

4 – CONCERTOS PRIVADOS

I – Modelos de sociabilidade

1 – A Corte

O papel da Coroa como entidade promotora de festividades públicas, coincide com uma actividade musical intensa no espaço interior e privado da Família Real. No que concerne às práticas musicais na corte a influência de D. Mariana de Áustria foi marcante ao introduzir o costume de celebrar nos seus aposentos ou nos de D. João V, seu marido, festas de aniversário ou dias onomásticos.¹ Promoveu ainda a realização de récitas, cantatas, serenatas e representações no Paço que contavam entre os convidados com membros ilustres da nobreza, para além da Família Real, os quais podiam participar activamente nos eventos ao lado dos músicos profissionais. Os relatórios da Nunciatura Apostólica incluem referências a este tipo de práticas musicais, bem como a bailes promovidos por estrangeiros onde se deslocaram a Rainha e a alta fidalguia local.² Acrescem ainda referências a concertos de música instrumental nos quais a ênfase assenta na quantidade e diversidade dos instrumentos que se fizeram ouvir.³ A regularidade de tais entretenimentos é suspensa a partir de 1742, na sequência do mau estado de saúde de D. João V que levaria ao encerramento dos Teatros da Rua dos Condes e do Bairro Alto e a um significativo incremento das funções sacras.

¹ “(...) e la sera di S. Giouanni del quale il Rè porta il nome ui fù in Palazzo una erudita accademia tutta in Portoghese, alla quale le MM. Loro assistirono in pubblico con tutta la Casa Reale, e durò molte hore tramezzata con Sinfonie e musica. (...)” (Doderer/Fernandes 1993: 89-90, 1718/01/04).

² Nos aposentos da rainha a apresentação de música instrumental: “(...) e nella sera ui fù in Palazzo una bellissima sinfonia di uarie sorti d’Instromenti nell’apartam.o della Regina (...)” (Ibid: 89, 1716/09/22). A referência concertos e bailes e à integração da influência estrangeira no âmbito das práticas de entretenimento privadas: “(...) si son fatti molti festini di ballo all’uso Francese ed italiano in case di particolari stranieri, à quali concorrono li Fidalghi mascherati, come pure Sua Mtà mascherata ancora quasi ogni sera fino doppo la mezza notte. (...)” (Ibid. 88, 1716/02/04). “(...) le quali nella sera dello stesso giorno furono dal med.mº Sig.re di Montagnoch trattate nella prop.^a Casa à lauta Cena, e con il divertim.tº di uarie Sinfonie, e Ballo, che durò sino ad’un ora doppo la mezzanotte.” (Ibid.: 105, 1726/07/11).

³ “(...) La Maestà della Regina colla Sereniss.^a Sig.ra Pnpessa del Brasile, e col Sig.r Infante D. Pietro a pranzo in una delle Ville Reali di Belem, ove convenne anche S. A. R.le il S.r Pnpe del Brasile, e vi fù il divertimento del Concerto di molti Musicali Istromenti. (...)” (Ibid.: 122, 1735/06/07).

No reinado de D. José I, com o extraordinário investimento no aparelho de produção de música profana, em concreto ópera, a corte assume uma estratégia de importação de Itália de criadores, músicos, artistas, obras musicais e mesmo materiais que alimentavam as produções operáticas regulares e de matriz faustosa.⁴ A plena actividade deste aparelho musical viu-se interrompida com o terramoto de 1755, mas o investimento na Real Câmara prosseguiu na década de 1760, verificando-se que aquela que era uma das mais pequenas orquestras de corte da Europa passaria a constituir-se como uma das maiores nas décadas de 1770 e 1780.⁵ Alargasse assim a esfera de influência musical da corte, também no plano da música profana e, por maioria de razão, instrumental. A actividade desta orquestra dividia-se entre a música sacra, as produções operáticas e as Festas Reais por ocasião de efemérides, somando-se a actividade musical de câmara no paço onde se ouviam sobretudo excertos de óperas italianas, para além de saraus musicais.⁶ Com uma dimensão e qualidade tão reconhecível, a orquestra dividia-se assim frequentemente em agrupamentos menores, de acordo com o repertório, assegurando uma intensa e plurifacetada actividade musical, e alargando, por isso mesmo, o espectro da sua influência directa, uma vez que estes músicos tocavam nos mais diversos contextos.

O Conde de Saint-Priest Embaixador de França em Lisboa durante dois anos e meio, deixou Portugal a 1 de Janeiro de 1767, sendo o autor de relatos que incluem valiosa informação sobre as práticas musicais no seio da Corte:

Le prince don Père, frère et gendre du Roi, lui donnait, ainsi qu'à la Reine et à ses filles, une ou deux fêtes par an dans sa maison de campagne de Cailuce à une lieue de Lisbonne. Le corps diplomatique y était également invité; la Reine et ses quatre filles chantaient en publique⁷; la seconde de ces princesses avait une

⁴ Cf. Brito 1989a: 25-26, 31-32, 34 e 40.

⁵ A Real Câmara era constituída por 49 músicos em 1770 e 51 em 1782. A partir de 1783 decresce ligeiramente contando em 1788 com 45 elementos. Cf. Scherpereel (1985: 34, 84) e Matta (2006: 41-44).

Refira-se ainda, a propósito, a opinião coeva de William Beckford: "*The Queen of Portugal's chapel is still the first in Europe, in point of vocal and instrumental excellence; no other establishment of the kind, the papal not excepted, can boast such an assemblage of admirable musicians.*" (Beckford 1834: 123, 1787/08/26. Neryve).

⁶ Em Salvaterra em Jan./Fev. 1784 a actividade musical era assegurada por 4vl, 1vla, 2vc, 1cb, 2fl ou ob, 1fg, 2cor, 1crv e vozes, que apresentavam concertos vocais e instrumentais (Cf. Brito 1989a: 62,71).

voix charmante et une excellente méthode e chant, ses autres soeurs n'avaient pas un talent distingué, mais la Reine surtout était agée et chantait faux à gorge déployée, ce qui n'empêchait qu'elle ne fût admirée et applaudie. Le concert durait au moins trois heures et il fallait l'entendre debout, n'y ayant aucun siège dans l'appartement que pour la famille royale. Les seigneurs portugais, pour se délasser, se mettaient à genoux. Quant a moi, lorsque j'étais las, j'allais m'asseoir tout uniment sur le parquet de l'antichambre. En cette cour, comme en celle d'Espagne, on ne sait pas ce que c'est que des sièges dans les appartements, aussi ai-je remarqué que tous les vieuz serviteurs y avaient plus qu'ailleurs les jambes gorgées. (Saint-Priest 1929: I, 91, 1767. Neryve).

A família real constituía-se como modelo para a prática musical amadora – sobretudo do canto – que era aliás encarada como um meio necessário ao processo de distinção sociocultural.⁸ No quadro dos espectáculos privados promovidos na corte regista-se a produção de obras de considerável extensão e unidade musico-dramática, como é o caso das Serenatas, um género palaciano que a partir da década de 1780 passou a alternar com concertos vocais e instrumentais de programa variado e misto, bem como com saraus cujo programa podia integrar números da mais variada natureza.⁹ Referimos a este propósito as descrições do Marquês de

⁷ Referência aos dotes musicais de D. Mariana Vitória (1718-81) e das suas quatro filhas: D. Maria Ana (1736-1813), D. Maria Francisca Benedita (1746-1829), D. Maria Francisca Doroteia (1739-71) e D. Maria I (1734-1816), destacando a segunda delas. As Infantas contaram com David Perez como mestre de música.

⁸ “*The 5th December [1754] the Queen had a musick, and I was carried there, and very fine it was; the Princesses sung, only the Spanish Ambassador there and about eight of the nobility, no ladies but those in waiting.*” (Hervey 1953: 175. Neryve). No dia 26 de Abril de 1755 este nobre britânico (3º conde de Bristol) relata ainda ter ido a um concerto no Palácio de Belém, onde falou com o Rei, D. José (Hervey 1953: 178. Neryve).

Referência para a compra de um cravo para uso da Rainha D. Mariana Vitória, pelo qual Sebastião José de Carvalho e Melo pagou a Carlos Matias [Bostem?] a quantia de 288\$000 réis em 22 de Fev. de 1756. (Brito 1989: 157. AHMF Cx 1).

Referência ainda para uma descrição mais tardia que exalta os dotes femininos da família real, na pessoa da Infanta D. Maria Francisca Benedita (1746-1829): “*All the talents of the female part of the family were said to be concentrated in the second sister. Her person was shorter and // thicker than that of the Queen; her countenance was more agreeable, and her complexion better, with a much greater expression of animation: her mind was superior to bigotry, and she passed much of her time in the pursuits of literature; her understanding was cultivated, and her mind expanded. In addition to these solid endowments, she possessed great skill and taste in music, and a fine voice. Although thus accomplished, she was doomed to remain unmarried.*” (Craven 1826: 282-283. 1791. Neryve).

⁹ “*Mounting into the closet which looks into the pavillion, I saw the Queen and the Infantas sitting like a row of waxwork images in the midst of a dazzling illumination, whilst an ill-looking dirty fellow was soothing their royal dullness with a sonata on the dulcimer. What instrument is so detestable as a dulcimer? I know none. A spinet, such as Misses at a boarding school thump upon with // whimpering perseverance could not have affected my ears more disagreeably. As soon as this pert tinkling ceased, a buffoon began roaring a Portuguese opera song and strained hard to be comical. Notwithstanding the wretchedness of the performance, Her Majesty and the whole audience appeared amused, except the dwarf negress D. Rosa who shrugged up her shoulder and lolled her tongue at the virtuoso. D. Pedro, I believe, was extremely delighted with him, having a true Portuguese relish for coarse buffoonery. He danced a minuet with D. Henriqueta before the Queen with the most freezing composure. Nothing discourages this hopeful youth. His sister, though visibly abashed by the Royal presence, danced with*

Bombelles que se constituem, como uma fonte preciosa sobre práticas artísticas como as serenatas promovidas para entretenimento privado da Rainha e da família real, relativamente às quais o embaixador francês chegou ao ponto de desenhar um diagrama da disposição física dos vários músicos intervenientes, documento que se reveste da maior importância para o estudo das práticas interpretativas deste período. A minúcia da descrição decorre dos desentendimentos de protocolo em relação à etiqueta da corte portuguesa, que insiste em dispor os embaixadores em pé e atrás da orquestra durante o espectáculo. Durante este episódio apesar do Ministro do reino e o Marquês de Bombelles concordarem em considerar os músicos como mera mobília, este último insiste em considerar inaceitável a excessiva distância entre os Ministros das nações estrangeiras e a Rainha. O argumento do protocolo português de que este se constituía como um acontecimento familiar era contrariado, segundo Bombelles, pelo facto da soberana se apresentar em traje de gala, deixando-se aliás entrar, sem qualquer tipo de controle, muitos espectadores de classes inferiores, que se colocavam relativamente perto da Rainha, ou pelo menos mais próximo que os Ministros das nações estrangeiras.

Voyant approcher le jour de la naissance du prince du Brésil, j'ai voulu prévenir honnêtement mais positivement le ministre de Sa Majesté très-fidèle de l'impossibilité où je me trouvais de retourner assister aux sérénades du palais si moi et le corps diplomatique n'avions pas une place plus décente. Je lui ai expliqué dans les termes les plus modérés que sans prétendre nous marquer une place dans l'appartement de la Reine, nous ne pouvions supporter d'être séparés de la famille royale par un nombreux orchestre et de rester debout derrière des musiciens assis au clavecin et plus encore des sopranos chanteurs assis entre la Reine et nous, en nous tournant le dos. Je lui ai observé que même dans l'intérieur de l'appartement de Sa Majesté il ne pouvait exister d'elle aux ministres étrangers une cessation assez entière d'étiquette pour que ces ministres quoique placés en première ligne derrière l'orchestre fissent groupe avec quelques nobles, il est vrai, mais aussi avec un bien plus grand nombre de gens qui ne seraient admis dans nos maisons; n'étant pas du service intérieur du palais et par conséquent absolument déplacés dans la salle de concert, ils diminueraient trop la faveur qu'on paraissait nous vouloir faire en nous appelant dans le même sanctuaire où on les laissait pénétrer et où l'on ne nous accordait pas une place plus distinguée que celle qu'on leur laissait prendre.

Enfin j'ai demandé à M. de Melo comment il voulait que nous puissions nous attribuer les révérences de la famille royale lorsque vingt violons et autant d'instruments et chanteurs nous dérobaient la vue de ces révérences. J'ai demandé

infinite grace and gave her hand with that modest dignity no dancing-master can teach, and which springs from a consciousness of high blood, candour and innocence." (Beckford 1954: 249-250, 1787/10/29. Neryve).

alors que nous eussions soit des tabourets ou des banquettes derrière l'orchestre ou qu'il nous fût permis, en restant debout, de nous placer à la gauche de la famille royale le long d'un mur dans un endroit qui reste vacant entre la Reine, les princes, les princesses et l'orchestre, de manière à ce que nous ne séparions pas Sa Majesté de leurs Altesses royales ni des chanteurs ni des joueurs d'instruments, ce qui se concevra par le plan ci-joint [fig.]. Je l'ai fait mettre un brin au net et en ai donné une copie à M. de Melo. Il s'est défendu avec obstination de nous faire droit sur notre demande, se bornant à nous répéter toujours que la Reine nous recevrait dans son intérieur, qu'on ne pouvait lui prescrire un lieu plutôt qu'un autre, dans sa chambre, que s'il y entrait gens qui n'étaient pas faits pour s'y trouver, c'était la faute des huissiers, que nous ne devons pas y prendre garde. Quant aux musiciens assis devant nous, nous ne devons les envisager que comme des meubles. Je suis tombé d'accord avec lui sur ce dernier raisonnement mais, ai-je ajouté, si effectivement la Reine nous accordait la faveur de nous admettre dans sa familiarité, elle pouvait, // croyons-nous, permettre que nous nous rapprochions un peu plus d'elle et que ces meubles incommodes ne nous dérobaient pas la vue, étant comme ils sont entre Sa Majesté et le corps diplomatique. Cette supposition de familiarité dans l'intérieur était difficile à admettre puisque la Reine paraissait en gala au concert; elle y arrivait suivie de tout son service; après le concert, nous présents, tous les musiciens allaient baiser sa main ainsi que celle de la famille royale, de plus comme nous n'étions pas priés à ces concerts pour notre propre compte mais seulement en raison de l'honneur que nous avons de représenter nos souverains partout où la Reine était en public (et la chambre du concert est bien un lieu public), nous étions en sa présence ambassadeurs ou ministres et toujours obligés de solliciter les marques d'égards dues à nous cours. Enfin la raison que l'huissier se laissait forcer pour permettre que bien de gens d'une classe inférieure vinssent se mettre avec nous dans l'appartement de la Reine me paraissait inadmissible parce qu'il ne devait pas y avoir de cour où la police ne fût assez bien établie pour que la chambre de la souveraine restât constamment à l'abri d'une semblable insulte.

Les meilleurs arguments sont sans effet lorsqu'un homme est déterminé à n'en écouter aucun. Voyant donc mon ami, M. de Melo, buté dans son refus, je lui ai dit que le moyen le plus simple était de négliger de nous prévenir du jour où il y aurait sérénades à la cour jusqu'à ce qu'étant retournés au palais de l'Ajuda nous y eussions une place plus convenable et de laquelle le corps diplomatique était déjà en possession. Il a cherché alors à m'intimider en me faisant entendre que si nous ne nous soucions pas d'être avertis à Lisbonne, peut-être ne nous avertirait-on pas dans d'autres occasions. Je ne lui ai pas laissé de doute sur la facilité avec laquelle je me résignerais sur cette privation et sur la certitude où j'étais que mes collègues l'endureraient avec une égale philosophie.

Je les ai rassemblés ce soir pour leur rendre compte de ma conversation; ils m'ont remercié de tout ce que j'avais dit; nous sommes convenus unanimement que d'après ce qui s'était passé entre M. de Melo et moi, si on nous invitait pour la sérénade de mardi prochain, nous nous y rendrions parce qu'il y avait de croire qu'alors on se serait déterminé à nous mieux placer, mais que si notre attente était trompée, ce serait la dernière fois que nous assisterions à pareille corvée. Dans le cas où l'on ne nous dirait rien, nous regarderions ce silence comme une preuve que nos raisons n'ont pas été senties et nous nous dispenserions tous de paraître à la sérénade prochaine. (Bombelles 1979: 165-166, 1787/08/18. Neryve).

O presente relato enriquece a discussão sobre as noções de espectáculo privado e público no seio da corte, na medida em que o círculo de pessoas presentes é ambigualmente alargado, ou pelo menos segundo

critérios pouco claros para as embaixadas estrangeiras. A própria Rainha tira partido desta representação alargada optando pelo traje apropriado para uma ocasião pública. Optimiza-se assim o alargamento da esfera de influência pública destas Serenatas promovidas pela corte em aposentos privados.

No que se refere aos saraus, estes constituíam-se como espectáculos variados que eram oferecidos com o intuito de prestar homenagem à realeza e não propriamente como espaço de sociabilidade e entretenimento. Eram ainda momentos de representação e “apresentação” da pessoa “privada” da rainha, e por tudo o que a rodeava, a qual vinha suscitando de facto um interesse crescente. No relato que transcrevemos sobre um sarau oferecido à Rainha no Palácio do Marquês de Marialva, em Sintra, despertam a curiosidade do autor inglês, alguns números idiossincráticos e estranhos às práticas de convivialidade e entretenimento cosmopolita, por sinal, já plenamente afirmados em 1795:

The Marquis of Marialva has a mansion near this village, where the Royal family honoured him with a visit //on the month of August last. In the evening they were entertained with an excellent concert, consisting of upwards of forty performers, among whom were some eminent musicians. Her Majesty was dressed in black. His Royal Highness the Prince of Brazil sat on her right hand, and the two Princesses on her left: all were dressed in the plainest manner, such as every person must admire who has a just sense of true greatness. They were attended by several of the Nobility and Ministers of state.

The noble host begged her Majesty's permission to hear an officer of the guards play a solo upon a Jew's harp [berimbau]; which being granted, he entered the room fully equipped as on duty, and played a difficult piece in a masterly manner, insomuch as peculiarly to arrest the attention of the Royal visitants. Next appeared a beautiful girl, about nine years of age, dressed in all the tinsel of theatric pride: she sung an euloge to the Queen; and, at the same time, danced a kind of alemande. Her voice was clear and melodious, her actions graceful and sentimental. She did not appear embarrassed in the least at the presence of the Sovereign, whose power, magnificence, and virtues, she was extolling to the skies. A dance followed after this between a black girl, a native of Africa, and a dwarf belonging to the Marquis de Marialva: the African is named Dona Rosa; she lives with //her Majesty, at whose feet she sat during the concert. I observed, at different times, that she spoke to the Queen, and rested her hand upon her lap: this instance of Royal condescension to one of that persecuted race, deserves to be recorded for the honour of human nature.

About nine o'clock, two of the most eminent performers on the violin played a duet: after which the Royal family withdrew to the gardens, where a grand exhibition of fire-works was prepared and played off, under the inspection of a Priest of Cintra. (Murphy 1795: 250-252. Neryve).

2 – O Salão Cosmopolita

A assembleia cosmopolita, a partir do período de recuperação pós-terramoto, vai conhecer 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.¹⁰ No seio do salão, os estrangeiros garantem “o concerto das nações” harmonizado pelo espírito cosmopolita, imprimindo uma presença e um olhar correctivos que, quando documentados nos relatos, fornecem informações preciosas sobre o modelo em causa. A este propósito referimos um excerto das memórias de Jacome Ratton¹¹ (1736-1820) que, apesar de serem muito escassas em informação musical propriamente dita, contém informação reveladora em termos de lógica de sociabilidade. Confirma-se ainda, neste texto, o salão cosmopolita como um projecto pombalino com o intuito, entre outros, de validar socialmente a elite financeira recentemente promovida, no caso concreto a família dos Cruzes (Sobral) que desempenhou um papel relevante na vida musical:

Esta família dos Cruzes, tão protegida pelo Marquez de Pombal, concorreu muito pelo seu valimento, para se introduzir entre as familias do commercio, e pessoas limpas, huma certa sociabilidade e polidez, que dantes não havia, franqueando a sua casa ao concurso de familias conhecidas, que se foi estendendo a quasi todo o corpo do commercio, e à imitação deste ás outras classes, o que tem contribuido muito o desterrar o resto de costumes mouriscos, que ainda se conservavaõ, e por a nação ao nivel das mais polidas da Europa; e nisto seguiaõ os Cruzes o exemplo do Marquez de Pombal, que promoveo a mesma sociabilidade na ordem superior, não esquecendo a este grande homem cousa alguma que pudesse concorrer para generalisar o espirito de convivencia, que tinha observado nos paizes estrangeiros. (Cf. Ratton 1920: 263. 1747-1810).

¹⁰ 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).

¹¹ Industrial e negociante da praça de Lisboa; deputado do tribunal supremo da Real Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação; fidalgo cavaleiro da Casa Real e cavaleiro da ordem de Cristo. Francês de nascimento, tornou-se português pela naturalização.

No conjunto dos relatos de estrangeiros encontramos descrições de recepções oficiais ou de representação política, sobretudo quando se trata de festas em embaixadas. São mais frequentes contudo as festas em salões de modelo cosmopolita promovidas a título pessoal. Este modelo assenta na convivialidade sofisticada que tem como recurso individual de base a conversação e a capacidade de fruir com distinção o elenco de luxos que se oferecem para consumo da assembleia, sejam eles refeições requintadas, música de qualidade por músicos profissionais, amplos salões de baile, jogos de sociedade ou prática musical amadora. Apesar das habituais cautelas com que deve ser recebida a informação dos relatos de viajantes estrangeiros, este é porventura um dos domínios - a confirmação do salão cosmopolita - em que o olhar e acção desta comunidade deve ser encarada como fonte de primeira relevância, pelo seu protagonismo no processo, tendo aliás consciência disso mesmo. Entre os relatos destacam-se os testemunhos de Bombelles e Beckford pela minúcia da observação, sobretudo quando criticam as debilidades de algum anfitrião imprevisto que recebe sem elegância ou respeito pelas convenções, não poupando, nestes casos, portugueses ou estrangeiros. A vigilância e crítica implacável, em relação aos ingredientes destes salões, é uma preocupação generalizada na época, garantindo-se assim a correcta disseminação de um cosmopolitismo culturalmente exigente. Não raras vezes as críticas apontam, de forma implícita, para insuficiências decorrentes da baixa e/ou obscura origem social dos anfitriões¹² ou da não aceitação de reportórios locais, como será o caso da modinha ou danças de matriz afro-brasileira. É neste mesmo quadro de sociabilidade dinâmica vocacionada para o cosmopolitismo, em parte estimulada pelo Marquês de Pombal, que vão emergir as Assembleias que promovem os primeiros bailes e concertos públicos.¹³

¹² Refira-se aqui, a título de exemplo, um dos excertos das observações do Marquês de Bombelles, quase sempre implacável em relação às recepções na Casa de Gerard de Vismes, incidindo fortemente no conteúdo musical: "C'est aussi lui qui certainement ordonna son dîner, mais c'est surtout lui qui veut qu'un mauvais concert dure cinq heures de suite lorsqu'il voit une jolie femme s'agiter, se tourmenter jusqu'au moment où la danse commence. Il était plus de dix heures du soir quand le bal a consolé des langueurs d'ariettes éternelles et de quatuors très insipides." (Bombelles 1788: 79. Neryve)

¹³ Cf. Cap. 3.

As crónicas da *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) situam-se entre as fontes mais tardias (1808, 1816-1824). Uma vez que o objectivo destes artigos passava pela apresentação de um panorama da vida musical em Portugal, incluem-se aqui as práticas musicais privadas às quais se reconhece um significativo investimento por parte dos promotores, chegando a estabelecer-se patamares de comparação com os músicos profissionais. Os cronistas em causa valorizam claramente os salões onde se interpreta reportório austro-germânico (cujos promotores se adivinha constarem das suas relações pessoais), de acordo com uma prática musical em que as esferas amadora e profissional se fundem num ideal de generosidade e entrega mútua. Salões estes que pertencem a comerciantes de origem alemã, sendo praticamente ignorados os salões onde a prática musical é considerada medíocre, como é o caso de alguns dos fidalgos portugueses citados, por exemplo, Marquês de Abrantes, Marquês de Borba, Conde de Lumiares e Marquês de Castelo Melhor (Brito/Cranmer 1990: 39. 1816/06/26). Refira-se a propósito que o argumento da qualidade musical é reconhecidamente um dos pilares fundamentais da linha editorial da AMZ que se pretende como um bastião de salvaguarda dos mais elevados padrões musicais.

Os manifestos da Irmandade de Santa Cecília¹⁴ comprovam documentalmente contratações de músicos para funções identificadas como profanas em salões privados, incluindo géneros palacianos como as serenatas. O interesse acrescido destes documentos reside no facto de comprovar o investimento musical, sobretudo na década de 1780, em salões que escapam aos relatos conhecidos. Referimo-nos, em concreto, aos salões da alta finança, uma classe cujo enriquecimento e ascensão resultou das estratégias e privilégios concedidos pelo Marquês de Pombal e que, na década de 1790, virá a ter um papel decisivo na vida musical portuguesa envolvendo-se edificação do Teatro de São Carlos.¹⁵ Surgem ainda

¹⁴ A informação nos manifestos é muito irregular e concentrada no tempo (início da década de 1780) o que decorre porventura de um esforço normativo pontual por parte da confraria e nos leva a concluir que a prática musical profana escapava, em grande medida, ao controle financeiro, dando um contributo diminuto para “o cofre da Santa”.

¹⁵ Estiveram associados à edificação do Teatro de São Carlos um grupo de financeiros lisboetas: Joaquim Pedro Quintela, Anselmo Jozé da Cruz Sobral, Jacinto Fernandes Bandeira, António Francisco Machado, João Pereira Caldas e António José Ferreira Sola (Cf. Benevides 1883: 19).

referências a outros salões de origem mais modesta, que podemos identificar com o mundo do comércio de fino trato, alargando-se, assim, o quadro conhecido de espaços e promotores de concertos privados.

Confirmado o modelo de salão cosmopolita que respeita um cânone reconhecível em qualquer parte do mundo, verifica-se uma disseminação massiva de práticas de sociabilidade cultivadas no seio das classes médias, por sinal, as mais permeáveis a modas ou reportórios locais. Modelo este que é reconhecido e apresentado como uma evidência por Hautefort em 1814, no seu livro dedicado a Lisboa e Madrid, que parece aliás mais interessado em observar a diversidade regional e as diferenças entre os dois países em causa:

(...) Comme les salons de la bonne compagnie se rassemblent depuis Londres jusqu'à Naples, et depuis Pétersbourg jusqu'à Cadix, j'ai toujours voulu examiner les moeurs populaires partout où je me suis trouvé. J'avoue que cette fois-ci je ne fus pas content de ce que je vis sous le rapport du chant // et de la danse, qui sont tant en vogue parmi le peuple de Lisbonne. (Hautefort 1814: 44-45. Neryve).

No que se refere às novas práticas de sociabilidade, a literatura da época adopta um registo de crónica e crítica de costumes, que incide sem clemência sobre os hábitos das classes médias. As novas personagens urbanas que querem a todo o custo seguir as modas, como os fidalgotes ou os peraltas que, entre outras coisas, aparecem associadas a um jargão próprio,¹⁶ não são aqui poupadas porque representam um gosto de carácter volúvel que funciona por imitação. O teatro de cordel explora regularmente o choque frontal entre gerações o que nos dá uma clara ideia de um processo de aceleração na distância sincrónica, mas também geográfica, em termos de modelos, entre pais e filhos. A passagem do tempo aparece assim objectivada num confronto em que ambas as gerações de um mesmo patamar social tecem duras acusações mútuas de ridículo, o que nos remete para uma crescente consciência em relação a um papel social e à sua representação. À geração mais velha escapam por completo as exigências e

Joaquim Pedro Quintela (1801-69), 2º Barão de Quintela, e futuro 1º Conde de Farrobo, inaugura em 1825 o Teatro das Laranjeiras (Cf. Nery 1991: 122-123).

¹⁶ Entre outros termos específicos ou de calão da época refira-se: Grifos, grifaria que significa os antigos, a geração anterior e conservadora. Os que vivem à moda ou em excesso de moda são denominados de peralvilho, bandalho, sécia, frança, janota, casquilho, peralta, taful e petimetre (Cf. Lopes 1989: 109-111).

caprichos das modas importadas das principais capitais europeias, bem como as novidades de uma nova sociabilidade com costumes considerados condenáveis e levianos, sobretudo quando se trata de exprimir com demasiada facilidade o sentimento e subjectividade.

Para além do olhar crítico em relação às Assembleias, o teatro de cordel confirma-nos a influência estrangeira deste novo modelo de sociabilidade e das suas práticas culturais, bem como o processo de acelerada assimilação em Portugal. Já em termos de entretenimento público, porque este é um espaço ciosamente controlado, sobretudo no que respeita à sua divulgação pela imprensa, este processo de assimilação é mais lento e irregular. As Assembleias e as suas práticas musicais, seja a dança ou o concerto, são apresentadas como um corpo estranho, estrangeiro, ora eficaz para servir estratégias de distinção social, ora sedutor pelo horizonte de liberdade que abre ao nível de costumes e expressão de sentimentos. Não raras vezes esta nova sociabilidade é apresentada como perigosa para a ordem familiar – invariavelmente por via de um desvio no comportamento feminino¹⁷ - que é o mesmo que dizer da comunidade na sua perfeição orgânica e matricial, que se constitui como núcleo para a manutenção do modelo criado pelo Antigo Regime.

Podemos considerar que o teatro de cordel cumpre assim, em certa medida, uma função reguladora e correctiva ao nível dos comportamentos, apontando os excessos e caricaturando comportamentos ridículos e/ou imorais. Assegura uma regulação moralizadora que permite integrar sem sobressaltos os corpos estranhos que vêm da Europa - a moda, o cosmopolitismo - a par de práticas culturais importadas das colónias e devidamente transformadas. Tal integração, em termos públicos, passa pelo

¹⁷ Refira-se a este propósito a ilustração dada pela peça *Os Noivos de um Mês* (1786), onde no contexto de uma família de classe média a reinvidicação feminina quase leva à dissolução do casamento: “FELISBINA: Que consolação, que endizível contentamento não recebo nessa tão amavel noticia [a de Lurindo o marido, a devolver a ela, Felisbina, a casa dos pais], quando cazei com V.m. sempre me pareceo, que me deixasse fazer a minha vontade, casquilhar, ir aos bailles, às assembleias, girar o passeio, não faltar nas conversaçoes, fazer-me amavel, receber os atenciozissimos cortejos dos que me obzequiassem, e por fim viver á moda, sem penção de incomodo, sempre divertida, sempre em contino giro de hum alegre, e gostozo passatempo; mas enganou-se a minha idéa, tudo vejo contrario, huma continua rabuge, huma perpetua soledade, em fim, até me quer tirar os trages do modernismo gosto.” (Ibid.: 8. Nerytc).

teatro de cordel e processa-se por via de dois recursos de extrema eficácia, o humor e a música. Neste complexo processo de integração pública de um novo modelo de sociabilidade, que passa pela ocupação convival do espaço privado segundo convenções importadas, a dança desempenha um papel nuclear. Através da dança assiste-se à passagem do tempo que passa pelo abandono do minuete e a adopção de danças mais simples e movimentadas, bem como se convocam geografias remotas. O mundo luso-brasileiro vai impregnar o universo da dança de um erotismo incandescente, marcando a distinção entre as danças que se podem e devem praticar¹⁸ e aquelas a que apenas se pode assistir,¹⁹ bem como a diferenciação entre o que é passível ou não de integrar a circulação cosmopolita de reportórios.

II - Espaços

Na segunda metade do século XVIII acelera-se o processo de emergência na sociedade civil de espaços de encontro e reunião, bem como a difusão de novas normas de conduta e de práticas de ostentação e lazer. Esta tendência teve como corolário um enfatizar das relações pessoais em recintos fechados, um maior controlo recíproco das comunidades de indivíduos e uma alteração da noção de privacidade.²⁰ O espaço em que

¹⁸ Referência à publicação em 1761 do *Methodo ou explicação para aprender a dançar contradanças* do mestre Julio Severim Pantezze (o qual é “oferecido aos dignissimos assinantes da casa da Assembleia do Bairro Alto”). Pouco depois em 1767, publicação do *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança*, “oferecido a toda a Nobreza de Portugal” de Bonem Natal Jácome. No prefácio o autor avisa do processo de vulgarização das Assembleias e dos requisitos necessários para uma conveniente integração nelas “Obra muito útil não sómente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, ás quais ensina, as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias, que convém em as Assembleias adonde o uzo do mundo a todos chama.”

¹⁹ Neste particular abundam nos relatos de estrangeiros referências que indiciam a estranheza provocada por danças como o lundum, devido à sua forte carga erótica e explícita origem afro-brasileira. É regularmente criticada a sua integração em contextos de sociabilidade ou nos teatros pois destoa de forma inaceitável das práticas, reportórios e consumos de circulação cosmopolita.

²⁰ Referência ao contributo do estudo que apresenta dados relativos aos consumos em Lisboa os quais são muito reveladores de práticas quotidianas em transformação que resultam de necessidades diferenciadas impostas pelos novos modelos de sociabilidade em expansão, Cf. Madureira (1989: 192).

tudo isto se consolida assenta na abertura do salão doméstico, onde se instala agora a prática das Assembleias. Trata-se de 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, a qual parece ser mais facilmente concretizável através do convívio em Assembleias socialmente heterogéneas. Os salões oferecem ainda uma ilusão geográfica, na medida em que se vive um ideal cosmopolita, que elege Paris como centro e paradigma.

A urgente necessidade de viver “à moda”, o que inclui a música, a dança e a conversação no centro do programa das assembleias é, como referimos, tema recorrente da produção literária da época, podendo passar por “mania” que se presta à sátira e ao escárnio. É bem conhecido o humor mordaz de Pedro António Correia Garção (1742-1772), expoente literário do movimento da Arcádia Lusitana,²¹ em *Assembleia ou Partida* representada no Teatro da Rua dos Condes em 1770.²² Quando Braz incita ao início da Assembleia, a hilariante referência musical estabelece a fronteira social simbolizada aqui pelo instrumento. Nesta Assembleia há um cravo e as senhoras interpretam uma cantata que é seguida de um Soneto, inspirado por elas próprias enquanto musas, ao qual se seguirá uma Cantata sobre Dido:

BRAZ - Minhas senhoras, dancem, cantem, riam!
Fora, fora daqui as cerimónias!
Allons sentar, sentar sem precedência” (...)//
JACOB – Amigo Braz Carril, a poesia
Não é adufe, gaita, nem viola,

²¹ Adoptou o nome arcádico Córídon Erimanteu. Filho de um alto funcionário e com ascendência francesa por parte da mãe. Educado no culto das letras clássicas frequentou o curso de Direito sem chegar a concluí-lo. O casamento trouxe-lhe bens de fortuna, relações na nobreza e um razoável emprego como Director da Casa da Índia. No auge da sua carreira, era, além de mentor da Arcádia, Director da *Gazeta de Lisboa*. O seu gosto de convivência em casa com passatempos literários e partidas de whist, parece acusar muito cedo uma influência da colónia britânica em Lisboa. Arruinado por uma demanda, passa viver retirado na sua quinta arrabaldina da Fonte Santa. (Cf. Saraiva/Lopes 1982: 647-648).

²² Correia Garção, Pedro António, *Assembleia ou Partida*, representada em 1770 no Teatro da Rua dos Condes, in *Obras Completas* vol. II, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1958.

Que tanja cada qual quando lhe agrada.
Logo, logo será.
PICOTE - Ao cravo, ao cravo!
As senhoras cantando nos inspiram
Versos das Musas e de Apolo dignos. (Ibid.: 70-71).

Importa referir que “O cravo pertence ao Doutor Mucónio, [é] Daquele corifeu da medicina” (Ibid.: 60), o que define a personagem como pertencente a uma classe média profissional, ciosa da sua respeitabilidade e detentora dos instrumentos necessários a uma sociabilidade sofisticada, mas pouco atreita à loucura das modas. É este, aliás, o caso do próprio Correia Garção que terá também promovido reuniões conviviais na sua quinta da Fonte Santa e onde estaria vedada a frequência de peraltas.²³ As referências musicais e poéticas de *Assembleia ou Partida* remetem para um modelo palaciano, em termos de reportório, interpretando as senhoras uma cantata, com texto de considerável extensão, sobre o tema clássico de *Dido Abandonada*.²⁴ A esta segue-se um Soneto recitado, que marca uma intencional distância em relação à vulgar invenção poética por qualquer peralta em acto de sedução. É sobretudo nos apelos à espontaneidade convivial, no estar à vontade “sem cerimónias” e sentar “sem precedência”, que se estabelece a distância em relação aos modelos de uma sociabilidade convencional, associada à etiqueta de corte, que embora se constitua como paradigma se encontra num lento processo de desagregação e transformação.

Para analisar o processo de transformação que levará à difusão generalizada das assembleias entre as classes médias, um pouco antes da década de 1770, e por extensão à difusão de práticas, reportórios e consumos, importa considerar os modelos cultivados nas classes altas. As assembleias e concertos privados entre as elites aparecem associados a práticas de sociabilidade dispendiosas, implicando a regular contratação de músicos profissionais, para além de outras despesas associadas, como a

²³ Cf. Braga (1984: 157), que apresenta descrição das Assembleias em casa de Correia Garção.

²⁴ Esta constitui-se como a obra mais célebre de Correia Garção, moldada pelo princípio de imitação dos antigos sendo moldada em concreto sobre um passo do Livro IV da *Eneida*. A Cantata ao constituir-se como poesia musicada pertence, enquanto tal, a um género condenado por Correia Garção e pelos Arcades em geral. Por isso mesmo esta Cantata está incluída numa obra de crítica social satírica (Cf. Saraiva/Lopes 1982: 649).

oferta de jantar, ceia e/ou bebidas. Os espaços são luxuosos, múltiplos, com ocasional ocupação do jardim, de acordo com o modelo de imponência das casas ou quintas senhoriais da primeira nobreza. A elite da finança não tenderá a impor-se através da ocupação ou edificação de casas com este grau de distinção, abrindo normalmente salões à sociabilidade mais modestos.²⁵ No que concerne à elite de estrangeiros, que promove Assembleias e concertos privados de aparato, esta pode aparecer como rendatária de casas de grande distinção como é o caso de David Purry, Gerard de Visme e Daniel Gildemeester, todos eles locatários do Marquês de Pombal. Segundo Ratton (1920: 154) estes pagavam um aluguer excessivo pelas casas que ocupavam, mas pagavam-no de boa vontade para conservarem os contratos de exclusividade do pau-brasil (Cf. Pedreira 1995: 158).

Nos relatos que dão conta de assembleias de grande fausto cuja finalidade seria homenagear individualidades ou cumprir a representação de Estado com distinção, temos como paradigma as funções promovidas no circuito de influência da corte. Augustus John Hervey (1724-1779), 3º Conde de Bristol, é um nobre britânico cuja carreira na Royal Navy o levará, à data da sua morte, à patente de Vice-Almirante. Entre 1752 e 1755, ainda capitão de fragata, aporta por várias vezes a Lisboa, onde é admitido nos círculos mais restritos do meio diplomático e da Corte, e deixa-nos no seu diário páginas significativas de análise da vida na capital portuguesa imediatamente antes do Terramoto. No seu relato, que a seguir citamos, temos o exemplo de uma recepção sob o patrocínio da coroa ao embaixador de França. O investimento é significativo e justificável, mais na ordem do domínio político, público portanto, do que pela fruição da sociabilidade e entretenimento. Os espaços de salão são múltiplos, tal como as iguarias, podendo ainda, entre outros luxos que se exibem, ouvir-se os músicos ao serviço da corte.

The 10th I went with the Conde de Villa Mayor to the Patriarch's quinta at Marvilla to dine with the French ambassador, Monsieur de Baschi, who was to make his publick entry and was to be entertained three days there at the King's expence. There were thirty-six people at dinner, a table of three services of forty-eight dishes,

²⁵ A este propósito e sobre uma análise de padrões de vida e opções financeiras individuais na classe dos negociantes em Portugal Cf. Pedreira (1995: 314-315).

a desert of above a hundred, numbers of gentlemen waited, and the service of plate was magnificent, and everything well dressed and delicately served, the King's music playing the whole time, // and numbers of people going thro' the apartments to see them. (Hervey 1953: 179-180. 1755/07/10. Neryve).

No âmbito dos salões com destaque ao nível da representação política, devem inserir-se as recepções nas embaixadas, sobretudo a francesa no período de Bombelles que se constitui por natureza como um modelo incontestado de sociabilidade sofisticada. Em termos musicais, investe-se na contratação dos melhores músicos profissionais de Lisboa, ou seja, aqueles que estão ao serviço da Real Câmara. Desta forma o Marquês de Bombelles legitima a sua embaixada cultural ao mais alto nível. Nos seus testemunhos verifica-se uma fina consciência do peso do seu papel, enquanto portador de novas práticas culturais, reportórios, enfim, de um novo modelo de sociabilidade. Através da sua embaixada e da sua presença, Bombelles pretende assegurar, no quadro do salão cosmopolita, a qualificação do consumo cultural em Lisboa em relação ao modelo francês.

Dando como adquirido que a alta nobreza investia na contratação regular de músicos profissionais, constatamos, através dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília, que esta era prática corrente não só para as funções da aristocracia e dos estrangeiros, com o corpo diplomático à cabeça, mas também nos salões de individualidades da finança, da magistratura, dignitários da igreja, bem como nas casas da classe média. Regista-se ainda a promoção de concertos privados em locais de acesso mais alargado ou, pelo menos, não identificado com o círculo doméstico, propriamente dito, como uma casa de pasto, um convento, uma hospedaria²⁶ ou uma sala alugada.²⁷

O investimento na contratação de músicos profissionais para determinada ocasião é revelador de um salão que aspira a uma ampla representação no espaço da sociabilidade lisboeta. Este tipo de reconhecimento era conquistado por salões que assumiam um compromisso

²⁶ Referência aos "21 saraus musicais na hospedaria de Lahmeyer sénior" promovidos por Herr Driesel em 1819 (Brito/Cranmer 1990: 49. AMZ 1821/08/29).

²⁷ "Pertende-se alugar huma sala em primeiro andar para servir só uma vez na semana à noite para huma orquestra de curiosos: quem a poder dispensar deixe o seu nome e morada na loja da Gazeta" (GL 231:1814/09/30).

oneroso, reservando um determinado dia da semana para receber, ocupando assim um espaço de visibilidade considerável.

III - Promotores

À semelhança do que se verifica no processo de implementação dos concertos públicos, a influência estrangeira é aqui relevante mas não exclusiva, já que a aristocracia local não se alheou desta prática de entretenimento. A música não só ornamentava os salões da primeira nobreza, como esta frequentava os salões de estrangeiros e de personalidades da alta finança nacional, grupo este que também se encontrava envolvido no processo de emergência de concertos públicos no Teatro de São Carlos.

No âmbito das práticas de sociabilidade privada entre a elite da comunidade de estrangeiros, estão particularmente bem documentadas as referências a concertos no período não só do consulado francês do Marquês de Bombelles mas também do seu contemporâneo inglês Walpole. Encontram-se ainda abundantes indicações de assembleias com música que remetem para os embaixadores de Espanha, Sardenha, Holanda e Dinamarca. Entre os promotores da prática musical em privado contam-se também estrangeiros com outras ocupações ou estatuto, como p. e. aristocratas e negociantes,²⁸ os quais, não raras vezes, participam como músicos amadores ao lado dos profissionais. É este o caso do próprio Marquês de Bombelles, mas sobretudo de William Beckford que privilegia, aliás, o convívio com músicos profissionais. No período pombalino encontram-se ainda referências de prática musical nos salões de comerciantes de avantajada fortuna, como é o caso de Daniel

²⁸ Gerard de Vismes é uma das vítimas da crítica contundente de Bombelles a propósito, precisamente, das suas Assembleias, onde a temperatura dos salões, os móveis, a música ou o chá são alvo de juízos severos e desfavoráveis.

Gildemeester,²⁹ David Purry³⁰ ou Jacome Ratton.³¹ Mais tardiamente Benedikt Klingelhöfer, [João] Stanley, Deron e Franz Anton Driesel³² são, também eles, músicos amadores que promovem concertos em salões abastados onde se usufrui a prosperidade financeira que advém de uma actividade comercial dinâmica.³³ Mais à frente constataremos que também nas práticas culturais se fazem sentir os efeitos de alguma renovação nas elites do comércio e finança, mesmo entre os estrangeiros, decorrentes do fim do pacto colonial, do tratado do comércio com a Inglaterra, em 1810, e da Guerra Peninsular.

As casas nobres portuguesas, que promoviam funções sacras nas suas capelas privadas, pagavam também a músicos profissionais para participarem nas suas assembleias, como é o caso, p.e., do Conde de Vila Nova (1781) ou do Marquês de Alorna (1784),³⁴ tal como aparece registado nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília. Esta prática não se constituía contudo como regular, uma vez que a música nos salões da aristocracia portuguesa estava sobretudo confiada à supervisão de um músico da casa. Tratava-se normalmente de uma contratação a longo termo apontando para a perpetuação do modelo aristocrático na relação com os músicos profissionais, os quais estavam integrados no rol de serviçais e distribuíam a sua actividade entre o ensino e o acompanhamento musical quotidiano da família.³⁵ Não raras vezes os testemunhos, sobretudo de estrangeiros, são

²⁹ No seu estudo, Pedreira (1995: 164-167) apresenta um quadro de identificação de 100 grandes negociantes, no período pombalino que permite ter uma ideia dos cruzamentos entre a elite financeira nacional e estrangeira. Gildemeester acumulava o cargo de cônsul da Holanda com os interesses comerciais como contratador de diamantes e na Companhia das Vinhas do Douro.

³⁰ Com o cargo de Caixa com interesses no Contrato de extracção do Pau-Brasil. Constam nos Manifestos da ISC de 1782 e 1783 referências a funções profanas “na casa de Mrs. Puri”.

³¹ Membro da Junta do Comércio, as suas assembleias ainda em inícios do século XIX eram comentadas pelo fausto.

³² Os graus de investimento eram diferenciados no que refere à promoção de concertos privados, constituindo dificuldade acrescida assumir a regularidade dos eventos ou formar orquestras. Neste particular ter-se-ão distinguido Herr Klingelhöfer e Herr Driesel, tendo este último promovido “21 saraus musicais na hospedaria de Lahmeyer sénior” em 1819 (Brito/Cranmer 1990: 49. *AMZ* 1821/08/29).

³³ As notícias sobre estes concertos privados são veiculadas pelas crónicas da *AMZ* de 1816/06/26 (Cf. Brito/Cranmer 1990: 39, 48).

³⁴ O primeiro promoveu sete concertos de música e o segundo contratou uma Serenata. O termo serenata é regularmente aplicado de forma ambígua nas fontes da época, não sendo muitas vezes claro se se trata de um espectáculo musico-dramático, que cremos ser aqui o caso, ou se de uma apresentação de música variada.

muito críticos em relação a estes músicos ao serviço de casas nobres portuguesas ou à qualidade da música destas assembleias que consideram mediócras.³⁶ A elite mais investida na rigorosa salvaguarda da qualidade artística dos salões de modelo cosmopolita contrata, com carácter pontual ou de longo prazo, os serviços de músicos profissionais, preferencialmente ao serviço da corte. É este o caso de William Beckford que celebra um contrato com um conjunto de músicos profissionais intermediado pelo Marquês de Marialva, tendo como director musical o próprio Jerónimo Francisco de Lima.³⁷ Na sua condição de Estribeiro-mor do reino, o próprio Marquês de Marialva, alimenta a tradição dos concertos privados fazendo uso directo dos músicos da Real Câmara. É no seu palácio em Sintra que tem lugar a apresentação do violinista Antonio Lolli numa assembleia privada de grande fausto, pouco depois de se ter apresentado ao público na ANE e no Teatro do Salitre.

Peu après notre retour chez le marquis de Marialva, on s'est mis à table; il nous a fait faire très bonne chère. Le dîner nous a conduit jusqu'à l'heure où il fallait de la bougie; nous en avons trouvée en nombre dans un salon éclairé par le soleil et peint par Pillement en arbres dont les têtes forment la voûte de cette superbe pièce; elle est du genre le plus noble et le plus agréable. Bientôt Lolli, soutenu d'un grand orchestre, a fait entendre toutes les merveilles de son art. Après un charmant concert, nous avons vu tirer un feu d'artifice dont la dernière fusée a été le signal d'un bal très gai. Le souper qui l'a suivi n'était pas moins bien servi que le dîner. Il était minuit lorsque nous avons repris le chemin de retour. (Bombelles 1954: 88. 1787/01/25. Neryve).

³⁵ Visita do Marquês de Penalva e do filho ao Autor: *"In the evening I would not be cheated of my drive and made the Penalvas go out with me. We returned to tea and there was a fiddler and a priest, humble servants and toad-eaters to the Marquis, in waiting. They fell a-thumping my poor pianofortes and playing sonatas whether I would or no. You know how I abhor sonatas, and that certain chromatic squeaking tones of a fiddle, when the player turns up the whites of his eyes, waggles a greasy chin and affects ecstasies, set my guts on edge. The purgation-like countenance of the Doctor was enough to do that already without the assistance of his fellow parasites the priest and the musician (...)." (Beckford 1954: 102, 1787/06/24. Neryve).*

³⁶ O autor da crónica da AMZ de 1816/06/26 refere a existência de sociedades musicais privadas promovidas pelos Marqueses de Abrantes, de Borba, de Castelo Melhor, pelos Conde de Lumiares e Barão de Quintela, o qual, é de assinalar, as considera insatisfatórias em termos estritamente musicais (Brito/Cranmer 1990: 39, 49).

³⁷ *"The Marquis of M--- [Marialva], as first Lord of the // Bedchamber, Master of the Horse, and, as it were, hereditary prime favourite, enjoys a decided influence over this empire of sweet sounds [músicos ao serviço da Corte]; and having been so friendly as to impart a share of these musical blessings to me, I have been permitted to avail myself, whenever I please, of a selection from this wonderful band of performers." (Beckford 1834: 123-124, 1787/08/26. Neryve). Cf. Cap.6-III para questões de contratação dos músicos.*

Ao longo do governo de Pombal verifica-se o processo de definitiva consagração e dignificação dos homens de negócio, do ponto de vista institucional, legal e simbólico (Cf. Pedreira 1995: 462). Durante o reinado de D. Maria I consolida-se essa mesma hierarquia mercantil e financeira a par de alguma renovação, nomeadamente através da devolução de protagonismo a elites aristocráticas anteriormente afastadas por Pombal, que se agruparão em torno do círculo da Academia das Ciências (fundada em 1780). É neste processo de consolidação social, a par de uma recuperação de prosperidade económica na praça comercial lisboeta, que se enquadra o investimento reforçado em Assembleias e concertos privados, que se aproximam do modelo de salão cosmopolita cultivado ao mais alto nível entre as elites. A festa promovida pelo Marquês de Marialva, que referimos anteriormente, é representativa daquela que podemos considerar uma assembleia de excepcional investimento, de acordo com os mais elevados patamares de exigência do salão cosmopolita de tradição aristocrática, que aposta na exteriorização de algumas manifestações festivas como o fogo de artifício. Estas assembleias, porque privadas mas com suficiente visibilidade social, favorecem a consolidação do grupo de investidores e do anfiteatro humano - o público – que será anos mais tarde favorável à criação e manutenção de um espaço de entretenimento como o Teatro de São Carlos, passível de integrar o concerto público na sua programação variada.

Individualidades em processo de distinção, como Anselmo José da Cruz Sobral (1781 a 1785)³⁸ ou Geraldo Wenceslau Braancamp (1785), promovem a prática de música profana em assembleias que têm lugar nas respectivas residências ou em quintas.³⁹ O círculo de relações é próximo, encontrando-se os dois indivíduos familiarmente ligados desde 1773, quando o primeiro se casou com a filha do segundo, verificando-se haver uma sucessão nos interesses e negócios. G. W. Braancamp, por heranças do sogro e do cunhado, ficará na posse do morgado e senhorio de Sobral de Monte Agraço, recebendo em 1813 o título de Barão de Sobral.⁴⁰ Anselmo

³⁸ Os anos acima indicados dizem respeito às referências a concertos privados promovidos com recurso à contratação de músicos, tal como está documentada pelos Manifestos da ISC.

³⁹ Cf. Anexo A

José da Cruz Sobral contratou, em 1781 e 1782, músicos, entre os quais, António Rodil como solista, para funções profanas que tiveram lugar na Quinta do seu irmão (na Luz), o Cónego António José da Cruz, oratoriano, cónego da patriarcal e homem do círculo mais próximo de Pombal.⁴¹

Gaspar Pessoa Tavares insere-se também na primeira linha dos negociantes lisboetas, incluindo na sua trajectória pessoal todas as distinções menos o título. Ostenta contudo um senhorio honorífico, como “Senhor de Tolões”, que será ultrapassado pela nobilitação do seu filho, investido barão liberal. Na primeira geração desta família com origem em mercadores cristãos novos, para além do negociante de sucesso que se empenhou com uma participação muito significativa no empréstimo à Coroa, em 1796, assinala-se a crescente importância socio-económica dos seus irmãos Gregório e José (Costa 1992: 174). O Marquês de Bombelles deixa-nos uma minuciosa descrição de um concerto que teve lugar na Casa de Gaspar Pessoa Tavares, onde pontificaram nomes da aristocracia, para além de individualidades como o Marquês de Pombal ou o próprio autor do relato:

Nous avons été finir la journée chez un négociant portugais, M. Pessoa, où nous attendaient le marquis de Pombal et la morgada d'Oliveira. Dès que nous avons été assis, on a commencé le plus beau concert qui ait été donné à Lisbonne depuis que j'y suis. Le Stabat Mater de Pergolèse a été rendu tant par les voix que par les instruments avec une perfection rare; une demoiselle brésilienne a joué un concert de flûte avec une justesse aussi surprenante que son goût est sûr et bon. D'autres femmes de la société de la maîtresse de la maison ont chanté des airs italiens et m'ont fait beaucoup plus de plaisir que je n'en ai à entendre les chanteuses de profession de la cour ou de la patriarcale. Mais les meilleures choses doivent avoir leur terme et si ce concert n'avait duré que la moitié du temps qu'on y a donné, il eut été ravissant. (Bombelles 1788: 100. 1787/02/21. Neryve).

A estrutura do concerto é consideravelmente diferente daquele que foi promovido pelo Marquês de Marialva, o qual se expandiu festivamente para o exterior com fogo de artifício proporcionando espaço para a conversa durante o jantar e a ceia. A assembleia na casa do Sr. Pessoa incorpora

⁴⁰ Afirma-se como uma das primeiras figuras do meio comercial e financeiro, sendo administrador da Companhia de Pernambuco, deputado e Presidente da Junta do Comércio, membro do Conselho Ultramarino e Conselheiro de Estado (Cf. Pedreira 1995: 228-229).

⁴¹ O Cónego António José da Cruz terá desenvolvido influência directa junto de Pombal para despoletar o processo de ascensão dos seus irmãos José Francisco e Joaquim Inácio que chegaram a integrar o Conselho da Fazenda e a servir como tesoureiro-mor do Erário Régio, bem como do já referido Anselmo José que subiu a Caixa do Contrato do tabaco. (Cf. Pedreira 1995: 159).

uma moldura ritualizada de seriedade, em relação à audição de música que é, desde logo, veiculada pelo reportório, o *Stabat Mater* de Pergolesi. O reconhecimento da importância desta obra extremamente popular em toda a Europa e, por isso, também representativa de uma circulação cosmopolita, transparece na própria menção por parte de Bombelles que normalmente não insere nos seus textos referências a reportório.⁴² A seriedade transparece também no cuidado posto na qualidade musical das prestações musicais, verificando-se que as senhoras do círculo da dona da casa demonstram recursos artísticos de grande nível, comparando-as Bombelles com os músicos profissionais, para despromover estes últimos. Todos os indícios nos confirmam que o investimento desta elite da finança, ao nível da aquisição de recursos próprios à sociabilidade, segundo os novos modelos em expansão no nosso país, é feito com um grau de seriedade muito considerável. O investimento qualifica-se, quer no recurso à contratação do mesmo lote de músicos profissionais que encontramos nos salões da alta nobreza e da elite de estrangeiros, quer na qualificada formação musical amadora, sobretudo feminina.⁴³ Importa sublinhar este aspecto pois não há indícios de investimento na formação musical, ou apresentação em assembleia de músicos amadores homens, nesta primeira geração mercantil promovida por Pombal.

Para além dos nomes referidos, encontramos nesta elite financeira, que reúne à cabeça 16 capitalistas de Lisboa (conhecido como o Grupo da

⁴² A Querelle des Bouffons chamou as atenções para esta obra, que teve a sua primeira apresentação em Paris em 1753. Entre as muitas opiniões elogiosas, conta-se a de Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de Musique*, 1768) que exaltou Pergolesi como um dos maiores compositores de todos os tempos. Na segunda metade do século XVIII regista-se uma abundância de edições impressas desta obra, o que confirma o interesse persistente entre o público e amadores, pois são publicadas também reduções para tecla da partitura. O mesmo se verifica em Inglaterra e Alemanha onde a sua divulgação é feita também em edições com paráfrase de textos. (Cf. Grave, Floyd K., "Abbé Vogler's Revision of Pergolesi's Stabat Mater" in *JAMS*, vol.30, nº1, 1977: 43-71. ver 46-47).

⁴³ Refira-se a propósito os casos documentados de investimento na educação dos filhos, onde se denota claramente uma consciência de que deste depende o sucesso de uma eventual mobilidade social da geração seguinte. No testamento, de 1802, de Cristovão Manuel Diegues podem ler-se indicações expressivas nesse sentido, aparecendo a formação musical em lugar de destaque: "atendendo à grande despesa que o meu casal tem feito com a educação das minhas primeiras duas filhas [...] e querendo igualmente que as outras duas filhas tenham igoal edocação [...] determino que todo o remanescente que houver na minha terça seja aplicado para as despesas de educação que quero se dê às mais filhas e filhos sendo tudo igoal à que tem tido as duas filhas mais velhas acima referidas tanto de muzica e instrumentos como do mais que elas tem aprendido ou de outra qualquer prenda que escolherem; cuja educação sera sucessivamente athe a idade completa de vinte annos, [...]" (cit. Pedreira 1995: 293. ANTT, RGT, Liv.352: 10).

Gazeta)⁴⁴ outros nomes associados à promoção de assembleias ou ao investimento no Teatro de São Carlos. Tal facto permite considerar esta elite como parte essencial do processo de expansão qualificada do quadro de práticas culturais próprias às assembleias cosmopolitas, nomeadamente o concerto privado. Refira-se, ainda, o caso de João Rodrigues Caldas que sabemos ter contratado um concerto a Biencardi em 1787 (Cf. manifestos da ISC).⁴⁵

Ao contrário do que acontece ao nível da promoção de concertos públicos (por via dos benefícios), o papel dos músicos no quadro dos concertos privados circunscreve-se à participação activa, muitas vezes, supõe-se, gratuita.⁴⁶ Destaca-se por isso o registo relativo ao violinista Pinto Palma, pela sua raridade, o qual refere que o músico promove concertos privados em sua casa “sempre que lhe é possível reunir número suficiente de músicos profissionais e amadores” (Brito/Cranmer 1990: 53. *AMZ* 1816). Tal facto remete-nos para o gradual processo de mudança no perfil profissional dos músicos que aponta precisamente para uma rentabilização das oportunidades de visibilidade pública. Isto pode, aliás, detectar-se numa iniciativa singular, como a Sociedade Filarmónica, fundada por Bomtempo em 1822, na medida em que esta “transfere” os músicos amadores para um

⁴⁴ Joaquim Pedro Quintella, Anselmo José da Cruz Sobral, Jacinto Fernandes Bandeira, Geraldo Wenceslao Braancamp, João Rodrigues Caldas, João Roque Jorge e filhos, António Francisco Machado, Gaspar Pessoa Tavares, José Pinheiro Salgado, José António Pereira, Paulo Jorge e filhos, Miguel Lourenço Peres, José Pereira de Sousa Caldas, António Martins Pedra, Jerónimo Ribeiro Neves, Bento José Pacheco e filhos (Cf. Costa 1992: 182). O paralelismo foi já demonstrado no caso da edificação do Teatro de São Carlos cuja lista de personalidades contribuintes coincide (com excepção de apenas dois nomes) com a lista de accionistas para o primeiro banco português (1797), (Cf. França 1977: 22).

⁴⁵ Refiram-se ainda outros exemplos que comprovam a vulgarização de assembleias com música contratada a profissionais, nomeadamente as funções profanas na quinta de Manuel Gonçalves Ramos no Lumiar, ou nas casas de João Correia, Simplicio Guerra, Inácio Xavier, Joaquim Francisco, João Batista ou Jozé Murta que ocorrem todas nos primeiros cinco anos da década de 1780. Mais tardiamente, as crónicas do *AMZ* dão notícia em 1821 de concertos privados nas casas de José Dias Pereira Chaves, João Marques da Silva, João Pedro da Mata, Eugénio Manuel do Carmo, Francisco de Assis. Em 1823 as crónicas acrescentam ainda referências a concertos privados nas casas do fandeiro Simão, do farmacêutico Plácido e de Zancla (comerciante italiano), dando a entender que a utilidade destas é apenas a de se consituírem como ensaios a outras de maior qualidade musical. Entre estas individualidades, o cronista destaca José Dias Pereira Chaves, pelo seu papel protector junto dos músicos (Cf. Brito/Cranmer 1990: 23, 53, 58. *AMZ* 1821/08/19, 1823/01/01).

⁴⁶ “Em geral, o músico nesta terra é tido em pouca conta; ninguém se preocupa com ele, ninguém se dá com ele ou lhe demonstra as cortesias mais correntes, excepto quando precisa dele e na medida em que precisa dele. Os mesmos que o convidam hoje, que hoje o adulam, a fim que ele vá animar a sua reunião, já não o conhecem logo que ele acabou de o fazer.” (Brito/Cranmer 1990: 40. *AMZ* 1816/06/16).

evento público, com carácter de regularidade e necessariamente enquadrado por músicos profissionais.

IV – Datas e Regularidade

No período em estudo verificam-se ligeiras alterações no que se refere aos contextos e pretextos subjacentes aos concertos privados, à medida que entramos no século XIX. Desde logo, importa distinguir entre a prática musical privada de carácter “espontâneo”, normalmente com escassos recursos instrumentais, apenas os que estão disponíveis, a qual se aproxima de uma periodicidade associada aos ritmos e humores do quotidiano. Esta prática musical espontânea está em grande medida associada ao registo de intimidade, da pequena assembleia de familiares e amigos, embora possa pontuar momentos de sociabilidade mais alargada em que, de acordo com o maior ou menor investimento, se verifica uma presença correspondente de músicos profissionais. Deste modo, a regularidade é, por assim dizer, imprevisível, mas assume-se, como certo, que tende a aumentar na medida em que a prática musical doméstica por amadores se encontra em franca expansão, tal como o comprova a venda de instrumentos e de música impressa, incluindo publicações periódicas especializadas para os dotes femininos como é o caso do *Jornal de Modinhas*.⁴⁷ Uma tal expansão prende-se, precisamente, com o processo de apropriação por parte da burguesia e classes médias das práticas culturais que incluem a música e a dança, como recursos de acesso a uma ambicionada distinção social que

⁴⁷ A publicação periódica de modinhas remonta a 1792/07/01 com o “*Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores authores*”, por P. A. Marchal e Milcent, Lisboa: Na Real Fabrica e Armazem de Muzica. Posteriormente entre 1794 e 1796 a sua publicação será assegurada por Francisco Domingos Milcent. Em 1801 com a publicação de João Baptista Waltmann para além de se reforçar a qualidade, enfatiza-se como estratégia de marketing a garantia do “divertimento das Senhoras”. (GL 28: 1802/07/13). Periódico editado por João Baptista Waltmann. – Lisboa, na Rua direita de S. Paulo defronte da fábrica dos vidros ao pé do Arco do Marquês.

permite “passar” nos salões.⁴⁸ Paralelamente vai-se afirmando a vontade de importar as práticas de sociabilidade e entretenimento que se cultivam no “estrangeiro” onde “ha passeios, sociedades, muzicas, assembleias, e senhoras: o mais são arremedos...”.⁴⁹

Uma vez mais, os retratos de usos e costumes, que nos oferece o teatro de cordel da época, constituem-se como testemunhos inestimáveis da assimilação destes processos, recorrendo-se com alguma frequência à tensão entre “opostos”, i.e., ao confronto entre dois “modus vivendi”, um mais fechado e associado ao passado e outro aberto à sociabilidade e por sua vez associado ao presente, ao “modernismo gosto”.⁵⁰ Este confronto pode ser geracional, entre pais e filhos,⁵¹ ou entre géneros, sendo o homem quem apela tendencialmente à contenção e critica por decadência moral esses novos usos e costumes que dão visibilidade às “graças” femininas. Podem ainda confrontar-se estilos de vida que remetem para extractos sociais diferenciados, criticando-se implicitamente a aristocracia por contraponto à valorização do trabalho produtivo.

Por apresentar um confronto social de tipo mais complexo com novos valores que ultrapassam a eterna dialéctica entre o novo e o velho, remetemos para o diálogo entre as duas personagens do entremez A

⁴⁸ Em *Casquilharia por Força* (1781) os irmãos Roberto de Jacinta preparam-se para ir nessa noite a um sarau em casa de uma tia e ensaiam os passos de dança com que esperam impressionar as primas e os convidados. Contudo, o Pai, Fabricio, comerciante da Alfândega, censura-os pelo apego excessivo à última moda, tanto das danças e canções, como nos trajos e penteados. Roberto, considerando que o domínio básico já adquirido pela irmã nos passos de Dança de salão mais correntes, lhe hão-de permitir “passar”, ou seja, corresponder aos critérios de distinção do círculo em que se quer apresentar. Jacinta lamentando-se de ela e o irmão terem de tentar fazer, de forma autodidáctica, a aprendizagem dessas novas modas em que vê sinais indispensáveis de distinção, sem poderem recorrer a mestres dispendiosos.

“ROBERTO: Jacinta, vamos a isto; tu bem sabes, que temos hoje função em caza das Primas, e que ha de haver boa companhia, e tu não estás ainda segura naquelle balancé á du Pré, e he preciso por-te corrente nelle.

JACINTA: O que eu dezejava saber, era o minuete da Corte; porque he agora o que faz brilhar, e se me tirarem a dançar o dito minuete, hei de ficar bem airoza dizendo, que o não sei.

ROBERTO: Para hoje he impossivel; porque tem muitos passos difficultozos, que tu não podes aprender sem tempo: aqui estou eu, que ando ha tres // somanas com o solo Inglez, e ainda o não posso dançar em publico. Vamos nós vêr o minuete lizo, e algumas figuras de contradança sem perder tempo.

(Toca no Mandolino, e dança com Jacinta.)

Sustenha o passo mana... lará... não dobre de repente... lá lará... bom... olhe para mim... lá... firme o corpo... lará... sustenha... está feito: poderá passar.” (Ibid.: 1-2. Nerytc).

⁴⁹ Costa, José Daniel Rodrigues da, *A Desgraça do Bazófia, ou os Dois Doutores* (1782: 13).

⁵⁰ Cf. nota rod. 16 na referência ao Entremez *Os Noivos de um Mês* (1786).

⁵¹ O já referido caso da peça *Casquilharia por Força* (1781).

Desgraça do Bazófia, ou os Dois Doutores (Costa 1782). São eles o Doutor Tanello, homem de costumes sóbrios que dedica a sua vida ao estudo e o Doutor Gramillo, fidalgo arruinado e homem obcecado pela representação social, que sustenta um estilo de vida dispendioso, muito acima das suas posses, e que se gaba de ser “hum completo assembleante”, condição que requer conhecimentos e, idealmente, alguma proficiência musical:

DR. TANELLO: Ninguem figura melhor o seu partido! Mas reparo que, officinando todos, como mostrais nessa pintura, em dança, jogo, muzica, e poesia, nem sei como vos soffrem, quando vos considero falto dessas prendas! São cazas de beneficio, ou são theatros?

DR. GRAMILLO: Não. Mas quem vos disse que // em mim se não encontram prendas? Primeiramente basta saberem toda a minha distincta genealogia, para me darem o melhor lugar; quanto mais que danço muito bem o minuete, contradanço como mestre; sei varias lôas, que ouvi a meu avô, quando foi por Embaixador á China; sei applaudir a senhora mais bem entoadá; conheço quem mais affina, e desaffina; administro o café, e o chá distintamente; chego cadeiras ás senhoras, sei muitos jogos de prendas, jógo muito bem o isque, e em fim sou hum completo assembleante... (Ibid.: 6-7).

Um pouco mais à frente D. Chispa, fidalgo rico e primo do Dr. Gramillo, gaba-se dos seus luxos de proprietário rico, designadamente das suas carruagens e cavalos e das suas viagens pelo estrangeiro, com estada em cidades onde há de facto “bom gosto moderno”. O roteiro aponta para um eixo franco-italiano dominante nesta matéria:

D. CHISPA: Este anno morreraõ-me quatro machos, que me custaraõ duzentas e trinta moedas; e he necessario prover-me para o anno; mas que ha de ser, se os meus foreiros são tardos nos pagamentos, e se o meu genio de viajar pelos Países Estrangeiros, além da minha grandissima despeza, fez com que viesse achar deteriorada a minha caza! Mas nem eu posso explicar a felicidade que tem os viajantes: foraõ caros os meus divertimentos, mas tive os mais completos. Em França gastei oitenta mil cruzados em dois mezes; na Italia mais de duzentos em dois annos. Insensivelmente sempre se gasta muito cabedal naquelles Reinos. Mas que satisfação de gostos! (Ibid: 13).

A regularidade das assembleias e das práticas culturais que as enriquecem dependem, assim, de um “modus vivendi”, inserido num contexto de sociabilidade, estimulado pela urgência de actualização com o que se passa no estrangeiro. Este ansiado cosmopolitismo agrava o conflito entre gerações e imprime acesa regularidade nas assembleias, pois são elas que asseguram um “viver moderno”. Em termos de pretextos para a promoção de Assembleias, estes podem ser de toda a ordem, tornando-se quase

obrigatórios, a título individual, os aniversários e dias patronímicos (Lopes 1989: 149)⁵². No que refere ao calendário geral a Quaresma é apontada como um período muito animado, não só por eventual compensação da inexistência de entretenimentos públicos devido ao encerramento dos teatros, mas também porque se aproveitava a dinâmica social das funções litúrgicas, ou das procissões, para dar continuidade ao encontro entre as pessoas em espaço público através do convívio em espaço privado.

O relato de Arthur W. Costigan⁵³ é dos mais elucidativos a este respeito, não só pela riqueza de pormenores musicais, como, pelo facto, de contrariar a ideia da Quaresma se constituir como um tempo de penitência que imporia um quadro de abstinência, ao nível da sociabilidade privada.

Lent is here so far from being a season of penance and mortification, that since it began, we have seen more company, and in greater variety, than we did before; we attend the churches and processions, of which there is a grand one // every Friday, in one part or other of the city, and we are always invited to see them at the house of some principal person in that quarter; after which, there is an elegant collation provided for the company, as well as tea, chocolate, cards, and dancing for those who chuse it; and you are sure to hear some of finest Italian airs, by some of the Ladies present. (Costigan 1779: II, 169-170, Carta XXXIII. Neryve).

Cerca de vinte anos depois, o mesmo tipo de testemunho é oferecido por Ruders, relativamente à importante procissão do Corpo de Cristo. Com o olhar de quem fica de fora, na rua e a passo de procissão, o autor confirma que esta era bem acompanhada pelas casas que se encontravam no percurso, abrindo-se depois estas a convidados com o intuito de prolongar o convívio em Assembleias.

Não desmereceu em esplendor (...) cada janela, cada varanda, parece um esplêndido camarote completamente cheio, donde se debruçam as senhoras mais

⁵² Numa das Cartas da Condessa do Vimieiro para Leonor de Almeida que está na Áustria pode ler-se: "Amanhã celebraremos os teos annos em caza d'Atallaya onde nos juntamos todas as quartas fr.ªs ha musica e dansa" (Bello Vázquez 2005: 383. 1781/10/29).

⁵³ Quanto à identidade deste autor pelo menos um testemunho relevante da época, o da filha do General de Valleré, fá-la corresponder à de um oficial irlandês, o Brigadeiro James Ferrier, que esteve efectivamente durante alguns anos ao serviço do Exército português, chegando mesmo a comandar o Regimento de Artilharia do Minho, e que acabou por ser compulsivamente afastado das suas funções, decidindo a partir de então vingar-se de Portugal, através da publicação deste manifesto anti-português (Chaves 1977: 10-21). Tanto o "Capitão William Costigan" como o seu companheiro de viagem, um jovem aristocrata inglês que no texto dá pelo nome de nome "Lord Freeman", seriam assim personagens imaginários (Cf. estudo introdutório Neryve).

elegantes da cidade, entre as quais se destacam muitas de rara formosura. (Ruders 2002: I, 105. 1800/06/05).

O relato de Thomas Lindley, um dos primeiros contendo informação substantiva sobre as práticas musicais sacras e profanas da realidade brasileira, resulta da sua estada em S. Salvador da Baía, em 1802. Retomamos, aqui um excerto, pela precisão das indicações fornecidas, na medida em que se aproximam da realidade vivida em Lisboa. São incluídos depois detalhes sobre a “dança negra” (lundum), que não vêm agora a propósito. Confirma-se, sobretudo, a influência de Lisboa como modelo de uma sociabilidade que se propaga.

Chief amusements of the citizens are the feasts of the different saints, professions of nuns, sumptuous funerals, the holy or passion-week, &c. which are all celebrated in rotation with grand ceremonies, a full concert, and frequent processions. Scarcely a day passes that some one or other of these festivals does not occur; and thus is presented a continued round of opportunities for uniting devotion // and pleasure, which is eagerly embraced, particularly by the ladies. On grand occasions of this kind, after much coming from church, they visit each other, and have more plentiful dinner than common under the term banquet; during and after which they drink unusual quantities of wine; and, when elevated to an extraordinary pitch, the guitar or violin is introduced, and singing commences: but the song soon gives way to the enticing negro dance. (...)

A few of the superior classes give elegant entertainments have family concerts, balls, and card parties. (Lindley 1805: 275-76. Neryve).

O potencial de sociabilidade que um calendário litúrgico tão preenchido oferecia, é amplamente reconhecido e tem um peso que se faz sentir em todas as frentes, na medida em que se constituía ainda como importante pretexto para festividades de rua de carácter popular. No elenco dos ingredientes necessários à representação dos papéis sociais emergentes consta, à cabeça, a obrigatoriedade de cumprir o calendário e festas da Igreja, ao qual se acrescentam as inevitáveis assembleias e o teatro.⁵⁴

Entre a Assembleia organizada, de acordo com pretextos calendarizados, e a execução musical espontânea em reunião privada, existe ainda informação sobre compromissos de regularidade na organização de assembleias. As mais notadas eram necessariamente as de grande aparato,

⁵⁴ A este propósito lembramos o receituário contido no Soneto dedicado “Aos costumes dos Fidalgos Fingidos” da peça *Dezengano do Mundo para os peraltas esbandalhados* (1791), citado no Cap. 2 - IV.2.2.

que incluíam concertos e baile, recorrendo à contratação de músicos profissionais. Tratava-se normalmente de compromissos sociais muito onerosos, que exibiam de forma cabal a fortuna dos respectivos promotores. Era este o caso dos comentados salões de Daniel Gildemeester ou Gerard de Vismes, que ofereciam assembleias semanais, respectivamente à quarta-feira e domingo, pelo menos, entre 1786 e 1787.⁵⁵ Um pouco mais tarde (remetendo para 1808-1811) há informação sobre o salão da Duquesa de Abrantes, onde se recebia todos os dias, para além de se promoverem dois bailes por mês e frequentes concertos.⁵⁶ A anfitriã relata também que no seu salão a prática musical privada “espontânea” entre os elementos femininos das assembleias era quotidiana. No início do século XIX, pode acrescentar-se ainda, a regularidade semanal das assembleias na luxuosa residência do comerciante e industrial Jácome Ratton.⁵⁷ A recorrência de informações sobre Assembleias e o facto de ser assunto frequente no teatro de cordel, confirmam a observação de William Granville Eliot de que as famílias de algum peso dão bailes privados semanais ao Domingo,⁵⁸ que é confirmada por Ruders:

Em Sintra há uma assembleia que funciona todos os domingos à noite. Fui lá um instante. Desta vez a reunião durou pouco mais de duas horas. (Ruders 2002: I, 133. 1800/09/04).

A descrição que o Marquês de Bombelles nos deixa de uma recepção na Casa do Marquês de Penalva confirma a familiaridade da aristocracia

⁵⁵ A qualidade musical pagava-se caro e Bombelles acusa Gerard de Vismes de ser avaro naquilo que tem para oferecer “*Il donne des concerts tous les dimanches et ce sont les plus mauvais musiciens de Lisbonne qui les composent.*” (Cf. Bombelles 1788: 55 e 93-94, Neryve).

Ao contrário da acidez das opiniões do embaixador francês sobre o seu conterrâneo, Jens Wolff reconhece distinção e luxo nestes mesmos salões após visita a casa do Senhor Gerard de Vismes: “*The house, fitted up with much elegance, particularly the concert and ball rooms, possesses every requisite for the dwelling of a man of large and independent fortune.*” (Wolff 1801: 5. Neryve).

⁵⁶ “*Le corps diplomatique se réunissait chaque soir chez moi: on jouait au whist et, pendant ce temps-là je demeurais dans une autre pièce, ou avec quelques jeunes femmes nous dansions au piano ou bien nous faisons de la musique, nous jouions des charades en action, des proverbes; à onze et demie ou minuit, on apportait le thé, et puis la poularde au riz, mets chéri des Portugais. C'est ainsi que le temps se passait, les jours où il n'y avait pas d'opéra, ce qui était rare (...)*” (Abrantes, Souvenirs 1837: II, 301-302. Neryve).

⁵⁷ No Palácio do Marquês de Pombal “*où se rassemble tout ce qu'il y a de plus élégant et distingué de Lisbonne* » (Dumouret 1813: 845-846. 1804/05/05. Neryve).

⁵⁸ “*On a Sunday evening most of the families of consequence in Lisbon have private dances, where the gavot, a national dance, the fandango, waltzes, and sometimes English country dances, are kept up with spirit to a late hour*” (Eliot 1811: 189. Neryve).

portuguesa com os concertos privados, nos quais se misturam a prática amadora de vozes femininas, sustentada pela contratação regular de músicos profissionais da melhor qualidade. É também dada informação do maior interesse sobre a circulação de repertório vocal, que se discutirá à frente neste estudo, destacando, por agora, os horários indicados para as assembleias que terminam pelas 23h e não incluem ceia de talher, facto que o embaixador francês identifica como um costume nacional sensato e não resultado de uma sociabilidade tacanha:

Il y a eu un fort beau concert où les comtesses de Redondo, d'Avintes et la marquise de Valença ont très bien chanté de beaux airs italiens. Le vicomte de Ponte de Lima, beau-frère du marquis de Penalva, s'y est trouvé ainsi que les marquis de Lavradio, de Castelo Melhor et le comte de Vimieiro; chacun de ceux-ci était accompagné de sa femme et de ses enfants, ce qui faisait dans l'ensemble une société brillante. La musique de Gluck, de Piccini, de Sacchini et de Grétry chantée par Mme. de Bombelles fait grand plaisir aux Portugais; leurs accompagnateurs sont excellents et je n'ai entendu nulle part la musique concertante mieux exécutée qu'à Lisbonne. L'usage du pays n'est pas de donner à souper. On assemble entre six et sept heures; on joue et l'on fait de la musique. Vers huit heures on apporte du thé, du chocolat, des pâtisseries et des bonbons dans lesquels les officiers portugais excel- // lent. Une heure après vient la limonade, l'orgeat, le sirop de capillaire et quelquefois le punch. Entre dix et onze heures la société se sépare: chacun rentrant chez soi se met à son aise et soupe s'il a envie, chose plus convenable à un pays chaud que de grands soupers où les femmes sont gênées par leur parure et où rarement on est placé de façon à trouver dans les voisins le genre de conversation ou d'amusement qu'on désire. (Bombelles 1788: 72-73. 1786/12/28. Neryve).

No teatro de cordel, a Assembleia é normalmente apresentada pelos seus protagonistas, como um espaço de prazer, desejo, sedução, com uma expectativa emocional de eternização, i.e., regularidade diária e pela noite dentro.

VIUVA [mãe]: A que horas findará esse festejo?
CORNELIO [filho]: Ah que elle eterno fosse he meu desejo!
Para as duas da noite a botar vem,
Da mesma fórma que hontem foi tambem.⁵⁹

⁵⁹ *Destemperos de hum Bazofia* (1777: 3).

V - Localização da Música Instrumental

Entre os vários ingredientes de uma assembleia conta-se a música, a dança, o jogo, a poesia recitada (motes), a conversação⁶⁰ e a partilha de refeições, mais ou menos ligeiras e/ou sofisticadas. Além do aparato de investimento que tem a ver com a riqueza dos salões e iguarias oferecidas, os recursos pessoais de distinção passam pelos conhecimentos musicais e proficiência nas danças. Pode, assim, concluir-se, desde já, que as assembleias terão tanto mais música quando maior for o investimento do promotor na ostentação dos seus recursos de distinção socio-económica. Música essa que pode ser assegurada por músicos profissionais que oferecem concertos e acompanham o baile, bem como, por ilustres membros da Assembleia, normalmente a sua componente feminina que, no âmbito das práticas musicais privadas, assegura a circulação de repertório vocal e para tecla. Refira-se, a propósito, o estudo de João Pedro d'Alvarenga (1995)⁶¹ sobre uma colecção de composições para cravo (cópia datada entre 1790-1795), numa encadernação cuja dedicatória e pertences inscritos induzem a atribuição do seu uso por D. Domingas Manuel de Noronha, 3ª Marquesa de Tancos e 8ª Condessa da Atalaia (1753-1827).

Já referimos vários testemunhos de estrangeiros que expõem a estrutura das Assembleias privadas a que assistiram, a par de indicações que têm a ver com o prestígio dos convivas, decoração dos salões, sofisticação e bom gosto da sociedade, no seu conjunto. Estes relatos impõem o olhar correctivo referenciado no modelo cosmopolita, não admitindo por isso desvios em relação a este mesmo paradigma a não ser

⁶⁰ Refira-se a publicação em 1774 de três manuais de aconselhamento à conduta feminina, cujos títulos falam por si. *Pintura do sexo bello naquellas damas vans que só se occupão em agradar ao outro sexo (...)*; *Pintura do sexo bello na mais temivel porção dos seus individuos, a saber, as damas libertinas (...)*; *Pintura do sexo bello nos seus principaes individuos; a saber, as damas virtuosas (...)* Lisboa: Régia Officina Typografica. Neste último volume incluem-se instruções sobre a boa frequência em Assembleias, nomeadamente a arte da conversação aconselhando “Escutai muito e fallai pouco (...) fallai sempre comedido, agradável e honesto.”

Como já referimos é também por esta altura que se inicia a publicação de Métodos de aprendizagem de dança, que para além do aperfeiçoamento coreográfico, têm ainda a função de ensinar a correcta postura do corpo ou das vênias, muito útil em Assembleia. Refira-se, a título de exemplo, o já citado *Methodo ou explicação para aprender a dançar contradanças* do mestre Julio Severim Pantezze, publicado em 1761. Seis anos mais tarde, em 1767, a publicação do *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança* de Bonem Natal Jácome.

⁶¹ Este estudo de caso (P-Ln, M.M. 321) para além do seu alcance na atribuição de autorias, aborda o processo de circulação de repertório.

que estes se confinem a um colorido local – como é o caso da modinha – que é sempre identificado como tal.⁶²

Importa agora atentar na estrutura das assembleias veiculada pelo entretenimento público. Na peça *Destemperos de um Basófia* (1777) é apresentada a sequência interna de uma assembleia em casa de D. Rufina. Depois da dona da casa (musa) dar a Cornelio o mote para glosar, ouve-se primeiro uma sonata instrumental, dança-se em seguida uma série de minuets, cada qual centrado numa das Senhoras presentes, e só depois o galã é chamado a recitar a sua glosa poética. Este é Cornelio, filho de uma viúva pobre que fingindo ser peralta rico faz a corte a D. Rufina e acumula dívidas, acabando por ser desmascarado pelo Capelista que dá conta da sua intensa vida social que se distribui pela ópera, assembleias, jogo e cafés da moda.

CAPELLISTA:

Tenho-o encontrado muita ocasião,
Não me dá huma só satisfação.
Na Opera, n'Assembleia, e na partida,
Nas casas do Café de mais sahida,
Em toda a parte onde tenho entrado,
Tenho a vossa mercê sempre encontrado.
Para tudo isto tem, que bem frequenta,
Só pagar quanto deve não intenta. (Ibid.: 13. Nerytc).

À estrutura acima apresentada podem somar-se, para além dos jogos de sociedade, outros géneros musicais, com particular relevância para o

⁶² Refira-se o relato em que Barrault descreve uma recepção em casa da Marquesa de Clermont: “*Toutes les jeunes beautés de Lisbonne y etoit, depuis M^{de} La Comtesse / de Soura jusqu'a M^{de} Dona Luiza Clara, qui est venue réchauffer / un peu, la, les cendres de son imagination. Toutes les Dames s'y sont / comportées comme a l'ordinaire, premierement toutes ensemble entassées / dans un coin comme des moutons qui ont peur de la pluie. La Nimphe / de Penha de França sourioit, l'hermite de Palhavent faisoit des mines, / une autre ressembloit au Stabat mater dolorosa, M^{de} Forbes, a qui on ne / disoit pas grande chose, avoit un peu l'air de la Didone abandonata // et les autres portoient leurs offrandes aux autels du Dieu du jeu. / Mais M^{de} Votre epouse, affable, attentive, repondant avec / modestie mais avec grace a tout ce qu'on lui disoit, a persuadée / les Etrangers qui etoient a cette fête sur tout le Dannemarc en corps, qu'on / pouvoit etre Portugaise et polie, ce dont ils auroient peut-etre / douté, si Elle n'eut pas été la. On n'a point dansé, ce dont quelques / personnes ont été bien fachées. M^{de} La Comtesse de Tarouca / s'est trouvée mal au commencement de l'assemblée, et craignant / quelques violentes convulsions aux quelles elles est sujete Elle s'est retirée / avec son mari ce qui l'a privée d'entendre chanté M son beau / pere.*” (Barrault 1772: 337/337v. 1771/02/09). Sulpice Gaubier de Barrault é um personagem de algum modo comparável a Giuseppe Gorani, com quem de resto se cruza no nosso País em pleno consulado pombalino. São ambos aventureiros mais ou menos apátridas, cuja passagem por Portugal oscila entre o acesso à esfera mais privilegiada da nobreza e da alta burguesia de Lisboa - e designadamente ao círculo político e familiar do próprio Pombal - e a passagem episódica pela prisão. As nove cartas autógrafas de 1771-72 que dele sobrevivem no códice 619 da Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional revelam-no, como um homem de confiança inserido no círculo mais próximo de Sebastião José e da mulher, porventura mesmo desempenhando funções pelo menos informais ao serviço da Marquesa. (Cf. Neryve).

canto, bem como outras danças que não apenas o minuete. O programa de uma assembleia será tanto mais estimulante quanto mais variado. O processo de circulação e mudança do gosto manifesta-se em vários domínios, entre eles o vestuário, a dança e a música, que se transformam em bens culturais consumidos de acordo com os ditames da moda, num número crescente de assembleias com uma abrangência social cada vez maior entre os seus promotores e frequentadores.

Ainda remetendo para as informações do teatro de cordel, encontramos enunciada a estrutura de uma assembleia de classe média com mais alguns ingredientes: danças, motes glosados de improviso, modinhas e “tudo o que nos lembrar”. Também aqui a assembleia é palco para personagens levianas (normalmente homens jovens e sedutores: “chichisbéu” ou peralta) que tentam a virtude feminina ansiosa pel’O *Divertimento das Noites de Inverno* (1779).⁶³

PANTALÃO: Ora este brinco de que ha de constar?

LESBIA: Eu lho digo: dançar quatro minuets, contradançar, cantar algumas modinhas, e outras couzas mais: N’outra noite jogar alguns jogos de prendas, e tudo o que nos lembrar.

PANTALÃO: Está bem: dê-se principio á função.

(Sahe Columbina com a rabeca.)

COLUMBINA: Aqui está a rabeca.

AMBELINO: Meus Senhores, desculparaõ o meu insuficiente tocar. (Ibid.: 11. Nerytc).

O instrumentário circunscrito apenas a um violino ou bandolim, sem recurso à contratação de músicos profissionais, é descrito em vários entremezes que nos remetem para assembleias de reduzido investimento musical, em contexto doméstico de classe média. Refira-se contudo que há casos que indicam um maior investimento no suporte instrumental, por exemplo, “uma excelente orquestra”,⁶⁴ o que pode permitir momentos de

⁶³ No seu estudo introdutório a este Entremez, Nery (Cf. Nerytc) chama a atenção para a imagem utilizada no início da peça por Pantalão para descrever as danças de salão que não quer em sua casa: “folias e saltarellos”. Esta evocação de danças tradicionais portuguesas de raiz ainda medieval, que num contexto urbano do pleno século XVIII muito provavelmente já teriam entretanto desaparecido, poderá ter sido aqui empregue em sentido figurado, como designação genérica da própria Dança “ligeira”, ou talvez pretenda antes evidenciar a idade avançada de Pantalão e o seu desconhecimento das danças mais recentes, muito embora num segundo momento seja o próprio dono da casa a pedir, que se cantem modinhas “destas modernas”.

⁶⁴ Cf. *O Cazamento de huma Velha com hum Peralta* (s.d.: 2).

música instrumental em concerto, ou um programa de baile mais longo, variado e dirigido a uma assembleia numerosa.

É ponto essencial o brilho e elegância da assembleia, o qual está associado ao estatuto socio-económico dos convidados, à graciosidade das Senhoras e ao programa que anima o convívio. O baile constitui-se à partida como o momento alto, de encerramento, que é tanto mais elogiado quanto mais se prolongar noite dentro. O concerto por talentos reconhecidos, idealmente ao serviço da corte, pode também ser um ponto alto da assembleia, sobretudo nas de maior aparato, já que tal implica custos elevados. Pode assim considerar-se que o peso conferido à música se constitui como um dos elementos que aponta para uma estratificação social das assembleias, sendo por isso alvo de uma esforçada estratégia de apropriação.

Em relação às Assembleias de grande aparato nos melhores salões de Lisboa não é raro encontrar queixas pela ausência de baile, o que não significa que tenha havido um menor investimento nos números musicais. São conhecidas as queixas do Marquês de Bombelles sobre a excessiva extensão dos concertos privados, sobretudo se somada à inexistência de baile. São também conhecidas as críticas mordazes de William Beckford em relação à sociabilidade envergonhada ou deselegância na dança por parte de personalidades ilustres das melhores famílias portuguesas. Certo é que ao nível da sociabilidade nas classes mais altas a estrutura das assembleias aponta para uma distinção mais clara entre as reuniões íntimas com conversa e prática musical doméstica espontânea, as Assembleias de aparato e os bailes. A distinção não é rígida, mas nas casas onde se recebe muito, ela tende a impor-se, numa rotina de sociabilidade regrada, tal como se pôde ler anteriormente na descrição inclusa nas memórias da Duquesa de Abrantes (1837: II, 301-302).

Numa das cartas de Rose Soulé Dumouret,⁶⁵ que viveu em Portugal entre 1804 e 1814, lamenta-se a raridade de oportunidades para dançar, (a

⁶⁵ No estudo que antecede a sua edição das cartas de Rose Soulé Dumouret, o investigador Georges Demerson fornece-nos informação detalhada sobre a vida desta jovem da boa burguesia francesa de província, originária de Bagnères, na Gasconha, que casou com o diplomata canário D. José de Lugo e veio viver com o marido para Lisboa no período em que este desempenhou na capital portuguesa as funções de Cônsul-Geral de Espanha, entre 1804 e 1814 (Cf. Neryve).

excepção apontada é a Assembleia regular de Ratton). Importa referir que estas queixas nos remetem invariavelmente para fontes de origem francesa, decerto mais familiares à omnipresença da dança, em situação convival, e não espelham efectivamente uma crónica inexistência de bailes. Nas referências deslumbradas aos salões da alta nobreza, a autora destaca a excelência das interpretações dos músicos ao serviço da corte. Por se tratar de uma festa de bodas entre as melhores famílias do reino, podemos pensar que há um reforço de legitimação da omnipresença da coroa portuguesa, através dos músicos régios, que legitima e apoia a manutenção dos laços entre a primeira nobreza.

Nous passons notre Carnaval bien tranquillement. Je n'ai dansé qu'une seule fois chez Madame Ratton, qui se porte très bien quoique encore enceinte. Elle est surprise que je n'aie point de vos nouvelles et me charge toujours ainsi que son frère de vous faire leurs compliments.

Mon mari et moi avons été invités il y a 8 jours à la noce du fils du Marquis d'Abrantés, un des premiers et des plus riches seigneurs de la Cour. Tout ce qu'il y avait de plus noble et de plus brillant en était, et comme le palais du Marquis est très vaste et richement décoré, cela augmentait la magnificence de la fête. Il y eut beaucoup de musique et plusieurs chanteurs de l'Opéra et de la Chapelle Royale. À une heure, on servit un superbe souper qui dura bien avant dans la nuit, après quoi chacun se retira chez soi, et il n'y eut pas de bal à mon grand regret. (Dumouret 1813 : 852. 1805/02/17. Neryve).

Apesar da margem de variabilidade que pode encontrar-se nos ingredientes e sua respectiva ordenação numa assembleia, pode concluir-se que as prestações instrumentais, quer resultantes de prática musical doméstica, quer profissional, tendem a suceder-se à refeição (normalmente jantar), antecedendo o baile que encerra normalmente a reunião. Refira-se o testemunho de Bombelles a propósito de um jantar na Casa do Marquês de Alorna:

Après un dîner très bien servi, nous avons eu un joli concert suivi d'un petit bal; tout cela nous a menés jusqu'à onze heures du soir. (Bombelles 1788: 156. 1787/07. Neryve).

A música instrumental pode também acompanhar refeições ou enriquecer cenários, atraindo, por exemplo, os convivas para o jardim. Nestas duas últimas situações, bem como para os bailes, recorre-se necessariamente à contratação de músicos profissionais, no caso dos salões de classes altas. Já nas assembleias associadas à classe média a prática

musical amadora pode assegurar os compromissos de natureza mais claramente funcional, como é o caso da dança, com um acompanhamento instrumental reduzido.

Quando se trata de uma assembleia de aparato excepcional, aproximamo-nos mais da noção de festa, valendo a pena citar a descrição da brilhante sociedade que se reuniu na casa do Conde de Pombeiro, em Belas. Esta mesma festa é também descrita em segunda mão, por William Beckford que se apoia no relato do Grão Prior. Aqui a música instrumental aparece ao ar livre com grupos de músicos distribuídos pelo jardim, em salão enquadrando a recitação de poesia e como acompanhamento do baile:

Une nombreuse et brillante société s'est réunie depuis cinq heures jusqu'à sept heures du soir sous les magnifiques frênes de Belas; des bandes de musiciens étaient distribuées dans diverses parties du parc. (...) Après avoir admiré plusieurs belles pièces, nous nous sommes arrêtés dans celle où, après une symphonie, ont été dansés d'interminables menuets. Pour sauver des difficultés d'étiquette, Mme. de Bombelles a été obligée d'ouvrir le bal en dansant un de ces menuets; (...) ensuite on est venu se ranger sur une terrasse qui règne // long et au-dessus de la principale cour de la maison; elle n'était éclairée que par le clair de lune. Dans un pavillon un orchestre a exécuté de la très bonne musique après quoi ont paru, enveloppés dans leurs manteaux, huit ou dix improvisateurs qui ont récité d'abord des sonnets faits à grand loisir et honorés de grands bravos, puis les dames du haut de la galerie ont donné à ces poètes différents sujets. (...)

Après le souper, les uns sont revenus aux improvisations, les autres au bal et d'autres comme moi à Lisbonne. (Bombelles 1979: 141-142. 1787/07/04. Neryve).

Um pouco mais tardiamente o cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) refere que a música instrumental é a forma mais comum de se dar início a uma Assembleia, o que confirma a disseminação extrema que a prática musical doméstica conhece a partir do início do século XIX:

Nas cidades principais, mas sobretudo em Lisboa, é de bom-tom, quando se tem convidados, começar o serão com um pequeno concerto. (...) Se por aqui aparece um virtuoso estrangeiro, é costume ser convidado para estes concertos, onde tem de se fazer ouvir, caso pretenda que nele reparem e o apoiem. (Brito/Cranmer 1990 : 38-39. AMZ 1816/06/26).

Esta última afirmação alerta para o facto dos concertos privados funcionarem como plataforma de projecção e lançamento dos músicos na esfera de actividade pública remunerada, reforçando a estreita e também ambígua relação entre as esferas do público e do privado e a sua mútua interacção.

VI – Gêneros de Música

No contexto dos concertos privados, as referências são tendencialmente imprecisas em relação a gêneros, mas sobretudo omissas na identificação de compositores e obras. O repertório de dança altera-se à medida das transformações do gosto, assistindo-se no período em estudo a uma perda de representatividade do minuete, que na década de 1780 vai ser ultrapassado pelas contradanças, mais simples e rápidas, e depois pela valsa.⁶⁶ A modinha tem uma aceitação mais generalizada como componente do programa musical das Assembleias, seja entre as classes altas onde o encanto que provocam é magistralmente relatado por Beckford, seja nas intermédias, representadas em quadros vivos pelo teatro de cordel, seja ainda nos conventos, locais onde se processa uma sociabilidade matizada pela integração de uma falange feminina que se apropriou já dos recursos e das artes cultivadas em salão.

Sobre o repertório de circulação cosmopolita presente nos concertos privados, constata-se a referência frequente a excertos de ópera italiana, na exacta linha programática que encontramos para os concertos públicos, mas evidentemente com preferências estabelecidas em função da acessibilidade técnica individual, uma vez que se trata de músicos amadores. Nesta forte corrente de repertório italiano destacam-se as referências distintivas a Gluck, mas também a Grétry, por Bombelles (1788: 72-73. 1786/12/28. Neryve) porque apontam para um repertório diferenciado. Trata-se aliás de um dos pontos que deve ser distinguido no quadro do contributo da embaixada de Bombelles no que se refere ao repertório de salão. Este repertório é aliás comum àquele cultivado pela elite próxima da influência

⁶⁶ Fica a referência ao repertório de danças de um baile de 1813, onde não só o minuete já não consta, como a valsa está a ganhar terreno identificando o relato inglês a influência francesa na coreografia mais rápida: “*On the Monday night following, Sir Charles Stewart gave a very splendid ball and supper to all the principal people in Lisbon, including a great portion of the officers in the town, but no one was admitted without a ticket, (which on ordinary nights is not required,) in order to limit the company at the supper-tables. The entertainment was very sumptuous, and the whole well arranged. [...] // Dancing forms one of the principal amusements in all their parties. Their balls usually commence with country dances, succeeded by waltzing, which is commonly kept up till the party separates. The Portuguese waltz faster than the Germans, and more in the French style.*” (Broughton 1815: 57, 60. 1813/01. Neryve). Referência ainda à renovação de repertório inclusa nos manuais: Anónimo, *Methodo facil de dançar as quadrilhas geralmente chamadas contradanças francesas*, 1825 (P-Ln).

iluminista austríaca que tem como elemento irradiador o Duque de Lafões, o qual nos aparece como o elemento-chave da via de entrada desta mesma influência. No seu salão em Viena, durante a década de 1767 e 1777, encontravam-se algumas das principais figuras da cultura musical de então, entre elas Gluck.⁶⁷ É esta referência ao salão cosmopolita ao mais alto nível, que ilustra uma outra metáfora de *“ilusão dos salões”*⁶⁸ da autoria da Condessa do Vimieiro, quando descreve uma assembleia em casa do duque de Lafões, revelando um elevado grau de consciência em relação à ficção de proximidade, que assenta numa realidade que é a relação entre o grupo de ilustrados portugueses (aqui citados os Condes de Vimieiro e o Duque de Lafões), e de ilustrados residentes na Corte vienense (o Príncipe de Kaunitz, a Princesa de Esterhazy e a Condessa de Thun). Cria-se a ficção de que todos convivem no mesmo espaço, o que é prolongado pela correspondência e naturalmente pelas práticas culturais comuns no quadro do salão cosmopolita.

quazi todos [os dias] vamos com o Duque a caza de Kaunitz, de Iterhazi; á tua &r^a. conversamos mt^o com Me. de Thun, athe a faço acompanhar-me ao cravo, e figuramonos uma vida nada peor do que la a levarãõ. Só ha uma pequena diferença nisto, he que nasce todo o nosso prazer da illuzaõ, e p^a. V. Ex^a da realidade. He uma pequena bacatella! (Bello Vázquez 2005: 374. Lisboa, 1780/12/11).

Como refere Bello Vázquez (2005: 374-75), cria-se a ficção de que todos convivem no mesmo espaço para o qual contribui uma produção epistolar profusa, com um carácter ambigualmente público, enquanto espaço de convívio social. Importará sublinhar, pela nossa parte, o facto do salão cosmopolita se constituir como uma fatia de realidade, independentemente do local onde é promovido, desde que compareçam as pessoas convenientes, a conversação estimulante e a prática musical. Este pedaço de vida cosmopolita, passível de reconstituir em salão, é fortalecido não apenas pela validação simbólica das práticas culturais, mas também, ou sobretudo,

⁶⁷ Para além dos compositores Gluck ou Hasse, a cantora Faustina Bordoni, o poeta Metastasio, o instrumentista e compositor Abade António da Costa ou o erudito Charles Burney.

⁶⁸ Uso de itálico para chamar a atenção que este mesmo termo é adoptado por Madureira (1998) para referir a falsa, ou só aparente, mobilidade social possibilitada pelos salões. Aqui a mobilidade, evocada pela Condessa do Vimieiro, é de ordem geográfica. Em Lisboa pode reconstituir-se um salão cosmopolita similar ao de Viena.

pela circulação de reportórios nesse processo de fortalecimento e distinção de um espaço alargado de convivialidade. Bombelles não seria alheio a esta cadeia de relações, uma vez que se dá ao trabalho de escrever no seu relato o nome dos compositores executados na assembleia atrás referida e o prazer, presume-se que especial, provocado pela selecção musical diferenciada. O estudo da recepção de Gluck, bem como de Haydn, pode ser assim entendido como uma via de entrada musical da influência iluminista de modelo austríaco no quadro da esfera cultural e ideológica que se materializa na Academia das Ciências em Lisboa. Esta instituição foi fundada, em 1780, por inspiração iluminista tendo nela pontificado precisamente o Duque de Lafões.⁶⁹

Ainda no âmbito da circulação de reportórios e rede de influências austríaca, refira-se o relato de Bombelles relativo a uma recepção em casa do Duque de Lafões, onde as relações com a representação portuguesa na Áustria estão personificadas pela Condessa de Oyenhause (Leonor de Almeida, futura 4ª Marquesa de Alorna, que viveu entre 1733-1805), também ela muito próxima da Condessa de Vimieiro (Teresa de Melo Breyner).⁷⁰ Mais uma vez, Bombelles oferece detalhes em relação ao reportório, desta vez poético, revelando o nome de Montesquieu (1689-1755), nome controverso e apostado na regeneração da monarquia e do pensamento político do seu tempo.

A referência ao facto de se ter cantado um Romance remete para o fortalecimento da influência francesa, nomeadamente o gosto por formas poético-musicais inspiradas no ideal de naturalidade tal como era preconizado por Rousseau.

Mme. de Oyenhause ayant désiré qu'on fît de la musique, le duc m'a établi à un clavecin nouvellement arrivé de Londres. Les dames ont chanté de jolis airs et

⁶⁹ Academia das Ciências, que sucedeu à Academia de História foi fundada por D. João Carlos de Bragança, Duque de Lafões, auxiliado pelo abade José Correia da Serra. D. Maria I concedeu-lhe a protecção tornando-a Real Academia das Ciências em 1783. A Academia reuniu primeiro no Palácio das Necessidades tendo a sua primeira sessão particular a 16 de Janeiro de 1780. Transitou por várias localizações e só em 1836 passou para o Convento de Jesus.

⁷⁰ Referência ainda ao relato de um jantar em casa da Condessa de Vimieiro, com a presença do Duque de Lafões, onde entre os divertimentos se conta uma sofisticada evocação pastoril: “*Un fort-piano m'a inspiré aussi quelques vers mis en chansons. La nuit s'est avancée sans que la société s'en doutât; pour que la fête fût complète, le duc et sa femme ont dansé, Mme. de Vimieiro s'est masquée en paysanne et nous a apporté sur la tête une collaton.*” (Bombelles 1788: 289. 1788/03/03. Neryve)

celui d'une romance dont on a attribué les paroles a M. de Montesquiou. (Bombelles 1788: 212. 1787/12/05. Neryve).

No que refere à música instrumental, em privado, são referidos termos tão abrangentes como sinfonias, sonatas, solos, quartetos, concertos e até serenata e em contextos suficientemente ambíguos. Só raramente podemos contar com uma identificação explícita de obras ou compositores, que se devem quase exclusivamente aos relatos de William Beckford, músico amador, empenhado e credível nos seus relatos de apreciação musical, demonstrativos de sólidos conhecimentos. Sobre as suas aquisições pessoais de música, temos a indicação de possivelmente se ter aventurado no reportório luso-brasileiro, nomeadamente as modinhas de que era um confesso apreciador.

Away went the Grand Prior and in came Polycarpo, who supped with us and brought me a cargo of new Brazilian music, very quaint and original, which kept me employed till one in the morning. (Beckford 1954: 264. 1787/11/08. Neryve).

Este autor fornece ainda valiosa informação sobre reportório de circulação local, como é o caso das composições de Leal Moreira (para cravo)⁷¹ e de Saverio Pietagrua (solo para violoncelo).⁷² Neste último caso podemos dar como certo terem conhecido também apresentação pública em concerto e na igreja. Refira-se, a propósito, as contratações de António Rodil para concertos privados (ISC) como igualmente indiciadoras de um reportório de circulação local, com significativos índices de popularidade.⁷³ Refira-se ainda o caso das composições do violinista José Palomino (1755-1810) que se conhecem como sendo susceptíveis de alguma circulação local, no âmbito privado, porventura até nas assembleias de Beckford.⁷⁴ É certo que a estrutura estabelecida para as carreiras de músicos não estimulava a

⁷¹ Música que ouviu na casa do Marquês de Penalva executada pelo próprio Leal Moreira (Beckford 1954: 65, 1787/06/06. Neryve).

⁷² Beckford (1954: 211, 1787/09/26. Neryve).

⁷³ Rodil, António, "*Sei Sonata a solo per flauto traversiero e basso dedicate alla Maesta Fedellissima de D. Giuseppe I Re di Portogallo e de Algarve &c.&c.&c. Dal suo Musico di Camera Antonio Rodil*. London Printed by Welcker in Gerrard Street St. Ann's Soho", [177-] (P-Ln, C.I.C. 104A).

⁷⁴ De Palomino conhecem-se os autógrafos, de 1785, do *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso*, Sol M (P-Ln, M.M. 209//1) e o *Duetto de Cembalo, e Violino*, SibM (P-Ln, M.M. 247//7).

composição de música instrumental nova, seja porque a sua circulação não estava assegurada – sob forma impressa e em concerto - seja porque competia com um repertório local de grande popularidade, de marca luso-brasileira, bem como com o repertório cosmopolita em expansão.⁷⁵

Beckford, quando relata uma visita a sua casa do Marquês de Penalva e seu filho, acompanhados por uma espécie de séquito musical, critica virulentamente a respectiva prestação musical, dando indícios da circulação de um repertório cuja fraca qualidade o escritor denuncia. Podemos assim tomar como referência um repertório de criação local referenciado em modelos cosmopolitas reconhecíveis, mas a que era aparentemente imposta uma simplicidade ou marca local expressiva de carácter ornamental. Importa contudo distinguir este repertório, daquele outro que afirma uma cor luso-brasileira assumida.⁷⁶

In the evening I would not be cheated of my drive and made the Penalvas go out with me. We returned to tea and there was a fiddler and a priest, humble servants and toad-eaters to the Marquis, in waiting. They fell a-thumping my poor pianofortes and playing sonatas whether I would or no. You know how I abhor sonatas, and that certain chromatic squeaking tones of a fiddle, when the player turns up the whites of his eyes, waggles a greasy chin and affects ecstasies, set my guts on edge. The purgation-like countenance of the Doctor was enough to do that already without the assistance of his fellow parasites the priest and the musician. Padre Duarte sucked his thumb in a corner, General Forbes had wisely withdrawn, and the old Marquis, inspired by a pathetic adagio, glided suddenly across the room in a sort of step I took for the beginning of a hornpipe, but it turned out to be a minuet in the Portuguese style, with all its kicks and flourishes, in which Miss Sill who had come into tea was forced to join much against her inclination. I never beheld such a fidgety performance. It was no sooner ended the Doctor displayed his rueful length of person in such a twitchy angular minuet as I hope not to see again in a hurry. What with sonatas and minuets I passed a delectable evening. The Penalvas shan't catch me at home any more in a hurry. (Beckford 1954: 102. 1787/06/24. Neryve).

A opinião de Beckford sobre estes músicos particulares, muitas vezes cravistas e de origem eclesiástica, raramente tem os contornos de admiração que dedica aos músicos régios com quem convive e que acabará por contratar. Haydn é o autor mais frequentemente referido por Beckford, no que respeita a música instrumental de câmara - sonatas para tecla e

⁷⁵ A este respeito podem encontrar-se algumas similaridades com o quadro musical francês de antigo regime, tal como é traçado por Weber (1984) que identifica no protecționismo da corte um dos principais factores para o enfraquecimento da criação de novo repertório.

⁷⁶ Cf. cap.5 – II.2.

quartetos de corda - tratando-se de reportório executado por alguns dos músicos mais relevantes do panorama lisboeta, e que pertencem ao círculo de relações do autor.⁷⁷ Refira-se o seu testemunho quando nomeia alguns dos principais músicos lisboetas vindos das Caldas, onde terão acompanhado uma deslocação da Rainha a esta localidade. Os músicos enriquecem a assembleia, após um jantar em que o autor recebe o Grão-Prior, D. Pedro de Marialva, o Marquês de Penalva e o filho e o Conservador João Teles, tocando quartetos de Haydn:

No doubt every circumstance conspired to fascinate and inflame a youthful imagination—an apartment decorated with splendour and elegance; glasses rising from the ground, appearing like the portals of visionary chambers and reflecting light youthful figures swimming; the fragrance of roses, and the delightful music of Haydn, performed by [Pedro] Rumi, [José] Palomino and two others, the first musicians in Lisbon and perhaps in Europe. Gelati, Joaquim de Oliveira, and Polycarpo who was just arrived from the Caldas sang a succession of arias with exquisite feeling. (Beckford 1954: 86. 1787/06/17. Neryve).

Beckford reconhece que nas suas assembleias oferece um ambiente requintado, sensual, estimulante. Os livros, a música por si escolhida,⁷⁸ a qual recebe directamente de Inglaterra, contribuem para uma atmosfera que estimula a imaginação e abertura a um *novo mundo de ideias*⁷⁹ que podemos remeter para o iluminismo. O que pressupõe, mais directamente passa sobretudo pelo despertar de um envolvimento emocional com D. Pedro de Marialva. Deste modo o ambiente sofisticado estimula também, e talvez sobretudo, um novo mundo de experiências sensoriais, das quais a música se constitui como parte importante. No que concerne à música, Haydn é a referência nuclear.⁸⁰

⁷⁷ Cf. Beckford (1954: 42-43, 1787/05; 85-86, 1787/06/17; 164,166, 1787/08/20. Beckford 1834, vol. II: 124 e 126. 1787. Neryve)

⁷⁸ “We had nobody at dinner but Lima. The whole evening it continuing pouring. I thought night would never arrive. Verdeil lay gaping at one end of the couch, and I yawning and dozing on the other. Lima occupied himself in sorting the vast load of music I have lately received from England. The illumination of the apartment gave a momentary animation. Lima // accompanied me three or four arias, and I sung till I was fatigued and extenuated.” (Beckford 1954: 204-205. 1787/09/21. Neryve)

⁷⁹ Itálico de chamada de atenção.

⁸⁰ “The scenery of my apartment, the music I select, the prints and books which lie scattered about it, have led his imagination into a new world [of] ideas, and if I am not mistaken he [D. Pedro] will long remember the period of my stay in Portugal.” (Beckford 1954: 193/194 e 196. 1787/09/02. Neryve).

O processo de assimilação do modelo iluminista aristocrático irradia de Viena e em Portugal penetra como instrumento de distinção da elite entre a elite (*crème de la crème*). O pequeno grupo de aristocratas que prima pela erudição, elegância, renovação de ideias, e que alimenta a ilusão de uma assembleia das nações – “concerto das nações”⁸¹ - unida pela difusão das ideias do iluminismo, ouve regularmente Haydn e introduz Gluck. Este último é apontado como repertório de exigência e requinte só acessível aos eleitos entre a elite, nomeadamente pela Condessa de Vimieiro que o elege como um dos seus compositores preferidos.⁸² Associa-o, aliás, a uma audição com grande investimento emocional:

Ontem cantei eu no Grilo uma scena de Gluc. Dizem que o fiz bem e como o tal Principe conhecia a Muzica, gostou de ouvir executar. Este compositor me tem feito perder o gosto de todos os otros, e creio tão bem que sou eu só em Portugal quem lhe faça justiça que lle merece. A dificultad^e da affinação sim requer uma voz constante, e como ha pocas que tenham esta qualidad^e especialm^{te} depois desta nova moda de não firmar a voz/ por lhe chamar escolha/ por isso talvez não agrade; posso porem sigurarte que quando eu canto p^a os que sentem, não escolho outra muzica, quando he só p^a os que ouvem qualq^r me basta. Com isto respondo ao q me dizias delle em carta atrazada. He penna que o que compoz p^a a letra Allemam não esteja escrito tão bem em italiano como Alceste (Cortiças 2005: 99. Carta da Condessa de Vimieiro a Leonor de Almeida 1782/02/26).

Verifica-se uma acentuada consciência em relação aos recursos de sociabilidade, erudição e gosto que distanciam a elite que se move no “concerto das nações” e aquela que continua encerrada sobre si própria, fiel a traços locais de matriz e herança rural, não se integrando no quadro do cosmopolitismo cultural urbano, que emana do ideário iluminista de matriz humana universal.⁸³ As referências de repertório atrás mencionadas

⁸¹ Teresa de Mello Breyner nas suas cartas a Leonor de Almeida aquando da sua estada em Viena, faz várias referências à imagem positiva que esta consegue conquistar naquela corte, exprimindo em carta o desejo de que os seus primos Menezes que se deslocam a Viena “façam uma figura digna de todos os seus, e que a falta de experiencia e de mundo lhes não prejudique.” (Bello Vázquez 2005: 376, Lisboa, 1780/11/19). Aparentemente as piores expectativas concretizam-se e os primos Menezes têm um fraco desempenho na sociedade europeia segundo o grau de exigência da Condessa do Vimieiro. A este respeito escreve uma crítica irónica que remata em elogio para Leonor de Almeida: “*Consolame, porem a consideração de que todo el mundo es como la caza nuestra e que ella não poderá fazer tanto mal no concerto das Naçoens como tu nos tens feito bem.*” (Lisboa, 1781/10/29. Cf. Bello Vázquez 2005: 376, itálicos no original).

⁸² Referência a uma carta da Condessa datada de 1782/02/25 (Cf. Bello Vázquez 2005: 122).

⁸³ Estudos recentes identificam na música de Haydn o ideal cosmopolita através da integração não disruptiva do exotismo musical – i.e. elementos de música popular húngara ou escocesa - na sua produção, e mesmo de uma elaboração destes. Um quadro estilístico que remete para o ideário contemporâneo de progresso, na medida em que o sonho de uma convivialidade global podia ser

emanam da corte austríaca que, sublinhe-se, constitui paradigma Europeu em termos políticos e culturais,⁸⁴ exercendo uma influência que se faz sentir para além dos reportórios – onde se inclui a disseminação de Metastasio – também nas práticas.⁸⁵ A posição de Gluck e Metastasio no polissistema literário português é divergente; enquanto este último ocupou um lugar central desde que fez o seu aparecimento em Portugal, em 1735, sendo *Farnaces* a sua primeira obra editada em Portugal, dominando o panorama teatral ao longo de toda a metade do século XVIII (partilhado com Goldoni), já Gluck quase não foi conhecido ou reconhecido (Cf. Cortiças 2005: 93).⁸⁶

É através dos concertos privados que se vai fazer um processo de renovação de reportório e o estabelecimento de Haydn, como referência nuclear no capítulo instrumental. A prática e recepção da música de Haydn como enquanto reportório e recurso de distinção sociocultural, persiste e é confirmada pelo cronista da *AMZ* quando escreve em 1808, “Na Sinfonia, Haydn domina quase sem excepção nos círculos mais elegantes”.⁸⁷ Segundo as crónicas publicadas na *AMZ* e no que se refere ao reportório tocado em concertos privados, verificamos que se reforçam algumas tendências identificadas na década de 1780, nomeadamente a permanência de Haydn no quadro da música instrumental, a par de uma crescente variedade de autores no elenco cosmopolita, o que terá sido facilitado pela existência de armazéns de venda e distribuição de música impressa. Para além das várias referências ao incontroverso Haydn, há indicações de uma

entendida e sentida na própria música de Haydn quando esta combina diferentes referências étnicas numa mesma obra musical. (Cf. Head, Matthew, “Haydn’s Exoticisms: ‘difference’ and the Enlightenment” in Clark 2005: 77-92).

⁸⁴ Se o modelo austríaco se reforça em Portugal com o matrimónio de D. João V com D. Mariana, importará não subestimar o matrimónio do Marquês de Pombal com a austríaca Leonor Daun e ainda a estada do futuro Duque de Lafões e a dinâmica de influências que imprime em Portugal a partir das suas relações com a Corte austríaca ao mais alto nível, no reinado de D. Maria I.

⁸⁵ Grande parte da repercussão da obra de Metastasio, em toda a Europa, deve-se em parte ao seu enorme sucesso na Corte austríaca, onde se estabelece em 1730. Em Portugal, Metastasio constitui-se também como o maior fenómeno literário-musical da segunda metade do século XVIII, superando o volume de traduções e adaptações dos seus textos a soma de todos os demais autores traduzidos para português no mesmo período (Cf. Bello Vázquez 2005: 378 que se baseia no estudo de Cortiças Leira, Antia, *A tradução de textos teatrais para portugueses durante o último quartel do século XVIII*, Faculdade de Filologia, Un. Santiago Compostela, 2004. Cf. Brito 1989a).

⁸⁶ Cortiças (2005: 92) confirma ainda que no conjunto das cartas de Teresa de Melo Breyner (Condessa de Vimieiro) ressalta um conjunto significativo de referências a Metastasio.

⁸⁷ Cf. Brito/Cranmer 1990: 35. *AMZ* 1808/06/30.

maior divulgação de Boccherini em relação a Mozart, sobretudo por questões de maior acessibilidade técnica.⁸⁸ Na apresentação do que seria um programa-tipo de concertos privados, o cronista indica que se começaria por um quarteto concertante de Pleyel, de Boccherini, de Gyrowetz⁸⁹ “ou outro semelhante”. Depois da ária italiana, e sucessivamente, um concerto ou solo de flauta, outro para piano, concluindo-se com uma abertura italiana de carácter vivo tocada pelo quarteto.⁹⁰ Para ouvir a pouca música orquestral tocada em contexto privado, o cronista indica as assembleias de Herr Klingelhöfer onde se podem ouvir (em execução “extremamente imperfeita”) as “sinfonias de Krommer, Romberg, André, Haydn, até mesmo de Mozart e as mais fáceis de Beethoven”.⁹¹ Importa estabelecer alguma reserva em relação aos padrões de avaliação qualitativa das prestações instrumentais por estarem talvez referenciados em modelos interpretativos diferentes. Dada a rigidez de fronteiras que o cronista tende a estabelecer entre Norte e Sul em matéria musical, tudo leva a crer estar aqui em causa um modelo interpretativo e não propriamente uma falta de qualificação musical.

Finalmente no que respeita à flauta, que é muito apreciada, são referidos os concertos de Berbiguier.⁹² Tocavam-se também quartetos de Jacques Pierre Rode (1774-1830)⁹³ e Rodolfe Kreutzer (1766-1831)⁹⁴ e na casa de Driesel ouvia-se música de câmara de Haydn, Mozart, [Andreas

⁸⁸ Cf. Brito/Cranmer 1990: 35. *AMZ* 1808/06/30.

⁸⁹ Adalbert Gyrowetz (1763-1850). Compositor boémio e maestro. A partir de 1804 foi director musical no Teatro de Corte de Viena. A sua obra extensa inclui ca. 40 sinfonias e muita música de câmara, onde se incluem ca. Quartetos de corda e trios com piano. Musicalmente muito influenciado por Haydn.

⁹⁰ *Ibid.*: 38-39. *AMZ* 1816/06/20.

⁹¹ *Ibid.*: 39. Os mesmos Haydn., Mozart e Beethoven voltam a poder ouvir-se na casa de Herr Schlegel (*Ibid.*: 44. 1816) e de Deron, neste último os quartetos (Cf. *Ibid.*: 48. 1816).

⁹² *Ibid.*: 49. 1821/08/29.

⁹³ Violinista francês e compositor, um dos alunos dilectos de Viotti em Paris onde fez a sua estreia empúblico em 1790. Foi professor de violino no recentemente fundado Conservatório de Paris (1795). Figura muito representativa da escola de violino francesa. Autor de 13 concertos, 12 quaretetos de corda, 24 duos para dois violinos e 24 caprichos.

⁹⁴ Violinista francês, compositor e professor. Estudou com Anton Stamitz. Estreou o 1º dos seus 19 concertos para violino no Concert Spirituel em 1784. Ensinou no Conservatório de Paris (1793-1826). Dedicatário da Sonata para violino Op.74 de Beethoven. Kreutzer, Baillot e Rode constituem os pilares da escola francesa de violino.

Jacob] Romberg (1767-1821)⁹⁵ e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)⁹⁶ entre outros contemporâneos.

VII - Instrumentos

Por comparação com os restantes contextos de circulação da música instrumental, os concertos privados diferenciam-se pela maior representatividade de instrumentos adequados ao acompanhamento de música vocal, como é o caso do cravo, piano-forte e cordas dedilhadas, sobretudo viola e guitarra inglesa e/ou portuguesa. O cravo aparece como um instrumento associado a elevada distinção socio-económica estando regularmente presente nos salões da aristocracia. O piano-forte vai, também ele, ocupar os melhores salões, é certo, mas a sua elevada disseminação acompanha, em grande medida, o processo de emergência e representatividade socio-económica da classe média, à medida que nos aproximamos do século XIX.

Refira-se a propósito a relação de instrumentos que se depositou em casa de João Pinto da Silva (Director dos Teatros Reais) por ocasião do incêndio do Paço da Ajuda em 10 de Novembro de 1794, porque esta dá uma ideia dos instrumentos que a família real cultivava na sua prática musical privada. O aspecto mais curioso deste instrumentário tem a ver com a preferência pelo delicado timbre da harmónica de vidro para os quartos das senhoras (Princesa D. Carlota Joaquina e sua filha D. Mariana). Revela-se sintomática a observação em relação aos piano-fortes considerados antigos e velhos, pois confirma-nos que a adesão da família real a este instrumento é consideravelmente anterior à vulgarização da sua venda pelos armazéns de

⁹⁵ Violinista e compositor alemão. Pode pôr-se também a hipótese de ser o seu primo Bernhard Heinrich (1767-1841), vc.

⁹⁶ Pianista e compositor austríaco. Estudou com Mozart, Haydn, Albrechtsberger e Salieri. Autor de um consagrado Método de piano (1828). Uma obra de alguma extensão onde se destaca a produção para piano. Atingiu o auge da celebridade em vida na sua tournée de 1830 que passou por Paris e Londres.

música especializados na década de 1790. Um dos pianos sabemos que estava no quarto do Príncipe D. João (futuro D. João VI).

Recebeo o Affinador de cravos João Jozé Nog.^{ra} Goés, por ordem da Princesa N. Sr^a D. Carlota Joaquina [...]// Hum Cravo grande de Penas de Cinco outavas com caixa de Mogno, pertencente à mesma Sr^a
Hum piano forte antigo, e velho, pertencente à mesma Sr^a
Hum instrumento de Vidros da Mesma Sr^a
Outro dito Instrumento de Vidros pertencente ao Quarto da Sr^a Inf^a D. Marianna.
Recebeo o Ben.do Cordeiro por Ordem do Principe N. Sr. // Hum piano forte antigo, e velho pertencente ao Quarto do Príncipe N. Sr.
Dous Bandolins, hum mayor, outro mais pequeno, dentro em suas caixas, idem. (Brito 1989: 158. AHMF, Caixa XX/Z/77(14)).

A generalizada aquisição de instrumentos para a prática musical doméstica constitui-se naturalmente como um impulso considerável para a sua comercialização, sustentando o efectivo alargamento do número e qualidade dos armazéns de música. Estes encontram-se sobretudo nas mãos de músicos instrumentistas. Como vimos anteriormente os concertos privados apresentam uma paleta de soluções em matéria de combinações instrumentais, as quais passaremos a enumerar começando pelos conjuntos mais ricos e variados. Nas festas de grande aparato e investimento económico pode contar-se com uma orquestra e no caso de haver música nos jardins exteriores somam-se a esta outros conjuntos instrumentais, sobretudo constituídos por sopros. Citamos um relato de Bombelles sobre uma Recepção promovida pela Embaixada de França, onde o autor fornece informação com algum detalhe sobre os meios instrumentais contratados:

La chaleur n'avait incommodé personne lorsque le spectacle a fini; une seconde pièce dans la maison eût trop alongé la séance, aussi l'ai-je fait lever pour aller entendre dans une salle vaste et fraîche un concert excellent exécuté par les plus habiles musiciens de Lisbonne qui n'a duré que trois quarts d'heure. J'ai proposé aux dames âgées de le faire continuer et aux jeunes de venir se promener dans mon jardin. Toutes ont voulu être de la promenade; par un escalier provisionnel mais solide et décoré, elles se sont rendu dans ce jardin qu'éclairaient deux mille lampions sans compter les terrines et les lanternes; une musique d'harmonie faisait retentir en plein air le son des clarinettes, des cors et des bassons; elle était placée sous un grand berceau où bientôt tout le monde a été rassemble et où la jeunesse s'est mise à danser. La gaîté contre l'ordinaire des grande fêtes allait en augmentant, des femmes imposantes par leur rang et leur maintien se sont jointes aux autres danseuses; des menuets ont reposé d'allemandes ou de contredanses vivement conduites. Entre onze heures et minuit le souper a été servi dans une salle de plain-pied au jardin. (Bombelles 1788: 150. 1787/07/18. Neryve).

No relato é referido um concerto que se supõe executado por uma orquestra cujos músicos, ou pelo menos parte deles, se encontrariam certamente ao serviço da Real Câmara. Bombelles aponta os 45 minutos como o tempo máximo para a duração de um bom concerto, em contraste com as três ou quatro horas dos longos concertos oferecidos em faustosos salões, p.e. por Gerard de Vismes, os quais são duramente criticados pelo embaixador devido não só à extensão mas também à fraca qualidade dos músicos contratados. No jardim um conjunto instrumental formado por clarinetes, trompas e fagotes acompanha um primeiro baile. Importa destacar a referência aos clarinetes, cuja residência em orquestra institucional só se verificará em 1795 no Teatro São Carlos com João António Weiss.

Nas Assembleias em que não há um investimento de carácter extraordinário, mas onde se inclui entre os entretenimentos um concerto vocal e/ou instrumental, verifica-se a possibilidade de um pequeno agrupamento de cordas, que normalmente se resume a um quarteto, assegurar a base musical, à qual se pode adicionar uma flauta, uma parte vocal ou mesmo um piano-forte. Os relatos da *AMZ* já aqui referidos e citados a propósito do reportório⁹⁷ fornecem muita informação sobre as várias possibilidades de um concerto oferecido nos salões das melhores famílias.

Ainda no quadro dos salões mais ricos, e em termos de prática musical doméstica por amadores, as reuniões de carácter espontâneo contam normalmente com um cravo ou, mais tardiamente, um piano-forte. Estes instrumentos de tecla ficam simbolicamente associados à disponibilidade financeira, pelo seu custo de aquisição, mas também de espaço (salão) e de tempo a ser dispendido na sua aprendizagem. Obrigação por isso a recorrer à contratação de um professor de música, tanto mais que não são instrumentos que apareçam associados a Métodos de aprendizagem rápida e fácil, i.e., “sem Mestre”. Enquanto recursos indispensáveis à estratégia de distinção socio-económica, a aquisição destes instrumentos vai ser cobiçada pelos salões de classe média, vindo a verificar-

⁹⁷ Brito/Cranmer (1990: 38. 1816/06/26).

se um efectivo alargamento do mercado neste sentido, sobretudo com o piano-forte.

A apetência pelo cravo enquanto sinal de distinção está ilustrada no teatro de cordel, o que por si só, indicia a efectiva dimensão do fenómeno. No entremez *A Manhã de São João da Praça da Figueira (1792)*, construído em torno das tentativas insistentes de estabelecimento de uma imagem de privilégio social, por parte quer dos jovens da casa quer dos seus convidados, as referências musicais estão todas elas associadas aos códigos de distinção que pretendem identificar essa imagem. Particularmente reveladores, a este respeito, são os comentários dos dois falsos fidalgos ao entrarem na casa de Sovina, identificando ao mesmo nível, como sinais simultâneos do baixo estatuto social do proprietário, o facto de as velas dos candelabros serem de sebo (e não de cera, o que seria muito mais dispendioso), o de o mobiliário ser de um estilo antiquado e – o que nos interessa em especial – o de a sala não ter cravo.

D. FAUSTINO - As velas são de sebo: bom principio de função. (À parte a D. Laurencio.)

D. LAURENCIO - E a sala sem cravo, com as cadeiras a antiga! Não nos falta que rir. (O mesmo). (Ibid.: 7. Nerytc).

O sucesso generalizado e transversal, em termos socio-económicos, das cordas dedilhadas para a prática de música em contexto amador, seja entre as camadas populares, seja entre as classes média e alta explica-se em boa medida pela acessibilidade do processo de iniciação da aprendizagem destes instrumentos. A este factor acresce a portabilidade e baixo custo dos instrumentos em causa, para além da multi-funcionalidade, em termos de repertório. A acrescentar ao repertório conhecido e estudado,⁹⁸ temos os relatos de viajantes estrangeiros que dão conta precisamente da popularidade das cordas dedilhadas, tal como aliás sabemos que acontecia em Espanha e Itália, embora com algumas diferenças regionais:

⁹⁸ A este propósito Cf. Moraes (1994 e 2001).

(...) for I forgot, or rather I have not yet had time to tell you, this is quite a musical and a singing country, and there is hardly a peasant, a country girl, or a common soldier, who does not play on the Guitar, and is not provided with one of those instruments, when they have hardly a shirt to their backs, or a rag to cover their nakedness. (Costigan [1779]: 170. Neryve).

A popularidade das cordas dedilhadas é reconhecida por testemunhos tanto em relação ao arquipélago da Madeira, como no Brasil. Neste último território a viola terá uma presença muito forte no contexto da música de salão.

The Portuguese are extremely dark complexioned, but have fine eyes and teeth; the women are in general hand- // some; the lower class of people here are indolent, dirty, and much addicted to theft; they are very musical, and extremely gallant. You seldom pass a night in Madeira without hearing a serenade of guitars and mandolines in some part of the street. (R[iddell] 1792: 14-15. 1788/05/05. Neryve).

No que se refere aos salões de classe média, regista-se como regra, a extrema variedade instrumental resultante de uma dependência mais directa em relação às disponibilidades de instrumentos e/ou de músicos, uma vez que estamos num contexto em que as casas não dispõem de músicos contratados em permanência. Quando não existe cravo ou piano-forte toca-se uma viola, um bandolim ou até apenas um violino para acompanhar a dança⁹⁹. É contudo relevante que Correia Garção na peça teatral *Assembleia ou Partida*, em que aborda e critica as novas práticas de sociabilidade associadas às Assembleias, não dispense a presença do cravo, bem como de outras formas de expressão artística que indiciam um conhecimento cultural de alguma erudição. Estamos aqui perante um modelo que se afasta conscientemente dos excessos de simplicidade e, por vezes de vulgaridade, retratados no teatro de cordel.

⁹⁹ Refira-se de novo o exemplo do Entremez *O Divertimento das Noites de Inverno* (1779: 11. Nerytc) que documenta esta mesma prática.

VIII - Músicos

O estudo dos concertos privados permite abordar as prestações e relações contratuais dos músicos à margem dos circuitos institucionais, destacando-se à partida três tipos diferenciados de relação contratual de músicos profissionais neste contexto. Numa primeira linha temos a contratação regular de um músico que entra ao serviço de uma família, sobretudo nas classes com poder económico, nos mesmos trâmites de proximidade e confiança que associamos às relações servo/criado segundo a herança do Antigo Regime. Ele fica encarregado do ensino musical das jovens da família, acompanhando, normalmente ao cravo, a prática musical doméstica. A aristocracia nunca escondia a sua aversão a tratar de realidades como o salário ou contratos de trabalho, cultivando ligações que assentavam em promessas e no comprometimento pessoal. Como se de uma relação entre amigos se tratasse, implicava uma componente afectiva e um convívio assíduo entre as partes (Cf. Cardim 2000: 357). Isto era tanto mais verdade uma vez que o músico não só acompanhava o quotidiano íntimo e doméstico da família, como também a sua sociabilidade.

A este título é preciosa a ilustração das preocupações que se impunham na contratação de um músico, que nos é fornecida pela correspondência da Condessa de Vimieiro. Durante o ano de 1772, um músico, provavelmente italiano, chamado Miguel José, trabalhou na casa dos Condes de Vimieiro, em substituição de um anterior cravista. Acedeu ao cargo após um cuidadoso processo de selecção por meio do qual a Condessa pretendeu evitar não só a entrada no seu círculo de uma pessoa não “desejável”, como também obviar a comentários na Corte. Para a selecção a Condessa recorre a recomendações dos seus pares e de músicos reconhecidos, pertencendo estes à Real Câmara, considerados como pessoas de confiança. Os nomes citados são, aliás, aqueles que sabemos terem sido importantes no estabelecimento de uma prática instrumental nos circuitos privados, sobretudo Pedro António Avondano e João Batista Biencardi. A Condessa refere-se aos seus nomes no plural, reunindo assim

os membros da família quando os apelida (Fernando e João Baptista) Biencardis, (João Felner) e (Henrique Inácio) Valentins e referindo no singular Pedro António (Avondano). O tom de proximidade deste tratamento indicia tratar-se de músicos pertencentes ao circuito da Condessa. Já o facto destes não conhecerem o referido Miguel José remete-nos para um músico que se moveria num circuito marginal ao dos músicos régios. Toda esta informação é referida numa carta a Leonor de Almeida:

Miguel Jozé he hum omem, q eu não conhece [conheço], e que q.^m ninguem me dá novas por mais q as tenho procurado. Eu não lhe mandei fallar; encarreguei ao tal Gonçalo de me procurar hum omem q fosse capaz de me acompanhar; e de exercitar a m.^a voz; querendo igualm.^{t.e}, que fosse digno de estar sentado a meu lado, e de entrar em m.^a caza com respeito: faloume neste, mas diceme que tirasse eu informações do seo prestimo, e da sua capacidad.^e Perguntei por elle a Valentins, a Bienchardis, a Pedro Ant^o/ e não sei se a mais algum/ e ninguem me soube dizer nada delle; porque ninguem o conhecia. Fez isto com que eu esfriasse nas perquiziçoens; e por lhe não dar huma excluziva, puz pedra em cima deste negocio. Agora que tu o proteges he outro o cazo; mas como tu bem sabes q neste ponto de receber peçoas començaes, e domesticas he perciza toda a madureza, dizelhe /se te parecer/ q se faça conhecido do Bienchardi, a q.^m eu tinha tão bem encarregado a dilig.^{cia} de procurar-me sut.^{to} [substituto] capaz, p.^a o emprego, e sem dizer que me fallastes, podes aconselhar-lhe isto; porq tendo elle as circunstancias, que eu mesma ja disse a Bienchardi, será preferido a todos, em obsequio da tua protecção e se tu absolutam.^{te} queres, que eu o mande hir, farei quanto quizeres. Se elle for capaz, e se ajustar, pode hir depois sem, nenhum incomo; porem humas das coizas, q eu dezejo he que elle saiba empenhar o cravo, porq lá não ha quem fassa isso apropozito; e o que eu lá tinha sempre o fez, e o afinava. Neste particular he q.^{to} posso dizerte; e que em todos dezejo mostrarte a m.^a fidelid.^e (Bello Vázquez 2005: 287-288. Carta 50. 1772/Março, Abril).

O extremo cuidado posto no processo de selecção e contratação prende-se com a noção de proximidade já que o conceito de “família”, entre a nobreza portuguesa de então, incluía não apenas as pessoas ligadas consanguineamente, mas todas as que conviviam na mesma casa. Acresce que a Condessa tem noções claras sobre a manutenção do seu cravo que deseja ver satisfatoriamente cumpridas pelo músico a contratar. Depois de seguir o percurso indicado pela Condessa – isto é de contactar com os músicos da Real Câmara - Miguel José é finalmente contratado por altura da Páscoa de 1772, como se comprova pela correspondência entre as senhoras. Numa carta enviada a Leonor de Almeida do Vimeiro a 30 de Abril de 1772 escreveu a Condessa:

eu não sei o que te digo por q escrevo a correr ouvindo o Miguel Jozé afinar o cravo e tocar alguma coiza. Onte chegou a esta caza e p^a eu o estimar basta a tua recomendação... (Ibid.: 288).

Mesmo após a entrada ao serviço da Condessa, continua o interesse por verificar as informações obtidas, nomeadamente o seu estrato social, consubstanciando-se um autêntico relatório enviado a Leonor de Almeida. O relato sobre a prestação do músico abarca não apenas os seus conhecimentos mas incide sobretudo nas suas características pessoais. Da leitura deste relato verifica-se que aparentemente o músico investe mais nas relações interpessoais do que propriamente na assunção das suas qualidades como intérprete, em relação às quais a Condessa apresenta algumas reservas.

Vou a fallar de Miguel Jozé. Sabes que ainda não pude sondar a fundo aquelle vau? Não he o que parece, tem nascimento com destinação na sua terra: em muzica he curiozo bom [sic], porque entende, mas na pratica não corresponde por ora quanto promete a theoria. Contudo vejlhe dezejões de grangear o que lhe falta. Tem correspondencia com o genero umano, e intima comunicação com genio, q rezidem junto ao trono da sorte [sic]. No mais o que já te disse; quieto, civil, e prudente// medindo os genios, contemplando os goztos; não se moztra ignorante; mas taõ bem não deixa ver em que consista a sua instrução Não sei se o contem a modestia, se a dessimulação; mas parece, que verdr.^{am.te} o prende alguma cobardia [sic] de genio, que não he culpavel. Falla em ti, e nos teos, nisso não me lizongea poco. (Ibid.: 288. 1772/05/22)

A boa origem social do músico, bem como a recomendação de Leonor de Almeida afastam qualquer dúvida e Miguel José passa a ser incluído nas trocas de cumprimentos entre as duas amigas, chegando também ele a enviar directamente cartas pessoais para o Convento de São Félix em Chelas:¹⁰⁰

tive duvida aq Mig.^l Jozé metesse huma carta, que te dirige, neste maço; mas elle me firma [sic] q tivera já esta onra algumas vezes, e eu condescendo com protestarte q nada quero, nem posso querer q seja de menos resp.t^o p.^a ti” (“Onde, m^a Lilia, te escondes”). (Ibid.: 288. 1772).

¹⁰⁰ Entre os anos 1759 e 1777, a jovem D. Leonor de Almeida, neta dos Marqueses de Távora viveu encerrada juntamente com a mãe e os irmãos mais novos, no convento de São Félix em Chelas. Os Marqueses de Távora foram supliciados sob acusação de terem participado no atentado a D. José I, ocorrido em 3 de Setembro de 1758.

A relação de confiança extrema entre o músico contratado e o/a senhor/a aristocrata é também ironicamente notada por Beckford¹⁰¹ quando relata a, já citada, visita a sua casa do Marquês de Penalva e seu filho, seguidos de séquito. A opinião de Beckford sobre estes músicos particulares é normalmente implacável, ao contrário da admiração que nutre pelos músicos régios com quem convive¹⁰² e acabará por contratar. Remete-os para a condição de parasitismo, na medida em que a sua actividade musical passa sobretudo pelas relações de subserviência, que remontam a um estatuto de servo musical em relação ao seu amo (amador). Condição esta que choca com os padrões de emergência de um novo perfil e estatuto socio-económico do músico empreendedor que se faz ouvir perante Assembleias ilustradas que sabem ajuizar sobretudo do seu mérito artístico.

O êxito dos serviços musicais de um frade, professor das jovens da família Pombal, é elogiado pelo Marquês de Bombelles no relato que nos deixa a propósito de uma Festa na casa dos Marqueses, em Oeiras:

C'est la marquise Pombal, la mère, qui a rassemblé chez-elle sa nombreuse famille, la plus aimable, la mieux élevée, la plus sociable de Lisbonne. Le moine qui enseigne à chanter et à jouer à toutes les petites-filles de cette marquise fait les délices des dames parce qu'il joue assez passablement du violon, de la mandoline et qu'il accompagne mieux encore du clavecin. Il a fait valoir les divers talents de ses écolières; nous avons encore partagé l'intérêt qu'y prend une famille dont nous recevons les honnêtetés et des prévenances marquées. (Bombelles 1979: 107. 1787/03/08. Neryve).

O perfil de actividade dos músicos, em contexto privado, situa-se numa zona de ambiguidade em que se confundem convívio na intimidade e exercício do ensino ou prática musical eficaz, não abdicando de uma delicada moldura de gratificação pessoal que advém da própria música, é certo, mas também do implícito reconhecimento da generosidade do amador.

A matriz de funcionamento da ordem do afecto (amador) decorre do modelo comunitário no Antigo Regime, alargando-se o espectro social do

¹⁰¹ Beckford (1954: 102. 1787/06/24. Neryve).

¹⁰² "I passed my evening at Mr. Horne's very delightfully in hearing D. Luisa de Almeida and her music master, a little square friar with green eyes, [singing] Brazilian modinhas. This is an original sort of music different from any I ever heard, the most seducing, the most voluptuous imaginable, the best calculated to throw saints off their guard and to inspire profane deliriums. I was in high spirits and danced with a parcel of young tits till two in the morning." (Beckford 1954: 69. 1787/06/07. Neryve).

intercâmbio de produtos para o terreno dos serviços que as pessoas prestavam umas às outras. Persiste um universo de relações profundamente marcado pelo imaginário do afecto, em que o comércio entre as pessoas era pensado como uma actividade procedente do impulso natural do humano para ajudar o próximo, uma ajuda que teria de ser graciosa e desinteressada.¹⁰³ A persistência deste modelo acaba por ter implicações na ambiguidade e lentidão do processo de afirmação pública e comercialização dos concertos, uma vez que esta actividade é regulada em grande medida no âmbito da prática musical privada, numa troca de serviços entre amadores e profissionais. Os nobres - os amadores - cultivavam uma relação livre e afectiva com o saber, com a arte, logo a visibilidade pública desta prática privada é “estranha”, e de facto vai desenvolver-se no quadro da Assembleia das Nações Estrangeiras, ou então emerge da contribuição em conjunto para o benefício: concertos de benefício. Trata-se pois do reforço da consciência social de que os homens necessitam de assistência mútua para desempenharem as suas tarefas, o que remete, no universo da música, para os concertos de benefício, bem como para o papel protector das Irmandades, sendo a Confraria dos Músicos uma das mais poderosas.¹⁰⁴

No caso conhecido de Beckford que usufrui deste modelo de funcionamento, importa distinguir o pormenor de, tal como Ruders, não se abster de tecer considerações e/ou anotar numerários, não remetendo as questões de honorários para a condição de tabu. Relembremos que normalmente não são também anotados nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília os pagamentos relativos às funções profanas. O escritor inglês vai relatar em pormenor o seu próprio processo de contratação de músicos profissionais, em que se conjugam recomendações e negociações preparatórias para uma relação pessoal de confiança. A música em privado, enquanto espaço de expressão e relação interpessoal, entre o amador e o profissional contratado, decorre também aqui num espaço de intimidade que é uma antecâmara, para os momentos de representação “pública” - perante

¹⁰³ Cf. Cardim (2000: 334-335).

¹⁰⁴ Cujo espírito de funcionamento se mantém vivo no Montepio Filarmónico, sediado na Igreja dos Mártires, hoje depositário do espólio da instituição, que presta aos músicos associados socorros mútuos, pensões de reforma e viuvez, entre outros serviços.

um público restrito mas qualificado – em Assembleia. O episódio da contratação de músicos régios para o Ramalhão por parte de Beckford, entre os meses de Setembro e Novembro de 1787, em nada se diferencia dos modelos aristocráticos em prática, com a diferença de que o autor inglês procede a uma escolha de músicos ao mais alto nível, que gozam de reconhecimento público, facilitada pela mediação do Marquês de Marialva, Estribeiro-mor da rainha.¹⁰⁵ Também ele se abstrai, a certo ponto, das condições contratuais, fazendo assentar a presença dos músicos numa base de confiança que depois considera traída por Jerónimo Francisco de Lima quando este lhe cobra honorários, que considera excessivos, pela sua presença regular nos serões com música.¹⁰⁶ A orquestra do Ramalhão é constituída por alguns dos mais célebres músicos da capital, estando à sua frente o compositor Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822),¹⁰⁷ que visitará o escritor quase diariamente, trazendo-lhe obras suas para cantar e acompanhado-o ao cravo ou ao pianoforte.¹⁰⁸ Esta partilha da prática musical é relatada por Beckford com base num entendimento que assenta numa proximidade pessoal afectiva - por vezes como que entre iguais - tal como

¹⁰⁵ A negociação dos honorários para esta orquestra (de 20 moidores por mês baixa para oito ou pelo menos 10) dá uma ideia da margem de variabilidade para as contratações individuais, para a qual já o sabemos contavam as recomendações e toda uma teia de relações de confiança. Beckford alude por duas vezes nos seus relatos ao facto de poder contribuir, por intermédio de recomendação sua, para uma subida dos honorários de Jerónimo Francisco de Lima. Honorários estes decerto relativos a uma contratação particular do Marquês de Marialva: “*I fancy J. Lima will get a fat addition to his income upon the strength of my recommendation.*” (Beckford 1954: 151. 1787/08/05. Neryve).

“*Lima has been soliciting me to obtain an addition to his salary by once more speaking to the Marquis on his behalf. I hate asking favours. The petition he has presented me lies like a dead weight in my pocket.*” (Beckford 1954: 240. 1787/10/23. Neryve).

¹⁰⁶ Visita do Marquês de Marialva ao Autor: “*Just as he left me and I was going to get on horseback, Berti, lifting up his eyes and his shoulders, announced Lima, who, with a most submissive simper, presented on the knee a trifling bill of £ 200 sterling and upwards for his attendance at Ramalhão. Had not this worthy artist always declaimed against extortion, fleecing of strangers etc., I should have been more astonished. I kept my temper admirably well and ordered a receipt to be taken for the money, and did not kick il Signor Maestro out of doors as he merited, but gave him a gentle hint that his visits in future would // be dispensed with. Signor Lima with many modest shrugs retreated downstairs, assuring me that it was no [more] than barely his due, and that he had too much veneration for my exalted character to suppose that I would have wished a poor artist to have thrown away his precious time upon me. [...]*” Regressando de um passeio a Belém, o Autor encontra visitantes em casa, entre os quais D. José de Meneses: “*D. José laughed heartily at Signor Lima's confounded scoundrelism, and though it must be allowed I have paid for the jest, I could not help enjoying it.*” (Beckford 1954: 271/273. 1787/11/21. Neryve).

¹⁰⁷ O autor regressa a casa, depois de tomar chá em casa do Senhor Horne: “*Lima was exercising his musical troops. They continued playing till supper whilst I ranged disconsolately through the apartments*”. (Beckford 1954: 207. 1787/09/23. Neryve).

¹⁰⁸ Introduzirá também o seu irmão, Brás Francisco de Lima, neste círculo, mas sem grande sucesso junto de Beckford.

aliás se verifica com Policarpo José António da Silva (1745-1803), o primeiro tenor da Capela Real e também ele compositor reputado, mas sobretudo com Gregorio Franchi (1770-1828), aluno do Seminário da Patriarcal.

A formação provável desta orquestra de elementos da Real Câmara seria 2vl, 1ob/fg, 2tp, 1vc. Regista-se um reforço nos sopros, que vai ao encontro do ideal de Beckford de uma música que preencha um espaço sonoro amplo, ocupando também os jardins,¹⁰⁹ podendo, claro, tocar ainda música de dança (minuetes). Mas sobretudo reproduz-se o modelo regular de conjunto instrumental usado para as funções sacras de acordo com os manifestos da Irmandade de Santa Cecília.

O modelo de serenata ou concerto austríaco, que, não raras vezes, pressupõe a audição de música ao ar livre pode também aqui ser identificado na prática de concertos privados. Para além do ilustrativo exemplo de Beckford pode presumir-se que todas as grandes Casas ocupassem os seus jardins com música, em dias de recepção mais alargada de convidados, como já foi referido no início deste capítulo.¹¹⁰ Este conjunto de músicos permite assim, um repertório suficientemente variado no quadro da música doméstica em contextos de execução associados a assembleias mais intimistas, incluindo acompanhamento de árias de ópera, modinhas, sonatas de tecla ou quartetos de corda. No conhecido elogio que faz aos músicos ao serviço da rainha, que considera uma orquestra inigualável na Europa - “o seu jardim zoológico musical não tem rival” - Beckford procede a um exercício de auto-celebração, deixando claro ao leitor, ser ele, um dos

¹⁰⁹ “I am getting into excellent order at Ramalhão, and shall soon be tolerably comfortable. Lima came from Lisbon to ask my pleasure concerning the band of musicians he // is to bring down to me. I have settled to have six, and appointed them for the first of September. Music will sound delightfully in the echoing galleries and spacious terraces of Ramalhão”. (Beckford 1954: 150-151. 1787/08/05. Neryve)
Os músicos chegam cerca de um mês depois e a fruição musical cumpre-se tal como foi imaginada: “Soon after we had breakfast, Lima and six musicians arrived in // one of the royal lumbering coaches with eight mules, which the Marquis lent me for the occasion. [...] // [Chá no Ramalhão com o Marquês de Marialva e os Monsenhores Acciaoli e Mascarenhas:]. *The night was serene and delightful, the folding doors which communicate with the veranda thrown wide open, and the harmonious notes of the French horns and oboes issuing from thickets of citron and orange; not a breath of wind disturbed the clear flame of the light in the lustres, and they cast a soft gleam on the shrubs shooting up above the terraces. In the course of the evening D. Pedro and I danced several minuets. We are growing much attached to each other. The scenery of my apartment, the music I select, the prints and books which lie scattered about it, have led his imagination into a new world [of] ideas, and if I am not mistaken he will long remember the period of my stay in Portugal.*” (Beckford 1954: 193-194 e 196. 1787/09/02. Neryve).

¹¹⁰ Era pelo menos o caso de Marialva (Beckford 1834: 167. 1787/09/10. Neryve).

poucos, que usufruiu em privado dos serviços destes músicos de excepção. O reportório explicitamente referido e identificado nos seus relatos é da autoria de Jommeli e Haydn, este último, o segundo trunfo de cabal distinção, deixando por identificar, decerto intencionalmente, toda uma série de música que eventualmente não gozaria de tão elevado estatuto.¹¹¹

A actividade profissional destes músicos, nomeadamente nas funções sacras, era acompanhada de perto por Beckford, e outros potenciais promotores de assembleias com música, que os podiam contratar com carácter mais ou menos regular.¹¹² Refira-se ainda que o pagamento de honorários aos músicos que abrilhantavam os salões, aquando dos concertos privados, poderia ainda ser efectivado de forma indirecta através dos Concertos de Benefício, uma vez que o músico contaria com a presença de todos aqueles a quem abrilhantara gratuitamente os salões.¹¹³ Neste período, os concertos de benefício constituem-se como um privilégio que não está ao alcance de todos, sobretudo se instrumentistas, verificando-se normalmente a presença neste circuito de músicos com uma visibilidade considerável. Certo é que estes concertos se passaram a constituir como

¹¹¹ “*The Queen of Portugal's chapel is still the first in Europe, in point of vocal and instrumental excellence; no other establishment of the kind, the papal not excepted, can boast such an assemblage of admirable musicians. Wherever Her Majesty moves they follow; when she goes a hawking to Salvaterra, or a health-hunting to the baths of Caldas. Even in the midst of these wild rocks and mountains, she is surrounded by a bevy of delicate warblers, as plump as quails, and as gurgling and melodious as nightingales. The violins and violoncellos at her Majesty's beck are all of the first order, and in oboe and flute players her musical menagerie is unrivalled. The Marquis of M--- [Marialva], as first Lord of the // Bedchamber, Master of the Horse, and, as it were, hereditary prime favourite, enjoys a decided influence over this empire of sweet sounds; and having been so friendly as to impart a share of these musical blessings to me, I have been permitted to avail myself, whenever I please, of a selection from this wonderful band of performers. This very morning, to my shame be it recorded, I remained hour after hour in my newly-arranged pavillion, without reading a word, writing a line, or entering into any conversation. All my faculties were absorbed by the harmony of the wind instruments, stationed at distance in a thicket of orange and bay trees. It was to no purpose that I tried several times to retire out of the sound—I was as often drawn back as I attempted to snatch myself away. Did I consult the health of my mind, I should dismiss these musicians; their plaintive affecting tones are sure to awaken in my bosom a long train of mournful recollections, and by the force of associated ideas to plunge me into a state of languor and gloom. [...]* // *The impression I had received in the morning, from the music of Haydn and Jomelli, still lingered about me.*” (Beckford 1834: II, 123-124, 126. 1787/08/26. Neryve).

¹¹² “*I went to the new church of St. Peter of Alcantara, and heard Lima's mass. All my musical acquaintances were employed—Rumi, Palomino, Ferracuti, Totti etc. Totti sang delightfully, he happened to be in voice, a blessing he seldom enjoys. I was placed to great advantage in the music gallery.*” (Beckford 1954: 150. 1787/08/05. Neryve).

¹¹³ Cf. Weber (2004: XXIV) que chega à conclusão que esta é uma prática corrente nos principais centros musicais europeus.

uma plataforma fundamental para a alteração gradual do estatuto do músico instrumentista.¹¹⁴

Com a vulgarização massiva das assembleias com música verifica-se uma natural necessidade de recorrer à contratação de músicos com carácter pontual, é este tipo de prestação de serviço que está registado nos manifestos que relatam as funções profanas de concertos de música. Também no teatro de cordel encontramos referências, embora com carácter pontual e sempre como meio de acentuar a importância da assembleia ou baile, à contratação de músicos ou orquestra de profissionais.¹¹⁵

ALBERTO - Salafriario, toca advertir, esta noite vamos para caza de hum amigo meu, que faz a sua mulher annos, e da huma grande assemblea, aonde se juntaõ madamas gentiz, e bellas, huma excellente orquestra, cantaõ-se lindas modinhas, dançaõ-se brilhantes minuets, modernas contradanças, e por fim, quando nada sempre hum homem sahe com a sua agregada, que depois de lhe expreçar vozes de ternura, e de amor, lhe sabe a caza, e vem por-lhe o nome no cathalogo daquellas a quem por officio xixisbeia. (*O Casamento de uma Velha com um Peralta*, s.d.: 2. Nerytc).

Apesar da estrutura ser equivalente ou similar, quanto aos ingredientes, as assembleias de classes médias que tinham lugar em contexto familiar, recorriam sobretudo à prática musical amadora, relatando-se não raras vezes a insuficiência das prestações ou aspectos ridículos da música ou da dança, enquanto mero resultado de uma esforçada representação social. A figura do profissional aparece implícita no quadro da formação musical destes mesmos

¹¹⁴ A título de exemplo, refira-se que o cronista da AMZ refere que o concerto em benefício de Cãongia a 1821/25/03, no Teatro São Carlos, lhe deve ter rendido “cerca de 600 000 réis de receita (1.000 thaler)” pois a casa estava cheia mas pouco ficou para o empresário porque não se realizou no intervalo de uma ópera (Brito/Cranmer 1990: 56).

¹¹⁵ O entremez *O Peralta Vaidoso e Enganado* (1787) dá-nos informações úteis sobre a prática de execução da modinha de salão, assinalando que Julio (o peralta em causa) leva consigo dois violinistas profissionais contratados para o efeito, que se encarregam da parte instrumental: “JULIO - Minhas senhoras, como me vi tão obrigado de receber a honra de entrar em tão illustre casa, foi justo que trouxesse estes senhores Rabequistas para divertir-nos esta tarde.” (Ibid.: 7). O entremez *Os Três Casamentos Gostozos* (1792) refere a contratação não só de músicos profissionais mas também de dançarinos, o que pressupõe a inserção no sarau, a par com a Dança de carácter social executada pelos próprios donos da casa e pelos seus convidados, de números de bailado profissional a que aqueles poderão assistir. Se esses números teriam um carácter figurativo ou se corresponderiam apenas a danças de salão executadas com particular virtuosismo de movimentos, exigindo por isso a presença de profissionais, é uma questão a que o texto não nos dá resposta. Está planeado um baile de máscaras, mas a prestação prevista dos músicos é descrita pelo dono da casa como uma “serenata”, não fornecendo os elementos que possam esclarecer-nos sobre se este termo é referido genericamente à função ou se diz respeito ao género vocal e instrumental específico.

amadores, o que é confirmado pelo crescente número de anúncios que oferecem este tipo de serviço na imprensa.¹¹⁶

¹¹⁶ Cf. Cap.6.