

As Práticas Devocionais Luso-brasileiras no Final do Antigo Regime: o Repertório Musical das Novenas, Trezenas e Setenários na Capela Real e Patriarcal de Lisboa

Cristina Fernandes (Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança,
Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal)
crisfernandes2@sapo.pt

Resumo: Em paralelo com a liturgia regular, as práticas devocionais constituem uma importante vertente das manifestações religiosas da sociedade luso-brasileira do Antigo Regime. Podiam funcionar como extensão ou antecipação dos rituais oficiais, mas também como expressões informais da religiosidade popular. Uma grande diversidade de modelos percorria todas as camadas sociais e múltiplos espaços, acompanhada por música com graus de complexidade diferente. O repertório devocional constituiu também uma das raras exceções de uso do português cantado na música sacra (nomeadamente nas Jaculatórias) face ao domínio do latim. O presente artigo procura contextualizar os repertórios musicais ligados às práticas devocionais, centrando-se nos modelos propostos pela monarquia através das cerimónias realizadas na Patriarcal e nas Capelas Reais de Lisboa antes da partida da família real para o Brasil. O estudo dos modelos emanados do poder central permitirá compreender no futuro de forma mais abrangente de que modo aspectos dessas práticas se reflectiram na Capela Real do Rio de Janeiro, bem como noutros espaços e contextos sociais luso-brasileiros, e interagiram com tradições locais.

Palavras-chave: Práticas devocionais; Novenas; Latim e português cantado; Capela Real e Patriarcal; Sociedade luso-brasileira do Antigo Regime.

Luso-Brazilian Devotional Practices at the end of the Ancien Régime: the Musical Repertoire of Novenas, Trezenas and Setenários at the Lisbon Royal and Patriarchal Chapel

Abstract: In parallel with regular liturgy, devotional practices were an important component of religious manifestations within Luso-Brazilian society at the end of the *ancien régime*. They could function as an expression or anticipation of official rituals, but also as informal expressions of popular religiosity. A wide variety of models covered all social classes and multiple spaces, accompanied by music with different levels of complexity. The devotional repertoire also represents one of the rare exceptional uses of Portuguese chant in religious music (namely in *Jaculatórias*) in the face of Latin predominance. The present paper seeks to contextualize the musical repertoires linked to devotional practices, focusing on the models put forward by the monarchy through the ceremonies of the Lisbon Royal and Patriarchal Chapels before the departure of the Royal Family for Brazil. The study of the models established by the central power will enable us at some point in the future to come to a more comprehensive understanding of those practices and of their possible influence on the Royal Chapel of Rio de Janeiro ceremonies and in other Luso-Brazilian social contexts. It might also permit us to detect in what way they interacted with local traditions.

Keywords: Devotional practices; Novenas; Chant sung in Latin and Portuguese; Lisbon Royal Chapel and Patriarchal Church; Luso-Brazilian society of the *Ancien Régime*.

1. Introdução

Em paralelo com a liturgia oficial, as práticas devocionais do foro pessoal ou de natureza colectiva constituem uma importante vertente das manifestações religiosas da sociedade luso-brasileira do Antigo Regime. Embora dependentes do calendário religioso, podiam funcionar como extensão ou antecipação dos rituais oficiais (geralmente na forma de Tríduos, Setenários, Novenas e Trezenas), mas também como expressões informais da religiosidade popular. Uma grande diversidade de modelos – das simples orações a cerimónias relativamente complexas com a intervenção do canto e de instrumentos musicais – percorria as várias camadas sociais e tomava forma em espaços múltiplos: as grandes catedrais, as igrejas, as capelas, as ermidas, o espaço doméstico ou a mesmo a via pública. As pequenas imagens que abundavam nas ruas e estradas das principais povoações congregavam também regularmente reuniões de devotos que lhes dedicavam preces e louvores e lhes canta-

vam ladainhas. Em qualquer dos casos eram ocasiões privilegiadas para uma interacção social intensa em que o testemunho da fé e a vivência religiosa coexistem sem complexos com o apelo lúdico da festa colectiva (NERY, 2006, p. 15).

As irmandades e confrarias laicas ligadas à maior parte das igrejas eram responsáveis por um grande número de práticas devocionais e funcionavam como entidade financiadora e reguladora das cerimónias. Em Portugal e no Brasil a rede de irmandades era suficientemente extensa e diversificada para enquadrar directa ou indirectamente vários estratos da sociedade – da aristocracia aos mulatos e negros libertos, passando também pela representação de diferentes ofícios – e servir de veículo à construção de identidades colectivas como demonstram os importantes estudos sobre este universo reunidos por István Jancso e Iris Kantor (2001). Irmandades e Ordens Terceiras solicitavam com frequência privilégios como a celebração de funções solenes, que compreendiam missas cantadas, novenas e ladainhas e acompanhar procissões, geralmente previstas pelos seus compromissos e estatutos.¹

Sendo transversais a toda a sociedade e envolvendo amiúde transferências culturais complexas, as devoções tanto estavam presentes na vivência das elites, podendo a música seleccionada e o aparato cerimonial funcionar como elemento de distinção, como das classes populares. O presente artigo procura contextualizar e caracterizar os repertórios musicais associados às práticas devocionais a partir dos modelos propostos pela monarquia e pela mais alta hierarquia da Igreja portuguesa, através dos rituais realizados na Patriarcal e nas Capelas Reais de Lisboa (bem como noutras igrejas com patrocínio real) no século XVIII e inícios do século XIX.² Devido à maior quantidade de documentação histórica e de fontes musicais sobreviventes, o estudo centra-se na segunda metade de setecentos, embora com referências e considerações sobre as épocas anterior e posterior. O enfoque nos padrões emanados do poder real (principalmente ao nível das Novenas, mas também das Trezenas e Setenários) contribuirá para compreender de forma mais abrangente através de futuras etapas da pesquisa de que modo particularidades dessas práticas se reflectiram na Capela Real do Rio de Janeiro (com um exemplo emblemático nas composições de José Maurício Nunes Garcia), bem como noutros espaços e contextos sociais luso-brasileiros, e interagiram com tradições locais.

2. Música e práticas devocionais nos circuitos da monarquia

Ao longo do século XVIII, Novenas, Trezenas e festas dos mais variados Santos eram ocasião para a saída dos membros da família real em direcção a várias igrejas e conventos da cidade de Lisboa e as devoções particulares da monarquia contribuíram para ampliar a rede de estabelecimentos religiosos que beneficiavam do patrocínio da Coroa no domínio da música (FERNANDES, 2010, p. 163-183). A maior parte destas visitas eram feitas em larga comitiva (podendo o acompanhamento incluir os principais Oficiais da Casa Real), o que implicava um clima de festa e espectáculo ao longo do percurso e em toda a área envolvente. Parte das devoções em vigor em Portugal nos finais do Antigo Regime tinham já lugar no reinado de D. João V como se pode verificar através dos relatos do Núncio Apostólico em Lisboa publicados por Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes (1993, p. 69-146), entre outras fontes:

Terminada na Igreja de São Roque a dita Novena de S. Francisco Xavier, que foi frequentada pelo Rei, e pela Rainha, se deu princípio a outra na Patriarcal em honra do

gl[orioso] Patriarca S. José com Sermões, e Música da Capela. (*I-Rasv*, Secretaria de Estado, Portugal, vol. 89, f. 392, 16-3-1734).³

Terminou na Quarta-feira passada a devota Novena celebrada na Igreja dos Padres Carmelitas descalços (...) quando em forma pública Sua Majestade a Rainha acompanhada pela Sra. Princesa do Brasil, e pelo Sr. Infante D. Pedro assistiram às Ladainhas, que foram cantadas em Música. (*I-Rasv*, Secretaria de Estado, Portugal, vol. 92, f. 131, 21-5-1737).⁴

Terminou-se na Quarta-feira passada a Novena preparatória da Festa do glo[orioso] Patriarca S. Caetano, a qual foi celebrada pelos BB. PP. [Beatíssimos Padres] da divina Providência com rico aparato e seleccionadíssima Música, que foi feita com despesas a cargo do Sr. Gaetano Mossi, músico da Capela Real, tendo havido uma numerosa afluência de Povo devoto do Santo, e depois de almoço, ali se deslocou também Sua Majestade a Rainha acompanhada da Sra. Princesa do Brasil, e do Sr. Infante D. Pedro. (*I-Rasv*, Secretaria de Estado, Portugal, vol. 92, f. 207-207v, 13-8-1737)⁵

Decorrendo ontem o último dia da Novena de S. Francisco Xavier, Sua Majestade a Rainha, acompanhada pelas Princesas e Príncipes Infantes deslocou-se depois de almoço em forma pública à igreja de São Roque para assistir à exposição do SSmo. Sacramento e na noite desse mesmo dia foi também o Rei ao solene Te Deum que foi cantado com Música seleccionada e grande concurso de Gente. (*I-Rasv*, Secretaria de Estado, Portugal, vol. 97, f. 78-78v, 13-3-1742).⁶

Principalmente no que diz respeito às Novenas, uma considerável quantidade de cerimónias era frequentada por membros da família real fora dos domínios do Paço da Ribeira em paralelo com as que eram celebradas na própria Capela Real, promovida ao estatuto de Patriarcal em 1716, mediante a obtenção de sucessivos privilégios do Vaticano e da poderosa acção diplomática de D. João V junto da Santa Sé. A adopção dos padrões cerimoniais e musicais do barroco eclesiástico romano ligados às Capelas e Basílicas Pontifícias no plano da liturgia não excluiu práticas consideradas paralitúrgicas, com destaque para a Novena de São José, interpretada com grande aparato na Patriarcal até a partida da família real para o Brasil em 1807, ou para o Setenário de Nossa Senhora das Dores, referido pelo Núncio Apostólico em 1721.⁷

Com efeito, o modelo supremo emanava do poder monárquico e daí decorre a preocupação pela sistematização e uniformização patente, por exemplo, nas *Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso patriarcha S. Joseph*, impressas em Lisboa em 1724 na Officina Joaquiniana de Musica e novamente editadas em 1758, pelo livreiro José da Costa Coimbra (ALBUQUERQUE, 2006, p. 34). O Prólogo da edição de 1724 dá a entender que Novena tinha já uma tradição solene estabelecida na Basílica Patriarcal de Lisboa:

A pia, e louvável emulação, com que as principaes Igrejas não só desta Corte, mas de todo o Reyno, à imitação da Bazílica Patriarchal, se empenhão em celebrar com a mayor solenidade a festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, tem feyto tão comum o uso da sua Novena, que para satisfazer à Devoção dos Fieis, que dezeção empregarse neste santo exercicio, foy preciso repetir nos três annos próximos outras tantas impressoens do livro da mesma Novena. Como porèm tem mostrado a experiência que em algumas Igrejas servia de embaraço para não se fazer a Novena com toda a solenidade, que no mesmo livro se prescreve, a falta da composição Musica dos Hymnos, e mais partes do exercicio, que devem ser cantadas em canto plano, e figurado; pareceo conveniente fazer aqui publica pela estampa a forma do canto, que se pratica na mesma Bazílica. [s/p.]

Ao longo da segunda metade do séc. XVIII, a Santa Igreja Patriarcal, a Capela Real da Ajuda⁸, a Capela Real da Bemposta⁹ e outros templos sob a alçada da monarquia eram palco regular de práticas devocionais. As Novenas de São José, do Santíssimo Coração de Jesus e de Nossa Senhora da Piedade eram de tal forma importantes no âmbito do cerimonial da Patriarcal de Lisboa que são mencionadas com carácter de obrigatoriedade nos *Estatutos dos Padres Capelães Cantores*, mandados publicar pela Rainha D. Maria I em 1788: “[O Prioste] terá obrigação de averiguar os que assistem às Novenas de S. Joseph, do Santíssimo Coração de Jesus, e de nossa senhora da Piedade, para saber os dias que venceo cada um, e os assentar no rol, que se fizer das mesmas Novenas na forma do costume” (Cap. VIII. 5, p. 26).

Destacam-se também a Trezena de Santo António, o Setenário de Nossa Senhora das Dores e a Exposição do Santíssimo Sacramento (incluindo o *Lausperene* ou Adoração das 40 Horas),¹⁰ bem como as Novenas de São Francisco Xavier e de Santa Margarida de Cortona, tratadas musicalmente por autores tão importantes como David Perez (Compositor da Real Câmara e Mestre de Suas Altezas Reais entre 1752 e 1778) ou José Joaquim dos Santos, um dos mais prestigiados Mestres do Real Seminário de Música da Patriarcal de Lisboa nos finais do séc. XVIII. Também neste domínio, o poder real procurava formular modelos estéticos e rituais ao mais alto nível, susceptíveis de se propagarem por todo o sistema de produção litúrgica do Reino.

Algumas devoções ganharam um novo impulso no reinado de D. Maria I, sendo a mais importante ligada ao culto do Coração de Jesus, ao qual a soberana dedicou a Basílica da Estrela, mandada edificar na sequência de um voto realizado em 1760 no sentido do nascimento de um herdeiro varão para coroa portuguesa. Em 1778, a Rainha determinou que a respectiva Novena fosse celebrada na Patriarcal com a mesma solenidade da Novena do Glorioso Patriarca São José, a qual se encontrava no topo da hierarquia em termos do grau de solenidade.¹¹

3. As Novenas na Patriarcal de Lisboa: virtuosos italianos, cantores portugueses e tipples do Seminário

Uma vez que não faziam parte da liturgia oficial, as Novenas e Trezenas implicavam pagamentos adicionais aos Capelães Cantores, Músicos (designação habitual no séc. XVIII para os cantores profissionais) e restantes Ministros da Patriarcal.¹² Analisando as listas de pagamentos, detectam-se alguns padrões regulares na participação dos músicos, que se prendem com a importância atribuída à cerimónia e com o repertório interpretado. No topo encontrava-se a Novena de São José, na qual participava um grande número de cantores italianos da Patriarcal.

Por exemplo em 1765, esta função contou com 25 cantores italianos, 16 cantores portugueses (recebendo em ambas as categorias um total de 9\$600 réis cada um), 39 capelães cantores (com 2\$400 réis cada) e 15 Seminaristas (800 réis), para além do celebrante, do mestre de cerimónias, do altaneiro, dos sacristas e de outro pessoal auxiliar. A despesa final foi de 606\$240.¹³ Todavia, o número total de músicos não significa necessariamente uma actuação em conjunto, já que estes costumavam alternar ao longo dos nove dias da devoção.¹⁴

Iniciada com D. João V na sequência da já referida promoção da Capela Real ao estatuto de Patriarcal em 1716, a importação de cantores italianos, incluindo vários *castrati*, com elevados salários e regalias laborais muito superiores às dos portugueses pros-

segiu até a partida da família real para o Brasil em 1807. Depois do terramoto, tanto na Capela Real da Ajuda como na Patriarcal, a distinção entre “Coro dos Italianos” e “Coro dos Portugueses” na organização interna das respectivas estruturas musicais tornou-se ainda mais evidente, implicando diferentes estatutos profissionais e artísticos e contemplando a possibilidade dos melhores cantores portugueses serem “agregados ao Coro dos Italianos” (FERNANDES, 2007, p. 242).

Com actuações nos teatros reais (principalmente no caso dos “Virtuosi” da Capela Real da Ajuda) e nas grandes obras religiosas da Patriarcal associadas ao calendário litúrgico e às efemérides da família real, os cantores italianos da corte portuguesa tinham igualmente um papel activo no âmbito das práticas devocionais mais valorizadas pela monarquia. Durante as décadas de 1770 e 1780, as listas de “despesas extraordinárias” da Patriarcal que se guardam no Arquivo Nacional da Torre do Tombo mostram uma quantidade de cantores italianos relativamente elevada, com destaque para a Novena do Coração de Jesus:

Quadro 1: Despesas com a Novena do Coração de Jesus na Patriarcal de Lisboa em 1784. Dados extraídos de um documento existente em *P-Lant*, Patriarcal de Lisboa – Despesas Extraordinárias, Cx. 106, Mç. 76-1.

Participantes	Quantia monetária
21 Cantores Italianos	960 réis por dia a cada um
19 Cantores Portugueses	960 réis por dia a cada um
42 Capelães Cantores	240 réis por dia a cada um
12 Seminaristas	800 réis cada um
7 Organistas	240 réis por dia a cada um
Celebrante, Altaneiro, Sacristas, etc.	[valores vários]
Total da despesa indicado no documento = 809\$200	

Trata-se de um investimento de vulto, motivado pela especial devoção da soberana ao culto do Coração de Jesus, que marca a diferença em relação a cerimónias como a Novena de Nossa Senhora da Piedade ou a Trezena de Santo António, as quais eram asseguradas apenas por um pequeno grupo de cantores portugueses e de alunos do Seminário de Música da Patriarcal que faziam as partes de soprano com remunerações mais baixas (7\$200 cada). A Novena de Nossa Senhora da Piedade contava normalmente com seis ou sete cantores portugueses (em 1784 eram dois contraltos, três tenores e dois baixos), tiple e um organista, dirigidos pelo Mestre de Capela.¹⁵ Para a Trezena de Santo António, são mencionados apenas dois cantores portugueses, tiple do Real Seminário de Música da Patriarcal, um organista e o Mestre de Capela durante a década de 1760¹⁶ e um conjunto um pouco maior, com dois tenores (um deles podia ser o Mestre de Capela), dois contraltos, três baixos e um organista nos anos 80.¹⁷

As devoções descritas são das poucas cerimónias que incluem menção explícita à participação musical dos alunos do Real Seminário de Música da Patriarcal na documentação de arquivo (FERNANDES, 2013, p. 31). Nas Novenas de São José e do Coração de Jesus, a sua intervenção limitava-se decerto ao reforço das partes de “ripieno” ou da textura coral global (já que os sopranos italianos podiam cantar os eventuais solos e assegurar o naipe), mas no caso da Novena de Nossa Senhora da Piedade e da Trezena de Santo António, os seminaristas eram os únicos responsáveis pelas partes de soprano. Por exemplo, na lista de 1784 mencionam-se “três tiple do Seminário” com 7\$200 (2\$400 para cada um) em conjunto com contraltos, tenores e baixos adultos.¹⁸

A proximidade das datas comemorativas de alguns Santos, a duração das Novenas e a coincidência com outras ocasiões importantes do calendário litúrgico dava origem em determinadas épocas do ano a uma intrincada sobreposição de devoções, conforme documen-

ta o *Diário da Real Capela da Ajuda* do Mestre de Cerimónias da Patriarcal Francisco Braga Lage (1817, p. 59-59v) em relação aos meses de Março e Abril de 1793. Durante um curto espaço de tempo realizaram-se três Novenas (Santa Margarida de Cortona, São Francisco Xavier e São José) e o Setenário de Nossa Senhora das Dores em paralelo com a Missa e o Ofício.¹⁹ Esta passagem em concreto não faz referências explícitas à música, mas existem várias outras fontes que atestam o papel da arte dos sons. O depoimento de Braga Lage ilustra também a associação das devoções a espaços próprios (diferentes Capelas no interior da Patriarcal da Ajuda) e as imagens dos respectivos Santos. Em Junho de 1793, a Novena do Coração de Jesus coincidiu em alguns dias com a Trezena de Santo António, dando origem novamente a sobreposições:

Na Igreja Patriarcal na quinta-feira se fez a Novena do Coração de Jesus depois de Completa e antes da Ladainha se cantarão [o Responsório] *Si quaeris miracula* a Sto. António porém somente neste dia se não for a Trezena separada e depois a Procissão do Oitavo dia. Na sexta-feira houve sermão e depois *Te Deum* de Muzica do Coreto e não respondido pelos Capelães para complemento da Novena a que assitio S. Alteza e S. Ema. e se incensou o Sacramento e depois se fez Trezena” (LAGE, 1817, p. 74-74v).

Quando a família real se encontrava nas suas residências fora de Lisboa, as principais devoções eram transferidas para esses locais. Assim, em 1796 a Novena de São Francisco Xavier e o Setenário de Nossa Senhora das Dores realizaram-se em Queluz e não na Patriarcal (LAGE, 1817, p. 113).

4. Repertórios impressos, estrutura das cerimónias e práticas interpretativas

A música que acompanhava as Novenas inclui um leque variado de práticas e variantes consideráveis em termos da complexidade musical – das simples melodias de cantochão a peças polifónicas e em *stile concertato* da autoria dos mais importantes compositores da época – dependendo dos agentes envolvidos, do seu prestígio e poder monetário, bem como da participação de cantores profissionais ou amadores. A dimensão comunitária destes rituais levava também a que se procurasse difundir paralelamente o seu conteúdo espiritual e a sua componente musical, sendo habitual a circulação dos textos e melodias em forma manuscrita ou impressa. Por outro lado, a transmissão oral tinha igualmente um papel importante no caso das secções que implicavam a participação da assistência.

Conforme demonstrou Maria João Albuquerque (2006, p. 34-35), entre os repertórios de cantochão impressos em Lisboa por editores livreiros entre 1750 e 1807, as publicações associadas às devoções correspondiam a 16 por cento da produção total de música sacra impressa. Na maior parte dos casos, editavam-se Novenas usadas por ordens religiosas (sediadas em Lisboa ou noutras cidades do país, como Coimbra ou Aveiro), com ou sem identificação de autor.²⁰ Algumas chegaram a ter várias edições como a *Novena de São José*, do Padre José Maria Prola,²¹ que conheceu quatro traduções do italiano para português entre 1754 e 1791 e que era normalmente publicitada na *Gazeta de Lisboa*.²² No conjunto de exemplares sobreviventes, catalogados por Maria João Albuquerque, não se encontram Novenas ou Trezenas em cantochão ligadas expressamente à Patriarcal ou à Capela Real da Ajuda, mas existe um exemplar da Novena do Coração de Jesus usado na Capela Real da Bemposta.²³

No que diz respeito ao repertório impresso em Portugal no século XVIII, a única obra musical com “unidades funcionais”²⁴ polifónicas destinada a este tipo de devoções são as já mencionadas *Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso patriarcha S. Joseph*, publicadas em 1724 e reeditadas em 1758. O conjunto consta de quatro volumes, um para cada voz: Tiple, Alto, Tenor, Baixo.²⁵ A sua disseminação parece ter sido considerável e terá chegado ao Brasil, sendo provável que os “Doze livrinhos da Novena de São Jozé” mencionados numa relação de “Livros Novos” datada de 11 de Janeiro de 1753 do cardeal de Mariana correspondesse a esta publicação (COTTA, 2001, p. 4).

Embora com variantes locais e pequenas mudanças ao longo do tempo, a estrutura base das Novenas incluía as seguintes unidades funcionais, objecto de tratamento musical: Invitatório; *Veni Sancte Spiritus* (em geral designado por hino neste contexto, mas tratando-se na realidade de uma Sequência); Jaculatória; Ladainha; Antífona alusiva à festa; *Tantum Ergo*, mais 3 Jaculatórias na parte final. No dia da festa era habitual interpretar-se o *Te Deum* no fim da Novena. Da Trezena de Santo António, além destas secções, fazia parte o Responsório *Si quaeris miracula* e no Setenário de Nossa Senhora das Dores tinha particular destaque o *Stabat Mater*.

A maior parte das fontes manuscritas com música para Novenas restringem-se às unidades funcionais de composição musical mais elaborada, mas os livrinhos setecentistas impressos dedicados às *Preces* para a Novena de São José permitem reconstituir as várias etapas da cerimónia na íntegra ao longo dos nove dias e identificar as suas diferentes práticas performativas. Estas incluem orações faladas, fórmulas de recitação (ou *recto tono*), cantochão, canto figurado e polifonia, bem como a discriminação dos intervenientes (Sacerdote, Coro dos Músicos, Povo).



Figura 1a: *Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso Patriarcha S. Joseph*. Lisboa: na Officina da Musica, 1724. P-Ln, MP 149 v. Folha de rosto e excertos do volume da voz de Tiple.

2 *Festa a exposição do Santíssimo Sacramento, canta o Sacerdote a Oração seguinte.*

A Peri Domine os nostrū ad benedicēdū nomē Sanctū tuū,
 munda quoq̄ cor nostrū ab omnibus vanis, perversis, & a-li-enis
 co-gi-ra-ti-o-nibus; in-tellectum illumina, affectum
 inflāma, ut dignē, atten-rē, ac devotē hoc Sanctū exer-
 ci-tium per-a-ge-re va-le-a-mus, & exaudi-ri mereamur
 an-te conspectum Di-vi-næ Ma-ief-ta-tis tuæ.
Respondem todos.
 Per Christū Dominū nostrum. A-men.
De mesmo modo se cantão as mais Oraçõens. *Acabada*

3 *Acabada a Oração, cantão os Musicos o Hymno Veni Sancte Spiritus, alternado com o povo na forma seguinte.*

CORO DOS MUSICOS.

V E-ni Sancte Spiritus, ve-ni Sancte Spi--ri-tus,
 & e-mit-te, e-mit-te Ca - - - li-tus lu-cis
 tu-æ, lu-cis tu-æ ra - - - di-um.
Entoão dous Musicos. Segue o povo.

V E-ni Pater pau-pe-rum, ve-ni dator mu--nerum,
 ve-ni lumen cor--dium.

A ij **CORO**

10 **CORO DOS MUSICOS.**

A -ve Ma-ri-a, gra-ti-ā ple-na: Dominus tecum:
 Be-ne-di-cta tu in mu-li-c-ri-bus, & be-ne-di-
 ctus fructus vētris tu--i Je-sus.
Segue o povo.

Sancta Ma-ri-a Mater De-i, o-ra pro no-bis
 pec-ca-to-ri-bus nunc, & in ho-ra mortis nostræ. Amen.

CORO DOS MUSICOS.

G Lori-a Patri, & Fi-li-o, & Spi-ri-tu-i Sancto.

11 *Segue o povo.*

Sicut e-rat in prin-ci-pi-o, & nunc, & semper,
 & in sæ-cu-la sæculorum. A-men.

Depois do ultimo Gloria Patri cantão os Musicos a seguinte Facula-toria, que repete o povo na forma seguinte.

CORO DOS MUSICOS.

A Ma-do Je-sus, Jo-seph, e Ma-ri-a, o meu co-ra-
 ção vos dou, e a al-ma mi-nha.
Repete o povo.

A Mado Je-fu, Jo-seph, e Ma-ri--a,
 o meu co-ração vos dou, e a al-ma mi-nha.

B ij *Acabada*

Figura 1b: Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso Patriarcha S. Joseph (1724). Excertos do volume da voz de Tiple (continuação).

No seu estudo *Para além das barras duplas: uma reflexão preliminar sobre as práticas musicais nas novenas dos séculos XVIII e XIX*, André Guerra Cotta (2001, p. 10-20)²⁶ faz uma análise detalhada da estrutura e das particularidades da cada “unidade funcional” da Novena de São José a partir desta fonte, apresentando vários esquemas, que podemos sintetizar do seguinte modo:

Quadro 2: Síntese estrutural da Novena e das práticas interpretativas usadas em cada secção de acordo com as *Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso Patriarcha S. Joseph* (1724).

Unidades Funcionais	Texto	Intérpretes	Práticas interpretativas
Invitatório	<i>Christum Dei filium</i>	Músicos	Canto Figurado
Oração	<i>Aperi Domine</i>	Sacerdote (Músicos e Povo no Amen)	Recitação (<i>recto tono</i>)
Hino [Sequência]	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	Coro dos Músicos / / Duo / Povo (alternado)	Canto Figurado
Verso / Resposta	<i>Emitte Spiritum tuum / Et renovabis</i>	Dois tipes / Músicos e Povo	Cantochão
Verso / Resposta	<i>Dominus vobiscum / Et cum spiritu tuo.</i>	Sacerdote / Músicos e Povo	Recitação (<i>recto tono</i>)
Oração	<i>Deus qui corda fidelium</i>	Sacerdote (Músicos e Povo no Amen)	Recitação (<i>recto tono</i>)
Versos	<i>Ave Joseph fili David</i>	Coro dos Músicos	Canto Figurado
Meditação		Sacerdote	
Pai Nosso / Ave Maria / Gloria Patri	<i>Pater noster / Ave Maria / Gloria Patri</i>	Coro dos Músicos / Povo	Recitação (<i>recto tono</i>)
Jaculatória	Amado Jesus... o meu coração...	Coro dos Músicos / Povo	Canto Figurado com resposta em Cantochão
Hino	<i>Coelitum Joseph</i>	Coro dos Músicos / / Duo / Povo (alternado)	Canto Figurado
Antífona	<i>Joseph fili David</i>	Músicos	Cantochão
Ladainha de Nossa Senhora	<i>Kyrie eleison...</i>	Músicos e Povo (alternada)	Canto Figurado
Antífona	<i>Sub tuum Praesidium</i>	Músicos	Canto Figurado
<i>Tantum ergo</i>	<i>Tantum ergo</i>	Coro dos Músicos	Canto Figurado
1ª Jaculatórias	Amado Jesus... o meu coração...	Coro dos Músicos / Povo	Canto Figurado com resposta em Cantochão
2ª Jaculatória	Amado Jesus... assiste-me...	Coro dos Músicos / Povo	Canto Figurado com resposta em Cantochão
3ª Jaculatória	Amado Jesus... expire...	Coro dos Músicos / Povo	Canto Figurado com resposta em Cantochão

Ao longo das décadas seguintes, os compositores ligados à Casa Real continuam a escrever música para ser enquadrada nesta estrutura. No caso concreto da *Novena do Glorioso Patriarcha S. Jozé* veja-se por exemplo a composição de 1812 do cantor *castrato*, compositor e antigo Mestre de Suas Altezas Reais Giuseppe Totti,²⁷ mas há vários outros casos. Todavia, é importante ter em atenção que apesar das festividades serem repetidas anualmente, estas não constituem uma estrutura fixa totalmente rígida, podendo ser objecto de mutações. As estruturas formais incluíam também a flutuação de elementos que podiam desaparecer, enquanto outros novos eram incorporados e havia até a possibilidade de ressurgimento dos que tinham sido abandonados ou esquecidos (COUTO, 2008, p. 3). Um olhar geral sobre o repertório ligado às práticas devocionais em Portugal nos finais do Antigo Regime permite detectar facilmente pequenas variantes, o mesmo sucedendo noutros contextos. Os estudos de Pablo Sotuyo Blanco (2004) em relação aos Tríduos e Novenas na Bahia mostram bem a flexibilidade e a permeabilidade a mudanças dentro de um conjunto de padrões gerais que perduram no tempo.

5. As obras musicais manuscritas dos compositores da Capela Real e Patriarcal

Numerosas Novenas e Trezenas manuscritas em cantochão ou polifonia (em *stile pieno* ou *concertato*), provenientes de várias instituições ou de colecções particulares, podem encontrar-se em diversos arquivos e bibliotecas portuguesas e brasileiras. A consulta dos catálogos disponíveis, quer em versão impressa, quer on-line, permite verificar a existência de uma quantidade imensa de material, do qual nunca foi realizado um levantamento exaustivo.²⁸ Além das obras identificadas, uma grande quantidade de música permanece em acervos por tratar e inventariar. Subsistem também colectâneas com acompanhamentos destinados a serem realizados pelo órgão como suporte às secções de cantochão e “canto figurado”. É o caso dos *Acompanhamentos da Novena e Officio de N. PE. S. Francisco: do Officio de N. Sra. Da Piedade: do Officio da Conceição: Do Hymno Te Deum Laudamus figurado: e das Salvas do seu respectivo tempo* ou dos *Fundamentos das Novenas q. s cantão: e do Setenario, e Missas de Canto Cham. Sequencia do SS.mo Te Deu[m]. Salve de N. Sra Invitat.os Callenda e Lamentassoos*.²⁹

Em relação às Novenas e Trezenas interpretadas na Patriarcal de Lisboa e nas Capelas Reais sobreviveram várias peças para coro, solistas e baixo contínuo, escritas por compositores ligados a estas instituições, no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca da Ajuda, entre outros locais. David Perez e José Joaquim dos Santos, duas figuras cruciais no âmbito da criação do repertório religioso em Portugal na segunda metade de setecentos, fizeram música para a Novena do Coração de Jesus e de Santa Margarida de Cortona.³⁰ Desta última existem igualmente versões do organista da Capela Real da Ajuda Joaquim Pereira Cardote³¹ e do Mestre do Seminário da Patriarcal, Pe. Nicolau Ribeiro Passo Vedro.³² Eleutério Franco de Leal escreveu vários trechos para a Novena de São João Baptista e António Leal Moreira, Marcos Portugal e Giuseppe Totti, entre outros, dedicaram também diversas páginas musicais a diversos tipos de devoções.³³ Conhece-se ainda uma versão autógrafa da *Novena de Santa Anna*, para dois tenores, dois baixos, coro e órgão *obbligato*, de João José Baldi, destinada ao Convento do Bom Sucesso,³⁴ instituição com patrocínio real.

Os próprios monarcas encomendavam música para as cerimónias devocionais que deviam ser celebradas na Patriarcal e nas Capelas Reais. Já depois de ter regressado do Brasil, D. João VI ordenou a composição de uma Novena de Nossa Senhora da Conceição da Frei José Marques e Silva, cujo autógrafa datado de 1824³⁵ apresenta na folha de rosto a inscrição seguinte: “Por Ordem de Sua Magestade o S.r D. João 6º” (...) “feita p^a a R. Capella da Bemposta”. No mesmo ano compôs ainda uma *Trezena de St.o Antonio de Lisboa*, para quatro vozes e órgão, da qual existem várias cópias.³⁶ Os exemplos mencionados são ilustrativos dos contributos de alguns dos mais importantes compositores do círculo da corte (incluindo a sua rede de instituições eclesiásticas e os Mestres de Música do Seminário da Patriarcal) tendo em vista as cerimónias frequentadas pela monarquia, mas em muitos casos escreveram também peças destinadas às devoções promovidas por outras entidades, irmandades e particulares. A listagem apresentada anteriormente não é exaustiva pois uma inventariação completa não é viável nesta fase da pesquisa devido à extensão e dispersão do material.³⁷

Grande parte do repertório musical das Novenas realizadas na Patriarcal e nas Capelas Reais no séc. XVIII destinava-se a coro (com ou sem solistas e partes concertantes) e órgão ou baixo contínuo – seguindo assim a tradição herdada do tempo de D. João V que ia ao encontro das práticas das Capelas Pontifícias romanas – mas tal não quer dizer que os conjuntos instrumentais ou mesmo a orquestra não pudessem ser usados nas cerimónias da

liturgia oficial da mesma festa. É a partir da transição para o séc. XIX que começam a ser mais comuns versões com efectivos instrumentais maiores no caso das Novenas e Trezenas. Em meados de oitocentos é frequente a composição de peças imponentes com orquestra destinadas às devoções, como sucede com as criações de Joaquim Casimiro Júnior, mas esses desenvolvimentos posteriores, já em plena época do Liberalismo, saem fora do âmbito proposto para este estudo.

Na época de setecentos, entre as poucas obras destinadas às devoções que requerem dispositivo orquestral da autoria de compositores que trabalhavam para Patriarcal encontra-se Setenário de Nossa Senhora das Dores, para quatro vozes e orquestra (dois oboés, duas trompas e cordas), de José Joaquim dos Santos.³⁸ A partitura inclui as seguintes unidades funcionais: *Invitatório Doloris gloriosa virginis; Veni Sancte Spiritus; Recordare virgo Mater; Ave Maria* (repetida seis vezes e seguida da doxologia *Gloria Patri*); *Stabat Mater*; Ladainha.

O Setenário de Nossa Senhora das Dores, cuja festa era celebrada na sexta-feira depois do domingo da Paixão, terá sido realizado na Patriarcal pela primeira vez entre 29 de Março e 4 de Abril de 1721. Em cada um dos dias foi cantado pelos músicos italianos um Motete e um *Stabat Mater* diferente com a assistência da família real na tribuna.³⁹ Nos finais do século XVIII continuava a celebrar-se, conforme atesta Braga Lage no seu *Diário* em relação ao ano de 1794: “fez-se o Setenário de N. Sra. das Dores que consistia em hum Moteto, e vindo o celebrante capitulante o Hino *Stabat Mater*, e este diria a Oração e se retiravam todos e acabava” (LAGE, 1817, p. 84v).

A obra que José Joaquim dos Santos escreveu em 1780 insere-se certamente na continuação dessa tradição mas não foi, por enquanto, possível apurar se as peças musicais das principais secções continuavam na segunda metade do século XVIII a variar todos os dias nas Capelas Reais e/ou na Patriarcal. São escassas as colecções com música do mesmo autor para todas as rubricas da cerimónia, mas existem numerosas versões do *Stabat Mater*, de Motetes ou de Jaculatórias de compositores ligados à Casa Real que poderiam ter sido utilizadas. No *Inventário das músicas que existem no arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa* redigido por Ernesto Vieira em 1893⁴⁰ são referidas Sequências para as “Sete Dores de Nossa Senhora” da autoria de António Leal Moreira, Antonio Tedeschi, Giovanni Giorgi, João Rodrigues Esteves, Gioachino Pecorario, José Joaquim dos Santos, Luciano Xavier dos Santos, Pascale Piseri e Vicente Miguel Lousado. Algumas delas encontram-se ainda no dito arquivo. Também no caso das Ladainhas existem vários exemplares independentes susceptíveis de integrar o alinhamento das Novenas e Trezenas. Um testemunho desse procedimento pode verificar-se através da colecção de partituras que pertenceu ao Real Seminário de Música da Patriarcal, na qual uma Ladainha de Francisco António de Almeida se encontra anotada pela mesma mão nos materiais musicais da Novena do Coração de Jesus de David Perez.⁴¹

A interpretação de peças musicais mais elaboradas, por vezes com conjuntos instrumentais de dimensões consideráveis a acompanhar as vozes, tinha já uma forte tradição no Brasil no século XVIII como atestam numerosos estudos – ver por exemplo a lista relativa ao uso de conjuntos instrumentais nas festividades contratadas pelas irmandades religiosas em distintas comarcas das Minas Gerais apresentada por Sérgio Dias (2010, p. 308-311) a partir das referências extraídas dos escritos de Curt Lange. O próprio José Maurício Nunes Garcia contava já com uma imponente produção neste campo (em especial Ladainhas, Novenas, Trezenas e versões do *Tantum ergo*) como se pode verificar através do *Catálogo Temático* de Cleofe Person de Mattos (1970, p. 89-93; p. 102-118; 123-129).

Com a transferência da corte para o Rio de Janeiro em 1807, o Príncipe Regente D. João empenha-se em recriar as grandes solenidades da Capela Real e Patriarcal de Lisboa

ao mesmo tempo que se apropria das devoções locais no âmbito das festas a celebrar (por exemplo a devoção a Nossa Senhora do Carmo). Como tal, é natural que o recém-nomeado Mestre de Capela José Maurício Nunes Garcia componha expressamente obras para estes rituais, algumas delas hoje perdidas mas mencionadas em documentos históricos. É o caso da *Novena de São José para a Capela Real. Cantada primitivamente de cor e depois organizada em partitura. 4 v. e órgão* de 1809; da *Novena do SSmo. Coração de Jesus, a 4v., fag. e órgão* do mesmo ano; ou da *Novena de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Composta com todo o instrumental no ano de 1824 e por ordem de S. M. O Imperador reduzida para 4v. e órgão no ano de 1832*, mencionadas pelo arquivista Joaquim José Maciel em 1887 (apud MATTOS, 1970, p. 340). Após ter chegado ao Brasil, em 1811, também Marcos Portugal compõe uma *Novena de Nossa Senhora do Carmo* (referida na sua Relação Autógrafa) para a Capela Real do Rio de Janeiro, da qual hoje subsiste apenas uma Ladainha em várias versões e cópias, bem como uma Novena dedicada a São João Baptista para a Quinta da Bella Vista em 1813 (hoje perdida) (MARQUES, 2012, p. 638-642).

6. O uso do português cantado face ao domínio do latim

A dimensão participativa das devoções e o facto de não estarem integradas na liturgia oficial levou a que o seu repertório constituísse uma das raras excepções a contemplar o uso do português cantado na música religiosa luso-brasileira dos finais do Antigo Regime face ao domínio regulamentar do latim. Considerando a estrutura base da maior parte das Novenas, encontramos a seguinte distribuição linguística: Invitatório (latim); “Hino” *Veni Sancte Spiritus* (latim); Jaculatória (português); Hino (latim); Ladainha (latim); Antífona (latim); três Jaculatórias (português); *Te Deum* do final da Novena no dia da festa (latim).

Nas Novenas, Trezenas e Setenários, a língua portuguesa restringia-se às Jaculatórias, invocações breves que adquirem normalmente o perfil de uma fórmula melódica própria facilmente memorizável, tanto nas versões mais simples do repertório como no contextos de composições mais elaboradas. Convém contudo ter em conta que o uso do português não era apenas uma forma de comunicação simplificada ligada às passagens cantadas pela assistência (ou seja, pelo “Povo”). Por um lado, há algumas Jaculatórias atribuídas a músicos profissionais no repertório mais tardio; por outro, existem secções em latim (em cantochão) que também são atribuídas ao Povo, tanto nas Novenas e Trezenas como noutra tipo de obras, em particular no *Te Deum* alternado que se cantava no Dia de São Silvestre.

Como foi referido atrás, a partir dos inícios do século XIX tornam-se cada vez mais comuns as obras com acompanhamento instrumental para além do órgão, incluindo pequenos grupos com cordas e sopros e mesmo a orquestra completa. Paralelamente, as mudanças na linguagem e na estética musical surgidas ao longo do tempo têm igualmente repercussões nas Jaculatórias em português. Assim, as melodias simples, de âmbito reduzido, quase sempre silábicas, e as texturas homofónicas a três vozes dão lugar a uma maior variedade de opções e a linhas melódicas mais ornamentadas. A comparação das Jaculatórias da *Novena do Coração de Jesus*, de David Perez, datada de 1763 e objecto de grande disseminação, com exemplos de compositores das gerações seguintes como António Leal Moreira, António José Soares e Joaquim Casimiro Júnior é bastante elucidativa (ver Figuras 2, 3, e 4). A “profissionalização” do canto das Jaculatórias interpretadas em ocasiões especiais, contrariando a sua dimensão participativa, coexiste porém com antiga prática ligada a melodias mais simples e imediatas, frequentemente cantadas de memória pela assistência.

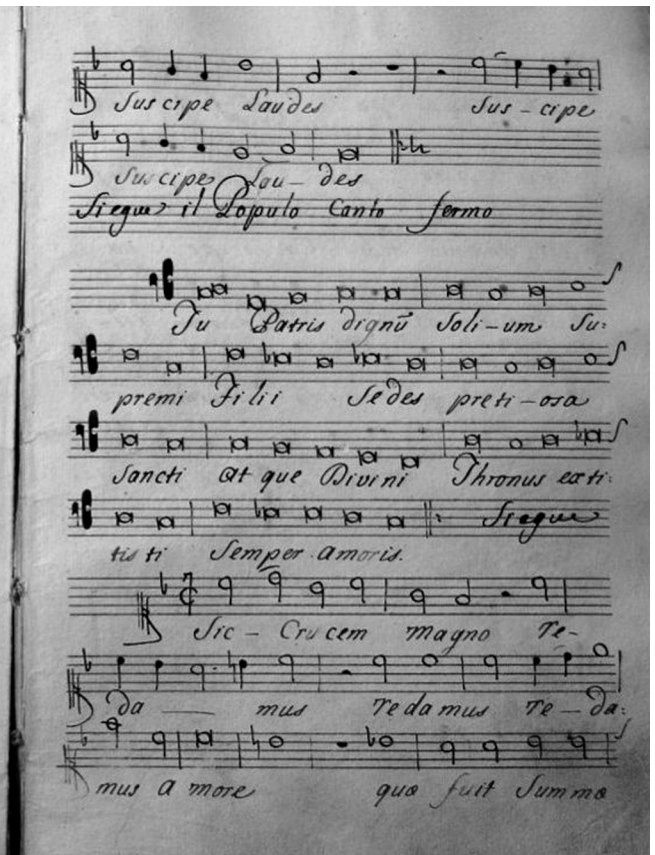


Figura 2: David Perez (1711-1788), Novena do Coração de Jesus (1763). P-Lf, 165/44/D1. Alguns excertos das partes de Soprano.

Jaculatorias p.^a a Novena de S. João Baptista Original de Ant. Leal Moreira

H 1380036

Figura 3: Antônio Leal Moreira (1758-1819), Jaculatória da Novena de São João Baptista. P-Ln, CN 133/8.

Jaculatorias a 4.^a

And. moderato

Figura 4: Antônio José Soares (1783-1865), Jaculatória a Duo (dedicada a São Caetano). P-Ln, MM 456.

O uso do português em repertório devocional de tradição oral encontra ainda eco actualmente nalgumas regiões de Portugal e do Brasil, mas esta última vertente sai fora do âmbito do presente artigo, já que exige uma outra metodologia de trabalho. As possíveis pontes entre a tradição oral e a tradição escrita, bem como outras problemáticas ligadas às práticas devocionais, merecem contudo uma abordagem futura que ultrapasse os limites convencionais da musicologia história e envolva também a vertente etnomusicológica. Entre outros aspectos, seria pertinente explorar as transformações sofridas pela estrutura compartimentada e codificada das Novenas do século XVIII em relação às manifestações mais tardias do género, quer em relação ao próprio texto, quer às reminiscências melódicas do repertório anterior, bem como ao peso crescente da língua portuguesa e da sua utilização ao nível da prosódia. No caso do Brasil vários passos importantes nesse sentido foram dados pelos projectos “A Música das Novenas em Salvador” e “O Patrimônio Musical da Bahia”, apoiado pelo PIBIC-UFBA,⁴² encontrando-se vários resultados já publicados (SOTUYO BLANCO, 2004).

Considerações finais

Associadas pelo imaginário colectivo às manifestações da religiosidade popular, as práticas devocionais eram transversais a toda a sociedade luso-brasileira durante o Antigo Regime, dando origem a uma grande quantidade e variedade de repertórios musicais, aos quais estavam associadas diferentes práticas de execução. A sua promoção pelas elites políticas e religiosas, nomeadamente pela própria monarquia no âmbito da rede de instituições da música sacra de corte, constituía por um lado um factor de distinção (através da mobilização dos melhores intérpretes como é o caso dos cantores italianos da Capela Real e do envolvimento dos principais compositores ligados à Coroa na produção de novas obras) e por outro um meio difusor e regulamentador de modelos rituais que aspiravam a propagar-se a todo o Reino. Constituindo celebrações paralitúrgicas eram plenamente aceites pelas autoridades religiosas e eram admitidas inclusive no contexto do rigor cerimonial da Capela Real e Patriarcal de Lisboa. Um dos aspectos mais interessantes das práticas devocionais prende-se com a sua dimensão participativa, incluindo a interacção directa e o diálogo da assistência com os músicos profissionais através da entoação de melodias facilmente memorizáveis e de passagens em cantochão. A comunicação e a participação era de tal modo crucial, que se trata do único repertório religioso da época a incorporar o português cantado em unidades funcionais circunscritas como as Jaculatórias. Não obstante a existência de várias fontes escritas que documentam com considerável detalhe essas práticas, este é um repertório que se cruza também com a tradição oral e que envolve crenças individuais e colectivas, transferências culturais e fortes laços de sociabilidade. É portanto pertinente que venha a ser abordado sob outras perspectivas (etnomusicológica, antropológica, sociológica, cultural, religiosa, etc.) para além da musicologia histórica convencional, caminhos que já têm sido abertos por alguns estudos. Centrando-se nos modelos emanados pelo poder real, o panorama apresentado neste artigo pretende contribuir para uma compreensão mais abrangente do papel da música neste universo, podendo servir também como ponto de comparação em relação a diferentes contextos geográficos e sócio-culturais e a possíveis cruzamentos entre a cultura erudita e popular.

Notas

- ¹ Um útil balanço relativo à bibliografia sobre devoções, festas e ritos no plano historiográfico é fornecido por Edilece Souza Couto (2008).
- ² Sobre a promoção da Capela Real de Lisboa ao estatuto de Patriarcal, a organização interna das suas estruturas musicais e a rede de produção de música sacra de corte ver (FERNANDES, 2010; 2012).
- ³ Texto original em italiano: “Terminatasi nella Chiesa di San Rocco la scritta Novena di S. Francesco Saverio, c’j’è stata frequentata dal Rè, e dalla Regina, si è dato principio ad altra nella Patriarcale in onore del gl: Patriarca S. Gioseppe con Sermoni, e Musica della Cappella” (*I-Rasv*, Segretaria di Stato, Portogallo, vol. 89, f. 392, 16-3-1734).
- ⁴ “Si terminò Mercoledì scorso la divota Novena celebratasi nella Chiesa de PP. Carmelitani scalzi (...) quanto in forma publica la Maestà della Regina accompagnata dalla Sig.ra Principessa del Brasile, e dal Sig.re Infante D. Pedro assistendo alle Litanie, che vi furono cantate in Musica” (*I-Rasv*, Segretaria di Stato, Portogallo, vol. 92, f. 131, 21-5-1737).
- ⁵ “Terminandosi Mercoledì scorso la Novena preparatoria alla Festa de gl: Patriarca S. Gaetano, la quale fù celebrata da BB. PP. della divina Providenza con ricco apparato, e sceltiss.^a Musica, che fù fatta a spese del Sig.r Gaetano Mossi, musico della Cappella Reale, essendovi stato un numeroso concorso di Popolo divoto del Santo, e nel dopo pranzo visi portò anche la Maestà della Regina accompagnata dalla Sig.ra Principessa del Brasile, e del Sig.r Infante D. Pedro” (*I-Rasv*, Segretaria di Stato, Portogallo, vol. 92, f. 207-207v, 13-8-1737).
- ⁶ “Correndo ieri l’ultimo giorno della Novena di S. Francisco Xaverio, la Mtà della Regina accompagnata delle Principesse, e Principi Infanti il doppio pranzo si portò in forma publica alla chiesa di S. Rocco per assistere alla esposizione del Ssmo. Sacramento e la sera di dº giorno ui se rese pure il Rè el solemne Te Deum che fu cantato con scelta Musica, e gran concorso di Gente” (*I-Rasv*, Segretaria di Stato, Portogallo, vol. 97, f. 78-78v, 13-3-1742).
- ⁷ “Principiò Sabato nella detta Chiesa Patriarcale la Novena in honore di N.ra Sig.ra de’ sette dolori, con assisterui [il Rè e la Reina] ogni sera in una Tribuna con grate a lo Mottetto, e Stabat Mater, che ui si cantano di suo ordine da Musici Italiani, e sempre di Composizioni differenti” (*I-Rasv*, Segretaria di Stato, Portogallo, vol. 76, f. 10, 01-04-1721). Transcrito em (DODERER e FERNANDES, 1993, p. 95). O Núncio refere-se a uma Novena em vez de Setenário, mas deve ser um lapso, já que a festa de Nossa Senhora das Dores era tradicionalmente precedida por um Setenário.
- ⁸ Com a promoção ao estatuto de Patriarcal em 1716, a Capela Real de Lisboa passou a incorporar as funções de catedral metropolitana. De acordo com este modelo, o Patriarca era o chefe da Igreja Portuguesa e ao mesmo tempo o Capelão Mor do rei. A destruição do Paço da Ribeira (onde estava sediada a Capela Real e Patriarcal) com o Terramoto de 1755 e a sucessiva mudança de residência da família real para o “sítio da Ajuda” veio alterar a logística da estrutura, tendo os dignitários eclesiásticos e os músicos sido repartidos por dois locais. A Capela Real foi anexada à nova residência da corte, na Ajuda, e a Patriarcal transitou por sucessivas residências nos 37 anos seguintes antes de ser de novo reunida à Capela Real da Ajuda em 1792 (FERNANDES, 2010, p. 2-4 e p. 21-29).
- ⁹ A Real Capela do Paço da Bemposta pertencia à Casa do Infantado, organização patrimonial destinada aos filhos segundos dos Reis de Portugal criada por D. João IV e extinta em 1834, com o Liberalismo.
- ¹⁰ A devoção do Sagrado Lausperene remonta ao século XVI e evoca as 40 horas que o corpo de Jesus Cristo esteve no sepulcro. O cardeal D. Luís de Sousa, arcebispo de Lisboa, solicitou à Santa Sé privilegio da exposição permanente do Santíssimo Sacramento nas igrejas de Lisboa, como se praticava em Roma, obtendo em 1682 do papa Inocêncio XI a bula do jubileu do Lausperene. Esta concessão teve renovações contínuas antes de se tornar perpétua a partir de 1784. Na Patriarcal e nas Capelas Reais era celebrada com grande solenidade e implicava despesas regulares, mas são raras as referências à música nas fontes de arquivo, com exceção das exposições do Santíssimo Sacramento durante o Oitavário do Corpo de Deus ou da participação de cantores da Capela Real e da Patriarcal nos períodos que a família real passava no Paço de Salvaterra.
- ¹¹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59. Também em *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 18, Doc. N° 38: “Passe ordem ao Pe. Thesoureiro Matheus Simões para que na forma do Despacho do Excelentíssimo Colégio expedido por ordem de Sua Majestade Fidelissima, mande por pronto tudo o necessário para que se faça a Novena do Santíssimo Coração de Jesus, com a mesma Solenidade culto com que se celebra a Novena do Glorioso Patriarca São Jozé na nossa Igreja (Lisboa, 16 de Junho de 1778).”
- ¹² Estes contributos monetários nem sempre eram saldados no devido tempo como demonstra uma nota de 1764 (*Relação das Novenas que se estão devendo aos Capellaens e Muzicos da Sta. Igreja Patriarcal*), onde se registam dívidas em relação às Novenas de N. Sra. da Piedade e de S. José e à Trezena de S. António, entre 1761 e 1764, no valor de 2991\$040 (*P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 9, Doc. N° 9).
- ¹³ Dados extraídos da *Relação das Novenas que se estão devendo aos Capellaens e Muzicos da Sta. Igreja Patriarcal na forma costumada*. *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 10.
- ¹⁴ Na Biblioteca da Ajuda existem também algumas listas de despesas relativas às Novenas de S. José e São Francisco Xavier em 1790. No primeiro caso é registada a participação de 25 Múzicos a 9600 reis (totalizando 240\$000), 7 Organistas a 4800 reis (33\$600), Capitulante (9\$600), Mestre de Cerimónias (4\$800), três tesoureiros e um guarda cera a 2400 (7\$200), 23 Pes. Capellaens a 2400 (55\$200), 16 sacristas a 1200 (19\$200), 6 Faquinos a 600 (3\$600) e 2 Sineiros a 600 (1\$200) (*P-La* 54-IX-18; 175, 175 a-b). A despesa total (374\$400) é inferior à da década anterior, mas o conjunto musical continua a ser alvo de considerável investimento. No mesmo ano (1790), também na Capela Real da Ajuda, foram gastos com a Novena de S. Francisco Xavier 351\$600 reis, mantendo-se os preços individuais da anterior para cada uma das funções. Participaram 28 Músicos e 7 Organistas (*P-La* 54-IX-18; 175, 175 a-b).

¹⁵ Idem.

¹⁶ Ver por ex. *P-Lant*, Patriarcal – Igreja e Fábrica, Maço 9, Doc. N° 163, ou Maço 10, N° 124 e N° 257.

¹⁷ *P-Lant*, Patriarcal de Lisboa – Despesas Extraordinárias, Cx. 106, Mc. 76-1.

¹⁸ Idem.

¹⁹ “Notta = Fez-se na Capella do Sto. Christo a Novena de Santa Margarida de Cortona, e no dia que se rezava que foi ao décimo da dita Novena depois de Vésperas na Basílica sendo Quaresma se celebrou Missa na dita Capela por um Monsenhor mitrado com Beneficiados, Arciprestes e os Mestres de Cerimónias e Muzicos Devotos houve Sermão e também de tarde outro com *Te Deum* a que assitiu S. Alteza. Também no dia 3 de Março começou a Novena de S. Francisco Xavier que se fez com Sacramento exposto na Capela do Santíssimo mudando-se o Tabernáculo para o Altar abaixo entre a Basílica que he do Coração de Jesus e no dia houve Capella que foy a 12 de Março veyo S. Ema assistir por devoção: cantou-se a Missa de São Gregório Papa depois de Tertia da Basilica (...) E porque se misturarão dois, esta Novena com a de S. José, se deu somente depois da Ladainha a Antífona de Santo Xavier a Oração e no mais como era na mesma Capela se fez toda a de S. José como é costume, excepto que sendo os Santos de Pratta Nossa Sra. e S. José a pozerão entre Capella dous de esculturas encarnadas e ainda mais tanto Nossa Sra. como São José ambos com meninos nos braços (...) Também como S. José caiu em 3ª feira da Semana da Paixão não cobrirão as imagens de Nossa Sra. e São José o que podiam fazer em todo o dia excepto a Novena (...)

Embarçou-se a Novena de S. José com a das Dores que se armou na Capella do Santo Christo, e depois da Novena de São José se faria a da Sra. das Dores na outra Capella. Muitas vezes de manhã se fazia este Septenário e outras depois da Novena de São José” (LAGE, 1817, p. 59-59v).

²⁰ Ver os nº 154 a 161 do *Catálogo de Edições de Musica Impressas em Portugal nos finais Antigo Regime (1750-1834)*, de Maria João Albuquerque (2006, p. 260-263), onde se descrevem os exemplares dedicados às Novenas do Glorioso Patriarca S. Domingos de Gusmão; de São José; do Sacro Santo Coração da Virgem N.S.M.S.; dos Santos Martyres Menores; de Jesus, Maria, José; e da Conceição da Virgem, entre outras. Inclui ainda a *Trezena do glorioso Santo Antonio de Lisboa, para uso dos irmãos da irmandade do mesmo santo da Villa de Penacova*. Coimbra: na Real Impressão da Universidade, 1778 (n° 195).

²¹ N°s 326 a 329 do Catálogo citado na nota anterior.

²² Ver por exemplo a *Gazeta de Lisboa* de 1 de Março de 1791.

²³ *Novena em obsequio do Santíssimo Coração de Jesus, culto, que se lhe tributa na Real Capela da Bemposta, ordenada por um indigno devoto do mesmo Santíssimo Coração*. Lisboa: na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1778.

²⁴ Recorre-se aqui aos conceitos de “unidade cerimonial” e “unidade funcional” usados por Paulo Castagna (2000, p. 35-36) para a análise da música religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX.

²⁵ Na Biblioteca Nacional de Portugal existem exemplares dos quatro volumes, respectivamente com as cotas: CIC 22 V, MP 149 P, MP 150 P e MP 151 P.

²⁶ Agradeço a André Guerra Cotta por gentilmente nos ter cedido uma cópia deste trabalho, não publicado.

²⁷ *P-Ln*, FCR 216//43.

²⁸ Um elenco dos principais catálogos portugueses e brasileiros relativos a arquivos e bibliotecas que contêm fontes musicais relacionadas com as Novenas e outras práticas devocionais consta do trabalho de André Guerra Cotta (2001, p. 2).

²⁹ Respectivamente com as cotas *P-Ln*, CN 211 (*Acompanhamento da Novena de São Francisco*, cópia com data de 1805) e MM 1647.

³⁰ No Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa existem exemplares da Novena do Coração de Jesus composta por David Perez em 1763 (*P-Lf*, 165/44/D1) e do hino para a Festa de Santa Margarida de Cortona *O Margarita poenitens* (1770, aut.) (*P-Lf*, 165/28/C7). O hino de Santa Margarida de Cortona foi também posto em música por José Joaquim dos Santos em 1773 (*P-Lf*, 193/10/D5) e 1775 (*P-Lf*, 193/11/D5). Na Biblioteca da Ajuda guardam-se ainda versões de David Perez das Novenas de Santa Margarida de Cortona (1777) (*P-La*, 48-VI-17) e do Coração de Jesus (*P-La*, 48-VI-18 e *P-La*, 48-VI-19) para além de várias novenas e trezenas anónimas. Música para as Novenas do Coração de Jesus de Perez e de José Joaquim dos Santos pode encontrar-se ainda na Biblioteca Nacional de Portugal, na colecção de partituras do Seminário da Patriarcal (por exemplo no volume *P-Ln*, CN 69).

³¹ *P-La*, 48-VI-26 (para dois tenores, baixo e órgão).

³² *P-Lf*, 253/3/E5.

³³ Alguns exemplos em volumes *P-Ln*, CN 31, CN 69 e CN 133. Sobre o papel dos diversos compositores no âmbito das estruturas musicais da corte ver (FERNANDES, 2012, p. 395-401).

³⁴ *P-Ln*, MM 1133.

³⁵ *P-Ln* FCR 198//41. Cópia em partes separadas em *P-La* 48-VI-8 (19-23).

³⁶ *P-Ln* FCR 198//81 e MM 152; *P-La* 48-VI-8 (24-28).

³⁷ No que diz respeito aos compositores da Capela Real e Patriarcal, a consulta do Catálogo on-line da Biblioteca Nacional de Portugal, dos catálogos das bibliotecas da Ajuda e do Paço Ducal de Vila Viçosa, bem como dos manuscritos do Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa que constam da base de dados RISM, permite detectar uma quantidade de considerável de música destinada às Novenas e a outras devoções.

³⁸ *P-Ln*, MM 193.

³⁹ Referência nos Relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa. Ver Nota 7.

⁴⁰ P-Ln, MM 4990.

⁴¹ *Novena do Ss.mo. Coração de Jezus del Sig.re David Perez, P-Ln*, CN 69//3, partes; CN 133//9, partitura. A Ladaínia de F. A. Almeida foi inserida entre as partes da obra de Perez, encontrando-se também disponível em partitura em CN 45//1.

⁴² Projecto Institucional de Pesquisa do PPGMUS-UFBA financiado pela CAPES na modalidade PRODOC.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. 402p.

CABRAL, Rui. *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal*. Lisboa: Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos, 1999. 54p.

CARDOSO, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2001. 329p.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000. 3 vols.

COTTA, André Guerra. *Para além das barras duplas: uma reflexão preliminar sobre as práticas musicais nas novenas dos séculos XVIII e XIX*. Monografia de Especialização em Musicologia. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. 54p.

COUTO, Edilece Souza. Devoções, festas e ritos: algumas considerações. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Ano I, n.1 - Dossiê Identidades Religiosas e História, p. 1-10, 2008.

DIAS, Sérgio. *Análise das Principais Características da Música Mineira através de uma Nova Percepção das suas Fontes – uma Observação Crítico-Analítica da Produção Musical desde a Escola Napolitana até Minas Gerais – Introdução à Teoria Reducionista*. Tese de doutorado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. 431p.

DODERER, Gerhard; e FERNANDES, Cremilde Rosado. A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750. *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, p. 69-146, 1993.

Estatutos dos Padres Capelães Cantores da Santa Basílica Patriarcal de Lisboa nos quaes se estabelece a Forma de sua residência, e obrigações por ordem da Rainha Fidelíssima D. Maria I. Lisboa: Na Officina Patriarcal, 1788. 35p.

FERNANDES, Cristina. La fortuna del *Coro dos Italianos* della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo settecento. *Rivista Italiana di Musicologia* (Periodico della Società Italiana di Musicologia), v.XLII, n.2, pp. 235-268, 2007.

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Tese de doutorado. Universidade de Évora, 2010. 2 vols. 561p.+323p.

FERNANDES, Cristina. A Patriarcal e as Capelas Reais da Corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical. In NERY, Rui Vieira; e LUCAS, Maria Elizabeth (coord.). *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Fundação Gulbenkian/INCM, 2012. p. 385-425.

FERNANDES, Cristina. *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento”. O Real Seminário da Patriarcal (1713-1834)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/INET-MD, 2013. 155p.

JANCOSO, István e KANTOR, Íris. (orgs.) *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Hucitec: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. 990p.

LAGE, Francisco Braga. *Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d'Ajuda depois que existe ahi a Sabcta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816. Para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja Patriarchal*. Tomo Terceiro. Lisboa 1817. Arquivo Distrital de Braga, Ms. 692. 306p.

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012. 1050p.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional – Departamento Nacional do Livro, 1997. 372p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413p.

NERY, Rui Vieira. Espaço Sagrado e Espaço Profano na Música Luso-Brasileira do Século XVIII. *Revista Música*, São Paulo, v.11, p. 11-28, 2006.

Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso patriarcha S. Joseph. Lisboa: na Officina Joaquiniana de Musica, 1724.

SANTOS, Mariana Amélia. *Biblioteca da Ajuda, Catálogo de Música Manuscrita*, 9 vols. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1958-1968.

SOTUYO BLANCO, Pablo; NUNES, Bárbara Brazil. A Novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia: um estudo contextualizado da prática musical. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET-Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*, 2004, Salvador - BA. II Encontro Nacional da ABET Anais. Salvador - BA: Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2004 [sem numeração de páginas].

SOTUYO BLANCO, Pablo. Tríduos e novenas em Salvador (Bahia): aspectos estruturais comparados. In: *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicologia*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2004a. p. 121-134.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Tríduos e novenas em Salvador: aspectos diacrônicos nessa prática religiosa e musical. In: II Encontro Nacional da ABET - Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos, 2004, Salvador - BA. *Anais...* Salvador: Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2004c. [sem numeração de páginas].

SOTUYO BLANCO, Pablo. Tríduos e novenas em Salvador: Relações de prestígio e poder através da prática devocional e musical. In: II Encontro Nacional da ABET - Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. *Anais...* Salvador: Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2004d. [sem numeração de páginas].

Cristina Fernandes - Doutorada em Musicologia pela Univ. de Évora, desenvolve actualmente o projecto de pós-doutoramento *Música na Capela Real e Patriarcal (1716-1834): Modelos, Repertórios e Práticas Performativas* no INET-MD, Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos de Música e Dança da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), com o apoio de uma bolsa da FCT (SFRH/BPD/75201/2010). Tem participado em diversos projectos de investigação e encontros científicos internacionais sobre a música e a cultura no século XVIII e é autora livros e artigos na área da musicologia histórica e da divulgação musical.
