executores de todas as Parochias
das Capellas Reaes, ainda as Mayores sem excepção
alguma, que dentro dellas se estabelecerem, e
estiverem debaixo da Protecção Real.

10º Que dentro da mesma Capella Mor
se-consagrará hum Parochia particular para
o Culto da mesma Real Caza, e familia, de que
será Parocho hum Sacerdote que ha nomear, e que
será ao mesmo tempo Confessor nato da Capella.

11º Que hum ou mais Sacerdotes, em con-
formidade das Ordenações destes Reinos, e Bulla
da Santa Cruzada, sejão Executores de todas as Parochias
das Capellas Reaes, ainda as Mayores sem excepção
alguma, que dentro dellas se estabelecerem, e
estiverem debaixo da Protecção Real, e sendo
assim que ficando sempre fazer o futuro Confessor nato da
mesma Capella Real, como já era da Sé, e Cleros
da mesma, outrosim ha por bem conservar esta prerogativa
na mesma Igreja do Rosario, em que ella até
agora tem servido, sem que ella possa ser mudada
e de cousa.

Pede a que mande ella ver os meus
Tribunaes, e Ministros Executores, e Es-
clarecidos, em que pela parte que lhes toca fação

executar o que nelle se contem
e registar nos logares competentes, afim de se obser-
var como Lei que ha de durar muitos annos; pos-
to que não passe pela Chancellaria, sem embar-
go da Ordenação em contrario.

Doc. 12
Fol. 1

Este se cumprirá como nelle se contem. Pelo
Jozé Marcos de Mesa de Desembargo do Paço, e da
Consciencia e Ordem, Presidente do Mui Real
Erario, Regedor da Casa de Supplicação do Brasil
Diogo Corte Real, e may Authoridade, Cheli-
ceiro, Governador da Relação do Porto, Gover-
nadores, e Capitães Generaes, e mais Governadores do
Brasil, e Jozé Diogo Mascarenhas Netto, e a todos os
Ministros de Justiça, e mais Pessoas a quem per-
tencer o conhecimento, e execução deste Alvará,
o cumprão, e guardem, e fação inteiramente cum-
prir e guardar tão inteiramente como nelle se contem,
não obstantes quaesquer Leis, Alvarás, Regimentos,
Decretos, ou Ordens em contrario, posto todas,
e todas hei por derogadas para este effeito
somente, como se dellas fizesse expressa, e individual
menção, ficando as mais sempre em seu vigor. E
este valerá como Carta passada pela Chancel-
laria posto que por ella não ha de passar, e ainda
que seu effeito haja de durar mais de hum anno, sem em-
bargo da Ordenação em contrario: Registando-se
em todos os logares aonde se costumão registar
semelhantes Alvarás. Dado no Palacio do Rio de Janei-
ro em 14 de Janeiro de 1808

Alvará por que V. A. R. ha por bem de ~~crear~~ consagrar a Sé Cathedral
desta Cidade do Rio de Janeiro com a Dignidade de Capella Mayor, trans-
ferindo-a para a Igreja ~~do~~ [illegible] dando-lhe
providencias sobre o referido na forma acima declarada.

Artigo 3.º

Que em consequencia dos mesmos Privilegios nad só os Conegos, Segua precedencia
prouta emita o Corpo Capitular, mas tbm o mais que Elles tenhão acrescentar para ofuturo
poderad usar de alguma differança no feitio do Roquete, e Capa de Murca, segundo ordenão que Elles
tenhão fazer com o seu Cabidos, em que mi conforme igualmente a qualidade ordinaria, e Segunda Dignidade
Diocesa ~~Estando tambem aprovadida pela Bulla~~ Catedral do Bispado posso fazer Doy y reforma
ma cathegoria de Canonicos Segunidades que depende dos mesmos Bispo me ~~poderem~~ conveniente
á exaltação do Culto Divino, serviço da Igreja, e ornamento do Clero.

Artigo 4.º

Que alem da Conformidade, da Hierarchia do Conego deve haver huma nova
Hierarchia de Conigos graduados, que se poderão denominar, estratamento de Monsenhores, naquel po-
derad entrar os Monsenhores que forem da Patriarchal de Lisboa, e outros que em Elle tenhão acrescen-
tar para ofuturo, ~~ocupando Elles os mesmos habitos~~ ocupando Elles pela sua antiguidade a precedencia
no Coro, no altar, dentro, e fora da Igreja, usando os mesmos habitos, e insignias, sem excepção a
Mitra, que estes na posse de a permittir em Lisboa aos Monsenhores nad mostrado: ~~e Elles continuo~~
~~no Coro~~ posse com permissad particular da Sede de Roma, pela sua mesma Dignidade Dorenario nos actuaes
circumstancias da Europa, que se achar mundo o Bispo Diocesa com faculdade, delegadas Apostolica nt.
mas amplas logue para a permissad de hum meio orato, conforme he Justiça.

Ill.mo e Ex.mo Snr.

ARQUIVO NACIONAL
Fundo Ministério
Maço
Caixa

No. 31

Diogo Antonio Feijó Juiz de Direito, que hora serve
de Corregedor interino na Comarca do Termo desta Capital Suplente
Manoel Rodrigues Silva; que agora mesmo passo ao Officio
de Corregedor Privativo, não constar mais na Folha respectiva do
Termo desta Capital [illegible] Capital Suplente
al 2 de Agosto de 1836

[illegible]

Ill.mo e Ex.mo Snr. Gustavo Adolfo de Aguilar Pantoja
Ministro Secretario de Estado dos Negocios da Justiça

Subdito fiel
O Remendes Feijo

ARQUIVO NACIONAL
Seção Historica
Rio de Janeiro

Ilm.mo e Exm.mo Snr.

Fic. 31

Tendo a honra de levar á presença de V. Ex.a, que contem o requerimento
do corrente feito neste Cartorio pelo Cantor desta Capella Imperial
Manoel Rodrigues Silva; que agora mesmo peço ao Official
do Correio Prioste, não encontrar mais na Secretaria respectiva do
Thesouro Capella. Deos Guarde a V. Ex.a muitos annos
Rio 2 de Agosto de 1836

J. C. Ex.a

Ilm.mo e Exm.mo Snr. Gustavo Adolfo de Aguilar Pantoja
Ministro Secretario de Estado dos Negocios da Justiça

60

Copia

ARCHIVO PUBLICO NACIONAL

ARQUIVO NACIONAL Secção Historica Rio de Janeiro

Illm.o e Ex.mo Snr

Tenho a recepção da Aviso de V. Ex.ca pela Secretaria d'Estado dos Negocios Da Justiça, datado em 18 de corrente mes, e nelle em que me determina que a Regente em Nome do Imperador Manda remetter-me o requerimento inclusso de Gabriel Gonçalves da Trindade, para que eu informe com o meu parecer, a cerca do que elle pretende: Cumpro fielmente este de meu sagrado, e indispensavel dever, fazendo-lhe ver respeitavel Criatura de V. Ex.ca que o Supplicante requerimento se admittido nesta Capella Imperial, como Musico Cantor em o Naipe dos Tenores, em o que lhe de necessidade se deve prover sua supplica. O Supplicante he versado perito na Arte da Musica; tem sido excellente Cantor deste Naipe; e merece na verdade ser contemplado pela sua aptidão: além disto parece ser muito justo admitido, por ter já sido Musico instrumentista nella; e tem sido muito digno de louvor pelo seu serv.o com tudo, em 1831 foi despedido da Capella com todos os outros instrumentistas, por Ordem do Governo, que assim o mandou, e desde essa epocha he que começou a Capella Imperial a decahir inteiramente do seu brilhantismo; que pela ausencia de Musicos vocaes, e despedidas de outros se acha inteiramente desfalcada de Musicos a Capella, e com tremor faço, que a V. Ex.ca pela sua grande Bondade, Religião, Patriotismo, não accudir aos males, que soffre, fazendo prover alguns Logares, não teremos certamente quem possa cantar nas Funcções, que são indispensaveis fazer-se. Deste o mizero estado, em que se acha a Capella Imperial, a primeira Igreja do Brazil. Eu tenho a honra de lhe fazer

a V. Exª. hũa Representação a respeito da Marinha, para
a qual hũa a honra conseguir a licença de V. Exª. e ofe-
recer. Hoje o que posso informar a V. Exª. para le-
var ao conhecimento Do Regente em Nome do Imperador,
e Mandara o que for Justo. Deos Guarde
a V. Exª. Cayrella Imperial 13 de Julho de 1840.
O Mineiro Fidalgo.

Certa conforme

O Mineiro Fidalgo

1840

Copia

ARQUIVO NACIONAL
Secção Historica
Rio de Janeiro

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

Illm.o e Exm.o Snr.= Pela Portaria desta Secretaria de Estado dos Negocios da Justiça de 12 de Julho p.p. me ordenou Sua Ex.a o Regente em Nome do Imperador o Senhor Dom Pedro Segundo, q. eu informasse com o meu parecer a cerca do requerimento incluzo, e documento nelle a que allude o Supplicante Gabriel Fernandes da Campanha da Gerigada em q. pede o lugar de Cantor Tenor da Capella Imperial= A pertenção do Supplicante me parece justa, pois q. ha falta de Musicos na Capella Imperial, principalmente do Naipe de Tenores: ao q. acresce a bondade da voz, e pericia de Arte, de q. o Supplicante é dotado.= E o q. se me offerece á informar á V.Ex.a para levar ao conhecimento de S. M. I.- Deos Guarde a V.Ex.a m.s an.s Palacio da Conceição 3 de Agosto de 1840.= Illm.o e Exm.o Snr. Antonio Paulino Limpo de Abreu, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Justiça= Manoel, Bispo Capellão Mór.

= Esta conforme =

Romeo Jose Antonio da Silva Chaves
Secretario do Bispado.

Illm.o Exm.o Snr.

ARQUIVO NACIONAL
Secção Histórica
Rio de Janeiro

ARQUIVO PUBLICO
NACIONAL

Maço 15

Por Flavio, que tive do Antecessor de V. Ex.a pela Secretaria d'Estado dos Negocios de Justiça, estado com 1.o decente ome de Fundo, mayor vr aquele p.a que a Regencia em Nome de S. Mag.de O Imperador, o S.r D. Pedro segundo, acommodo como Officio de 29 de mez proximo passado, em que houve p.a bem fixar rabiscado o seo contrato por Escriptura pelo tempo de dous annos o Musico Nicoláo Mazziorani, e saber vendo Salvatori, e Amandes fazer Rio sobre tudo subsecretr.a d'Estado os Decretos seus Subditos: ogue promptamente emprehendi. Carecemo tempo muzicos especialmente para poder prover algumas lugares de Musicos destes orfaos, pela gr.de falta, q' ates fazem, e que lá nesta Capella, que recebe muito deteriorado, com tanto que não cesse adoptar a com mo, que tenho Decretado. Pelo que tendo a honra de pôr na presença de V. Ex.a a Proposta incluza, com dizendo nella quanto pode concorrido, esperando quanto para os individuos, q' por guem os Grandes despachos de espirito religioso: ficando em abeligencias dos Musicos de Paiso, que não absolutamente precisos, exigindome ame q' cebr adoptem tudo os Orfaos, q' despachos aquelles dous Musicos: esperando eu estarão empregados, tão terei honra propôr a V. Ex.a, q' mandando, que for disso agrado. R.o de J.o 20 de Junho de 1833 Imperial, e Nacional 7 de Junho de 1833

De V. Ex.a

Illm.o Exm.o Snr. Aureliano de Souza, e Oliveira Coutinho Ministro Secretr.o d'Estado dos Negocios de Justiça

Subdito fiel
Antonio Pedro

ARQUIVO NACIONAL
Fundo Eleitoral

Proponho que tendo-se-me dado a honra de
ser V. Ex.ª Os Musicos reunidos p.ª este Capella
Imperial, afim de vigiar organisar hum Musico
instruido, exhibimo-nos ao.

A. R. M.

Francisco Gustavio dos Santos. Este Musico re-
uniu todos para cantar de contralto, deve ter de
ordenado annual a quantia de . . . . " 200$000
Carlos Antonio da Silva. Este Musico he
Soprano, porque tem trabalhado, segundo diz o,
he m.to necessario, tendo ordenado 225$000 p.ª
justo fazer com ordenado de 300$000 r.s, tendo de accresimo . . . 75$000
Francisco de Luz Pinto. Este Musico occupou lugar
de Violinista, e Regedor: tem de ordenado 193$000 r.s
Porem como tem voz de Soprano, ouvio cantar outro dia
Coro, tendo augmento p.ª canto Soprano tendo mais de
accresimo acima ordenado 107$000 r.s p.ª fazer com 300$000 r.s " 107$000
O P.e Luiz Antonio Fluminense. Este Musico de
Baixo, tem de ordenado 185$000 r.s, he Ajustiçado, que
deve mais 15$000 p.ª fazer com 200$000 r.s . . " 15$000
José Maria de S.ta Rodrigues. Este Musico tem de
ordenado 169$000 r.s, como he m.to antigo no serviço, he
de justiça, que deve mais 31$000 r.s p.ª fazer com 200$000 r.s " 31$000
Ramos de Barros Lima. Este Musico tem de ord.
nado 60$000 r.s, he m.to pouco: para fazer justo deve mais . . " 12$000
Soma 440$000

Os Musicos, que se Jubilarão tem de ordenado
os seus aguamentos de . . . . 1440$000
1.000$000 "

Fazer justo

Cujo conto deveis fazer para reprovarem os
seus Votos, q.e faltão; ainda espero informar de-
pois. Capella Imperial 7 de Junho de 1839

O Mordomo Felizes
Inspector.

Illmo e Exmo Snr

Acuso a recepção do Aviso de V. Exa pela Secretaria d'Estado dos Negocios da Justiça, datado em 8 do Novembro corrente, em que me determina o Regente em Nome do Imperador ordenado me remetta com o Requerimento incluso de Pedro Lucio Couto e seo Filho menor, Musico Cantor da Imperial Capella, a fim de os informar com o meo parecer sobre o augmento d'ordenado, que o Supplte pede.

Obedecendo, como hei, ao meo indispensavel dever, passo na presença de V. Exa que o Supplte pede com toda justiça augmento d'ordenado, pelo bom e tem servido a antiguidade, q tem nesta Capella Imperial; sendo muito attendiveis suas obrigações, e tendo se sempre portado com todo louvor, pelo que se faz digno d'alguma contemplação.

O Supplte em tudo quanto disse no Requerimento exprime a pura verdade.

Hei o que posso informar a V. Exa para elevar ao conhecimento do Regente em Nome do Imperador, que obtemperará o que for do seo agrado.

Deos Guarde a V. Exa mtos annos. Imperial Capella Cathedral 13 de Novembro de 1832

De V. Exa

Illmo e Exmo Snr Francisco Ramiro de Assis Coelho Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios da Justiça.

Subdito fiel
e Menor Obrigado.

ARQUIVO NACIONAL
Saudo Histórico
Min. de Justiça

Acabo de receber o Aviso de V. Exª pela Secretaria d'Estado dos Negocios de Justiça, datado em 29 do mez de Abril proximo passado, em que me determina, que a Regencia em nome de S. Mag.de o Imperador o Snr. D. Pedro Segundo Mande vencer ao Professor de musica Joaquim José de Miranda, para Cantor de Soprano desta Capella Imperial com ordenado, que vencia o musico desta Mayor Augusto Cesar de Arcis, que foi tirado da Folha por Aviso de mesmo dia 29 do mez proximo passado. Porem participa V. Exª, que se ponha na sua presença, que o dito musico vencia hum ordenado muito diminuto de cento, cincoenta mil reis, e que o novo provido não pode servir com tão diminuto ordenado; sim o estipendio certo de quatro centos mil reis; o que já se tinha alcançado propor a V. Exª, merecer a sua approvação. Ao mesmo, que recorro a V. Exª afim de me ordenar, que mande passar na Folha desta Capella com o referido ordenado de quatro centos mil reis. P.ª G.de a V. Exª m.ce da Capella Imperial 10 de Maio de 1834

10 Maio

J. C. Exª

Illm.o e Exm.o Snr. Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios de Justiça

Subdito fiel
Pe. Mestre Diogo.

Illmo e Exmo Snr

Julho

Dec 17

Julho

Tendo eu mandado convidar da parte de S. M. o Imperador, aos muricos Italianos Lazaro Al Tani e Marulo Tani, moradores em Cantagallo para virem cantar no grande e Solemne Dia da Sagração e Coroação de S. M. o Imperador, nesta Capella Imperial: e tendo estes muricos prestado-se com a maior vontade para virem cantar como finhão na referida Função; e sendo do meo dever querer gratificar-lhes o seo trabalho, não quizerão de forma alguma receber paga; tendo que tinhão destinado mto terem esta occasião para prestar os seos desejos e os seos respeitos a S. M. o Imperador; tomando como tomarão a seo Cargo desempenhar os seos Deveres como devião. Por isso attenta Desta generosidade que acabão de praticar Vou a presença de V. Exa dar lhe parte da acção generosa destes homens, e que por isso me parecia justo S. M. o Imperador mandar-lhes annunciar o q. tinha em apreço esta generosa acção que acabão de praticar. Deos Guarde a V. Exa Capella Imperial 27 de Julho de 1841

De V. Exa

Illmo e Exmo Snr Paulino Jose Soares de Sousa
Ministro e Secretario de Estado dos negocios de Justiça.

Substituto fiel
O Mordomo Fr Valgo.

Junho 1841

n.

Relação dos Vencimentos que tiverão os Empregados da Cathedral, e Capella Imperial no 1º Quartel do anno Financeiro de 1840 á 1841

Bispo Capellão Mor	"	"	600$000
Monsenhores			
Antonio José da Cunha Grandão e Vasc.		"	385$000
José Maria Telles de Menezes		"	300$000
Conegos Mestres de Sampaio Fidalgo			
como Inspector	"	"	450$000
Manoel Xavier de Barbuda		"	300$000

Relação dos Vencimentos que tiverão os Empregados da Estação Central e Capatazia Geral pertencente ao 1º Quartel no anno Financeiro de 1860 a 1861

Bispo Capatazia Mor	"	"	600$000
Marinheiros			
Antonio José da Cunha Guimarães	1º	"	385$000
José Maria Pedro de Medeiros		"	300$000
Ricardo Mendes de Campos Fidalgo			
dito Inspector	"	"	450$000
Manoel Xavier de Barbosa		"	300$000
Antonio Pedro de Mendonça	"	"	300$000
Mariano da Silva Nepomuceno		"	300$000
José da Araujo Loureiro	"	"	300$000
Antonio Fr. da Silva	2º	"	105$000
Foguista			
Francisco das Santas Mendes			
Mestre de Carpinteiro	"	"	212$
Ernesto José Viegas Ferreira	"	"	200$
Pedro Alves d'Antonio Medeiros			
Thomazeiro Pagador	"	"	300$
Luiz Mariano de Sá	2º	"	275$
Joaquim Pereira dos Reis	"	"	200$
Marcellino José da Rib.ª Silva Bueno		"	200$
Januario da Cunha Barbosa	"	"	200$
José Lourenço Pinto e Castro		"	200$
Isidoro do Sacramento Bruto	"	"	200$
Francisco José Machado		"	200$
Fidelis Ferreira Carneiro	"	"	200$000
Luiz Gonçalves dos Santos		"	200$000
João Alves Pinto de Azevedo	"	"	200$000
Manoel de Queirós Pinto		"	200$000
Manoel Joaquim da Silveira	"	"	200$000
José Felix Monteiro		"	200$000
			6:127$999

Transporte		1:377$994
Pedro Bandeira de Gouvea	"	200$000
Manoel Antonio da Silva preto dos Bordões	"	109$290
Luiz Francisco Barroso de Menezes	"	200$000
Manoel Alz. da Silva	"	200$000
Manoel d'Assumpção Pereira	"	200$000
José Alz. do Couto	"	200$000
Capellães		
Joaquim Severino Gomes, vicario		
Regente do Coro	"	115$000
Antonio Pereira Gonçalves, dito	"	115$000
João Antonio Lampetto	"	100$000
Francisco José Reis da Conceição	"	100$000
Severio Fernandes da Torre	"	100$000
Innocencio José Gomes	"	100$000
Pedro João Rodrigues	"	100$000
José Joaquim da Costa Magrinelli	"	100$000
João Dinis da Silva	"	100$000
Manoel Francisco de Andrade, vicario		
Capellão do Hospital do meio dia	"	130$000
José Joaquim Nicodemi	"	100$000
João Mauricio do Prado	"	100$000
José Reis Leite Pereira	"	100$000
Joaquim Affonso Pedroso	"	100$000
Mestres de Cerimonias		
Vicente dos Andrade Pinto	"	100$000
Bento José d'Annunciação Victoria	"	100$000
João Maria de Jesus Torres	"	100$000
João Antonio Leite Guimarães	"	100$000
Thesoureiros		
Antonio Joaq.m do Sacramento Gouda	"	175$000
João Simões da Fonseca Sen.or Ajud.e	"	137$500
Luiz Carlos Correa da Silva	"	100$000
Augusto de S. Pedro Mauricio	"	100$000
		9:970$384

	Transporte		9:910$326
	Confessores		
Lourenço Mendes de Vasc. os	reconhecidos	"	137$500
Silvino Gomes Valente	"	"	100$000
José Mariano da Costa Velho		"	100$000
	Organistas		
José Soares	"	"	90$000
Carlos de Castro Lobo		"	90$000
	Sacristas		
Francisco Alves Vianna	reconhecido	"	50$000
Luiz Fra. Igreja	reconhecido	Empregado da Thesouraria	" 37$500
Antonio Joaquim de Macedo Torrão		"	25$000
Sanctuario da Silva Guedes		"	" 25$000
Antonio Luiz Fra. Igreja		"	" 25$000
Francisco Martins Vianna		"	" 25$000
Francisco José de Moraes		"	" 25$000
Firmiano Joaquim Rodrigues		"	25$000
Manoel Pereira de Oliveira		"	" 25$000
Luiz Antonio Leite Guimarães		"	25$
	Armador		
Pedro José Maria de Mello		"	" 45$
	Macieiros		
Manoel Baptista		"	" 28$
Antonio Alves de Mello		"	" 28$
	Varredores		
José Machado Nunes		"	" 28$
José Rodrigues Netto		"	" 28$
José Maria de Sousa		"	" 28$000
José de Medeiros		"	" 28$000
	Sineiras		
Antonio José Ferreira		"	" 30$000
José Antonio da Silva		"	" 30$000
	Mestres de lyra		
Fortunato Mazziotti		"	" 150$
Simão Portugal		"	" 150$
			10:Contos

Transporte			11:335$584
Musicos cantores			
João das Reis Pereira	"	"	130$150
José Maria Dias	"	"	125$250
João Mazziotti	"	"	125$250
Antonio Pedro Glz	"	"	125$250
Geraldo José Pereira	"	"	96$250
Carlos Mazziotti	"	"	81$250
Francisco da Luz Pinto	"	"	75$000
Ferreira Reis da Silva	"	"	75$000
José Maria da Silva Reis	"	"	50$000
Lucio Antonio Fluminense	"	"	82$500
João Reis de Araujo	"	"	50$000
Alexandre José Leite	"	"	18$750
Felicianno Joaquim	"	"	41$250
Bento Fernandes das Mercês		"	50$000
Luiz Gabriel Ferreira Lemos	"	"	66$250
Instrumentistas			
Alexandre José Basset	"	"	101$112
Francisco da Motta	"	"	101$112
Lino José Nunes	"	"	65$000
Andador			
José Joaquim da Silva	"	"	12$750
O Escr. da Thesouraria			
João Ricardo Benedicto de Mattos Sustanacio		"	50$000
Para despezas do seguinte		"	12$500
			12:289$603

Rio de Jro em 1º de Julho de 1841.

Conego Pedro Nolasco d'Amorim Valladares
Thesoureiro e Pagador.

Doc. 13
Por 2.

Relação dos vencimentos, que tiverão os Empregados da Cathedral, e Imperial Capella, no 1º Quartel do anno financeiro de 1841, a 1842.

Monsenhores

Antonio Jose da Cunha Guimaõ	385$000
Jose Maria Telles de Menezes	300$000
Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo, e como Inspector	450$000
Manoel Xavier Cabral de Barbuda	300$000
Antonio Pedro Monteiro	300$000
Narciso da Silva Nepomuceno	300$000
Jose d'Araujo Landim	300$000

Conegos

Francisco dos Sanctos Moreira, e como Mº de Ceremonias do Solio	275$000
Eleuterio Jose Viegas Ferraõ	200$000
Pedro Nolasco d'Amorim Valladares, e como Thezoureiro Pagador	300$000
Luiz Marciano da Silva, e como Cura	275$000
Joaquim Pereira dos Reis	200$000
Marcelino Jose da Ribeira Silva Bueno	200$000
Januario da Cunha Barboza	200$000
Joaõ Camelo Pinto, e Castro	200$000
Izidoro de Sancta Thereza Brito	200$000
Francisco Jose Machado	200$000
Fidelis Ferreira Paradella	200$000
Luiz Gonçalves dos Sanctos	200$000
Jose Alves Pinto d'Azevedo	200$000
Manoel de Queiroz Paiva	200$000
Manoel Joaquim da Silveira	200$000
Jose Rodrigues Monteiro	200$000
Pedro Bandeira de Gouvea	200$000
Manoel Antonio da Silva	200$000
Luiz Francisco Cardoso de Menezes	200$000
Manoel Alves da Silva	200$000
Manoel d'Assumpçaõ Pereira	200$000
Somma	6:785$000

	Transporte	6:783$000
José Alves do Couto		200$000
	Capellães	
Joaquim Severino Gomes, e como Regente do Coro		113$000
Antonio Pereira Gonçalves, e como Regente do Coro		116$000
José Antonio Campello		100$000
Francisco José Rodrigues da Conceiçam		100$000
Innocencio José Gomes — 17 Dias		18$478
Pedro João Rodrigues		100$000
José Joaquim da Costa Marinho		100$000
João Diniz da Silva		100$000
Manoel Francis d'Andrade		100$000
José Joaquim Vicinni		100$000
João Maximo do Prado		100$000
José Rodrigues Leite Pereira		100$000
Joaquim Affonço Pedroza		100$000
	Mestres de Cerimonias	
Bento José d'Azevedo Vidal		100$000
Wenceslau d'Andrade Roza		100$000
José Maria de Jesus Ferraz		100$000
José Antonio Leite Guimarães		100$000
	Thesoureiros	
Antonio Joaquim do Sacramento Guedes		173$000
1º Ajudante — João Simões da Fonseca		137$500
Luiz Carlos Correia da Silva		100$000
Augusto de Saneta Rita Mauritti		100$000
	Confessores	
Lourenço Mendes de Vasconcellos, e como Coadjutor		127$500
Jacinto Gomes Valente		100$000
José Marianno da Costa Velho		100$000
	Organistas	
José Jacques		125$000
Carlos de Castro Lobo		126$000
	Sacristas	
Francisco Martins Vianna, e como Presteis		50$000
Luiz Fernandes Igreja		25$000
Antonio Joaquim de Macedo Ferrão		25$000
	Somma	9:633$478

	Transporte	9:333$478
Januario da Silva Guedes		25$000
Antonio Luiz Fernandes Igreja		25$000
Luiz Antonio Leite Guimarães		25$000
Francisco Martins Vianna		25$000
Francisco Jose de Moraes		25$000
Firmiano Joaquim Rodrigues		25$000
Manoel Pereira d'Oliveira		25$000
Armador		
Pedro Jose Maria de Mello		75$000
Maceiros		
Manoel Baptista	42 Dias	13$147
Antonio Alves de Mello		28$800
Joaquim Lourenço da Silva	30 Dias	9$391
Varredores		
Jose Machado Nunes		28$800
Jose Rodrigues Nato		28$800
Jose Maria de Souza	10 Dias	3$130
João de Medeiros		28$800
Manoel Jose Rodrigues	79 Dias	24$730
Sineiros		
Antonio Jose Ferreira		30$000
Jose Antonio da Silva		30$000
Mestres de Capella		
Fortunato Mazziotti		156$250
Simão Portugal		156$250
Musicos Cantores		
João dos Reis Pereira		130$450
Jose Maria Dias		126$250
João Mazziotti		126$250
Antonio Pedro Gonsalves		126$250
Geraldo Jose Pereira		96$250
Carlos Mazziotti		81$250
Francisco da Luz Pinto		75$000
Firmino Rodrigues Silva		75$000
Jose Maria da Silva Rodrigues		50$000
Lucio Antonio Fluminence		82$500
Somma		11:590$776

		Transporte	11:59$776
João Reis d'Araujo			50$000
Alexandre José Leite			18$750
Felicissimo Joaquim			31$250
Bento Fernandes dos Mares			60$000
Luiz Gabriel Teixeira Lemos			56$250
	Instrumentistas		
Alexandre José Barat			101$112
Francisco da Motta			101$112
Line José Nunes			63$000
	Andador		
José Joaquim da Silva			18$750
	Escrivão do Thesouro		
João Ricardo d'Abreu Soto Maior		22 Dias	15$762
	Ajudante		
O Coronel Honorario Cesario Fernandes da Torre			100$000
Para as despezas do expediente			12$500
			12:241$826

Rio de Janeiro 2o de Outubro de 1841.

Coronel Pedro Nolasco de Andrade Salvador
Thesoureiro e Pagador

ARCHIVO PUBLICO NACIONAL

depois de hua exacta informaçaõ do rendimento de cada hua das Igrejas, estabelecer as Funçoens em todo o Brazil, e Ultramar; e poderão taõbem ser provimentos os Officios d' Escrivaens das Camaras Ecclesiasticas dos Bispados, e Prelazias. He d'esperar q. esta Collecta prefaça as despezas da Capella; e quando falte poderão preencher-se pelo Cofre da Bulla da Cruzada; porq. agora cessaõ algumas prestaçoens antigas, q. se pagavaõ por essa Repartiçaõ.

Lembrou o meio de converter a Sé desta Cidade em Capella Real, mas he preciso ponderar os inconvenientes. Naõ pode extinguir-se a Sé, porq. sendo erigida por Bullas Apostolicas ad instantiam Regis he necessidade q. seja extincta por Bullas impetradas ad instantiam Principis Regentis; e alem da difficuldade do recurso prescripto á Sé Apostolica pela distancia, e perigo actual da nossa Navegaçaõ: he de recear, q. por triunfo dos nossos Inimigos nos aconteça agora em Roma o mesmo q. experimentamos nos tempos da Restauraçaõ Acclamaçaõ do Snr. Rey D. Joaõ 4.º

Naõ pode unir-se a Capella á Sé porq. a Capella do Rey naõ deve ser accessoria de hua Corporaçaõ mesmo privilegiada, nem perder a precedencia, q. tem a todas as Corporaçoens, mas he possivel unir a Sé á Capella com acquiescencia do Bispo: ha com tudo inconvenientes, q. merecem consideraçaõ.

A Capella Real deve acompanhar o Soberano a qualquer parte, q. vaõ; e a Sé naõ pode arredar-se do lugar da sua erecçaõ. A Sé tem Aniversarios, Cantoria de Missas cantadas, e obrigaçoens particulares, q. poderão embaraçar as Funcçoens da Capella. O Cabido da Capella he subjeito ao Capellaõ Mor, q. por si, e pelo seu Auditor he o Ordinario de todo elle, e dos Criados da Paço; e a Sé está subjeita ao Governo do Bispo. Hua Corporaçaõ subjeita ao mesmo

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

O Dr. Joze Eloy Vieira em execução
das Ordens de N. Real Alteza, offerece
a relação junta das despezas, que
poderá fazer a nova Capella, q' V. Alteza
Real projecta estabelecer, afim pelo q'
O diz resp.to aos Ministros da S.ta Ig.a Pa-
triarcal, como dos mais, q se houverem
de admittir; e finalmente em q consiste
a piqueña modificação destas, na União
da Sé.

Tambem inclusa entrega o parecer
de certa pessoa sobre a erecção, e União
da Sé á Capella Real, q' V. A. Re fez
a honra de confiar.

Relação dos ordenados, que levavão em folha os Mint.os da Sta Igr.a Patriarcal, aquem S.A. Real concedeo a honra de o acompanhar; como igualm.te dos ordenados dos mais Mint.os q.e de novo se hão de admettir p.a serviço da Capella Real; e finalm.te das despezas de sua fabrica.

Dois Mordomos, e dois Coregos sem abatim.to de decima - -	#5:200$000
Sinco Clerigos Ben.os sem o d.to abatim.to	"1:250$000
Hum dos sobre.os Clerigos Ben.os como Acolito de Sey.a vencia mais	" 50$000
Outro d.to como Almoxarife vencia mais	" 120$000
O P.e Jose Ignacio Simples Acolito de Sey.a pello q. só levava em folha 50$rs. parece q. neste Paiz não pode subsistir com tão limitado ordenado; e por piedade as mezes lhe ordenado, com encargo de Almoxarife, sobe seu total de - - - - - - - - - - - -	" 150$000
O P.e Ant.o Pedro como Capellam, e dous Coadjutores - - - - - - - - - - - -	" 360$000
Bernardo Gomes como p.r Thesour.r da Sacristia - - - - - - - - - - - -	" 250$000
O Clerigo Ben.to Mel Vrenteslas como Thez.ro da P.e Sacristia vencia mais	" 280$000
Jil Mel Thezour.r da Sea - - - - - - - - - - - -	" 200$000
O P.e Joze Eloy V.t como p.r Thesour.r do Thezouro, e da Fabrica - -	" 488$100
O P.e Joze Eloy V.t como p.r Thesour.r do Thezouro, e da Fabrica - -	" 300$000
O P.e Ant.o Joze Escud.r Como Sey.r Com os mesmos encargos - - - -	" 200$000
Joze Roberto da Costa terc.r Thesour.r Sb.o do d.o Thezouro - - - -	" 300$000
O P.e Pedro Ant.o de Azevedo Capellam da Mensoria	
Neste P.e se lhe pode dar algum outro destino na nova Cap.la Quatro Sacristias, q. o total de seu ordenado hé de 420$rs. por	
priedade, e assistia do pay, igualm.te para poderá ser regulado a 120$rs ideada hum, q. importa.	" 480$000
O Musico P.e Fran.co de Paula, q. pode dirigir a Muzica, e instruir	
os Cantores Seminaristas, se lhe tinha conferido o ordenado de	210$000
Joze do Rozario Seminarista de Villa Viçoza, donde veio p.a	
aprender o contra ponto com Leal, por ordem de S.A. pode	
ficar p.a organista e cng.o se não promptefica mais neste	" 150$000
exercicio, porem não ficará vencendo - - - - - - - - - - - -	
Declara-se q. a excepsão dos Coadj.es, e outro referidos pagarão nunca decima.	
	10:018$400

Tambem para q. todos os mais q. houverem de admettir p.a o serviço da nova Capella, sejão ser do Paiz; e seguitos, q. tivessem alguns meios p.a se coadjuvarem na sua subsistencia, p.a seus ordenados se poderem modificar, do modo seguinte.

Nem por somma do antecedente ..... ″ 10:018$100

Oito Cantochanistas a 150$rs ..... ″ 1:200$000
Oito Dº sendo seminaristas, a 100$rs ..... ″ 800$000
Oito Sacristas a 80$rs ..... ″ 640$000
Seis moços, como estes não tem acesso, a 96$rs ..... 576$000
Seis Dº p.a torre, por terem o emolumtº dos sinos, a 72$rs ..... 216$000
Declara-se q estes moços principiarão a servir, e tem continuado desde o principio de Abril.
Dois Contadores Solos com alternativa de semana, meios nos Clacicos, e na falta de seu Compant. a 60$rs ..... 120$000

As despezas da fabrica, segtº as circunstancias prezentes não se podem calcular precisamte pois Comprehendem muitos generos, como são: Cera, Vinho, azeite, Vestiaria de gorgorão, droguete panos, Coupa de Altares, Paramtos do Commum &ª mas como he preciso fazer algum orçamto será este de .. 5.000$000

Falta neste Calculo, outro organista, Musica, e ensaios dos Setenses, q nesta terra excedem a 12$800 rs. 1$550$400

Vindo-se a Sé, poder-se-há poupar até 2:822$000 rs. do segte modo

A fabrica da Sé tem de renda pouco mais, ou menos em cada anno ..... ″ 810$rs
Excuzado os dezaseis Cantochanistas, cujos ordenados são ″ 2:000$rs
Dois Sacristas, e seus ordenados serião ..... 160$rs
Hum organista ..... 150$
Hum Sint. ..... 72$
3222$

De cuja quantia, parece se deve abater alguma cousa dos Beneficiados, q os Mordomos da Sé, he de supor hajão de requerer; pois por causa da uniaõ, ficaõ privados delle; e se lhe arbitra ..... 400$
Sommaõ ″ 2:822$
Fica soliquido pª utilidade ..... 2:822$000
Sommaõ então as referidas despezas ..... ″ 5:778$400

C

3

ARCHIVO PUBLICO
NACIONAL

A Capella Real entre os Portuguezes principiou com a Monarchia, e tem sido conservada constantemente athe agora: teve a o Senr. D. Affonso Henriques; e todos os seus Successores se empenharão no augmento, e magnificencia do Culto na sua Capella.

O Senhor Rey D. Diniz foi o primeiro q. a erigio dentro do Palacio, determinando q. se lezassem nella as Horas Canonicas, e athe os Filippes, no tempo da sua intruzão, conservarão, augmentarão, e regimentarão a Real Capella de Portugal. Este mesmo sentimento mostrou sempre a Serenissima Caza de Bragança, como todos sabem.

O Estado actual da Real Capella em Lisboa, quando pela Bulla Aurea, e a instancias do Snr. Rey D. João V foi exaltada a Cathedral Metropolitana, e Patriarchal era o seguinte: denominase collegiada insigne [prerogativa q. lhe concedeo o Papa Clemente II a instancias del Rey D. Jorge, Capellão Mor do Reyno] e tinha 6 Dignidades, 18 Conegos, 12 Beneficiados, Capellaens Cantores, Mestres de ceremonias, e Officiaes proporcionados aos differentes, e quotidianos Serviços. Tinha alem dos Ministros dois Surrilheiros de sotina q. tinhão exercicio semanario respective: estes Officiaes lucravão honra, e não tinhão Ordenado.

Nestas Regiões, em q. nos achamos, pode S. A. erigir a sua Real Capella sem dependencia d'algũ Consentimento Ecclezias[illegible], por q. os Privilegios, q. os Papas concederão aos Soberanos de Portugal, são exuberantes a este respeito; e já S. A. levado do Zelo da Religião, q. o anima, deu principio a esta gloriosa erecção.

Como as actuaes circunstancias não consentem que S. A. exercite neste sancto objecto toda a extensão da sua Real, e piedoza magnanimidade: pode S. A. ordenar a sua Capella com menor numero de Ministros, e de maneira, q. a despeza seja pequena, e o culto não padeça falta, nem indecencia. Para o futuro quando estes vastos

Paizes gozarem da opulencia, q. lhes prepara a Residencia do seu Soberano poderá o mesmo Senhor perfeichar a sua Capella, e lhe dar hũ augmento de magnificencia proprio do seu Throno.

Agora pede S. A. mandar Capellão Mor, Dean, Thezoureiro Mor, 6 Conegos, 10 Beneficiados, 16 Capellaens Cantores, 3 Mestres de Ceremonias, 6 Thezoureiros, 3 de quaes servirão no Thezouro, e os mais na Sacristia, ficando-lhe unida a Guarda cera, 9 Moços, 4 d'opa, 2 de Cazaca, e 3 para os Sinos: hũ Auditor da Capella, hũ Promotor, e hũ Escrivão.

Deste modo accommoda S. A. os Monsenhores, Conegos, Beneficiados, e mais Pessoas pertencentes á Capella, q. tiverão a honra de o acompanhar. S. A. não pode por ora fazer despezas. O lugar do Capellão Mor, pela Representação, q. lhe he inherente, necessita grande Ordenado; e parece por tanto, q. será bastante, mandar pelo Capellão Mor, descontando a Mandação em quanto pessuir Beneficio, q. o sustente; neste caso poderá montar a despeza da Capella a mesma de 60 mil Cruzados por anno.

Para satisfacção desta despeza pede S. A. lançar mão d'alguns soccorros q. pertencem a sua Real Fazenda. Pode conceder á Fabrica da Capella o Privilegio exclusivo da Impressão, e promulgação das Folhinhas, da mesma forma, q. o tinhão os Padres do Espirito Santo em Lisboa: talvez q. este Privilegio produza o necessario para fabricar. S. A. como Grão Mestre da Ordem Militar de Christo hé Primeiro Prelado de todas as Igrejas do Brazil, e Africa, e pode collectar todas as Vigararias colladas com hemolumentos proporcionados aos Vencimentos, q. tiverem, a favor das despezas da Real Capella, Secretaria de Mesa da Consciencia, e Ordens, que

tempo a duas authoridades differentes mal pode obedecer, emquanto servir
certo preciza. Os Senhores Reys de Portugal sempre tiverão
a sua Capella separada das Cathedraes, e só em tempo do Senhor
D. João 3º foi a sua capella erigida em Metropole, mas com ex-
ercicio particular de Basilica. O Metropolitano da Bahia tem
jurisdicção Metropolitica sobre a Sé do Rio de Janeiro, e certo
tella sobre a Capella Real se a unidade se verificasse.

Todavia querendo S. A. abraçar a lembrança da
unidade da Sé e Capella, deve esta mercê ser tractada com o Bispo,
e Parece muito a S. A. determinar. Em tal caso parece q. o Bispo
deve ser Capellão Mor, para q. unidas as duas authoridades, fique
a Corporação subjeita a hum só prelado: e como o Capellão Mor nao
deve ser obrigado a Officiar alem dos dias q. lhe pertencerem, he nec-
essario q. haja na Capella quem faça os Pontificaes.

Actualmente havia na Capella hum Bispo Titular,
chamado dos Pontificaes, e agora q. o não ha tem S. A. Monsenhor
q. lhes poderia fazer, e todos, ou alguns delles poderia servir de su-
mulher da fortuna, para que nada falte á Representação da Capella
Real: nella emprego pode servir o Monsenhor mais moderno, q. já
está empregado por S. A., e não preciza Ordenado por ella Leys
ticas.

As Dignidades, Conegos, e Beneficiados da Sé devem
ser condecorados com o Titulo de Capellaens da Caza Real, e obriga-
dos a fazer todas as Funcções pelo Ceremonial da Capella, no que
o Bispo deve intervir para tirar d'escrupulos: e pela q. respeita
ás Obrigaçoens particulares de Cabido deve combinar-se o modo por
q. possão satisfazer-se, sem detrimento, nem confuzão do Serviço
da Capella. Como a Sé tem Freguezia, e Parocho Cumpri

Canonicamente instituido declarará S. A. Seg.ª q. se lhe una a Par-
rochialidade da Capella com livros separados, ou q. cada hũ dos Parro-
chos continue com a sua Jurisdicção separadamente.

Estão providos todos os lugares da Sé, e tendo esta nu-
mero certo de Dignidades, e Conegos taxado pelo Papa, não poderão
ter lugar os dois Conegos, e Sirco, ou seis Beneficiados, q. acompanha-
rão a S. A. Dois Beneficiados Mestres de ceremonias, devem ji-
car na Capella, vencendo hũ Ordenado, q. tenha proporcão com os seus
Beneficios, e trabalho, preferindo sempre aos ceremoniarios da Sé; e
hũ precizo q. os Thezoureiros do Thezouro, Sacristia, e Guarda cera ji-
guem igualmente nos seus empregos, por q. nem o Thezouro da Capella
deve ser entregue á Corporação unida, nem as despezas da Fabrica pode
deixar de ser feita por S. A.

Pelo q. respeita aos dois Conegos, e ao resto dos Benefi
ciados hũ necessario q. S. A. os lhes dê com q. se sustentem, ou os em-
pregue: porq. não he proprio da sua Real Piedade deixallos sem ac-
commodação. Os Sacristas, e Acolyto da Capella q. tambem virão,
poderão ficar servindo.

He precizo reflectir q. S. A. economiza muito pouco
na união das duas Igrejas: porq. fica com o peso das despezas da Fa-
brica, a q. a Sé não pode superar, e da sustentação dos Ministros, q.
não poderão ser empregados; e a pequena vantagem, q. nisso se lucra
he contrapezada com o Sacrificio da liberdade da sua Capella, com
o disgosto de entrar nella alguã pessoa com defeito vizivel.

F.C.R. 105

F.C.R. ms 105.1

G- 50

Duas Variaçoens

Sobre o Thema Nel Cor più non mi sento

Cantadas pelo Muzico Domingos Laureti, e

Feitas pelo mesmo Senhor.

H. 1227825


Voz
Aroma
Piano forte
Largo
Nel Corpiù nõ mi sento brìl=
lar la giovenlù cagion del mio tormento amor sei col pa=
tu mi pigliasti chi mi masti chi mi punci chi mi


pizzi chi che cosa e questo dime pietà pietà pie=
tà — d'amor un certo che che delirar mi fa.
Vos.
1.a Variação.
Piano forte.
Allegretto.
Nel cor — più non — mi sen = = to tril=


lar — la gio — ventu ca gion — del mio tor men = = to — a =
mor — sei col — pa tu mi pizzi = = chi mi mas — ti chi mi
pun — ci chi mi pizzi — chi che cosa e ques — to a me pie =
tà — pie tà — pie tà a mor — è un cer — to che — che —


de — lirar — mi fà
Vos.
2ª Variação.
Piano forte.
Andante.
Nel cor più — nõ mi — sen — to bril —
lar la — gio ven — tu ca gion del — mio tor — men to —
a — mor sei col pa — tu mi pizzi chi — mi


masti dir mi pun ci chi — mi pizzichi che cosa è questo — di
me pietà — pie-tà — pie-tà à mor è un cer-to
che — che — de li rar mi fà


Vos.
2.a Variacão
Piano forte.
Largo.
Nel cor — più nó — mi sen = = to tril
lar — la gio — ven tu ca gion — del mio tor =
Cresc:
men = = = to — a mor — sei col — pa tu mi
piz = zi = chi mi — masti chi mi pun ci chi mi —


pizzicati che così que — to àime pie=
tà — pietà — pie=tà
pp:
Cres:
à mor — èuncer — to
sf:
sf:
dim:
che — — che — —
de — lè — rar mi fà


Vos.
2da Variacão
Piano forte.
Giusto.
Nel cor — più non — mi sen — to bril —
lar — la gio — ven tu ca gion — del mio — tor men —
— to amor sci col — pa — tu mi pizzi — chi mi —
ma sti chi mi pun ci chi mi — pizzichi che cosa e questa di —


mè pie-tà — pietà — pietà d'mor — èun cer — to —
che — — — — — — de — li rar — mi fà.
D.S.
5ª Variedaó
Piano forte.
Largo Cantabil.
Nel cor più non mi — sen — tò til —


Lor la giovin — tu cà gion del mio tor mento — — — a —
mor sei col pa — tu mi pizz = = zi — chi mi mastichi mi
pun ei chi mi — pizzichi che cosa è questo a me pie =
tà — pietà — pietà amor è incerto
Volti Sub.


che — che — — — — de — li — rar — mi fa.
Vos.
Variazõ
Piano-forte.
Andantino
Nel cor — più non — mi sen — — to bril —
lar — la gio — ven tu — ca gion del — mio tor —


men te d mor sei col pa tu mi pia zi chi
mi masti chi mi pun ci chi mi masti chi che
cosa e questo ai me pie tà pie tà pietà a
mor è un cer to che de li rarmi


fz.
2 os.
7 mo Variadó
Piano forte
Largo.
Nel cor pjiù non mi sen to bril=
lar la gio ven tù cà gion del mio tor men
to a mor sei col pa tu mi
a suo Comodo


pizzi – chi mi masti chi mi punei chi – mi –
a suo comodo
pizzi chi che cosa ques – to – di – me pie =
tà – pie – tà – pie – tà a mor è un cer – to
a suo Comodo
che – che de – li – rar – mi =
com avòs


Fà:
Vns.
8.va Variazioni
Pianoforte.
Larghetto.
Nel cor — pi=ù non — mi-
sen = = = tò brillar — la — gio — ven=
ti Ca=gion — del mio — tor men — to


a — mor — se — col — pa —
tù mi pizzi = chi mi — masti chi mi puna chi
mi — masti chi che cosa èques — to di me — pie =
tà — pie — tà — pie = tà.
Volti Sub.


mor — è un cer — to che — che —
de — li — rar — mi — fà.
Vos.
2ª Variação
Piano forte
Largo Cantabile
Nel cor — più non — mi
sen — to brillar — la gio — ventù — dal


mio tor men to a mor sei colpa
tu mi pizzi chi mi mostichi mi pun ci =
chi mi pizzichi che cosa e questo a ime pe =
ti a pieta pie ta a mor è un cer to


che — che — de — li rar mi fà.
Vcs.
Nel cor — più non — mi sen — to bril=
Variedà
Piano forte.
Allegretto.
lar — la gio — ventù ca gion — del mio — tor =


ff
men — to — a mor — sei col — patii mi=
f
pp
pi — zzi chi — mi mastichi mi pun — ci chi — mi
pizzichi che cosa è ques — to ai me pietà — pie=
tà — pietà a mor — è uncer — to che — a —


Sf
Che de li rar mi fà
Nel cor più non mi sen to bril=
lar la gio ventù cà gion del mio lor=
men to a mor sei col pa tii mi


piz = = zi chi mi mastichi mi piun — ci — chi mi
pizzi = chi che Co = sa è ques — to ai me pie =
tà — pietà pie = tà — pie tà — pietà à =
mor — eun cer — to — che — che — de —
Volti Sub.


rar – mi fà.
Voss.
2.da Variazão
Piano forte.
All.o Giusto
Nel cor più non mi sen – tò bril =
lar – la gio – ventu
Ca – gion – del mio tor men – to – a =
mor – sei col patu
mi pizzi – chi mi mastichi
mi


punci chi mi pizzi=chi
che co=sa è questo aime pie=
tà pietà-pietà a mor-eun cer-to che-che de=
—— lirar mi fà.
Vos.
13. Variatió
Piano forte
Lento ed expressione
Nel cor piùnò mi sento tril=


lar la gioven tu ca gion del mio tor mento a
mor sei col pa tu mi pizzi chi mi mastichi mi punci chi mi
cresc.
pizzichi che co sa e ques to ai me pie tà pie=
tà pietà a mor un certo che che de li=


rar mi fà.
Voss
1.te Variatió
Piano forte
Moderato.
Nel cor — più non mi sen — tò bril-
lar — lagio — ventu ca gion del Mio tor men — to — a-
mor — sei cal — patiù mi piz — zi chi mi mastichi mi


pun ci chimi pizzichi che co — sa è questo aime — pie-
tà — pietà — pietà a mor è un certo — che —
che de — li rdr — mi fà.
Nel cor più non mi sen — to
15.a Variacão.
Piano forte
Andantino.


lar la gio ven tù cà giòn del mio lor men _ to do =
mor sei col pa tà mi pizzi chi mi masti chi mi
punci chi mi pizzi chi che cosa e queste dime pie =
tà _ pietà _ pietà à mor è un cer to


che — che — de li rar mi fà.
Vos.
16 Variacdó
Piano forte.
Allegro.
Sempre forte
Nel cor più — non — mi sen —
pizzicato
to — brillar — là gio — ven tù
Ca gion — del mio — tor


men to a mor sei col pa tù mi pizzi
chi mi mosti chi mi punci chi mi pizzi chè che
cosa è ques to di mè pie tà pie tà pie
tà a
Volti Subito


mor_ è un cer to che_ che_ de_ li rar_ mi=
fà.
Fine