

Serenatas e Serenins: prática musical e encenação do poder régio no Palácio da Ajuda em finais do século XVIII, segundo o testemunho de um viajante francês

Serenades and serenins: musical practice and staging of royal power at Palácio da Ajuda in the late 18th century, according to the testimony of a French traveler

Inês Thomas Almeida

INET-md /NOVA FCSH

inesthomas@fcs.unl.pt

Resumo

A música nas cerimónias de corte está frequentemente associada a representações de poder, sublinhando ou atenuando determinados aspectos que nos ajudam a compreender, para além das questões puramente musicais, também a acção política no seu todo. Neste artigo, é examinada a prática musical no Palácio da Ajuda no final do século XVIII, durante o reinado de D. Maria I, tendo por base o testemunho do diplomata francês Marc Antoine Marie, Marquês de Bombelles. Enquadra-se historicamente a construção do Palácio da Ajuda e a remodelação da Sala dos Serenins, abordando alguns dos seus traços decorativos característicos. De seguida, discute-se a questão da localização e utilização dos dois espaços do Palácio destinados à música. Examina-se a prática musical nesses espaços, com especial atenção à localização dos instrumentistas e demais intervenientes e, por fim, relaciona-se as apresentações musicais assim retratadas com a estratégia de representação política de D. Maria I, sugerindo-se algumas conclusões.

Palavras-chave: Palácio da Ajuda – Sala dos Serenins – Dona Maria I – Música em Portugal no século XVIII – Música e poder – Viajantes estrangeiros em Portugal – Relatos de viagem – Estratégias de representação

Abstract

Music in court ceremonies is often associated with representations of power, underlining or attenuating certain aspects that help us to understand, beyond purely musical matters, also the political action as a whole. This article examines the musical practice at Ajuda Palace in the late 18th century, during the reign of Queen Maria I, based on the testimony of the French diplomat Marc Antoine Marie, Marquis de Bombelles. The construction of Ajuda Palace and the remodelling of the Room of the Serenin are historically framed, addressing some of its characteristic decorative features. Then, the location and use of the two music spaces of the Palace is discussed. The musical practice in these spaces is examined, with special attention to the location of the instrumentalists and spectators and, finally, the musical performances thus

portrayed are related to the strategy of political representation of Queen Maria I, and some conclusions are suggested.

Keywords: Palácio da Ajuda – Serenity room – Dona Maria I – Representation strategies – Music in Portugal in the 18th century – Music and power – Foreign travelers in Portugal – Travel reports

Submissão: 4 de maio de 2022

Aceitação: 19 de julho de 2022

Serenatas e Serenins: prática musical e encenação do poder régio no Palácio da Ajuda em finais do século XVIII, segundo o testemunho de um viajante francês

Desde a sua construção logo após o Terramoto de Lisboa, o Palácio da Ajuda albergou diferentes espaços para a realização da actividade musical. Inicialmente reservada a partes mais restritas do palácio, com um carácter eminentemente privado e, de alguma forma, secundário, a música passou a ter lugares de honra com a remodelação de uma sala, anteriormente usada para outros fins: a Sala do Conselho de Estado, que passou a Sala de Música, ou Sala dos Serenins, no reinado de D. Maria I. Este espaço, usado posteriormente por mais de dois séculos para diferentes propósitos, foi meticulosamente decorado pelos melhores profissionais da época e pensado como local privilegiado para as apresentações musicais da corte portuguesa, estando ligado, através da prática performativa, à própria encenação do poder régio. Recentemente, foi objecto de restauro e aproveitado para parcerias culturais e educativas várias. Enquadrando investigações musicológicas e historiográficas recentes, este artigo parte do rico testemunho de Marquês de Bombelles, embaixador francês em Portugal entre 1786 e 1789, para retratar, do ponto de vista histórico, as práticas musicais que nela se faziam, propondo uma reflexão sobre o modo como estas se inserem numa estratégia de representação política da rainha D. Maria I.

Enquadramento histórico

Desde a sua construção, o Palácio da Ajuda teve uma sala destinada à música.¹ A família real frequentava a Ajuda desde a década de 20 e 30 do século XVIII, tendo D. João V comprado à aristocracia propriedades nessa zona, incluindo palácios, sem função representativa e utilizados apenas para o lazer. Era precisamente aí, a recreio, que a família real se encontrava na manhã do dia 1 de Novembro de 1755, quando se deu o Terramoto de Lisboa, o qual, aliado ao maremoto e ao incêndio que se lhe seguiu, provocou uma enorme devastação na capital

¹ Os espaços do Palácio da Ajuda têm sido estudados recentemente, entre outros, pela historiadora Maria Isabel Braga Abecasis, no seu livro *A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)* (Abecasis 2009), e pela historiadora de arte Aline Gallasch-Hall de Beuvink, na sua tese de doutoramento *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios: 1750-1793*, defendida em 2012 (Beuvink 2012).

portuguesa. Uma vez que na Ajuda a destruição não fora tanta, iniciou-se pouco depois a construção de um palácio, que ficaria conhecido como a Real Barraca, desenhado pelo arquitecto teatral Giovanni Carlo Galli da Bibiena (1717-1760), responsável, a mando de D. José, pela construção da – entretanto arruinada – Ópera do Tejo. Habitável desde o verão de 1756, este palácio incluiu, desde o início, uma sala para apresentações musicais, situada imediatamente antes dos aposentos da rainha.

Em 1783-1784, já no reinado de D. Maria I, foram feitas remodelações no palácio, nomeadamente a construção do Jardim das Damas, à entrada, e da Sala dos Serenins. Esta sala, dedicada à música, veio ocupar o espaço inicialmente pensado por Bibiena para a Sala do Conselho de Estado. Esta sala ficou conhecida como a Sala dos Serenins, por ser a sala onde se faziam serenatas (nome genérico para as apresentações musicais), e em Maio desse ano há já a indicação de ter sido aí realizada a serenata *Il Palladio conservatto* (Abecasis 2009, 55).

A empreitada terá contado, entre outros, com mais de vinte estucadores portugueses e suíços (Mendonça 2014, 200), e foi liderada pelos bolonheses Petronio Mazzoni, maquinista e cenógrafo (Beuvink 2012, 173) e Giacomo Azzolini, arquitecto, ambos pertencentes à equipa de italianos que tinha trabalhado na Ópera do Tejo com o já falecido Bibiena, tendo Mazzoni participado ainda no Teatro da Ajuda e no Real Teatro de Salvaterra de Magos. Segundo nos relata Aline Gallasch-Hall de Beuvink, os intervenientes nesta remodelação eram os mais afamados e conceituados artistas da época: na pintura, Giacomo Azzolini e Francisco José; o entalhador Silvestre Faria Lobo na carpintaria, em especial na construção de um plinto com parapeito, hoje perdido (do qual se falará mais tarde neste artigo); o armador Pedro Alexandrino Nunes e o estucador Giovanni Francesco Righetti, conhecido também na grafia João Francisco Riquete.

Esta parte do palácio não ardeu no incêndio de 1794, tendo ficado, porém, como pavilhão independente. Conserva ainda o traçado original das paredes, feito por Bibiena, e a decoração interior, que foi objecto de uma intervenção de restauro em 2017. As decorações, da autoria de Mazzoni e de Azzolini, foram sobejamente descritas por Aline de Beuvink. É de salientar o trabalho detalhado de estuque que se encontra por cima de cada uma das quatro janelas da sala, representando partituras e vários instrumentos musicais (trombetas, trompas, flautas, alaúde, lira, sacabuxa, tambores, etc.), com a particularidade de alguns dos instrumentos, como o saltério, a harpa, o violino, a viola e o violoncelo serem completados com cordas, o que lhes dá um carácter muito realista. Destaque também para a pintura do tecto, em *trompe l'oeil*, que

prolonga o efeito ovalado e a profundidade do mesmo, e que, segundo Beuvink, apresenta uma característica típica da escola decorativa da Ópera do Tejo: as aplicações douradas sobre fundo branco (Beuvink 2012, 178).

A 10 de Novembro de 1794 deu-se um incêndio no palácio, que o destruiu quase por completo. Sobreviveu apenas a parte do então chamado Paço Velho (que engloba o local onde está o Quartel da Guarda Nacional Republicana, bem como a antiga zona das cozinhas, onde se construiu recentemente a parte nova do palácio), a Sala dos Serenins, o Pátio das Damas, o Gabinete de Ciências, a Capela Patriarcal (destruída em 1843) e a biblioteca (destruída em 1917). Após o incêndio, a família real mudou-se para o Palácio das Necessidades, tendo os trabalhos de reconstrução do Palácio da Ajuda começado em 1796. A ida da família real para o Brasil em 1807, no seguimento das invasões francesas, atrasou as obras, que não estavam terminadas aquando do seu regresso em 1821. É apenas em 1826 que o palácio torna a ser habitado em permanência, pela infanta regente Isabel Maria (1801-1876), irmã de D. Pedro IV e de D. Miguel, este último também com breve passagem no palácio em 1828. O edifício só voltou a ser a morada real em 1861, quando D. Luís decide lá ir viver, tendo feito profundas remodelações, responsáveis em grande parte pelo aspecto do palácio como o conhecemos.

A localização da Sala de Música: dos aposentos da rainha à Sala do Conselho de Estado

No arquivo da Biblioteca Nacional existe uma planta do Palácio da Ajuda, denominada planta da Real Barraca, segundo o traçado feito entre 1755 e 1760 pelo arquitecto Bibiena.²

² A data de execução desta planta é motivo de controvérsia, sendo consensual que terá sido feita muito depois do início da construção do palácio. Diogo Lemos, na sua muito interessante dissertação de mestrado, defende que esta planta só poderá ter sido feita depois de 1777 (Lemos 2019, 50–68).

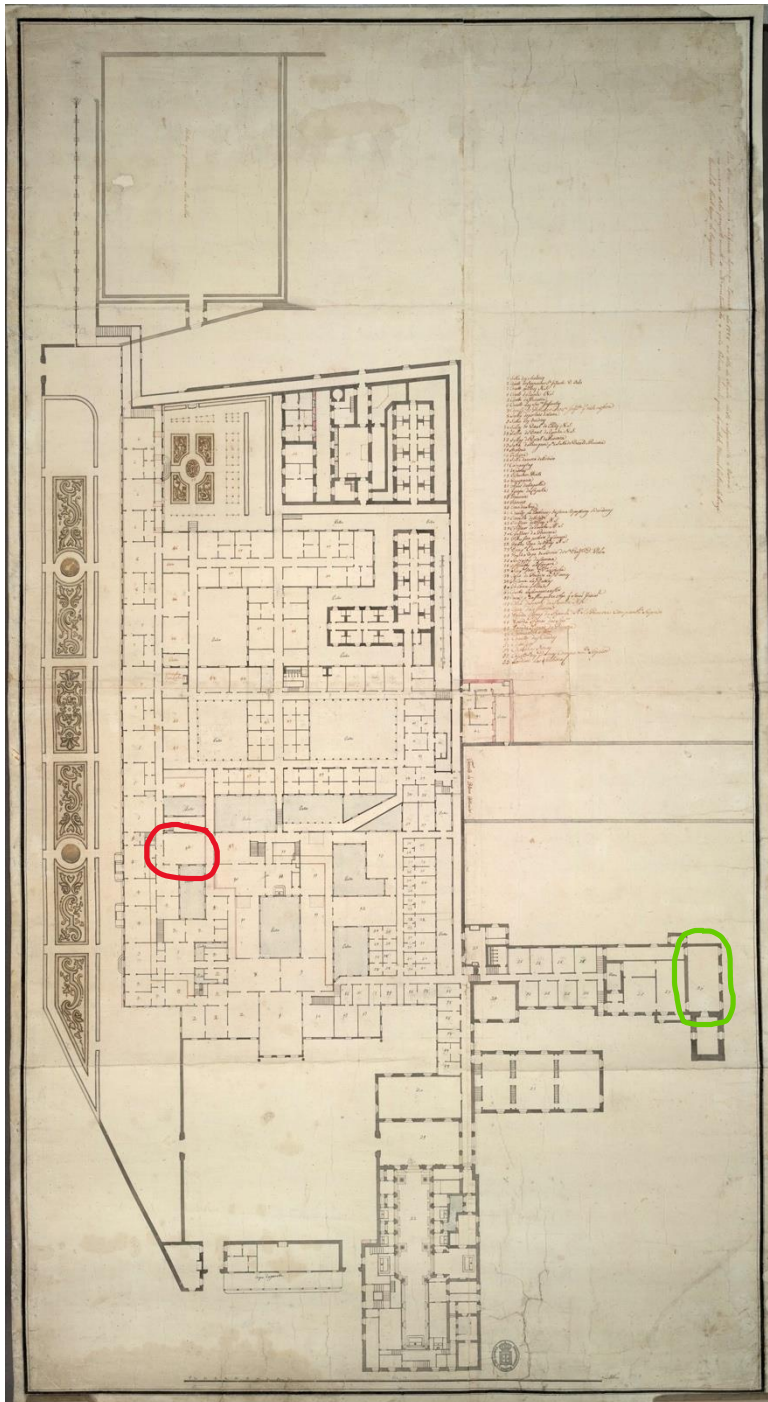


Fig. 1: Planta do Palácio da Ajuda, da autoria de Giovanni Carlo da Bibiena, existente na Biblioteca Nacional (cota D. 28 R. <https://purl.pt/22450/2/>). A vermelho está assinalada a Sala de Música inicial (nº 44), a verde a Sala dos Serenins (nº 27).

Nesta planta podemos ver a localização da Sala de Música inicial do palácio, indicada com o número 44. Estava situada “na fronteira entre o espaço público, frequentado pela corte, e o espaço privado da Família Real” (Beuvink 2012, 170), e era contígua aos aposentos da rainha – primeiro, Dona Mariana Vitória, no reinado de D. José, e depois, a própria rainha D. Maria I. Para um convidado – fosse ele ministro ou diplomata, que entrasse ao palácio pela

Sala dos Archeiros (lugar primeiro de entrada, assinalado na planta com o nº 1), e que, segundo o protocolo, fosse encaminhado para a Sala do Porteiro da Cana (nº 8) o trajecto para a antiga Sala de Música contígua aos aposentos da rainha (nº 44) era simples: bastava seguir pela Sala do Dossel do Rei (nº 10) (local com forte função representativa) e logo se entrava na Sala de Espera da Rainha (nº 43), de onde seria chamado para a Sala de Música. Apesar de contígua aos aposentos da rainha e, assim, a uma zona mais reservada do palácio, esta Sala de Música não se destinava apenas ao uso provado da corte, mas sim era usada para encontros políticos, ainda que de carácter mais discreto, como por exemplo com um diplomata ou com um interveniente isolado (Abecasis 2009, 54; Beuvink 2012, 171). Já a nova Sala de Música, ou Sala dos Serenins, remodelada durante o reinado de D. Maria I, está indicada na planta como Sala do Conselho de Estado (nº 27). Esta é a única parte original da Real Barraca, tal como concebida por Giovanni da Bibiena, que chegou até aos nossos dias.

Um testemunho muito rico sobre estes espaços é-nos dado por Marc Antoine Marie Marquis de Bombelles (1744-1822), aristocrata francês que esteve em Portugal entre 1786 e 1788, como embaixador de Sua Majestade Luís XVI. O seu diário, compreendendo noventa e sete volumes escritos à mão entre 1780 e 1822, foi encontrado cerca de duzentos anos depois por Roger Kann, que o transcreveu, tendo publicado em 1979 os sete tomos relativos à sua estadia em Portugal (Kann 1979).³ Filho de um tenente-geral do exército e educador do Duque de Orleães (irmão de Luís XIV), Bombelles foi educado na corte francesa, tendo servido como pajem do Duque de Borgonha, neto de Luís XV. A sua educação aristocrática incluiu uma sólida formação musical, destacando-se como cravista. Foi nomeado em 27 de Junho de 1785 Embaixador de França em Portugal, e em Março de 1789 foi enviado como Embaixador a Veneza. A Revolução Francesa mudou-lhe o rumo, e após várias viagens em companhia de Luís XVI, acabou por se exilar na Suíça, depois Itália, Baviera e Morávia. Arruinado, regressou a França apenas depois da derrota definitiva de Napoleão e votou o resto da sua vida à contemplação religiosa, tendo sido ordenado padre e, mais tarde, bispo.

Bombelles chegou a Lisboa a 26 de Outubro de 1786, acompanhado da sua mulher, os filhos, a irmã, funcionários de Embaixada, membros do clero e aristocracia e mais de dezena e meia de criados, valetes e lacaios. Os seus diários, cheios de informação relevante para o estudo

³ Não existe, à data de publicação desse artigo, uma tradução para português deste diário. No entanto, Rui Vieira Nery, no seu estudo sobre os viajantes estrangeiros (que reúne mais de 300 relatos e se encontra em fase de preparação), identificou e traduziu todas as passagens deste diário relativas à música. Todos os trechos de Bombelles aqui utilizados, salvo indicação em contrário, provêm desse estudo e foram traduzidos por Rui Vieira Nery, a quem pela autorização de utilização neste artigo, muito agradecemos.

das práticas musicais e culturais portuguesas em final do século XVIII, retratam a sua vivência em Lisboa, feita nos círculos da mais alta aristocracia, em ambiente palaciano e com acesso à Família Real. A sua visão do mundo, talhada a partir dos círculos do privilégio, incide na ordem hierárquica, na observação dos cargos e no cumprimento dos códigos. Por essa razão, foi manifesto o seu desagrado ao ver que, num concerto no Palácio da Ajuda, em presença da Família Real, lhe tinha sido outorgado um lugar que entendia não ser adequado ao seu estatuto protocolar. Vejamos então o que nos diz Bombelles sobre a localização dos concertos a que assistiu no palácio. A 23 de Julho de 1787, escreveu o embaixador (Bombelles 1979, 151–52):

Esperava trabalhar tranquilamente em casa durante o resto do dia quando uma mensagem do ministro dos Negócios [Estrangeiros] me obrigou a sair para concertar com todos os membros do corpo diplomático a posição que tomaríamos relativamente ao convite para assistirmos depois de amanhã a um concerto que será dado no interior do Palácio.

Desde há muito tempo que os ministros se queixam, com mais razão do que conseqüências ou nobreza, de que nestas ocasiões não só não tinham lugares marcados mas que, afastados da rainha e da família real, eram deixados de pé, confundidos quase com os restantes cortesãos de todas as classes; por fim deram-lhes, uma vez ou duas, cadeiras numa sala de concertos que há no Palácio da Ajuda. Visto que o Palácio que a rainha ocupa neste momento em Lisboa não tem senão instalações provisórias, o senhor de Melo mandou-nos dizer que a rainha, incomodada por não nos poder colocar mais comodamente, nos daria a escolha de ou não irmos ao concerto na próxima quarta-feira ou de, indo, aceitarmos as desculpas que assim nos eram apresentadas. Solicitando-me este ministro que comunicasse aos meus confrades a proposta da alternativa que a rainha colocava à nossa escolha, todos estes senhores e eu próprio fomos da opinião de que iríamos ao concerto desde que o senhor de Melo me garantisse que na Ajuda e nos outros locais onde fosse possível dispor de forma mais confortável os nossos lugares isso seria providenciado e que esta ocasião não seria citada como exemplo para nos serem recusadas as cadeiras que já nos foram dadas noutras circunstâncias.

Sem mais indicações, esta “sala de concertos que há no Palácio da Ajuda” poderia ter sido quer a sala nº 44, quer a sala nº 27 da planta (ver Fig. 1). Da mesma forma, a descrição do próprio concerto, a 25 de Julho, menciona apenas a sala de concertos, de forma inconclusiva (Bombelles 1979, 153):

À noite fomos às oito horas ao Palácio. Assim que nos tínhamos reunido na sala de concertos a rainha e a família real vieram ocupar os seus lugares.

A chave está na descrição do concerto seguinte, por ocasião do aniversário de D. José, Príncipe do Brasil (1761-1788), a 21 de Agosto, para o qual o Embaixador francês fora convidado. Vendo aproximar-se a data, Bombelles explica ao responsável pelo protocolo, o Ministro dos Negócios Estrangeiros, Martinho de Melo e Castro, as suas objecções a que se mantivesse a mesma disposição para os convidados que se observara no concerto anterior. Lê-se então, na entrada do diário de 18 de Agosto (Bombelles 1979, 165):

Expliquei-lhe, nos termos mais moderados, que, sem pretendermos ser nós a escolher o nosso lugar nos aposentos da rainha, não podíamos admitir estar separados da família real por uma numerosa orquestra e ficar de pé por detrás dos músicos sentados ao cravo e sobretudo dos cantores sopranos sentados entre a rainha e nós e de costas voltadas para nós. Observei-lhe que mesmo nos aposentos da rainha não poderia existir da sua parte para com os ministros estrangeiros uma suspensão de etiqueta [...]

Melo e Castro retorquiu que não podia Bombelles pretender decidir qual o lugar que a rainha lhe destinava nos seus próprios aposentos, insistindo que se tratava de um convívio familiar, e que se o facto de estar por trás dos músicos da orquestra o incomodava, que pensasse neles como se fossem apenas mobília. O local do concerto foi uma vez mais sublinhado no texto de Bombelles, que afirma (Bombelles 1979, 165–66):

mas acrescentei que se, efectivamente, a rainha nos concedia o favor de nos admitir no seu convívio familiar podia, segundo nos parecia, permitir que nos aproximássemos um pouco mais dela e que essa mobília incómoda não nos roubasse a vista, estando, como está, colocada entre Sua Majestade e o corpo diplomático. Esta suposição de convívio familiar no interior dos seus aposentos era difícil de admitir visto que a rainha aparecia nos concertos em traje de gala [...]

Temos então a informação reiterada de que o concerto de 25 de Julho teve lugar nos aposentos da rainha, isto é, na sala nº 44. No entanto, no dia do aniversário do Príncipe, Bombelles foi informado de uma mudança logística (Bombelles 1979, 167):

Quando ia a entrar para a audiência da rainha, para a felicitar, bem como à família real, pelo aniversário do nascimento do príncipe do Brasil, o porteiro da cana, isto é o porteiro da câmara, preveniu-me da serenata dessa noite, dizendo-me que após o beija-mão me viria indicar a hora escolhida pela rainha mas que desde já tinha ordem de me prevenir

de que a serenata teria lugar numa sala mais conveniente do que aquela em que ultimamente elas tinham sido executadas [...]

Essa sala mais conveniente é referida por Bombelles mais adiante igualmente como uma sala de concertos, à qual se chegava “através do dédalo dos corredores” (Bombelles 1979, 167), sugerindo que se tratasse da Sala dos Serenins, cujo acesso a partir da Sala da Cana não era, de todo, linear. Senão, vejamos: contrariamente ao que acontecia com a sala de música contígua aos aposentos da rainha, o caminho desde a Sala do Porteiro da Cana até à Sala dos Serenins (nº 27) implicava a passagem para a Sala dos Viadores (nº 9), seguindo-se as escadas e os corredores contíguos à Sala da Mesa de Estado (nº 16), os quartos dos Camaristas (nº 17) e dos Viadores (nº 18), novas escadas e um corredor que passava pelos Quartos dos Porteiros de Cana (nº 26) até se chegar, finalmente à sala de concertos.

A disposição dos músicos e dos embaixadores para este segundo concerto foi descrita por Bombelles de forma detalhada, indicando o lugar ocupado por cada músico e cada conviva. Para melhor compreensão dos lugares, o próprio embaixador acrescentou no seu diário um desenho. Este esboço feito apresenta à primeira vista uma grande incongruência com o traçado da Sala dos Serenins: sendo esta uma sala eminentemente oval, não poderia ser este o espaço representado pelo marquês.

No entanto, verificamos que para lá da parte ovalada da sala existe uma estrutura de base que é rectangular, e que, sobreposta ao ovalado da sala, origina quatro pequenos “nichos” nos cantos da sala. Observando o desenho de Bombelles, vemos que a disposição das portas e janelas corresponde à disposição da sala. Assim, podemos supor que se trata efectivamente de um desenho representando a Sala dos Serenins, ao qual falta a indicação do ovalado que se sobrepõe à estrutura rectangular de base.

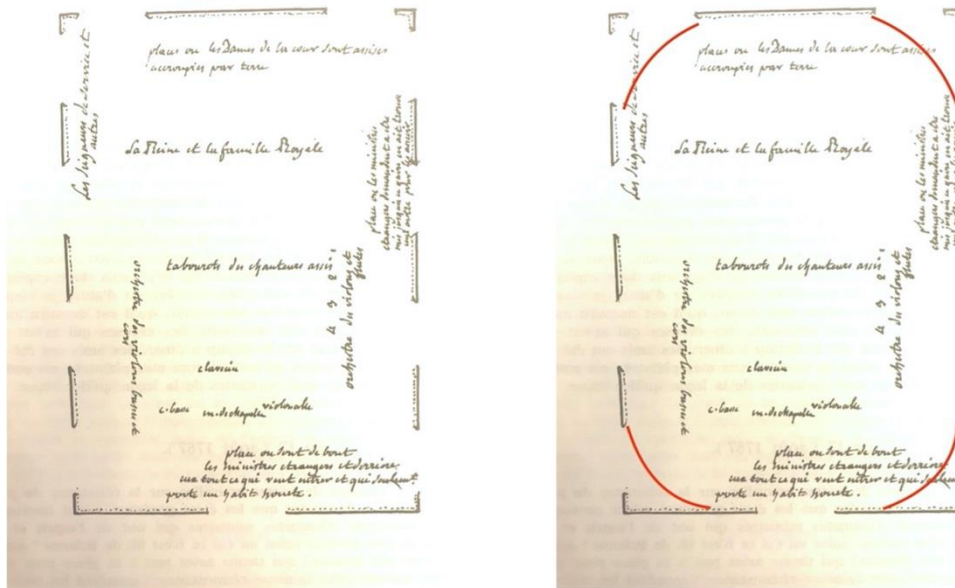


Fig. 2: À esquerda: desenho da Sala de Música feito por Bombelles no seu diário (Bombelles 1979, 164); à direita: o mesmo desenho, com a parte ovalada sobreposta (esboço da autora, a partir do desenho original).

Quanto às razões desta omissão, podemos apenas especular. Teria a sala um desenho diferente em 1788, tendo sido a parte ovalada acrescentada posteriormente? Não estaria a decoração da sala ainda completa à data da visita de Bombelles? Teria o marquês optado por não desenhar a curvatura da parede, por falta de capacidade técnica para o fazer? Ou teria ele simplesmente copiado o traçado rectangular de uma planta do palácio à qual tivesse acesso? Seja por que razão for, as evidências mostram que se tratava efectivamente do desenho da Sala dos Serenins. Comparemos este esboço com os traçados da sala nº 44 e da sala nº 27 e observemos o número de aberturas para portas e janelas.

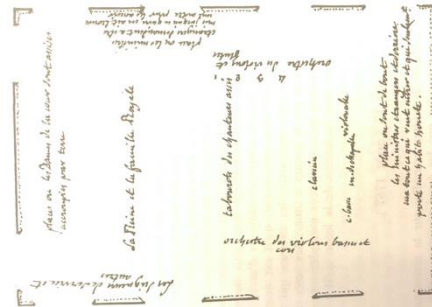
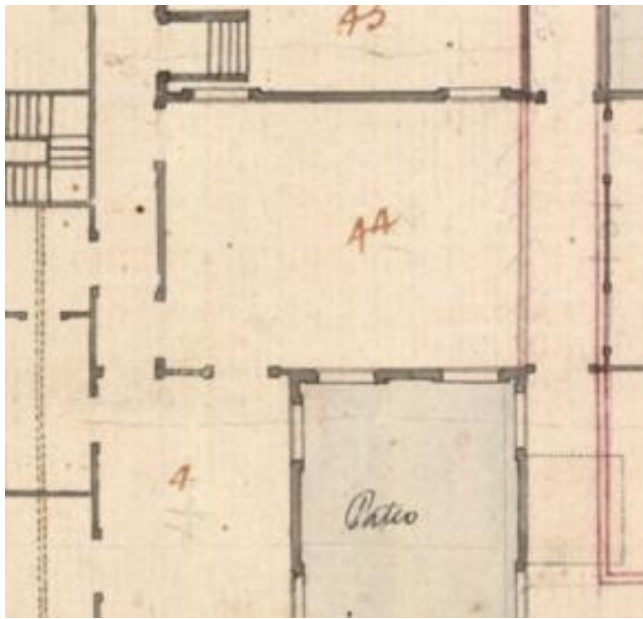


Figura 3: Comparação das plantas da sala 44 e do esboço de Bombelles. Para melhor visualização, o desenho de Bombelles foi sujeito a uma rotação de 90 graus.

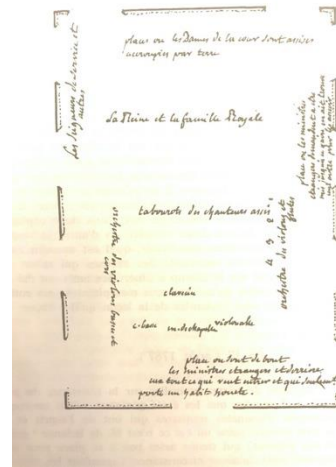
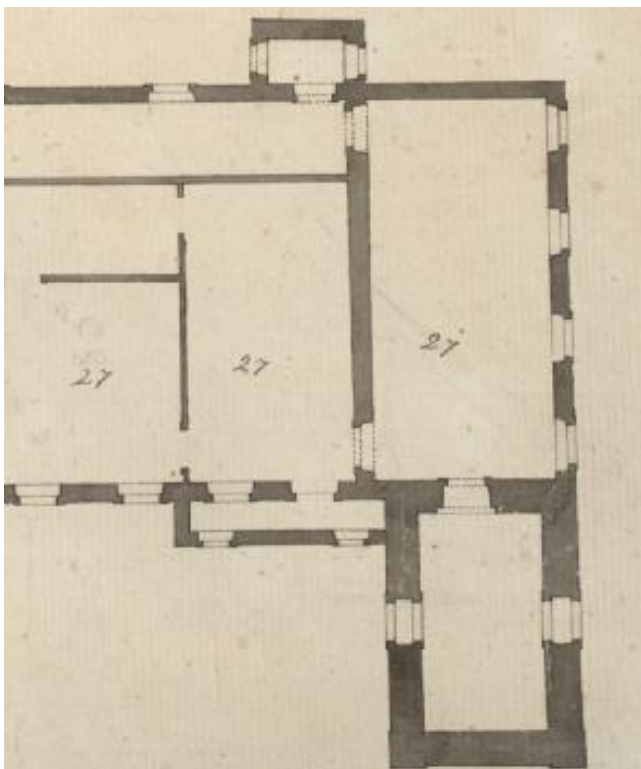


Figura 4: Comparação das plantas da sala 27 e do esboço de Bombelles.

Nenhuma das plantas apresenta uma concordância a 100% com o desenho de Bombelles. Atendamos às diferenças. Na sala nº 44, a parede sul apresenta apenas três aberturas (duas para o pátio e uma para os aposentos da Rainha), perfeitamente distribuídas ao longo do comprimento da parede, contra as quatro aberturas apresentadas nas paredes longas do desenho de Bombelles. À partida, não se poderia, portanto, tratar da sala nº 44. Na sala nº 27, as paredes longas apresentam, respectivamente, 2 e 4 aberturas, ou seja, uma delas não está em concordância com o desenho do embaixador francês. No entanto, fotografias actuais mostram que, em ambas as paredes existem quatro aberturas – duas janelas, ao centro, e duas portas, nos extremos.



Figura 5: Janelas centrais da parede longa da Sala dos Serenins [Foto da autora].



Figura 6: nicho da Sala dos Serenins, mostrando as portas existentes para lá da parte ovalada.

Assim, existe uma concordância absoluta, quanto ao número de aberturas, entre o desenho de Bombelles e a Sala dos Serenins, observável no traçado do palácio e na disposição actual da sala. Deste modo, é nossa convicção que a sala de concertos a que se refere o Marquês de Bombelles é de facto a Sala dos Serenins, identificada na planta do palácio como sala nº 27, e que tinha sido anteriormente utilizada como Sala do Conselho de Estado. Temos então, cinco anos depois da inauguração da Sala dos Serenins, a coexistência de duas salas de música no palácio da Ajuda: a dos Serenins, e a antiga sala contígua aos aposentos da rainha.

Descrição da prática musical segundo o Marquês de Bombelles

Habitualmente, num concerto em contexto palaciano, os convidados estavam de pé, por trás da família real, que por sua vez estava sentada, de frente aos músicos. Seria possivelmente este o protocolo que o Marquês de Bombelles teria esperado encontrar ao ser convidado para o concerto no Palácio da Ajuda. Naturalmente, a sua expectativa era de ficar, também ele, sentado juntamente com a família real, uma vez que assistia ao concerto em representação do seu soberano. No entanto, não foi isso que aconteceu. A 25 de Julho de 1787, escreve o embaixador no seu diário (Bombelles 1979, 153):

À noite fomos às oito horas ao Palácio. Assim que nos tínhamos reunido na sala de concertos a rainha e a família real vieram ocupar os seus lugares. Para meu grande espanto, o do corpo diplomático estava separado dos de Suas Majestades e Altezas Reais por toda a orquestra; enquanto cinco castrados estavam sentados em frente da rainha, de costas voltadas para nós, nós estávamos de pé a dez passos de distância. O senhor de Melo juntou-se a nós e renovou-nos as suas desculpas por estarmos tão mal instalados. Não era a altura própria para fazermos uma cena indo-nos embora, tanto mais que alguns ministros aqui colocados há mais tempo nos disseram, ao núncio e a mim, que em Queluz e em Salvaterra tínhamos sido colocados de forma idêntica e também de pé, sem que o corpo diplomático se tivesse queixado formalmente. Quanto a mim, tomei a decisão firme e imutável de nunca mais estar presente numa festa semelhante, qualquer que seja o pretexto para aí me atraírem. Os ministros estrangeiros não devem ditar leis aos soberanos junto de quem residem, mas é-lhes permitido – e é seu dever – não se mostrarem em ocasiões em que não seja concedido aos seus senhores, nas suas pessoas, aquilo que lhes é necessariamente devido.

A ideia não estar sentado junto à família real, mas sim separado desta por uma orquestra, ainda mais de pé, e tendo os músicos e cantores de costas voltadas, exasperou o diplomata

francês. É interessante notar que uma das razões invocadas, por parte do ministro Melo, para defender esta disposição, era o facto de em Queluz e em Salvaterra se proceder desta forma sem que tivesse havido incidentes. Com efeito, pelo menos Salvaterra, onde a família real costumava passar os meses de inverno, tinha a fama de ter um ambiente mais informal e com menos rigor de etiqueta, como já tinha sido constatado em relatos de viajantes estrangeiros da época. Johann Andreas von Jung, um oficial do exército prussiano (e, mais tarde, diplomata) que estivera em Portugal no Carnaval de 1763, afirmava que em Salvaterra de Magos os estrangeiros “tinham a oportunidade de privar diariamente com a família real, sem qualquer cerimónia especial, quer fosse na caça, onde a rainha nunca deixava de acompanhar o seu defunto marido, quer fosse na representação da noite” (Jung 1778, 56) e comentava ainda, não sem alguma perplexidade, que numa das récitas no Real Teatro de Salvaterra a rainha [D. Mariana Vitória] se tinha rido tão alto que perdera a compostura, pelo que “já nem se pôde conter e caiu sem fôlego nos braços do rei.” (Jung 1778, 57).⁴

O ministro tentou persuadir o ofendido diplomata, sem qualquer êxito (Bombelles 1979, 152–53):

Ele procurou em vão persuadir-me de que, fora das grandes cerimónias públicas em que as honrarias devidas aos embaixadores e ministros de segunda ordem estavam regulamentadas, os membros do corpo diplomático não deviam pretender gozar, em matéria de etiqueta, de superioridade relativamente aos grandes do país; acrescentou-me que a prova da igualdade entre os grandes e os próprios embaixadores estava em que, quando estes se cobriam, os grandes se cobriam igualmente. Não me foi difícil fazê-lo admitir que, apesar dessa aparência de igualdade, um soberano não pode pretender elevar ao mesmo grau de cerimonial o representante de qualquer príncipe e um seu próprio súbdito. Em todas as cortes se cede o passo aos príncipes da família real, mas apenas a estes; nenhum dos restantes súbditos de um país, por mais qualificado que seja, pode pretender um tratamento igual ao que é devido aos representantes dos outros soberanos. Tudo vem a favor deste princípio fundamental do Direito das Gentes. Assim, tal como o primeiro senhor de Portugal pode ver sem se queixar os soldados da rainha entrarem-lhe em casa enquanto a de um encarregado de negócios da Toscana seria inviolável, também um senhor de primeira grandeza deve ver sem se chocar que um ministro estrangeiro tenha, mesmo no interior do palácio da soberana, preferências

⁴ Sobre o relato de Johann Andreas von Jung, sua contextualização e tradução para o português, consulte-se a tese de doutoramento da autora, *O olhar alemão: a prática musical em Portugal em finais do Antigo Regime segundo fontes alemãs* (Almeida, Inês Thomas 2021).

ditadas quer pela gentileza devida num país a um estrangeiro quer pelo interesse que qualquer príncipe tem em respeitar os representantes dos outros soberanos, se deseja que os seus gozem no exterior de atenções recíprocas.

Na véspera do concerto de 18 de Agosto, Bombelles tentou explicar ao ministro que nem ele nem os demais embaixadores admitiam a possibilidade de estarem separados da família real. Tão pouco a ideia de ficarem agrupados com convidados de estatuto inferior ao seu, ainda para mais em grande número, não era sedutora (Bombelles 1979, 165–66):

Observei-lhe que mesmo nos aposentos da rainha não poderia existir da sua parte para com os ministros estrangeiros uma suspensão de etiqueta de tal maneira completa que esses ministros, apesar de colocados na primeira linha logo atrás da orquestra, fossem agrupados com alguns fidalgos, é verdade, mas também com um número muito superior de pessoas que não seriam admitidas nas nossas casas. Não pertencendo estas pessoas ao serviço do Palácio e estando, por isso, completamente deslocadas na sala de concertos, diminuiriam demasiado o favor que aparentemente se nos queria fazer ao sermos admitidos no mesmo santuário em que as deixavam penetrar e onde não nos era concedido um lugar de maior distinção do que aquele que lhes era permitido ocupar.

Por fim, perguntei ao senhor de Melo como pretendia ele que nós nos pudéssemos dirigir as nossas reverências à família real quando havia vinte violinos e idêntico número de executantes de outros instrumentos e de cantores a roubarem-nos a vista dessas reverências.

Determinado a resolver a situação, o marquês esboçou então um desenho da sala, propondo duas soluções distintas (Bombelles 1979, 165):

Pedi-lhe então que tivéssemos tamboretos ou bancos por detrás da orquestra ou que nos fosse permitido, ficando de pé, colocarmo-nos à esquerda da família real ao longo da parede, num lugar que fica vago entre a rainha, os Príncipes, as princesas e a orquestra, de maneira a não separarmos Sua Majestade de Suas Altezas Reais, nem dos cantores, nem dos instrumentistas, o que se pode verificar no plano em anexo. Fi-lo passar a limpo em vários exemplares e dei uma cópia ao senhor de Melo.

Podemos esquematizar o desenho de Bombelles da seguinte forma, de acordo com a sua própria legenda:

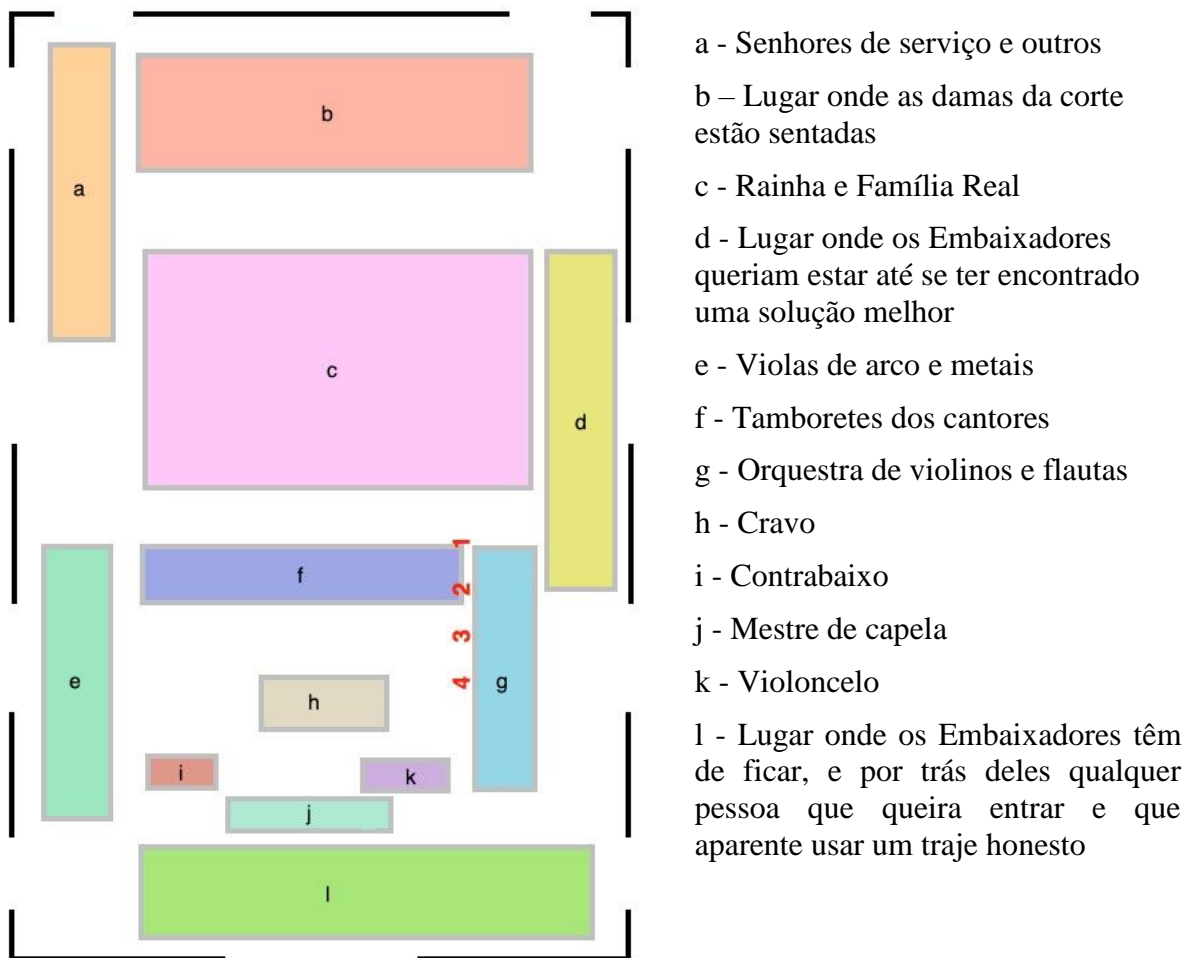


Fig. 7: Interpretação do desenho de Bombelles sobre a disposição dos músicos e dos convidados na Sala dos Serenins (legendas traduzidas pela autora). Os quatro números a vermelho correspondem aos lugares onde os diplomatas, posteriormente, se posicionaram.

Para o embaixador francês, as soluções passavam pela aproximação à família real, quer pelo espaço (colocando-se de pé, ao longo da parede, no bloco d), quer pelo gesto (partilhando com ela o privilégio exclusivo de estarem sentados). Em qualquer dos casos, promovia-se ao mesmo tempo uma separação do resto dos convivas – uma *distinção*, conceito tão caro ao representante francês. No entanto, o ministro não foi sensível aos argumentos de Bombelles (Bombelles 1979, 165–66):

Obstinou-se em não fazer justiça ao nosso pedido, limitando-se a repetir constantemente que a rainha nos estava a receber em sua casa, que não lhe podíamos exigir que nos fosse concedido um determinado lugar em vez de outro na sua própria Câmara, que se nesta entravam pessoas que não eram feitas para aí se encontrarem a culpa era dos porteiros e que não lhes devíamos prestar atenção. Quanto aos músicos sentados à nossa frente, devíamos encará-los apenas como mobília. Concordei com ele quanto a este

último raciocínio, mas acrescentei que se, efectivamente, a rainha nos concedia o favor de nos admitir no seu convívio familiar podia, segundo nos parecia, permitir que nos aproximássemos um pouco mais dela e que essa mobília incómoda não nos roubasse a vista, estando, como está, colocada entre Sua Majestade e o corpo diplomático.

Este trecho chama a atenção para um facto muito relevante: o concerto era visto como tendo um carácter representativo, em que a música ocupava um lugar secundário. Este é um ponto essencial: a ligação da música ao poder. A razão de ser de um concerto não tinha necessariamente de ser o gosto pela música e, contrariamente à prática dos nossos dias, a ocasião não era vista como entretenimento nem lazer, mas sim como oportunidade de afirmação política e de medição de influências. O facto de se dar pouca ou nenhuma importância aos músicos – que podiam ser encarados como mobília – não significa que a música não fosse importante: era-o, mas no sentido de dar enquadramento à encenação do poder régio e a todo um jogo político que era travado no palácio. Mesmo nos concertos na antiga Sala de Música, aposta aos aposentos da rainha, que teria uma natureza supostamente mais privada, era sublinhado o carácter representativo do evento, como observou Bombelles (Bombelles 1979, 166):

Esta suposição de *convívio* familiar no interior dos seus aposentos era difícil de admitir visto que a rainha aparecia nos concertos em traje de gala, que entrava à frente de todo o seu séquito e que, após o concerto e na nossa presença, todos os músicos lhe iam beijar a mão, bem como à família real.

Mas o diplomata francês não estava disposto a ser destrutado, e chegado o dia do concerto, a 21 de Agosto, fez questão de se impor. Avisado pelo porteiro de cana de que o concerto teria lugar noutra sala (a Sala dos Serenins, conforme indicado na pág. 17 deste artigo), Bombelles protagonizou o que podemos considerar um pequeno motim protocolar (Bombelles 1979, 167):

Ao chegarmos encontrámos aproximadamente a mesma disposição do que na última vez, com a diferença de que os tamboretos dos cantores estavam colocados à direita e à esquerda, ao longo do cravo. Ninguém se nos apresentou para nos indicar outro lugar, pelo que avançámos até ao topo da orquestra, seguindo os números 1-2-3-4, de costas viradas para os violinos e encostados às estantes deles, não tendo deste modo ninguém entre nós e o lugar destinado à família real. O senhor de Melo chegou e conversou longamente com os fidalgos da Câmara. Finalmente conseguimos que nos cumprimentasse e veio imediatamente ter connosco, mas com um ar, um tom e um

discurso embaraçados. O seu colega, visconde de Ponte de Lima, puxou-o de lado por alguns momentos e saíram da sala após um colóquio breve. Um porteiro veio dizer-nos que eu sabia bem que não podíamos ficar ali. Respondi-lhe que não sabia porquê, que me colocaria em qualquer outro lugar, mas que não poderia ficar senão numa posição em que o embaixador da França pudesse estar condignamente. O senhor Walpole, indo mais directamente ao assunto, perguntou ao porteiro se era secretário de Estado ou fidalgo da Real Câmara. Respondeu que não, ao que o senhor Walpole acrescentou: “Muito bem! Nesse caso vá-se embora!”, coisa que o pobre homem fez sem hesitar. Houve ainda muitas idas e vindas, mas como acharam, com toda a razão, que, se alguém regressasse para nos propor que abandonássemos um lugar em que não estávamos a causar qualquer incómodo, nos retiraríamos imediatamente, deixaram-nos de posse dele.

O senhor Walpole era Robert Walpole, embaixador britânico em Lisboa. O lugar dos diplomatas, solução encontrada por Bombelles, pode ser visto na figura XX com os números 1 a 4. Os lugares, de pé em frente aos violinos, não seria o melhor, mas pelo menos estavam fisicamente perto da família real e sublinhava a sua *distinção*, o que para Bombelles era da maior importância (Bombelles 1979, 168):

O concerto começou. Os cantores sopranos sentaram-se mais para trás e, embora não nos pudéssemos gabar ainda de termos sido instalados de forma muito conveniente, pelo menos fomos colocados numa posição menos ridícula do que na última vez, e isso era tanto mais necessário quanto se deixou entrar em bando um género de espectadores muito menos adequado a estar na Câmara da rainha do que aquela que supostamente nela se teria imiscuído quando da serenata anterior.

Do último comentário de Bombelles depreende-se também que na Sala dos Serenins havia mais pessoas a assistirem ao concerto anterior, ou seja, esta sala possibilitava um espectáculo para um público maior. O carácter representativo das serenatas é ainda mais evidente na descrição de Bombelles sobre um concerto realizado no Palácio a 17 de Dezembro desse ano, por ocasião do aniversário da rainha (Bombelles 1979, 255):

Estivemos no Palácio da Ajuda para assistirmos à serenata. Desta vez não nos deixaram confundir com os cortesãos subalternos que ficam de pé. Um camarote digno e cómodo tinha sido aberto para nós. Só há dois na sala destinada aos concertos: um é para os tios legitimados e reconhecidos da rainha e nós estávamos no outro. Foi a primeira vez que vi a corte de Portugal revestir-se de algum brilho. A rainha e a sua família estão cobertas

por um dossel cujos panejamentos cor-de-rosa estão soerguidos com bastante graça. Um estrado fechado à frente por uma balaustrada separa a soberana e os filhos dos músicos e do público do concerto. Os nossos camarotes ficam a seguir ao dossel, no lado esquerdo de uma sala ornamentada e bem decorada; esses camarotes correspondem simetricamente às portas vidradas que do lado direito, a seguir ao dossel, estão abertas e dão para as salas vizinhas onde estão sentadas em anfiteatro as damas da corte.

Esta nova disposição da sala, com os espaços bem separados conforme as hierarquias, agradou a Bombelles e aos restantes diplomatas estrangeiros (Bombelles 1979, 225):

Os senhores do corpo diplomático pareceram satisfeitos com a sua nova maneira de assistir aos concertos da corte e agradeceram-me como se me devessem essa concessão. Após a serenata, que durou até às dez e meia da noite, tivemos de voltar ao long room inglês, visto que havia hoje um dos seus bailes de cerimónia. Foi muito brilhante, e a ceia tinha muito bom ar.

Bombelles menciona explicitamente as estruturas de madeira, que se sabe terem sido construídas para a remodelação da Sala dos Serenins por Silvestre Faria Lobo. Temos aqui uma separação espacial muito mais assumida e eficaz: a família real está numa estrutura de madeira, com um estrado (ou plinto) que a eleva do resto dos convidados, e coberta por um dossel com tecido rosa que estaria ainda ornamentado por “galões e franjas de ouro”(Beuvink 2012, 173). A estrutura é fechada por um parapeito ou balaustrada, que reforça igualmente a distinção hierárquica em relação ao público e aos músicos.⁵ Havia ainda, para gáudio dos diplomatas, dois camarotes, um deles para os embaixadores e outro para “os tios legitimados e reconhecidos da rainha”, alusão possível aos três filhos ilegítimos, mas reconhecidos, por D. João V (D. António, D. Gaspar e D. José, os chamados “Meninos da Palhavã”).⁶

⁵ A descrição pormenorizada dessas estruturas, muito trabalhadas, bem como os tipos de madeira preciosa de que eram feitas, encontra-se em (Beuvink 2012, 173–74).

⁶ É possível que incluísse também o Duque de Lafões: João Carlos de Bragança e Ligne (1719-1806) era filho de D. Miguel de Bragança, um meio-irmão de João V que fora reconhecido pelo pai, D. Pedro II. Apesar de João Carlos ser, portanto, primo direito (ilegítimo, mas reconhecido) de D. José, a rainha D. Maria chamava-o, no entanto, de tio.

A Sala de Música como parte da estratégia política de D. Maria I

Todo este aparato, que punha a rainha e a família real no centro como o verdadeiro espectáculo, num exercício de representação majestática, seguia porventura uma estratégia política. Aline Gallasch-Hall de Beuvink sugere que a encenação da rainha no seu pavilhão se assemelhava a uma apropriação da estética sacra (as figuras das santas nas capelas ricamente decoradas da igreja), que favorecia o reconhecimento das suas funções (Beuvink 2012, 175):

Colocamos como hipótese que, às fortes componentes política e social que D. José conferiu às óperas e aos teatros, a sua filha, D. Maria I, irá acrescentar uma outra componente: a político-religiosa, um pouco à semelhança do que o seu avô, D. João V, já tinha feito, particularmente em Mafra. A grande diferença é que, agora, esta função é acrescentada em contexto de música profana, e não religiosa.

Tal como D. João V se servira da esfera religiosa como afirmação do poder régio, e D. José usara para esse mesmo fim o espaço teatral (com a construção da malograda Ópera do Tejo), D. Maria teria querido, usando para isso a nova Sala de Música (cuja função anterior como sala do Conselho de Estado lhe conferia também certo simbolismo) e a sacralização do espaço profano (que é, de resto, juntamente com a teatralização do sagrado, uma das grandes características deste século), marcar e legitimar o seu lugar acima da corte e dos ministros do Estado. Esta hipótese é reforçada pela constatação do aumento significativo do número de apresentações musicais, sobretudo oratórias, feitas durante o reinado de D. Maria I. Nos reinados de D. João V, no que diz respeito aos ciclos de vida apenas os aniversários e os dias onomásticos do rei e da rainha eram celebrados com música na corte,⁷ perfazendo um total de quatro datas ao longo do ano, e no reinado de D. José apenas os aniversários e o dia onomástico do rei, perfazendo três datas. A actividade musical centrava-se, no reinado de D. João V, na Igreja, e no de D. José I, na ópera, ambas fora da esfera palaciana. Mas D. Maria instaurou a prática de alargar as datas oficiais aos aniversários e onomásticos não só do casal real como também dos seus filhos, perfazendo doze datas oficiais por ano (Kuntz 2014, 146–47) e fazendo muitas destas celebrações no próprio palácio. Isto aumentava a sua visibilidade e afirmava o seu poder dentro da corte, legitimando o seu papel de rainha, nesta que era a primeira vez em que uma mulher ocupava esse cargo.

⁷ A esta datas juntavam-se, naturalmente, outras datas importantes ao longo do ano, como as celebrações da Páscoa ou do Natal, ou outro acontecimento importante.

Esta legitimação contava com alguns aliados dentro da antiga aristocracia. A morte de D. José propiciara a formação de um grupo de “ilustrados” (Bello Vázquez 2004, 5), que tinha a esperança de que o novo governo reforçasse a influência da alta aristocracia nas questões do Estado. A velha nobreza apoiava a rainha e via nela uma oportunidade de participação activa, que se apressou a exercer de várias formas, como por exemplo a criação da Academia das Ciências de Lisboa, em 1779, pelo Abade Correia da Serra com o patrocínio do Duque de Lafões. Este último, recém-chegado a Lisboa após cerca de duas décadas de vida no estrangeiro, a maior parte dos quais em Viena, personificava de certa forma a aproximação ao modelo do absolutismo iluminado da corte austríaca, da qual eram partidários os nobres “ilustrados”, por oposição ao modelo de Estado que caracterizara a governação do Marquês de Pombal, no qual não só as franjas mais altas da aristocracia tinham sido alvo de perseguição e afastamento, como o poder, ainda que simbolicamente centralizado na figura do monarca, estivera de facto nas mãos dos ministros e da alta burguesia. Para D. Maria e a sua facção de apoiantes, era importante mostrar a nova linha governativa, que visava uma reconciliação com a nobreza e a tomada, por parte da monarca, das rédeas dos assuntos de Estado. Assim, a passagem da Sala de Música para outro local do palácio pode ser vista como fazendo parte deste contexto de afirmação do poder régio por parte da rainha, num momento em que a tensão com a facção pombalina ainda se fazia sentir.

Por outro lado, era necessário legitimar esse poder, que a sua condição de mulher, aos olhos da época, fragilizava. Não apenas o número de celebrações, mas a sua natureza, mostram esta associação entre o poder da soberana e a esfera religiosa. Entre 1778 e 1791, muitos dos dias de gala na corte, seja pelo aniversário ou onomástico de um membro da família real, seja por outra ocasião solene do calendário, foram celebradas com a apresentação de oratórias, peças de natureza sacra, mesmo fora da Semana Santa ou do tempo do Natal. Como bem observa Kuntz (Kuntz 2014, 186),

the elevation of the specifically female image of power crucial to Maria I's legitimacy as queen regnant, even before her reign ended, required that the representational content of all court productions took on an air distinctly different from that of previous reigns.

As cerimónias na corte passaram a incluir um grande número de oratórias, cuja produção por parte dos compositores aumentou em muito durante o seu reinado, servindo os propósitos de legitimação do poder da rainha por via da associação quer à família, quer à esfera religiosa

(Kuntz 2014, 148).⁸ As cerimónias públicas mostravam assim uma mulher que cumpria o papel dela esperado, como mãe e devota, e que usava esses mesmos atributos para legitimar o seu poder.

Conclusão

O testemunho do Marquês de Bombelles evidencia, de certa forma, esse momento de charneira que é a passagem dos concertos dos aposentos da rainha para a sala que outrora fora do Conselho de Estado. Por outro lado, mostra que, à mesma época, ambas as salas eram usadas, possivelmente consoante o uso político que se lhe queria dar. As considerações de uso da sala não se deviam a questões musicais (por exemplo, do número ou tipo de instrumentistas, que se mantém inalterado nos dois concertos mencionados no relato), mas sim de poder. Se a Sala de Música nos aposentos da rainha era usada para encontros de natureza mais privada (não descurando, porém, a carga de solenidade que um encontro com a soberana representava), temos por outro lado a Sala dos Serenins como elemento da encenação do poder régio, aliado a uma estratégia de representação majestática no plano político-religioso, do qual a rainha se servia para a sua própria legitimação. D. Maria I mostrava assim cumprir, de forma inatacável, as obrigações e expectativas próprias do seu género, segundo os códigos da época (a mãe extremosa que celebra os aniversários dos filhos, a devota que se apoia na esfera sacra mesmo quando em funções de Estado), mas também, por outro lado, ultrapassá-las, sacralizando a sua própria majestade, ocupando os espaços do Estado e apresentando-se como objecto de adoração político-religiosa. Assim, no relato de Bombelles, temos um exemplo de como a actividade musical de corte do fim do século XVIII era tida como possibilidade de medição e aferição do próprio poder representativo dos intervenientes, espelhando, como canto do cisne, o complexo jogo de forças do Absolutismo, que em França tinha os dias contados e em Portugal duraria por apenas mais duas décadas.

⁸ Justamente, umas das oratórias tocadas no Palácio da Ajuda no reinado de D. Maria I foi *Il ritorno di Tobia*, de Joseph Haydn, sob o patrocínio do Duque de Lafões, um dos elementos dessa facção “ilustrada” da nobreza crítica à anterior acção governativa de D. José e do seu ministro Pombal, e que apoiava a rainha. Haydn, pese embora já ter sido ouvido em Portugal - o seu *Stabat Mater* fora tocado em 1786 na Assembleia das Nações Estrangeiras, num concerto reservado aos sócios e convidados (Sá Martins da Silva 2008, 156) – não gozava de tanta popularidade e disseminação como os seus congéneres italianos e só alcançou popularidade no circuito dos teatros e das orquestras portuguesas a partir dos primeiros anos do século XIX. Assim, esta oratória, pese embora poder ser o simples fruto das preferências musicais do Duque de Lafões, aproximava de certa forma a corte portuguesa do modelo absolutista austríaco. Foi apresentada em cerimónia oficial, no dia 19 de Março de 1784, por ocasião do onomástico de D. José, tendo sido ensaiada duas vezes, conforme a nota de pagamento assinada pelo Duque de Lafões, que se encontra no no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT, Casa Real, Cx. 3131, Lv. 507)

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Abecasis, Maria Isabel Braga. 2009. *A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*. Lisboa: Tribuna de História.
- Almeida, Inês Thomas. 2021. "O Olhar Alemão: A Prática Musical em Portugal em Finais do Antigo Regime Segundo Fontes Alemãs". Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Bello Vázquez, Raquel. 2004. "«Dá Uma Risada Quando Ouvires...» Transgressão e Ocultamento em Teresa de Mello Breyner". In *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, editado por Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland, 1:159–75. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Beuvink, Aline Gallasch-Hall de. 2012. "A Cenografia e a Ópera em Portugal no Século XVIII: os Teatros Régios: 1750-1793". Tese de Doutoramento, Universidade de Évora. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/13265>.
- Bombelles, Marquis de. 1979. *Journal D'un Ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*. Editado por Fondation Calouste Gulbenkian. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jung, Johann Andreas von. 1778. *Portugiesische Grammatik. Nebst Einigen Nachrichten Von Der Portugiesischen Litteratur, Und Von Büchern, Die Über Portugall Geschrieben Sind*. Frankfurt An Der Oder: Carl Gottlieb Strauß.
- Kann, Roger. 1979. "Introduction". In *Journal D'un Ambassadeur de France au Portugal*, 11–22. Paris: Presses Universitaires de France.
- Kuntz, Danielle M. 2014. "'Appropriate Musics For That Time'. Oratorio in the Exchange of Power at the Portuguese Court (1707-1807)". Tese de Doutoramento, University of Minnesota.
- Lemos, Diogo. 2019. "A Real Barraca da Ajuda. Mapeamento e Reconstituição Históricas". Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- Mendonça, Isabel Mayer Godinho. 2014. "Estucadores do Ticino na Lisboa Joanina". *Cadernos do Arquivo Municipal* 2^a série (1): 185–220.

Sá Martins da Silva, Vanda de. 2008. "Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal Entre 1750-1820". Tese de Doutoramento, Universidade de Évora.