

Maria Helena Correia*



«A Música na época de D. João V»

Quase tudo tem sido dito sobre a época de D. João V e sobre este monarca. Para uns foi uma época magnífica, para outros o fim de uma trajectória e o despertar de um novo ciclo da nossa História. Para uns D. João V notabilizou-se à custa de sacrifícios dos seus súbditos, delapidando o ouro do Brasil, em prol da construção do gigantesco Convento de Mafra, veja-se, em termos da débil economia lusitana. Para outros, o seu religiosismo militante enfraquece as suas devassas pelos conventos de freiras onde, devido às suas relações de prazer, concebe alguns filhos ilegítimos, chamados *Os Meninos da Palhavã*, por viverem no Palácio da Palhavã, hoje propriedade magnífica da Embaixada de Espanha.

D. João V, cuja governação se situa entre 1706 e 1750, vem, indiscutivelmente, corporizar e estruturar a dinastia dos Braganças que, aquando da Restauração de 1640, tiveram o apoio interessado, da França, que não via com bons olhos a ligação e acordos entre os portugueses e ingleses, tendo em vista a sua expansão e influência na Europa de então.

Nesse período da nossa História, terminada que era a Guerra da Restauração, o rei de Portugal, herdeiro de uma tradição iniciada desde longa data por outros reis portugueses, trás do seu homónimo D. João IV o gosto pelas artes. Importa lembrar que D. João IV teve, em Vila Viçosa, uma educação requintada que o fez despertar para a prática da composição musical. Teve como mestre, segundo o estudioso Barbosa Machado, o contrapontista João Soares Rebelo ou João Lourenço Rebelo. Foi autor de algumas obras de composição entre elas dois motetes, «Cruz Fidelis» e «Adjuva nos, Deus», que se encontram nas bibliotecas de Dresda e da Sé de Lisboa. O motete «Cruz Fidelis» encontra-se editado em música gravada, pelo Ensemble Joseph Samson, em disco *stereo* Gravure Universelle, EMI.

Há, contudo, que destacar da dedicação do avô de D. João V pela música a sua vasta livraria musical, de que foi director o P. João Álvares Frovo. Esta rica documentação da época desapareceu com o terramoto de 1755; dela nos faz referência Joaquim de Vasconcelos, que conta a existência de um catálogo «cujos exemplares se encontram nas bibliotecas de Paris e de Lisboa».

Quanto ao que se passa no começo do século XVIII e por adentro no sector das artes no país há que ter presente, por um lado, a força das instituições religiosas, que desenvolviam a sua acção de acordo com os cânones tradicionais da Igreja de Roma, tendo ainda como motor de retrocesso e de contenção de espírito crítico e criativo a tão odiosa Inquisição, que de Espanha trouxe maus conselhos aos nossos reis e tantos estragos fez entre os pensadores e artistas. Por outro lado, a passagem dos ventos novos, das ideias vindas da Europa. Grandes eventos estão para dar-se culminando com a Revolução Francesa de 1789. É o tempo dos grandes avanços científicos e de uma nova concepção do homem face à sociedade. O escritor e filósofo Voltaire escreve a sua obra imorredora. Dá prova de liberdade de espírito, no teatro, na interpretação histórica, nas suas Cartas filosóficas. A sua influência passou as fronteiras da França, certamente, pelo valor do seu génio e pela mensagem que energicamente transmitiu defendendo a tolerância, a liberdade individual e de consciência e a sua plena convicção da eficácia da acção para o progresso da humanidade.

Mas em Portugal vive-se num clima de alguma estabilidade governamental apesar da sempre precária situação económica que a metrópole mantém, acrescida dos problemas com o vasto império de um extremo ao outro do globo terrestre. Para atestar, contudo, o advento de uma governação inspirada na França, o rei dá uma preponderância à governação através dos ministérios em detrimento dos conselhos. É a centralização do poder de Colbert. O rei tinha grande ligação com a Igreja, daí que não surpreenda que o Cardeal da Mota de seu conselheiro tenha passado (1736) a seu primeiro-ministro.

Neste período nasce o que mais tarde se define como estilo D. João V. Surge o barroco português, culturalmente expresso na arquitectura, no azulejo, na talha, no mobiliário e na ourivesaria.

São fundadas academias, entre elas a Academia Real História, a Arcádia Lusitana (1756), já depois da morte soberano, e a mais importante a Academia Real das Ciências (1779) na esteira de algumas medidas tomadas durante o longo reinado de D. João V. É nesta última que se distingue, o abade Correia da Serra como seu co-fundador com o duque de Lafões. Além das ciências naturais e da matemática havia nela uma área dedicada à literatura.

No reinado de D. João V, a educação e cultura estavam nas mãos do clero, salientando-se o predomínio da Companhia

de Jesus, ao que o rei quis contrapor uma renovação no ensino com a criação de uma escola para o ensino das Humanidades, dirigida por padres oratorianos.

No ano do nascimento de quarto rei da linha de Bragança, 1689, nascera Montesquieu. Na Alemanha, em 1685, nascem dois gigantes da música universal. Georg Händel, que seguiu uma brilhante carreira europeia, fixou-se em Londres apoiado pelo soberano inglês. Johann Sebastian Bach, na Alemanha, é o outro grande músico que desponta e será expoente máximo da música polifónica da escola alemã. Outro rumo teve a música de autores como Couperin, Domenico Scarlatti ou Rameau.

Curiosamente, como que pressagiando certas ambiguidades do rei português, ou, porventura, como querendo fazer uma força determinada no seu destino e direcção, Rameau nasce dois anos antes e Domenico Scarlatti, filho de Alexandro Scarlatti, nasce no mesmo ano de 1685. Com o que de toda a Europa musical há neste mesmo período vultos que irão marcar uma época e ficarão para sempre registados na história da música de todos os tempos. Impossível não mencionar Vivaldi que, entre 1720 a 1723, dirigiu a capela do principado de Mântua e que nasceu em 1680.

Entretanto, na Península Ibérica irá despontar um notável músico (1729-1783) espanhol, o Padre António Soler, discípulo do já referido Domenico Scarlatti, o italiano de maior projecção que vem para a corte portuguesa como mestre e compositor e que quando a infanta Maria Bárbara de Bragança casa parte para Madrid a seu convite.

É interessante informarmo-nos do que se passa em Espanha. Sempre recordando a situação diversa entre regiões tão contrariantes e que tinham fortes características não só linguísticas como é evidente a nível da rítmica e expressão musical. Aí, a Inquisição foi também restritiva e obscurantista. A expulsão dos judeus foi, como em Portugal, um drama de discussão imensurável no tempo e no desenvolvimento de ambos os povos. Todos perderam com tal rejeição e intolerância. A tendência da música é a partir da influência das correntes expressivas e dramáticas do novíssimo espectáculo da ópera entre a música do barroco e religiosa, da música de palácio, onde os sons da guitarra insinuam motivos genuínos de hispanidade. Também o primado do clavicórdio e do cravo (o que se dará igualmente em Portugal), e, conjuntamente, mantém a forte raiz popular dos pátios com a música jocosa simples e divertida.

Até que ponto se poderá especular e provar quais os troncos comuns que formaram e fertilizaram a veia musical de povos

que vivendo no espaço que medeia este imenso quadrado que se estende do oceano Atlântico à fronteira natural com a França e foram durante séculos inimigos. Mas, nas origens, receberam alguns elementos de cultura semelhantes. Entre eles, sem dúvida, a cultura musical que era transmitida a toda a Europa pela via da Igreja. Podem as ideias, as correntes, as modas chegar com atraso, mas, um dia aí estão.

O facto de os judeus da península sofrerem pressões, exílios e serem obrigados à conversão à religião católica poderá ter sido um elo de ligação entre um lado e outro. Sabe-se como o judeu sempre teve necessidade de manter os laços entre si onde quer que estivesse. Mantendo a sua prática e tradição revitalizando o seu espírito internacionalista. Um dos meios também foi a música que guardaram e vulgarizaram como um veículo de identidade. É o caso da salmodia transformada para não ser reconhecido o seu verdadeiro sentido cantada na língua autóctone, ainda as canções safardis. Lembro o exemplo de uma canção de roda de crianças «A Machadinha», cantada de um e outro lado da península e que há uns anos num congresso internacional de música foi trazida como exemplo de canção popular da Finlândia! Uma vez mais nos demos conta de como a música sendo uma expressão universal pode transitar de lugar em lugar, levada pelos povos, trazida pelo vento migratório.

No século XVIII Portugal, sempre defendendo-se de Espanha, criava também mais contactos com as culturas e os povos germânicos, com os povos italianos, holandeses, franceses e mantinha relações mais antigas com os ingleses. De algum modo isso traduzia-se em um maior alargamento da percepção na arte e uma maior troca de conhecimentos e influência.

Significa que a música em Portugal como outros sectores, do conhecimento acabava por ser conhecida e ouvida mas com grandes atrasos no tempo.

Como é natural somos herdeiros de quantos povos se fixaram no território. Desde tempos recuados até sermos o povo que se firmou no litoral mais próspero as serranias mais inóspitas. Uns ter-nos-ão transmitido a pulsação rítmica que se sente em canções vivas, outros terá sido antes a facilidade para a melodia melancólica ou ainda o canto a vozes em polifonia. Os resultados estão à vista nas recolhas feitas por especialistas, como um Vasconcelos, Giacometti, Lopes Graça e, ultimamente, jovens votados ao estudo da música popular portuguesa. É uma música rica e variada de influências. De norte a sul, do litoral ao interior o povo cantava e dançava canções de trabalho, de

casamento, de morte, canções de embalar, canções e danças para festas e arraiais. «A miscigenação com Árabes e Judeus, no século XVI, os Descobrimentos e os seus reflexos seculares no plano psicossocial; a fixação de numerosos escravos africanos; as relações seculares com vizinhos de várias etnias, reunidas sob a coroa de Castela; a sedentarização de tribos ciganas; enfim, os movimentos migratórios e a própria colonização». Tudo isto junto, no dizer de Michel Giacometti, demonstra, devido à situação específica de Portugal, quais as dificuldades que a etnografia portuguesa tem quanto à música popular. Segundo ele, a tradição portuguesa está confrontada com fenómenos de natureza geográfica, histórica e social.

O que se tem de concluir neste campo é que a música popular tem entre nós raízes muito fundas e variadas. Contudo, há que fazer notar ser a música de expressão polifónica a mais profusa, pois estende-se por zonas do território que vão do norte, ao interior e até, mesmo, ao sul. É um dado adquirido, eventualmente, uma significativa afirmação de identidade.

É claro que a leitura da música, das influências sofridas através dos tempos, pode seguir-se pelas formas, modos antigos e talvez pelos instrumentos usados. Parece-me que muito menos pelas imagens poéticas da palavra que obedecia a temas universais.

Mas que poderia acontecer no sector da arte da música em Portugal no século XVIII? Antes de mais acrescentar há que recordar que é então que a ópera italiana se difunde de forma extraordinária, enquanto a música de outro recorte e outra concepção vinda da Alemanha começa a impor-se também.

Sabemos muito pouco dos nossos guitarristas e organistas do passado. Vimos a ter conhecimento do maior cravista português, nascido em Coimbra pelo ano de 1704, Carlos Seixas. Na verdade ele foi cravista, organista e compositor. Em 1720 vem para Lisboa onde será nomeado organista da Patriarcal e da capela real.

Anos mais tarde outro compositor português tem realce no panorama musical do país: é João de Sousa Carvalho que foi pensionista em Itália enviado por D. José I. Sousa Carvalho segue antes a composição dramático-teatral, o de sua preferência.

Foi nomeado mestre de capela e professor de contraponto do Seminário da Patriarcal, onde teve como discípulos o músico Leal Moreira, Marcos Portugal e, provavelmente, Domingos Bomtempo. Sousa Carvalho é considerado o compositor mais notável de ópera italiana, imediatamente antes de Marcos Portugal.

Quanto a este compositor de grande renome, uma pequena nota sobre aspectos mais salientes da sua obra e acção. Consegue também uma pensão régia que lhe faculta o seu aperfeiçoamento artístico em Itália, na cidade de Nápoles, centro principal do desenvolvimento da ópera. Ali viveu oito anos, tendo feito representar em público cerca de vinte e uma óperas, cómicas e sérias ao gosto italiano. A sua fama foi enorme ao ponto das suas óperas terem sido representadas nas grandes cidades da Europa, como Dresda, Hamburgo, Viena, Madrid, Londres e S. Petersburgo. Mais tarde é nomeado regente do Teatro de S. Carlos, em Lisboa. Foi, contudo, mal compreendido no período das invasões francesas, e até acusado de simpatia pelos jacobinos. Mas isso não o deixa virar as costas à sua intensa actividade musical e até, mais tarde, quando assinada a Convenção de Sintra, colaborar com Leal Moreira na composição de um «Te Deum» comemorativo do evento nacional. Sabemos sim que era um homem de ideias mais avançadas que muitos dos seus contemporâneos e que trouxe na sua bagagem um espírito aberto do contacto com a cultura europeia.

Voltando ao tempo de D. João V, importa ainda referir em traços breves o que se pode saber sobre o ambiente musical. Há que destacar da tradição do tempo de D. Pedro II, em que tanto o teatro como a música sofriam da falta de liberdade imposta pelo tribunal da Inquisição. Teve alguma importância então, o teatro religioso nos colégios da Companhia de Jesus, onde, evidentemente, se representava segundo os cânones da tragicomédia neolatina.

Com D. João V nasce o Pátio das Comédias, passando a ser um dos locais mais frequentados dos lisboetas. Ali tiveram sucesso as peças de António José da Silva, o *Judeu*, que mais tarde se passaram a representar no Teatro do Bairro Alto. Segundo os historiadores desta época também no Teatro de Santos se representavam comédias «quase todas de música».

Foi a época da grande afluência de músicos italianos vindos para a corte, caso de Domenico Scarlatti, que não pode ser esquecido por ser um dos grandes cravistas de então. Vieram mesmo companhias inteiras italianas, como é o caso de Pachetti. (Cito V. Serrão). Foram representadas óperas de Alexandre de Gusmão, com música de Francisco António de Almeida. (No diário de D. F. Xavier de Meneses, conde da Ericeira). Na Ajuda, junto ao palácio do conde de Óbidos, D. João V mandou construir um teatro real para representações de ópera, inaugurado em 1737 e destruído pelo terramoto.

Ainda, quanto aos compositores portugueses deste período, há que falar de António Teixeira (1709-1755), outro dos bolseiros em Itália, em Roma, cuja obra foi quase toda perdida no terramoto de 1755. Mas o seu nome tem de ser referido às «óperas» de António J. da Silva, que segundo os eruditos foi obra musical sua. Segundo Filipe de Sousa, que seguiu investigações de Luís de Freitas Branco, anteriores, são conhecidas hoje as partituras de duas dessas «óperas jocosas», «Guerras de Alecrim e Mangerona» e «Variedades de Proteu». Fica com alguma insistência a pergunta de se, a música das outras óperas do *Judeu* também teriam sido escritas por António Teixeira (?).

Lembremos ainda a combinação destas «óperas-cómicas ou comédias musicais» com o gesto popular e a forma de representação focando temas diferentes do tradicional, com o retorno aos temas da antiguidade grega. Outro pormenor era também a representação, talvez trazida de Espanha e concebida com os fantoches ou marionetes (veja-se hoje as Marionetes de S. Lourenço) ou, possivelmente, copiada dos espectáculos italianos.

Cabe comentar sobre as influências estrangeiras, não ser de esquecer toda uma viragem para outras culturas, apesar de fiscalização da Inquisição e, porventura, alguma influência vinda com as princesas italianas e seu séquito.

Assim, Lisboa, com a vinda de estrangeiros e o regresso de bolseiros que bebiam as ideias de modernidade, de alguma maneira retardada, vivia um pouco do progresso europeu.

E ainda a ambiguidade deste monarca. O pedagogo português Luís de Verney, de longe, em Roma, escreve sobre a vida em Portugal, sob o nome do Barbadinho, criticando, sobretudo à mentalidade portuguesa, a «desatenção da realidade» de que em tantos aspectos foram os seus reveladores. (Citação de Hernâni Cidade). António José da Silva, o grande dramaturgo português, morre, ignominosamente, às mãos da Inquisição.

O caso que consideramos de grande referência para à música interpretativa portuguesa do século XVIII é, de longe, a famosa cantora de ópera Luísa Rosa de Aguiar. Transcende as fronteiras portuguesas, tendo a sua carreira sido feita na Europa culta de então.

Nasceu em Setúbal, na freguesia da Anunciada, onde o prior Clemente Roiz Montanha escreveu: «Em trinta e hum de janeiro de settecentos e sincoenta e tres, baptisei a Luiza, f.^a de M.^{el} Joseph de Aguiar e de Anna Joaquina de Almeida; nasceo em nove de d.^o mez, e forão padr.^{os} D. Luiz de Souza e Soror Ignacia Jacintha.»

Mais tarde, seus pais e filhos vêm para Lisboa onde temos conhecimento da sua estreia na peça de Molière «Tartufo». Segundo os assentos de escrita do livro de contabilidade do Teatro do conde de Soure, de 19 de Maio de 1769, o seu nome vem apontado na lista dos honorários pagos nessa data. Sabe-se que esta peça foi traduzida por Manuel de Sousa, sob encomenda do Conde de Oeiras, Sebastião José e Melo (cito Mário Moreau). Na mesma companhia do Teatro do Conde de Soure, era primeiro-violino, o napolitano Francisco Saverio Todi (contratado em Londres pelo empresário português F. Luís). Luísa de Aguiar vem a casar com F. Todi, a 28 de Julho de 1769.

É nesse ano que Luísa Todi recebe lições de canto e técnica vocal com David Perez e reaparece no Teatro do Conde de Soure no Verão de 1770, para cantar a ópera «Il Viaggiatore Ridicolo», de Guiseppe Scolare. A sua tessitura sonora era a de meio-soprano.

Em 1771 canta o principal papel na ópera de Piccini, «L'incognita Perseguita». Em 1772 parte para Londres com o marido onde canta uma ópera sem grande êxito o que foi decisivo para a sua carreira. Resolve dedicar-se a partir daí à ópera-séria, abandonando as experiências da ópera-bufa.

Desde aí a sua carreira é a mais brilhante possível. Canta em Londres de novo, na sua segunda viagem, em 1777. Depois, no mesmo ano, em Aranjuez e Madrid. No ano seguinte é já Paris que a chama onde é definitivamente consagrada. Canta no Concert Spirituel e em Versailles onde conquista os favores do público de Paris e ao mesmo tempo a corte. Depois é a vez de Turim e Viena. Em 1781, regresso a Paris, Berlim, onde canta na ópera (desta passagem por Berlim junto uma fotocópia de uma crítica de um diário alemão 1752 da época). O rei Frederico I acha a arte da Todi afrancesada, o que, mesmo assim, não impediu a sua permanência em Berlim até ao fim de um ano.

A arte de Luísa Todi foi comparada à não menos famosa cantora Mara. Conta-se o episódio do prélio entre ambas, em que Paris se dividiu em dois partidos: os todistas e os maratonistas. «Laquelle étoile la mailheure?» Por fim, deram como veredicto que não podia haver vencedoras dada a qualidade de ambas as cantoras, mas concederam a palma bravura à italiana Mara e à Todi e da expressividade. Era esta precisamente «a qualidade da sua voz», velada de timbre mas inexcedível na «tradução dos estados elegíacos». Esta a máxima qualidade da que ficou como uma grande intérprete do canto.

As suas viagens e contratos não pararam. De novo em Berlim, Viena, onde é bem mais querida que na corte prussiana. Em 1794 está em S. Petersburgo convidada e contratada por

Catarina II. Consta que fora recomendada à czarina pelo escritor Grimm, que já a admirava desde Paris. Permanece dois anos na Rússia, faustosamente, presenteada pela imperatriz. Em 1786, já de novo na Prússia, aceita o convite de Frederico II para trabalhar de novo em Berlim, onde vive até 1789, sempre de triunfo em triunfo. Em seguida, de novo Paris onde canta a cena «Sarete alfin contenti», que o compositor Cherubini escreveu para ela. Canta ainda em Hanôver e Bona, partindo então para Itália. Aí, canta em Parma, Nápoles e Veneza. Em 1793, regressa a Madrid, onde canta mais uma vez uma ópera de Sarti.

Segundo consta de relatos e documentação é provável que o genial Mozart tenha conhecido e até ouvido Luísa Todi. É bom lembrar que Luísa Todi viajou por toda a Europa culta de então e é bem possível que os seus passos se tenham cruzado com o compositor. Sobre se chegou a cantar alguma ópera de Mozart há quem afirme que sim, mas, sem que isso seja seguro. Parece que esta hipótese tem a ver com uma ópera de Mozart estreada em Praga e que poderia ter sido cantada pela primeira vez pela Todi. Contudo, não passa de conjecturas sem uma fonte indesmentível. O que nos leva a pensar que possa pelo menos ter conhecido Mozart é, sobretudo, ser Mozart cantado nas principais cidades da Europa e a Todi ter feito a sua carreira artística no mesmo trilha. Ainda é interessante saber que Luísa Todi além de cantar e ser uma das mais extraordinárias intérpretes de todos os tempos, falava correctamente várias línguas, como o italiano, espanhol, francês, alemão e inglês.

Aquando da estada em Bona Luísa Todi conheceu, então, um jovem de vinte anos de seu nome Ludwig van Beethoven, que já prometia ser o grande músico que marcaria as gerações vindouras.

Finalmente, passados vinte e dois anos de ausência de Portugal, vem a Lisboa, a fim de tomar parte nas festas da celebração do nascimento da filha do regente português, mais tarde D. João VI. Parece ter cantado para os nobres mas sem a presença dos monarcas. Apesar da sua fama o acolhimento do meio português foi fraco. Sabe-se que cantou também na casa de um burguês abastado e pelos vistos informado do prestígio da grande cantora portuguesa cuja carreira era tida em destaque fora do meio beato de Lisboa e sua corte. É sabido que a rainha D. Maria I proibira as mulheres de cantarem em público, o que nos coloca perante um ambiente extremamente fechado, onde os espíritos como a Todi não poderiam de forma alguma dar largas ao seu talento. É preciso não esquecer todos os anos de vida artística da cantora passados nos mais diversos países

aplaudida e adulada por apaixonados pela arte do belo canto. Lisboa foi nessa altura, apenas, uma passagem e daí voltou a Luísa Todi a Madrid onde era adorada. Em Madrid enfrenta desta vez a cantora Banti. Em 1796, Luísa Todi termina a sua carreira artística na cidade de Nápoles. Seu marido morre e, só então, regressa a Portugal definitivamente, na companhia de seus filhos. Fixa-se no Porto.

Conta-se um episódio da sua fuga ao invasor, durante as invasões francesas, como o general Soult (1809). Ao tentar fugir com os filhos e uma criada, pela ponte das barcas, sobre o Douro, quase perecem, tendo Luísa Todi perdido os importantes valores que levava consigo. Luísa, na confusão caiu ao rio e foi salva pela criada acompanhante. Levada pelos soldados ao general francês, foi por ele reconhecida e ajudada bem como sua família. É que Soult conhecera a cantora anos antes em Paris e por isso prestou-lhe o seu auxílio ao reconhecê-la no meio da confusão da fuga. Claro que os favores do inimigo foram motivo para que alguns nacionais tivessem visto com maus olhos a cantora. Todavia, ficou-se por mais algum tempo no Porto.

Em 1811, retira-se para Lisboa, onde conseguiu viver os últimos anos da sua vida com algum bem-estar, mas, retirada do convívio mundano. Sem que isto significasse alheamento da vida musical e do que se fazia lá por fora. Recebia na sua casa artistas de renome a quem ouvia e com eles fazia música. Além de cantar ainda tocava piano e harpa com maestria e isto apesar de nos últimos anos a cegueira ser total. Luísa Todi morre em 1823, na sua última residência em Lisboa, perto do Jardim de S. Pedro de Alcântara, numa casa, hoje desaparecida na rua que passou a ter o seu nome. Recebeu o nome de «Euterpe» do Século XVIII, nome que nenhuma outra intérprete recebeu e que ilustra o nível artístico da cantora portuguesa. (citação de Lopes Graça-Tomás Borba, Joaquim de Vasconcelos e Sampaio Ribeiro).

*Professora de Música na Academia de Amadores de Música

BIBLIOGRAFIA

Obras consultadas

- *Dicionário de Música* – Edições Cosmos – Tomás Borba e Fernando Lopes Graça
- *Cantores de ópera Portuenses* – Mário Moreau
- *História de la Música* – Colección Labor – Hugo Riemann
- *Une Histoire de la Musique* – Éditions Robert Laffont, SA
– Lucien Rebatet

- *Dictionnaire de la Musique* – Éditions Bordas – Marc Honegger
- *Cancioneiro Popular Português* – Círculo de Leitores – Michel Giacometti
- *Sistema de Ensino em Portugal* – Fundação Calouste Gulbenkian
- *Obras Literárias* – Edições Cosmos – A Música Portuguesa e os seus problemas III – F. Lopes Graça
- *Portugal Histórico Cultural* – Editora Arcádia – Hernâni Cidade
- *Obras Completas* – António José da Silva (O Judeu) Volume I – Coleção de Clássicos Sá da Costa
- *História da Civilização Ibérica* – Oliveira Martins – Guimarães e C. Editores
- *A Música no Ciclo da Biblioteca Lusitana* – Fundação Calouste Gulbenkian – Rui Vieira Nery
- *História do Ensino em Portugal* – Fundação Calouste Gulbenkian – Rómulo de Carvalho
- *Pequeno Dicionário de História de Portugal* – Edições Figueirinhas – Joel Serrão
- *História de Portugal (1610-1750)* – Edições Verbo – J. Veríssimo Serrão.
- *História de Portugal* – Edições Ágora – A. H. Oliveira Marques
- *Enciclopédia Labor* – História de La Música
- *A Civilização da Europa das Luzes* – Editorial Estampa – Imprensa Universitária – Pierre Chaunu
- *Musikalische Monahschrift, Berlin 1, 1792* – 5-48-50
- *História da Europa e do Génio Europeu* – Livraria Bertrand – Direcção de Robert Lafont

Literatura: Luísa Rosa de Aguiar Todi

- M. de Sampayo Ribeiro: *Luiza de Aguiar Todi*, Lisbon 1934
- R. A. Moser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*, ii, Geneva 1951, p. 422 ff, 435, 509; iii Geneva 1951, figs. 78-80, 96
- F. Piovano, *Notizie storico-bibliografiche sulle opere di P. C. Guglielmi*, Rivista Musicale Italiana 1909, p. 253
- B. Brunelli, *I teatri di Padova*, Padua 1921
- A. Machabey, *Il helcanto*, Paris 1948
- Madame Todi in Berlin, *Musikalische Monazsschrift*, 1792, p. 48.

- A. Choron and F. Fayolle: *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris 1810-11/R 1971
- J. Ribeiro Guimarães: *Biographia de Luiza des Aguiar Todi*, Lisboa 1872
- J. de Vasconcellos: *Luiza Todi. estudo crítico* (Oporto 1873), 2/1929) e: *Os músicos portugueses*, Lisboa 1870
- Ernesto Vieira no *Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses*, vol. II, p. 362 a 367 e 476 e 477

Referência

Correia, M.^a H. — «A Música na época de D. João V». Revista ICALP, vol. 20 e 21, Julho - Outubro de 1990, 129-140.