

Agradecimentos:

A elaboração deste trabalho contou com a colaboração e apoio de diversas pessoas que directa ou indirectamente contribuiram para a sua execução. Para com todas elas tenho uma dívida de reconhecimento e gratidão muito maior que a formalidade destas palavras possa exprimir.

Começo por agradecer ao Professor Doutor Rui Vieira Nery, orientador da tese, o estímulo que me deu, a amizade demonstrada e a sua cordialidade sempre presente, em especial nas reuniões em que clarificou a orientação geral da pesquisa e suas problemáticas. Agradeço ainda a generosidade com que disponibilizou fontes, bibliografia e trabalhos seus não publicados, sem os quais não seria possível reunir uma perspectiva tão diversificada e rica sobre os conteúdos abordados.

À Professora Doutora Gabriela Gomes da Cruz agradeço a disponibilidade e entusiasmo constantes com que leu o meu trabalho, as sugestões que fez e sobretudo a forma estimulante como contribuiu para o alargamento de algumas problemáticas iniciais, parte delas traçando rumos para investigação futura. Devo-lhe ainda um complemento e cedência de bibliografia muito significativo.

Ao Professor Doutor Joseph Scherpereel o meu reconhecimento pelas informações cedidas sobre os músicos da Real Câmara e os dados por si recolhidos no Fundo da Irmandade de Santa Cecília, clarificando as dúvidas decorrentes da inacessibilidade a vários documentos do espólio. Os meus agradecimentos igualmente à Direcção do Montepio Filarmónico que permitiu o acesso a este Fundo, mas sobretudo ao seu funcionário Luciano Alves Franco e ao Professor Doutor Scherpereel que viabilizaram a sua consulta durante longas horas, deslocando-se propositadamente para o efeito.

Agradeço também às Professoras Doutoras Maria Alexandre Lousada, Maria Fátima Nunes e Vanda Anastácio pela disponibilidade com que cederam informações e pistas para o trabalho de investigação.

Durante a pesquisa documental beneficiei quase sempre da ajuda empenhada de funcionários dos diversos arquivos consultados, sendo minha obrigação, realçar a responsável pelo Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional, Dr^a Catarina Latino pela sua disponibilidade e presteza bem como a Dr^a Sílvia Sequeira, técnica superior deste Serviço. Também excelente foi o acolhimento e preciosa a ajuda dos funcionários e arquivistas do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e do Arquivo Histórico do Tribunal de Contas.

Aos meus colegas do curso de Musicologia da Universidade de Évora agradeço a sua generosidade ao terem viabilizado a minha dispensa de serviço docente durante um ano, com decorrente sobrecarga das suas respectivas funções e horários, o que me permitiu uma disponibilidade de tempo fundamental para concluir as etapas finais do trabalho.

Por fim, quero deixar um agradecimento muito especial à Fernanda e ao Filipe pelo seu trabalho de revisão bem como ao meu Pai o seu apoio informático. Não posso deixar de manifestar a dívida para com a minha família tão generosa, paciente, tolerante e encorajadora, sobretudo para com o Filipe sempre discreto no seu apoio incondicional.

INTRODUÇÃO

1 – Problemática e Metodologia

A música instrumental durante o Antigo Regime tem sido objecto de um tratamento parcial, ou secundário, dada a importância primordial que a música sacra e operática conheceram em Portugal, ocupando assim a maior fatia da produção musicológica consagrada a este período. Acresce que, ainda por comparação, o reportório conhecido é diminuto, devido às condições de produção e circulação serem muito restritas. Compunha-se pouca música instrumental que, normalmente conhecia uma escassa circulação, sendo pouco copiada, para além de não se investir praticamente na sua publicação. O presente estudo concentrou-se, por isso, nas problemáticas relacionadas com os usos e funções dos reportórios instrumentais nos diversos contextos, a par dos processos relacionados com a sua circulação e difusão.

O quadro de produção e circulação musical durante o Antigo Regime dependia, no essencial, do poder da Coroa enquanto modelo, autoridade legitimadora, mecenazgo e, sobretudo, entidade empregadora. Esta influência vasta projectava-se em todos os reportórios dominantes, de forma tão mais evidente quanto a sua repercussão pública e eficácia na representação das máximas instituições de poder.

A festa sacra, de carácter eminentemente público¹ e abrangente, cumpria um papel nuclear enquanto pólo difusor de fé e cultura, potenciado pelo extraordinário investimento a nível dos meios e recursos, ao longo do século XVIII. D. João V (1707-1750) instituiu, como estratégia de concretização do Absolutismo Régio, o investimento no “Teatro Eclesiástico”² que se materializou num complexo musical sacro, com um raio de acção de grande amplitude, ao serviço de uma representação espetacular do poder régio.

¹ Apesar da realidade cultural francesa apresentar uma dinâmica diferenciada da portuguesa, reconhece-se, também aí, um importante papel difusor da função litúrgica, pois que a verdadeira realidade musical do Antigo Regime, aquela através da qual o povo accede às realidades formais mais relevantes, é na igreja que se pode ouvir. (Goubert 2000: II, 287).

² Sobre esta matéria Cf. Nery (1998 e 2005: 18-19).

A estratégia de D. José I (1750-1776) *começou por se concentrar* na representação do prestígio e poder monárquicos na esfera secular, nomeadamente através da ópera, alargando assim a influência italiana, em termos de reportório e dos músicos estabelecidos no nosso país.³ A partir do terramoto de 1755 e ao longo do reinado de sua filha, D. Maria I (1777-1816), no entanto, a ópera régia recuou para um estatuto de natureza mais privada de entretenimento da Família Real, em paralelo com o perpetuar de um grande investimento no aparato litúrgico da Capela Real e da Patriarcal. Paralelamente, assistiu-se ao gradual desenvolvimento e integração de práticas musicais associadas a modelos de sociabilidade emergentes, como é o caso dos concertos e bailes públicos, bem como da prática musical doméstica, sobretudo a partir da década de 1790.

O grau de complexidade que aparece associado à música instrumental decorre em especial do facto deste reportório circular simultaneamente no universo das tradicionais funções de representação pública do Antigo Regime, i.e., a liturgia e as festas associadas às efemérides régias, e ainda no âmbito de novas práticas culturais como o concerto público e as assembleias privadas, que estavam a disseminar-se na classe média.

O culto das assembleias vai conhecer, a partir do período de recuperação *gradual* após o terramoto, um processo de acelerada difusão em Portugal que conta, na primeira linha de influência, com o protagonismo da comunidade de estrangeiros aliada às elites nacionais, seja a alta nobreza, seja a alta finança.⁴ No seio do salão, os estrangeiros imprimem um olhar correctivo que, quando documentado nos relatos, fornece informações preciosas sobre o modelo em causa. O salão cosmopolita afirma-se como um projecto pombalino com o intuito de validar socialmente a elite financeira recentemente promovida, a qual, como se sabe, a propósito da fundação do Teatro São Carlos, tem um

³ Para um conhecimento do alcance da estratégia de lançamento da ópera em Portugal no reinado de D. José I, Cf. Brito (1989^a).

⁴ A aliança que aqui referimos não contraria em nada a análise levada a cabo por Nuno G. Monteiro relativa à “ilusão dos salões”, enquanto espaço de convivialidade entre diferentes classes sociais mas dos quais não decorre efectiva mobilidade social. Os salões aparecem como um espaço de alianças, de circulação, mas os patamares de distinção mantêm-se em larga medida intactos sendo, p.e., altamente controlada a compatibilidade social nos casamentos (Cf. Monteiro: 1998).

papel primordial na implementação de novas práticas musicais, em concreto no que se refere à música instrumental como se confirmará neste estudo.

A abertura do salão doméstico, onde se instala a prática das assembleias, passa a configurar-se como um espaço plural, diferenciado em patamares socio-económicos, que assegura a circulação de modas, práticas culturais e reportórios, num jogo de espelhos e de imitações, estimulado pelas estratégias de distinção. Esta dinâmica favorece um cenário de “ilusão dos salões” (Cf. Monteiro 1998) a partir do momento em que passa a aspirar-se à mobilidade social, que parece agora mais fácil de concretizar - embora em grande medida só na aparência - através do convívio em assembleias socialmente heterogéneas.⁵

O processo de implementação dos concertos públicos decorre da influência da comunidade estrangeira estabelecida em Lisboa, a par da já referida emergência de novos modelos de sociabilidade. Trata-se assim de estudar e constatar a existência de uma sociabilidade que incorpora práticas musicais, que mau grado a sua importância no quadro da actividade dos músicos profissionais, dos consumos comercializados, bem como da circulação de reportórios, escapa à crónica oficial. Esta, veiculada pelos principais orgãos de informação, privilegia naturalmente os relatos de associados a efemérides régias ou festividades sacras.

O estudo dos concertos públicos, em Portugal, depara-se assim com a escassez e consequente falta de diversidade das fontes, o que empobrece a perspectiva sobre uma realidade seguramente mais complexa do que aquela que é possível reconstruir a partir dessas fontes. Como questão de fundo, impõem-se as esferas de representação dos universos público e privado, tratando-se de duas realidades que se intersectam e interpenetram e cuja interacção, no caso da música, ganha significado e relevância, já que um consumo e uma prática tendencialmente privada - a música instrumental - vão

⁵ Na segunda metade do século XVIII verifica-se um processo de gradual desagregação dos mecanismos de organização sóciocultural e económica, sobretudo através de novos protagonistas nos circuitos comerciais e negociais estimulados pelo Marquês de Pombal ao conferir poder e visibilidade a uma nova élite. A representação pública desta nova élite põe em causa uma ordem anterior na qual as pessoas se moviam num mundo de propriedades, de direitos e de diferenças pré-definidas, um mundo cuja disposição hierárquica remontava ao momento da criação. Um mundo que a partir da imagética amorosa e da diferenciada capacidade para amar o bem comum justificou durante um período multissecular, o predomínio de uns sobre os outros, Cf. Cardim (2000: 401).

conquistando espaço público. O peso e influência cultural desta realidade pode contudo aparecer muito diminuído, ou pelo menos desvirtuado, se incorrermos numa excessiva concentração por um lado nos órgãos oficiais de informação, por outro na comparação com centros e realidades culturais diferentes, como Paris ou Londres.

Sobre a comparação entre Lisboa e outros centros urbanos importantes, sobretudo no que se refere a considerações demográficas e sua influência ao nível das sociabilidades e decorrentes práticas culturais consulte-se Lousada (1995: 45-50). Lisboa não podia competir com as maiores metrópoles, nomeadamente Londres, Paris, Nápoles ou Viena, mas encontrava-se em níveis próximos de Amesterdão, Berlim, Roma ou Madrid. Contudo, apesar de apresentar uma considerável densidade urbana e alguma actividade e circulação cosmopolita, sobretudo comercial, Lisboa caracterizava-se por uma inesperada mediania de investimento e recursos na construção urbana, bem como numa vida social muito pouco activa, aspectos estes que são referidos de forma recorrente nos relatos de estrangeiros. Sublinhe-se ainda que a principal diferença em relação às cidades referidas reside na macrocefalia de Lisboa, com consequente atrofia de potenciais centros urbanos intermédios, a vários níveis. A centralidade e peso da capital surgem também como um dado incontroverso neste estudo, impondo-se naturalmente como o núcleo para onde convergem de forma centrípeta as principais dinâmicas no seio da vida musical. Para além da concentração da vida musical em Lisboa (cidade sem termo) e arredores,⁶ verificava-se um macro-investimento, aliás, sem igual no reino, na preparação das principais festas públicas e sacras, que se impunham como paradigma para o resto do país. Capital de uma monarquia de Antigo Regime e sede de um império, Lisboa confundia-se, ainda nos primeiros anos do século XIX, com Corte, termos usados, aliás, como sinónimos, de acordo com a terminologia oficial da época.

Em cidades cuja vida musical se encontra já largamente estudada como é o caso de Londres, Paris ou Viena (Cf. Weber 2004, Chimènes 2004) reconhecem-se especificidades próprias. O caso de Inglaterra que tem conhecido estudos de recorte profundo e transversal, ao nível do consumo

⁶ Para se ter uma ideia da deslocação de músicos de Lisboa para outras localidades Cf. Anexo A.

cultural (Birmingham/Brewer: 1997), diferencia-se de realidades como a portuguesa ou francesa devido, precisamente, ao enfraquecimento de uma cultura de corte no século XVIII, não se constituindo o monarca como centro de um complexo sistema de signos e práticas culturais. Este aparente vazio será preenchido pela formação de uma cultura na esfera pública, que se constituirá como expressão, também ela, de poder socio-económico. Para além do extenso quadro de diferenças entre os diversos centros culturais é certo que se assiste também, neste período, a uma crescente e, cada vez mais rápida circulação de músicos e música pelas principais cidades, o que contribui para a emergência de processos de transformação de reportórios, bem como para o estabelecimento de um cânone cultural, que se faz sentir necessariamente nas práticas de sociabilidade.

A importação de música, instrumentos e práticas culturais, é naturalmente reforçada pelo cosmopolitismo vigente por toda a Europa, cuja penetração em Portugal ganha visibilidade a partir da década de 1790. Nestes anos, verifica-se uma expansão da actividade comercial através dos armazéns dirigidos por músicos estrangeiros que se estabelecem em Portugal, como pontos de recepção e representação de uma rede comercial cujos epicentros são Paris e Londres. Verifica-se, em Lisboa, a influência determinante das redes de comércio, ao nível do gosto musical, com o aparecimento de uma actividade e dinâmica comerciais, sobretudo associadas à venda de música e instrumentos, bem como a gradual afirmação de um novo perfil de músico profissional empreendedor, para além da proliferação da rede de ensino privado da música.

Neste contexto de tendencial afirmação do cosmopolitismo importou, no quadro deste estudo e na linha de análise que se relaciona com a circulação da música, abordar a recepção em Portugal de reportórios com excepcional disseminação geográfica como é o caso da obra de Haydn e de Pleyel. O estudo crítico, ao nível da recepção, permite avaliar a existência de uma eventual tensão entre reportórios e gostos locais e os modelos culturais cosmopolitas veiculados pelo Iluminismo austríaco e francês.

Ainda no estudo do reportório e em relação aos géneros dominantes pretendeu-se, sempre que possível, identificar obras cuja recepção tivesse sido particularmente influente na época. Como enquadramento de casos

particulares, pretendeu-se elaborar um quadro de tendências importantes no universo desse mesmo reportório, a partir de uma recolha significativa, mesmo que não exaustiva, de um *corpus* de obras que confirmassem linhas de força reveladoras de uma dinâmica ou tradição cosmopolita ou, pelo contrário, uma dinâmica local a par de eventuais arcaísmos ou casticismos. Ultrapassa o horizonte deste estudo a apresentação de um levantamento exaustivo do reportório instrumental deste período e respectivo tratamento analítico. Esta meta demonstrou-se desde logo impossível, após se ter procedido ao levantamento do reportório instrumental existente na Biblioteca Nacional, e se ter verificado o estado incipiente da descrição bibliográfica e da avaliação crítica das fontes disponíveis.

O objecto de estudo é amplo na medida em que, não se concentrando em géneros ou instituições musicais específicos, pretendeu abordar os circuitos de difusão e circulação da música instrumental. Abarca por isso espaços tão diversos como a igreja, o teatro, a rua ou o salão privado, integrando práticas culturais distintas como o rito litúrgico, a festa pública, o entreacto, a recepção faustosa, o concerto privado ou a prática musical espontânea, em contexto doméstico. A opção teórico-metodológica de fundo passou por uma concentração na identificação dos usos e funções da música instrumental nestes diversos contextos, procurando-se a partir daí uma inteligibilidade no que se refere ao universo musical propriamente dito. Neste último nível de análise, revelador ainda de um quadro de diversidade e alguma dispersão, importou encontrar sentido e inter-relações entre os sujeitos intervenientes, i.e., os músicos, com influência activa no instrumentário e sobretudo nos reportórios.

Identificaram-se os espaços e as práticas culturais onde a música instrumental aparecia com relevância, descrevendo-se com detalhe os ingredientes, partes constituintes e respectiva localização do reportório com o objectivo de os caracterizar de acordo com uma taxinomia inteligível, reduzindo por isso as singularidades individuais irrelevantes. Finalmente, procurou-se traçar a evolução das práticas, dos reportórios e do gosto durante o período considerado, detectando os processos de transformação nas principais linhas de força deste universo musical, que em última análise prepararam e/ou

permitiram uma série de mudanças no quadro dos reportórios, práticas e instituições musicais desde 1820, mas sobretudo a partir de 1834.

Procurou-se, deste modo, simultaneamente apresentar um corpus significativo de informação factual, na sua grande parte inédita, sobre a prática instrumental portuguesa no final do Antigo Regime e propor uma leitura histórica deste fenómeno que enquadra essa prática nas linhas de fundo da evolução da sociabilidade urbana em Portugal no referido período. Não foi uma preocupação metodológica essencial deste trabalho o estudo analítico das fontes sobreviventes de música instrumental portuguesa deste período, excepto em termos muito superficiais que permitissem extrair algumas conclusões genéricas (macro-forma, plano harmónico geral, dimensões). Procurou-se antes privilegiar o cruzamento de informação histórico-musicológica oferecida pelas várias fontes documentais, de forma a enquadrar um eventual estudo analítico aprofundado do reportório sobrevivente. Tampouco as linhas estético-musicais gerais sobre grandes modelos musicais cosmopolitas que são propostas no Cap. 5 se devem entender senão como sínteses globais para o melhor entendimento do processo português no contexto europeu.

2 - Fontes

As fontes consideradas para este projecto apresentavam como primeira dificuldade a extrema dimensão, para além do seu carácter fragmentário e disperso. A exequibilidade deste estudo só foi possível, por isso, pela existência de alguns trabalhos de levantamento e estudo selectivo de Rui Vieira Nery, que embora não tenham sido publicados, nos foram disponibilizados, contando assim com o acesso ao levantamento selectivo de fontes e respectivos estudos introdutórios relativos à literatura de viajantes estrangeiros, a um corpo significativo de peças de teatro de cordel e ainda ao Diário do

Morgado de Mateus,⁷ foi possível complementar o quadro proposto por este estudo com a consulta detalhada de outras fontes de dimensão também considerável.

O principal fundo documental que testemunha a prática de música instrumental, no quadro das funções litúrgicas, é constituído pelo espólio pertencente à Irmandade de Santa Cecília.⁸ Esta confraria regulava a totalidade dos membros deste universo profissional, os quais, por inerência e obrigatoriedade, tinham que se inscrever na instituição, tornando-se, assim, extensa a documentação relativa à contabilidade dos músicos. No Capítulo V do Compromisso da Irmandade, de 1766, informa-se que “Qualquer Director estará obrigado a pagar hum tostão de cada huma das festas que dirigir” fornecendo para isso, com periodicidade anual, “hum rol exacto e verdadeiro de todas as Festas que dirigi naquelle anno, no qual declare o número de Cantores e Instrumentistas, que levou a cada huma dellas, manifestando o preço, que recebeo, e as Cazas ou igrejas aonde se fizerão”. Do cumprimento deste regulamento resultaram inúmeros maços contendo os documentos que se denominam manifestos e que relatam a actividade musical em Lisboa e localidades próximas, entre 1771 e 1832.

Estes manifestos registam, em primeira linha, a actividade dos músicos, com patente de Director, conferida pela Irmandade, os quais “contratam” os músicos necessários para as funções por si organizadas.⁹ Nesta qualidade, organizam e dirigem musicalmente funções, sobretudo sacras, nos mais variados locais onde estas sejam requeridas, igrejas ou conventos, na sua grande maioria na capital, mas também na província, por conta de entidades colectivas de natureza socio-profissional, ermida privadas ou casas particulares. Estão assim excluídas as celebrações que constituíam obrigações

⁷ D. Luís António de Sousa Botelho Mourão (1722-1798), 4º Morgado de Mateus, Governador e Capitão-General da Capitania de São Paulo entre 1765-1775.
Cf. Bibliografia em Nery mm, Nerytc e Neryve.

⁸ O espólio da confraria encontra-se na Igreja dos Mártires em Lisboa, nas instalações ocupadas para a sua representação pela Mesa e Administração do Montepio Filarmónico. A inventariação, classificação e organização deste espólio documental estão a cargo de Joseph Scherpereel, no momento a única pessoa detentora de um conhecimento da totalidade dos documentos existentes bem como da sua natureza, os quais tem vindo a apresentar parcialmente nos trabalhos musicológicos publicados.

⁹ A título de exemplo, refira-se o cabeçalho de um manifesto: “O Pe. Joaquim Nicoláo da Maya Irmão desta Real Irmandade de Stª Cecilia com patente de Director, dá conta das Festas que dirigi neste anno de 1780”.

regulares do exercício de um cargo permanente de chefia de uma instituição musical, fosse ele adstrito à corte (Capela Real, Coro da Patriarcal, etc.), fosse ligado a um estabelecimento eclesiástico.¹⁰ Importa ressalvar que, nestes casos quando se verifica a contratação extraordinária de músicos para funções que têm lugar p.e. num convento, o respectivo Director relata essa mesma função no seu manifesto.¹¹

Os manifestos registam funções patrocinadas por financiamento exterior ao funcionamento regular da igreja, podendo esse patrocínio ser de origem colectiva (confrarias, irmandades) ou individual (um devoto). Estas verbas extraordinárias, conforme a tradição ou devoção local, permitem financiar funções com uma marca de solenidade proporcional ao investimento. Deste modo, os manifestos da confraria dos músicos dão conta de uma praxis religiosa e musical que acontece à margem das estruturas régias e testemunha o envolvimento devocional das entidades de carácter religioso e socio-profissional, bem como dos indivíduos, que por essa mesma via materializam, através do investimento no rito, uma estratégia de auto-legitimização social e distinção na comunidade. Reforça-se assim a lógica emanada da corte, não raras vezes contando com o seu apoio e legitimização directa.

Os avisos (notícias) na imprensa constituem-se como fonte principal, embora o seu conteúdo informativo se restrinja, na sua grande maioria, a datas, locais e nome dos músicos, sendo praticamente inexistente a informação sobre o reportório. Tal facto é coerente com o próprio modelo do jornalismo noticioso, anterior ao século XIX, que se caracterizava pela sua prudência e reserva, não tendo um carácter abertamente político, nem levantando qualquer controvérsia no domínio da administração pública, preso a uma estrita objectividade ou voltado para o exterior (Tengarrinha 1989: 46).¹²

¹⁰ Refira-se, a título de exemplo, entre muitos outros, o caso do director F. Jozé de S. Prospero que, para além da sua actividade extraordinária como director musical, nas funções sacras que relata nos manifestos é Mestre de Capela do Convento de Nossa Senhora da Graça em Lisboa.

¹¹ Referindo o mesmo exemplo do Convento de Nossa Senhora da Graça em Lisboa, regista-se que Fr. António de Almeida, Mestre de Capela deste Convento relata, no seu manifesto de 1807, funções que aí tiveram lugar e para as quais aliás contratou concertos instrumentais.

¹² Recentemente a Gazeta de Lisboa tem sido objecto de estudos mais aprofundados e comparativos com o que se fazia contemporaneamente pela Europa em matéria de jornalismo, tanto mais que as várias gazetas europeias se alimentavam entre si de informações, sendo traduzidas de país para país e formando uma rede interdependente de notícias de conteúdo maioritariamente internacional Cf. Belo (2000: 619-637)

Este perfil aplica-se à *Gazeta de Lisboa*, jornal estreitamente ligado ao poder e cuja visão sobre os acontecimentos é controlada ao mais alto nível, bem como ao *Hebdomadário Lisbonense*, que se diferencia por um maior investimento em notícias de pendor comercial, nomeadamente a movimentação de navios no porto de Lisboa.

A *Gazeta de Lisboa* (*GL*),¹³ o primeiro jornal oficial português, teve o seu primeiro ciclo de existência, entre 1715 e 1760, sob a direcção de José Freire de Montarroi Mascarenhas, cujo perfil de académico, colecionador e autor de obras de história e genealogia influenciou o pendor histórico da publicação. No seu formato de livro que decorria da encadernação anual de todos os números e já sob o título de *Historia Annual, Chronologica, e Politica do Mundo e especialmente da Europa...*¹⁴ a *GL* assumia a sua linha editorial fortemente cosmopolita e o seu contributo para a escrita da história do seu tempo, relegando o contacto com o leitor, com base em acontecimentos efémeros, para um plano muito secundário. Tal é o caso dos avisos e notícias referentes a concertos, a vendas de instrumentos ou música escrita que se esgotam na data do próprio acontecimento e que aparecem remetidos graficamente para as notas de rodapé. Não se verificando a criação de qualquer espaço editorial reservado à descrição de práticas culturais, para além daquelas que celebram a coroa. É também sintomático o facto de, mesmo no caso dos anúncios, estes se limitarem quase exclusivamente à actividade dos músicos ao serviço da Real Câmara, que detinham, é um facto, um papel central na vida musical de então.

A *GL* partilhava com os outros periódicos europeus “oficiais” do Antigo Regime, cuja publicação assentava num privilégio, uma elevada consciência em relação ao poder do texto impresso e à necessidade de controlar a sua difusão. Privilegiavam-se as “notícias do mundo” com um objectivo de alcance

¹³ O periódico normalmente denominado por *Gazeta de Lisboa* conheceu ao longo da sua existência vários títulos: *Notícias do Estado do Mundo* (1715/08/10), *Gazeta de Lisboa* (1715/08/18), *Gazeta de Lisboa Ocidental* (1718/01/06), *Gazeta de Lisboa* (1741/09/07) e *Lisboa* (1760/07/22). Após o período de interrupção, entre 1762 e 1778, reapareceu como *Gazeta de Lisboa*. A partir de 1820 viria a alternar novos títulos como *Diário do Governo* (1820/09/16) ou *Diário da Regência* (1821/02/12) ao ritmo dos acontecimentos políticos que marcaram o século XIX, Cf. Tengarrinha (1989) e Sousa (1987).

¹⁴ É sob este mesmo título que a *Gazeta* é incluída na bibliografia de José Freire Montarroi Mascarenhas por Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana* (2º vol.) de 1747, Cf. Belo (2000: 621)

histórico, relegando-se para uma breve secção final a actualidade do reino.¹⁵ Podemos assim compreender a pouca representatividade, na imprensa, das práticas culturais que não estavam directa e seguramente ligadas a acontecimentos referenciais na cronologia da História. Como refere André Belo (2000: 628), os periódicos dos séculos XVII e XVIII assumiam-se como meio de reprodução de um ambiente e hierarquia palacianos, tendo para as Cortes europeias o valor político de prolongar a ordem ritual da monarquia, um estado inalterado dos acontecimentos, uma ordem tradicional. Este jogo de espelhos é particularmente eficaz nas descrições de festas públicas, cuja redacção obedece a um quadro de convenções que perpetua e alimenta a representação de uma realidade em termos públicos, em que a música instrumental conquista também algum espaço.

No seu segundo ciclo de existência e já sob a direcção do poeta Pedro António Correia Garção este periódico viu a sua publicação suspensa, entre Julho de 1762¹⁶ e Agosto de 1778, por ordem do Ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, interrupção esta aparentemente provocada pelo desagrado em relação ao carácter político de artigos que não terão favorecido suficientemente a governação.¹⁷ Trata-se, de facto, de uma época muito marcada por uma crescente fiscalização e censura sobre os objectos impressos, tendência que se vai agravar com a instituição da Real Mesa Censória, em 1768, até à morte de D. José, em 1777, constituindo este período de tempo uma total paralisação em termos de imprensa periódica.

A *Gazeta de Lisboa* recomeçou a sua publicação em 4 de Agosto de 1778, no reinado de D. Maria I, tendo como redactor Félix António Castrioto. Aquando das invasões francesas, o periódico era dirigido pelo Intendente Geral da Polícia, Pierre Lagarde, que exercia controlo efectivo e directo nos conteúdos publicados. Mesmo após a instauração do Governo Liberal, em 1820, este periódico incorpora uma óbvia aliança funcional com as máximas

¹⁵ Vale a pena ilustrar com o notável estudo de caso sobre a representação do Terramoto de Lisboa de 1755 na *Gazeta de Lisboa* que aparece “no seu lugar próprio: a última página da *Gazeta*”. (Belo Ibid.: 624).

¹⁶ A última é a nº23 de 15 de Julho de 1762.

¹⁷ A consolidar esta possibilidade, Tengarrinha (1989: 47) refere, de passagem, a coincidência de Correia Garção vir a morrer ,anos mais tarde, nas prisões pombalinas. As circunstâncias que motivaram a proibição são discutidas por André Belo (2001).

instâncias do poder político. O seu peso enquanto orgão de representação oficial é constante, e iconograficamente representado, quer pela permanência das armas reais portuguesas no cabeçalho do jornal, quer pela sua substituição pela águia imperial francesa aquando das referidas invasões.¹⁸

O desenvolvimento do jornalismo pode atribuir-se a causas históricas e culturais específicas, verificando-se o primeiro número assinalável de publicações (1751-1760) no reinado de D. José, devido ao desenvolvimento económico e cultural imposto pelo Marquês de Pombal. Há a referir até jornais de entretenimento cultural como o *Anónimo* (Cf. Sousa 1987: 30). O facto destas publicações periódicas não publicitarem concertos ou descrições de festas públicas confirma, de forma indirecta, o papel da *Gazeta de Lisboa* como espaço de prolongamento público das iniciativas que emanam da acção cultural directa ou indirecta da coroa. O reinado de D. Maria I coincide com um gradual alargamento do espaço ocupado pelas notícias relativas a práticas culturais que decorrem dos novos modelos de sociabilidade emergentes, em concreto, os concertos e bailes públicos.

Na década de 1801 a 1810 verifica-se aquilo que podemos denominar de uma explosão jornalística,¹⁹ surgindo os primeiros jornais diários e diversificando-se a oferta com jornais especializados, p.e. de música, como é o caso do *Jornal de Modinhas*²⁰ (1801-1802), de literatura ou de temática feminina (*O Correio das Modas*, Lisboa, 1807), resultante, este último, da influência francesa directa. Entre os jornais especializados emergentes, registam-se três de carácter comercial, interessando-nos o *Correio Mercantil e Económico de Portugal* (Lisboa 1790-1810), por ser aquele que vai noticiar alguns acontecimentos musicais. Este periódico é o mais divulgado entre a burguesia comercial que encontra ali informações sobre o movimento dos navios no Tejo, preços dos géneros em diversas praças, avisos e anúncios, tratando-se assim de uma fonte que permite avaliar parcialmente o nível de instrução e curiosidade da classe de comerciantes (Tengarrinha 1989: 53).

¹⁸ O controle de informação pelos franceses é contrariado por um surto, na publicação de periódicos e panfletos, de resistência política portuguesa (Tengarrinha 1989: 57).

¹⁹ Cf. Rafael et al. (1998) e Sousa (1987: 31)

²⁰ GL 52: 1800/12/30.

As transformações socioculturais, quer ao nível dos costumes, quer dos consumos e práticas culturais, escapavam assim, quase por completo, ao horizonte da realidade pública, noticiada quer pela *GL*, quer pelo efémero *Hebdomadário Lisbonense*. É certo que as limitações de acesso a uma realidade mais complexa estimulavam, porventura, redes privadas de informação, assentes em textos manuscritos (jornais, folhetos e sobretudo cartas), bem como, na oralidade, sendo através deles que se assegurava a circulação – no presente – dos acontecimentos disruptivos desse mundo ordenado e ordeiro.²¹ Pode assim compreender-se que certo tipo de práticas culturais e de sociabilidade não tenham aparentemente existência nos canais oficiais, podendo encontrar-se algum do seu rastro histórico na documentação associada ao controle, nomeadamente por parte da Real Mesa Censória e da Intendência Geral da Polícia.²² Deste modo, pode analisar-se este espaço de imprensa, não como cronicamente deficitário em relação à informação musical, mas sim como representativo das estratégias de utilização, concessão e distribuição do espaço público, por parte do poder Real. No que se refere a práticas musicais, verifica-se uma crescente ocupação desse mesmo espaço público, com notícias de concertos vocais e instrumentais e de bailes, fazendo assim cedências ao peso cada vez maior de novos modelos de sociabilidade e vulgarização das suas práticas conviviais de eleição.

A problematização de fontes obriga a ter em consideração as habituais recomendações relativas à informação oriunda dos relatos de viajantes estrangeiros, na sua condição de condecoradores parcelares da realidade portuguesa. Para um enquadramento e discussão deste corpo de testemunhos no período em questão Cf. Nery (2000).²³ Em relação à apresentação contextualizada de Rui Vieira Nery, apenas sublinhamos que apesar do

²¹ A censura estendeu-se e estreitou-se naturalmente também em relação ao Livro, sabendo-se que existiu, pelo menos, durante a segunda metade do século XVIII, um comércio paralelo de livros proibidos, importados por livreiros estrangeiros. O estudo do Livro em Portugal, durante o Antigo Regime, conhece já ampla bibliografia, em estudos de caso, no que se refere à sua censura Cf. Anastácio (2004).

²² Para a investigação sobre sociabilidades com base no fundo documental da Intendência Geral da Polícia, consulte-se o trabalho de Lousada (1995: 21 e segs.) que considera esta documentação valiosa para o estudo dos espaços e práticas das sociabilidades populares, razoável para as sociabilidades das classes médias e demasiado parca no que diz respeito à élite.

²³ “O Olhar Exterior: Os Relatos dos Viajantes Estrangeiros como Fontes para o Estudo da Vida Musical Luso-Brasileira nos Finais do Antigo Regime” in *A Música no Brasil Colonial*, Actas do Colóquio Internacional, Lisboa, FCG, 2000: 72-91. Neste texto, Nery contextualiza e problematiza os relatos de viajantes estrangeiros enquanto fontes de estudo.

conhecimento transitório da realidade portuguesa por parte destes autores, eles devem ser considerados de primeira importância, enquanto protagonistas do processo de importação de algumas das práticas culturais próprias ao modelo vigente de salão cosmopolita. O seu olhar crítico ou correctivo em relação às práticas e consumos pode ser valioso para a identificação de práticas locais, obsoletas ou em processo de mutação. Entre os inúmeros testemunhos e o seu carácter tão diverso, importa distinguir, pela profusão e rigor de informações de natureza musical, William Beckford, Israel Ruders, o Marquês de Bombelles e as crónicas da vida musical portuguesa publicadas na *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*.²⁴ Estas últimas têm uma relevância particular pelo facto de se tratar de uma publicação especializada em música, fornecendo informação importante em matéria de música instrumental e, sobretudo, dando conta da actividade musical privada entre a comunidade germânica de comerciantes.

Apesar de se constituírem como testemunhos privilegiados e indispensáveis para o conhecimento de algumas práticas culturais e de sociabilidade entre a élite, é escassa a produção epistolar e memorialista portuguesa publicada.²⁵

O teatro de cordel confirma-se, para o assunto em apreço, como uma fonte documental de primeira importância para a avaliação de sinais de desagregação e/ou transformação sociocultural em finais do Antigo Regime, nomeadamente no que se refere às práticas culturais que nos interessam e que dizem respeito à circulação de música instrumental, sobretudo no quadro dos salões de classe média.²⁶ Estas fontes oferecem correntemente um olhar

²⁴ Publicadas por Brito e Cranmer (1990), incluindo um estudo introdutório sobre a AMZ que enquadra historicamente esta publicação e as notórias diferenças de abordagem e discurso sobre a actividade musical, por comparação com a realidade vigente na imprensa portuguesa da época.

²⁵ Sobre a produção memorialista portuguesa Cf. Castelo Branco Chaves (1978), João Palma-Ferreira (1981). Sobre a correspondência da Marquesa de Alorna Cf. Bello Vázquez (2005), bem como os trabalhos de Anastácio e Cortiças (2005). Remetemos ainda para a comunicação de Vanda Anastácio sobre a Marquesa de Alorna, aquando do seu período de reclusão em Chelas: “Alcipe and Music” apresentada no Colóquio Mozart, Marcos Portugal e o seu Tempo, a 13 e 14 Out. 2006, organizado pelo CESEM.

²⁶ Para além do levantamento e estudo de Nery concentrado na ocorrência de referências à música (Cf. Bibliografia Nerytc), remetemos para outros estudos que se basearam na literatura de cordel, nomeadamente Cf. Tinhorão (1988) e Lopes (1989). Sobre a produção literária neste período Cf. *História da Literatura Portuguesa* de A. J. Saraiva e O. Lopes e o pref. de A. J. Saraiva. que acompanha a edição da *Obra Integral de Correia Garção* (1958).

correctivo sobre as práticas de sociabilidade neste quadro socio-económico, abundando as referências relativas à música e dança.

A cronologia dos concertos públicos publicada por Manuel Carlos de Brito (1989: 167-188) constituiu-se como ponto de partida e referência, tanto mais porque aponta pistas para posterior investigação. Parte importante da informação aí reunida provém de dois livros que coligem os “cartazes” de distribuição pública para anunciar espectáculos.²⁷ Estes livros cobrem um período restrito da actividade do Teatro de São Carlos, mas oferecem um quadro valioso sobre a diversificação da actividade musical então em franca expansão nesta sala. O mesmo tipo de “cartazes” (*notícias*) existiria para divulgar os espectáculos dos restantes teatros, bem como eventualmente das Assembleias, não tendo contudo chegado até nós.²⁸ A comprová-lo temos hoje alguns raros pedidos de licença de impressão dirigidos à Real Mesa Censória para anúncios de concertos e bailes.²⁹

Fica assim claro que o presente estudo reúne um conjunto muito diversificado de fontes documentais e literárias, procurando cruzar a informação que essas fontes oferecem mas sem quaisquer ilusões de exaustividade. Juntámos notícias de imprensa periódica, documentos contabilísticos de alfândegas, registos administrativos da Irmandade de Santa Cecília, descrições de viajantes estrangeiros, testemunhos de contemporâneos portugueses e alusões no teatro de cordel da época, esperando que a teia gerada por esta multiplicidade de fontes possa ajudar, num segundo momento, o estudo monográfico aprofundado de autores e obras individuais. Importa sublinhar mais uma vez que neste quadro de leitura global as fontes musicais, como se disse, não foram objecto de abordagem analítica e estética, mas

²⁷ *Livro das Notícias e Burletas e Bailes. Publicadas no Rial Theatro de s. Carllos desdo dia 30 de Junho de 1793 de sua abertura athe o dia 13 de Maio de 1795 [LV1]*.

Livro 4 das Notícias das Operas e mais divirtimentos que se representarão no Rial Theatro de São Carlos Desdo [sic] Dia 5 de Março de 1797 athe o dia 20 de Fevereiro de 1798, [LV2] (P-Ln, s/cota).

²⁸ A encadernação de colecionáveis tinha como objectivo evitar o desgaste provocado pelo tempo e pelo uso, no caso de música, ou à consciência histórica, no caso de publicações como a *Gazeta de Lisboa* que era concebida com o fim de ser encadernada no final de cada ano. A encadernação confirmou-se fundamental na preservação das fontes, por maioria de razão quando se trata de cartazes ou folhas volantes. No caso dos Livros do São Carlos, a salvaguarda histórica do material parece ser valorizada, constando num deles a referência ao destinatário “Oferecido o IIxmº Snr Joaquim Pedro Quintella”. De acordo com as datas abrangidas depreende-se que se terão perdido pelo menos dois livros que cobririam as temporadas intermédias entre Maio de 1795 e Fevereiro de 1797.

²⁹ Cf. anexo C.

apenas consideradas enquanto testemunho documental da prática instrumental que corporizam. Por outro lado, tampouco os vários tipos de fontes contribuem da mesma maneira e com o mesmo peso para cada ponto do trabalho, verificando-se que há pontos deste estudo que usam apenas um determinado tipo de fonte.