Francesco Esposito

CESEM
Edições Colibri

"Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal"

Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal

1822-1853



"Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal"

Associativismo musical
e vida concertística
na Lisboa liberal

1822-1853

Francesco Esposito

"Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal"

Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal

1822-1853

Edições Colibri

•

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal
– Catalogação na Publicação

ESPOSITO, Francesco, 1964-

"Um movimento musical como nunca houve em Portugal" :
associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal
(1822-1853). – (Estudos musicológicos ; 16)

ISBN 978-989-689-509-9

CDU 784

Título: "Um movimento musical como nunca houve em Portugal":
associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)

Autor: Francesco Esposito

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Capa: Raquel Ferreira

Ilustração da capa: Pormenor da folha de rosto da partitura *Affasta!... affasta!... ou as saias balões: quadrilha de valsas para piano Extrahidas da Opera L'assedio di Leida*, Lisboa, J.I. Canongia, 1853. Biblioteca Nacional

Depósito legal n.º 395 069/15

Lisboa, Outubro de 2016

Ai miei genitori

ÍNDICE

Prefácio 9

Introdução 11

I parte: "O ensaio geral" (1822-1833)

Preâmbulo 19

Tentativas de modernização da vida musico-teatral lisboeta: o projecto do Conservatório e o debate sobre o teatro nacional 23

"Em geral, o músico nesta terra é tido em pouca conta": a acção da Irmandade de Santa Cecília como reflexo das condições do músico lisboeta 37

"Noites divertidas": a difusão da actividade músico-teatral amadora, assim como do ensino e comércio da música, como indicador do incremento de uma nova sociabilidade mundana 45

A actividade concertística em Lisboa entre as duas revoluções liberais..... 65

Um "mediocre divertimento": benefícios e academias no Teatro de S. Carlos 69

O conflito entre um músico moderno e um contexto musical antiquado: o "milagre" da Sociedade Filarmónica 87

A actividade de concertos nos teatros secundários de Lisboa 101

II parte: A "época farrobiana" (1834-53)

O conde de Farrobo e a vida musical do reinado de D. Maria II 115

Mundanidade, progresso e civilização: impulsos ao associativismo musical na Lisboa liberal 133

"Civilizadores passatempos" e "polcamania": a moda do baile de sociedade como indicador do triunfo da sociabilidade mundana e as suas consequências no nível de ocupação dos músicos lisboetas 147

A hipertrofia diletantística da época farrobiana: as associações filarmónicas 177

"A maxima acquisição de conhecimento na Arte da Musica [...] assim como o honesto deleite dos Amadores": a Academia Melpomenense 211

Solidariedade, proteccionismo e promoção artística: as associações dos músicos lisboetas na era farrobiana 235

"Essa porção infeliz de artistas": o Montepio Filarmónico como resposta à condição do músico lisboeta 243

"O conflicto [...] entre dous monopolios": algumas etapas na história da Associação Música 24 de Junho 259

Estrutura da associação, regulamentos e concursos para as orquestras, estabilidade e remuneração dos sócios da 24 de Junho 281

"Uma praga de novo genero": os concertos públicos na Lisboa farrobiana 315

A rede de espaços e de sociabilidade como pressupostos de uma "moderna" actividade concertística: os casos de Kontsky e de Daddi 317

Os preços de um benefício: alguns dados sobre as despesas e receitas na organização de um concerto nos teatros da capital 335

O processo burocrático de requerimento de licença para a realização de um concerto público no contexto das preocupações com a regulamentação da actividade dos teatros 351

"Essas produções classicas [...] que não se executem entre nós": tipologia dos espectáculos e dos programas concertísticos na Lisboa liberal 361

O papel da música orquestral: a sinfonia concertante como "metáfora musical" 373

Anexos 397

I – Lista dos concertos da Academia Melpomenense (depois Academia Real dos Professores de Música de Lisboa) 399

II – Lista de alguns concertos nas principais sociedades amadoras da Lisboa farrobiana 411

III – Lista de algumas intervenções musicais nos teatros secundários de Lisboa (1822-1852) 427

IV – Alguns elencos das orquestras dos teatros de Lisboa 471

V – Actividade declarada ao Montepio Filarmónico de Lisboa por alguns músicos nos meses de Fevereiro e Julho de 1848 482

Prefácio

Até há bem pouco tempo, a visão tradicional da nossa história musical do século XIX, largamente identificada com a da vida musical lisboeta, encontrava-se centrada sobre a hegemonia do Teatro de São Carlos, enquanto teatro de ópera italiana cujo domínio absoluto só tinha começado a ser relativamente contestado pela ópera francesa e alemã nas últimas décadas do século. Ao longo de uma boa parte do século XX essa visão correspondeu a uma perspectiva negativa daquela história musical, sob a influência da historiografia de raiz germânica, na qual se deplorava a parca presença de uma vida musical de concertos e do culto de repertórios instrumentais românticos que eram considerados esteticamente muito superiores à tradição operática italiana. A própria aparente inexistência de um repertório instrumental e de compositores nacionais de algum relevo, com a possível excepção das figuras de João Domingos Bomtempo no início do século (com a sua significativa mas assaz breve actividade como promotor de concertos) e de Viana da Mota na viragem deste para o século XX, aliada à influência da historiografia decadentista, contribuiu para essa visão negativa e para o limitado interesse de um reduzido número de críticos e historiadores musicais por esse período.

A edição portuguesa, nos finais da década de 1980, de uma série de crónicas sobre a vida musical lisboeta publicadas na primeira metade do século XIX no jornal alemão *Allgemeine musikalische Zeitung*[1] veio abrir novas perspectivas ao conhecimento da vida de concertos na capital. Da autoria de alemães ou estrangeiros de cultura alemã radicados em Lisboa, essas crónicas reflectem contudo já claramente aquela mesma visão germânica preconceituosa em relação aos gostos dos europeus do Sul, largamente dominados pelas modas operáticas italianas, em especial a voga rossiniana. À persistência dessa mesma visão ao longo do século XX devemos também associar "o predomínio de uma concepção, ainda de cariz idealista e romântico, da História da Música como história da criação

[1] Manuel Carlos de BRITO – David CRANMER (eds.), *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

musical, que conduzia inevitavelmente à ideia de que um período cuja música não obedecia a um cânone de excelência perdia qualquer interesse de estudo", como observou Luísa Cymbron, na sua Introdução ao número 10 (2000) da *Revista Portuguesa de Musicologia*.[2]

É justamente a essa visão estrita da história da música enquanto história da criação musical que o presente estudo, dedicado à primeira metade do século XIX, vem contrapor uma outra – em sintonia com as tendências mais recentes da historiografia musical – em que a atenção se passa a centrar nos diversos agentes e eventos da vida musical fora do Teatro de S. Carlos, desde os músicos profissionais e amadores, as instituições que os formam e aquelas que defendem os seus interesses e organizam as suas actividades, aos diversos tipos de espectáculos musicais, aos seus repertórios e aos públicos que os frequentam. A pesquisa minuciosa, o tratamento rigoroso, e a análise arguta e historicamente informada de todos os aspectos sociais, culturais e económicos dessa actividade musical – com particular relevo para o intenso surto de associativismo – fornecem-nos uma perspectiva e um entendimento totalmente novos da nossa vida musical desse período, em que as motivações diferentes e em certos casos contraditórias dos diversos intervenientes (traduzindo-se por vezes em rivalidades intensas) nos ajudam a perceber pela primeira vez muitas questões para as quais a musicologia portuguesa não tinha até hoje encontrado uma resposta adequada.

Baseado numa tese de doutoramento que tive o grato prazer de orientar, este estudo de Francesco Esposito constitui assim um importante contributo para a compreensão do nosso século XIX musical, vindo ocupar sem sombra de dúvida um lugar de destaque na historiografia musical sobre esse período.

Manuel Carlos de Brito

[2] [p. 7].

Introdução

Este livro, publicado como resultado da minha tese de doutoramento, procura aprofundar dois aspectos importantes da vida musical lisboeta do século XIX em estreita ligação entre si: o associativismo musical e a actividade concertística. O seu âmbito cronológico abrange o período histórico no qual o liberalismo, entre não poucas contradições e involuções, fez o seu percurso de afirmação em Portugal, determinando a exigência de uma remodelação e modernização da sociedade e das suas estruturas, assim como, não menos significativamente, produzindo contínuas e obstinadas resistências à mudança.

O ano da instituição da Sociedade Filarmónica (1822), pelo significado histórico e simbólico daquela que foi a primeira verdadeira associação de concertos da cidade, forneceu o ponto de partida desta pesquisa que se inicia no contexto específico que se seguiu à Revolução de 1820. Em contrapartida, o fim do conturbado reinado de D. Maria II (1853), ao qual sucedeu, como é sabido, uma primeira época de mais substancial paz social, apresentou-se como o momento conclusivo de uma longa fase de transição, prestando-se especialmente bem para fornecer o outro limite temporal do estudo.

Quando iniciei as minhas investigações, não havia nenhum trabalho que abordasse de forma específica os temas da vida concertística e do associativismo musical na Lisboa oitocentista. As principais informações encontravam-se espalhadas por alguns textos de referência para o estudo da história da música portuguesa, redigidos nas últimas décadas do século XIX, reflectindo portanto a visão historiográfica da época, bem como, em alguns casos, a proximidade dos autores às matérias tratadas.[1] Existia todavia uma ideia generalizada da pouca relevância de ambos os aspectos no sistema musical da capital portuguesa da época: no primeiro caso, por causa da indiscutível hegemonia exercida pela ópera italiana na vida musical mundana da cidade que, de facto, obstava a afirmação de outras formas de espectáculo musical; no segundo, pelo facto de geralmente se considerar o associati-

[1] Refiro aqui apenas o caso de Ernesto VIEIRA (*Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900). Para os outros textos remeto para as referências bibliográficas dos vários capítulos do livro, onde se encontram citados.

vismo musical do século XIX em estreita ligação com as transformações desencadeadas pela industrialização e, portanto, como uma característica particularmente significativa, sobretudo nos contextos do Norte da Europa.

Os resultados da minha investigação mostram que, pelo contrário, sobretudo no reinado de D. Maria II, tanto a actividade concertística como as associações de músicos profissionais adquirem um papel absolutamente central na vida musical da capital portuguesa, ao ponto de determinarem em parte a especificidade da sua evolução.

No caso da actividade concertística, isto deve-se (mais do que às *performances* de músicos profissionais ou de artistas estrangeiros, às vezes extremamente prestigiados, cuja presença em Lisboa a partir da estadia de Liszt em 1845 se torna gradualmente mais frequente) especialmente às muitas associações de amadores que ofereciam regularmente, num ambiente de refinada e elitista sociabilidade, os concertos dos seus membros. O protagonismo destes últimos, verificável sobretudo através das crónicas jornalísticas da época, e a quase invisibilidade dos músicos profissionais que, todavia, eram indispensáveis para as actividades dessas mesmas "associações filarmónicas", permitem falar de uma espécie de "hipertrofia diletantística" da vida musical lisboeta daquele tempo.

Mas o associativismo, fortemente incentivado pela cultura introduzida pelo liberalismo, ao mesmo tempo que fornecia uma resposta às exigências de novas práticas de sociabilidade mundana, nas quais se incluíam as sociedades de concertos amadoras, tornava-se também, no caso dos músicos profissionais, o instrumento mais eficaz de defesa dos seus próprios interesses corporativos. A relevância das associações de músicos profissionais lisboetas na vida musical – embora menos evidente – deve-se ao carácter extremamente pervasivo e radical do corporativismo que caracterizava esta categoria profissional: as novas instituições nascidas no período liberal, na esteira da tradição que se tinha desenvolvido no passado em torno da Irmandade de Santa Cecília, conseguem, de facto, dar vida a um sistema capaz, em alguns momentos, de gerir e controlar toda a vida musical da cidade.

Como se verá ao longo deste estudo, a "hipertrofia diletantística" e a radicalização do corporativismo dos músicos profissionais apresentam-se como características peculiares da vida musical de Lisboa, ultrapassando os confins de fenómenos tipicamente oitocentistas que encontramos nos principais contextos europeus da mesma época: na situação específica da capital portuguesa, eles adquirem um relevo muito particular parecendo pôr a nu, com particular evidência, a fragilidade e insegurança da maioria dos músicos locais. Para esta condição, tinha contribuído uma longa tradição que colocava os músicos portugueses em segundo plano, independentemente do seu valor, em relação aos músicos estrangeiros (contratados, até então, em função das exigências da corte e da Patriarcal, e depois, com a abertura do

Teatro de S. Carlos, do teatro italiano). Além disso, a difícil conjuntura histórica das primeiras décadas do século XIX (com as invasões francesas, a transferência da corte para o Brasil, as guerras civis e o miguelismo) tinha privado o músico lisboeta, em muitos momentos, dos seus tradicionais meios de subsistência: serviço real, trabalho nas orquestras dos teatros, ensino no Seminário Patriarcal (frequentemente ameaçado de extinção) e, sobretudo, funções sacras e profanas encomendadas por privados, igrejas e congregações. Estas circunstâncias tinham tornado praticamente impossível realizar uma modernização da vida musical que poderia, por exemplo, disponibilizar um ensino moderno especializado da música (ensino que não podia ser fornecido pelo antigo Seminário Patriarcal de Música e que a criação do Conservatório também não conseguiu garantir), assim como oferecer novas possibilidades à profissão de músico.

A reacção a esta situação de fragilidade do músico lisboeta tinha sido confiada historicamente à acção da Irmandade de Santa Cecília, a confraria dos músicos da capital que, desde 1760, graças a um privilégio régio que obrigava quem queria exercer uma actividade musical "lucrativa" na cidade a pertencer-lhe, detinha, na prática, o monopólio da vida musical. Todavia, no reinado de D. Maria II, com a implantação definitiva do liberalismo, a manutenção deste monopólio tornou-se inconciliável com o novo rumo político-cultural obrigando a classe dos músicos lisboetas, liderada por João Alberto Rodrigues Costa, a procurar novos instrumentos para agir em defesa dos seus membros, os quais se irão concretizar no Montepio Filarmónico (e relativa caixa económica), cujo fim era o socorro mútuo dos seus sócios; na Associação Música 24 de Junho, que tinha por objectivo defender os interesses dos instrumentistas que trabalhavam nas orquestras da cidade; e, por fim, na Academia Melpomenense, sociedade de concertos criada em 1846 com a finalidade de tentar dar maior protagonismo aos músicos profissionais na vida concertística local.

Trata-se de instituições que terão uma grande importância no período em análise e que serão marcadas, como muitas das iniciativas que surgiram em outros sectores da sociedade portuguesa da época, pelo seu carácter contraditório, indicador de uma substancial incapacidade de emancipação definitiva de uma mentalidade ainda fortemente enraizada no Antigo Regime. A estratégia da classe dos músicos foi, de facto, conseguir continuar a exercer indirectamente a sua acção de controle sobre as actividades musicais da capital e, em definitivo, tentar perpetuar o projecto monopolístico-protecionista cultivado no passado pela Irmandade de Santa Cecília através de uma associação de cariz solidarístico como o Montepio Filarmónico, e por isso em sintonia com a sensibilidade do liberalismo.

Neste quadro, parece emblemático o caso da Associação Música 24 de Junho – nascida inicialmente como coligação de cariz maçónico e secreto e

tornando-se depois a associação oficial dos músicos de orquestra – que conseguirá em alguns momentos obter o controle de todas as orquestras e em parte de todas as instituições musicais da cidade: por um lado, a sua acção em relação aos habituais abusos perpetrados pelos empresários teatrais parece quase de tipo proto-sindacal; por outro, a sua política geral visa manter vivo um anacrónico privilégio monopolístico, acabando por dar vida a um rígido sistema auto-referencial, subtraído às leis do livre mercado, gerador de privilégios para os seus sócios e de discriminação para os músicos externos à associação.

Como é evidente, este sistema, e a mentalidade que pressupõe, não podia incentivar a afirmação de um concertismo profissional verdadeiramente moderno, que noutros contextos se nutria do espírito de concorrência e da competição e, em definitivo, de um individualismo antitético à mentalidade proteccionista e corporativa que presidia as principais instituições musicais da cidade. Estas últimas, para além das declarações oficiais, parecem mais preocupadas em gerir e manter o poder do que em favorecer uma actualização da cultura musical através, por exemplo, da afirmação de uma concepção mais moderna do papel do músico que deixasse emergir as individualidades, as quais, às vezes, parecem representar até uma ameaça para o sistema musical oficial da capital.

Não é por acaso que no campo do pianismo, que teve no Ocidente um papel propulsor na modernização da vida concertística do século XIX, aparecem mais visíveis os atrasos da actividade concertística lisboeta: atrasos ainda mais surpreendentes se pensarmos que Lisboa teve o privilégio de poder contar na primeira metade do século com um pianista de nível internacional como João Domingos Bomtempo e depois com as presenças de alguns dos mais prestigiados *virtuosos* da época como Franz Liszt e Sigismund Thalberg.

De modo a abordar as problemáticas aqui sinteticamente descritas, o livro está estruturado em duas partes: uma primeira, que abrange o período entre a instituição da Sociedade Filarmónica e o fim da Guerra Civil (1822-1833) e, uma segunda parte, mais ampla, que corresponde aproximadamente ao reinado de D. Maria II (1834-1853).

Na primeira parte, lê-se o período que se seguiu à Revolução de 1820 como uma espécie de laboratório no qual são identificados os problemas mais urgentes e estruturais da vida musical de Lisboa e são propostas algumas soluções possíveis que, todavia, por causa da degeneração da situação política, só poderão ser empreendidas depois da afirmação definitiva do liberalismo. Nos primeiros capítulos procura-se apontar as principais temdências e características da vida musical da época, sublinhando os impulsos inova-

dores da primeira fase pós-revolucionária e a progressiva involução que levará até à ditadura e à uma guerra civil. Um particular enfoque foi dado a alguns exemplos de tentativas de modernização da vida músico-teatral (em particular o projecto do Conservatório e o debate sobre a reforma dos teatros); à condição tradicional do músico profissional e à acção de controle das actividades musicais das cidades exercida pela Irmandade de Santa Cecília; ao aumento das práticas de sociabilidade mundana centradas em torno da música e a outros indicadores de uma crescente difusão do fenómeno do amadorismo musical.

Em seguida, passa-se a individuar alguns obstáculos à inserção do concerto público nos teatros da cidade, sublinhando especialmente as dificuldades determinadas pelo sistema específico de gestão do Teatro de S. Carlos, à luz das quais se tenta contextualizar a criação da primeira sociedade de concertos da cidade, a Sociedade Filarmónica, lendo-a como o resultado de um conflito entre um contexto musical antiquado e o espírito empreendedor e a mentalidade moderna do seu fundador, João Domingos Bomtempo.

Os temas e as problemáticas emergentes na primeira parte são retomados e aprofundados na segunda, quer à luz das mudanças decorrentes da definitiva, embora conflitual, afirmação do liberalismo, quer do papel propulsor na vida músico-teatral lisboeta do maior capitalista e mecenas português do século XIX, o conde de Farrobo, ao qual é dedicado um capítulo introdutório. Passa-se depois a uma ampla secção dedicada ao fenómeno do associativismo musical, considerado tanto na sua vertente amadora como profissional, reconstruindo a história, as características e as actividades das principais sociedades de concerto, bem como das associações dos músicos profissionais lisboetas (Montepio Filarmónico, Associação Música 24 de Junho, Academia Melpomenense). Ao concerto público é dedicada uma segunda secção na qual se tenta descrever a rede de relações sociais e o papel das instituições musicais da cidade, vistas como pressupostos para uma actividade concertística moderna, bem como os custos e os processos burocráticos necessários à realização de um concerto na Lisboa da época; por fim, passa-se a exemplificar a tipologia dos espectáculos nos quais se inserem as *performances* concertísticas assim como a composição dos seus programas, concluindo com um capítulo dedicado ao repertório de música orquestral presente nos concertos públicos, no âmbito do qual se salienta o caso específico da sinfonia concertante, género que quase parece reflectir, de forma emblemática, a particular condição do músico lisboeta daquele tempo.

Uma série de dados (lista das exibições concertísticas em associações e teatros secundários da cidade, elencos das orquestras dos teatros lisboetas, etc.), nos quais se baseou em parte a minha reconstrução da vida musical da Lisboa liberal – e que espero possam fornecer um ponto de partida, assim como ser completados em futuras investigações – é apresentada nos Anexos.

***

O grande número de pessoas que, dos mais variados modos, contribuíram para a realização deste livro torna a tarefa de aqui as recordar praticamente impossível e, portanto, peço desde já desculpa pelas eventuais, e inevitáveis, omissões.

Um sincero agradecimento vai para o Prof. Dr. Manuel Carlos de Brito, ao qual também sou grato pelo prefácio deste livro, que, com a sua habitual competência, disponibilidade e paciência orientou a minha tese de doutoramento e depois arcou com a árdua tarefa da sua tradução; à Prof. Dr. Luísa Cymbron, cujo entusiasmo pela história da música portuguesa do século XIX se revelou contagiante e com a qual tive a oportunidade de manter uma constante troca de opiniões que se revelou extremamente profícua ao longo do meu percurso de investigação; ao Prof. Dr. Rui Vieira Nery e ao Prof. Dr. Paulo Ferreira de Castro, que muitas vezes ao longo do tempo encorajaram o meu trabalho; ao CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical e, em particular, ao seu Presidente, Prof. Dr. Manuel Pedro Ferreira que, desde logo, impulsionaram o projecto da publicação deste livro e apoiaram a sua edição.

Agradeço ainda a Cristina Fernandes, Guido Olivieri, Luisa Nardini e Rosa Paula Rocha Pinto, colegas e, o que mais importa, amigos sinceros, assim como a Livia Apa, Arturo Cirillo, Amadou Djeng, Giovanni di Maggio, Valentina di Rosa, Sara Ludovico, Nadja Murta, Raffaele Nardella, Joaquim Narros, Alessandro Picone, Costanza Ronchetti e Richard Zenith, e aos outros amigos provenientes de campos profissionais e de estudo aparentemente distantes dos meus aos quais submeti ideias e problemas e dos quais recebi apoio, encorajamento e, não menos importante, críticas; aos funcionários de bibliotecas e arquivos portugueses e estrangeiros, e em particular aos que se sucederam ao longo dos anos na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal (agora constituída pelas sempre disponíveis Sílvia Sequeira, Maria Clara Assunção e Maria Clementina Gomes) e no arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa (especialmente o falecido Professor Joseph Scherpereel e a Dra. Ana Paula Tudela). Por fim, importa lembrar, para o primeiro período, o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia e, em seguida, o dos meus pais, sem os quais teria sido impossível levar a cabo a pesquisa sobre a qual se baseia este livro.

I PARTE

“O ensaio geral” (1822-1833)

Preâmbulo

> A revolução está nas mãos de homens fortes, intrépidos e instruídos. Como não quero de modo algum enganar-vos, não vos direi que os liberais estão em tão grande maioria em Portugal como em Espanha, mas eles compensam o número pela sua união e energia.
>
> (Giuseppe PECCHIO, *Cartas de Lisboa: 1822*, trad. Manuel José Trindade Loureiro, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, p. 95)

A independência do Brasil em Setembro de 1822 pode ser vista como um momento de separação entre uma primeira fase da Revolução de 20 em que emergem as franjas mais reformistas da sociedade, portadoras de um projecto realmente "revolucionário", e um segundo período em que parecem prevalecer as facções mais moderadas e no qual a própria acção de D. João VI representa uma tentativa de mediação entre o espírito liberal e o da direita mais extrema, incarnada na figura de sua mulher, D. Carlota Joaquina, e do infante D. Miguel; este último irá encabeçar, como se sabe, duas tentativas de golpe de estado que passaram à história como Vilafrancada (Maio-Junho de 1823) e Abrilada (Abril de 1824), conseguindo finalmente estabelecer-se como monarca absoluto em 1828.[1] De facto, a perda da principal colónia, cuja responsabilidade foi assacada pela opinião pública ao partido liberal, se por um lado fez desaparecer um dos principais elementos de agregação das diversas sensibilidades que tinham tomado parte na Revolução de 1820 (ou seja o de "regressar à antiga situação das relações de Portugal para com a sua ex-colónia"[2]), por outro contribuiu para dar um novo impulso às posições mais moderadas e conservadoras no seio da sociedade portuguesa. Estas não

---

[1] V. António Henrique de Oliveira MARQUES, *História de Portugal: desde os tempos mais antigos à Presidência do Sr. General Eanes*, 3 vols., Lisboa, Palas Editores, 1985-86 (especialmente o vol. III, "Das revoluções liberais aos nossos dias"); Luis Reis TORGAL – João Lourenço ROQUE (coord.), "O Liberalismo 1807-1890", in José MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, 8 vols., Lisboa, Estampa, 1992-1993, vol. V.

[2] António Henrique de Oliveira MARQUES, *Breve história de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 448.

eram agora representadas somente pelo clero e boa parte da aristocracia, cujos interesses pareciam seriamente ameaçados pela revolução, mas também por aquela parte do exército e da burguesia que, tendo embora apoiado a revolta, parecia agora satisfeita com o regresso à pátria do rei, com a diminuição da influência inglesa no exército, e com um certo atenuar da pesada crise económica que há alguns anos afligia o país.



Fig. 1: François-René Moreau, *A proclamação da Independência do Brasil* (Museu Imperial de Petrópolis)

A acentuada precariedade deste primeiro período revolucionário, e as rápidas e sucessivas mudanças de direcção política (passando primeiro pela evolução do regime moderadamente absolutista de D. João VI, depois pela sua degenerescência após a sua morte, desembocando numa verdadeira guerra civil, e por fim na instauração do regime ditatorial de D. Miguel) podem em parte explicar porque é que muitas das reformas planeadas ou iniciadas durante a primeira fase revolucionária, apesar de se centrarem com extrema lucidez sobre diversas carências estruturais da sociedade portuguesas e propondo por vezes soluções particularmente modernas, acabaram as mais das vezes por não ser levadas a cabo.

É interessante notar como isto sucede também a nível da vida musico-teatral, onde encontramos já nesta fase a identificação de alguns dos problemas específicos do contexto musical português, problemas que não será possível resolver nesta primeira experiência liberal e que continuarão ainda a ser centrais durante uma boa parte do século XIX. Por tal motivo, apesar da escassez e do carácter fragmentário da maior parte das fontes hoje disponí-

veis, o período seguinte à afirmação da Revolução de 1820 parece ser extremamente interessante e pode constituir um ponto de partida útil para o estudo da vida musical da capital. E isto também porque os seus problemas estruturais, já todos presentes nos debates e na documentação da época, parecem de facto adquirir uma especial evidência não só graças ao contraste entre as diversas sensibilidades, frequentemente de sentido radicalmente oposto, que conviviam neste primeiro liberalismo, mas ainda mais por causa da sua rápida involução, que fará recair Portugal sob o jugo da monarquia absoluta.



Fig. 2: Autor desconhecido, *Retrato de D. Miguel,* [c. 1828] (Palácio Nacional de Queluz)

À luz do clima anacrónico e obscurantista do miguelismo, parece de facto ainda mais emblemático todo este fermento de iniciativas e ideias que, na urgência de modernizar a sociedade logo após a Revolução de 20, identificam também com extrema clareza os problemas mais urgentes da vida musical portuguesa da época. Provam-no, por exemplo, os debates e as propostas, por vezes de longo alcance, relacionadas com a actividade dos principais teatros da cidade, onde emerge a necessidade de exercer um controle mais eficaz sobre eles assim como de impulsionar um teatro realmente nacional, ou aqueles que sublinham a urgência de criar um sistema oficial de formação dos músicos moderno e laico, em lugar do que era oferecido pelo antigo Seminário da Patriarcal. Ao mesmo tempo assiste-se a uma decidida afirmação das práticas de sociabilidade mundana centradas em torno da

música, nas quais se reflecte agora o vasto fenómeno do diletantismo musical, um dos traços mais característicos da vida musical oitocentista e premissa para a estruturação de um moderno mercado musical. Se tais aspectos se manifestam inequivocamente nos anos 20, só irão contudo desenvolver todo o seu potencial com a afirmação definitiva do liberalismo em Portugal. Neste sentido, o período imediatamente a seguir à Revolução de 1820 pode ser entendido quase como um "ensaio geral" do que virá a ser o futuro liberalismo, assim como do que virá a ser o extraordinário desenvolvimento e a centralidade que a actividade musical, nas suas múltiplas declinações, adquirirá definitivamente no reinado de D. Maria II.

Tentativas de modernização da vida musico-teatral lisboeta: o projecto do Conservatório e o debate sobre o teatro nacional

> As Cortes geraes e extraordinarias da Nação Portugueza [...] resolvem o seguinte: [...] que o seminario de musica se conserve interinamente fechado, em quanto se lhe não der nova forma e regulamento, para que possa preencher os fins da sua instituição; [...] que sejam absolutamente excluidos dos empregos, ou officios, riscando-se os seus nomes da folha dos ordenados, aquelles que ainda se acham no Rio de Janeiro; ou que, tendo regressado, se não apresentarão [...] achando-se em uma ou outra destas circunstancias os musicos Antonio Pedro Gonçalves, Antonio Ciconni, João Muziati, Pedro José Mendes Sabino, Francisco de Paula Pereira, José Maria Dias, e José Maria da Sylva; o organista Simão Victorino Portugal, o sancrista Cypriano José de Sousa, o acolyto da capella Pedro José Ignacio Lopes, e os capellães cantores Antonio Pedro Teixeira, José Joaquim Borges, Fructuoso Rodrigues da Costa, o Padre Joaquim Arsenio Lopes Caraõ; 4. que sejaõ logo despedidos todos os musicos estrangeiros [...].
>
> (*Jornal da Sociedade Literaria Patriotica*, 10 de Março de 1822)[1]

O clima de entusiasmo posterior ao advento da revolução – que entre outras coisas tinha atraído à capital alguns visitantes estrangeiros pertencentes à elite intelectual liberal europeia, assim como tinha favorecido o regresso à pátria de numerosos "estrangeirados" conhecedores da moderna organização da vida cultural das principais capitais da época – parece ter estimulado algumas iniciativas destinadas a colmatar o que desde há tempos pareciam ser as evidentes insuficiências da vida musical portuguesa.[2]

---

[1] Ao longo deste livro, para as citações de documentos portugueses do século XIX, mantivemos a ortografia original, assinalando somente alguns erros tipográficos quando possam prejudicar a compreensão.

[2] O termo "estrangeirados" tem sido frequentemente utilizado em relação àqueles músicos portugueses retornados de experiências no estrangeiro que tiveram um papel

Um dos problemas que emerge imediatamente com clareza, graças também ao clima de reencontrado orgulho nacional, é o da excessiva dependência dos estrangeiros nos diversos níveis da produção músico-teatral, problema este que, se por um lado se tenta limitar com medidas destinadas a proteger a classe dos músicos locais, por outro se tentará enfrentar seja no plano da formação dos profissionais necessários para estas áreas, seja no da regulamentação e controle estatal das actividades teatrais, seja por fim no do incentivo e da promoção de um teatro nacional regular.

Por vezes estes diversos planos cruzam-se, como no caso do "projecto para o estabelecimento dum Seminário ou Escola Vocal, Instrumental e Cómica" que ao fim de cinco ou seis anos fizesse de modo que "poderão os Nacionais utilizar-se daquelas avultadas somas que os empresários dos teatros, tanto italiano como português, distribuem pelos estrangeiros que se ocupam neste públicos estabelecimentos".[3] Neste projecto, apresentado por António José do Rego às Cortes já em 1821 (ou seja no mesmo período em que estas discutiam também a extinção do Seminário da Patriarcal, no interior do qual funcionava a única instituição oficial dedicada ao ensino profissional da música), é evidente a preocupação de atingir em breve uma situação de auto-suficiência musical, assim como a exigência de instituir um teatro nacional regular, "estabelecimento utilíssimo, e até mesmo indispensável entre as Nações civilizadas".[4] Neste sentido, Rego – que como a maior

importante na "desprovincianização" da cultura local (v. por exemplo Rui Vieira NERY – Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 130 e segs.). Sobre a presença de numerosos liberais estrangeiros v. por outro lado Michele ERSILIO, "Esuli politici italiani in Portogallo (1815-1861)", in Luigi FEDERZONI (ed.), *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo, materia e documenti*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1940, pp. 443-468.

[3] Cf. Humberto d'ÁVILA, "António José do Rego, uma figura esquecida da Música Portuguesa, e a Instituição de uma Ópera Nacional", separata da *Arte Musical*, III série, n^{os} 15 e 16-17 (Dezembro de 1961 e Julho de 1962), pp. 19-20 (retomado em Humberto d'ÁVILA, "Claros e escuros na história da fundação do Conservatório de Lisboa", *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48, Janeiro-Março de 1986, pp. 36-39). Nos documentos de arquivo encontramos a confirmação de que a 13 de Julho de 1821 foi pedido ao intendente da polícia um parecer sobre o "requerimento de Antonio Jozé do Rego, professor de Muzica, que pertende faculdade para estabelecer hum seminario, ou Escolla Vocal, Instrumental, e Comica": cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino (daqui em diante *P-Lan*, MR), Intendência Geral de Polícia, 763, fol. 11 verso. Sobre Rego v. Ernesto VIEIRA, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. II, p. 245.

[4] Cf. ÁVILA, *op. cit.*, p. 19.

parte dos músicos portugueses se tinha formado no seminário mas cuja actividade profissional, desenvolvendo-se nos vários teatros da cidade, o tinha tornado consciente das necessidades e carências do sistema teatral da capital – propunha essencialmente uma ampliação da já existente escola de música da Patriarcal, a qual, após a sua transferência para a Casa Pia, deveria alargar as suas competências ensinando a alunos de ambos os sexos, além da "música vocal" [sacra], a música "instrumental" e "cómica" [teatral].[5] O modelo proposto era o dos conservatórios italianos, especialmente os napolitanos, na esteira dos quais a escola se deveria instalar numa instituição de beneficência pré-existente, permitindo assim uma redução substancial dos custos e prevendo um possível autofinanciamento da mesma através dos serviços que os alunos estariam em breve em condições de prestar nas mais diversas funções para as quais fosse requerida uma intervenção musical.

Penso que é possível colocar a hipótese de que a própria discussão sobre a reforma do Seminário da Patriarcal – que conduzirá à resolução das Cortes de 2 de Maio de 1822 pela qual se estabelece entre diversas outras "economias" "que o seminario de musica se conserve interinamente fechado, em quanto se lhe não der nova forma e regulamento, para que possa preencher os fins da sua instituição"[6] – terá fornecido o pretexto para o que parece ser uma iniciativa pessoal de Rego, destinada a responder evidentemente a uma necessidade claramente sentida pela opinião pública citadina. A exigência de criar ocasiões para uma formação musical mais vasta como premissa para uma emancipação substancial da dependência de artistas estrangeiros é de facto um argumento presente nas próprias intervenções jornalísticas da época, assim como em algumas propostas análogas à de Rego, entre as quais recordamos por exemplo a de Antonio Simone Mayr, primeiro empresário do Teatro de S. Carlos após a revolução,[7] que se propunha estabelecer neste teatro uma escola de bailado e canto, assim como a da sociedade Coralli-Bressa, que ao ambicionar suceder a Mayr declarava também a sua intenção de instituir uma escola de bailado; iniciativas pessoais que, com maior ou menor

[5] *Ibidem.*

[6] Cf. *Jornal da Sociedade Literaria Patriotica*, 10 de Maio de 1822, pp. 256-259, que publica na totalidade a "resolução das Cortes" parcialmente transcrita na citação colocada em epígrafe deste capítulo, a qual contém também uma medida singular referente à abolição da "propina que se paga a certos capellães por cantar os vilancicos". Como se sabe, a evolução da situação política não irá permitir nesta fase proceder à extinção do Seminário Patriarcal de Música (cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 553).

[7] Provavelmente filho do compositor Johann Simon Mayr (também Mayer ou Maier, conhecido na Itália como Giovanni Simone Mayr), autor das óperas *Il fanatico per la musica* e *L'amor coniugale* citadas ainda nos próximos capítulos deste livro.

boa fé, procuram explorar a ânsia difusa de renovação e de recuperação do prestígio da sociedade lisboeta, à qual num primeiro momento parece finalmente sensível também a classe política.[8]

A discussão que teve lugar nas Cortes em Outubro de 1822 refere-se provavelmente ao projecto de Rego quando avalia a proposta de um "estabelecimento musical" útil, mas não completamente satisfatória, rejeitando particularmente a prevista união da escola de música com o velho Seminário da Patriarcal, e aprovando significativamente somente "a designação para Mestre de Muzica no ensino de Pianno, e Contra-ponto, ao habil Professor *Portuguez, J. D. Bom tempo*": é precisamente a este último, de facto, que na mesma sessão é entregue o encargo de redigir "hum novo plano para hum estabelecimento de Muzica vocal, e Instrumental para as pessoas de hum e outro sexo".[9] Como se verá mais adiante, neste caso parece ter tido um papel

[8] *O diario da Regência* de 31 Março de 1821 refere-se assim ao projecto de Mayr: "temos a satisfação de ver que o atual Emprezario deste Theatro ouza propor isto mesmo no Plano da sua direcção, o que tantos directores Portuguezes não emprehenderão […] a fim de tornar-se verdadeiramente nacional este magnifico Theatro" (o artigo é citado também em David John CRANMER, *Opera in Portugal 1793-1828: A study in repertoire and its spread*, tese de doutoramento, Londres, King's College, 1997, policopiado, p. 63); sobre o projecto da sociedade Coralli-Bressa v. por outro lado *P-Lan*, MR, cit., fascículo 36, assim como Francesco ESPOSITO, "Lisbona 1822: la vita musicale attraverso la stampa periodica", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, Lisboa, 2000, pp. 31-81: 56. Se bem que seja conhecido o facto de que o tema geral da reforma do ensino foi particularmente sentido no vintismo, assinalamos aqui, pelas suas analogias significativas com as tentativas de criar instituições pedagógico-musicais, a criação de uma "academia de belas-artes" na capital, que um artigo de jornal de 1836 recorda assim: "chegou a crear-se uma academia de bellas artes, debaixo da direcção do nosso habil pintor, Domingos Antonio de Sequeira depois de 1820 […] mas por causas que de todos são bem conhecidas, essa medida não foi ao cabo, e a tal ponto chegou o abandono a que os mais insignes artistas se viram reduzidos, que pintores como Taborda, e alguns outros pereceram entre os horrores da mais cruel indigência" (cf. *O portuguez constitucional*, 31 de Outubro de 1836). José-Augusto França recorda que Sequeira foi professor do Liceu das Belas Artes assim como presidente perpétuo do Ateneu de Belas Artes, duas das últimas instituições do vintismo, criadas cerca de 1823 (cf. José Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 vols., Lisboa, Bertrand, 1966, 3/1990, vol. I, pp. 155-156).

[9] *Diario do Governo*, 22 de Outubro de 1822, assim como ESPOSITO, "Lisbona 1822..." cit., p. 42. Tanto o projecto pedido a Bomtempo, como o elaborado por Rego especificavam que o ensino se dirigiria aos alunos de ambos os sexos, não se tratando assim de uma das principais novidades do projecto que Bomtempo irá realizar com a instituição do Conservatório de Lisboa dos anos 30, como sugere Maria José de La FUENTE, "João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa", in João Pedro d'ALVARENGA (coord.), *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, pp. 15-55: 15-16.

decisivo a vontade de alguns deputados de resolverem a anomalia da situação de João Domingos Bomtempo, artista que – se bem que tendo adquirido uma brilhante experiência profissional no estrangeiro e assumido rapidamente, graças também às estreitas ligações com os principais membros do partido liberal, o papel de músico oficial da revolução – não ocupava de facto nenhum cargo nas instituições musicais locais.[10]



Fig. 3: Oscar Pereira da Silva, *Sessão das Cortes de Lisboa em 1822* (Museu Paulista)

[10] Ver mais adiante, quando se regressará a esta questão para enquadrar o contexto em que foi criada a Sociedade Filarmónica.

Não conhecemos o plano que pouco mais de um mês depois foi entregue às Cortes por Bomtempo, que conhecia o sistema de ensino das principais capitais musicais europeias e em particular de Paris, cujo conservatório se vinha afirmando como modelo em toda a Europa. Nada mais será feito com esse projecto, provavelmente por causa da evolução da situação política, perdendo-se assim o resultado do feliz encontro entre uma elite política sinceramente reformadora e a competência e a cultura musical actualizada de um dos principais músicos portugueses do século XIX. Será preciso deste modo esperar como se sabe até ao advento do segundo liberalismo para dotar a capital, em 1835, de um verdadeiro conservatório, enquanto que, ainda durante o reinado de D. João VI, a única reforma efectiva irá ter lugar no âmbito de uma instituição como o Seminário da Patriarcal, pela sua própria vocação orientado principalmente para a formação de músicos de igreja, onde se criarão em 1824 "aulas para instrumentos de orchestra, que antes não haviam": uma reforma em definitivo ainda menos ambiciosa do que a que tinha sido proposta a seu tempo por Rego.[11]

Foi justamente sublinhado que a discussão sobre a reforma pedagógica, à qual podemos também associar as tentativas falhadas de reforma do ensino musical, foi uma das prioridades do programa vintista, ligando-se não por acaso às propostas de reforma do teatro, que era visto agora como um instrumento indispensável para a formação de uma sociedade "regenerada".[12] A

[11] Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 200 e p. 552, onde se refere respectivamente "a extrema decadencia" a que tinha chegado o seminário e o facto que com esta reforma "o ensino recebeu então maior latitude". Relativamente ao período examinado neste capítulo, Vasconcelos acha ao contrário que "o ensino da musica vocal era satisfatório" e que o "dos instrumentos foi attingindo até 1825 resultados progressivos, e nos ultimos annos foi mesmo brilhante" (cf. Joaquim de VASCONCELOS, "A arte musical em Lisboa no século XIX", *A arte musical*, 2º anno, nº 54, 21 de Fevereiro de 1873). Sobre o Seminário da Patriarcal v. Cristina FERNANDES, *"Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento": o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal/Inet-MD, 2013 e, relativamente à fase que precede a criação do conservatório, v. Joaquim Oliveira Carmelo ROSA, *"Essa pobre filha bastarda das Artes": A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa 1842--1862*, dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999 (policopiado), em particular p. 5 e segs., assim como Joseph SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, em particular p. 89 e segs., onde se faz remontar à ausência no seminário, durante muitos anos, do ensino de instrumentos, com excepção dos de tecla, a presença tão conspícua de instrumentistas estrangeiros em Lisboa desde a segunda metade do século XVIII.

[12] A este propósito, por exemplo, José TENGARRINHA (*História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2ª edição, pp. 134-136) considera que a liberdade de imprensa e a reforma geral do ensino foram dois pontos de grande relevância no

função pedagógica e formativa do teatro, na óptica político-ideológica liberal, é também frequentemente salientada nas intervenções jornalísticas e nos actos públicos do primeiro constitucionalismo, confrontrando-se contudo de imediato com uma série ininterrupta de dificuldades, em primeiro lugar de natureza prática. Acrescente-se ainda que uma tal função dificilmente parecia conciliar-se com o teatro italiano, que dominava sem contestação os gostos e a vida cultural e mundana da capital, a ponto de justificar até medidas de ordem pública, e cuja estrutura parecia naquela época ir decididamente contra uma "praxis socio-comunicativa" de pendor iluminista.[13]

Um exemplo relativo à adjudicação da empresa para 1822 pode ser considerado emblemático das dificuldades do teatro italiano em Lisboa: o firme propósito do governo de querer entregar a gestão a um "patriota" português confronta-se quase de imediato com a amarga constatação de que não existia nenhuma personagem nacional em condições de aceitar tal encargo; com a urgência de reabrir o teatro tendo em vista o aniversário do rei, e utilizando um procedimento em aberta contradição com a normativa vigente, particularmente pelo que se referia ao capítulo "fianças", confiou-se mais uma vez a gestão a elementos estrangeiros de fiabilidade duvidosa.[14]

Entre não poucas dificuldades e contradições, o debate e a acção do primeiro liberalismo em relação à vida teatral move-se assim entre a necessidade de garantir a regularidade do funcionamento dos teatros, e de um modo especial do Teatro de S. Carlos, e a de estimular a criação de um teatro realmente nacional e de bom nível, capaz de desenvolver uma verdadeira função educativa e moralizadora. É significativo que também neste caso tenha surgido imediatamente a ideia da criação de uma escola de arte dramática assim como da edificação de um novo edifício apto a poder vir a ser a sede do teatro português, tenha sido proposta a unificação das diversas companhias dedicadas ao repertório nacional, dentro das quais se deveriam escolher só os melhores elementos, e se tenha tentado exercer um controle

---

programa revolucionário, mesmo se, por causa da evolução da situação política, só se conseguiram concretizar poucas e fragmentárias iniciativas nesse sentido; também Maria de Lourdes Lima dos SANTOS (*Intelectuais portugueses na primeira metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença, 1988, em particular p. 198) sublinha a significativa coincidência das propostas de reforma do ensino com as de reforma do teatro.

[13] Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, pp. 65-70. Um exemplo da preocupação do governo com a perturbação da ordem pública que o encerramento do teatro italiano podia provocar é referido em ESPOSITO, "Lisbona 1822..." cit., p. 35 (nota).

[14] *Id.*, pp. 49-64, onde se evidencia também o papel indirecto mas determinante desempenhado pelo jovem barão de Quintela nesta questão.

sobre a escolha e a encenação das obras a serem representadas para tentar garantir um nível mais elevado das produções.[15]

Ao mesmo tempo, o clima especial estabelecido pela revolução permitiu a presença, promovida e patrocinada pela aristocracia liberal, de uma companhia teatral francesa que – entre Agosto e Dezembro de 1822 no Teatro do Salitre, sob a direcção de Gaetano Pellizzari, e durante os primeiros meses de 1823 no do Bairro Alto, dirigida pelo actor da companhia St. Eugéne – levou à cena numerosas obras do mais prestigiado repertório francês, de Corneille, Molière, Racine e Voltaire até aos mais recentes Beaumarchais e Scribe.[16]

Neste caso também, como no das tentativas de reforma da vida teatral da cidade, tratou-se de uma experiência que não conseguiu sobreviver à involução da situação política, pelo que até ao advento do miguelismo – quando, nas palavras de Benevides, o teatro se irá tornar "um anachronismo"[17] – a vida teatral lisboeta continuou a manter essencialmente por resolver os mesmos problemas de gestão, assim como a registar a falta de um teatro nacional capaz de assumir uma posição de prestígio que lhe permitisse representar uma alternativa ao teatro italiano. De facto este último, no período aqui considerado, apesar da crise continuada das empresas teatrais e do frequente descontentamento da opinião pública em virtude do seu irregular funcionamento, não parece ter perdido a sua centralidade hegemónica na vida não só musical mas também sócio-cultural da cidade, marcando também, como veremos mais adiante, o ritmo da própria actividade concertística pública, que era ainda essencialmente incapaz de se emancipar da actividade teatral. Eis como um cronista da época escrevia a propósito do encerramento do teatro italiano em 1822:

> Repetidas vezes lamentamos a falta, que experimentavamos do Theatro de *S. Carlos*; e isto (tornamos a repetir) não como privação de hum divertimento, mas sim, como a ausencia de hum ponto de reunião indis-

[15] *Id.*, pp. 49 e segs. Significativamente, como se verá na segunda parte deste livro, todos estes temas serão retomados e debatidos no reinado de D. Maria II.

[16] *Id.*, pp. 64 e segs., assim como *P-Lan*, MR, Intendência Geral de Polícia, 331, fol. 96, requerimento de 20 de Dezembro de 1822. O actor St. Eugéne será também o primeiro a tentar introduzir na capital a moda do "Bal Masqué et Paré", que tanto sucesso irá ter a partir de meados do século e ao qual nos referiremos ainda na segunda parte deste livro. O sucesso desta iniciativa é confirmado pelos anúncios publicados na imprensa lisboeta em Fevereiro de 1823, entre os quais por exemplo, o da *Gazeta de Portugal* de 8 desse mês.

[17] Cf. Francisco da Fonseca BENEVIDES, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, 2 vols., Lisboa, Typographia Castro & Irmão, [1883], vol. I, p. 150.

> pensavel em huma grande Cidade, e hum obstaculo á formação de outros, que muitas vezes se tornão fataes para a tranquillidade publica.[18]

Se pelo que se refere ao Teatro de S. Carlos um dos principais problemas era o da insolvência dos empresários, por causa também da sua incapacidade de apresentarem fiadores de confiança, com o inevitável cortejo de reivindicações de dinheiro por parte dos empregados do teatro e de subsídios estatais por parte dos empresários, assinale-se contudo que no período de 1825-28, sob a gestão de Antonio Marrare, estes problemas parecem ter encontrado uma solução temporária graças ao envolvimento directo do barão de Quintela, nomeado "director" do teatro pelo governo.[19]



Fig. 4: Domingos António de Sequeira, *Retrato de Joaquim Pedro Quintela* [1812-13] (Museu Nacional de Arte Antiga)

[18] *Diario do Governo*, 21 de Maio de 1822.

[19] A este propósito v. a documentação existente em *P-Lan*, MR, l. 1223, p. 41, referente à nomeação de Quintela como director. Sobre este último, cujo papel central na vida musical portuguesa do século XIX será várias vezes sublinhado neste livro, e ao qual é dedicado em grande parte o capítulo de introdução da segunda parte – retomado também in Francesco ESPOSITO, "L'età 'farrobiana': caratteristiche e tendenze della vita musicale della Lisbona liberale (1833-1853)", in *Confluenze, rivista di studi iberoamericani*, II, 2, 254-271 – remete-se por agora para as notícias fornecidas por Vieira e por Moreau nos seus artigos dedicados ao rico mecenas (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 399-410; Mário MOREAU, *Cantores de ópera portugueses*, 3 vols., Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, vol. I, pp. 247-263).

O jovem aristocrata, cujo papel na vida musical portuguesa era já nesta altura de primeiro plano e cujo teatro na Quinta das Laranjeiras começava justamente em 1825 a albergar regularmente brilhantes e elegantes representações teatrais semi-amadoras, tinha já sido o artífice – como insinuam com insistência os jornais da época – do favoritismo de que tinha gozado a empresa Hilberath-Bruni no concurso de adjudicação do teatro em 1822; desta vez, ao contrário, se por um lado foi escolhido pelo governo para assumir as funções de "director" do teatro, por outro será indicado daí a pouco tempo pelo próprio Marrare, no plano com que este último conseguiu obter a empresa do teatro, como seu fiador, naquilo que seria hoje definido como um evidente "conflito de interesses".[20] Mas se a sua nomeação para director, no momento em que era assinada pelo ministro liberal Palmela, parecia – mesmo na sua definição pouco clara – pretender limitar substancialmente os poderes do intendente da polícia sobre as questões internas do teatro, bem depressa começar-se-á a virar contra o próprio barão, sobre o qual acabava por recair essencialmente a pesada responsabilidade de "todo o governo economico da companhia e empresa", sendo as suas prerrogativas reduzidas às de uma espécie de fiador de nomeação governamental. Responsabilidade essa da qual Quintela tentará inutilmente libertar-se, já a partir de 1825, conseguindo somente fazê-lo em Abril de 1827.[21]

---

[20] A este propósito v. a documentação que se conserva em *P-Lan*, MR, l. 1223, p. 49 verso, pelo que se refere ao plano da empresa apresentado por Marrare; sobre este último, denominado "O Marrare de São Carlos", proprietário de diversos botequins lisboetas, cujo café no Chiado foi o mais importante "centro de parolagem" do tempo, e quem lançou a moda do chamado 'bife à Marrare' que ainda hoje é possível saborear em alguns restaurantes lisboetas, v. ESPOSITO, "Lisbona 1822..." cit., p. 56 e segs., onde se sublinham igualmente as suas ligações com a elite liberal da época; facto este que, além de explicar porque gozava de apoios influentes, em primeiro lugar o do barão de Quintela, permite identificá-lo com o "Antonio Marrara, que se encontrava há cerca de trinta anos em Lisboa e que tinha obtido uma discreta fama explorando um espaço de confeitaria, de vinhos e de licores", tendo sido um dos que, além dos políticos portugueses, homenagearam Guglielmo Pepe, o herói da revolução constitucional de Nápoles em visita a Lisboa justamente em 1822 (cf. ERSILIO, *op. cit.*, p. 444). São também numerosas as referências ao café Marrare como local de encontros e de conspirações políticas nas memórias do marquês de Fronteira: cf. *Memórias do Marquês de Fronteira e Alorna D. José Trazimundo de Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861* (revistas e coordenadas por Ernesto de Campos de Andrada), 5 vols. (em 8 partes), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, *passim.*

[21] Cf. *P-Lan*, MR, l. 1223, p. 46 (sobre as atribuições que cabem ao director do teatro), p. 48 verso (sobre os dois requerimentos de demissão apresentados pelo barão) e p. 57 verso (sobre a aceitação destes). A partir da correspondente documentação conservada in *P-Lan*, MR, mç. 992, cx. 1113, compreendemos que, se num primeiro momento o

No período seguinte àquele em que foi confiado este encargo ao barão, a situação política tinha registado de facto diversas mudanças, apresentando-se em alguns momentos pouco favorável a quem, como ele, tinha aderido sem hesitações à Revolução de 20, festejando por exemplo Ferreira Borges e a Junta Provisional do Reino com uma ceia na sua Quinta das Laranjeiras, ou mesmo liderando, tanto o grupo de amadores que prestavam os seus serviços musicais nas principais funções patrióticas ligadas aos acontecimentos revolucionários, como a comissão a que tinha sido confiada a gestão "patriótica" do Teatro Nacional da Rua dos Condes logo após a revolução.[22]

Não é de excluir que a "grande viagem" do barão "em que foi acompanhado pelo conhecido clarinetista Canongia", referida pelo cronista da *Allgemeine musikalische Zeitung*, possa estar já relacionada com as crises políticas de 1823 e 1824; neste último ano o mesmo intendente da polícia que dava um parecer negativo relativamente ao requerimento em favor da

papel de director do teatro era suficientemente autónomo, uma vez que não estava sujeito aos controles do inspector de polícia (fascículo 56, de 1 de Dezembro de 1824), foi rapidamente esvaziado de tais prerrogativas. É o que afirma o próprio barão num seu requerimento (fasc. 62, de 5 de Abril de 1827): "No tempo que o Snr. Trigozo servio no Ministerio do Reino, requeri a S. M. A Serenissima Snrª Infanta pedindo a m.ª demissão do emprego de Director do Real Theatro de S. Carlos. Os poucos objectos que então havião relativos a m.ma direcção, e os rogos de S. Ex. fizerão q. de accordo ficasse do Requerim.to sem desp.º ou decizão alguma, em poder do Official Maior da Secretaria. Como pois agora occorrem objectos mais complicados e me seja assãs penozo continuar em d.ª comissão (alias destinta pelo titulo, e atribuições q. S. Magestade lhe conferiu). Pesso instantem.te a V. Exª queira fazer-me a honra de tomar conhecim.to de ditta Suplica assim de obter o seu deferim.to". Como é evidente, este caso parece também prefigurar o que virá a ser o papel atribuído ao barão na gestão do teatro italiano no reinado de D. Maria II.

[22] V., a propósito da ceia de homenagem a Ferreira Borges, o arquivo de correspondência existente na Biblioteca Nacional de Portugal (daqui em diante *P-Ln*), Reservados, Cód. 10706 13, e, para a comissão do Teatro da Rua dos Condes, Gustavo de Matos SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, [s.n.], 1955, p. 14, assim como *P-Lan*, MR, mç. 992, cx. 1113, "Regimento do Gabinete Literario" (documento sem data nem número). Este último documento permite-nos assinalar uma certa analogia entre o caso da direcção do Teatro da Rua dos Condes em 1821 e o da criação da figura do director do Teatro de S. Carlos em 1824: em 1821 o Gabinete Literário, numa memória sobre as causas da decadência do teatro nacional, tinha sugerido a formação de uma comissão que orientasse e controlasse a sua actividade do ponto de vista artístico. O governo de então aproveitou a ocasião para descarregar também a gestão económica do teatro sobre o Gabinete Literário, que para esse fim escolheu uma comissão constituída pelo "Barão de Quintella, Joze Portelli, João Anastacio da Costa e Silva, Manoel Antonio Vellez Caldeira Castel Branco, Antonio Joaq.m de Lemos, João Damazio Roussado Gorjão".

continuação da actividade da Sociedade Filarmónica de Bomtempo e que definia Almeida Garrett como elemento "suspeitoso", aconselhando a fazê-lo "sair do reino", solicitava oficialmente ao rico mecenas que desse explicações acerca do destino de duas gravuras "da Allegoria do dia 1º d'Outubro de 1820" do pintor Jacques Maillard.[23]

De qualquer modo, apesar do clima da cidade se estar a tornar mais pesado, a participação directa do barão na gestão do teatro devia representar sem dúvida uma garantia excepcional para o empresário, que, no plano apresentado para obter o contrato de arrendamento, renovava a promessa de escriturar duas companhias italianas, e que conseguiu contratar elementos de óptimo nível, entre os quais os maestros-compositores Saverio Mercadante e Francesco Mirecki, assim como as cantoras Costanza Pietralia e Paulina Sicard. Se não é possível sabermos até que ponto Quintela teve algum papel nas escolhas artísticas do empresário, podemos mesmo assim sublinhar o facto de a Sicard contar justamente o jovem mecenas entre os seus mais fervorosos admiradores, enquanto Mirecki, que segundo o empresário fugiu inesperadamente da cidade levando consigo o pagamento que havia recebido antecipadamente, parece ter continuado a manter boas relações com o barão, uma vez que ainda nos anos 40 lhe dedica uma sua composição publicada em Milão pela Ricordi.[24]

---

[23] Muitas das posições deste intendente documentadas em *P-Lan*, Intendência Geral de Polícia, l. 21, ilustram particularmente bem o novo clima instaurado na cidade depois da Vilafrancada, como por exemplo o parecer desfavorável relativo aos estatutos da Sociedade Promotora da Indústria Nacional que, nas suas palavras, "parecem ditados pelo espirito que prezidia a todas as Instituições da infeliz epocha, em que surgirão à luz" (fol. 44), assim como o que se destinava a proibir a impressão do "Pacto social de Rousseau" (fol. 69), ou ainda aquele em que se define a maioria dos proprietários das tipografias lisboetas – culpados de se terem estabelecido durante o período revolucionário graças à abolição da censura prévia – "homens de pouca probidade, caracter voluvel, suspeitos, e por alguma forma descontentes", pelo que "facil será a impressão de papeis incendiarios, e proxima, ou remotamente destructivos da boa ordem" (fol. 171 verso). Nesta mesma documentação encontramos o parecer negativo sobre a Sociedade Filarmónica (fol. 28 verso), as informações sobre Garrett (fol. 69 verso) e sobre as gravuras de Maillard (fol. 184).

[24] Cf. *Sinfonia nell'opera I due Forzati, del maes.o Francesco Mirecki, dallo stessa ridotta per Pianoforte a quattro mani. Dedicata a Sua Ecc.a il Sig. Conde del Farrobo, Baron Quintella, Pari del Regno di Portogallo*, Biblioteca do Conservatório di Música Giuseppe Verdi de Milão (daqui em diante *I-Mc*), coll. A.22.32.9. As notícias sobre Sicard e Mirecki são referidas in Mário MOREAU, *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história*, 2 vols., Lisboa, Hugin, 1999, vol. I, p. 52, retomando o que escreve BENEVIDES, *op. cit.*, pp. 137-151 (onde a p. 139 se recorda que também Almeida Garrett foi um dos admiradores da cantora). A falta de confiança nos empresários portugueses também em Itália é testemunhada entre outras por uma

Com as demissões de Quintela, seguidas dali a pouco pelo fim da empresa Marrare, novamente substituída por uma outra temporada da sociedade Bruni-Hilberath, a partir dos finais de 1828 o teatro deixará de ter temporadas regulares, abrindo esporadicamente as suas portas, nos difíceis anos da ditadura de D. Miguel, só para alguns espectáculos isolados. De facto, até ao advento definitivo do liberalismo a actividade teatral ficará limitada aos teatros secundários da cidade, que representarão também, como se verá mais adiante, uma das poucas oportunidades de trabalho para aqueles elementos do Teatro de S. Carlos que permaneceram na cidade após o seu encerramento.

carta do correspondente naquele país do empresário Hilberath datada de 1824, onde se refere o facto que, no ambiente teatral italiano, já se sabia da iminente entrada em cena do barão na gestão do teatro (cf. CRANMER, *op. cit.*, p. 70).

“Em geral, o músico nesta terra é tido em pouca conta”: a acção da Irmandade de Santa Cecília como reflexo das condições do músico lisboeta

> A muito antiga admissão em Portugal de talentos estrangeiros, bem longe de produzir os preciozos effeitos da propagação das luzes, parece obter um resultado retroactivo: de onde provém uma tão avessa marcha? Será do Governo, ou de um sentimento natural aos *Genios* Portuguezes? O Governo [...] escassos momentos tem para providenciar [...] os melhoramentos que urgem [...]. A segunda cauza, tem seu maior fundamento na invejóza intriga que a presença de um sábio estrangeiro promove em algumas classes, d’artistas ou litteratos: Estes, quase sempre divididos, se coalição desde logo contra o intruso, e só visão a suffocar ou abatter seu talento, quando surpassa os que elles possuião.
>
> (*O oraculo*, 14 de Setembro de 1826)

Nos documentos de arquivo e nas fontes jornalísticas da época, e em particular nos anúncios de concertos, é dada frequentemente uma ênfase especial à nacionalidade portuguesa dos elementos de volta em volta mencionados. As próprias indicações do governo referentes ao aluguer do Teatro de S. Carlos em 1822 indicam explicitamente a exigência de se preferirem empresários portugueses, enquanto que em 1825 são os próprios músicos da orquestra do teatro italiano a requerer a D. João VI que seja sempre dada preferência aos músicos nacionais no momento da contratação dos instrumentistas; facto este que se reflecte de imediato no plano apresentado por Marrare, no qual o empresário declara que em condições iguais preferirá sempre elementos nacionais entre “os empregados de qualquer classe que sejam ocupados no referido theatro”.[1] Como se verá na segunda parte deste livro, mesmo após a afirmação definitiva do liberalismo esta exigência

[1] V. ESPOSITO, “Lisbona 1822...” cit., p. 49 e segs., assim como VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 342. O plano de Marrare e o requerimento dos músicos da orquestra conservam-se por sua vez respectivamente em *P-Lan*, MR, l. 1223, p. 49 e l. 333, fol. 59.

continuará a ser frequentemente enfatizada pelos músicos lisboetas, e especialmente pelos instrumentistas da orquestra do teatro italiano. Se tal elemento por si só não parece particularmente estranho, integrando-se de facto na típica retórica nacionalista do século XIX comum a uma boa parte da Europa, não deixa contudo de adquirir um significado especial quando é visto no particular contexto lisboeta; tal contexto era de facto caracterizado, desde os finais do século XVIII, pela presença, para além de numerosos e por vezes prestigiosos músicos estrangeiros ligados ao serviço da Real Câmara, dos diversos elementos das companhias italianas que se sucediam no principal teatro da cidade e que, no centro das atenções da opinião pública, gozavam de uma posição de privilégio sem paralelo na cidade. Não surpreende assim que a partir da Revolução de 20 se registe também uma intensificação da acção desenvolvida pela principal organização de músicos da capital, a Irmandade de Santa Cecília, para além da defesa e socorro dos seus membros necessitados, a fim de exercer também um controle monopolístico mais eficaz sobre o exercício da actividade musical na cidade.[2]

A acção desta confraria, sob o modelo de instituições análogas italianas, traduzia-se essencialmente em fazer respeitar com o maior rigor a obrigação de a ela pertencer, imposta por decreto régio desde 1760, a quem quer que pretendesse exercer qualquer tipo de actividade musical lucrativa na capital. Essa obrigação permitia à Irmandade financiar-se através da imposição de uma taxa, o famoso "tostão da Santa", que os confrades tinham de pagar por qualquer função musical realizada, tanto sacra como profana, função essa que, obviamente, só podiam efectuar se possuíssem uma "patente de director" que a própria Irmandade concedia.[3]

---

[2] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 68 e segs., para onde remetemos pelo que se refere a informações de carácter geral relativas à Irmandade de Santa Cecília. É talvez interessante notar que os dois temas recorrentes a partir dos quais se parece desenvolver a acção da confraria dos músicos nestes anos, dependência dos estrangeiros e proteccionismo pelo que se refere aos próprios membros, reflectem temáticas que se observam a nível geral da sociedade portuguesa da época; encontramo-las, por exemplo, nas discussões de natureza económica de que se ocupam as Cortes em 1821-22, onde emerge a necessidade de estabelecer medidas destinadas à protecção do mercado interno e à emancipação da dependência económica em relação à Inglaterra (cf. Miriam Halpern PEREIRA, *Política e economia: Portugal nos séc. XIX e XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979, em particular o capítulo "Sobre a adequação dos conceitos de Antigo Regime e Capitalismo – Portugal de Oitocentos", pp. 9-15).

[3] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 72. Em relação aos modelos italianos da Irmandade de Santa Cecília, parece evidente que estes se podem procurar no âmbito do Estado Pontifício, em cujo território, entre tantas outras, se destacaram, e apresentam particulares analogias con a corporação lisboeta, a Accademia Filarmonica de Bolonha – uma corporação de músicos profissionais fundada em 1666 com a finalidade de salvaguardar

Além disso, a seguir à revolução assistimos a uma primeira tentativa da confraria de estender também o próprio controle à actividade teatral, que até ali lhe era essencialmente alheia, tentando entrar nela pela única via possível, ou seja a da orquestra, visto que esta era composta na sua maior parte por músicos com residência estável na cidade, prenunciando assim o que será uma tentativa mais eficaz concretizada nos anos 40 com a instituição da Associação Música 24 de Junho. Na reunião de 8 de Fevereiro de 1821 estabeleceu-se de facto que no rol das diversas funções que determinavam o pagamento do "tostão" entrassem também as récitas teatrais e que o papel do primeiro violino, na prática o chefe hierárquico da orquestra, fosse equiparado ao de director de função. Os próprios dois primeiros violinos do Teatro de S. Carlos e do Teatro da Rua dos Condes, respectivamente Caetano Jordani e José Pinto Palma, no papel igualmente de "Segundo Thesoureiro" e de "Segundo Assistente da Meza da Irmandade", parecem ter-se encarregado desta interpretação, fornecendo ao mesmo tempo, graças ao seu prestígio, um exemplo eficaz para todos os outros músicos. É o que podemos deduzir do termo redigido naquela ocasião, que conclui:

> elles sobreditos primeiros Rebecas [José Pinto Palma e Caetano Jordani] se obrigavão a pagar de cada huma das Recitas dos ditos Theatros hum testão desde a sua abertura deste referido anno, assim como de todas as funções profanas que houvessem de fazer, ou dirigir; no que se obrigavão d'aqui em diante, e assignavão-se: e bem assim supplicavão á Meza que em observancia do Compromisso nesta parte chamassem aquelles Irmãos

o prestígio e o profissionalismo dos seus membros, que exerceu durante muitos anos o controle da actividade musical nas igrejas de Bolonha – assim como a "Congregazione dei musici sotto l'invocazione di Santa Cecilia" de Roma, depois Accademia di Santa Cecilia, instituição ainda hoje activa que teve durante muito tempo "o poder de controle e de interdição no mercado da música sacra" ("il potere di controllo e di interdizione sul mercato della musica sacra"): cf. Laura CIANCIO, "Accademie, Congregazioni, Società musicali a Roma tra rivoluzione e restaurazione (1803-1856)", in *Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane*, 2, Trento, 1999, pp. 7-80: 7. A este propósito remetemos o leitor para a panorâmica geral traçada por Alberto BASSO, "Accademie, conservatori, sale da concerto", in Jean-Jacques NATTIEZ (direcção), *Enciclopedia della musica*, 5 vols., Turim, G. Einaudi, 2001-2005, vol. IV (2004), pp. 479-497 (em particular pp. 487-488); sobre as instituições individuais v. Arrigo QUATTROCCHI, *Storia dell'Accademia Filarmonica romana*, [Roma], Presidenza del Consiglio dei Ministri, [1991], e Osvaldo GAMBASSI, *L'Accademia filarmonica di Bologna: fondazione, statuti e aggregazioni*, Florença, Olschki, 1992. Un aviso de um concerto em 1846 no Teatro de D. Maria do violinista Cesare Rossi sublinha que o músico era "membro das academias de Santa Cecilia de Roma, da de Bolonha" (cf. *A Revolução de Setembro* de 20 de Julho de 1846), parecendo assim confirmar o prestígio que ainda tinham estas duas instituições italianas no meio lisboeta.

> que fossem de principios Rabecas nos mais Theatros, e aquelles q_ dirigissem funções profanas, para que como elles se obrigassem, e assignassem, o compromisso d'aquellas obrigações, a fim de se augmentarem os recursos dos nossos Irmãos pobres, e enfermos, de cuja antiga omissão tantos prejuizos tem resultado a nossa Irmandade [...].[4]

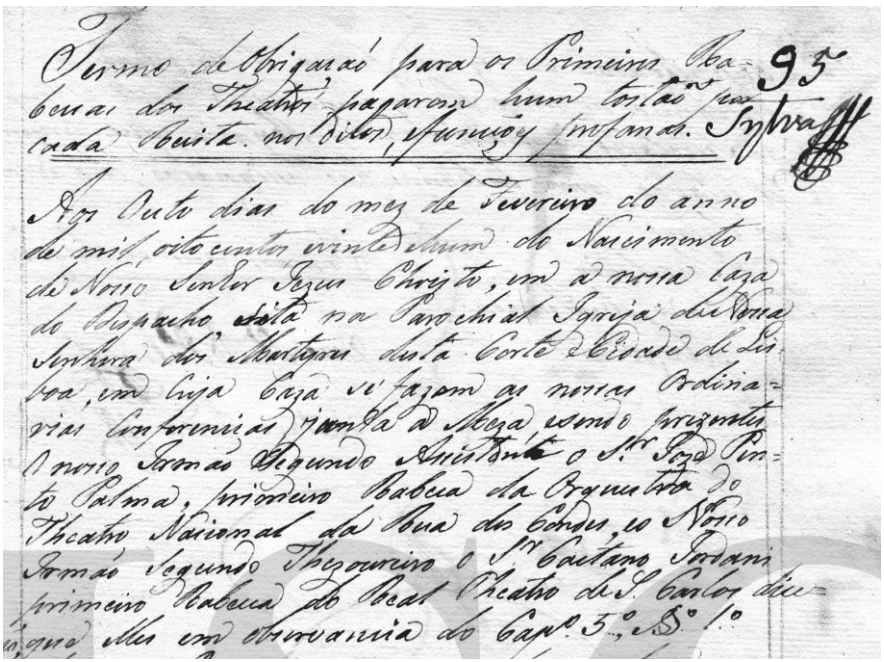


Fig. 5: "Termo de obrigação para os Primeiros Rebecas dos Theatros pagarem hum tostão pra cada Recita nos ditos, e funções profanas" (Arquivo da Irmandade de S. Cecília de Lisboa)

Na mais rígida aplicação neste período da acção de controle da Irmandade podemos ler talvez, não só uma medida proteccionista destinada a contrabalançar os privilégios de que gozavam tradicionalmente os músicos

[4] Cf. Arquivo da Irmandade de S. Cecília de Lisboa (daqui em diante *P-Lisc*), 2º livro de Termos (1766-1851), fol. 95, "Termo de obrigação para os Primeiros Rebecas dos Theatros pagarem hum tostão pra cada Recita nos ditos, e funções profanas" (reproduzido na Fig. 5). Os primeiros violinos dos principais teatros da cidade, na época o Teatro de S. Carlos e o Teatro da Rua dos Condes, encontravam-se de qualquer modo entre os mais prestigiados músicos locais e exerciam um papel central na mesma Irmandade, tendo presumivelmente adquirido já há algum tempo a qualificação de "directores das funções".

estrangeiros, e em especial os cantores italianos, mas também o resultado do desenvolvimento de uma consciência da precariedade da condição de músico num contexto que no início dos anos 20 estava ainda em larga medida dependente de factores relacionados com o patronato aristocrático e religioso.[5]

> 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 hoje o convidam, que hoje o adulam, a fim que ele vá animar a sua reunião, já não o conhecem logo que ele acabou de o fazer.[6]

Mesmo sem querer tomar demasiado à letra esta descrição de 1816, não é difícil imaginar que muitos dos músicos que tinham permanecido na cidade – passando pela experiência das invasões napoleónicas e da ausência da corte, dos contínuos períodos de encerramento dos teatros por causa da difícil conjuntura política e dos habituais problemas de gestão, que viam agora também ameaçada, com a instauração de uma revolução de características inicialmente anticlericais, a fonte de rendimento representada pelo serviço musical de igreja – experimentassem na própria pele a precariedade da sua condição profissional.

A quarenta anos de distância do famoso "pontapé sacrílego" recebido por Mozart, com o qual "'o músico moderno' entra de uma vez na condição da livre profissão artística",[7] penso que num dos primeiros actos da Irmandade de S. Cecília logo após a revolução se pode ler, para além da defesa corporativa, também uma tomada de posição contra o estatuto social arcaico do músico, obrigado a "servir" qualquer capricho do seu empregador. É o que parecem pretender os directores da Assembleia Nacional por ocasião do

---

[5] A importância e a ramificação na vida musical de Lisboa dos diversos tipos de "patrocínio musical" individual e colectivo, para além do da corte, no período entre 1771 e 1832, foram sublinhadas sobretudo por Joseph SCHERPEREEL, "Patrocínio e 'Performance Practice' em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9, Lisboa, 1999, pp. 37-52.

[6] Assim se exprimia o autor da crónica da *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1816 (v. Manuel Carlos de BRITO – David CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 40, onde a pp. 27-28, se coloca também a hipótese de que os seus juízos severos fossem ditados por particulares motivos pessoais).

[7] É Pestelli quem relaciona a "sacrilega pedata" recebida por Mozart com o facto de que o "'il musicista moderno' entra d'un tratto nella condizione della libera professione artística": cf. Giorgio PESTELLI, "L'età di Mozart e Beethoven", in *Storia della musica* (a cura della Società Italiana di Musicologia), 12 vols., Turim, EDT, 1991, vol. VII, p. 151.

baile de encerramento do Carnaval de 1821, exigindo que a música continuasse ainda depois da uma e meia da manhã (ou seja uma hora e meia após o início da Quaresma e do habitual horário de encerramento da Assembleia) e reagindo à recusa dos músicos com insultos, injúrias e até com ameaças de defenestrações. A resposta enérgica da confraria foi a de proibir aos seus inscritos, e deste modo a todos os músicos profissionais da cidade – professores "de uma Arte tão nobre, tão estimada e tão necessaria" – de exercerem a qualquer título a sua actividade naquela Assembleia, recomendando ao mesmo tempo aos próprios sócios responsáveis por todas as funções análogas de carácter profano de vigiarem pelo "bom, decente e honroso tratamento dos Professores seus Irmãos" e pelo "fiel e exacto desempenho de suas convenções, e irreprehensivel conducta".[8] Se neste caso a intervenção de algumas personagens influentes conseguiu fazer revogar esta decisão drástica, a Irmandade de S. Cecília continuou no entanto a intensificar a sua função de controle sobre as actividades musicais durante todo o período aqui examinado, mesmo se com algumas dificuldades, como demonstra o facto de em 1827 o músico cego José Joaquim Lodi ter feito publicar o seguinte anúncio num jornal local:

> Tendo-se espalhado o falso boato, que José Joaquim Lodi, não pode dar licções de pianno, como do aviso que mandou inserir no Portuguez n. 78, por não ter a honra de pertencer à nobre irmandade de Sancta Cecilia; declara que não lhe é necessario pertencer áquella irmandade para dar licções, por quanto, é uma arte liberal; por isso previne o publico, que se quizer utilizar do seu prestimo, que continua a dar licções de piano e canto, em casas particulares, ou em casa, rua de S. João da Praça nº 29 1º andar.[9]

[8] Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 330-331, para onde se remete pelo que se refere a toda esta questão e onde se sublinha que a acção da Irmandade de S. Cecília pretendia também salvaguardar a honorabilidade da classe, chamando à pedra os sócios que não tinham um comportamento digno assim como defendendo os que eram injustamente vexados por estranhos. Mesmo admitindo um certo grau de exagero no relato deste caso, fornecido pela própria confraria que já no passado tinha tido conflitos com aquela associação, parece-me mesmo assim que se pode tomar como verdadeira a questão de fundo levantada por esta tomada de posição. Podemos identificar a Assembleia Nacional com a que era conhecida como Assembleia Portuguesa e cujos estatutos reformados em 1822 previam de facto o encerramento da casa à meia-noite (cf. *Novos Estatutos da Assemblea Portugueza*, M. P. Lacerda, Lisboa, 1822).

[9] *O portuguez*, 19 de Maio de 1827. O anúncio anterior deste músico tinha aparecido neste mesmo periódico a 1 de Fevereiro de 1827. Como se verá na segunda parte deste livro, a contradição entre liberalismo e conservação de monopólios estará no centro das ásperas polémicas musicais que caracterizam o reinado de D. Maria II.

O facto de o mesmo músico continuar nos anos seguintes a anunciar a venda das suas composições nas principais lojas de música da cidade deixa em aberto a hipótese de que a acção da Irmandade de S. Cecília não terá sido eficaz neste caso, ou de que talvez o músico tenha posteriormente cedido e se tenha inscrito na confraria.[10] O que Vieira recorda é que a Irmandade de S. Cecília retomou vigor e prestígio com a acção de João Alberto Rodrigues Costa, o qual, tendo-se tornado cerca de 1824 secretário da mesa e em 1828 tesoureiro, conseguiu dar também novo impulso às celebrações em honra da santa padroeira, passando sistematicamente a multar os sócios que nela não participavam, e conseguindo até obter, pelo menos formalmente e apesar de pertencer ele próprio à maçonaria liberal, a protecção de D. Miguel.[11]

É no entanto legítimo colocar a hipótese de que o tirano não deveria ser particularmente sensível aos problemas do mundo musical, visto que não foi possível, sob o seu regime, fazer aprovar a desde há tempos desejada reforma do compromisso da irmandade, e que a própria confraria sentiu a necessidade de fazer publicar na *Gazeta de Lisboa*, ainda em 1831, um anúncio onde se esclarecia

---

[10] Vejam-se por exemplo os anúncios publicados no *Diario do Governo* de 29 de Agosto de 1829 e de 14 de Janeiro de 1830.

[11] Cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 332 e segs.; antes da eleição de João Alberto uma crónica da *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1823 parece indicar a existência de uma certa turbulência na instituição: "Ainda reinam por toda a parte intrigas e favoritismos, inclusive na Irmandade de Santa Cecília" (cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 56). João Alberto Rodrigues Costa, como se verá na segunda parte deste livro, tornar-se-á o lider da classe dos músicos lisboetas e o principal inspirador das suas iniciativas no reinado de D. Maria II. Um documento de 1825, no entanto, revela já uma forte oposição por parte de pelo menos um membro da mesma confraria, um tal José Miguel, que acusa os componentes da mesa da Irmandade de S. Cecília de serem "fogo de egoísmo, e monopólios, por isso que apoiam a peito discoberto os monopolistas, tornando-se odiosos ao resto dos Irmãos" e chega a propor até a extinção da mesma confraria, preanunciando assim algumas das críticas que serão endereçadas aos líderes da classe dos músicos lisoetas no reinado de D. Maria II (cf. *P-Lisc*, expediente enviado de 18 de Novembro de 1825); aproveito esta ocasião para agradecer à Direcção do Montepio Filarmónico de Lisboa, na pessoa do Senhor Luciano Franco, a autorização para consultar este arquivo de imprescindível importância para o estudo da vida musical portuguesa, assim como para prestar homenagem à memória do Professor Joseph Scherpereel, que o deu a conhecer à comunidade científica e com quem partilhei muitas horas de estudo no Montepio Filarmónico. Finalmente, à Dr.ª Ana Paula Tudela, que teve a amabilidade de me disponibilizar este documento e que nos últimos tempos se dedica, com generosidade, a preservar e tornar acessível aos investigadores este importante património documental.

> que, se acha em pleno vigor o Compromisso da Irmandade, e o Decreto de 15 de novembro de 1760, que prohibe expressamente a todos os que não forem Irmãos da dita Confraria exercitar a arte da Musica lucrativamente, debaixo da pena imposta no mesmo Decreto; e que ElRei Nosso Senhor Se dignára de a tomar na Sua perpetua e Real protecção por Seu Regio Alvará de 27 de Abril de 1831.[12]

Numa conjuntura política que não favorecia as condições necessárias à solução estrutural dos problemas e um desenvolvimento em sentido moderno da vida musical lisboeta, a atitude proteccionista em defesa dos interesse dos profissionais nacionais parece ser assim a reacção quase natural dos músicos locais num contexto como era o lisboeta, dominado pela ópera italiana – em cujo âmbito as saídas profissionais mais prestigiadas eram quase fisiologicamente apanágio de artistas estrangeiros – e no qual faltavam algumas das alternativas representadas noutras capitais pelo prestígio do ensino conservatorial ou pela possibilidade de exercer com regularidade e proveito a actividade concertística.

No entanto, o agravamento da conjuntura política tornará impossível também esta acção protecionista, e, de acordo com os dados até hoje disponíveis, não se encontra mais alguma referência à confraria dos músicos na imprensa do tempo, o que parece confirmar a afirmação, contida numa memória escrita em 1848 pelo mesmo João Alberto, de que "em 1832 esta Irmandade de facto deixou d'existir" voltando a ser "instalada em 3 de Outubro de 1838".[13] Todavia, é curioso que Vieira não fale da cessação da actividade da Irmandade de S. Cecília enquanto os jornais lisboetas, entre a Guerra Civil iniciada em 1828 e os primeiros anos do reinado de D. Maria II, se referem a algumas ocasiões musicais em que participaram os "Professores" da capital, termo com o qual normalmente se indicavam, no contexto lisboeta, os próprios membros da confraria. O que é certo, como se verá na segunda parte deste livro, é que, em 1834, aquando da primeira polémica entre membros da orquestra e o empresário do Teatro de S. Carlos, os músicos apelavam ainda a uma norma do compromisso da Irmandade de S. Cecília, facto este que nos faz pensar na hipótese de que a confraria continuasse a existir, ou que, embora inactiva, os seus membros continuassem a sentir esta pertença e a pensar-se provavelmente ainda como uma corporação.

---

[12] *Gazeta de Lisboa*, 9 de Julho de 1831, relatado também em VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 333. Sobre o clima de terror durante o miguelismo e sobre a escassa sensibilidade do tirano para as questões musicais v. a crónica do último espectáculo de ópera realizado por ocasião do seu aniversário a 26 de Outobro de 1828 publicada no periódico inglês *The Harmonicon* e referida in CRANMER, *op. cit.*, p. 79.

[13] Cf. Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa (daqui em diante *P-Lmf*), Montepio Filarmónico (MF), expediente enviado, carta aberta de João Alberto Rodrigues da Costa ao redator da *Revista universal lisbonense*, 17 de Abril de 1848; agradeço mais uma vez à Doutora Ana Paula Tudela por me ter assinalado este documento.

“Noites divertidas”: a difusão da actividade músico-teatral amadora, assim como do ensino e comércio da música, como indicador do incremento de uma nova sociabilidade mundana

Noites divertidas

Como ha nesta brilhante Capital muitas pessoas distinctas, que costumão reunir luzida Sociedade, seja por occasião de annos, ou por qualquer outra em que folgão de entreter tão licita, como agradavelmente o tempo; e desejando muitas vezes tornar de algum modo mais divertido e variado o entretenimento da Assembléa, o que não permitte sem dúvida a monotonía do jogo, a que se recorre muitas vezes por não haver outro objecto que melhor entretenha os circunstantes: por isso, em quanto se achão nesta cidade, a cujos moradores se confessão mui reconhecidos, tem Mrs. Cossoul, e Robertson a honra de se offerecerem áquellas pessoas, que se quizerem aproveitar do seu prestimo para irem a suas casas entreter huma noite de Sociedade, com gostosa variedade de entretenimentos, bastando parteciparlhes a noite em que deve haver a reunião, com dois ou tres dias de antecipação, para que tenhão tempo de dispor as diversas coisas, analogas aos diversos divertimentos e circumstancias.

(*Diario do Governo*, 3 de Dezembro de 1823)

A contradição entre a consciência moderna do próprio papel de profissional livre e a dificuldade representada por um contexto como o da Lisboa do início do século XIX, aparece como central na experiência profissional de João Domingos Bomtempo na sua própria pátria, encontrando num momento particular da sua vida uma solução surpreendente e sob muitos aspectos excepcional como é a que representa o estabelecimento da Sociedade Filarmónica, de extrema importância para o nosso tema uma vez que constitui a primeira tentativa de criação em Portugal de uma instituição de concertos estável e regular, à qual regressaremos em particular mais adiante. A tenacidade e o prestígio do seu fundador, a sua capacidade de manter boas relações

não só com a elite liberal e maçónica, mas também com a melhor sociedade lisboeta e com o próprio D. João VI, são alguns dos factores que ajudam a explicar o "milagre" da criação e da sobrevivência desta sua iniciativa durante quase seis anos, apesar das dificuldades e às vezes da hostilidade do contexto.

Sublinhe-se contudo que a Sociedade Filarmónica ia ao encontro de algumas tendências já desde há tempos presentes na sociedade lisboeta, e das quais aparecem numerosas traças nas diversas fontes da época. Encontramos nestas, de facto, a confirmação de uma intensificação da procura de um sempre maior número de ocasiões de mundanidade, entendida como "sociabilidade de diversão elegante, requintada e aprazível praticada por nobres e burgueses, tendo por objectivo essencial o convívio e a distracção – em torno de um gosto comum pelo teatro e pela música, pela dança e pela literatura, pelo jogo – ou muito simplesmente a comemoração do dia de aniversário e a conversa", mundanidade praticada primeiramente no ambiente doméstico e depois também nas "assembleias publicas", espaços sociais mais alargados e institucionalizados.[1]

[1] Maria Alexandre LOUSADA, "Sociabilidades mundanas em Lisboa, partidas e assembleias, c. 1760 – 1834", *Penélope*, n. 19-20, 1998, pp. 129-160: 153. Entre as numerosas referências que nos permitem afirmar que esta era uma prática frequente na Lisboa da época assinalemos, além dos anúncios directamente relacionados com a actividade musical, os que fazem publicidade a lições de dança de salão. Neste caso também, se bem que a verdadeira explosão da moda do baile de sociedade venha a ter lugar no reinado de D. Maria II, estes dados parecem indicar um aumento significativo desta prática já no período posterior à Revolução de 20. Citaremos aqui a título de exemplo, entre muitos anúncios, alguns dos quais relativos ao célebre bailarino Zenoglio, o que foi publicado no *Diario do Governo* de 8 de Novembro de 1826: "José Zenoglio, professor de dança, previne as pessoas que desejarem aprender contradanças franzesas, e mais danças usadas nas Assembléas, pelo methodo o melhor, breve e facil, poderão dirigir-se a sua casa, rua Aurea nº 48, 1º andar, onde dá licções todas as noites das 6 horas até as 9". Em 1829, além disso, José Zenoglio "pede licença para estabelecer huma Caza de ensino de dança" (cf. *P-Lan*, MR, l. 332, fol. 199, 8 de Outubro de 1829), enquanto que ainda em 1833 fará publicar o seguinte anúncio no *Diario do Governo* de 15 de Fevereiro: "Partecipa Mr. Zenoglio, mestre de dança, que tendo varias lições a dar no districto de Buenos Aires, se offerece igualmente a algumas pessoas do referido districto para o mesmo fim; para o que se pódem dirigir á sua casa rua do Outeiro a S. Carlos N. 9, 1º andar". No mesmo ano, em plena crise política portanto, a 2 de Abril aparecia o seguinte anúncio no mesmo periódico: "Mr. Toussaint, professor de dansa da grande Opera de París, e do Real Theatro de S. João no Rio de Janeiro, se offerece a ensinar a sua arte, e nisso se entendem todos os generos de dansa de sala, por hum preço muito commodo: quem se quizer aproveitar das suas lições, dirija-se a sua casa na rua do Ouro N.º119, 2º andar; tambem dá lições particulares de dansa e pantomima para o Theatro".

Neste sentido, o anúncio com o título significativo de *Noites divertidas* com o qual se iniciou este capítulo pode servir de exemplo, não só porque parece confirmar como este tipo de reuniões, as chamadas "assembleias", eram uma prática absolutamente comum na Lisboa do tempo, mas também porque nele é mencionado Luís Cossoul, que virá a tornar-se um dos músicos mais activos em Lisboa durante todo o período que é objecto deste estudo. De facto o anúncio faz publicidade – para além das "habilidades Indias do Malabar Luís Cossoul", e das "habilidades Hydraulicas" e "novos jogos de fysica divertida" e de "Fantasmagoria" de Eugenio Robertson – também às *performances* de "Musica de Harpa e Rebeca" executadas pelo próprio Cossoul e por sua mulher Virginia.[2]

A crescente difusão desta prática social constituída pelas assembleias, cujos antecedentes se podem já entrever em certas formas de sociabilidade nascidas no seio das cortes da Renascença, particularmente nas italianas, mas cuja relevância na capital portuguesa se faz habitualmente remontar ao período posterior ao terramoto,[3] terá consequências muito significativas no campo musical em meados do século, com a vasta dimensão que os fenómenos do associativismo musical e da prática amadora irão assumir na capital; todavia, já durante o período aqui examinado, podemos registar numerosos elementos que parecem indicar como, malgrado as inevitáveis repercussões das sucessivas crises políticas, o fenómeno se expande progressivamente pelo menos até à chegada a Lisboa de D. Miguel.

A exigência de um maior número de ocasiões mundanas parece particularmente visível logo a seguir à revolução, a qual, na opinião do redactor da *Allgemeine musikalische Zeitung*, favoreceu o crescimento do público do

---

[2] *Diario do Governo*, 3 de Dezembro de 1823, cit. Luís [Jean Louis Olivier] Cossoul, pai de Guilherme, o qual se irá tornar um dos protagonistas da vida musical lisboeta do século XIX, era conhecido inicialmente sobretudo como "o índio" e só mais tarde renunciou à sua actividade de "malabar" em favor da de violinista, tendo de facto sido aluno no Conservatório de Paris do célebre violinista Kreutzer (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 311).

[3] LOUSADA, *art. cit.*, p. 130. Tratando-se embora de um relato muito posterior, pelo que talvez não inteiramente fiável, assinalemos a descrição de um serão poético-musical na época de D. Maria I na "residência das Picoas" da família Freire d'Andrade, onde, depois do certame poético, se terão ouvido uma sinfonia de Gluck transcrita para cravo e tocada por Pedro Anselmo [Pierre Anselme] Maréchal, uma peça para harpa tocada por sua mulher e várias árias de ópera interpretadas pelas principais cantoras do Teatro da Rua dos Condes (entre elas a famosa Zamperini), terminando com conhecidas modinhas (cf. Marquês de RESENDE, *Pintura de um outeiro nocturno e um sarau musical às portas de Lisboa no fim do século passado*, Lisboa, Typ. da Academia Real das Sciencias, 1868).

Teatro de S. Carlos,[4] que constituía tradicionalmente o centro desta nova sociabilidade, seguido, pelo que se refere aos espaços públicos e semi-públicos, pelos outros teatros, assim como pelos dois clubes existentes na época na cidade, a Assembleia Estrangeira e a Assembleia Portuguesa. O sincero entusiasmo revolucionário e as homenagens tanto à nova classe dirigente como ao rei estão por outro lado na origem da proliferação de toda uma série de celebrações patriótico-religiosas durante o primeiro liberalismo nas quais, geralmente a título gratuito, músicos profissionais e diletantes da elite liberal, frequentemente com o jovem barão de Quintela à cabeça, se ocupavam da parte musical.[5] O marquês de Fronteira confirma em vários momentos das suas memórias esta reencontrada vontade de sociabilidade durante o período de 1818-24,[6] sociabilidade essa que se reflecte também nas formas de relação que dizem respeito à esfera do privado, passando a incluir cada vez com mais frequência a prática da execução musical doméstica, à qual já aludia de resto o autor da crónica de 1816 da *Allgemeine musikalische Zeitung* quando afirmava que "nas cidades principais, mas sobretudo em Lisboa, é de bom tom, quando se tem convidados, começar o serão com um pequeno concerto".[7]

A difusão de práticas sociais mundanas centradas na música está evidentemente associada ao crescimento do fenómeno do amadorismo musical,

---

[4] Cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 52, assim como a p. 26 da introdução, na qual se estabelece uma relação entre o fervor da actividade musical e "a exaltação do liberalismo nascente" enquanto que, ao contrário, a p. 59, uma crónica de 1824 assinala a quase ausência de público no teatro italiano no dia seguinte à Vilafrancada.

[5] Cf. ESPOSITO, "Lisbona 1822..." cit., pp. 39-40, onde, além de se sublinhar como a execução por amadores em semelhantes ocasiões patrióticas era um hábito difundido em Portugal, se aponta – na esteira do que já tinha sido assinalado por Vieira (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 134) – a coincidência entre os participantes nas exibições patrióticas do período revolucionário e os principais animadores das reuniões de concertos privadas da época assim como da Sociedade Filarmónica de Bomtempo.

[6] *Memórias do Marquês de Fronteira...* cit., II parte, onde se pode ler por exemplo, a p. 296, em referência a 1822, que "Lisboa estava muito animada: bailes, theatros, muitas partidas", enquanto que a pp. 179-80, em relação ao período de 1818-24, se recorda que havia reuniões "todas as noites, ou em casa do marquez, ou no Grillo, ou nos differentes theatros, porque o theatro portuguez era então muito frequentado pela sociedade".

[7] BRITO -CRANMER, *op. cit.*, p. 38. Ainda em 1826 um viajante inglês notava que "nos saraus da alta fidalguia os divertimentos usuais são unicamente a musica e a dança" (Cf. A.P.D.G., *Sketches of Portuguese life, manners, costume and character*, Londres, Whittaker, 1826, p. 221). Os salões da marquesa de Alorna e de Francisca Possolo, embora propusessem principalmente encontros literários, também previam frequentemente intervenções musicais (v. SANTOS, *op. cit.*, pp. 279 e segs.).

no interior do qual me parece ser possível identificar duas tendências, uma maioritariamente elitista, e uma outra que indica pelo contrário o alargamento desta prática a faixas sempre mais amplas da população.



Fig. 6: Domingos António de Sequeira, *Retrato de Mariana Benedita Vitória Sequeira* (Museu Nacional de Arte Antiga)

A primeira destas tendências, cultivada principalmente por um grupo restrito constituído por alguns membros da burguesia de origem estrangeira ou por membros da aristocracia, de acordo com uma prática amadora de tipo setecentista, caracteriza-se ainda pela menor incidência que nela têm os factores mundanos, pela maior "severidade" do repertório e sobretudo pela exclusão da presença feminina.[8] Penso que se podem relacionar com ela, ao

[8] Vieira, referindo-se justamente ao período por alturas do regresso de D. João VI do Brasil, recorda que "havia n'aquella época uma pleiade de familias da mais nobre linhagem, que cultivavam a musica com um grande amor; entre essas familias, quase todas ligadas entre si por laços de parentesco, contavam-se as do marquez de Borba e conde de Redondo, marquez de Tancos e conde de Atalaya, marquez de Bellas, marquez de Castello Melhor, condes de Lumiares, Belmonte, Anadia, etc." (cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 62). A crónica da *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1821 refere-se-lhe também deste modo: "Entre a aristocracia reina em geral muito mais o gosto pela música do que entre a burguesia; contudo conheço muito poucos homens que se

longo do período aqui examinado, para além das já referidas execuções patrióticas, as execuções dominicais e nos dias festivos de quartetos e sinfonias, provavelmente em arranjos para conjuntos de câmara, por parte dos membros masculinos da família do marquês de Fronteira, assim como, entre as diversas reuniões musicais mencionadas pela *Allgemeine musikalische Zeitung*, os "concertos de inverno" que pelo menos a partir de 1816 se realizavam em casa do comerciante alemão Klingelhöfer, nos quais se executavam sinfonias do repertório clássico, os que eram organizados pelo comerciante sueco Deron, onde "somente se tocam quartetos e quintetos" "bem escolhidos e bem executados", ou ainda a série de "21 saraus musicais na hospedaria de Lahmeyer sénior" realizados em 1819 pelo austríaco Franz Anton Driesel, os quais, pelo menos inicialmente, parecem ter-se destinado principalmente à execução de musica orquestral.[9]

Por sua vez, a presença de amadores do "belo sexo" (presença que continuará durante todo o século a ser interpretada pelas crónicas jornalísticas, em Lisboa como no estrangeiro, como um dos principais indicadores do sucesso dos eventos musicais mundanos) e o sempre maior espaço ocupado por um repertório mais acessível principalmente de derivação operática (e portanto pelo canto e por instrumentos como a flauta e sobretudo o piano) caracterizam a segunda tendência, que parece tornar-se cada vez mais preponderante justamente nos anos 20 do século. Seguindo sempre os relatos da *Allgemeine musikalische Zeitung*, notamos que o autor da crónica de 1822, provavelmente o próprio Driesel, afirmava que continuavam as reuniões musicais em sua casa, mesmo se

> a intenção original de tocar somente quartetos e quintetos é muitas vezes ultrapassada, dado que, sobretudo nos últimos tempos, elas têm sido fre-

distingam por uma execução cultivada e de bom gosto" (BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 50). Sobre a ascendência setecentista desta prática difundida entre a aristocracia e a colónia estrangeira de Lisboa v. Manuel Carlos de BRITO, *Estudos de história da música em Portugal*, Lisboa, Estampa, 1989, em particular o capítulo "Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII".

[9] Cf. *Memórias do Marquês de Fronteira...* cit., I parte, p. 190, assim como BRITO-CRANMER, *op. cit.*, pp. 39, 48, 49 e 53, onde o cronista da *Allgemeine musikalische Zeitung* refere ainda, para 1821, o caso bastante excepcional do mecenas José Dias Pereira Chaves (em cuja casa "ouvem-se igualmente com frequência quartetos bem executados, assim como na casa de João Marques da Silva, João Pedro da Mata, Francisco de Assis, etc.") e deixa também entender que as reuniões inicialmente organizadas por Driesel na estalagem de Lahmeyer continuaram depois na sua própria casa "na rua do Thesouro Velho, no 1º andar", em paralelo com o que relata Benevides, que as menciona como uma das raras ocasiões para ouvir em Lisboa "as sublimes obras de Haydn, Haendel, Mozart, Bach e Beethoven" (BENEVIDES, *op. cit.*, p. 157).

> quentemente animadas por muitos dos melhores artistas que o fazem unicamente por gosto.[10]

Do mesmo modo, penso que as afirmações deste mesmo autor acerca do facto de que em Lisboa "cada vez se divulga mais o gosto pela música" ou também, na crónica seguinte, que "o gosto pela música parece mais aumentar do que diminuir, embora no conjunto não se produza muito de excepcional", antepostas aos relatos sobre os círculos musicais privados, parecem poder ser interpretadas ainda como indicativas de um alargamento generalizado da prática amadora.[11] É evidente que por vezes as duas tendências podiam conviver e sobrepor-se, como se deduz da descrição dos serões no Palácio do Grilo, residência dos sogros do marquês de Fronteira, nos quais, num ambiente exclusivamente aristocrático, um exemplo da primeira tendência parece ser o da orquestra formada por "muitos individuos da velha aristocracia do tempo [que] eram bons tocadores de diferentes instrumentos" e da segunda o da mulher do marquês, do seu cunhado, do marquês de Angeja e de outros amadores a quem eram confiadas as partes vocais.[12]

A hipótese de uma crescente difusão da prática musical é confirmada também pelo aumento e pela tipologia dos anúncios nos jornais destinados a publicitar lições privadas de música; de facto estes dirigem-se principal-

---

[10] BRITO-CRANMER, *op. cit*., p. 58.

[11] *Ibidem.*

[12] Cf. *Memórias do Marquês de Fronteira...* cit., II parte, p. 180 e segs., que refere ainda que na mesma residência se realizavam "partidas musicais" nas quais participavam também João Domingos Bomtempo, José Pinto Palma e "os Jordanis" (Caetano e João Jordani). Do mesmo modo, tem-se a impressão de que as representações teatrais promovidas pelo barão de Quintela na sua Quinta das Laranjeiras eram marcadas maioritariamente por factores de mundanidade, enquanto que as reuniões que se realizavam, primeiramente ao Sábado e depois ao Domingo, durante o Inverno na sua habitação da cidade, onde se tocavam "sinfonias e concertos", se podem provavelmente inscrever na primeira tendência (BRITO-CRANMER, *op. cit*., pp. 55, 49 e 62-63). Como se sabe, em 1814 o próprio Bomtempo tinha dirigido algumas jovens amadoras, sobrinhas e filhas do cônsul de Espanha, na execução de *O annuncio da Paz*, uma cantata alegórica à restauração no trono de Espanha de Fernando VII (cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. I, pp. 120--121). Assinalemos além disso, entre as várias representações análogas, a que em 1821 realizou uma "sociedade aristocrática" toda ela composta de amadores, neste caso exclusivamente "da burguesia", da ópera *Il fanatico per la musica* de Mayr (BRITO-CRANMER, *op. cit*., p. 50), a de *L'amor coniugale*, sempre de Mayr, interpretada unicamente pelas filhas e o pessoal doméstico feminino da condessa de Anadia (Marianne BAILLIE, *Lisbon in the years 1821, 1822 and 1823*, 2 vols., Londres, John Murray, 1824, vol. II, p. 87), ou aquela a que assistiu um viajante estrangeiro em 1834 realizada pelas duas filhas do senhor O'Neil (James Edward ALEXANDER, *Sketches in Portugal during the Civil War*, 2ª ed., Londres, James Cochrane and Co., p. 197).

mente a "meninas", apontam para um ensino generalista mais do que especializado, associando com muita frequência o ensino da música ao de outras "prendas" necessárias à educação feminina, prometem um "methodo facil e agradavel", de tal modo "que em bem poucos tempos se observe o adiantamento" das alunas, anunciam-se por vezes genericamente como "aulas de música" ou, quando indicam a especialização, esta recai principalmente sobre o piano e o canto.[13] A música e a dança são também quase sempre referidas como matéria de ensino nos anúncios dos diversos estabelecimentos de educação femininos, como por exemplo o da inglesa "Maria Luiza Smith", onde se ensina a "escrever, ler, e contar; cozer, bordar, e fazer flores no ultimo primor; musica pelo insigne professora [*sic*] – Gama, – e dança pelo professor – Zenoglio"; um anúncio de 1830 dirige-se a "todo o chefe de familia, que quizer suas filhas adornadas com o dote de sabedoria" propondo o colégio sito "na travessa da *Assumpção* Nº 44, onde se ensina a boa educação, e as prendas que são proprias de huma Senhora, como ler, escrever, contar, Grammatica *Portugueza*, marcar em setim, e com migança, fazer renda e bordar de toda a qualidade, *Francez*, tocar Piano forte e cantar".[14]

Os anúncios de lições de piano propostas por professores portugueses aparecem em menor número dos que os de professores estrangeiros, os quais, quando são franceses, não deixam de sublinhar a sua proveniência do prestigioso Conservatório de Paris, o que parece constituir por vezes um ulterior elemento *à la page* mais que a garantia de uma formação altamente especializada.[15] É evidente que este tipo de anúncios em jornais eram o

[13] Entre os numerosos anúncios, transcrevo aqui um típico exemplo deste ensino generalista, em que a música aparece associada a outras disciplinas, publicado no *Diario do Governo* de 12 de Agosto de 1829: "Mademoiselle Nina tem a honra de informar á Nobreza, e principaes casas desta Corte, que desde hoje principia a dar suas lições de musica, pianno forte, e dos idiomas Francez, Inglez, e Italianno: o seu methodo he aquelle mesmo do Conservatorio de França onde foi discipula; os preços das licções são extremamente modicos. A sua residencia he na travessa do Chafariz das terras a Buenos-Ayres n. 11 (tambem não terá duvida nenhuma em dar lições fóra, logo que a casa seja conhecida)". Um anúncio publicado no mesmo periódico em 17 de Fevereiro de 1830 começava por sua vez assim: "uma Senhora ensina a tocar piano e cantar por muzica e a bordar de todas as qualidades por preços commodos".

[14] Cf. *Astro da Lusitânia* de 31 de Dezembro de 1822 e *Diario do Governo* de 6 de Fevereiro de 1830. A referência à música é menos frequente nos anúncios de instituições masculinas análogas onde, como no caso do Colégio de S. João Evangelista aos Poiais de S. Bento, se podia no entanto ter lições de música, dança e desenho, pagando-as à parte (*Diario do Governo* de 17 de Dezembro de 1829).

[15] Entre os anúncios de professores portugueses assinalamos o de "uma Senhora de educação, discipula do insine Maestre Antonio Moreira Leal" que "propõe-se a ensinar Senhoras a tocar pianno", publicado no *Diario do Governo* de 12 de Agosto de 1829.

instrumento mais eficaz de promoção publicitária, sobretudo no caso de pessoas que não estavam por dentro do ambiente musical da cidade, o que não exclui que o ensino privado fosse também vigorosamente explorado pelos músicos locais, que não tinham necessidade de recorrer a este expediente. Nos periódicos da época não se encontram por exemplo vestígios das "lições e concertos" de João Evangelista Pereira da Costa, que após o sucesso da sua ópera *Egilda di Provenza* no Teatro de S. Carlos, passara a ser disputado pela "primeira sociedade" da capital, assim como das lições do célebre castrado italiano Francesco Maria Angelelli, que após o regresso do rei a Lisboa "recuperou a sua clientela aristocratica, entrando n'ella as proprias infantas".[16]

Encontramos, ao contrário, entre os anúncios de músicos profissionais, o de José Maria Beckner Franchi, "musico compositor da Santa Igreja Patriarchal", que em 1826 se propõe "ensinar methodicamente a cantar, tocar piano e acompanhar no mesmo instrumento" a crianças de ambos os sexos, assim como o do jovem "*João Guilherme Daddi*, Mestre, e Compositor de Musica, morador na rua das *Salgadeiras*, N.º 4, 1º andar" que "se offerece a dar lições de canto, tocar pianno, e contra-ponto, a toda a pessoa que quizer aprender em sua casa, ou na propria delle Mestre".[17] Também o ex-prestidigitador Cossoul, que se tinha radicado na cidade há já algum tempo, num anúncio de 1831 mostra inequivocamente ter em mente o mercado, e portanto as exigências, dos amadores, quando faz publicidade às suas lições de violino e violoncelo:

---

[16] Cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 358 e p. 31. As crónicas da *Allgemeine musikalische Zeitung* referem também dois alunos de Angelelli, D. Luís de Vasconcelos e a mãe do jovem Nicolau Klingelhöfer, assim como a participação do cantor na Sociedade Filarmónica (BRITO-CRANMER, *op. cit*., pp. 57 e 61).

[17] Este último anúncio publicado no *Diario do Governo* de 17 de Fevereiro de 1830 parece confirmar as notícias referidas no *Apontamento autobiográfico* atribuído por Manuel Ivo Cruz ao mesmo Daddi, no qual se lê: "durante a èpocha da usurpação viu-se obrigado a dar lições para sustentar a família, por haver sofrido graves prejuízos com a prizão de um tio" (cf. *Documentos para a história da música portuguesa III. João Guilherme Bell Daddi [...] Apontamento autobiográfico*, 2ª edição, Porto, Renascimento Musical, Fevereiro de 1999, com nota introdutória de Manuel Ivo Cruz); estes dados, juntamente com o anúncio de um concerto em 1832, atestam a sua presença na cidade, colmatando em parte a falta de notícias sobre o músico no período de 1828-32 lamentada por Vieira (VIEIRA, *op. cit*., vol. I, pp. 374-5), a quem devemos também a transcrição do anúncio de Franchi publicado no *Diario do Governo* em 1826 (cf. vol. I, p. 429). Regressaremos a este músico mais vezes no curso deste livro e, em particular, na segunda parte no capítulo "A rede de espaços de sociabilidade …".

> *João Luiz Olivier Cossoul*, professor de Rebeca e de Rebecão pequeno, tem a honra de partecipar ao respeitavel publico desta Capital, que abrio huma aula de muzica em sua casa, na rua da *Horta Secca*, N. 18, 4º andar, aonde ensina muzica, e a tocar rebeca e rebecão pequeno, pelo methodo do Real Conservatorio de Paris, e por preços mui commodos. – *Cossoul* se lembrou de abrir esta aula, não só pela comodidade dos preços, como tambem por sêr ás horas abaixo indicadas, que a maior parte dos Senhores amadores da muzica se acharáõ desembaraçados dos seus negocios e empregos: a aula se acha aberta ás Terças feiras, Quintas feiras, e Sabbados, das 6 até 9 horas da noute.[18]

Este anúncio, assim como os que já em 1823 publicitavam as lições de harpa e rabeca dos cônjuges Virginia e Luís Cossoul, é um dos poucos que propõem lições de instrumentos diferentes do piano, entre os quais assinalamos o de um não identificado professor "de viola francez" em 1827 e o de "*Manuel Joaquim dos Santos*, professor de flauta e rebeca" que em 1829 "dá lições por methodo facil e agradavel".[19] Nestes dois últimos casos, tratando-se de anúncios de dois professores que tinham chegado recentemente à cidade vindos respectivamente de Paris e do Porto, ambos os músicos indicam como contacto a loja de música de Paulo Zancla, que se tinha tornado local de passagem inevitável para os amadores da capital.

---

[18] *Diario do Governo* de 25 de Janeiro de 1831. Em alguns espectáculos de 1830 Cossoul apresentou também dois jovens discípulos malabares (v. mais adiante o capítulo "'Um medíocre divertimento': benefícios e academias no Teatro de S. Carlos"), o que nos faz supor que a sua actividade de ensino, assim como as suas exibições, não se limitassem naquela data exclusivamente à música, ao contrário do que afirma Vieira, o qual relata entre outras coisas que Cossoul se tinha refugiado em Espanha durante o período de D. Miguel (VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 429). Parece mais provável que Cossoul, tendo em vista a sua fé miguelista, tivesse preferido afastar-se da cidade na altura da vitória das tropas de D. Pedro, regressando somente passados alguns anos, numa altura em que o clima político se encontrava mais distendido, como deixa entender um anúncio publicado no jornal *L'abeille* de 30 Julho de 1836, do qual se deduz de facto que o músico tinha regressado há pouco à cidade.

[19] V. respectivamente VIEIRA, *op. cit*., vol. I, pp. 429 e 311, BENEVIDES, *op. cit*., p. 143, *O portuguez* de 11 de Abril de 1827 e o *Diario do Governo* de 2 de Maio de 1829, os quais, juntamente com as exibições concertísticas de M. J. dos Santos nos teatros secundários de Lisboa a partir deste ano (cf. Anexo III), permitem estabelecer a sua residência na cidade a partir de 1829 e não de 1835, como refere Vieira (VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 281). Em 1830, por sua vez, encontramos mais este anúncio: "D. Pedro Ripoli, professor de Musica de viola Franceza, tem a honra de offerecer o seu prestimo ás pessoas de hum e outro sexo, que desejarem receber lições segundo hum metodo mui breve, e por preço mui commodo" (*Diario do Governo* de 21 de Julho de 1830).

A própria parábola da actividade comercial de Zancla – toda ela circunscrita entre o primeiro e o segundo liberalismo – pode oferecer-nos um testemunho do crescimento do comércio de artigos musicais e por conseguinte, indirectamente, de um aumento relevante neste período do mercado de consumidores de música representado sobretudo por amadores. As duas lojas de música existentes na cidade desde os finais do século anterior não conseguiam provavelmente satisfazer as novas exigências destes últimos: desde cerca de 1792 a de João Baptista Waltmann – na "Rua direita de S. Paulo, defronte da Fabrica dos Vidros, nas casas do Excellentissimo Marquez de Marialva" – e a de João Baptista Weltin – estabelecida pelo menos desde 1795 "na Rua nova dos Martyres, N.º 34 primeiro andar, e defronte da Igreja, ao pé do Theatro de S. Carlos";[20] nas suas próprias diferentes localizações podemos detectar um sinal da transformação do tecido urbanístico da capital posta em movimento pela criação do Teatro de S. Carlos em 1793, o qual, tendo-se tornado o centro da vida musical e mundana da cidade, irá também atrair gradualmente na sua vizinhança as principais actividades comerciais ligadas à música.

A maioria destas, de facto, presumivelmente por causa da sua proximidade com o porto, tinham-se estabelecido inicialmente na zona em redor do Largo de S. Paulo, encontrando-se ali por exemplo em 1795 a "Real Fabrica e Impressão de Musica" de Pedro Anselmo Marechal (Pierre Anselme Maréchal), a firma de Waltmann pelo menos até 1827, assim como diversos outros armazéns que, não sendo embora especializados no comércio de artigos musicais, anunciavam não raro a venda de instrumentos e em particular de pianofortes.[21] Entre estes destaca-se, nos anos em análise, o do já citado

[20] Estes são os endereços que aparecem colados nas capas de algumas partituras estrangeiras vendidas nas duas lojas de música que se conservam na Biblioteca Nacional de Lisboa, e que são substancialmente iguais aos endereços que aparecem nos anúncios publicados nos jornais do período em exame.

[21] Sobre Marechal e Waltmann v. VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, p. 61 e p. 409. A título de exemplo do volume deste género de actividade, apresenta-se aqui uma lista sintética de algumas das firmas comerciais da época: mais ou menos neste período encontravam-se instaladas na mesma zona desde o terramoto a "Fabrica de Torneiro de Madeira e Metaes em que se fação Instrumentos Musicos, castoens de Ouro, e Prata, e outras obras delicadas" da família Haupt (*ibid.*, vol. I, pp. 482-489), a de "cordas de tripa para todos os instrumentos que as precizão, e igualmente bordões para os mesmos instrumentos" de Antonio Zimmermann, provavelmente ali estabelecida desde o início do século (*ibid*., vol. II, p. 414, assim como *Diario do Governo* de 13 de Fevereiro de 1823), a "Real Fabrica de Instrumentos Musicos de teclados" de João Baptista Antunes, neto e continuador nestes anos da actividade do primeiro construtor português de "Cravos de Martellos", sita "na calçada de S. João Nepomuceno, nº 28 A" (*Diario do Governo* de 5 de Abril de 1830, assim como VIEIRA, *op. cit*., vol. I,

músico amador Driesel que alternava a venda de "fazendas de quinquelheria, caixões grandes vasios, proprios para cevada, e outros mais pequenos", "aguas minerais de Pirmont, Geilnau e Saidschitz" com a de "piannos fortes e fortes

p. 39), a "Real Fabrica de Pianos de Hincheldey & Thibeau", estabelecida provavelmente cerca de 1817 (*ibid.*, vol. II, p. 359), assim como em 1823 encontramos para ali transferida a de George Pitschl que – segundo um anúncio – "faz, concerta e afina toda a qualidade de Piannos" (*Diario do Governo*, supp. nº 2, 11 de Janeiro de 1823), e durante o período miguelista a litografia de Pedro António dos Santos, que se dedicava também a publicações musicais, entre as quais um jornal filarmónico editado "pelo insigne Professor Fr. José Marques e Silva" (*Diario do Governo* de 4 de Novembro de 1830). Entre as várias lojas que, se bem que dedicadas a outros ramos, vendiam frequentemente artigos musicais, recordo a "da rua direita de S. Paulo 126, primeiro andar", onde se podiam comprar "Rebecas e Arcos vindos de Paris" (*Diario do Governo*, supp. nº 5, 17 de Janeiro de 1822), o de "João Manuel de Brito, defronte da porta da Moeda N 44, 46, e 47", que "tem huma porção de pianos fortes para vender por preço commodo, chegados proximamente de Inglaterra" (*Diario do Governo*, supp. nº 44, 15 de Agosto de 1822), "o armazem e loja de vidros [...] de João Aldosser e Sobrinhos" "na Rua direita de S. Paulo, defronte de N. S. da Piedade, armazem Nº 37 e 38", onde se podiam encontrar "vindos agora de Londres, Pianos-fortes superiores de Astor e Lucás" (*Diario do Governo* de 2 de Maio de 1823, 17 de Fevereiro de 1830, 26 de Julho de 1830 e 21 de Abril de 1831, assim como ainda *O nacional* de 7 de Julho de 1835), e também "instrumentos de Banda de Muzica Militar e orquestra, Cordas de Italia para Rabeca" (*Diario do Governo* de 7 de Fevereiro de 1825), e o que se situava "na rua direita de S. Paulo 64", onde se vendiam "Piano Fortes ultimamente vindos da Inglaterra" (*Campeão lisbonense* 167, 1823). No período em análise Vieira cita ainda um violeiro chamado Felix António Diniz, o fabricante de pequenos órgãos Francisco Manuel Ferreira na Rua dos Calafates, o organeiro Joaquim Antonio Peres Fontanes, o fabricante de instrumentos de corda Joaquim José Galrão, e a fábrica de instrumentos, principalmente de sopro, de Manuel António da Silva: cf. VIEIRA, *op. cit.*, respectivamente vol. I, p. 384, p. 415 (assim como *Diario do Governo* de 1 de Janeiro de 1831), p. 426 e p. 447, e vol. II, p. 319. Ainda entre os anúncios publicados no *Diario do Governo* há o de "João José de Sousa, mestre violeiro, com loja na rua da Magdalena" (2 de Setembro de 1830), o de "João Bertrand Rovede" que "fabrica, concerta e afina orgãos de qualquer qualidade que seja, isto em toda a parte deste Reino sem difficuldade alguma; tem para vender hum orgão novo de 12 tapadas, composto de 650 vozes, preenchido com trombetas e oboês e corneta, voz humana, etc.; he morador na rua da Atalaia Nº 138" (26 de Setembro de 1829 e 2 de Março de 1830), em 1831 o de "Francisco Manoel Ferreira, organeiro, morador de fronte da Igreja dos Inglesinhos, ao Bairro Alto, N. 30" (1 de Janeiro de 1831), assim como, a partir de 1830, o de "A. J. Pedroza, affinador e fabricante de piannos, com Privilegio Real, tem na travessa da Portugueza, N. 35, pianos novos que aluga, e onde tambem se fazem todos os concertos deste genero, tudo com commodidade", transferido depois "para a Travessa do Cabral (ás Chagas), N.º 25, 2º andar, com serventia tambem pela da Portugueza, N.º 39" (21 de Setembro de 1830).

piannos *Allemâes e Inglezes*", "alguns piannos fortes de Astor", e também num caso "as bellas modinhas do famoso Joaquim Manuel postas em musica com acompanhamento de piano pelo celebre S. Neukomm".[22]

Estes anúncios, a que se devem acrescentar os de vendas privadas e a presença quase constante de pianofortes nos anúncios de casas de leilões, parecem confirmar plenamente a notícia da *Allgemeine musikalische Zeitung* segundo a qual, entre 1809 e 1821, o número de pianos na cidade tinha subido de 20 para mais de 500, predominando os modelos da fábrica Astor.[23]

Se as lojas e fábricas de instrumentos continuaram portanto a achar conveniente a localização na zona ribeirinha da cidade, as verdadeiras lojas de música tendem progressivamente a avizinhar-se da zona adjacente ao teatro, a cuja vida parecem estar agora indissoluvelmente ligadas, como é o caso, para além da firma do já citado Weltin, da sociedade constituída por Ziegler e Neuparth, com armazém em 1824 "na rua nova do carmo 23", e que, uma vez desfeita dará lugar a duas firmas, a de Ziegler, a partir de 1825 "na rua do Loreto 41, 1º andar", e a de Neuparth, localizada a partir de 1828 "n'uma sobreloja na Rua Nova do Almada nº 47".[24]

Do mesmo modo Paulo Zancla, que se tinha instalado inicialmente em 1822 na zona em redor do Largo de S. Paulo ("no primeiro andar N. 14, na

---

[22] *Gazeta de Portugal* de 10 de Junho de 1823, *O portuguez* de 18 Agosto de 1827 e 20 de Agosto de 1827; *Diario do Governo* de 28 Setembro de 1829 e 30 de Abril de 1831, assim como VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 117.

[23] BRITO-CRANMER, *op. cit*., p. 50.

[24] VIEIRA, *op. cit*., vol. II, pp. 413-414 e p. 121, assim como SCHERPEREEL, *A Orquestra e os instrumentistas...* cit., p. 114. Assinalemos ainda a loja de Bartolomeu José Gomes instalada no Verão de 1827 "na rua dos Ourives do Ouro com estrada pela dos Retrozeiros nº 120 1º andar", que vendia por exemplo uma edição italiana da "Sinfonia Nell'opera Elisa e Claudio del Sig.re Mercadante per pianoforte" (*O portuguez* de 21 de Agosto de 1827). Esta irá mais tarde confluir no "armazem de Musica e Instrumentos" da "rua das Portas de Santa Catharina (vulgo do Chiado), Nº 29, primeiro andar [...] debaixo da firma=Waltmann e Companhia" (*Diario do Governo* de 28 de Dezembro de 1829). Este anúncio permite-nos afirmar que a firma de Waltmann, que em 1823 se debatia com sérias dificuldades económicas, tentando reduzir as suas dívidas através da venda de lotes completos de instrumentos (cf. *P--Lan*, Cartorio Notaril nº 2, caixa 441.242, documento de 30 de Abril de 1823), tinha passado a ter, após a morte do titular, a denominação de "armazem de musica de viuva Waltmann e filho, rua direita de S. Paulo nº 18" (*O portuguez* de 6 de Julho de 1827) e tinha tentado, depois de um momento de crise, retomar a própria actividade em 1829, transferindo-se mais uma vez em 1831 "na rua Augusta, N.145, 1º andar" (*Diario do Governo* de 3 de Março de 1831). Para um exame geral do tema das edições musicais portuguesas remete-se para Maria João DURÃES ALBUQUERQUE, *A edição musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa, INCM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

travessa do Corpo Santo"), mudar-se-á passados poucos meses para o "novo armazem de musica da travessa de Santa Justa N. 37", mais perto do Teatro de S. Carlos portanto e no centro mundano da cidade.[25] E de facto se Waltmann e Weltin, ambos instrumentistas de sopro, ao empreenderem a sua actividade comercial podiam contar com a ligação com o ambiente da corte, na sua qualidade de músicos da Real Câmara, assim como com a sua origem alemã, que presumivelmente facilitava os necessários contactos com o estrangeiro para a importação de artigos musicais, a chave do sucesso das novas lojas de artigos musicais parece ser de imediato a sua ligação com o Teatro de S. Carlos. O italiano Zancla, cuja carreira na sua pátria se cruza com a origem da casa editora Ricordi de Milão, quando era empresário do Teatro do Lentanzio na primeira década do século, e que uma vez em Lisboa é indicado pela *Allgemeine musikalische Zeitung* como organizador de reuniões musicais em sua casa em 1822, era de facto "chefe da copisteria das operas" do S. Carlos, e de imediato nos seus anúncios nos jornais publicita insistentemente a venda, principalmente pelo sistema de subscrição, de música "impressa, de Italia", e dentro em breve de "todas as peças de musica que se cantão no R. Teatro de S. Carlos, tanto impressas como manuscriptas" e das que se executavam no Teatro do Salitre durante o período em que ali actuou uma companha francesa, assim como de "cordas para todos os instrumentos, da Fabrica de Napoles".[26]

A iniciativa empresarial de Zancla, que em seguida irá tentar juntamente com Antonio Franchi fazer representar pela companhia do S. Carlos alguns dramas sacros no Teatro do Salitre durante a Quaresma de 1824 e que, no ano seguinte, "anunciou uma rifa, de sociedade com um ourives, constante de joias e uma porção de musica", levá-lo-á em Janeiro de 1823 a

[25] V. os anúncios publicados nos suplementos ao *Diario do Governo* de 6 de Maio, 26 de Janeiro, 2 de Fevereiro, 6 e 15 de Agosto, 11 de Setembro e 14 de Novembro de 1822.

[26] Cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 58, assim como VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, p. 412; as citações são extraídas dos anúncios publicados no *Diario do Governo*, supp. N. 62, 14 de Novembro de 1822 e 5 de Março de 1823. A venda de cordas da fábrica de Nápoles, que é uma constante em todos os anúncios de Zancla no período em análise, encontra-se igualmente nos catálogos de alguns editores franceses quase contemporâneos, como o de Dufaut e Dubois de 1824 e o de Petit de 1826, onde se lê "on y trouve aussi un dépôt de cordes de Naples des meilleures fabriques" (cf. François LESURE, *Cinq catalogues d'éditeurs de musique à Paris (1824-1834) Dufaut et Dubois, Petit, Frère*, Delahante-Erard, Pleyel, Genebra, Minkoff Reprint, 1976). A notícia sobre a actividade italiana de Zancla, que me foi gentilmente indicada por Luísa Cymbron, encontra-se em Luke JENSEN, *Giuseppe Verdi & Giovanni Ricordi. With notes on Francesco Lucca. From Oberto to La Traviata*, Nova Iorque & Londres, Garland, 1989, p. 5.

obter, pela primeira vez em Portugal, "o Privilegio Exclusivo por 9 annos de instituir huma Calcografia de Musica", passando assim a gravar ele próprio partituras musicais.[27]

O anúncio do que é aparentemente a sua primeira publicação, o primeiro número de um "Periodico mensal" que se dirige "aos senhores Professores e Curiosos", parece ainda em certa medida querer contemplar as exigências dos dois tipos de músicos amadores existentes na cidade, incluindo quatro peças extraídas do repertório operático mas arranjadas respectivamente para quarteto, para duas flautas e piano, para piano solo e para piano e voz.[28] O custo dos sistemas de gravação de música, contudo, parece ter sido ainda demasiado elevado para permitir o *boom* da edição musical, que se verificará somente em Portugal no limiar dos anos 50 do século; tal parece confirmar-se pelo facto de que a assinatura anual do periódico publicado por Zancla custava "6400 réis metal", ou seja cerca de "533 réis" mensais, contra os 480 mensais de uma assinatura de música, ignoramos se edições impressas estrangeiras ou música copiada à mão, publicitada por ele próprio no ano anterior.[29] Provavelmente por isso, nos anos seguintes Zancla, apesar de

---

[27] Cf. *P-Lan*, MR, mç. 992, cx. 1114, e *Diario do Governo* de 4 de Março de 1825. O primeiro anúncio que localizei no qual o editor menciona o privilégio é o seguinte: "Paulo Zancha, Proprietario de hum armazem de Musica sito na travessa de Santa Justa N. 37, faz saber ao publico, que em data de 30 de Janeiro do presente anno, conseguio de S. Magestade, pela Junta de Commercio, o Privilegio Exclusivo por 9 annos de instituir huma Calcografia de Musica, com as condições constantes da Provisão que lhe foi dada" (cf. o anúncio publicado no *Diario do Governo* de 4 de Fevereiro de 1823 e depois também no *Pregoeiro lusitano* de 7 de Fevereiro de 1823). As notícias sobre a actividade de Zancla incluídas neste capítulo são por vezes quase coincidentes, outras vezes foram completadas por, ou completam, as que fornece ALBUQUERQUE, *op. cit*., pp. 140-146.

[28] Cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 413.

[29] *Ibidem*, assim como *Diario do Governo*, supp. nº 43, 6 de Agosto de 1822. Embora não conheçamos o número de páginas desta precedente subscrição, notemos que o mesmo Zancla, ao anunciar o seu periódico mensal, justificava o seu preço com o facto de se tratar de um periódico de "340 paginas de musica vinda de fora", deixando entender que a iniciativa editorial não comportava contudo nenhum lucro para ele. Mesmo sem considerarmos o caso específico da impressão musical, recorde-se que o primeiro liberalismo tinha tentado remediar o atraso português estimulando a importação de França da técnica litográfica através de uma determinação das Cortes que "incumbia ao govêrno a introdução d'este utilissimo invento"; por este motivo, "foi pelo ministerio do interior mandado então um homen a París para estudar o processo da arte; e varias indagações se fizeram dentro do reino para descubrir pedras da natureza conveniente. Apesar de toda a boa vontade e zêlo de algumas pessoas que n'isto se empenharam, nenhuma d'estas duas tentativas foi cabalmente feliz" (cf. *O chronista*, vol. II, Junho, Julho e Agosto de 1827, nº XIV).

continuar a usar a designação de "Real Calcografia", parece mais interessado em sublinhar nos seus anúncios a chegada de Itália, e agora sobretudo de França, de música nova, assim como a venda de "instrumentos de todas as qualidades, palhetas, papel pautado etc. etc.", especialmente de pianofortes de nova invenção e em segunda mão, mais do que as suas próprias edições, que parecem mais ocasionais, à semelhança das que haviam sido tentadas já no final do século XVIII por Milcent e Maréchal, e limitando-se na maioria dos casos a peças de natureza celebrativa.[30]

Os negócios pareciam sorrir a Zancla em Julho de 1827, quando fez afixar no Porto um "Aviso aos amadores de musica" no qual anunciava a abertura de uma sua filial na "segunda Capital do Reino" na "Casa dos *Leilões de Caetano Manoel de Souza Mesquita Barros* [...] na Rua nova de *Santo Antonio* N. *29 E*, e *29 F*", prometendo que "toda a Musica será vendida pelo preço marcado em *França*, ou nos Paizes a que ella pertencer, ficando assim os Compradores com ella por preço igual ao que se compra nos mesmos Paizes d'onde ella vem, só com o augmento de Cambio correspondente segundo as alterações que ella fizer".[31]

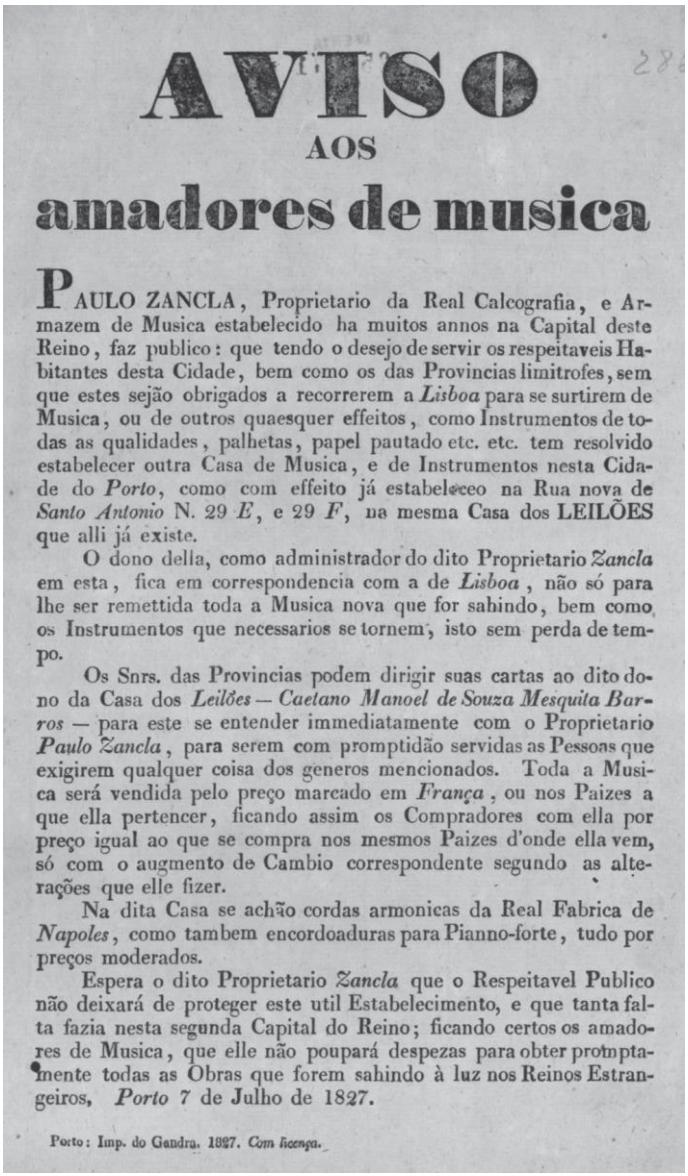
A situação terá decerto mudado com a chegada de D. Miguel, visto que Zancla parece ter diversificado a sua actividade instalando no andar de cima da sua própria loja lisboeta "hum armazem de leilões", o qual, a ajuizar pelos anúncios dos jornais, passará a constituir a sua principal actividade durante o ano de 1829.[32] Para além do novo clima que se instaurara na cidade, que parece ter sido mais favorável à actividade de corretor do que ao comércio de música, Vieira coloca a hipótese de que a causa do declínio de Zancla possa estar relacionada com o facto de ter imprimido em 1826 um "Hymno de Sua Magestade o senhor D. Pedro IV", o que o deverá ter tornado mal visto aos olhos dos miguelistas, apesar da tentativa de reabilitação realizada em 1828 com a publicação de uma redução para piano de uma "grande marcha intitulada = A feliz Entrada de S. A. R. o Serenissimo Senhor Infante *Dom*

---

[30] São numerosos os anúncios publicados entre 1823 e 1829 no *Diario do Governo* e em *O portuguez*. Entre estes assinalo apenas o que anuncia a venda por Zancla de "huma filarmónica, ou pequeno piano de cinco oitavas, de nova invenção, e exquisito gosto; o qual imita com a maior perfeição quatro diferentes instrumentos, que são, fagote, cor inglez, flauta e harpa" (*Diario do Governo* de 15 de Fevereiro de 1828).

[31] *P-Ln*, Iconografia, T. 1361 P (reproduzido na Fig. 7).

[32] Note-se que a filial do Porto tinha sido também estabelecida numa casa de leilões, o que parece indicar uma certa contiguidade entre as duas actividades comerciais. Entre os numerosos anúncios publicados no *Diario do Governo* de 1829 alguns assinalam também o facto que na sua loja "empresta-se dinheiro sobre prata, ouro, e brilhante; fazem-se todas e quaesquer transações" (v. por exemplo o *Diario do Governo* de 16 de Setembro de 1829).



AVISO
AOS
amadores de musica

PAULO ZANCLA, Proprietario da Real Calcografia, e Armazem de Musica estabelecido ha muitos annos na Capital deste Reino, faz publico: que tendo o desejo de servir os respeitaveis Habitantes desta Cidade, bem como os das Provincias limitrofes, sem que estes sejão obrigados a recorrerem a *Lisboa* para se surtirem de Musica, ou de outros quaesquer effeitos, como Instrumentos de todas as qualidades, palhetas, papel pautado etc. etc. tem resolvido estabelecer outra Casa de Musica, e de Instrumentos nesta Cidade do *Porto*, como com effeito já estabeleceo na Rua nova de *Santo Antonio* N. 29 *E*, e 29 *F*, na mesma Casa dos LEILÕES que alli já existe.

O dono della, como administrador do dito Proprietario *Zancla* em esta, fica em correspondencia com a de *Lisboa*, não só para lhe ser remettida toda a Musica nova que for sahindo, bem como os Instrumentos que necessarios se tornem, isto sem perda de tempo.

Os Snrs. das Provincias podem dirigir suas cartas ao dito dono da Casa dos *Leilões — Caetano Manoel de Souza Mesquita Barros* — para este se entender immediatamente com o Proprietario *Paulo Zancla*, para serem com promptidão servidas as Pessoas que exigirem qualquer coisa dos generos mencionados. Toda a Musica será vendida pelo preço marcado em *França*, ou nos Paizes a que ella pertencer, ficando assim os Compradores com ella por preço igual ao que se compra nos mesmos Paizes d'onde ella vem, só com o augmento de Cambio correspondente segundo as alterações que elle fizer.

Na dita Casa se achão cordas armonicas da Real Fabrica de *Napoles*, como tambem encordoaduras para Pianno-forte, tudo por preços moderados.

Espera o dito Proprietario *Zancla* que o Respeitavel Publico não deixará de proteger este util Estabelecimento, e que tanta falta fazia nesta segunda Capital do Reino; ficando certos os amadores de Musica, que elle não poupará despezas para obter promptamente todas as Obras que forem sahindo à luz nos Reinos Estrangeiros, *Porto* 7 de Julho de 1827.

Porto: Imp. do Gandra. 1827. *Com licença.*

Fig. 7: Paulo Zancla, *Aviso aos amadores de música* … [1827] (Biblioteca Nacional de Portugal)

Miguel, expressamente offerecida pelo dito *Zancla* ao mesmo Senhor", da qual ele próprio oferecia gratuitamente "a todos os Coroneis assistentes nesta Capital" uma transcrição "em partitura para banda".[33]

Se o sucesso das lojas de música estava ligado principalmente à capacidade de oferecer ao mercado amador, no mais breve tempo possível e nas habituais reduções, os principais números das óperas que tinham obtido sucesso no Teatro de S. Carlos, devemos notar também que nos últimos anos da actividade de Zancla a concorrência das novas lojas de música estabelecidas na cidade tinha-se tornado mais aguerrida; em particular a de Ziegler, que em 1827 conseguia vender, para além do habitual Rossini, "as pessas da opera Astartéa, actualmente em scena", e que em 1830 era o único na cidade a vender "a Opera nova de *Mercadante*, intitulada a *Testa de Bronze*, escripta expressamente para o Barão de *Quintella*, e representada no seu Theatro das *Laranjeiras*".[34]

Na imprensa de 1829, em alguns momentos parece que os anúncios de Ziegler são sempre seguidos de um anúncio análogo de Zancla, o qual, na tentativa de se defender da concorrência, e quase parafraseando os textos do primeiro, sublinha por exemplo que o seu armazém é "onde verdadeiramente se copia toda a qualidade de musica com perfeição, sem erros, e em bom papel", ou ainda que é "o melhor sortido deste genero, e mais antigo deste reino", afirmação esta justificada pelo facto de Ziegler ter sido proprietário de uma loja de música desde 1817, mas no Rio de Janeiro.[35] O percurso da actividade de Zancla conclui-se antes de Janeiro de 1831, altura em que um anúncio nos informa indirectamente da sua morte,[36] e em que já desde há tempos o pesado clima que se vivia na capital parece reflectir-se também no exíguo número de anúncios de lojas de música que encontramos nos jornais lisboetas. A partir de facto do estabelecimento de D. Miguel como monarca absoluto a situação na cidade – com o fim da actividade regular do Teatro de S. Carlos, a extinção da Sociedade Filarmónica, e em definitivo um clima

[33] *Diario do Governo* de 27 de Fevereiro de 1828 (assim como a *Gazeta de Lisboa* de 5 de Dezembro de 1826 citada também em VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, p. 309).

[34] *Diario do Governo* de 17 de Setembro de 1830; a ópera não era propriamente nova, tendo sido já levada à cena no teatro privado do barão em 1827 (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 400).

[35] Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, p. 413 e os avisos no *Diario do Governo* de 26 de Fevereiro e 17 de Julho de 1829.

[36] *Diario do Governo* de 26 de Janeiro de 1831: "Sexta Feira 28 do corrente, ás onze horas, na travessa de Santa Justa N 37, 1º andar, se vende a quem mais der, a propriedade de casas na rua da Penha de França N. 51 e 52, ao Collegio dos Nobres, e se recebem em pagamento da mesma letras acceitas pelo fallecido Paulo Zancla: as mais condições serão patentes no acto da venda".

opressivo que impedia qualquer forma de sociabilidade – torna-se cada vez mais crítica, constrangendo numerosos animadores da vida musical citadina, muitas vezes comprometidos aos olhos do regime com a experiência liberal, a exilarem-se ou a esconderem-se.[37]

Um bom exemplo da deterioração do clima citadino é a situação do barão de Quintela, que já recordámos como o mais rico e generoso melómano da época, protector dos principais artistas presentes em Lisboa, activo tanto na vertente do teatro (pela sua participação directa ou indirecta na gestão do Teatro de S. Carlos e do Teatro da Rua dos Condes, assim como pelas representações amadoras no seu teatro privado na Quinta das Laranjeiras), como na da música instrumental (com as reuniões musicais que se realizavam semanalmente na sua residência citadina e com a sua participação assídua nos concertos da Sociedade Filarmónica). Quintela, que como já foi dito se tinha afastado uma primeira vez da cidade justamente no período seguinte às crises políticas de 1823-24, expôs-se mais uma vez em favor do partido liberal quando, em 1826, tomou parte na organização de um benefício no Teatro do Salitre em apoio da "Tropa da Segunda Linha" cujos manifestos não deixam de sublinhar o carácter patriótico e constitucional do evento.[38]

Não surpreende assim que, na iminência da chegada à cidade de D. Miguel, o barão tenha interrompido repentinamente as recepções que oferecia com regularidade em sua casa.[39] Alguns meses mais tarde um outro anúncio informava que o barão, "tendo obtido de S. Magestade licença de dous mezes para sahir do Reino, pede desculpa a todas as pessoas de sua amizade de se não ter despedido, por lhe não ter sido possivel. = *Lisboa*, 8 de Junho de 1828".[40] Ainda através da imprensa de 1832-33, ficamos a saber da penhora de algumas das suas propriedades em virtude da sua recusa em subscrever o empréstimo forçado exigido por D. Miguel.[41] Como se sabe, as

---

[37] Uma descrição tão eficaz quanto sintética do clima que se respirava na cidade pode-se encontrar, entre outras, em Vítor de SÁ, *Lisboa no Liberalismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, em particular pp. 27 e segs.

[38] O aviso deste benefício encontra-se numa colecção da biblioteca do Teatro D. Maria II (daqui em diante *TDM*), 773: Teatro do Salitre.

[39] É o que podemos deduzir por um anúncio da baronesa, que diz o seguinte: "A Baroneza de Quintella avisa ás pessoas a quem convidou para se reunirem em sua casa nos dias 29 do corrente, e 7 de Fevereiro proximo, que não pode receber suas visitas no dia 29 do corrente, em consequencia da inesperada molestia de seu marido, e pede desculpa pela forma deste avizo, por ser impossivel fazello de outra maneira pela falta de tempo" (*Diario do Governo* de 30 e 31 de Janeiro de 1828).

[40] *Gazeta de Lisboa* de 10 de Julho de 1828.

[41] *Diario do Governo* de 12 de Dezembro de 1832, 19 de Janeiro de 1833 e 17 de Abril de 1833.

vicissitudes posteriores de Quintela – que regressado à capital, privado dos seus títulos e intimado a expatriar-se, permaneceu clandestinamente em Lisboa, e cujo contributo financeiro parece ter sido determinante para a vitória das milícias de D. Pedro – não lhe permitiram ter mais nenhum tipo de papel na vida pública da capital até à vitória do liberalismo.[42]

[42] Cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 401, assim como [Francisco José de ALMEIDA], *Apontamentos da vida de um homem obscuro escriptos por elle mêsmo*, Lisboa, [s.n.], 1880, pp. 189-190.

A actividade concertística em Lisboa entre as duas revoluções liberais.

> Eu julgo muito decente que se admittão academias de muzica no Theatro em quanto nelle se não fizerem espectaculos proprios da impresa, que trata de arranjar-se, pois que assim se consegue alguma distração, e entretenimento publico, que recreia, e divirta.
>
> (*P-Lan*, MR, Secretarias, Livro 25, p. 18, parecer sobre o requerimento de Canongia de dar um concerto no Teatro de S. Carlos em Abril de 1823)

O aumento da procura de ocasiões de sociabilidade centradas na música, a crescente difusão da prática musical amadora, a presença desde a segunda metade do século XVIII de um razoável número de instrumentistas de óptimo nível, em muitos casos fixados definitivamente na cidade, assim como o regresso a Lisboa logo após a Revolução de 20 do clarinetista José Avelino Canongia e do pianista João Domingos Bomtempo, os quais tinham mostrado uma moderna mentalidade concertística, alcançando significativos sucessos nas principais praças musicais europeias,[1] são elementos que parecem contrastar com a escassa relevância que o concerto público, e sobretudo as execuções de música instrumental, continuam a ter em Lisboa na segunda e terceira décadas do século XIX.

A tradicional tese de que tal situação é o resultado da hegemonia exercida pela ópera italiana sobre os gostos do público e sobre a vida musical citadina, se é por um lado irrefutável, visto que de facto a ópera continua a relegar para um segundo plano absoluto qualquer outra forma de espectáculo, por outro não parece poder por si só justificar o atraso e as dificuldades da instauração de uma cultura de concerto na Lisboa da época. Bastaria para isso pensar noutros contextos europeus nos quais, mesmo se a vida musical

---

[1] Cf. SCHERPEREEL, *A Orquestra e os Instrumentistas*... cit., *passim*, assim como, sobre os dois concertistas portugueses,VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 108-163 e pp. 196-203, e David CRANMER, "Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia", *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48, Janeiro/Março 1986, pp. 33-35.

era indiscutivelmente dominada pelo melodrama, se tinha consolidado pouco a pouco, e frequentemente no interior das próprias estruturas teatrais, uma tradição concertística suficientemente sólida.[2] Por este motivo é necessário, na minha opinião, tentar identificar algumas características específicas do contexto lisboeta que nos possam ajudar a compreender a razão de ser de uma limitada actividade de concertos públicos, tal como se reflecte nos dados descontínuos e fragmentários que nos é possível extrair das fontes, e em particular dos periódicos da época, sobre o período compreendido entre 1822 e 1833.[3]

A ausência de uma imprensa especializada e a própria importância escassa atribuída ao evento concertístico fazem supor que em alguns casos

[2] Mesmo tendo em conta as evidentes diferenças de natureza sócio-cultural e político-económica do contexto lisboeta quando comparado com o de outras capitais europeias – factores, como se sabe, de extrema relevância para determinar a particular evolução da instituição concerto – é no entanto significativo notar como o desenvolvimento de uma tradição estável de concertos está em muitos casos em estreita ligação com a própria vida teatral. Basta pensar por exemplo no caso dos famosos Concerts spirituels de Paris, que se inseriram nos espaços deixados livres pelo teatro nos períodos penitenciais do calendário litúrgico durante os quais era proibida a actividade teatral, ou também no caso de Viena, cidade onde se assiste a uma sempre mais regular actividade concertística no interior dos próprios teatros de ópera, especialmente a partir de 1776, quando os mesmos foram subtraídos aos empresários e passaram a ser directamente geridos pela corte (pode-se encontrar um exame da actividade concertística nas duas capitais europeias, entre outros, respectivamente em Jean MONGRÉDIEN, *French music from the enlightenment to romanticism 1789-1830*, Portland, Amadeus Press, 1996, em particular o Capítulo 5, "Public and Private Concerts", pp. 205-259, e Mary Sue MORROW, *Concert life in Haydn's Vienna: aspects of a developing musical and social institution*, Stuyvesant NY, Pendragon Press, 1989).

[3] Ultimamente foi sublinhada em várias ocasiões a necessidade de ter presente o facto que, em contextos como o português, o espaço de sociabilidade em que se inscrevia em geral a actividade concertística possa ser constituído em parte pelas numerosas práticas musicais ligadas à religião; refiro-me à comunicação apresentada a 22 de Outubro de 2005 por Rui Vieira Nery ("Espaço público e espaço privado na música luso-brasileira do século XVIII", in "*Os espaços de música" 13º Encontro de Musicologia da Associação Portuguesa de Ciências Musicais*, Lisboa, Outubro de 2005), retomada em parte em Rui Vieira NERY, "Piedade barroca e novas práticas de sociabilidade urbana na música sacra portuguesa do século XVIII: O estudo de caso dos Salmos de João de Sousa", in Cristina FERNANDES, *Devoção e teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*, Lisboa, Edições Colibri, 2005, assim como à conferência *Distinção aristocrática e sentimentalidade burguesa: A Música Instrumental doméstica no Portugal do Antigo Regime*, proferida pelo mesmo a 14 de Junho de 2013 no Colóquio "Instrumental music in the Iberian World 1760-1820", Lisboa, Fundação Gulbenkian e Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 14 a 16 de Junho de 2013.

este não fosse sequer mencionado pelos diversos jornais, o que obriga evidentemente a uma leitura cautelosa dos dados que é possível encontrar hoje em dia, uma vez que estes nos fornecem apenas um quadro parcial da actividade de concertos na cidade. Em relação, por exemplo, aos que constam dos anúncios de jornais, sobre os quais se baseiam em larga medida as minhas considerações, parece necessário distinguir, naqueles casos em que tal é possível, entre os que parecem ter sido publicados por iniciativa dos próprios músicos, obviamente interessados em fazer publicidade às próprias academias ou benefícios, e os que pelo contrário aparecem na rubrica mais usual dos espectáculos da cidade e que devem por isso ser considerados como eventos mais rotineiros em comparação com os primeiros.

Acrescente-se a isto que o meio publicitário mais frequente na Lisboa da época parece ter sido o cartaz, o qual, afixado nos principais pontos de passagem da cidade, permitia informar rapidamente sobre os eventos propostos e tornava por vezes supérfluo o seu anúncio nos jornais. Infelizmente, e provavelmente também por causa da sua própria natureza, no estado actual da pesquisa podemos contar apenas com um número limitado destes documentos, que representariam decerto uma fonte preciosíssima para o estudo da vida musical da época e para os quais, na maior parte das vezes, remetem também os próprios anúncios dos jornais, pelo que se refere aos programas dos concertos.[4]

Quanto às fontes de arquivo, por sua vez, assinale-se o facto que, ao contrário de outros contextos europeus, registamos relativamente poucos pedidos de autorização para realizar concertos públicos, o que, como se terá oportunidade de ver mais adiante, devemos relacionar não só com a pouca frequência com que tais eventos se realizavam, mas também com o facto que a autorização policial era somente necessária no caso de músicos exteriores ao elenco dos teatros ou em momentos nos quais o teatro se encontrava privado da figura de referência do empresário.[5] Por sua vez a documentação

[4] A falta dessas fontes foi já assinalada, em relação aos finais do século XVIII, por BRITO, *Estudos de história da música...* cit., p. 184. A identificação na biblioteca do Teatro D. Maria II de algumas colecções de programas de espectáculos teatrais relacionados com o período analisado neste livro (*TDM*, 773, Teatro do Salitre; 772,Teatro da Rua dos Condes; 786,Teatros;) permite colocar a hipótese da sobrevivência de documentos análogos, fazendo assim esperar vir a ser possível localizá-los, quiçá em colecções privadas.

[5] As poucas "súplicas" que encontramos nas fontes de arquivo, principalmente as relacionadas com o Teatro de S. Carlos, referem-se de facto aos poucos elementos estranhos ao elenco que se propunham exibir-se no palco do teatro, não sendo evidentemente necessária nenhuma autorização para os espectáculos dos elementos a ele pertencentes, espectáculos esses considerados no mesmo pé da programação normal. Em relação ao

da Irmandade de S. Cecília, assim como mais tarde a do Montepio Filarmónico, relativa às primeiras décadas de oitocentos, se por um lado nos oferece uma importante "radiografia" da actividade musical do tempo, por outro não nos diz muito relativamente à tipologia e aos programas dos eventos de música profana, visto nascer sobretudo de preocupações de tipo fiscal.[6]

Não há no entanto dúvida que o carácter fragmentário dos dados hoje disponíveis sobre a vida concertística lisboeta entre as duas revoluções liberais é um reflexo, não só de uma conjuntura política em muitas alturas tão pesada que afectava em geral a realização regular de qualquer espectáculo, mas também do carácter algo ocasional dos concertos; carácter esse ligado aos espaços deixados livres pelo teatro e à presença na cidade, assim como à iniciativa, de músicos estrangeirados, ou de estrangeiros vindos para Lisboa na maioria dos casos devido a contingências políticas diversas ou por especiais motivos da sua vida pessoal, mais do que no âmbito de verdadeiras *tournées* de concertos.

período imediatamente anterior ao aqui estudado assinalo dois requerimentos, um apresentado directamente pelo músico depois de ter obtido a autorização do gerente do teatro, e o outro apresentado pelo empresário. No primeiro caso trata-se do requerimento de Carlos Cauvini para dar quatro concertos na sala do teatro nos dias 9, 16, 23 e 30 de Janeiro de 1815, enquanto no segundo do do empresário a fim de obter a autorização para uma academia de pianoforte do professor Courtin em 1816 (cf. *P-Lan*, MR, mç. 992, cx. 1113, fasc. 17 e 22).

[6] Para um exame geral da documentação relativa aos "Manifestos" da Irmandade de Santa Cecília e às posteriores "Relações das funções" do Montepio Filarmónico remete-se para Joseph SCHERPEREEL, "Les ensembles instrumentaux et vocaux à Lisbonne aux XVIIIe et XIXe siècles d'après les archives des mutuelles de musiciens", *Musique-Images-Instruments*, VI, Paris, 2004, pp. 170-179. Sobre a história e a actividade desta associação de socorros mútuos v. por sua vez VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 337 e segs. assim como Francesco ESPOSITO, "Controllo monopolistico e strategie protosindacali: le iniziative dell'Irmandade de Santa Cecília nella Lisbona liberale (1833-1853)", *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth- Century Instrumental Music*, XVII, 2011, pp. 119-146. Além de um capítulo na primeira parte deste livro (v. "Monopólio e controle da actividade musical citadina …"), regressarei à Irmandade de S. Cecília e às instituições a ela ligadas (Montepio Filarmónico, Associação Música 24 de Junho e Academia Melpomenense) na segunda parte deste livro.

Um "mediocre divertimento": benefícios e academias no Teatro de S. Carlos

> Visto que ja não precizamos do Patriarcha para nos vermos privados de Theatro, e que taes *imbroglios* tem havido, que segundo todas as aparencias nem mesmo finda a Quaresma haverá Opera, nem sombras della, annunciamos com algumas satisfação, que Segunda feira 25 do corrente, o célebre Professor de Clarinete, *José Avelino Canongia*, musico da Casa de S. M. F. dará no Theatro de *S. Carlos* huma Academia de musica vocal, e instrumental. Além de que o talento bem conhecido deste Professor, como o de muitos daquelles, que devem figurar no dito concerto, são sufficientes motivos, para que a reunião seja numerosa, e brilhante, não duvidamos, que o seja ainda mais em consequencia da dieta, a que nos condemnárão; e pela razão, ha muito conhecida, de que = fructo vedado, he mais desejado.
>
> (*Diario do Governo*, 21 de Março de 1822)

Das fontes de diversa natureza que se referem ao concerto no período aqui considerado emerge muitas vezes claramente como este é visto em grande medida como um paliativo ao espectáculo de ópera, não se suspeitando ainda, num contexto tão fortemente dominado pelo melodrama, do seu carácter de evento independente, no qual se interpreta "música autónoma", carácter que constitui o pressuposto da sua tradicional definição clássica.[1]

[1] Assim, por exemplo, Heister (Hanns-Werner HEISTER, *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, 2 vol., Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1983, vol. I, p. 43): "A tradicional e 'clássica' definição especializada, de acordo com as regras, é a de 'local de realização (de música)' – que o concerto partilha aproximadamente com a ópera, a casa burguesa, a câmara da corte, e para além disso também com a igreja, a cultura do restaurante e a festa – o *genus proximum*; a *differentia specifica*, a de que ali se faz 'música autónoma', ou seja, música de um certo tipo. O acento na música autónoma ainda se destaca mais da definição 'genética': o concerto nasce de, e consiste no facto de que nele se deve fazer música autónoma – e nomeadamente auto-suficiente do ponto de vista institucional. Neste ponto as reais definições genética e clássica convergem" ["Nach den Regeln traditionellen, 'klassischen' Sachdefinition ist dabei die Bestimmung

Não admira assim que, do ponto de vista do empresário do Teatro de S. Carlos no início de 1822, a academia de música seja definida como um "mediocre divertimento" destinado a suprir a ausência de representações teatrais durante a Quaresma, mas só na condição de receber um subsídio do governo; ausência determinada neste caso não tanto pelas habituais proibições durante os períodos penitenciais do calendário religioso, quanto pela incapacidade manifestada pela gerência do teatro de manter a funcionar a companhia italiana e de assim conseguir produzir espectáculos de ópera.[2]

De facto, durante o período em análise, parece que certas coincidências entre as academias de concertos e o período da Quaresma se devem sobretudo ao facto de que, dado que em geral os contratos de exploração do teatro expiravam no Carnaval, era nessa altura que se verificavam mais frequentemente os momentos de crise, coincidindo com a mudança de gerência. A isso se referem explicitamente, por exemplo, todos os anúncios de concertos publicados na imprensa entre Março e Abril de 1822, como o que anuncia a academia de Canongia colocado em epígrafe deste capítulo.

Deste modo, a ausência de empresário, ou a sua debilidade num momento de crise, parecem ter deixado por vezes espaço para a realização de academias e para o acesso ao principal palco da cidade de artistas que não pertenciam ao elenco do teatro italiano, enquanto que nos períodos durante

---

'Realisierungsort (von Musik)' – die das Konzert etwa mit Oper, bürgerliches Haus, höfischer Kammer, weiter auch Kirche, Gaststättenkultur und Fest teilt – das genus proximum; die differentia specifica, daß hier autonome Musik, also Musik eines besonderen Typs, realisiert wird. Der Akzent auf autonomer Musik läßt sich durch 'genetische' Definition noch stärker hervorheben: Das Konzert entsteht und besteht, damit und weil autonome Musik – und zwar institutionell selbständig – realisiert werden soll. Insofern konvergieren hier genetische und klassische Realdefinition"]. Mais recentemente Alberto Basso, referindo-se ao espaço europeu, define o concerto "como uma manifestação musical proposta a um público pagante em concorrência com o teatro de ópera (e, originariamente, em alternativa àquele, quando – nos tempos do Advento e da Quaresma – os espectáculos eram proibidos)"; ["come manifestazione musicale proposta ad un pubblico pagante in concorrenza col teatro d'opera (e, anzi, originariamente in alternativa con questo, quando – nei tempi di avvento e di quaresima – gli spettacoli erano vietati"]; cf. BASSO, *Accademie, conservatori*... cit., p. 483.

[2] *P-Lan*, MR, mç. 992, cx. 1113, súplica de Mayer ao intendente da polícia de 27 de Janeiro de 1822. Em 1841 parece ser ainda esta a ideia de concerto que irá emergir das palavras do inspector dos teatros Almeida Garrett em relação ao S. Carlos quando recomendará "no caso da impossibilidade de um ou mais artistas" da companhia italiana [...] "de supprir com Academias" (cf. Arquivo do Conservatório Nacional, "Livro de Ordens para servir desde o 1º de Janeiro de 1841", ord. nº 73 de 14 de Maio de 1841).

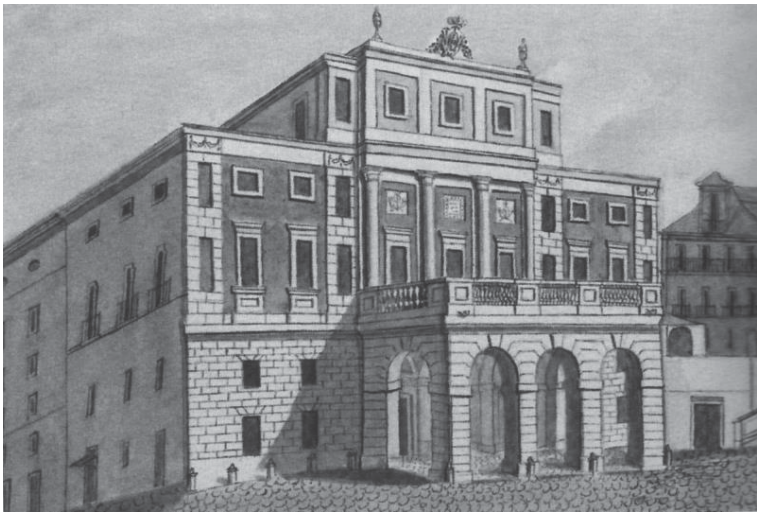


Fig. 8: Vista exterior do Teatro de S. Carlos de Lisboa na primeira metade do século XIX (autor desconhecido)

os quais a gestão do teatro se manteve estável parece ter sido mais frequente, inclusive no período da Quaresma, a substituição dos espectáculos de ópera por representações de dramas sacros, cantatas ou pantomimas sacras pela companhia italiana do teatro. Por vezes as proibições de representações em Lisboa durante os períodos penitenciais do calendário litúrgico são contornadas pelo poder político, o qual prefere não privar a cidade dos seus legítimos divertimentos, como sucedeu no caso de 1824, em que o intendente da polícia exprimiu este parecer sobre a questão:

> Ainda que o prezente tempo quadragesimal mais se deve dedicar a exercicios relligiozos, do que a recreios de Theatros; com tudo havendo-se ja' concedido a representação de Dramas Sacros para o Theatro da Rua dos Condes; entendo que não poderá haver inconveniente em se conceder do mesmo modo a Eugenio Robertson, e Cossoul, que continuem no Theatro de S. Roque com as experiencias phizicas, hydraulicas, e jogos Indianos, com que tem intertido o publico d'esta Capital.[3]

Sobre as representações no período quaresmal é interessante um parecer expresso pelo governador civil em 29 de Dezembro de 1835, em relação ao

[3] *P-Lan*, Intendência Geral da Polícia (daqui em diante *P-Lan*, IGP), livro 21, fól. 182, 6 de Março de 1824.

pedido de esclarecimentos apresentado pelo director do Teatro da Rua dos Condes a propósito do período de interrupção dos espectáculos, no qual se descreve a prática lisboeta dos anos anteriores:

> por muitos annos antiguamente, e quando o fanatismo dominava em todo o seu vigor, eram absolutamente prohibidos quaisquer divertimentos publicos, e se conservavam fechados durante a Quaresma, todos os Theatros: pouco a pouco se relaxou esta rigorosa prohibição (que não era fundada em lei, e somente nos costumes religiozos), e já nos annos de 1804 até 1807 se permittio, por aviso do Ministerio dos negocios do Reino, a representação de oratorias, ou Dramas Sacros, no Theatro de S. Carlos, exceptuando-se porem a primeira e duas ultimas semanas da Quaresma, e as Sextas feiras, em que era expressamente inhibido haver espectaculo. [Repetio-se] successivamente esta concessão nos seguintes annos da Campanha Peninsular, e nessa epoca se fez extensiva aos Theatros Nacionaes, debaixo das mesmas clausolas: assim permaneceu a licença, com aquellas restrições, até que nos annos de 1826, 1834 e 1835 se tollerou que as representações nos Theatros se fizessem em todo o tempo da Quaresma, á excepção da primeira e ultima semanas, e das sextas feiras podendo por-se em scena, alem das Oratorias, ou dramas Sacros, quaesquer outras Peças serias ou de caracter.[4]

Observando a lista dos espectáculos do Teatro de S. Carlos nos quais surgem execuções concertísticas, nota-se de facto que no período em análise estas são principalmente constituídas por "benefícios" dos membros mais importantes do elenco do teatro.[5] O benefício era um tipo de espectáculo que era habitualmente estipulado no acto da escritura das companhias teatrais quando se estabelecia que as receitas de uma ou mais noites da temporada reverteriam – ou integralmente ("benefício livre de despesas"), ou líquidas de despesas – a favor de um dos membros do elenco; tratava-se portanto de

[4] *P-Lan*, MR, mç. 2083, Governo Civil, 4ª repartição, Theatros, 1836, onde nas afirmações finais podemos encontrar um claro sinal da mudança de ambiente em consequência da chegada à cidade de D. Pedro: "os Theatros devem permanecer abertos, e escusado será expressar os motivos dessa conveniencia, considerando o estado da civilização do seculo e os principios gerais da economia, e administração publica; e quanto a mim, não só é necessario permittir a abertura dos theatros, guardadas as regras estabelecidas nos referidos ultimos annos, mas dezejaria que se representassem nestes Dramas serios, ou tragicos, em lugar de Oratorias, para evitar as ridiculas anomalias, que necessariamente apresentam taes Peças na scena, e que daõ motivos á censura, alias justa, dos melhores criticos".

[5] Uma lista dos concertos realizados no Teatro de S. Carlos encontra-se em MOREAU, *O Teatro de S. Carlos*... cit., vol. I, p. 385 e segs.

uma forma suplementar de pagamento para algumas das estrelas principais, em particular os cantores, que os empresários tendiam geralmente a limitar visto que, se bem que integrados na programação normal e não comportando assim particulares despesas extraordinárias, não representava no entanto nenhum tipo de lucro para eles.[6]

Veja-se, por exemplo, uma escritura estipulada a 4 de Setembro de 1821 na qual o benefício aparece claramente na rubrica pagamento, escritura esta que é também interessante porque o contrato prevê para o cantor Domenico Vaccai um vínculo de exclusividade com o próprio empresário:

> Em premio das suas virtuozas fadigas lhe concedo por hum anno quatro mille cruzados pagos pro rata mensalmente depois de vencidos e mais hum Beneficio que lhe será destinado nos primeiros quatro mezes do anno [...] obriga-se a não fazer uso do seu talento, em theatro, concerto ou divertimento algum sem primeiro ter obtido licença por escrito do Emprezario.[7]

---

[6] A regulamentação dos benefícios é uma das preocupações que emerge frequentemente na documentação relativa aos diversos planos propostos nestes anos pelos vários pretendentes à empresa do Teatro de S. Carlos. Por exemplo, a propósito do que é proposto pela sociedade Hilberath-Bruni em Janeiro de 1824, o intendente da polícia afirma que "elles Emprezarios não serão obrigados a darem Beneficios, senão os dois da Empreza, e ás primeiras partes" (*P-Lan*, MR, mç. 993, cx. 1113, fasc. 50). O benefício a favor da empresa do teatro era obviamente uma ocasião de receita para os empresários, mesmo se o seu sucesso podia ser afectado pelas tensões que geralmente se criavam entre eles e os membros das companhias. A este propósito, já em 1814 o "director e caixa da sociedade do real Theatro de S. Carlos e do da Rua dos Condes" lamentava o facto que o activismo dos membros da companhia fazia com que os teatros se enchessem a deitar por fora aquando dos seus benefícios, enquanto que ficavam quase vazios nos espectáculos em benefício da empresa (*ibid.*, fasc. 15).

[7] *Ibid.* (fól. sem número), onde aparece também a escritura de Gaspare Martinelli com data de 21 Fevereiro de 1821, com uma cláusula análoga de exclusividade. O texto desta escritura é de resto o que era habitualmente utilizado em Itália, se bem que apresentado de forma mais sintética. Veja-se por exemplo a escritura celebrada entre Domenico Barbaja e o cantor Luigi Lablas em Nápoles em 1823 onde encontramos as frases correspondentes à escritura portuguesa citada, tais como: "in compenso di sue virtuose fatiche, si obbliga detto Signor Appaltatore corrispondere al detto Signor Lablas la summa di Ducati 300 al mese pagabili di mese in mese posticipatamente [...] più le accorda una mezza serata in ogn'anno [...] Si obbliga detto Signor Artista di non far uso de' suoi talenti in alcun Teatro, concerto, o festa qualunque, tanto pubblica che privata, senza averne riportato in iscritto il consenso del Signor Impresario" ("em compensação das suas virtuosas fadigas, obriga-se o dito senhor contratante a pagar ao dito Senhor Lablas a quantia de 300 ducados mensais pagos no fim de cada mês [...] concede-lhe além disso metade de uma noite cada ano [...]. O dito Senhor Artista

Tendo em conta as dificuldades económicas crónicas e a insolvência das várias empresas do Teatro de S. Carlos, ou seja um contexto no qual os atrasos e as falhas nos pagamentos dos artistas eram a norma, não espanta que até as retribuições sob a forma de benefício estivessem por vezes no centro de ásperas disputas. Foi o caso por exemplo das bailarinas francesas "Cecilia e Adelaide Chalbert", que chegaram até a solicitar a intervenção da própria embaixada para obterem da sociedade Hilberath-Bruni um benefício "livre de despesas" à cabeça em vez do "meio beneficio" que lhes tinha sido concedido, ou seja uma noite cujos proventos seriam divididos entre as duas artistas. O parecer do intendente da polícia de 21 de Outubro de 1823 mostra ser, pelo seu carácter sintético, extremamente claro pelo que se refere não só ao estado da empresa do Teatro de S. Carlos mas também ao funcionamento do benefício, quando explica que era necessário rejeitar o pedido das duas bailarinas

> porque a conceder-se-lhe um inteiro Beneficio, alem de alterar a Escriptura, isso involve não o prejuizo da Empreza, por que ella mais não pode perder, mas o de todos os Empregados seus credores, e fornece hum exemplo odiozo, qual o de pagar a hum, e a outros não, tendo todos igual direito.[8]

Alguns anos mais tarde, também Saverio Mercadante, maestro do Teatro de S. Carlos no centro de uma violenta polémica com o segundo maestro João Evangelista Pereira da Costa, responde às ásperas críticas de um opúsculo anónimo afirmando que estas eram ditadas pela inveja pela sua lauta remuneração, que era constituída por "cinco mil cruzados que me paga a Empreza" além do, como ele próprio faz questão de recordar, "Beneficio livre de despezas".[9]

---

obriga-se a não fazer uso dos seus talentos em nenhum Teatro, concerto, ou festa, tanto pública como privada, sem ter obtido o consentimento escrito do Senhor Empresário"): cf. Paologiovanni MAIONE – Francesca SELLER, "Domenico Barbaja a Napoli (1809--1840): meccanismi di gestione teatrale", in Paolo FABBRI (ed.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 403-429: 428.

[8] *P-Lan*, IGP, livro 21, fól. 104, assim como MR, mç. 992, cx. 1113, fascículo 46.

[9] Saverio MERCADANTE, *Resposta a hum impresso, intitulado juizo critico sobre a opera seria Adriano em Syria composta pelo mestre Saverio Mercadante*, Lisboa, Typografia de Bulhões, 1828, pp. 12-13. Na biografia de João Evangelista Pereira da Costa redigida por Vieira se lembra a rivalidade entre o músico português e Saverio Mercadante (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 349-359: 355-356). A concessão de um meio benefício a Mercadante, juntamente com os três benefícios dos cantores Combré, Piacenti e Cartagenova, foi também um dos principais pontos de controvérsia na passagem da empresa Marrare para a de Bruni em 1828 (cf. BENEVIDES, *op. cit.*, p. 147).

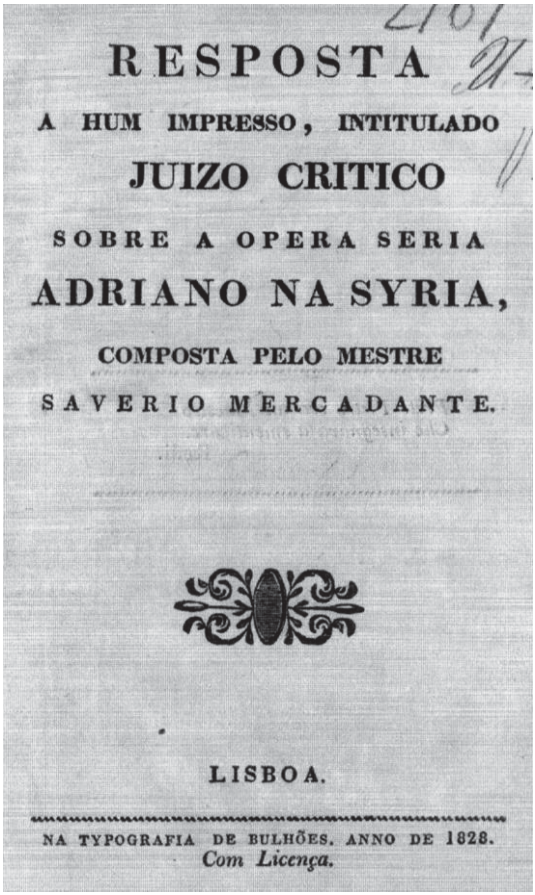

RESPOSTA
A HUM IMPRESSO, INTITULADO
JUIZO CRITICO
SOBRE A OPERA SERIA
ADRIANO NA SYRIA,
COMPOSTA PELO MESTRE
SAVERIO MERCADANTE.
LISBOA.
NA TYPOGRAFIA DE BULHÕES. ANNO DE 1828.
Com Licença.

Fig. 9: ***Resposta a hum impresso, intitulado juizo critico sobre a opera seria Adriano em Syria composta pelo mestre Saverio Mercadante,*** **Lisboa, Typografia de Bulhões, 1828 (Biblioteca Nacional de Portugal)**

Como se sabe, o benefício foi de longe o tipo mais frequente de concerto público em todo o Ocidente e, se bem que originalmente limitado somente aos principais cantores das companhias teatrais para quem revertiam os proventos de uma ou mais noites por temporada, acabou gradualmente por se estender, primeiro aos outros membros do elenco do teatro, e depois até a elementos externos, como por exemplo a músicos estrangeiros de passagem.[10] É interessante notar que este tipo de concerto, provavelmente

[10] No seu famoso estudo Weber afirma que ainda na temporada de 1845-46 os benefícios representavam 45 a 66 % de todos os concertos: William WEBER, *Music and the middle*

também importado para Portugal através das companhias teatrais estrangeiras, seja proposto em Lisboa, no período em análise, na rígida acepção original, ou seja limitado unicamente ao pessoal do teatro; não encontramos de facto nenhuma hesitação nem muito menos confusão na utilização do termo "benefício" neste único sentido em quase todos os anúncios de jornais e documentos de arquivo respeitantes ao Teatro de S. Carlos, não sendo utilizado a propósito de formas de exibição concertística que saiam fora desta tipologia.[11] De facto, com a simples fórmula genérica de "academia vocal e instrumental" indicavam-se aqueles concertos realizados por elementos exteriores ao teatro através de um acordo com a empresa que parece

class: the social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848, Londres, Croom Helm, 1975, p. 18; v. também do mesmo autor o artigo "Concert" in Stanley SADIE (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2ª ed., Londres, Macmillan Press, 2001, assim como John Rink que, na sua síntese sobre as profissões musicais no século XIX, significativamente sublinha a ligação entre a afirmação, a partir de 1800, do "concerto genuinamente público" e a proliferação dos "benefit concerts" (John RINK, "The profession of music", in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Cambridge, Nova Iorque, etc., Cambridge University Press, 2001, pp. 55-86, em particular p. 61 e segs.). Alberto Basso (cf. BASSO, *op. cit*., p. 485), em referência à situação parisiense da segunda metade do século XVIII, recorda que a cidade foi "'invadida' pela oferta de uma copiosa quantidade de *concerts de bénéfice* (a favor dos virtuosos de passagem na capital) e de *concerts de bienfaisance* (cuja receita era entregue a obras de caridade), estes últimos frequentemente programados pelos *ateliers* maçónicos, em obediência a princípios de filantropia e de benevolência que guiavam a Ordem" ["'investita' dall'offerta di una copiosa quantità di *concerts de bénéfice* (a vantaggio dei virtuosi di passaggio nella capitale) e di *concerts de bienfaisance* (il cui incasso era devoluto a opere di carità), questi ultimi frequentemente programmati dagli *ateliers* massonici, in obbedienza ai principî di filantropia e di benevolenza che guidavano l'Ordine"]. Sobre a origem do benefício no seio do teatro declamado e sobre o uso do "bacile" ou bacia, ou seja de um recipiente colocado à entrada do teatro onde se recolhiam as dádivas dos espectadores, documentado em Itália mas que não parece ter sido usual em Lisboa, v. Chiara TARABOTTI, *Le beneficiate nel teatro ottocentesco: esempi dall'archivio storico del Teatro Sociale di Como*, tese de licenciatura do Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, A.A. 2003-2004, p. 10 e segs.

[11] Examinando os anúncios dos espectáculos do Teatro de S. Carlos durante estes anos notamos de facto como a expressão "em benefício" na acepção original e genérica de "a favor" é evitada quando não se trata de pessoal interno ao teatro. Encontrámo-la só num caso, a propósito do terceiro espectáculo realizado por Luís Cossoul em 1824, com o propósito de especificar que os proventos daquela noite se destinavam aos seus dois jovens colaboradores de oito e onze anos. Sobre a tipologia deste último espectáculo, contudo, não me parece que haja dúvidas porque aparece definido, desde o início do anúncio, como "funcção extraordinária" dividida em "accademia vocal e instrumental" e "jogos orientaes" (cf. *Diario do Governo* de 24 de Abril de 1830).

prever normalmente, não só que o músico pagasse todas as despesas da noite, mas também que partilhasse o eventual mas não garantido lucro com o empresário.[12]

É evidente que condições tão onerosas eram o resultado da própria estrutura do Teatro de S. Carlos, cuja gestão era de facto completamente delegada nas mãos do empresário, tradicionalmente preocupado sobretudo com o seu próprio lucro pessoal, e em relação ao qual o governo – cujo papel se limitava apenas à escolha da empresa e à manutenção da ordem pública – não conseguia exercer de facto uma função eficaz de direcção nem muito menos de controle. Por vezes, mesmo naqueles momentos em que a falta de empresário pareceria jogar a favor dos espectáculos de natureza concertística, estes eram no entanto limitados pelos custos e as responsabilidades que comportava manter aberto o teatro. É o que sucede em 1822 quando o barão de Sobral, administrador extraordinário durante o período entre a falência da empresa Mayer e a adjudicação da gerência à empresa Hilberath-Bruni, se recusa a conceder o teatro a Canongia para ali realizar alguns concertos, afirmando ser "responsavel pela segurança da Caza, e de seus utensis, quando o uso que della se faça não for aquelle, para que se destinou no seu principio". A recusa em consentir o uso "improprio" do teatro aparece justificada deste modo:

> não havendo alli quem abra, e feche as portas, e olhe pela segurança do Edificio, e do muito que em si encerra, e vigie qualquer descuido de fogo, e ainda do uso menos bem applicado dos utensis, que se precizarem para as Academias de Muzica, pois tudo isto demanda hum grande numero de serventes fieis, zelosos, e intelligentes, que se não achão facilmente.[13]

Se se pensar assim nos custos que comportava manter aberto um teatro com todo o seu pessoal, desde os porteiros à orquestra, e ao facto de que, como se verá mais adiante, nem sempre existiam os pressupostos para que este tipo de concerto pudesse contar com a colaboração gratuita de muitos músicos, compreendemos porque é que ele é extremamente raro na Lisboa da época, tratando-se de facto de uma iniciativa que comportava altos riscos económicos mesmo para aqueles músicos cuja popularidade era de ordem a assegurar uma certa afluência de público.

---

[12] É o que se deduz do relato da academia de Canongia de 1822 fornecido pela *Allgemeine musikalische Zeitung* (cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 56) e por Vieira, o qual, em muitos pontos do seu dicionário, se refere genericamente ao facto de ser extremamente custoso realizar um concerto no Teatro de S. Carlos (VIEIRA, *op. cit.*, *passim*).

[13] *P-Lan*, MR, mç. 992, cx. 1113, fasc. 35, relatório de 22 de Abril de 1822.

> Porque aqui não é suficiente possuir uma reputação e um talento excepcionais para ter a certeza de poder dar um concerto público num grande auditório; é necessário ter-se tornado socialmente aceitável antecipadamente, ter-se visitado várias vezes por semana aqueles a quem se é recomendado e ter tocado em suas casas tantas vezes quantas eles querem, e por fim, antes do concerto, tem de se saber como lhes impingir os bilhetes à força com amável impudência; só então se tem a certeza de que a despesa não irá exceder a receita.[14]

Assim descreve Louis Spohr na sua autobiografia o activismo social necessário a um concertista do início do século, num texto sobre o estado da música em S. Petersburgo que parece apresentar alguma analogias com a situação da capital portuguesa. É possível imaginar também no caso de Lisboa que não fosse o ganho imediato o que levava alguns músicos estranhos ao ambiente citadino – seja porque eram estrangeiros, ou porque tinham regressado à cidade após um período de ausência, ou ainda por serem estreantes – a tomar sobre os ombros este pesado fardo, mas antes a necessidade de com-

[14] "For it is not sufficient here to possess a reputation and an outstanding talent to be sure of being able to give a public concert in a large auditorium; one must have made oneself socially acceptable beforehand, must have visited those to whom one is recommended several times a week and played music in their houses as often as they want, and at last, before the concert, one must know how to force the tickets on them with an amiable impudence; only then is one sure that expenditure will not exceed receipts"; *Allgemeine musikalische Zeitung*, V (1802-03), pp. 667-9, citada em Clive BROWN, *Louis Spohr: a critical biography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 15. A propósito da tipologia concertística do benefício, escreve ainda Weber (William WEBER, "Mass culture and the reshaping of European musical taste, 1770-1870", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 25, n.º 1/2, 1994, pp. 174-190: 179): "O concerto de benefício, como o conjunto amador, não podia tornar-se um evento em larga escala porque as relações pessoais eram tão centrais para ele. Nenhum músico era capaz de desenvolver contactos suficientes para conseguir atrair mais do que quinhentas pessoas no máximo a um concerto, e muitos tinham de oferecer bilhetes para obter uma casa cheia. É duvidoso que muitos dos concertos produzissem muitos lucros; a sua finalidade era mais a de manter contactos e desenvolver reputações" ["The benefit concert, like the amateur ensemble, could not became a large-scale event because personal relationships were so central to it. No musician could develop enough contacts to draw more than at most five hundred people to a concert, and many had to give tickets away to get big house. It is doubtful whether many concerts showed much profit; their purpose was rather to maintain contacts and develop reputations"]. Para uma panorâmica das grandes mudanças na gestão da actividade concertística no decurso do século XIX, quando de auto-gerida pelos próprios músicos passa gradualmente a ser organizada por um "agente independente", v. William WEBER (ed.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, em particular a III parte ("Concert Management in the Nineteenth Century").

pletar um percurso que encontrava no concerto o seu momento de visibilidade pública; percurso necessário para se fazerem conhecer o mais rapidamente possível e estabelecerem as relações e contactos em condições de lhes abrirem as portas dos salões da melhor sociedade local onde, através de exibições e lições privadas, pudessem obter talvez um certo retorno económico.

Deve-se dizer no entanto que a dificuldade de acesso ao principal palco da cidade fazia falhar um dos principais pressupostos deste tipo de actividade preparatória de tipo social, tornando pouco atraente, mesmo aos olhos dos vários músicos de passagem na cidade, a exibição naquele teatro. Entre estes últimos, que como se sabe, desempenharam frequentemente a função de verdadeiros informadores culturais, difundindo repertórios e tradições musicais nos mais diversos pontos do Ocidente, podemos assinalar nestes anos o famoso concertista Sigismund (Ritter von) Neukomm que, dirigindo-se ao Rio de Janeiro, parou em Lisboa tanto na viagem de ida como no regresso. Também para ele as portas do principal teatro da cidade não se abriram se, como refere a *Allgemeine musikalische Zeitung*, apesar de ter permanecido catorze dias em Lisboa em 1816, só se fez "ouvir em vários salões", enquanto que em 1823 "demorou-se aqui pouco tempo e foi quase ignorado, tendo partido em seguida para Paris".[15]

Em relação aos músicos locais, por sua vez, anote-se o facto de que, num contexto no qual (em particular para os instrumentistas) faltava uma instituição prestigiosa dedicada oficialmente ao ensino profissional que lhes pudesse de algum modo garantir a qualidade, a motivação para arcarem com os custos da realização de um concerto podia surgir da necessidade de obterem um título de prestígio, como era o de se terem exibido no principal palco da cidade, o que podia ser extremamente útil se ambicionassem serem admitidos nas principais instituições musicais de Lisboa, desde a Irmandade de Santa Cecília até à Real Câmara ou à própria orquestra do teatro italiano.

Parece ser a isso que Vieira se refere indirectamente quando recorda por exemplo que o flautista Manuel Joaquim Pedro Botelho superou até a reserva do seu próprio carácter, "tomando parte n'um serão realisado no salão nobre d'aquelle theatro, em 14 de Novembro de 1824 [...] desejando com isso dar provas de aptidão" para patrocinar o seu pedido de admissão no elenco do S. Carlos.[16]

---

[15] BRITO-CRANMER, *op. cit.*, pp. 36 e 58.

[16] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 166. Da leitura de alguns documentos relativos à Irmandade de Santa Cecília podemos inferir que entre outros títulos que permitiam ser-se admitido nesta mesma confraria sem necessidade de se submeter a exames figuravam também o de ocupar cargos musicais nas instituições e capelas ligadas à família real, assim como na Sé de Lisboa ou em outras prestigiadas igrejas portuguesas. É o caso, por exemplo, de vários músicos da Basílica de Mafra, entre eles o mestre de capela

A este propósito é interessante notar também a relação que se vislumbra entre os concertos e a progressão na carreira na sua pátria de José Avelino Canongia, um dos músicos mais activos no âmbito concertístico na Lisboa destes anos. O célebre clarinetista apresentou-se de facto no S. Carlos na noite de 5 de Dezembro de 1821, ou seja pouco depois do seu regresso, repetindo a experiência no ano seguinte com uma academia realizada a 25 de Março.[17] Associada aos seus inegáveis méritos e ao prestígio resultante dos sucessos alcançados nos principais centros de concertos da Europa, a visibilidade obtida nestes dois concertos parece ter-lhe propiciado a admissão, respectivamente, na orquestra da Real Câmara em 15 de Janeiro de 1822 e na orquestra do Teatro de S. Carlos no ano seguinte.[18]

A 17 de Janeiro de 1823 ir-se-á apresentar de facto no Teatro de S. Carlos, num espectáculo desta feita em seu benefício, na qualidade de "primeiro Clarinete" do teatro, nomeação esta para a qual não é de excluir a influência que terão tido as suas boas relações com o barão de Quintela, já nesta altura no centro da vida musical de Lisboa e dali a pouco tempo director do próprio teatro, e que por sua vez custou o lugar ao até então primeiro clarinetista do teatro, Joaquim [Morel] Chaves, o qual em 1824 invocava inutilmente uma intervenção do ministro para o reaver.[19]

O facto de o concerto seguinte de Canongia de que temos notícia se ter realizado, sempre em seu benefício, somente a 7 de Abril de 1827, não parece estar relacionado com uma quebra de popularidade do artista, que continuou ao contrário a ser um dos músicos mais em vista na cidade, como demonstra o facto de ser chamado à baila, tanto quanto parece como pretexto, nas polémicas jornalísticas que se seguiram à abolição do seu solo na

---

"Fr. João da Soledad" e o organista "Fr. Joze da Vitoria", que serão dispensados de se submeterem ao exame de admissão à Irmandade, assim como o de António Feliciano Porto, que em 1821 requeria igual dispensa por ser "Muzico da Real Capella" (cf. *P-Lisc*, 2º livro do termo da Irmandade de Santa Cecília, fól. 93-94 e 99 verso).

17 Cf. os avisos destes concertos no *Diario do Governo* de 30 de Novembro de 1821 e 21 de Março de 1822.

18 VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 196 e segs. Sobre a carreira internacional de Canongia v. ainda David CRANMER, "Opiniões estrangeiras…" cit., pp. 33-35, a que podemos acrescentar a notícia de um concerto do clarinetista realizado a 16 de Janeiro de 1818 no Teatro S. Agostino de Génova (cf. *Gazzetta di Genova* de 14 de Janeiro de 1818).

19 O anúncio deste concerto de Canongia aparece no *Diario do Governo* de 26 de Janeiro de 1823. Joaquim Morel Chaves, de quem conhecemos somente o requerimento em que "pertende ser restituido ao lugar de primeiro clarinete do Real Theatro de S. Carlos" submetido ao parecer do intendente da polícia de 11 de Setembro de 1824 e 20 de Novembro de 1824 (cf. *P-Lan*, MR, livro 1223, pp. 38-39), aparece como "Musico da Camara de Sua Magestade" num anúncio de um concerto do Teatro da Rua

ópera *Egilda di Provenza* em Janeiro de 1828.[20] Esta ausência deve ser antes provavelmente atribuída, para além da existência nesses anos de uma verdadeira sede destinada à exibição em concerto como era a Sociedade Filarmónica de Bomtempo, também à "brilhante epocha teatral da empresa Marrare", a qual, garantindo uma certa regularidade das temporadas teatrais e um bom nível das companhias, por um lado concentrou nos membros destas últimas a prática dos benefícios, e por outro não fez surgir a necessidade de suprir a falta de espectáculos teatrais com o de qualquer modo insatisfatório paliativo representado, neste contexto, pelo concerto.[21]

Registamos de facto, durante os anos compreendidos entre as duas revoluções, uma intensificação da actividade de concertos justamente nos momentos de crise das empresas teatrais, como bem demonstra o período entre Março e Abril de 1822, quando a incapacidade da empresa Mayer de produzir espectáculos de ópera permitiu a realização do apreciável número de três concertos no espaço de pouco mais de vinte dias.[22] Para além do já citado concerto de Canongia, encontramos a academia do recém-chegado e empreendedor violinista Pellizzari, que dentro em pouco tomará conta da gestão do Teatro de Rua do Salitre para ali realizar espectáculos de teatro francês, e a de duas das cantoras da entretanto desfeita companhia do Teatro de S. Carlos, Ercolina Bressa e Teresa Zappucci.[23] Uma análoga "intensidade"

---

dos Condes de 1825 (cf. *TDM*, 772, Teatro da Rua dos Condes, anúncio do benefício de José Pinto Palma a 18 de Outubro de 1825). Como já recordamos antes, com o decreto de 3 de Novembro de 1824 que reformava o Seminário Patriarcal instituindo ali "aulas de instrumentos de orchestra", Canongia será nomeado professor de "instrumentos de palheta": cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 200, onde se menciona também o facto de Canongia ser um dos músicos protegidos pelo barão de Quintela, em analogia com o que deduzimos de uma crónica da *Allgemeine musikalische Zeitung* (cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 62).

[20] V. *O constitucional* de 29 de Janeiro de 1828, onde se lamenta a abolição do solo de Canongia atribuindo-o a uma decisão de Mercadante, facto este desmentido pelo próprio Canongia no número de 16 de Fevereiro de 1828 do mesmo periódico, onde explica que foi ele próprio a suprimi-lo. Para o concerto de 1827 ver o anúncio in *O portuguez* de 30 de Março de 1827.

[21] A definição da temporada teatral encontra-se em BENEVIDES, *op. cit.*, p. 138. Deve-se sempre ter em conta a possibilidade de ter havido outros benefícios de Canongia no S. Carlos, mesmo se o facto de não serem anunciados pela imprensa os relegaria já ao nível dos eventos rotineiros, diferentemente dos que realizou antes de ser admitido como membro da orquestra, cujos anúncios, em alguns casos, parecem ter sido publicados por iniciativa do próprio músico.

[22] ESPOSITO, "Lisbona 1822 ..." cit., pp. 43-45.

[23] *Ibid.*

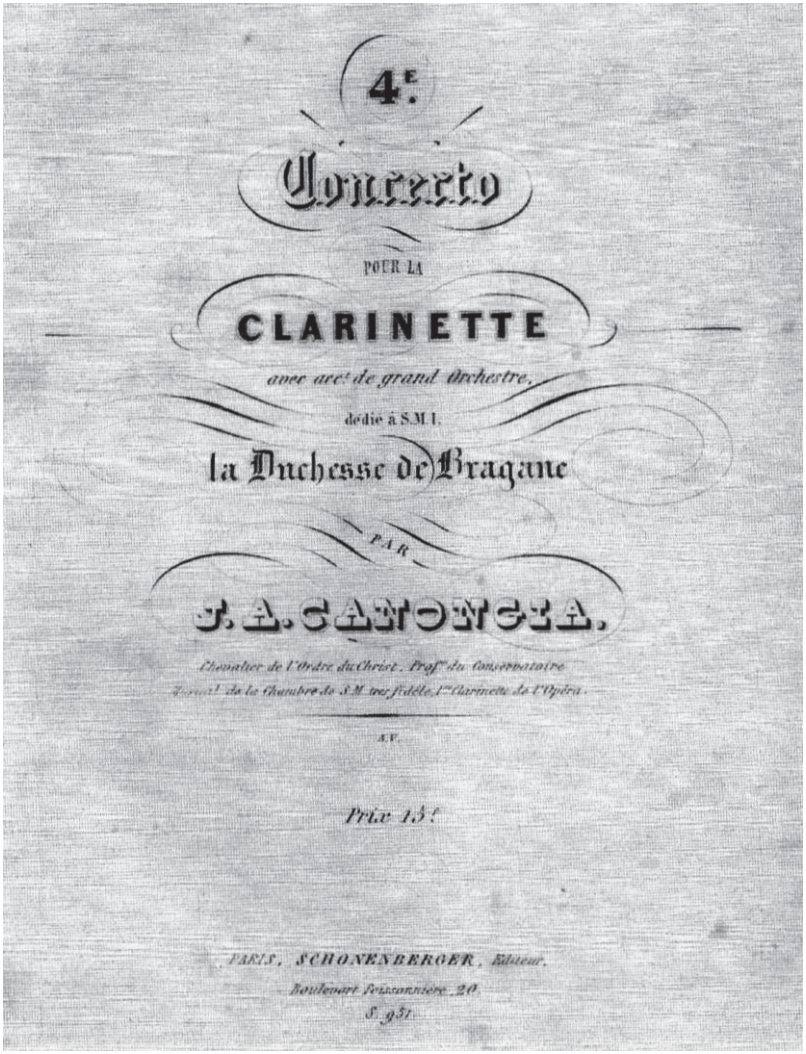


Fig. 10: J. A. Canongia, *4e concerto pour la clarinette avec acct. de grand orchestre dédié à S. M. I. ...*, Paris, Schonenberger [1842] (Biblioteca Nacional de Portugal)

de actividade de concertos regista-se significativamente também em 1829, quando o teatro se encontrava entretanto privado de empresa teatral, concretizando-se em pelo menos seis concertos durante os primeiros seis meses do ano, entre os quais dois realizados pelo próprio Canongia em

sociedade com Josephina Glossop de Méry, soprano que tinha substituído a célebre Paolina Sicard na última temporada do teatro italiano.[24]

Nestes dois momentos de crise parece mais fácil e menos custoso assumir a tarefa de realizar concertos, como no caso bastante excepcional de 1822 em que Canongia – aproveitando a situação – consegue que Mayer lhe ceda o teatro "em aluguer" para aí dar uma academia na qual, ao contrário do que era habitual, não tinha de dividir o programa com uma representação teatral nem tampouco a receita da noite com o empresário.[25]

Em geral, no entanto, pode afirmar-se que a estrutura organizativa do Teatro de S. Carlos, que concentrava todos os poderes nas mãos do empresário, tornando bastante difícil o acesso ao seu palco e limitando a prática do benefício somente aos membros do teatro, tinha como consequência não favorecer um verdadeiro intercâmbio entre as forças musicais presentes em Lisboa – ou seja entre os músicos locais, os elementos das companhias italianas e os concertistas estrangeiros de passagem – fazendo com que faltasse sobretudo o espírito de colaboração entre os músicos que era típico da prática concertística do século XIX. Espírito de colaboração esse que derivava do facto que o beneficiado, tendo todo o interesse em tornar mais atraente o próprio concerto a fim de conseguir chamar o maior número de espectadores e assim arrecadar o maior lucro possível, convidava a exibirem-se nessa ocasião os mais prestigiosos artistas presentes na cidade, os quais por sua vez, "em obséquio ao Beneficiado", se prestavam de bom grado, certos de verem retribuído o favor nos espectáculos realizados em seu próprio benefício. Mas em Lisboa uma tal possibilidade restringia-se em definitivo somente aos poucos membros principais do elenco do Teatro de S. Carlos.

Além destes, podemos assinalar somente a participação nos benefícios do S. Carlos de algumas pessoas de qualquer modo próximas do beneficiado ou que tinham necessidade de se fazer rapidamente conhecer do público local ao aparecerem no palco daquele teatro, de outro modo praticamente inatingível. Entre os elementos externos que participam nos benefícios dos membros do teatro assinalamos apenas o caso de dois músicos muito jovens, José Maria de Freitas, de quinze anos, que se exibiu no benefício do seu

---

[24] BENEVIDES, *op. cit.*, p. 147. Para além das de Canongia e Glossop de Méry (14 e 18 de Janeiro) e do contralto Anna Calvi (25 de Janeiro), os jornais informam-nos da academia para festejar o aniversário do regresso de D. Miguel (22 de Fevereiro), da realizada por "A. P. Villette, de Nação Franceza, Professora de cantoria" (27 de Fevereiro), por João Jordani "Muzico da Camara de Sua Magestade" (1 de Março) e pelo "camaroteiro do dito theatro em sociedade com varios Artistas de canto" (21 de Junho); v., respectivamente, os anúncios no *Diario do Governo* de 12 de Janeiro, de 15, 20 e 28 de Fevereiro e de 13 de Junho de 1829.

[25] A este propósito v. ESPOSITO, "Lisbona 1822..." cit., pp. 43-45.

mestre José Maria Gallo a 13 de Fevereiro de 1824, e o "menino" João Guilherme Daddi, que em 1826 participou na academia de uma cantora.[26]

É também rara a presença de músicos exteriores ao teatro nos numerosos espectáculos realizados pela empresa para celebrar acontecimentos patrióticos ou aniversários reais, da qual destacamos a de [Vincenzo] Pezzana, presumivelmente convidado a participar com um "Concerto de Rebecão" no espectáculo de 1 de Outubro de 1822 em que se festejava o juramento da constituição pelo rei, a fim de enriquecer um programa inevitavelmente insatisfatório dado que baseado quase exclusivamente no bailado, devido à incapacidade da gestão do teatro de levar à cena uma ópera. O caso de Daddi, que na noite de 13 de Maio de 1825, aniversário de D. João VI, apresentou e dirigiu uma sua cantata, parece ao contrário bastante excepcional, explicando-se provavelmente, para além do facto de o músico de onze anos não ser totalmente exterior ao teatro (era filho adoptivo do gerente do botequim do S. Carlos e no ano anterior tinha também interpretado um pequeno papel na ópera *Camilla*), sobretudo pelo enorme sucesso que os "meninos prodígio" granjeavam em Lisboa como no resto da Europa.[27]

Se a estrutura do teatro italiano não parece assim favorecer a afirmação de uma sólida tradição de concertos no seu interior, ao mesmo tempo parece aprofundar ainda mais a distância entre os elementos das companhias estrangeiras que naquela altura se sucediam em Lisboa, especialmente os cantores e compositores, e a maioria dos músicos locais, na sua maior parte instru-

[26] A notícia destes dois concertos é referida por Vieira (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, respectivamente p. 432 e p. 375) mas não encontrei confirmação do segundo nas minhas pesquisas nem tampouco o nome da cantora Borghesi parece constar do elenco do teatro nestes anos, deixando em aberto a hipótese de Vieira ter feito confusão entre Borghesi e Varesi, que era o nome de uma das cantoras da companhia naquele ano. Assinalamos também o caso do cantor Martinelli, que não hesita por sua vez em convidar a exibirem-se na sua noite de benefício a 26 de Fevereiro de 1824 o casal Cossoul e Eugenio Robinson, tendo em vista o enorme sucesso obtido por estes naqueles anos graças às suas exibições músico-fantasmagóricas. Para os concertos no S. Carlos remete-se mais uma vez para MOREAU, *O Teatro de S. Carlos...* cit., vol. I, pp. 385-709.

[27] Entre os vários espectáculos centrados sobre as exibições de crianças nestes anos recordamos as de Sofia Cossoul de quatro anos (!) na harpa em 1830, juntamente com dois discípulos de Luís Cossoul, Júlio e Paulo de onze e oito anos e meio, que apresentaram com este alguns "jogos orientaes", enquanto que em Setembro de 1829 se realizou no Teatro de Rua dos Condes um espectáculo de dança realizado exclusivamente por "meninos", e um não melhor identificado "terceito de meninas", depois do 1º acto de uma comédia no Salitre em 1830. A informação de que Daddi era filho do gerente do botequim do Teatro de S. Carlos encontra-se em CRANMER, *Opera in Portugal...* cit., p. 59.

mentistas, ou seja entre um número limitado de artistas no centro das atenções do público, detentores de uma posição sócio-económica de prestígio, e uma maioria de profissionais as mais das vezes relegados para posições de quase total invisibilidade na vida musical citadina.

Só pouquíssimos músicos portugueses parecem ter tido uma posição de relevo à altura de poder ser de qualquer modo comparada com a das estrelas estrangeiras do S. Carlos, e entre esses encontram-se justamente os mesmos membros da orquestra do teatro dos quais registamos neste período espectáculos de benefício. A estes devemos acrescentar ainda o segundo maestro do teatro João Evangelista Pereira da Costa que significativamente, na partitura da sua ópera *Egilda di Provenza*, representada com sucesso no S. Carlos cerca de 1828, parece confirmar o papel de primeiro plano destes mesmos músicos no *ensemble* orquestral dedicando a cada um deles um solo instrumental. É o que refere a pormenorizada descrição da ópera fornecida pelo redactor de *O constitucional*, que assinala "o sólo de corne inglez" executado por Cottinelli, "o sólo de violoncello do signor Giordani" e "um bom sólo de clarinete tocado pelo signor Canongia".[28]

Trata-se no entanto de poucas excepções que não afectam a substancial dicotomia entre os membros das companhias italianas e os músicos locais, dicotomia exemplificada também pela escassez, neste período no S. Carlos, dos habituais espectáculos de beneficência a favor dos membros necessitados da classe dos músicos, recaindo ao invés sobretudo sobre a Irmandade de Santa Cecília todo o peso da solidariedade e da assistência aos seus filiados.[29]

---

[28] Cf. *O constitucional* de 29 de Janeiro de 1828, citado também por Vieira (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 354). Outros músicos de relevo na orquestra do S. Carlos neste período parecem ser Caetano Jordani "primeiro violino chefe, nas orchestras de S. Carlos, Camara Real e Sé", com a obrigação no teatro "de dirigir a orchestra nas dansas e substituir o mestre director da opera no respectivo impedimento d'este" (*ibid.*, vol. I, p. 558) e José Gallo, que exercia a função de "primeira rebeca das danças" até 1824 (*ibid.*, vol. I, p. 432) e cujo lugar foi em seguida ocupado por José Pinto Palma. Este último músico, o qual de primeiro violino do Teatro da Rua dos Condes passou para o elenco do teatro italiano no final de 1824, é referido como animador de concertos privados, director da orquestra da Sociedade Filarmónica e possuidor de uma das melhores bibliotecas musicais da cidade (*ibid.*, vol. II, p. 150, assim como BRITO-CRANMER, *op. cit.*, pp. 53-56, sendo citado também em Adrien BALBI, *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et Algarve*, 2 vols., Paris, Rey et Gravier, 1822, p. CCXVIII).

[29] Entre os poucos espectáculos de beneficência relevamos os que foram realizados a favor da Casa Pia, como por exemplo o de 26 de Outubro de 1829, "celebração do Fausto Dia Natalicio de ElRei Nosso Senhor" D. Miguel, quando, num S. Carlos privado de empresa, se realiza uma "Academia vocal e instrumental" cuja receita,

Se a esta situação se acrescentar que os cargos nas principais instituições musicais lisboetas – Real Câmara, Sé e Seminário Patriarcal de Música, orquestra do Teatro de S. Carlos – estavam todas maioritariamente concentrados nas mãos dos mesmos poucos artistas,[30] não é difícil compreender as dificuldades da maioria dos músicos locais, e portanto o teor acentuadamente nacionalista de numerosas intervenções públicas da época, assim como a intensificação da acção proteccionista da Irmandade de Santa Cecília, destinada a garantir o controle das actividades musicais da cidade e em particular das de maior prestígio, aspectos a que já nos referimos ao longo deste livro.

"tiradas as despezas, reverte para a Real Casa Pia" (*Diario do Governo* de 23 de Outubro de 1829) ou ainda os de 16 de Outubro de 1824 e 28 de Junho de 1825, sempre em benefício da "Real Casa Pia", desta vez no Teatro da Rua dos Condes (Ver Anexo III).

[30] São os casos por exemplo de Canongia e dos irmãos Giordani, que coincidem com o que refere o cronista da *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1821: "Os músicos ao serviço da corte estão também na sua maioria ao serviço da Igreja Patriarcal e (à excepção dos cantores) também no Teatro" (cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 52). Acrescente-se a isso que, por um documento da Irmandade de Santa Cecília, ficamos a saber que na atribuição de cargos era prática dar preferência aos músicos da Patriarcal e da Real Câmara (cf. *P-Lisc*, 2º livro do termo... cit., fól. 98v, que refere um pedido de parecer apresentado em 1821 por Manuel Estanislau Delgado acerca do facto de se dever "conservar o costume praticado até ao prez.te", ou seja "se se deveria conservar a preferencia dos Musicos da Patriarchal, e os Muzicos da Camara").

O conflito entre um músico moderno e um contexto musical antiquado: o "milagre" da Sociedade Filarmónica

> Taes são as causas da decadencia das Artes e Sciencias, e taes os motivos que determinão os homens de talento, ou a reprimir o vôo de suas luzes, ou a transplantal-las em Paizes estrangeiros, onde encontrarão uma exaltação que Portugal nega, mesmo a seus grandes homens! Diga-o nosso inimitavel Bomtempo, o qual depois de fazer as delicias de Paris e de Londres, e encher a Europa dos altos elogios que a seu ainda maior talento, rendêrão á porfiria os escriptores d'aquéllas duas grandes Nações; veio para a sua Patria viver em constante lutta com a maligna e mordás inveja, do inintelligivel rebanho de Santa Cecilia.
>
> (*O oraculo*, 14 de Setembro de 1826)

Se não há dúvida que o degenerar da situação política foi a causa determinante do fim da Sociedade Filarmónica de Bomtempo, não se deve também deixar de notar o que, já em 1826, insinuava um periódico nas suas considerações sobre a decadência da arte, em que a referência à luta de Bomtempo contra o "inintelligivel rebanho de Santa Cecilia" remete claramente para a confraria dos músicos e para a sua acção já referida nos capítulos anteriores. O artigo, que surge num momento no qual, após o período de luto pela morte de D. João VI, tinha sido autorizada a retoma da actividade dos teatros mas não a da sociedade de Bomtempo, parece querer insinuar que nisso terá tido algum papel a inveja que crescia no seio da irmandade.

Mesmo que não existam elementos seguros para confirmar tal hipótese, parece evidente que a Sociedade Filarmónica escapava àquele que era um dos principais objectivos da irmandade, ou seja o controle das actividades musicais em Lisboa, assim como parece evidente que o carácter empreendedor e autónomo de Bomtempo, reforçado pelo seu prestígio pessoal, deveria estar nos antípodas da concepção proteccionista e monopolista expressa pela confraria e em geral pelos músicos lisboetas da época. Nesse sentido deve



Fig. 11: Henrique José Silva, *Retrato de João Domingos Bomtempo* (Museu da Música de Lisboa)

dizer-se que Bomtempo, após o regresso à pátria, não parece ter mantido particulares relações com a Irmandade de Santa Cecília, em cujo seio tinha contudo iniciado a sua carreira de músico. Um dos poucos contactos teve-o em 1821, quando foram necessários alguns músicos para uma função destinada a comemorar o juramento da constituição na Igreja de S. Domingos e uma ordem régia assim os requereram:

> A Regencia do Reyno em Nome de El Rey o S.r D. João Sexto determina que V. Ex.a como Juiz da Irmandade de S.ta Cecilia mande [ficar?] ás Ordens de João Domingos Bom tempo os Muzicos que elle pedir e julgar necessarios para o bom dezempenho d'execução da Missa Solemne, cuja direção lhe foi hoje encarregada pela mesma Regencia do Reino. Deus Guarde V.a Ex.a Portaria da Regencia em 10 de Março de 1821. Joaquim Pedro Gomes d'Oliveira Sr. Conde de Lumiares.[1]

[1] *P-Lisc*, 2º livro do termo... cit., fól. 96v, "Registo d'hum Avizo da Regencia do Reyno em data de 10 de Anno de 1821 aos Ill.mo Ex.mo Provedor da Vossa Irmandade". A direcção da função, para a qual Bomtempo tinha escrito a música, tinha-lhe sido

Na documentação da confraria que pude consultar não se encontram referências a Bomtempo até 1838, quando a 19 de Julho, sob a presidência do seu amigo e protector barão de Quintela, a quem fora entretanto concedido o título de conde de Farrobo, encontramos a assinatura do pianista entre os membros presentes na reunião na qual se ratificou a lei de reforma da Irmandade de Santa Cecília;[2] quanto ao resto, durante o reinado de D. Maria II, como se sabe, o músico não irá participar no grande fermento de iniciativas levadas a cabo pela classe dos músicos lisboetas, dedicando-se quase exclusivamente à sua actividade no conservatório.

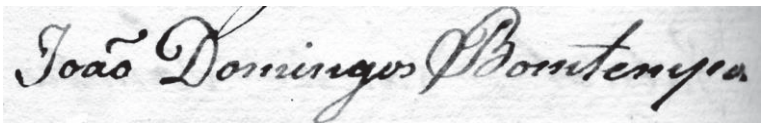


Fig. 12: Assinatura de J. D. Bomtempo no 2º livro do termo da Irmandade de S. Cecília de Lisboa em 19 de Junho de 1838 (Arquivo da Irmandade de S. Cecília de Lisboa)

A distância existente entre Bomtempo e as lógicas antiquadas da congregação dos músicos é também acompanhada pelo seu total alheamento em relação à que, mesmo após a criação do Conservatório de Lisboa, continuava a ser a principal e mais prestigiosa instituição musical da capital, o Teatro de S. Carlos.

> Tem os Italianos garganta mais bem formada para cantar que os Portuguezes? onde ha' mais gosto em Muzica que aqui? que tocadores melhores nos tem vindo de fòra, que assombrem os bons instrumentistas Portuguezes? que falta pois?[3]

perguntava-se com veemência e indignação um leitor de *O liberal* em 1820 a propósito do regresso à pátria de Bomtempo, confirmando a dicotomia existente entre companhias italianas e músicos locais, e oferecendo-nos indirectamente uma imagem particularmente eficaz do papel completamente subalterno reservado à maioria dos músicos locais, ao descrevê-los como "muzicos de pandegas, e baptizados" por falta de "premio, incentivo, e hum certo ar de independencia".[4] Ora, justamente nesta carta em que se afirma

---

confiada formalmente pela Regência, como consta do anúncio publicado no *Diario do Governo* e referido em VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 132-133.

[2] *P-Lisc*, 2º livro do termo... cit., fól. 110 e 111.

[3] *O liberal* de 8 de Dezembro de 1820.

[4] *Ibidem*.

também, numa perspectiva anti-italiana, a necessidade de uma escola de música, o autor não hesita em augurar que um "talento tão acreditado" como Bomtempo seja posto "a' testa do Theatro Italiano", ou seja naquele que era entendido evidentemente como o papel musical mais importante e prestigioso da cidade. Sabe-se ao contrário que durante toda a sua vida Bomtempo se manteve sempre afastado do Teatro de S. Carlos, do qual, no dizer de Vieira, nunca se tentou aproximar por uma decidida orientação estilística sintetizada numa "inclinação para Haydn e affastamento das fòrmas italianas".[5]

Se esta inclinação parece evidente em muita da sua produção, diga-se no entanto que o músico, que se tinha já dedicado à composição de diversas obras vocais e tinha até tentado compor uma verdadeira ópera, não aparenta ser tão radical nas suas escolhas estético-profissionais, nas quais parecem de qualquer modo ter também um certo peso motivos de conveniência prática. Por outras palavras, a distância existente entre o estilo das suas principais composições e o gosto rossiniano dominante em Lisboa, confirmado, além de pelo próprio Bomtempo, também por alguns testemunhos da época, poderá não ter sido o único motivo de ele se ter mantido quase totalmente alheio ao S. Carlos.[6]

Bomtempo parece também ter tentado mais tarde atenuar, pelo menos em parte, essa distância, procurando por exemplo adaptar o repertório da Sociedade Filarmónica ao gosto dominante, ou deixando emergir traços de ascendência operática em obras como a sua *Segunda sinfonia*, justamente posterior ao seu regresso definitivo à pátria, ou ainda prestando-se a dirigir em 1840 um conjunto de "66 instrumentistas e 46 cantores", com a participação extraordinária como solistas dos principais cantores do S. Carlos, na execução de uma *Missa* e um *Te Deum* de Marcos Portugal, um músico que parece incarnar tradicionalmente uma posição social e escolhas estéticas decididamente nos antípodas das de Bomtempo.[7]

Neste sentido o próprio "humoristico trecho" de uma carta do pianista e compositor escrita de Londres em 1820 a propósito do sucesso de Rossini, utilizada por Vieira para "corroborar quanto elle era adverso á musica do

[5] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 122.

[6] Sobre a recepção da música de Bomtempo após o seu regresso definitivo à pátria v. ESPOSITO, "Lisbona 1822..." cit., pp. 38-40.

[7] A notícia desta função dirigida por Bomtempo pode-se inferir de um documento proveniente de uma colecção privada reproduzido in ALVARENGA, *op. cit.*, p. 151. Já no programa de um concerto em Paris em 1804 no qual ele tinha tomado parte, uma cantora tinha interpretado uma ária de Marcos Portugal, compositor que figura também no repertório da Sociedade Filarmónica: cf. Joseph SCHERPEREEL, *João Domingos Bomtempo, musicien portugais (XIXe siècle)*, Paris, Fundaç. Calouste Gulbenkian – Centro Cult. Português, 1982, p. 43-44, assim como BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 25.



Fig. 13: João Domingos Bomtempo, *A paz da Europa, cantata a quatro vózes, com côros, e acompanhamênto de orchéstra ó forte piano obrigado*, London, Clementi & Ca, [ca 1815] (Biblioteca Nacional de Portugal)

theatro italiano", não deixa de parecer confirmar no seu fecho um certo pragmatismo lúcido:

> A experiencia que tenho do mundo, me tem ensinado que tudo é segundo a moda; por exemplo, ha occasiões em que é moda não ter juizo, não ter talento, não ser homen de bem, e finalmente, o mau ser bom e o bom ser mau. Mas o peior, meu amigo, é que não vejo esperanças de melhoria, e portanto, *il faut prende le monde comme il est* ...[8]

[8] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 162.



Fig. 14: João Domingos Bomtempo, *2.de Symphonie* [1822] (Biblioteca Nacional de Portugal)

Pode-se deste modo colocar a hipótese de que o que o levou a manter-se afastado do Teatro de S. Carlos não foi somente uma orientação estilística específica, mas também a lúcida consideração de que nem mesmo os sucessos prestigiosos recolhidos nos mais importantes centros musicais da época e os apoios influentes com que podia contar entre a melhor sociedade portuguesa seriam garantias suficientes para lhe poder consentir, além de preservar a própria independência e de se subtrair aos abusos dos empresários, manter um papel de primeiríssimo plano na vida musical de Lisboa: no interior do teatro de ópera, como parece confirmar a difícil convivência entre João Evangelista Pereira da Costa e Saverio Mercadante a que já nos referimos, Bomtempo teria facilmente corrido o risco de ser relegado para uma posição subalterna em relação aos compositores e *prime donne* das várias companhias italianas.

Se tal hipótese poderá explicar porque é que o músico não terá sentido nenhum desejo de se envolver no campo do melodrama, os mecanismos de funcionamento da exibição em concerto no contexto lisboeta da época ajudam-nos a compreender porque é que ele, ao contrário por exemplo de um colega com uma carreira até então sob muitos aspectos análoga como Canongia, nunca terá sequer utilizado o palco do S. Carlos para aí realizar as suas próprias exibições, sobre as quais, de resto, se tinha baseado até aí o seu sucesso no estrangeiro.

Não lhe faltando evidentes dotes de iniciativa e contactos com as personalidades mais influentes da época, poder-lhe-ão ter faltado por outro lado aquelas motivações que levavam um artista exterior ao S. Carlos a arcar com o pesado encargo da organização de um concerto. De facto, não parece ter tido necessidade de fazer mais publicidade a si próprio dado que, uma vez regressado definitivamente à pátria, ascendeu rapidamente à posição de "músico da revolução" a quem eram confiadas todas as principais celebrações oficiais do período; nem tampouco tinha necessidade de dar passos no sentido de obter um cargo nas principais instituições musicais existentes na cidade, das que estava à partida excluído pela sua própria qualidade de pianista e provavelmente também pela sua intolerância em submeter-se à rígida hierarquia que presidia à classe dos músicos locais. Além disso, mesmo que quiséssemos considerar de um modo optimista a realização de academias no Teatro de S. Carlos como uma possível fonte de rendimento, tal fonte, dado o carácter irregular e fortuito dos concertos na Lisboa da época, nem sequer teria constituído de qualquer modo nenhum tipo de segurança económica.

Como demonstram os extractos de cartas suas citados por Vieira, o problema de tornar a própria actividade "lucrativa" tinha sido uma das preocupações de Bomtempo desde o início da sua actividade de concertista, o que, além de ser legitimamente compreensível, não parece ser de nenhum modo um traço redutor da sua personalidade artística, mas antes pelo contrário um indicador da modernidade da sua maneira de interpretar o próprio papel de músico como o de um livre empresário de si próprio, segundo um modelo exemplificado de modo incisivo e com sucesso pelo seu amigo Clementi em Londres.[9]

Um papel que se traduzia frequentemente para o músico europeu na difícil tarefa de dever conciliar a própria liberdade com as expectativas e as exigências de gosto do novo público, em especial do público de concerto, mas que, no caso de Bomtempo, assumia traços ainda mais problemáticos no choque com um ambiente e uma organização da vida musical substancialmente atrasados e ligados a estruturas e concepções ainda firmemente enraizadas no Antigo Regime.

---

[9] *Ibid.*, vol. I, pp. 127-128 ("E como me acharei eu atroado com tal barulho? Sem fazer nada de lucrativo [...]"), p. 130 ("Até agora não appareci em publico, nem vejo disposições para o poder fazer com vantagem pecunaria [...] e o meu genio que, como sabe, é incansavel, me fará augmentar o peculio para em favoraveis tempos tirar o partido que espero"). Scherpereel (SCHERPEREEL, *João Domingos Bomtempo...* cit., p. 22) já tinha sublinhado o precoce "robusto sentido das realidades, que o caracterizará durante toda a vida, e que ele tinha 'orquestrado' bem a sua publicidade" ["robuste sens des réalités, qui le caractérisera sa vie durant, et qu'il avait bien 'orchestré' sa publicité"].

A situação deste músico, no seu regresso definitivo à pátria, aparece de facto como extremamente anómala: de um lado, e graças também à capacidade de utilizar os modernos meios publicitários, ele é sem dúvida o mais importante músico de Lisboa (o seu nome é acompanhado a maior parte das vezes pelo adjectivo "celebre" nas diversas referências jornalísticas), e pode reivindicar uma posição de grande força, contando com todos os necessários apoios na melhor sociedade local; do outro, é essencialmente um desempregado porque, para além da sua provável presença em diversos salões lisboetas (para exibições e talvez lições privadas) e nas celebrações oficiais, não ocupa nenhum dos cargos existentes nas principais instituições musicais, não tendo por conseguinte nenhuma fonte de rendimento segura e regular.[10]

É evidente que mais de um ano após o seu regresso a Lisboa Bomtempo devia estar consciente do problema, assim como o estariam também os seus amigos bem colocados, os quais a certa altura parecem ter tentado resolvê-lo com um acto oficial como seria a criação do conservatório a que já nos referimos; é verosímil que Bomtempo colocasse a hipótese de partir de novo para o estrangeiro, visto que as Cortes, rejeitando o plano provavelmente apresentado por António Rego para o estabelecimento de uma escola de música, salvaram somente a parte relativa à "designação para Mestre de Muzica no ensino de Pianno, e Contra-ponto, ao habil Professor *Portuguez, J. D. Bom tempo*, a quem a Commissão das Artes arbitra huma somma por indemnisação, do que sacrifica em favor da Patria, de lucros que poderia grangear em paizes estrangeiros".[11] Pelo resto da acta da sessão em que foi encomendada ao próprio Bomtempo a elaboração de um novo plano sabemos que o tema da remuneração do músico tinha estado no centro da discussão:

> a Commissão de Fazenda coincide nesta parte com a das Artes, e he de parecer que o Governo lhe mande organizar hum novo plano para hum estabelecimento de Muzica vocal, e instrumental para as pessoas de hum e outro sexo, e que logo que esteja prompto volte ás Cortes para ser approvado, vencendo o ordenado de 600% [*sic*] 00 réis e 400% [*sic*] 00

[10] A anomalia da situação de Bomtempo foi já assinalada por mim em Francesco ESPOSITO,"'Liszt al rovescio': la difficile relazione del pianismo portoghese di metà Ottocento con i modelli stranieri", *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 11, Milão, Rugginenti, 2011, pp. 93-149: 97. São poucos os dados relativos à actividade de Bomtempo no circuito privado; entre eles contam-se as referências que lhe faz o marquês da Fronteira (cf. nota 12 do capítulo "'Noites divertidas': a difusão da actividade musico-teatral amadora ...") o qual recorda ainda que "as partidas musicais" que se realizavam em sua casa tinham frequentemente como protagonistas Bomtempo e Angelelli (cf. *Memórias do Marquês de Fronteira...* cit., parte II, p. 288).

[11] *Diario do Governo* de 22 de Outubro de 1822.

> réis de gratificação logo que entrar em effectivo serviço. Este parecer foi approvado menos em quanto á declaração de ordenado, apesar de haver o Sr. Barroso fallado sobre o objecto, sendo de opinião que tal ordenado se declarasse, a fim de que o Professor soubesse com que devia contar, para se propor a fazer o plano, que lhe fosse incumbido.[12]

Como já se disse, se bem que Bomtempo tivesse apresentado rapidamente o projecto do futuro Conservatório, a deterioração da situação política não permitiu a concretização desta iniciativa nem que lhe fosse deste modo atribuído um cargo público de prestígio. Pela mesma altura, entretanto, tomava forma uma sua outra iniciativa destinada a tornar-se nos anos seguintes a sua principal ocasião de exercer a actividade de concertista e de compositor, assim como de obter uma fonte de rendimento. De facto, no fim de Agosto de 1822 começaram a aparecer no *Diário do Governo* os anúncios dos concertos da Sociedade Filarmónica, que, institucionalizando uma prática musical já amplamente difundida a nível informal, deveria permitir ao músico poder contar com um rendimento fixo e manter ao mesmo tempo o próprio papel de líder na vida músico-mundana de Lisboa.

Não há dúvida que a Sociedade Filarmónica tinha como objectivo prioritário o de permitir a Bomtempo "poder subsistir honestamente", coisa que só se verificou em parte nos momentos de maior tranquilidade na vida da associação, tanto assim que o próprio Bomtempo, num requerimento que nunca foi provavelmente entregue a D. Miguel, ao retraçar o seu currículo recorda a esse propósito que a sociedade

> até poderia vir a ser um Instituto de maior utilidade, se o Supplicante, que por elle se desvella, estivesse seguro da sua subsistencia, sem depender de fadigas assiduas e quasi sempre incompativeis com aquellas que alargando a esphera dos seus conhecimentos, seriam sobretudo proveitosas ao desenvolvimento dos grandes genios que Portugal não deixa de possuir.[13]

A tese tradicional, introduzida por Vieira, segundo a qual o modelo em que Bomtempo se inspirou foi o da Philarmonic Society de Londres, cuja fundação tinha presenciado, é contradita pela finalidade de lucro da sociedade lisboeta, e além disso, como já foi sublinhado, pela presença nela de

---

[12] *Ibidem*.

[13] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 141, onde se encontram também outras referências à sociedade como fonte de subsistência do músico nos documentos transcritos a p. 137 ("permissão para admittir em sua casa, por meio de assignaturas, para do seu produto poder subsistir honestamente"), p. 135 ("o producto das assignaturas das pessoas que alli concorrem, possa suprir a sua subsistencia, e de sua numerosa familia").

músicos amadores assim como pela sua menor especialização e severidade em termos de repertório.[14] Acrescente-se a isso a estrutura hierarquizada da sociedade lisboeta que, apesar de contar com a colaboração dos principais músicos locais, é na prática de propriedade e da exclusiva responsabilidade do "empresário Bomtempo" [15], o que a diferencia significativamente do carácter mais propriamente associativo da de Londres, com a qual por outro lado partilha a organização segundo o sistema de subscrição. Partilhando também o nome com aquela, dela se afasta profundamente no tipo de eventos realizados, ao retomar e institucionalizar uma prática musical anteriormente presente no circuito privado local, em especial na série de concertos privados com periodicidade regular já anteriormente referidos, conciliando-a com as exigências de sociabilidade centrada em torno da música e com a difusão do amadorismo musical que já havíamos mencionado como elementos extremamente visíveis, em particular, justamente na Lisboa pós-revolucionária.

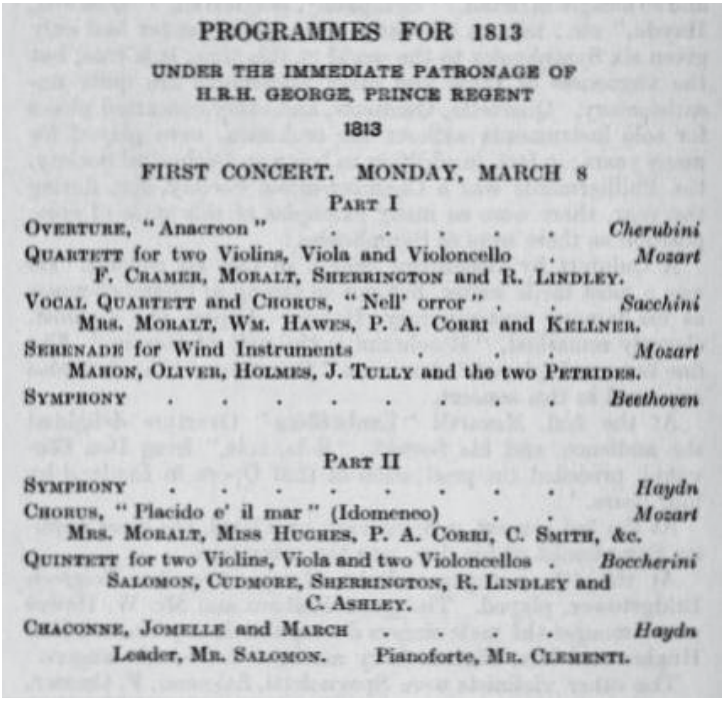
É necessário notar além disso que o período em que surge o primeiro anúncio da Sociedade Filarmónica no *Diario do Governo*, o da sua institucionalização portanto, é marcado pela ausência de ópera no Teatro de S. Carlos entre Março e Dezembro de 1822, durante a passagem da gerência de Mayer à de Hilberath-Bruni; período que parece ter sido propício à emergência de outras formas de exibição musical, uma vez que, como já se disse, registamos uma intensificação de concertos no teatro entre Março e Abril e que Canongia, evidentemente animado pelo sucesso também económico obtido com o seu primeiro concerto daquele ano, tentou obter uma "Licença indefinida para Academias successivas", confrontando-se rapidamente, no entanto, com o parecer desfavorável do director extraordinário do teatro.[16] Neste contexto Bomtempo parece compreender inteligentemente que, se o momento é favorável para levar a cabo a sua iniciativa, esta deve colocar-se totalmente fora do Teatro de S. Carlos, subtraindo-se às ingerências dos empresários e, nos limites do possível, a controles e burocracia do Estado e das hierarquias musicais da cidade.

---

[14] Gabriela Gomes da CRUZ, *The piano Variations and Fantasias of João Domingos Bomtempo*, [policopiado], report for the Degree of Master of Music, University of Texas at Austin, 1992, pp. 61 e segs. Sobre a Philarmonic Society de Londres v. Myles Birket FOSTER, *History of the Philharmonic Society of London: 1813-1912, a record of a hundred years' work in the cause of music*, Londres, John Lane, 1912, onde, na lista dos sócios referida na p. 6, aparece o nome de Bomtempo assim como Cyril EHRLICH, *First Philharmonic – A History of The Royal Philharmonic Society*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

[15] Significativamente, é o cronista da *Allgemeine musikalische Zeitung* quem, em relação à Sociedade Filarmónica, utiliza o termo "empresario" (cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 62).

[16] V. ESPOSITO, "Lisbona 1822 ..." cit., p. 45 e segs.



PROGRAMMES FOR 1813

UNDER THE IMMEDIATE PATRONAGE OF
H.R.H. GEORGE, PRINCE REGENT

1813

FIRST CONCERT. MONDAY, MARCH 8

PART I

OVERTURE, "Anacreon" . . . . . *Cherubini*

QUARTETT for two Violins, Viola and Violoncello . *Mozart*
F. CRAMER, MORALT, SHERRINGTON and R. LINDLEY.

VOCAL QUARTETT and CHORUS, "Nell' orror" . . *Sacchini*
MRS. MORALT, WM. HAWES, P. A. CORRI and KELLNER.

SERENADE for Wind Instruments . . . *Mozart*
MAHON, OLIVER, HOLMES, J. TULLY and the two PETRIDES.

SYMPHONY . . . . . *Beethoven*

PART II

SYMPHONY . . . . . *Haydn*

CHORUS, "Placido e' il mar" (Idomeneo) . . *Mozart*
MRS. MORALT, MISS HUGHES, P. A. CORRI, C. SMITH, &c.

QUINTETT for two Violins, Viola and two Violoncellos . *Boccherini*
SALOMON, CUDMORE, SHERRINGTON, R. LINDLEY and
C. ASHLEY.

CHACONNE, JOMELLE and MARCH . . . . *Haydn*

Leader, MR. SALOMON. Pianoforte, MR. CLEMENTI.

Fig. 15: Programa do 1º concerto da Philarmonic Society de Londres em 8 de Março de 1813 (in Myles Birket Foster, *History of the Philharmonic Society of London: 1813-1912* …, Londres, John Lane, 1912, p. 8)

A fórmula escolhida foi a do concerto por subscrição, idêntica à usada habitualmente no campo da edição musical como garantia contra os riscos de perdas e que o próprio Bomtempo tinha utilizado, por exemplo, para a publicação do seu *Requiem*.[17] A fórmula não era nova nem sequer na vida concertística lisboeta, uma vez que, como recorda a *Allgemeine musikalische Zeitung*, tinha já sido utilizada para alguns concertos com periodicidade semanal dados por Teresa Bertinotti em sua casa no Inverno de 1814, ou ainda um ano mais tarde por Giuseppa Collini no "salão do Teatro de Ópera de S. Carlos".[18] O próprio Bomtempo já a tinha seguramente experimentado com sucesso pelo menos num dos seus concertos franceses, quando se exibiu na sala *Waux-Hall* de Bordéus, tentando mais tarde, não sabemos se o tendo conseguido ou não, repeti-la durante a sua estadia em Lisboa em 1816,

[17] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 130-131.

[18] Cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 39.

quando procurou dar "um concerto publico, promovendo para isso assignaturas e solicitando a proteção de uma senhora ingleza".[19]

Em Bordéus, depois do concerto, tinha havido "um baile que se prolongou pela noite fora", o que, segundo o marquês da Fronteira, sucedia também nas reuniões da Sociedade Filarmónica, conotando-as assim inequivocamente como acontecimentos músico-mundanos na esteira dos que se realizavam desde há tempos nos clubes de Lisboa.[20] No mesmo sentido vai o facto de o cronista da *Allgemeine musikalische Zeitung* se lamentar de que os concertos começassem tarde, uma vez que só depois das oito "se serve o chá", e que se perdesse "uma meia hora a tomar os refrescos que são servidos" entre a primeira e a segunda parte.[21]

Vieira recorda a propósito de Bomtempo como "o seu elemento era o salão de concerto, o salão elegante e *fashionable*, onde se reuniam fidalgos e diplomatas, princezas e duquezas",[22] e é seguramente a este mesmo ambiente que se dirigia a sua iniciativa, cujo sucesso, e não por último como empreendimento económico, dependeria assim justamente do maior ou menor envolvimento dos membros da boa sociedade. Se o "gentil sexo" era um dos principais elementos que caracterizavam um evento mundano, compreendemos também alguns ataques a esse facto, que a alguns poderiam hoje parecer até misógenos, contidos na correspondência parisiense do músico citada na biografia de Vieira, ditados essencialmente pela constatação amarga de que a perda de interesse, e portanto de participação da componente feminina, significava inevitavelmente a impossibilidade de exercer com proveito a actividade de concertista, actividade essa que ele havia também desenvolvido no mais moderno ambiente parisiense, sobretudo no circuito mundano.[23] No mesmo sentido parecem ir as referências contidas nas crónicas da

---

[19] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 126. Sobre o concerto de Bordéus v. SCHERPEREEL, *João Domingos Bomtempo...* cit., pp. 44 e segs.

[20] *Ibid.*, p. 44, onde se refere "um baile que se prolongou até altas horas da noite" ["un bal qui s'est prolongé très-avant dans la nuit"], assim como *Memórias do Marquês de Fronteira...* cit., parte II, p. 285.

[21] Cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 58.

[22] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 122.

[23] *Ibid.*, p. 127, onde são citadas duas cartas nas quais Bomtempo critica a politização do ambiente parisiense, dizendo estar "rodeado de diplomatas de nova fabrica, e o mais é, dos dois sexos, sendo o de saias os mais ardentes e temiveis", e mostra-se irritado com a participação nas discussões políticas d'"aquelles entes que a natureza destinou para fazerem meias ou fiarem". Nesta última carta a crítica às reuniões políticas "onde se delibera sobre os interesses de todos os povos" e aos franceses como se "fossem os arbitros do Universo", além de serem ditadas por motivos práticos, ou seja pelo desaparecimento do clima ideal para a sua própria actividade de concertista, deveriam

Allgemeine musikalische Zeitung, que aludem ao facto de que Bomtempo contava com a própria participação nos seus concertos das amadoras aristocráticas e que da sua ausência dependia também uma certa falta de variedade da música vocal apresentada nos concertos de 1823:

> Varias damas da aristocracia – diz-se – tinham dado esperança ao empresário Bomtempo de que iriam dar apoio aos concertos com o seu canto: estas esperanças, contudo, não se concretizaram, e assim ouvimos quase só as peças vocais já executadas no ano anterior.[24]

A Sociedade Filarmónica parece contemplar as duas tendências no seio do fenómeno do amadorismo musical lisboeta da época a que já aludimos, uma representada por alguns comerciantes de origem estrangeira e membros masculinos da aristocracia, presumivelmente de bom nível e mais próximos dos ideais estilísticos do músico, alguns dos quais já estavam habituados a exibir-se sob a direcção de Bomtempo nas várias celebrações patrióticas, e outra representada principalmente pelos novos amadores da boa sociedade local, especialmente do sexo feminino, aos quais era destinada sobretudo a execução de peças vocais. Acrescente-se ainda a isso a participação dos melhores profissionais, os únicos que tinham acesso grátis aos concertos da sociedade e obtinham provavelmente alguma gratificação económica quando tocavam, aos quais se oferecia pela primeira vez a possibilidade de ter uma maior e mais regular visibilidade na vida mundano-musical lisboeta.

Verificamos além disso que as datas dos concertos da Sociedade Filarmónica nunca coincidem com os das representações no S. Carlos e quase nunca com as dos outros teatros de Lisboa, o que, além de permitir a participação dos principais instrumentistas da cidade, a maior parte dos quais estava empregada nas orquestras dos vários teatros, era seguramente uma

---

fazer-nos reflectir sobre a natureza da adesão do músico ao liberalismo e à maçonaria; uma adesão que, se bem que duramente paga, parece ter origem mais nas estreitas ligações estabelecidas com os mais importantes membros da elite portuguesa no exílio na época da permanência do músico no estrangeiro, que em profundas convicções ideológicas. Sobre este ponto, mais uma vez, os únicos dados são os que nos fornece Vieira (*ibid.*, p. 132), o qual associa o músico ao "partido de liberaes aristocraticos, cujo chefe em Londres era n'esse tempo o conde de Funchal, Domingos de Sousa Coutinho, e foi alguns annos depois o marquez de Palmella". A importância dos salões da capital francesa para a carreira de um concertista no próprio caso de Bomtempo foi também assinalada por SCHERPEREEL, *João Domingos Bomtempo...* cit., pp. 33 e segs.

[24] Cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 62. O autor desta crónica já tinha relatado anteriormente "que nenhuma amadora se fez ouvir nestes concertos" (p. 61), ausência provavelmente relacionada com o pesado clima posterior ao golpe político.

estratégia destinada a garantir a maior afluência possível de público às sessões da sociedade.

Como se sabe, a reabertura da Sociedade Filarmónica após a interrupção a seguir à Vilafrancada teve implicações positivas para a instituição, visto que se transferiu para o "palacio velho" do Duque de Cadaval, facto que lhe fez também sem nenhuma dúvida aumentar o prestígio enquanto evento mundano. Aqui se realizou de facto a mais brilhante temporada correspondente à primeira série de concertos de 1824, que pôde contar com uns 271 subscritores e decorreu com a maior regularidade, enquanto que à posterior deterioração progressiva da situação política correspondeu uma gradual irregularidade e decadência nos anos seguintes até ao último concerto realizado no próprio dia da dissolução das Cortes e da instauração do regime absolutista de D. Miguel.[25]

Num tal clima, de facto, além de faltarem as condições para qualquer tipo de sociabilidade que não reentrasse no ritual de obséquio ao ditador, passava também a faltar o apoio de muitos dos mais fiéis membros da Sociedade Filarmónica, sobre os quais recaía a suspeita de terem aderido aos ideais liberais, e depois à causa de D. Pedro, e que se viram por isso forçados a exilar-se ou a esconder-se.

Poderá referir-se justamente a uma das suas últimas reuniões a menção feita numa carta publicada n'*O constitucional* a "uma sociedade brilhante d'esta capital [...] de sessenta e tantas pessoas, todas entendedoras" que tinha aplaudido o tenor Alessandro Pedrotti, marido da cantora do S. Carlos Adelaide Varese; a ser assim, essa referência poderia indicar que a sociedade continuava ainda a gozar de prestígio na cidade mas, ao mesmo tempo, que o número dos seus participantes tinha diminuído drasticamente.[26]

---

[25] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 139-140. Hoje em dia não dispomos da lista dos 171 subscritores de 1824 que Vieira pôde ver mas, se bem que ele afirme que se verificou o milagre da união das facções políticas opostas em nome da música, o facto de citar apenas os nomes de alguns representantes politicamente moderados deixa em aberto a hipótese de que a mudança para a residência de um membro do partido conservador tenha determinado também uma diferente composição dos membros da associação. Tal hipótese, a confirmar-se, reforçaria ainda mais as dúvidas sobre a adesão profunda do músico ao liberalismo que foram já referidas na nota 23.

[26] V. a carta com a assinatura de W.L.S. publicada n'*O constitucional* de 8 de Março de 1828.

A actividade de concertos nos teatros secundários de Lisboa

> Uma cáfila de mizaraveis Italianos, talvez acoçados da fome, e da mizeria deixão sua patria, seus parentes: e esquecendo-se de que são homens, com os olhos fitos no interece, vem a nossa casa derrancar os costumes, exercer o triste papel de Comico: [...] sua musica languida, suas danças lascivas acabão de Perverter tudo, dão nova força a suas tenções dannadas. As comicas, estas vis arpias, fazem galla de mostrar ao publico aquilo, que a decencia, que a honra obriga a esconder; […] por isso bom era que o governo posesse no andar da rua esta canalha, e em seu lugar, estabelece-se um theatro, que fosse a escola da moral, e da saã filosophia.
>
> (*Martelo político*, 23 de Janeiro de 1822)

Se são poucas as informações que podemos encontrar hoje em dia sobre a Sociedade Filarmónica, existem ainda menos notícias sobre o funcionamento dos teatros secundários de Lisboa, os quais albergavam, também eles de maneira esporádica e no âmbito de uma programação dirigida principalmente para o teatro declamado, algumas exibições concertísticas. Isto apesar de, para a finalidade deste estudo, se poderem assinalar alguns dados que, se bem que parciais, contribuem para nos fornecer um quadro mais completo da actividade musical da capital entre o primeiro e o segundo liberalismo.

Em primeiro lugar está o facto de a música ser, também nestes teatros, um elemento secundário mas indispensável da programação, como demonstra a presença neles, no período examinado, de orquestras estáveis e a realização de alguns espectáculos em benefício de músicos provavelmente pertencentes ao elenco dos próprios teatros. Além disso, especialmente a partir de 1830, são estes teatros que irão tentar ocupar os espaços deixados livres pela prolongada inactividade do Teatro de S. Carlos, inserindo na sua programação um número cada vez maior de intervenções de música e de dança para as quais recorriam aos próprios profissionais provenientes do teatro italiano que ainda se encontravam em Lisboa.

O Teatro da Rua dos Condes, no segundo lugar nestes anos na hierarquia dos teatros citadinos e gerido por uma sociedade da qual faziam parte os próprios actores, era também chamado "Theatro nacional" ou "Theatro Portuguez" por se dedicar a um repertório em língua portuguesa centrado geralmente sobre um drama em vários actos e uma farsa, ou de qualquer modo uma peça final mais breve e ligeira.



Fig. 16: Reprodução de um desenho de Manuel de Macedo e Christino do Teatro da Rua dos Condes, vista exterior, sala de espectáculos e corredor dos camarotes (Museu Nacional de Teatro)

A orquestra, se bem que com uma função limitada como era a de executar peças instrumentais, geralmente aberturas de ópera, "tanto na abertura da Scena, como nas divisões dos actos", assim como de intervir na breve "farça ornada de excellentes peças de musica" que concluía normalmente os espectáculos, aparece no entanto como um elemento estável da estrutura deste teatro. De facto, a maioria dos anúncios jornalísticos relativos ao Teatro da Rua dos Condes sublinham a execução de sinfonias dos mais reputados autores, citando-lhes por vezes os nomes, o que demonstra que eram um importante elemento de atracção para o público. É necessário pensar no entanto que a sua orquestra seria de dimensões reduzidas, uma vez que os anúncios tendem a sublinhar muitas vezes que, na particular ocasião

dos eventos publicitados, ela "será [...] consideravelmente augmentada com alguns dos melhores professores desta Capital".[1]

A música era também uma atracção indispensável nos espectáculos realizados durante o período da Quaresma, como naquele dado entre 18 e 20 de Março de 1827, em que se representou um drama sacro com "excellentes peças de musica, e uma brilhante vista final da glória".[2] Aqui teve também lugar o já citado espectáculo "em favor da tropa da segunda linha" do exército organizado pelo barão de Quintela, que contou com a participação gratuita de todos os artistas e mais pessoal do teatro:

> *Rua dos Condes* quinta feira 9 do corrente, em beneficio da 2ª linha destacada nesta côrte, haverá o seguinte espectaculo. Depois de uma nova symphonia de Rossini apparecerão as Effigies de S.M. o sr. D. Pedro IV., e de S.A.S. a sr.ª Infanta Regente. Drama = *O triunpho constitucional* = ou = *O Castigo das violencias*. = A actriz Loduvina Soares, e o actor João Evangelista da Costa recitarão um dialogo em verso. = Baile Hespanhol.= Farça = *A Assembléa malograda*. O author do drama, Luiz José Baiardo offereceu gratuitamente a sua peça para esta noute. Os empregados na orchestra, todos os effectivos da casa, e os de fóra servem gratuitamente nesta noute. A sociedade com o fim de mais amplo producto em prol dos milicianos pobres diligenciou dar este espectaculo no Real Theatro de S. Carlos; todavia por um concurso de circumstancias não lhe foi possivel realisallo.[3]

Ignoramos até que ponto a concepção rígida da prática do benefício que descrevemos em relação ao S. Carlos era também aplicada nos teatros secundários, cuja posição inferior na hierarquia das salas de espectáculo

---

[1] A fórmula, que aparece por exemplo no *Diario do Governo* de 31 de Maio de 1823, é comum a muitíssimos anúncios. Para uma visão general dos espectáculos dos teatros secundários remete-se para o Anexo III.

[2] *Diario do Governo* de 17 de Março de 1827. Indicativos de um particular gosto lisboeta são também os espectáculos realizados por ocasião do aniversário do rei em 1823 e 1825, em que se representaram respectivamente um drama "embelecido com huma banda de Musica Militar" (*Diario do Governo* de 15 de Maio de 1823) e uma dança que "necesita d'alguns effeitos do Arsenal Real do Exercito, como espingardas, espadas, barretinas" (cf. *P-Lan*, MR, Intendência Geral de Polícia l. 22, fól. 164v).

[3] *O portuguez* de 8 de Novembro de 1826, enquanto que *O pobre generoso* de 21 de Outubro de 1826 nos informa que "O Preclarissimo Barão de Quintella, Portuguez sem mescla, e ornado dos mais puros sentimentos a favor da sua Patria, e da humanidade, por cujo effeito tanto concorreo, para este projecto se realizar, vai ser o depositario geral dos productos, que resultarem daquelle, e mais Espectaculos, que se celebrarem para o dito fim".

citadinas os tornava provavelmente mais acessíveis. No Teatro da Rua dos Condes registamos de qualquer modo, além dos benefícios a favor dos actores do teatro declamado e do camaroteiro, o do primeiro violino da orquestra José Pinto Palma na noite de 18 de Outubro de 1825, cujo anúncio nos informa da execução de uma "Pessa de Musica, escripta pelo insigne Mestre Luigi Bethoven".[4] Às suas antigas ligações com o Teatro da Rua dos Condes e à sua posição de prestígio no âmbito dos músicos locais, ou ainda à sua reintegração no elenco daquele mesmo teatro, deve-se talvez o benefício que o mesmo violinista aí realizou mais uma vez em 1832.[5] Em 1829 registamos por sua vez um espectáculo em benefício do flautista Manuel Joaquim dos Santos, presente também em diversos outros espectáculos daquele ano juntamente com sua mulher, a cantora italiana Chiara Asti dos Santos.[6] O anúncio relativo ao primeiro destes eventos, se por um lado apresenta o músico genericamente como "professor de flauta nesta corte", por outro indica-o como o beneficiado daquela noite, o que permite colocar a hipótese de pertencer naquela data ao elenco do teatro.

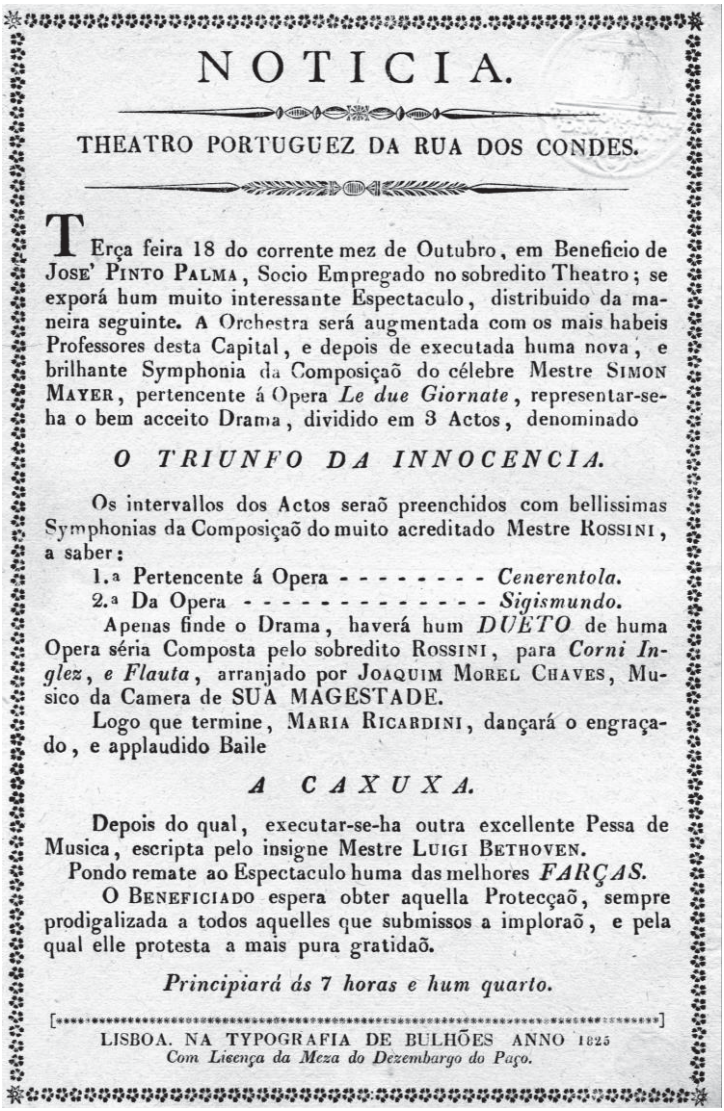
A partir de Abril de 1830 registamos a presença, além de Carolina Talassi (identificada como actriz e sócia do teatro) e de Josefa Monati ("no caracter de primeira Dama"), também de "*Josefa Castelli Turchetti*, Bailarina que foi no Real Theatro de *S. Carlos*";[7] as primeiras duas, além de recitarem e cantarem nas habituais farsas, executaram árias de ópera nos

[4] Cf. *TDM*, 772, Teatro da Rua dos Condes, anúncio do benefício de José Pinto Palma a 18 de Outubro de 1825 (ver Fig. 17). Na mesma documentação encontramos o anúncio de outro benefício deste músico a 12 de Setembro de 1826.

[5] Cf. *Diario do Governo* de 28 de Janeiro de 1832.

[6] Cf. os anúncios presentes no *Diario do Governo* de 19 de Setembro e de 17 de Dezembro de 1829. Sobre Chiara Asti dos Santos, que não parece constar dos elencos das companhias italianas do Teatro de S. Carlos, mencionemos apenas que uma artista do mesmo nome figura entre os cantores referidos nos libretos de ópera representadas no Teatro alla Scala de Milão em 1803 e entre 1812 e 1815, aparecendo neste último ano junto dos nomes de Gaspare Martinelli e Teresa Zappucci, ambos presentes nas companhias italianas de Lisboa dos anos 20 (é o caso por exemplo do libreto de *L'impostore, dramma comico per musica in due atti da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala nella primavera dell'anno 1815*, Milão, Tipografia Pirola [1815], assim como do de *La schiava di due padroni, melodramma giocoso in due atti del cittadino Luigi Romanelli. Da rappresentarsi nel Teatro alla Scala la quaresima del 1803 anno secondo / musica nuova del maestro Valentino Fioravanti*, Milão, Tipografia Pirola, [1803], conservados em *I-Mc*, libr. L. 20 e libr. U. 9). Em relação ao portuense Manuel Joaquim dos Santos, flautista e depois primeira violeta do S. Carlos, veja-se a breve biografia em VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, pp. 281-282.

[7] V. os anúncios publicados no *Diario do Governo* de 2, 23 e 28 de Abril, 27 de Agosto, e 13 de Novembro de 1830.



NOTICIA.

THEATRO PORTUGUEZ DA RUA DOS CONDES.

TErça feira 18 do corrente mez de Outubro, em Beneficio de Jose' Pinto Palma, Socio Empregado no sobredito Theatro; se exporá hum muito interessante Espectaculo, distribuido da maneira seguinte. A Orchestra será augmentada com os mais habeis Professores desta Capital, e depois de executada huma nova, e brilhante Symphonia da Composiçaõ do célebre Mestre Simon Mayer, pertencente á Opera *Le due Giornate*, representar-se-ha o bem acceito Drama, dividido em 3 Actos, denominado

O TRIUNFO DA INNOCENCIA.

Os intervallos dos Actos seraõ preenchidos com bellissimas Symphonias da Composiçaõ do muito acreditado Mestre Rossini, a saber:

1.ª Pertencente á Opera - - - - - - - - *Cenerentola.*
2.ª Da Opera - - - - - - - - - - - - - *Sigismundo.*

Apenas finde o Drama, haverá hum *DUETO* de huma Opera séria Composta pelo sobredito Rossini, para *Corni Inglez*, e *Flauta*, arranjado por Joaquim Morel Chaves, Musico da Camera de SUA MAGESTADE.

Logo que termine, Maria Ricardini, dançará o engraçado, e applaudido Baile

A CAXUXA.

Depois do qual, executar-se-ha outra excellente Pessa de Musica, escripta pelo insigne Mestre Luigi Bethoven.

Pondo remate ao Espectaculo huma das melhores *FARÇAS.*

O Beneficiado espera obter aquella Protecçaõ, sempre prodigalizada a todos aquelles que submissos a implorao, e pela qual elle protesta a mais pura gratidaõ.

Principiará ás 7 horas e hum quarto.

LISBOA. NA TYPOGRAFIA DE BULHÕES ANNO 1825
Com Licença da Meza do Dezembargo do Paço.

Fig. 17: Programa do espectáculo do 18 de Outubro de 1825 no Teatro da Rua dos Condes em benefício do violinista José Pinto Palma (Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II)

intervalos entre as várias partes do programa, enquanto que o italiano Raffaele Lucci, "professor de cantoria e de forte pianno" (chegado a Lisboa por volta de Agosto de 1831, altura em que anunciava as suas lições de música), se exibiu no teatro a 16 de Outubro daquele ano.[8]

Também Luís Cossoul aparece como violinista e violoncelista no palco do Teatro da Rua dos Condes nos espectáculos em benefício de um actor e do "primeiro professor de rebeca", respectivamente em 1827 e 1829, não sendo de excluir nem sequer neste caso que o antigo "malabar" se tivesse tornado nessa altura elemento interno do teatro. A sua admissão na Irmandade de Santa Cecília a 24 de Outubro de 1826 tinha de facto marcado uma mudança na sua actividade, maioritariamente orientada a partir deste momento para a música, seja como executante seja como professor, de acordo com a obrigação imposta pela confraria de deixar de apresentar "em Praças Publicas ou Theatros os exercicios de Jogos de Mãos nem de Ingolir espadas ou fazer equilibrios, assim como lucrativamente em outro qualquer lugar".[9]

Mas, como prova da dificuldade da confraria dos músicos lisboetas exercer eficazmente a própria acção de controle durante o período da ditadura de D. Miguel, assinalamos o caso singular dos três espectáculos dados por Cossoul no Teatro de S. Carlos a 18, 21, e 25 de Abril de 1830 nos quais o prato forte continuava a ser justamente a execução de exercícios de malabarismo. O programa dos espectáculos era dividido em duas partes, a primeira definida como "academia instrumental" para a exibição em harpa da sua filha Sofia de quatro anos e meio, e a segunda constituída por "Jogos Orientaes" executados pelo próprio Cossoul e pelos seus "jovens descipulos Julio e Paulo, de idade de onze, e oito annos".[10] Transcrevo aqui a curiosa descrição de algumas habilidades executadas no último espectáculo:

> os jogos Orientaes serão nesta ultima noute em grande numero, e divididos em tres partes; os principaes que são inteiramente novos são os seguintes: o ovo sobre huma palha, o equilibrio luminoso subindo huma escada, e tocando ao mesmo tempo violoncello; este muito difficultoso equilibrio será executado por *Julio*; o dobrado equilibrio da ponta de ferro, o grande equilibrio de força da Escada destruida etc.

---

[8] *Diario do Governo* de 4 de Agosto e 14 de Outubro de 1831.

[9] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 312, onde se afirma: "D'ahi por diante ficou Luiz Cossoul vivendo esclusivamente da arte musical, tocando nas orchestras e principalmente dando lições". Em 1827 Cossoul anunciava também num periódico "Variações para rebeca com accompanhamento de pianno compostas por J. L. O. Cossoul professor de rebeca e violoncello", disponíveis "no armazem de musica da viuva Waltmann e filho, rua direita de S. Paulo nº 18, e nos mais armazens de musica" (*O portuguez*, 6 de Julho de 1827).

[10] Ver os anúncios no *Diario do Governo* de 14, 21, 24 e 27 de Abril de 1830.

Cossoul, que com sua mulher tinha já pisado o palco do principal teatro lisboeta ao participar no benefício do cantor Martinelli em 1824, regressava agora como protagonista mas mais uma vez na qualidade de "indio", mais do que de músico que tinha sido aluno do célebre Kreutzer no Conservatório de Paris, provando assim o grande sucesso de que este tipo de espectáculo continuava a gozar na capital.[11]

O Teatro do Bairro Alto, também chamado de S. Roque, que o tinha visto estrear-se com espectáculos de malabarismo entre Novembro de 1823 e Abril de 1824 (juntamente com o sogro Eugenio Robertson, protagonista por sua vez de "experiencias hydraulicas") é o primeiro onde parece dar-se a passagem de Cossoul e de sua mulher Virginia para a actividade pública de músicos, quando ambos intervêm nos espectáculos de teatro declamado de 1827 com exibições de "rebeca e de harpa".[12] É justamente este teatro, provavelmente pela sua posição inferior na hierarquia dos teatros citadinos, que parece ser ainda mais acessível que os outros a espectáculos de natureza extremamente heterogénea. Por exemplo em 1826 "Casteli Dorino, dono do celebre cão *Mencito*" apresentava-o "pela primeira vez ao illustrado pubblico desta capital", no ano seguinte "*mr.* Gamet" exibia "o seu theatro pictoresco fazendo ver as melhores, e novas figuras, e grande maquinismo, e o nascimento do sol, sua elevação, e carreira", terminando o espectáculo com "um

[11] Um anúncio citado na biografia do músico redigida por Vieira informa-nos que ele tinha estudado com Kreutzer no conservatório de Paris (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 311); o mesmo autor afirma que "Luiz Cossoul era tido em estimação pelo rei D. Miguel, a quem serviu como official de milicia" (*id.*, vol. II, p. 428): a crença absolutista do artista foi presumivelmente determinante para obter a autorização para se exibir no Teatro de S. Carlos numa altura em que este se encontrava encerrado. O anúncio do benefício do cantor Martinelli a 26 de Fevereiro de 1824, no qual participaram Eugenio Robinson e o casal Cossoul, aparece no *Diario do Governo* desse mesmo dia.

[12] Cf. os anúncios no *Diario do Governo* de 29 de Novembro e de 11 de Dezembro de 1823, que confirmam quanto refere Vieira sobre o facto de que os espectáculos realizados pelo casal Cossoul entre Dezembro de 1823 e Abril de 1824 no Teatro do Bairro Alto, embora previssem execuções de violino e de harpa, eram sobretudo baseados nas assim chamadas exibições "fantasmagoricas" (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 311). Em relação às exibições de 1827 veja-se *O portuguez* de 9 de Junho de 1827 assim como BENEVIDES, *op. cit.*, p. 146, que refere o espectáculo de 3 de Abril de 1827 como "beneficio" de Virginia Cossoul, utilizando provavelmente este termo na acepção também comum em Lisboa no momento em que o autor escrevia, ou seja genericamente como sinónimo de concerto; se assim não fosse, deveríamos colocar a hipótese de que em 1827 a harpista fizesse parte do elenco do Teatro do Bairro Alto, o que parece muito pouco provável dado que nessa época não havia mulheres nas orquestras dos teatros.

grandioso concerto de violino", do mesmo modo que em 1829, após a representação de uma comédia e de uma dança, "Madame Luiza Collote" exibiu juntamente com o marido "differentes sortes de Mecanica".[13] Entre as exibições concertísticas neste teatro assinalamos ainda as de "Carolina Massei, 1ª dama de musica, que foi do Real theatro de S. Carlos" que cantou árias de ópera nos espectáculos de 1827.[14]

O teatro albergou também neste período pelo menos duas companhias teatrais estrangeiras, uma espanhola em 1827-28 e uma francesa em 1823. Esta última era formada por alguns dos membros da mesma companhia que tinha realizado uma temporada de teatro francês no Salitre entre Agosto e Dezembro de 1822 sob a direcção de Gaetano Pellizzari e que, uma vez terminado o contrato com aquele teatro, tinham passado a exibir-se no Teatro do Bairro Alto, tendo tido contudo de interromper os seus espectáculos ao fim de pouco mais de três meses devido aos graves prejuízos económicos sofridos.[15] Neste caso também, assim como a propósito de Bomtempo, *O oraculo* de 1826 atribui à inveja da classe dos artistas e intelectuais locais o falhanço da empresa teatral de Pellizzari:

> Diga-o Mr. Belizari [*sic*], excellente rebequista de Paris, o qual veio em 1823 estabelecer um theâtro em Lisboa, de onde em breve o bannio uma coalisão perseguidora, que assim privou os amantes das lettras, d'um bom theâtro francez.[16]

---

[13] *O portuguez* de 29 de Novembro de 1826 e 9 de Maio de 1827, assim como o *Diario do Governo* de 7 de Outubro de 1829.

[14] O primeiro destes espectáculos foi anunciado como benefício de Massei (*O portuguez* de 5 de Fevereiro de 1827), o que, também neste caso, pode fazer pensar que esta pertencesse ao elenco do teatro e portanto na possibilidade representada pelos teatros menores de oferecerem uma saída profissional a alguns artistas saídos do circuito do primeiro teatro lisboeta. Massei tinha estado de facto na companhia do Teatro de S. Carlos entre 1818 e 1821 (cf. MOREAU, *O Teatro de S. Carlos*... cit., p. 1393).

[15] *Diario do Governo* de 8 de Março de 1823, onde se diz que os actores franceses, após todas as perdas sofridas, deram as últimas quatro récitas.

[16] *O oraculo de* 14 de Setembro de 1826. O nome de Pellizzari vem referido na imprensa da época dos modos mais variados, entre os quais o mais frequente é o seu afrancesamento. Às notícias sobre este músico já referidas in ESPOSITO, "Lisbona 1822..." cit., pp. 66-67, acrescente-se a de um concerto de violino dado por aquele que parece ser seu filho em Dezembro de 1826 no Teatro S. Agostino de Génova, em que o anúncio o apresenta como "pensionista das cortes de Espanha e Portugal, aluno de seu pai, do Conservatório de Paris" ("pensionato delle Corti di Spagna e Portogallo, allievo di suo padre, del Conservatorio di Parigi": cf. *Gazzetta di Genova* de 23 de Dezembro de 1826).

É justamente no âmbito da temporada de teatro francês no Salitre em 1822, quando entre outras coisas tinha havido em duas ocasiões execuções concertísticas tanto do director como do seu filho, que o teatro – com a cumplicidade da atmosfera iluminista e filo-francesa do liberalismo, o patrocínio de alguns membros da aristocracia liberal e um repertório constituído pelo que havia de melhor no teatro clássico e contemporâneo francês – parece por um breve momento subir de nível na hierarquia dos teatros da cidade, passando a ser frequentado pela melhor sociedade.[17] Posição essa que perderá rapidamente, a ponto de, após um período de encerramento para restauros, em 1825 o intendente de polícia não hesitar em afirmar que naquele teatro "ordinariamente concorre a mais baixa plebe, e sem instrução alguma".[18]

O Salitre, cujo repertório, se se exceptuam os períodos nos quais albergou companhias estrangeiras, parece quase idêntico ao do Condes, possuía uma orquestra estável, também aqui muitas vezes ampliada com músicos exteriores ao teatro, como quando, num "pomposo espectaculo" de 1828, foi "acrescentada com professores do Real Theatro de *S. Carlos*".[19] No Salitre também se regista a presença de espectáculos de natureza variada, como, em 1828, "os jogos malabares, executados pelo habil joven *Portuguez*, que praticará a difficil operação de engolir huma espada de 25 pollegadas" (ou seja o mesmo exercício que tinha tornado famoso Luís Cossoul no início da sua actividade lisboeta), assim como as do ginasta Stefani, presente com os seus espectáculos em 1829 não só neste teatro como também no Teatro de S. Carlos.[20]

Entre as verdadeiras exibições concertísticas assinale-se a estreia de Luís António Miró como pianista, logo após a sua entrada para a Irmandade de Santa Cecília, no espectáculo em benefício de um actor do teatro a 19 de Novembro de 1826, e como compositor no espectáculo de 4 de Fevereiro de 1827, em que "a musica e os coros" da comédia que se representou eram de sua autoria.[21] Também Manuel Joaquim dos Santos, sua mulher e Carolina Massei preencheram com as suas execuções os intervalos entre os actos de um espectáculo teatral em 1831, enquanto que o programa do benefício do

---

[17] V. a propósito ESPOSITO, "Lisbona 1822..." cit., pp. 64 e segs.

[18] Cf. *P-Lan*, MR, Intendência Geral de Polícia, l. 22, fól. 113, assim como Gustavo de Matos SEQUEIRA, *Depois do terremoto*, Lisboa, Acad. das Sciencias de Lisboa, 1916, pp. 369-370.

[19] *Diario do Governo* de 5 de Janeiro de 1828, enquanto que, por exemplo, "variações na orquestra" são anunciadas para um espectáculo de 1831 onde se iriam ouvir também árias de Rossini (*Diario do Governo* de 10 de Fevereiro de 1831).

[20] *Diario do Governo* de 16 de Janeiro de 1828, 6 de Julho de 1829 e 1 de Setembro de 1829.

[21] *Diario do Governo* de 18 de Novembro de 1826, assim como VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, p. 91.



REAL THEATRO
PORTUGUEZ
1826
NO SALITRE.

FLORINDA BENEVENUTO DE TOLEDO,
Actriz e Socia do mencionado Theatro
Tem a honra de offerecer em seu BENEFICIO aos Illustres Habitantes desta nobre Capital,
QUARTA FEIRA 16 DO CORRENTE,
Hum brilhante Espectaculo.
Logo que finalize a Sinfonia da abertura, que será da melhor escolha, Representar-se-ha o bem aceito Drama, dividido em tres Actos, que tem por titulo:

A PRIMEIRA PARTE DE CHRISTIERNO

REI DE DINAMARCA, OU A SEDUCÇÃO PUNIDA.

Os muitos creditos que tem obtido este Drama do Publico imparcial, e amante da Boa Justiça e Rectidão do Monarcha, accreditão o seu erudito Author, e tornão inuteis quaesquer elogios que de novo se lhe façáo; só póde dizer-se que elle sobe á Scena como na sua primitiva, adornado de Vestuario Rico, e bom Scenario.
As divisões dos Actos serão preenchidas da maneira seguinte:
Do 1.° ao 2.° *Maria Luiza Samarten* dançará
HUM LINDO SOLO.
Do 2.° ao 3.° *José Ramos*, e *Catharina Ramos* dançarão os
BOLEROS,
E da Comedia á Farça hum agradavel **TERCETO.**
Sinfonias: Da abertura OPERA DE OTE'LO. = Do 1.° ao 2.° ANTONIO LEAL MOREIRA. = Do 2.° ao 3.° WINTER.
Rematará todo o Espectaculo a bem aceita Farça em Muzica
A VILLÃ FIDALGA.

Os innumeraveis favores que a BENEFICIADA tem recebido dos beneméritos Portuguezes, a tornão assaz agradecida a huma Nação, cuidadosa em valer aos infelizes; já protegendo as Bellas Artes, já concorrendo para o bem estar dos Artistas; confiada em que os seus Nacionaes firmes em suas boas intenções jámais retrocedem, ousa de novo implorar aquella protecção e acolhimento, que até aqui lhes tem conferido, pela qual protesta eterna gratidão.
Principiará ás 8 horas e hum quarto.

N. B. *As Chaves de Camarotes, e Bilhetes de Plateias se achão á venda nos lugares do costume.*

NA NOVA IMPRESSÃO SILVIANA. ANNO DE 1826. *Com Licença.*
Travessa da Portaria das Freiras de Santa Anna N.° 2.

Fig. 18: Aviso de um espectáculo no Teatro do Salitre em 1826 (Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II)

"primeiro rebeca do Theatro" em 1830 incluiu, além de "hum terceto de meninas", "hum concerto de flauta, executado por hum curioso, *Victorino Saint Martin*, de 14 annos".[22] Devemos relacionar a presença deste último com o facto de ser aluno do beneficiado, aquele mesmo violinista José Galli que já tínhamos notado apostar na atracção das exibições dos seus jovens alunos quando em 1824, na qualidade de "primeiro rebeca das danças" do Teatro de S. Carlos, apresentou no seu benefício o jovem José Maria de Freitas. Saint Martin, presente aqui como flautista, tornar-se-à mais tarde "primeiro violino chefe de todas as orchestras de amadores no meiado do seculo".[23]

A passagem de Gallo do elenco do S. Carlos para o do Salitre permite além disso reforçar a hipótese de que a inactividade do principal teatro de Lisboa criou não poucos problemas de trabalho aos músicos e em geral ao pessoal do teatro que permanecera na cidade, os quais, pelo menos em parte, se adaptaram a exercer a sua actividade nos teatros secundários. Este dado parece significativo se pensarmos na futura acção da Associação Música 24 de Junho no reinado de D. Maria II, a qual, como veremos na segunda parte deste livro, ao estabelecer uma verdadeira hierarquia entre os músicos locais, irá fazer com que, com o encerramento de um teatro, os seus membros ingressassem nos elencos dos outros teatros, ocupando assim o lugar dos músicos não afiliados.

De qualquer modo, mesmo que não se refira aos músicos da orquestra, está documentada a passagem de uma parte da companhia do teatro italiano para o Salitre em 1830:

> Tendo Sua Magestade, ElRei Nosso Senhor, concedido por Seu Real Avizo, ás duas Companhias reunidas de Actores *Portuguezes*, e Bailarinos, que estiverâo no Real Theatro de S. *Carlos*, a especial Graça de se estabelecerem no Real Theatro do *Salitre*; os sobreditos tem destinado os seus trabalhos scenicos, Segunda Feira 12, e Terça 13 de Abril, expondo no mencionado Real Theatro hum pomposo espectaculo, que constará de Elogio, apparatosa Comedia, *os Portuguezes na India*; Dança grande em cinco Actos, as *Montanhas da Croácia*, composta e dirigida por *Fernando Rogali*; e huma graciosa Farça, que melhor se explicará por Cartazes. A Assignatura se acha aberta; todos os Senhores que quizerem assignar podem dirigir-se á casa do Administrador do mesmo Theatro.[24]

[22] *Diario do Governo* de 27 de Maio de 1830.

[23] VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 269; já nos referimos ao concerto de Freitas no capítulo dedicado às exibições no Teatro de S. Carlos.

[24] *Diario do Governo* de 12 de Abril de 1830.

Além dos numerosos espectáculos realizados por ex-bailarinos do Teatro de S. Carlos, assinalamos a presença de Antonio Cottinelli, também ele ex-oboísta do teatro italiano, num benefício de uma actriz em 1831, assim como a de Daddi que, com um rico programa sinfónico-pianístico de sua composição se apresentará naquele palco num espectáculo do ano seguinte.[25]

Como já notámos anteriormente, o clima cada vez mais pesado que se instalou na cidade durante o período que decorre entre a ditadura de D. Miguel e a afirmação definitiva do liberalismo não irá favorecer de nenhum modo a vida musical, da qual são excluídos na prática muitos dos músicos que se tinham destacado entre os mais activos e prestigiosos. Como se sabe, a clandestinidade será a escolha obrigatória de Bomtempo, assim como o exílio a de João Evangelista Pereira da Costa, ambos demasiado visivelmente comprometidos com o liberalismo. O nome de João Jordani, outro dos músicos protegidos por Quintela, figura por sua vez no elenco dos executantes de algumas óperas representadas no Norte de Itália entre 1832 e 1833, o que deixa supor também para este músico uma permanência no estrangeiro.[26] Em qualquer caso, a falta de condições para exercer a própria actividade pública parece ser o destino da maior parte dos músicos, o primeiro dos quais é Canongia, dos quais não encontramos mais notícias até à vitória definitiva dos exércitos de D. Pedro.

---

[25] *Diario do Governo* de 20 de Maio de 1831 e 11 de Janeiro de 1832.

[26] O facto de o nome deste músico aparecer com a grafia portuguesa não parece deixar em aberto a hipótese de uma homonímia. Os libretos são: *Annibale in Torino, melodramma serio per musica in 2 atti da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1831 alla presenza delle LL.SS.RR.MM*, Turim, presso Onorato Derossi, [1831]; *Caritea Regina di Spagna: melodramma serio da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1832*, Milão, Luigi di Giacomo Pirola, 1832; *L'ultimo giorno di Pompei: dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro Eretenio di Vicenza la state del 1833*, Vicenza, Tipografia Tremeschin, 1833. Resta ainda por sua vez esclarecer a presença de Jordani no elenco de uma ópera representada em Trieste a 12 de Fevereiro de 1829 (*Urania, cantata rappresentata nel Teatro di Trieste la sera del 12 febbraio 1829 natalizio di sua maesta Francesco Primo imperatore d'Austria composta da Giuseppe Lugnani...*, Trieste, Weis, [1829?]), que parece estar em contradição com um anúncio de jornal que atesta a sua presença em Lisboa já no final daquele mesmo mês (*Diario do Governo* de 28 de Fevereiro de 1829). Nos elencos destas óperas representadas em Itália encontramos, além dos nomes de cantores ligados à praça teatral de Lisboa, também os de alguns instrumentistas, como por exemplo Lodovico Pezzana ou Luigi Anglois, presentes na capital portuguesa a diversos títulos, provando o forte intercâmbio existente com a Itália também pelo que se refere à música instrumental.

II PARTE

A “época farrobiana”

(1834-1853)

O conde de Farrobo
e a vida musical do reinado de D. Maria II

> O Signor Febeo (Savio) decidido diletante, diletante furioso, não admite em sua casa se não musicos. Filhos, creados, creadas, tudo é musico. Carolino (Sr. Furlani) joven [*sic*] official solicita a mão de Aristea (M.me Mathey) filha do harmonico Febeo; as mais bellas qualidades distinguem este pretendente, porêm falta-lhe a principal = não é musico = por isso nada consegue. Recorre o namorado amante a um extratagema, volta desfarçado tomando o caracter de um professor, e o Fanatico Febeo lhe concede sua filha.
>
> (*O nacional*, 8 de Julho de 1835)

Desta breve descrição do enredo da ópera *Il fanatico per la musica*, um leitor de 1835 poderia ter imaginado que a personagem de Febeo tinha sido inspirada na figura real do principal mecenas e capitalista português do século XIX, Joaquim Pedro Quintela (Lisboa, 11 de Dezembro de 1801 – 24 de Setembro de 1869, 2º barão de Quintela elevado, por Decreto de 4 de Abril de 1833, a 1º conde de Farrobo) cujos fastos, nos quais tinha um grande peso a sua desmesurada paixão pela música, iriam fornecer por muito tempo abundante material de crónicas e anedotas no limite do verosímil.[1] Mas talvez pudesse ter mais legitimamente imaginado, pelo contrário, que o rico e extravagante melómano – de resto extremamente habituado, nos seus sofisticados divertimentos teatrais, a passar na primeira pessoa do plano da realidade ao plano da ficção – tinha acabado por, numa atitude *snob* e auto

[1] Refiro-me particularmente à série de romances históricos ou, segundo a definição do próprio autor, "romances baseados nos factos históricos", produzida na primeira metade do século XX por Eduardo Noronha, na qual aparece a personagem do riquíssimo e megalómano mecenas. Entre eles refiro apenas três nos quais Farrobo é o principal protagonista: Eduardo de NORONHA, *O conde de Farrobo: memórias da sua vida e do seu tempo*, Lisboa, Romano Torres, (imp. 1945); *O Conde de Farrobo e a sua época*, Lisboa, João Romano Torres, [1910?]; *Milionario artista: romance historico*, Lisboa, Romano Torres, [192-?]. No mesmo filão inscreve-se também uma recente publicação (José NORTON, *O Milionário de Lisboa*, Lisboa, Livros d'Hoje, 2009).

irónica ou talvez megalomaniacamente séria, fazer coincidir algumas das suas características com as da personagem da ópera.[2]



Fig. 19: Delorme [Julien-Paul?],
Retrato do 2º Barão de Quintela
(depois conde de Farrobo) [1823]
(Museu Nacional de Arte Antiga)

[2] A tese de uma substancial e megalómana mistura entre o plano da realidade e o da representação na figura do conde de Farrobo, por mim apresentada no âmbito de uma comunicação que versava sobre a centralidade do mecenas português e do associativismo na vida musical lisboeta de oitocentos ("'Civilizadores passatempos' na idade farrobiana: música e mundanidade nas associações de concerto lisboetas do reinado de D. Maria II, 1834-53", *13º Encontro da Associação Portuguesa de Ciências Musicais: Os espaços da música*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 22 de Outubro de 2005), encontrou mais recentemente uma singular confirmação: a análise do libreto da ópera *Il sogno del zingano*, com música de António Miró – que comemora o conde em estilo de elogio dramático, atribuindo-lhe as características de um moderno Orfeu – mostra que este e os seus familiares figuram ao mesmo tempo como personagens-intérpretes de uma ópera na qual se representam definitivamente a si próprios, anulando substancialmente qualquer distância entre o plano da representação e o da ficção cénica (cf. Luísa CYMBRON, *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, Edições Colibri, 2012, em particular o capítulo "A Arcádia nas Laranjeiras ou os faustos da elite liberal: *Il sogno del zìngano* de António Luís Miro", pp. 147-170).

Para além da surpreendente coincidência de dados, como sejam o envolvimento nas suas actividades musicais dos seus filhos e outros familiares e até de uma orquestra formada pelos seus criados, resta o facto que o conde parece ter estado extremamente interessado no libreto de uma ópera que ele terá conhecido na versão musicada por Mayr e representada no Teatro de S. Carlos, e cujo sucesso em Lisboa parece demonstrado também pelo facto de ter sido escolhida naquele período para algumas representações de amadores.[3] De facto Farrobo irá promover uma nova versão composta e dirigida por Francesco Schira, um dos músicos contratados em Itália após a reabertura do Teatro de S. Carlos, versão essa que seria executada em Fevereiro de 1835, numa das récitas em benefício das vítimas do miguelismo promovidas pelo mesmo conde no seu teatro privado na Quinta das Laranjeiras, cabendo todas as interpretações a amadores e com o próprio Farrobo, não por acaso, no papel de Febeo.[4]

---

[3] V., neste livro, o capítulo "'Noites divertidas': a difusão da actividade musico-teatral amadora ...", em particular a nota 12. Uma referência à actividade musical da família Farrobo aparece também na descrição de um visitante estrangeiro em 1838: "Os nobres vivem três quartos do ano nas suas quintas, amenas casinhas de campo nos arredores de Lisboa. O conde de Farrobo faz mais que os outros as honras da hospitalidade portuguesa. Amante apaixonado das belas artes, que protege como Mecenas, à sua liberalidade deve mais de um pintor e de um escultor português ter-se tornado um artista de mérito ao ter ido estudar as obras primas dos grandes mestres em Roma. Na sua casa existe uma regra absolutamente singular; ele quer que todos os seus familiares saibam tocar um instrumento, ou que aprendam música, sob a sua direcção; e ele próprio toma parte nos seus concertos, verdadeiramente notáveis. Nos jardins da sua quinta, embelezada com luxo principesco, possui uma rica colecção de animais selvagens; no Outono a elite de Lisboa vem recitar o drama ou a comédia no belo teatro que ele próprio fez construir no seu ameno retiro" ["I nobili vivono tre quarti dell'anno nelle loro quintas, ameni casini di campagna posti nei dintorni di Lisbona. Il conte di Farrobo fa più degli altri gli onori dell'ospitalità portoghese. Amante appassionato delle belle arti, ei le protegge da Mecenate, ed alla sua liberalità deve più d'un pittore e d'uno scultore portoghese l'essere divenuto artista di vaglia andando a studiare i capolavori dei grandi maestri a Roma. La sua casa ha un ordinamento affatto singolare; vuole che tutti i famigliari sappiano suonare qualche strumento, o che imparino di musica, sotto la sua direzione; ed egli stesso prende parte ai loro concerti, veramente notevoli. Nei giardini della sua quinta, abbellita con lusso principesco, possiede un ricco serraglio di fiere; nell'autunno l'eletta di Lisbona viene a recitare il dramma o la commedia sul bel teatro che egli stesso ha fatto costruire nel suo ameno ritiro"]; cf. Carlo DEMBOWSKY, *Due anni nella Spagna e nel Portogallo in tempo della guerra civile 1838-40*, 2 vols., Milão, Tipografia Pirotta, 1842, vol. II, pp. 10-119.

[4] MOREAU, *Cantores de ópera portugueses* cit., vol. I, p. 253, assim como VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 401. O sucesso da ópera (executada decerto num contexto privado,

Mas para além destas singulares analogias entre o mecenas português e a personagem de *Il fanatico per la musica*, vale a pena sublinhar o facto, de resto evidente para quem se entranhar na vida musical e mundana lisboeta do reinado de D. Maria II, que o conde de Farrobo constitui de longe a sua figura central enquanto principal animador – tanto na esfera privada como na pública – de actividades, iniciativas e instituições, e por isso em condições de influenciar em parte a sua evolução e o seu gosto. Basta pensar no seu papel como gestor indirecto, e durante alguns anos directo, do principal teatro da cidade assim como do da Rua dos Condes, ou ainda como inspector dos teatros a partir de Outubro de 1848, e ainda enquanto promotor de iniciativas tais como a construção de um edifício destinado ao teatro português, assim como de uma sala para albergar os diversos concertos públicos citadinos, e ainda de um teatro destinado ao uso do conservatório.[5] Por outro lado, Farrobo foi protector e financiador de muitos músicos locais e estrangeiros, cujas publicações subsidiava e que por isso lhe eram não raro dedicadas, encorajando por vezes a produção de composições nacionais e até

mas num ambiente de amadores, o primeiro dentre eles o próprio conde, que eram entre os mais assíduos frequentadores do teatro italiano e, como veremos mais adiante, os principais orientadores do gosto e das modas musicais na capital), assim como presumivelmente o desejo de agradar ao rico mecenas, farão com que ela seja escolhida pelo "primeiro Bufo Comico João Savio" para ser representada no Teatro de S. Carlos por ocasião do seu benefício a 6 de Julho daquele mesmo ano (cf. *O nacional*, 8 de Julho de 1835).

[5] Farrobo foi empresário directo do Teatro de S. Carlos de 1838 a 1840 e posteriormente, até Abril de 1843, do Teatro da Rua dos Condes; para além das informações que se encontram nas biografias redigidas por Vieira (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 399-410) e Moreau (MOREAU, *Cantores de ópera portugueses*, cit., vol. I, pp. 247-263), há referências a este aspecto da actividade do conde in Luísa Mariana de Oliveira Rodrigues CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade de Ciências Musicais Históricas), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998; para a actividade de gestor do Teatro da Rua dos Condes, veja-se Isabel Maria Dias Novais GONÇALVES, *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade de Ciências Musicais Históricas), Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012 (em particular o cap. II), assim como "A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 13, Lisboa 2003, pp. 93--111; veja-se ainda, em relação ao seu papel como inspector dos teatros, ROSA, *op. cit.*, em particular p. 33 e segs., e sobre o projecto para edificar uma sala de concertos na capital, o capítulo dedicado neste livro às associações filarmónicas ("A hipertrofia diletantística da época farrobiana ...").

mesmo da primeira ópera em português. Todos estes elementos, se tivermos em conta o seu conhecimento das modas musicais estrangeiras (graças também às suas frequentes viagens às principais capitais musicais europeias), devem fazer-nos reflectir sobre a sua influência na formação do gosto citadino e no modo como ele próprio, em certos casos, introduziu nele algumas das principais novidades musicais.[6]

O conde aparece assim quase como o *arbiter elegantiarum* da Lisboa do tempo, sinónimo de elegância e bom gosto, e modelo não só para a boa sociedade que se concentrava à sua volta mas até para as próprias instituições músico-teatrais, cujas produções não deixam mesmo de ser frequentemente avaliadas em comparação com a excelência das actividades do mesmo género desenvolvidas nas residências privadas do rico mecenas. É o que parece emergir por exemplo de uma referência que encontramos num artigo publicado em *A Revolução de Setembro* a propósito do sucesso da estreia de *O dominó preto*, adaptação portuguesa da célebre ópera de Scribe, onde aparece também sinteticamente delineado o típico percurso das modas teatrais que, vindas de Paris, se integravam nas actividades privadas do conde, antes de serem finalmente introduzidas no circuito teatral público de Lisboa:

> Todos queriam ouvir essa produção, que depois de fazer furor em *Pariz*, veio delectar a sociedade escolhida desta capital, que concorre ás partidas ao theatro das Larangeiras. [...] O vestuario era similhante ao que appareceu nas Larangeiras, e por isso ricco e appropriado.[7]

Neste sentido, portanto, é também de sublinhar a sua influência determinante no âmbito da constituição, formalização e difusão na cidade de particulares práticas musicais e mundanas privadas ou semipúblicas, estas últimas emblematicamente exemplificadas pelas representações teatrais realizadas com fausto e opulência principescas no seu Teatro das Laranjeiras (contando até em algumas ocasiões com a presença dos próprios membros da família real entre o público), que parecem colocar-se – pela afluência de convidados, grau de formalidade e reflexos na imprensa local e estrangeira –

---

[6] V. por exemplo Francesco ESPOSITO, *Berlioz na imprensa lisboeta do seu tempo*, [notas de programa do concerto de 14 de Janeiro de 2006], Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos, 2006, onde se menciona, entre outros, o papel do conde na tentativa de introduzir em Lisboa a moda dos chamados "concertos monstros" assim como GONÇALVES, *A música teatral…* cit., p. 93 e segs., no que diz respeito à afirmação na capital do repertório operático francês e sobretudo de "óperas cómicas francesas, em versão traduzida".

[7] *A Revolução de Setembro,* 11 de Dezembro de 1841.

num espaço de sociabilidade intermédia entre público e privado típico da fase histórica que precede a constituição do moderno público de massa; um tipo de práticas sociais que acabarão por se transferir de modo maciço para a vida mundana lisboeta e das quais o conde será frequentemente o promotor ou representará de qualquer modo um modelo prestigioso a imitar.

No reinado de D. Maria II, de facto, os concertos e as representações teatrais que já anteriormente se realizavam nas residências do conde e de outros membros da elite local, e a que já me referi na primeira parte deste livro, encontraram o seu prolongamento nas numerosas associações que, por uma série de motivos concorrentes a que me referirei mais adiante, proliferaram justamente nestes anos e cujo prestígio será também muitas vezes ratificado pelo papel de relevo neles representado pelo conde, a quem não raro será confiada a sua presidência.

É o caso por exemplo das duas principais sociedades musicais de amadores da época, a Academia Filarmónica e a Assembleia Filarmónica, assim como da prestigiosa e ainda mais elitista Sociedade Thalia, que se destinava mais especificamente à actividade teatral de curiosos, as quais, no contexto lisboeta da época, ambicionavam tornar-se de facto um modelo de correcção e gosto até para os artistas profissionais.

> Nos que tantos folgámos com as primorosas representações da illustre Sociedade Thalia, não podemos deixar de noticiar, com muita satisfação, o começo das representações do Theatro do Sr. Conde do Farrobo, que é, como essa Sociedade, uma especie de templo onde, sem profanação, se admira o culto da Arte Dramatica, sem quebra de nenhum dos preceitos que tanto a ennobrecem. O impulso que o sr. Conde dá, por este modo, aos progressos de tão dificil e insigne Arte, merece o maior louvor. Já este anno houve duas representações. Consta-nos, que foram excellentes, como sempre, e brilhantemente concorridas. S. M. a Rainha honrou a primeira com a sua Real Presença. Por enquanto parece que continuam todos os domingos.[8]

O caso da Sociedade Thalia, do mesmo modo que em geral o de muitas das actividades centradas em torno da figura de Farrobo, é talvez o exemplo extremo de um exclusivismo que parece ligar-se a, e manter vivas antigas tradições aristocráticas "de um consumo lúdico e ostentatório" do divertimento para as quais contribuem mesmo aquelas personagens, a primeira dentre elas Almeida Garrett, que na sua acção em prol das reformas teatrais proclamavam por outro lado ideais didático-pedagógicos e afirmavam a necessidade de se criarem as condições para "um consumo pedagógico e utilitário do teatro" público; trata-se – como já foi justamente observado –

[8] *Revista universal lisbonense*, 4 de Maio de 1848, art. 386.

somente de uma aparente contradição, uma vez que a própria ostentação do consumo requintado, na sociedade da época, parece dotá-las daquela "distinção" indispensável para legitimar essas mesmas ideias e o seu papel na sociedade.[9] É o que parece ainda confirmar indirectamente um cronista alguns anos mais tarde, quando, ao criticar "o furor dançante que se apoderou de algumas janotas", descreve assim a Sociedade Thalia:

> Ahi não se vae unicamente dançar e fazer espirito; namorar, ou politicar: agitam-se as mais graves questões da arte feminil, das toilettes do tom, das modas que hão de vir; resolvem-se os problemas da vida lisbonense. O diplomata vae lá buscar inspirações para uma nota indecifravel, que tem de escrever no seguinte dia á sua côrte sobre o espirito pasmadamente pacifico da sociedade portugueza; o litterato tira delle motivo para vinte folhetins de successiva admiração; e mais de um deputado esquece (cousa pasmosa) a campainha do presidente, e se julga para sempre evadido de S. Bento.[10]

No plano mais específico da actividade musical, adiantamos aqui no entanto que a primeira "sociedade de recreio" a contemplar oficialmente a possibilidade da execução concertística dos próprios sócios, e a abrir assim de certo modo o caminho às numerosas associações musicais amadoras que irão animar a vida musical lisboeta em meados do século, tinha sido presidida pelo conde na fase em que foram elaborados os seus estatutos; nestes se pode ler, no artigo 23, que "os Socios curiosos poderão fazer os seus concertos de musica duas vezes por mez nos dias em que não houver baile".[11]

---

[9] SANTOS, *op. cit.*, p. 210, onde se refere também um artigo jornalístico que afirma que "a arte é sobremodo honrada quando se divertem a exercê-la cavalheiros e damas, a quem o sangue e a posição social conferiram o ceptro da polícia dos costumes e do bom gosto social", e se sublinha, na p. 209, que os membros da Thalia "pertenciam à roda dos amigos do conde". Um outro periódico de 1845 parece confirmar uma elegância de raiz aristocrático-cortesã da sociedade quando, no fim da sua recensão sobre os bailes daquele ano, conclui: "mas o mais incantador foi o do theatro particular da Thalia, onde o mundo aristocrata dá as suas representações dramáticas", segundo o cronista, com gosto e elegância comparáveis às das cortes de Luís XIV ou de D. Manuel (*A illustração*, 12 de Abril de 1845). Nas minhas pesquisas encontrei um anúncio de uma hasta pública para liquidar os bens da Sociedade Thalia, incluindo "um teatro completo, com rico lustre e diversas vistas e castiçaes", que nos permite colocar a hipótese de ter sido extinta em 1852 (cf. *O annunciador*, 19 de Março de 1852).

[10] *Revista universal lisbonense*, 20 de Fevereiro de 1851, art. 284.

[11] Sobre a história da Assembleia Lisbonense v. mais adiante o capítulo sobre as associações filarmónicas. A cópia dos seus estatutos encontra-se no interior do fascículo que conserva todas as actas relativas à aprovação régia in *P-Lan*, MR, mç. 2037, "Negócios Diversos 1835-43", nº 1847.

Se bem que não se possa sempre documentar facilmente, a presença do conde entrevê-se e adeja em todos os principais acontecimentos musicais do reinado de D. Maria II, a quem Farrobo era extremamente afeiçoado e cuja morte irá coincidir com o início da fase descendente da fortuna do mecenas. Por esses motivos penso que se pode bem definir como "época farrobiana" o período da vida musical lisboeta que se segue à entrada em Lisboa das tropas do duque da Terceira (24 de Julho de 1833) até à morte de D. Maria II (15 de Novembro de 1853), arco de tempo que representa o limite cronológico previsto para a segunda parte deste livro.



Fig. 20: Josè Inácio Novais (litógrafo), *Conde de Farrobo* (Biblioteca Nacional de Portugal)

Mesmo tratando-se de um dos períodos mais turbulentos da história do Portugal moderno, o reinado de D. Maria II serviu contudo para consolidar o regime liberal e a monarquia constitucional, permitindo também empreender, se bem que de um modo descontínuo e em alguns casos contraditório, uma série de medidas que deram início ao processo de superação do sistema do Antigo Regime (libertação dos vínculos feudais na agricultura, nacionalização dos bens da coroa, extinção das ordens religiosas, criação de infra-estruturas básicas – principalmente transportes e comunicações – para o desenvolvimento económico do país, etc.).[12]

[12] Cf. MATTOSO, *op. cit.*, vol. V.



Fig. 21: António Joaquim de Santa Bárbara (litógrafo), *D. Maria II, Rainha de Portugal* (Biblioteca Nacional de Portugal)

Também pelo que se refere à vida musical, registamos o retomar daquelas tendências reformadoras e modernizadoras cuja emergência tinha sido já assinalada na época da Revolução de 1820 mas que tinham acabado por ser frustradas pela rápida involução da situação política. Neste caso pode-se falar também – como já foi justamente observado em termos gerais a propósito da substituição das velhas estruturas pelas do novo estado liberal – de um "síndrome de Penélope" capaz de redimensionar, quando não de anular ou pelo menos de esvaziar da sua potencialidade, alguns projectos inicialmente muito ambiciosos;[13] parece-me ser este o caso, por exemplo, do Conservatório de Lisboa e do Teatro de D. Maria II, fundados ambos justamente neste período e englobados na reforma garrettiana, que se por um lado não cumpriram plenamente os objectivos da sua criação, por outro se mantiveram no centro da vida cultural citadina até aos nossos dias.

[13] *Id.*, p. 167.

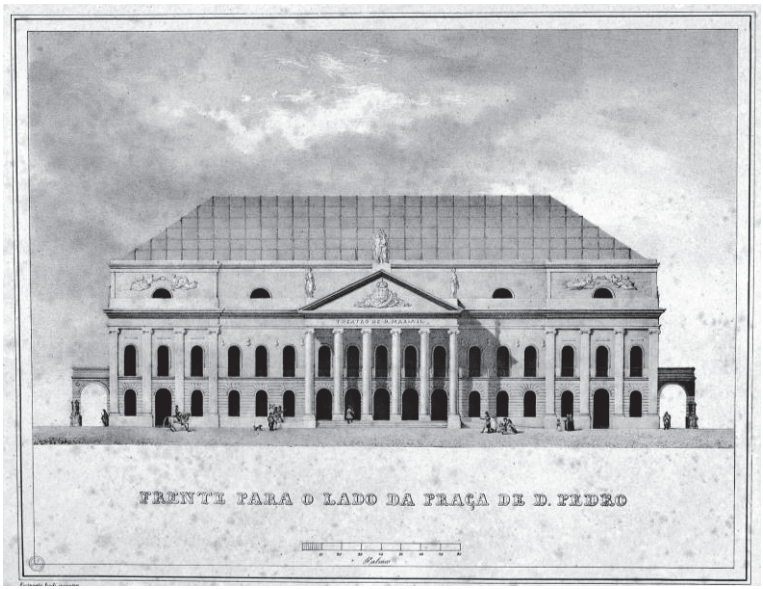


Fig. 22: P. Augusto Guglielmi (litógrafo), *Theatro de D. Maria II*, frente para o lado da Praça de D. Pedro (Biblioteca Nacional de Portugal)

Por sua vez, e ao contrário do que ficou registado em relação aos períodos precedentes, a turbulência política não parece ter inibido significativamente a forte tendência para a difusão de práticas sempre mais alargadas de sociabilidade, uma vez que frequentemente também elas, no novo quadro representado pelo liberalismo, serão envolvidas por, e farão parte de um confronto entre facções no qual irá ter um peso cada vez mais determinante a procura de consensos através dos meios de formação e de influência da opinião pública, como sejam, por exemplo, os jornais ou os chamados clubes, estes últimos centros de agregação nos quais se podem entrever por vezes formas proto-partidárias embrionárias.[14]

Deste modo, e para todo o período em questão, com excepção evidentemente de momentos pontuais de crise extrema, regista-se um constante retomar de, e uma grande difusão daquelas práticas de sociabilidade mundana centradas em torno de actividades músico-teatrais cujo aumento tínha-

[14] V. a este propósito SANTOS, *op. cit.*, *passim*. O papel dos clubes na luta política é frequentemente sublinhado, como é notório, por um dos seus protagonistas naqueles anos, o marquês de Fronteira, que a ele se refere em vários passos das suas memórias (*Memórias do Marquês de Fronteira...* cit., *passim*).

mos já assinalado nos anos vinte, correspondendo a um alargamento da prática musical amadora a camadas sempre mais extensas da população. Um fenómeno ligado evidentemente a uma ainda maior expansão do mercado do ensino privado, assim como do comércio e da edição musical, esta última favorecida também pela introdução em Portugal, por meados do século, de novas técnicas de impressão musical.[15]

Um indicador significativo da difusão deste tipo particular de sociabilidade é o número de associações musicais amadoras que registamos neste período, assim como o incremento do número dos teatros públicos citadinos e de outros espaços de sociabilidade mundana mais informal, nos quais a música parece constituir no entanto um importante elemento de atracção, como é o caso, por exemplo, do chamado Tivoli da Rua da Flor da Murta, ao qual voltaremos mais especificamente mais adiante.

O incremento destas práticas de sociabilidade era frequentemente considerado nas fontes jornalísticas como um indicador de um processo de civilização e de um progresso que agora, num Portugal finalmente livre do despotismo, se esperava que pudesse atingir os níveis das outras nações europeias. O constante olhar para modelos estrangeiros e, pelo que se refere às modas músico-teatrais, para Itália e ainda mais para França, é acompanhado não raro, e só por contradição aparente, por atitudes de tipo nacionalista que, ao encorajarem e enfatizarem as produções nacionais, se por um lado correspondem a uma tendência geral da cultura europeia do século XIX, por outro parecem por vezes relevadoras de um complexo sempre latente e conflitual da sociedade portuguesa em relação aos outros países considerados mais avançados.[16]

---

[15] Cf. Francesco ESPOSITO, "O sucesso de Verdi na música pianística: as edições musicais lisboetas do século XIX", *Catálogo da exposição "Verdi em Portugal: 1843--2001"*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa – Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 41-58: em particular p. 43 e segs.

[16] A coexistência de dois impulsos aparentemente contraditórios, que na vida musical do reinado de D. Maria II parecem contemplar, ao mesmo tempo, a atracção pelo que é estrangeiro e um certo quanto genérico "nacionalismo", corresponde aparentemente à dinâmica mais geral que descreve Eduardo Lourenço: "Esta conjunção de um complexo de inferioridade e de superioridade nunca foi despoletada como conviria ao longo da nossa vida histórica e, por isso, misteriosamente nos corrói como raiz que é da relação *irrealista* que mantemos connosco mesmos. Segundo as contingências da situação internacional ou mundial, aparece ao de cima um ou outro complexo, mas com mais constância os dois ao mesmo tempo, imagem inversa um do outro"; cf. Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Gradiva, 2005 (1ª ed. D. Quixote, 1978), p. 25.

> O *nacionalismo* é uma affeição constante na marcha ordinaria da vida, uma disposição geral, que nos faz naturalmente sympatisar com tudo o que é do nosso paiz, e preferi-lo ao dos estrangeiros, e que nos instiga constantemente para que as nossas cousas excedam em perfeição ás dos outros [...] os Portuguezes por uma fatalidade contraria julgam barbaro quanto é portuguez, e só elegante e bom o que é estrangeiro! [...] Que desgraçadas consequencias tem produzido esta tão injusta quanto barbarisante mania! – As artes definham desanimadas, as fabricas estão em abandono, e quando pertendem extrahir alguns productos de seus amortecidos esforços, chrismam suas obras dando-lhes nomes estrangeiros? [...] Quem ha que não tenha visto chapéos feitos em Lisboa com uma legenda de fabrica ingleza![17]

Se um cronista se exprimia deste modo no clima particularmente patriótico que se seguiu à chegada de D. Pedro IV à cidade, não há dúvida que a vida musical oitocentista olha com admiração para, e depende em grande parte dos modelos estrangeiros, o que determina frequentemente atitudes que podemos definir genericamente como "nacionalistas" e que por vezes parecem corresponder, mesmo nos discursos de natureza especificamente musical, à defesa *tout court* do "portuguesismo" como valor em si mesmo, o qual vem por vezes à baila como *extrema ratio* em defesa dos músicos portugueses.

É interessante notar deste modo como uma tal atitude proteccionista emerge de maneira mais evidente na imprensa local exactamente naquelas ocasiões em que é feita uma comparação com modelos estrangeiros, como é o caso, por exemplo, da que foi feita pela *Revista universal lisbonense* entre o pianismo de Franz Liszt e o de Manuel Inocêncio dos Santos. De facto, num artigo publicado em Janeiro de 1845, o deslizar do discurso do nível técnico-artístico para o da "protecção do nacional" parece ser o único recurso do cronista que se sente no dever de "defender" o músico português da excelência daquele que é considerado "o deus do piano", invocando como desculpa a dura condição de "quem nasceu só com o genio em terra em que o genio, nem é riqueza, nem dá honra".[18] Tentativa semelhante será em-

[17] *Diario do Governo*, 6 de Janeiro de 1834.

[18] *Revista universal lisbonense*, 29 de Janeiro de 1845, art. 3855. A imagem da dura condição do músico português, a que já me referi no decurso deste livro e à qual regressarei em particular nos próximos capítulos, se por um lado corresponde a uma percepção espalhada entre a classe dos músicos locais, soa por outro, no artigo citado, como um lugar comum e uma espécie de artifício retórico, visto que é aplicada a Manuel Inocêncio dos Santos, um dos músicos que em Lisboa se podia gabar de uma das posições mais sólidas, sendo de facto durante muito tempo o músico com mais crédito na corte (VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 281). Sobre as polémicas determinadas pela

preendida pela *Revolução de Setembro* em relação aos ensaios como compositor de ópera de Xavier Migone, através de um raciocínio do mesmo teor que conseguirá dar a entender que o músico português "detinha capacidades técnicas superiores a Verdi, mas não dispunha de iguais condições de acesso ao circuito teatral internacional".[19]

Mas para além da retórica nacionalista, de resto comum a boa parte da Europa oitocentista,[20] devemos registar também tentativas de transferir este sentimento do "nacional" para verdadeiros projectos culturais que tentam interessar também o teatro musical e que parecem ser significativos da particular conjuntura cultural de meados dos anos quarenta. Estamos além disso num período no qual a ideia da necessidade de um regresso às raízes nacionais, analogamente ao que acontecia ou tinha já acontecido noutros contextos europeus, surgia como um dos temas centrais do ambiente cultural português, concretizando-se, se bem que de formas diversas, na actividade literária, por exemplo, de Alexandre Herculano e Almeida Garrett; como é sabido, a reforma teatral deste último, se bem que não tenha chegado significativamente a contemplar a criação de um género operático português, visava de facto a fundação de um verdadeiro teatro nacional que se religasse idealmente à tradição autóctone de Gil Vicente.

Neste sentido parece muito significativa a tentativa de criar uma ópera em língua portuguesa, realizada, sempre à sombra do conde de Farrobo, graças à colaboração do seu músico de referência, António Luís Miró, com o próprio Alexandre Herculano. O *Diário do Governo* anunciava assim o projecto:

> O logar do que verdadeiramente chamamos opera, acha-se vasio na litteratura portugueza, devendo causar pejo que, tendo os francezes em sua lingoa prosaica muitas operas desde Quinault e Rameau, havendo-se tambem em idiomas asperos das nações do norte, esteja Portugal sem um ensaio neste genero, quando possuimos primores de todos os outros ramos da poesia lyrica, e temos a fortuna da fallar uma lingoa tão expres-

estadia de Franz Liszt em Lisboa reenvio o leitor para o meu texto "'Liszt al rovescio'… cit..

19 João Luís Meireles Santos Leitão da SILVA, *O diário A Revolução de Setembro (1840--1857): música, poder e construção social de realidade em Portugal nos meados do século XIX*, dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2006 (policopiado), p. 125.

20 Na vasta bibliografia sobre o tema do nacionalismo no âmbito musical, assinalo apenas aqui, embora não contenha referências à situação portuguesa, a eficaz síntese realizada por SAMSON (ed.), *op. cit.,* em particular no capítulo "Nation and Nationalism", pp. 568-600.

> siva, flexivel, canóra, e abundante de vocabulos e rimas, tão adaptada ás imagens poeticas como ás formas mechanicas do verso. – Abre o sr. Herculano esta nova carreira: estamos persuadidos que o poeta da *Harpa do Crente*, o escriptor fecundo, que dispõe das galas e das riquezas da lingoagem patria, desfará o preconceito de alguns que suppoem esta apenas propria para breves composições, quando tenha de sujeitar-se ao compasso, ás inflexões das notas de musica. Se a empreza é mui ardua, como n'outras lingoas, teremos o gosto de vêr que não é insuperavel.[21]



Fig. 23: Ignaz Fertig (litógrafo), *Alexandre Herculano* (Biblioteca Nacional de Portugal)

De facto, a 28 de Março de 1844 era executada pelos ilustres amadores da Academia Filarmónica "um drama lyrico, inteiramente portuguez pelo assumpto e letra, e pela composição da musica", ou seja *Os infantes em Ceuta*.[22] Nas páginas de *A illustração* – quando "duas peças da Opera dos

[21] *Diario do Governo*, 1 de Abril de 1844.

[22] *Ibid.* A execução desta ópera ficou a cargo de amadores, entre os quais os familiares do conde de Farrobo e o conde de Redondo, e o seu elenco, referido parcialmente no Anexo II, figura em destaque na introdução do libreto: Alexandre HERCULANO [de Carvalho Araujo], *Os Infantes em Ceuta: drama lírico em um acto [...]*, Lisboa, Tip. da Soc. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1844.

Srs Herculano e Miró [...] que são bellissimas, e foram applaudidas com enthusiasmo, e chamado o Compositor" foram repetidas no ano seguinte pela companhia italiana num espectáculo no Teatro de S. Carlos – Silva Leal recordava justamente como

> em quasi todas as nações em que hoje ha Opera-nacional começou ella por artistas italianos. [...] Foi tambem assim que a Opera-nacional começou em França por uma pastoral de Perrin; e se o Sr Conde do Farrobo quizesse imitar o Cardeal Mazzarino faria mais um serviço ao paiz, alias mui distincto na historia da nossa civilização.[23]

É assim mais uma vez o conde a figura central desta operação que, de acordo com as palavras de Silva Leal, devia ser de grande actualidade e receber muitas atenções, parecendo estimular naquele momento o surgimento de outras iniciativas análogas:

> E acrescentamos mais, em abono do que acima dissemos que o Sr. Conde do Farrobo ja destribuiu as partes d'uma Opera-portugueza (poesia de S. Ex.a e música do sr. Daddi) que se começará cedo a ensaiar no lindo Theatro das Larangeiras. Ouvimos tambem que a Assemblea Philarmonica projecta celebrar o anniversario da restauração da sua bella Sala, da rua do Almada, com uma Opera-portugueza a que fará a musica o sr. Schira.[24]

A realização de *Os infantes em Ceuta* parece ser assim extremamente relevante se pensarmos que é a primeira tentativa de criar uma ópera em língua portuguesa, assim como é sem dúvida significativo o facto de ter sido encomendada por uma sociedade de concertos amadora. As tradicionais dificuldades de acesso ao Teatro de S. Carlos por parte dos compositores locais, mesmo se parcialmente atenuadas nesta nova fase política, e a reticência das companhias italianas em cantarem óperas que eram dificilmente exportáveis para outros teatros, como eram as de compositores portugueses, e pior ainda se em língua portuguesa, podiam ser pelo contrário superadas justamente no âmbito de uma instituição local na qual, como é óbvio, se reflectia plenamente uma certa componente que definimos genericamente

---

[23] O mesmo cronista sublinhava também que "a poesia percebia-se pouco, é verdade, mas eram extrangeiros que cantavam n'uma lingua que alguns d'elles pela primeira vez pronunciavam" (cf. *A illustração*, n. 1, Abril de 1845, periódico onde, além do mais, escrevia também Herculano).

[24] *Ibid.* Não encontrei nenhuma confirmação desta ópera portuguesa de Schira nas minhas pesquisas sobre a Assembleia Filarmónica, associação que será tratada amplamente mais adiante no capítulo dedicado às associações filarmónicas.

como "nacionalista" e que se pode encontrar mais generalizada na sociedade portuguesa da época. A mesma tendência que, no contexto das posições patrióticas desencadeadas pela vitória liberal e pelas diversas lutas políticas, assim como pelo desejo de resgatar o país dos atrasos e da dependência estrangeira, se associava a um ideal geral de progresso da civilização que parecia incentivar a realização de instituições estatais ou privadas de carácter nacional, e a que me referirei mais adiante ao tratar do fenómeno do associativismo musical.

Em 1846 a *Revista universal lisbonense* auspicava ainda que fosse mesmo a Sociedade Thalia, já recordada pelo papel nela desenvolvido tanto por Garrett como por Farrobo, a dar uma representação lírica porque:

> póde ser, e è muito natural, que a opera-portugueza chegasse a fundar-se, se o impulso para criaçao d'ella viesse de um logar que por tantas razões deve exercer a maior influencia n'este objecto.[25]

Embora isso não se verificasse e não registemos mais tentativas no âmbito da ópera séria no período examinado, podemos todavia colocar a hipótese de que a própria realização de *Os infantes em Ceuta*, e o reforço de instâncias nacionalistas também no campo da cultura musical, terão continuado a incentivar a produção de uma numerosíssima série de obras que durante anos seriam identificadas com o teatro musical em língua portuguesa. Se de facto a experiência da obra de Miró e Herculano não teve uma continuidade imediata no âmbito do género sério, presumivelmente por razões de índole cultural (representadas pelo peso do prestígio da tradição operática italiana), associadas a outras de carácter mais simplesmente prático (como sejam as dificuldades de acesso ao Teatro de S. Carlos), parece tê-la tido por outro lado, como se sabe, no campo da ópera cómica, ao qual se dedicaram muitos dos principais músicos locais activos nos teatros secundários da capital.

O aumento destes últimos espaços no reino de D. Maria II, se por um lado contribui para confirmar a forte procura de ocasiões de sociabilidade, já assinalada na sua vertente privada e semi-pública, por outro irá constituir uma nova possibilidade para a expansão da actividade concertística, se bem que sempre subordinada à actividade teatral. De facto, mesmo mantendo-se indiscutível o primado do teatro de ópera na vida musical citadina, a estrutura organizativa dos teatros públicos da cidade parece de qualquer modo geralmente mais disponível para que estes se abram gradualmente à realização de concertos, consentindo um mais fácil acesso aos músicos que aí

[25] *Revista universal lisbonense*, 5 de Fevereiro de 1846, art. 406.

pretendessem dar as suas "academias", entre os quais igualmente um maior número de concertistas estrangeiros, por vezes extremamente prestigiosos como no caso de Liszt, que começam a apresentar-se com sempre maior frequência nos palcos da capital.

Bastaria no entanto tão só a actividade constante das associações filarmónicas locais para nos permitir refutar a tese tradicional de uma substancial irrelevância da prática concertística na vida musical lisboeta do século XIX. Tese essa que parece assim basear-se mais numa valoração qualitativa que quantitativa, e para cuja elaboração contribui de modo determinante um preconceito negativo, seja pelo que se refere a um tipo de exibição apressadamente liquidada como secundária enquanto amadorística, seja pelo que diz respeito a um repertório concertístico que dificilmente corresponde àqueles cânones estéticos que, em particular no âmbito da música instrumental, se irão fixar geralmente na Europa na segunda metade do século XIX.

Mas a particular hipertrofia do concertismo amadorístico lisboeta da época farrobiana ultrapassa os confins de um fenómeno tipicamente oitocentista, que encontramos em todos os principais contextos europeus da mesma época, adquirindo um relevo muito particular na situação específica da capital portuguesa, onde parece pôr a nu, com particular evidência, a dificuldade tradicional do músico profissional local em impor-se no centro das atenções do público. Num contexto dominado pelo teatro de ópera e pelos membros das companhias estrangeiras que nele se exibiam, e no qual faltou durante muito tempo uma instituição capaz de fornecer um ensino especializado da música em sentido moderno, a reacção a esta debilidade tinha-se concretizada historicamente no corporativismo da Irmandade de Santa Cecília, confraria que, como já se disse na primeira parte deste livro, procurava exercer um controle sobre toda a actividade musical citadina valendo-se para isso de um privilégio real concedido no tempo de D. José.

Parece no entanto evidente que, com o novo rumo político representado pelo liberalismo, a manutenção desse privilégio se tornava impossível, como demonstram claramente não só as medidas adoptadas desde o início pelos governos liberais, por exemplo em matéria de liberdade de ensino, como os confrontos que, desde a reabertura do Teatro de S. Carlos, irão opor os músicos da orquestra e o empresário.[26]

Deste modo, a classe dos músicos lisboetas foi obrigada desde bastante cedo a procurar novos instrumentos para agir em defesa dos seus membros, os quais se irão concretizar no Montepio Filarmónico, cujo fim era o socorro

[26] V. mais adiante, em particular o capítulo sobre o Montepio Filarmónico ("'Essa porção infeliz de artistas': o Montepio Filarmónico como resposta à condição do músico lisboeta").

mútuo dos seus sócios, na Associação Música 24 de Junho, que tinha por objectivo defender os interesses dos instrumentistas que trabalhavam nas orquestras locais, e também na Academia Melpomenense, sociedade de concertos criada em 1846 a fim de tentar tornar os músicos profissionais mais protagonistas da vida concertística local.[27]

Deste modo, o associativismo, que tinha já fornecido uma resposta às exigências de novas práticas de sociabilidade mundana nas quais se incluíam igualmente as sociedades de concertos amadoras, apresenta-se também no caso dos músicos profissionais como o instrumento mais eficaz de defesa dos próprios interesses corporativos. Mas a história da própria Academia Melpomenense mostra claramente, como já tinha sucedido na época da Sociedade Filarmónica de Bomtempo, que a actividade concertística lisboeta não podia prescindir de elementos de acentuado carácter mundano e por isso do apoio dos músicos amadores, os quais por sua vez, habituados há bastante tempo a serem protagonistas das *performances* musicais, dificilmente se deixariam relegar ao papel anónimo e pouco visível de público pagante.

Ao mesmo tempo, o carácter particularmente radical do corporativismo ligado à Irmandade de Santa Cecília parece indicar que, para além da escolha de novos instrumentos e estratégias, em alguns casos extremamente eficazes, se continuaram a prosseguir substancialmente as velhas finalidades proteccionistas e monopolísticas tradicionalmente ligadas à história da congregação. Como veremos ao tratar da Associação Música 24 de Junho, a sua decerto legítima luta para tornar mais estável e seguro o trabalho dos músicos locais tenderá frequentemente a criar um sistema em parte auto-referencial e auto-gerido, construído sobre uma rígida hierarquia que tem por objectivo a obtenção dos máximos privilégios para os seus afiliados e a exclusão do "outro"; um sistema que tenta em definitivo subtrair-se às dinâmicas do mercado e da livre concorrência e que, por outras palavras, nega a possibilidade de um verdadeiro confronto. O provincianismo do músico português "integrado", categoria à qual escapam, pagando um duro preço, alguns dos mais interessantes músicos da época, de João Domingos Bomtempo a João Guilherme Daddi, parece frequentemente gerado por esta atitude de insegurança e de fechamento, mais do que pelo isolamento geográfico e cultural de um país ao qual chegam, com surpreendente rapidez, as mais modernas modas musicais parisienses, e que se torna etapa, a partir dos anos quarenta do século, das *tournées* de alguns dos principais concertistas da época.

[27] A rica documentação sobre tais iniciativas, da qual se dará amplamente conta mais adiante, recorre quase sempre a essa mesma retórica nacionalista à qual me referi, o que parece singular numa categoria, a dos músicos lisboetas, na sua esmagadora maioria proveniente de famílias estrangeiras.

Mundanidade, progresso e civilização: impulsos ao associativismo musical na Lisboa liberal

> Mas entre todas as formas de sociedade, a mais nobre e mais firme é a que surge quando os homens virtuosos, semelhantes nos costumes, se ligam uns aos outros como uma família.
>
> (Cícero, *De officis*, XVII, 55)[1]

> São incalculaveis as vantagens que um povo livre póde tirar da reunião e esforços de muitos individuos que concorrem entre si [para] chegar a um fim util que cada um delles trabalhando de per si isoladamente não poderia obter.
>
> (*O nacional*, 26 de Abril de 1836)

Um dos fenómenos mais interessantes da vida musical lisboeta nos meados do século XIX é o do associativismo musical de tipo amador, fenómeno este tipicamente oitocentista e comum a grande parte do mundo ocidental. Se bem que tenha sido frequentemente assinalado como um aspecto relevante da vida musical europeia da época, ainda hoje são relativamente poucos os estudos que dele se têm ocupado, provavelmente também por causa de um preconceito tenaz em relação às manifestações artísticas de tipo amador.[2]

---

[1] "Sed omnium societatum nulla praestantior est, nulla firmior, quam cum viri boni moribus similes, sunt familiares coniuncti" (CICERO, *De officiis*, I, 55). Esta citação foi-me sugerida pelo compromisso do Montepio Literário redigido por Joaquim António de Lemos Seixas e Castel-Branco, "profesor regio na Corte", onde a frase de Cícero aparece em epígrafe (cf. José Silvestre RIBEIRO, *História dos estabelecimentos científicos literários e artisticos de Portugal*, 18 vols., Lisboa, Typ. da Academia Real das Sciências, 1871-1893, vol. III, pp. 328-329).

[2] Devo referir aqui uma tentativa interessante de aprofundar este tema em relação à variada situação italiana como é a dos *Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane*, a qual, tomando como ponto de partida as actas de um congresso de 1995, produziu até hoje dez números dedicados aos vários aspectos e declinações regionais do

No caso de Lisboa, o que parece extremamente significativo é o extraordinário protagonismo assim como o número conspícuo de sociedades que, de um modo formal, propunham concertos de amadores: número esse que parece assaz surpreendente, não só tendo em conta as dimensões da capital portuguesa, como também ao confrontá-lo com o de sociedades do mesmo tipo existentes, por exemplo, em Paris ou nas principais cidades italianas, contextos estes que, pelo que se refere ao âmbito musical, nos parecem mais relacionados com o da Lisboa daqueles anos.[3] Em particular, através das crónicas dos periódicos da época temos de facto frequentemente a sensação que o relevo e a centralidade que estes concertos de amadores adquirem na economia da vida concertística lisboeta acabam por fazer com que ocupem espaços e uma atenção que noutras cidades eram destinados sobretudo às exibições dos profissionais.

Tendo em conta que o associativismo será também o instrumento escolhido pela Irmandade de S. Cecília para melhor defender os seus interesses, determinando outro aspecto peculiar da vida musical lisboeta oitocentista, isto é a radicalização do corporativismo dos seus músicos profissionais, poderá ser talvez útil tentar indicar algumas tendências da sociedade lisboeta da época que, embora transcendendo evidentemente o simples âmbito musical, parecem todavia relevantes para a sua compreensão.

Antes de mais, parece evidente que se pode relacionar o associativismo amador sob muitos aspectos com o fenómeno mais vasto da "mundanidade",

---

fenómeno das chamadas filarmónicas; cf. Antonio CARLINI (ed.), "Accademie e società filarmoniche: organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento, atti del convegno di studi nel bicentenario della Società filarmonica di Trento, Trento 1-3 dicembre 1995", in *Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane*, 1, Trento, 1998. Em relação à difusão deste fenómeno na Europa, Alberto Basso fornece uma panorâmica geral mas eficazmente sintética (cf. BASSO, *Accademie, conservatori* ... cit.).

[3] V. mais adiante, neste livro, a lista das associações musicais lisboetas que se apresenta no Quadro III. Pelo que se refere à difusão do associativismo musical amador em Paris basta pensar que, na miríade de sociedades musicais (referidas por exemplo in Jeffrey COOPER, *The rise of instrumental music and concert series in Paris 1828-1871*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, em especial p. 217 e segs.), o número das de tipo amador, em relação às profissionais, parece ser muito menos significativo que em Lisboa. Chega-se à mesma conclusão em relação às associações oitocentistas das várias capitais italianas, para as quais v. A. CARLINI, *op. cit.*, assim como Sergio MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Bolonha, Forni, 1970, *passim*. É interessante notar a este propósito como, por exemplo, as crónicas atentas e detalhadas de Heine sobre Paris entre 1821 e 1847 não se detêm quase nunca nas sociedades de concerto amadoras (cf. Heinrich HEINE, *Cronache musicali 1821-1847*, a cura di Enrico Fubini, Fiesole, Discanto, 1983).

o qual, como evidencia a difusão da prática social dos bailes, se bem que já em crescimento em Lisboa desde os anos posteriores ao terramoto, triunfa justamente no reinado de D. Maria II.[4] Por outro lado, tanto através das fontes jornalísticas como das arquivísticas, podemos verificar que o associativismo musical, e não só o que se manifesta nas sociedades de concertos mas também o que está ligado aos profissionais da Irmandade de Santa Cecília, é o reflexo de uma tendência mais geral para o associativismo favorecida pela instauração definitiva do liberalismo, que parece confiar um papel mais activo à iniciativa da chamada sociedade civil.

Analogamente ao que referimos na primeira parte em relação ao incremento das práticas de sociabilidade mundana centradas em torno da música, não surpreende assim que um primeiro impulso significativo ao associativismo, se bem que de alcance temporal limitado, se registe já com a Revolução de 1820, altura em que surgem numerosas associações, inspiradas em especial por sentimentos patrióticos e pela convicção de "que as Sociedades e Reuniões patrioticas são instituições, que apoiam a liberdade dos Povos, e o Systema Constitucional" e que "similhantes Estabelecimentos contribuem grandemente para unir, e civilizar as familias, offerecer aos Socios meios decentes de distração".[5] O próprio Ferreira Borges, líder do vintismo, tinha feito parte de diversas associações do período, esforçando-se em favor, por exemplo, da Sociedade Promotora da Indústria Nacional, cuja actividade foi interrompida durante o miguelismo, tendo sido prontamente restaurada após a vitória liberal de 1834.[6] É a partir deste momento, portanto, que se pode

[4] LOUSADA, *op. cit*., em particular p. 153 e segs.

[5] As duas citações são retiradas respectivamente dos *Estatutos da Sociedade Patriotica Constituição*, Lisboa, Viuva Neves e filhos, 1822, e dos *Novos Estatutos da Assembleia Portugueza*, Lisboa, Lacerda, 1822. Uma sociedade análoga foi fundada por exemplo no Porto no ano seguinte com o propósito de exercitar os jovens na oratória destinada à política e à defesa do sistema constitucional (cf. *Estatutos da Sociedade Patriotica Instructiva da Juventude Portuense*, Porto, Imprensa do Gandra, 1823). Miriam Halpern Pereira tinha já sublinhado: "Tal como em França e noutros países, durante a década de trinta assistir-se-ia a um multiplicar-se de associações de todo o tipo. […] Num movimento já iniciado durante o período vintista, sociedades, clubes e centros serviram de ponto de encontro nos mais diversos meios profissionais e sociais"; cf. Miriam Halpern PEREIRA, "Artesãos, operários e o liberalismo – dos previlégios corporativos para o direito ao trabalho (1820-1840)", in *Ler História* nº 14, 1988, pp. 41-86: 61.

[6] Entre os diversos dados sobre o associativismo neste primeiro período liberal que se podem encontrar na imprensa e nas fontes de arquivo menciono uma correspondência (in *P-Ln*, reservados 1076) relativa a Ferreira Borges que inclui informação sobre a sua actividade a favor da Sociedade Promotora da Indústria Nacional (estabelecida a 16 de Fevereiro de 1822 "na Casa da Assembléa Portugueza ao Carmo"), assim como sobre a sua participação noutras associações como a Sociedade Literária Patriótica ou a

difundir e consolidar mais e de modo mais continuado a convicção das inúmeras vantagens que se podem retirar da livre associação dos cidadãos, como parece demonstrar a atenção que alguns jornais mais politicamente orientados dedicam a tal tema. Entre estes conta-se *O nacional*, o qual, num artigo intitulado "Espirito d'associação", após ter exemplificado os numerosos âmbitos – do científico ao filantrópico e ao patriótico, do agrícola ao comercial – nos quais o associativismo podia encontrar aplicação, continuava assim:

> A' vista de tão fortes razões e tantos exemplos comprovativos em favor da utilidade do espirito de associação desejariamos nós que elle se introduzisse e arreigasse em nossos concidadãos, e se lhe desse a maior extensão e actividade, porque de certo em parte alguma ha mais necessidade do seu soccorro do que em Portugal, onde a Liberdade renasce apenas depois um longo interregno que exerceu o despotismo, achando-se por consequencia os povos descostumados daquelle generoso, e digno procedimento, e franca lingoagem de nossos avôs, e onde o Thesouro Publico (bolça commum) está exausto, e por isso impossibilidado o Governo de fazer muitas coisas uteis e necessarias que em grande parte podem ser empreendidas e executadas por sociedades particulares, se estas se formarem e houver constancia e boa vontade.[7]

Parece portanto que a convicção generalizada dos atrasos a nível sócio-económico e cultural e o desejo de contribuir para o progresso do país num clima de reencontrado orgulho nacional, assim como a difícil situação financeira do Estado, que lhe limitava à partida o raio de acção, forneceram fortes incentivos à difusão generalizada em todos os campos do associativismo. Detectamos de facto, já a partir dos primeiros tempos após a chegada a Lisboa de D. Pedro, o aparecimento de numerosas associações com as mais variadas finalidades – desde o desenvolvimento da rede de estradas e da

---

Sociedade Constitucional dos Verdadeiros Portugueses Amantes da Glória e Prosperidade da sua Pátria, a última das quais o convidava para a sua assembleia nas salas do Gabinete Literário. Sobre a restauração da Sociedade Promotora da Indústria Nacional v. também SANTOS, *op. cit.*, p. 306.

[7] *O nacional* de 26 de Abril de 1836; um outro artigo intitulado "Associações", publicado no número de 7 de Maio de 1836, retoma o tema habitual do papel do associativismo como defesa contra as tentações despóticas: "Não ha nada de que mais arreceiem os despotas de qualquer ordem que sejam do que desse baluarte inexpugnavel dos foros e liberdades do Povo, o espirito de associação". Ainda em 1841, recenseando entusiasticamente a actividade do Clube Lisbonense, *A Revolução de Setembro* de 16 de Outubro sublinhava: "Tanto val, e pode o espirito de associação, que é uma necessidade – natural, social, e commercial: – os esforços isolados de mil individuos não conseguem os resultados que sem custo alcançarão dez reunidos, e bem dirigidos".

indústria até à edificação do teatro nacional ou do monumento a D. Pedro, do simples "honesto recreio" ao progresso em sectores particulares da cultura – associações todas elas que se enquadravam, segundo as convicções correntes, na finalidade mais geral de "desenvolver a civilização".[8]

Acrescente-se a isto que estava já há muito tempo disponível, e se apresentava bastante ramificado em alguns sectores da sociedade lisboeta, um modelo, assim como uma particular prática associativa, exemplificados pela maçonaria, cujo papel, como é notório, teve um peso enorme nos acontecimentos portugueses daqueles anos e que, apesar da sua especificidade, fornecia de qualquer modo em determinados ambientes um exemplo de associativismo de sucesso também na realização de objectivos meramente práticos.[9] Neste sentido – tendo em conta que muitos dos principais músicos lisboetas do século XIX, de Bomtempo a Viana da Mota, a ela aderiram – não parecerá estranho, por exemplo, que o primeiro núcleo secreto da Associação Música 24 de Junho tenha começado a exercer o seu poder de controle sobre as orquestras da cidade sob a forma de uma loja maçónica, assim como que uma estrutura análoga tenha sido também inicialmente adoptada pelo Montepio Filarmónico, instituições estas que, como já referi, surgiram ambas a partir da Irmandade de Santa Cecília e às quais dedicarei mais ampla atenção nos capítulos seguintes.[10]

---

[8] É esta a finalidade que surge em muitas das associações que se constituem naqueles anos e das quais temos notícia tanto a partir da imprensa como das fontes de arquivo. Em particular através destas últimas é possível reconstituir numerosos processos relativos à sua constituição, que necessitava da redacção e depois da aprovação régia dos estatutos. Refiro aqui em particular a documentação que se conserva em *P-Lan*, MR, mç. 2037-43, "Negócios diversos", onde por exemplo no maço 2043 encontramos todo o processo relativo à constituição da Sociedade Barcelense, que se propunha "desenvolver a civilização – concorrer para a manutenção das Instituições Patrias, promover a instrução publica, propôr ao Governo e as cortes medidas de utilidade publica e ultimamente socorrer os socios que cahirem na indigencia". Interessante é também a lista de instituições análogas referida em RIBEIRO, *op. cit.*, vol. III, pp. 429-433.

[9] Assim por exemplo Marques: "Através das suas sociedades patrióticas e dos seus clubes [a maçonaria] controlou o poder de 1820 a 1823 e de 1833 à década de 1870" (MARQUES, *Breve história de Portugal*, cit., p. 481). Entre os muitos textos que se ocupam da maçonaria portuguesa, limito-me a referir o do mesmo autor onde se realça em particular a profunda ligação entre a consolidação do liberalismo e a difusão da maçonaria (cf. António Henrique de Oliveira MARQUES, *A Maçonaria em Portugal*, Gradiva, 1998).

[10] Na sede dessas instituições na Igreja dos Martyres são visíveis ainda hoje alguns simbólos maçónicos como, por exemplo, o chamado "olho de Hórus" decorado no tecto da sala onde actualmente se consulta o arquivo.

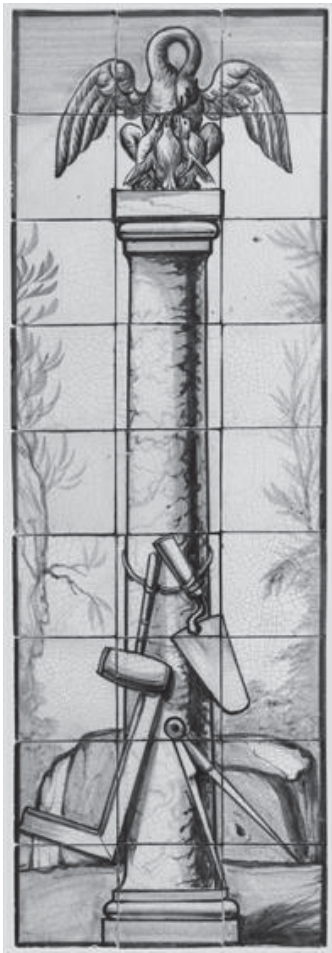


Fig. 24: Luís António Ferreira, "Painel de azulejos retratando simbologia maçónica" [1865] (Museu Nacional do Azulejo)

A participação de músicos na actividade da maçonaria local, em cujo cerimonial a música parece ter tido além disso um papel significativo, deduz-se por exemplo da recordação de José Maria Cristiano, um dos músicos mais influentes da Irmandade, fornecida por Brito-Aranha:

> Quando havia festa ou magna solemnidade em algumas sociedades secretas, daquelle tempo, e não podia dispensar-se a musica, mais ou menos numerosa, mas sem se gastar dinheiro, porque não o havia nos cofres, o Christiano corria a fazer um convite pelos collegas e professores de musica – já se sabe que tinham filiação nas indicadas sociedades – e não faltava a orchestra, que elle regia com a maior satisfação. [...] A' roda do Christiano formavam-lhe uma especie de fraternal cortejo professores como: João Gazul, Francisco Gazul, José Maria de Freitas, Thomaz

Jorge, Jorge Titel, Carlos Firensola, José Maria Alcobia, Costa Chaves, Romão Vieira, e outros.[11]

É significativo a este propósito o caso de Francisco António Norberto dos Santos Pinto, músico cujo catálogo de obras, sem ter em conta alusões implícitas ao mundo e aos símbolos da maçonaria, apresenta diversos números de um *Cântico Maçónico* cujos títulos remetem de facto para os cerimoniais da sociedade.[12]

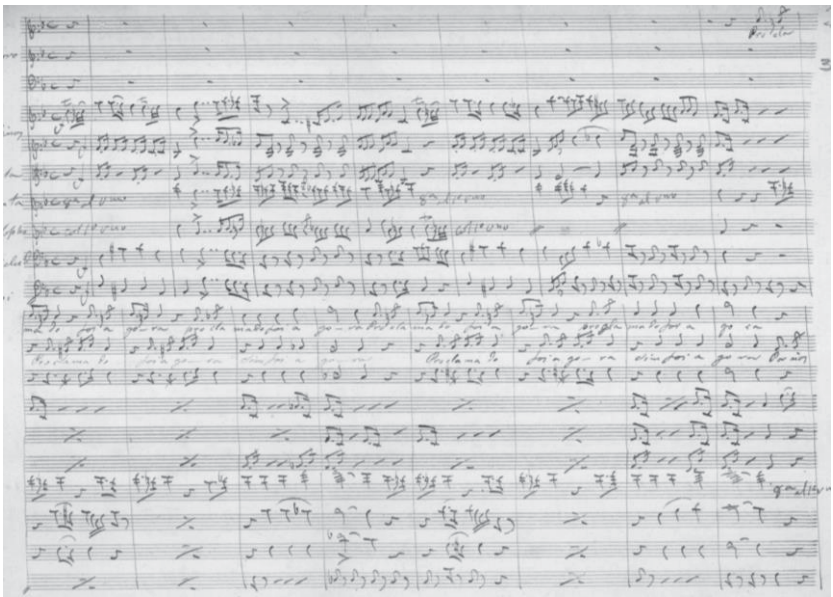


Fig. 25: F. A. N. dos Santos Pinto, *Cântico Maçónico*: *Coro para os proclames* (Biblioteca Nacional de Portugal)

O que parece de qualquer modo evidente é que em breve a prática associativa se irá também prestar a fornecer uma resposta eficaz àquele desejo de sociabilidade mundana que, durante muito tempo refreado pela particular

[11] Brito ARANHA, *Factos e homens do meu tempo: memórias de um jornalista*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1907-1908, pp. 225-26. Como se sabe, a maçonaria teve um papel de relevo na história da música europeia também no campo específico do concertismo, como bem exemplifica o caso da Loge Olympique de Paris. Para uma visão geral do fenómeno v. por exemplo Alberto BASSO, "Massoneria, esoterismo e altri luoghi segreti", in NATTIEZ, *op. cit.*, vol. IV, pp. 606-623.

[12] As cópias manuscritas desta composição conservam-se em *P-Ln*, M.M. 317//11-15.

situação histórico-política portuguesa das primeiras décadas do século, se pode agora manifestar em grande escala, para além da esfera privada e dos habituais centros de mundanidade pública, o primeiro dos quais era o Teatro de S. Carlos, também através da criação de um grande número de associações destinadas a disponibilizar ocasiões de práticas mundanas requintadas e elitistas, muito frequentemente centradas em actividades relacionadas com a dança, o teatro e a música. Se já tínhamos assinalado um incremento de tais práticas na segunda década do século, agora o fenómeno parece atingir indubitavelmente a máxima visibilidade e passar de um âmbito mais estritamente privado a um mais público.

Também neste caso parece ser determinante, não tanto a estabilidade política que neste período é dificilmente detectável, quanto a afirmação definitiva do liberalismo, que introduzia, mesmo que com hesitações e contradições, uma nova concepção das relações entre Estado e sociedade que facilitava o desenvolvimento de uma "esfera pública burguesa [...] concebida num primeiro momento como a esfera dos privados reunidos como público".[13] Por outras palavras, a ideia da separação dos âmbitos de competência entre o Estado e a chamada "sociedade civil" parece deixar vazio um espaço que esta última tenta colmatar dotando-se das suas próprias estruturas sociais independentes do Estado pelo menos formalmente, e nas quais num primeiro momento parece reproduzir – ao nível do âmbito público – características, dinâmicas e comportamentos típicos da esfera do privado. As sociedades de recreio lisboetas deste período, e portanto as sociedades filarmónicas que se parecem desenvolver no seu âmbito, apoiam-se todas elas de facto numa rede de relações interpessoais entre os seus participantes, nos papéis muitas vezes intercambiáveis seja de executantes seja de público, que parece típica da fase que precede, criando-lhe de certo modo os pressupostos, o advento da cultura musical de massa, caracterizada por sua vez, como se sabe, por um público que se torna, ao contrário, entidade impessoal.[14] Além disso,

[13] "Sfera pubblica borghese [...] concepita in un primo momento come la sfera dei privati riuniti come pubblico" (Jürgen HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, 8ª ed., Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 33; primeira edição: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Habilitationsschrift, Luchterhand, Neuwied, 1962).

[14] Já referi na primeira parte deste livro a pertença da actividade concertística amadora, assim como do benefício oitocentista, a um sistema que precede o do mercado musical de massa, em virtude da forte dependência da rede de relações sociais estabelecida entre os vários elementos envolvidos. A este propósito Weber, aplicando o termo cultura de massa à esfera da música, sublinha que "o que caracterizou primariamente a cultura musical de massa foi o carácter impessoal das relações entre os ouvintes e os executantes e a exploração activa de um vasto público pela indústria musical" ["what

penso que se podem considerar a necessidade de decoro e distinção, e as funções de ostentação e auto-reconhecimento, unidas a um forte elitismo, como elementos típicos desta sociabilidade específica que, se no Norte da Europa se tinha vindo a conotar cada vez mais como manifestação da emergência da burguesia, em Lisboa, assim como noutros contextos meridionais, se reveste de características e subentende instâncias de natureza extremamente heterogénea e interpretação complexa, cujo exame vai muito além dos objectivos deste trabalho. Não obstante, para as finalidades do nosso discurso, não se pode deixar de sublinhar que essa complexidade se vislumbra já na própria composição desta elite mundana que ocupa cada vez mais as crónicas jornalísticas, já que ela parece incluir, lado a lado com elementos da alta burguesia urbana (especialmente altas patentes do exército e do funcionalismo público), membros da nova aristocracia assim como uma parte da velha nobreza, principalmente quando envolvida na vida política, assim como alguns intelectuais e artistas profissionais.

A falta por outro lado de uma generalizada consciência de classe nos grupos emergentes da burguesia (não por acaso muitas vezes transformada em nova nobreza), faz com que esta pareça muito mais interessada em obter reconhecimento e legitimação participando nas instituições e nos divertimentos da elite, do que em criar as suas estruturas específicas assim como códigos de comportamento alternativos aos herdados do Antigo Regime e das velhas práticas cortesãs-aristocráticas. Neste sentido, as associações musicais lisboetas não necessitam, como sucedia por exemplo com as Singakademien alemãs, de se colocar como alternativa ao teatro de ópera mas ao contrário, como se verá também pelo seu repertório, parecem intimamente ligadas àquele, quase como apêndices e prolongamentos daquele espaço tão central na vida cultural e mundana da cidade. Além disso, a sobrevivência de resíduos de um código de comportamento de natureza extremamente aristocrática é frequentemente acompanhada por elementos de novidade e por um culto da "modernidade" (entendida como capacidade de se manter a par das principais modas da época) cujas raízes mergulham na convicção generalizada dos grandes atrasos do país e que se traduz muitas vezes na importação de modas e modelos estrangeiros, principalmente da capital francesa, como detectava não sem ironia a descrição sintética deixada por um viajante estrangeiro:

---

has characterized musical mass culture primarily has been rather the impersonality of relationships between listeners and performers and the active exploitation of a broad public by the music business"; cf. WEBER, "Mass Culture ..." cit., p. 177]. Neste sentido, pela qualidade, se bem que não pelas dimensões, ele entrevê já na tipologia do concerto "impessoal" e na atitude da indústria editorial oitocentista as origens da actual cultura musical de massa.

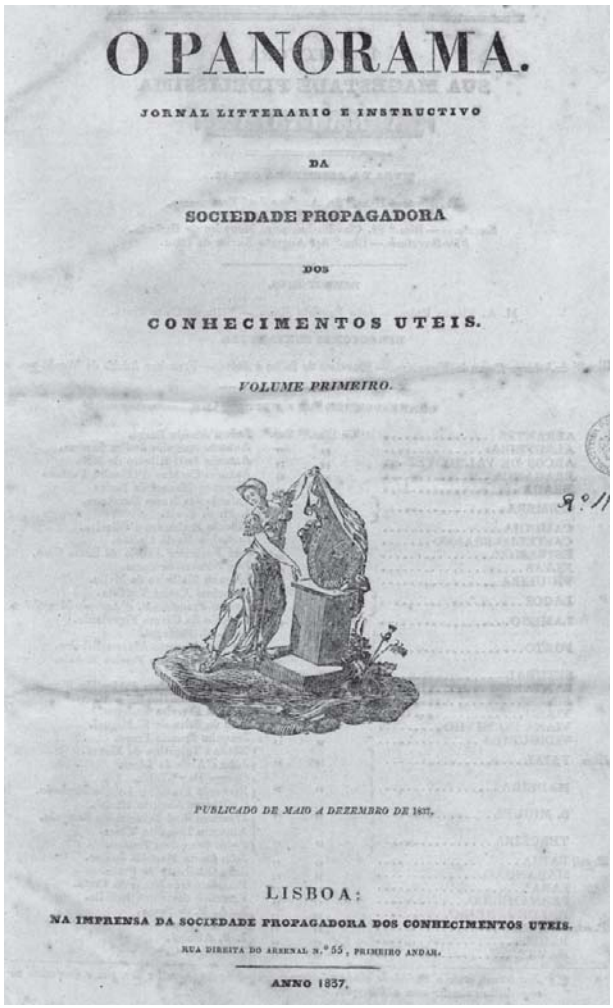
> Portugal compra as fazendas, as chitas, os algodões de que necessita aos ingleses, os objectos de quinquilharia aos alemães, os livros estrangeiros à contrafacção belga, as lãs aos espanhóis, os cereais aos contrabandistas gregos, e expede os seus vinhos e a sua fruta para Inglaterra ou para as Américas. À França só sobra assim o artigo *Mode*, e a prevalência da sua propaganda democrática, que é favorecida aqui unicamente porque é combatida pela Inglaterra.[15]

Em definitivo, portanto, podemos considerar que a difusão generalizada do fenómeno do associativismo, unida a uma necessidade sempre crescente de sociabilidade mundana, terão fornecido um terreno extremamente fértil sobre o qual foi possível lançar as raízes, expandindo-o depois, do tipo específico do associativismo musical amador, cujo pressuposto se baseia evidentemente na grande difusão da prática musical diletantística, frequentemente interpretada, como se sabe, como factor de distinção e de elegância. Mas a passagem da exibição deste traço distintivo – desde há muito indispensável na educação da boa sociedade e em particular dos seus representantes do "gentil sexo" – do espaço doméstico para o espaço da assembleia semi-pública parece contar também com a convicção generalizada da necessidade de uma difusão da cultura que encontra uma analogia, por exemplo, no grande incremento, detectável mais ou menos no mesmo período, dos chamados "jornais de recreio e instrução".[16]

---

[15] "Il Portogallo compera i panni, le indiane, le cotonerie di che abbisogna dagli inglesi, gli oggetti di chincaglieria dai Tedeschi, i libri stranieri dalla contraffazione belgica, le lane dagli spagnoli, i cereali dai contrabbandieri greci, e spedisce i suoi vini e la sua frutta in Inghilterra o nelle Americhe. Alla Francia non resta dunque che l'articolo *Mode*, e la prevalenza della sua propaganda democratica, che essa qui favorisce unicamente perché combattuta dall'Inghilterra": DEMBOWSKY, *op. cit.*, vol. II, pp. 10-11.

[16] Assim por exemplo um cronista do *Diario do Governo* de 1 de Abril de 1844: "Comprazemo-nos em vêr que no meio de tantas paixões desordenadas ainda não pereceu entre nós o amor das bellas artes, duplicadamente civilisadoras, porque excitam e elevam o espirito, e occupam agradavelmente, tempo que a ociosidade tornaria inutil, ou altamente prejudicial". Sobre a difusão dos jornais de "recreio e instrução" v. o capítulo dedicado a este tema in SANTOS, *op. cit.*, p. 166 e segs. assim como Sérgio Campos MATOS, *Historiografia e memória nacional no Portugal do século XIX (1846--1898)*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, em particular o capítulo "A imprensa periódica e a crítica", onde se sublinha, a p. 141, que *O panorama* em 1837 atingiu "o impressionante quantitativo de 5 000 exemplares" e que "o aumento do número das tiragens [...] e de assinantes, alimentavam, por certo, a impressão então generalizada, em certos meios, de que Portugal acompanhava, a par e passo, o movimento intelectual das


O PANORAMA.

JORNAL LITTERARIO E INSTRUCTIVO

DA

SOCIEDADE PROPAGADORA

DOS

CONHECIMENTOS UTEIS.

VOLUME PRIMEIRO.

PUBLICADO DE MAIO A DEZEMBRO DE 1837.

LISBOA:

NA IMPRENSA DA SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS UTEIS.

RUA DIREITA DO ARSENAL N.° 55, PRIMEIRO ANDAR.

ANNO 1837.

Fig. 26: ***O panorama, jornal litterario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*** **[dir. Alexandre Herculano], Lisboa, Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis (frontíspício do primeiro número de 6 de Maio de 1837).**

A "popularização" da cultura que estes últimos visavam, dirigida de qualquer modo, bem entendido, às camadas médias-altas da sociedade, parece orientada por instâncias pedagógico-filantrópicas de matriz setecentista, mesmo que seja numa versão simplificada segundo a fórmula de Herculano de

pôr "mel na borda do vaso para beber o remédio",[17] e é considerada um elemento indispensável do progresso da nação. A acção desenvolvida pelos periódicos diferenciava-se no entanto profundamente da das associações musicais por um motivo fundamental: enquanto nos primeiros a acção de popularização da cultura, embora com as necessárias simplificações e o peso determinante do factor "moda", era realizada principalmente por intelectuais de profissão, no caso das associações musicais o facto de agirem em espaços de tão forte carácter mundano, aliado à precária condição dos músicos locais, reduzia de tal modo a possibilidade de protagonismo dos músicos de profissão que ficamos frequentemente com a impressão, lendo as crónicas jornalísticas, que essa tarefa era completamente delegada nas mãos dos amadores.

Se os estatutos da Assembleia Portuguesa já contemplavam entre os seus fins o da "instrução",[18] parece no entanto que na época farrobiana a fórmula mais habitual que se encontra na rubrica "fim da associação" dos estatutos de algumas destas sociedades passa de "honesto recreio*"* a "recreio e instrucção". Esta última fornece uma legitimação suplementar à exibição concertística dos amadores, assim como contribui para a passagem de um tipo de prática musical mais privada e informal, seja em casa ou nas primeiras sociedades em que está prevista uma actividade musical, ao verdadeiro concerto oferecido por "curiosos" nas muitas associações musicais citadinas agora recenseadas pelos jornais, alguns dos quais, já no seu título, revelam uma atenção particular a este fenómeno. Entre esses conta-se *O espectador*, que se referia assim ao fenómeno das chamadas "filarmónicas" no editorial do primeiro número da série de 1848:

> As philarmonicas entram tambem no nosso programma; porque as philarmonicas são hoje entre nós um meio poderoso de diversão, e um auxilio efficaz de civilização.[19]

---

elites europeas" (p. 141). Sobre a forma de tratar os temas musicais neste género de jornais lisboetas veja-se também Francesco ESPOSITO, "Os primeiros passos em direcção da crítica musical: os assuntos musicais na imprensa lisboeta da primeira metade do século XIX (1820-1855)", in Maria Alice VOLPE (ed.), *Anais do V Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ "Periódicos Musicais: História, Crítica e Políticas Editoriais"*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, (no prelo).

17 SANTOS, *op. cit.*, p.167.

18 Cf. *Novos Estatutos da Assemblea Portugueza*, cit., p. 3.

19 *O espectador*, 1 de Outubro de 1848. Este periódico enfatiza além disso, em várias ocasiões, a missão civilizadora realizada pelas sociedades musicais amadoras, como por exemplo numa recensão de um concerto da Academia Filarmónica, onde se lê: "Em 5 annos de existencia que conta esta sociedade, brilhantes academias de musica, e não menos brilhantes reuniões de baile, lhe teem glorificado a creação, e diffundido a idéa civilizadora que a ennobrece" (*O espectador*, 27 de Dezembro de 1844).

De facto *O espectador*, ao retomar a sua publicação semanal após uma interrupção de alguns anos, passará significativamente de *jornal de litteratura e dos theatros* a *jornal dos theatros e das philarmonicas.*[20] Mas desde 1835 tinha feito a sua breve aparição um jornal de variedades que, já no título, contemplava entre os seus objectivos as assembleias (*A guarda avançada dos domingos, jornal de modas, theatros, assembleas, passeios, dança, muzica, poesia e variedades, dedicado ás mais bellas*), enquanto que em 1843 iniciou a sua breve existência a revista *O neorama: jornal de theatros publicos e particulares, assembleias e academias philarmonicas*, e em 1856 via a luz do dia um quinzenário intitulado *Theatro e assembléas: jornal litterario, musical e theatral*; para não falar das composições que estão ligadas a vários títulos ao fenómeno do associativismo musical, emblematicamente exemplificadas pelo *Hymno das Philarmonicas* de Francisco Norberto dos Santos Pinto.[21]

[20] *O espectador, jornal dos theatros e das philarmonicas*, Lisboa, Typ. de F.X. de Souza, 1848-1851. Com o mesmo nome, e o subtítulo *semanario de critica e litteratura*, tinha brevemente aparecido um periódico lisboeta já em 1843.

[21] Cf. *A guarda avançada dos Domingos, jornal de modas, theatros, assembleas, passeios, dança, muzica, poesia e variedades, dedicado ás mais bellas*, Lisboa, Typ. da José Baptista Morando, 1835 (a breve vida deste semanário decorre entre Março e Abril de 1835), O *neorama: jornal de theatros publicos e particulares, assembleias e academias philarmonicas*, Typ. de F.A. da Rocha (publicou-se entre Setembro e Outubro de 1843, saindo às quartas e sábados), *Theatro e assembléas: jornal litterario, musical e theatral*, Lisboa, Typ. na Rua das Farinhas, (publicou-se entre Outubro e Dezembro de 1856, saindo no 1º e no 16º dia de cada mês). A composição de Santos Pinto, que não me foi possível encontrar, é citada na *Revista dos espectaculos* de 29 de Fevereiro de 1856, assim como por VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 183.



O ESPECTADOR.

JORNAL DOS THEATROS E DAS PHILHARMONICAS.

SEGUNDA SERIE. — N.º 5.

Este jornal publica-se todos os Domingos. — Assigna-se na Rua Augusta n.º 8. — Preços: por seis mezes 960 rs. por trez mezes 480 rs. pago á entrega 40 rs. cada numero.

29 DE SETTEMBRO DE 1850.

OS BASTIDORES.

La vergogna daragli un certo orrore;
E l'ironia un gaio adulterato,
Che disfido a dipingerli un pittore.

Não ha no mundo penetral mais defeso, nem recinto que estimule mais a curiosidade, nem que seja mais fertil de episodios e aventuras extravagantes, do que o interior de um theatro! Mr. Couailhac escreveu em França um bello opusculo, sobre assumpto tão interessante, reduzindo ao preço de 60 rs. porque se vende a sua broxura, uma copia por cuja realidade se tem dado muitos contos de rs., e ainda se darão muitos mais. Falta quem em Portugal tracte de tão importante materia, preenchendo esta lacuna da nossa *litteratura*, que tão fecunda como está sendo em frioleiras de todos os generos, é pena que mais uma não venha ainda introduzir-se entre ellas. Mas, emquanto não apparece essa obra importante, direi nós alguma coisa da côrte do palco, que tambem, como a dos reis, tem cortezãos e altos dignatarios, intrigas e mysterios, principes e ridiculos.

O *gostinho* mais predilecto d'um *frequentador* de theatros, é penetrar na *caixa*; e se elle tem umas *pertenções* com alguma *actriz*, *corista*, *bailarina* ou *figurante*, nada ha que não seja capaz de fazer, para chegar a essa terra da *promissão*, onde tanta coisa boa se imagina. O entrar na *caixa* porem, não é empresa facil; á sua porta se nos depára uma *figura importante*, formidavel dragão guardador do jardim das Hesperides, que similhante a um pensamento de morte, salteando os mais bellos pensamentos da vida, prohibe a entrada d'esse *paraiso theatral*, como um Cerbéro a do reino de Plutão, ao *esperançoso* taful que se encaminha ao sanctuario. Esta *figura importante*, chama-se o *Porteiro da caixa*. Altivo como um homem que tomou uma grande resolução, armado de cincoenta pretextos, o mais fraco d'elles capaz de derrubar as muralhas de Jericó, resiste e repelle todas as balistas, catapultas e arietes, assestados contra a porta d'aquella praça impenetravel.

Em vão lhe direi, que sou um medico chamado repentinamente por causa de um deliquio da 1.ª dama; que sou um seu parente recem-chegado; que sou um auctor cujo drama vai ensaiar-se... tudo quanto me lembrar será inutil, não entrarei se o meu nome se não achar incluido na lista dos *entraveis*. — Lista bemaventurada, mais importante, que o livro d' ouro da nobreza Venesiana! Lista bemaventurada! onde o feliz *iniciado* acha o seu nome a par dos borrões do escripturario do theatro com o *dignes est intrare* do Director!

Ha todavia uma certa occasião em que por diante d'este atalaia vigilante passa uma enfiada de gente, cujas phisionomias e figuras no meio da confusão e da rapidez, não podem ser distinguidas por seus olhos de argos, nem por seu faro de lobis-homem; esta occasião é a de entrada para a *caixa*, um quarto d'hora antes do espectaculo; esta gente, é a do *movimento*, *comparsas*, e toda essa chusma de empregados, que de traz dos bastidores povoam e animam o *mundo* do theatro. Aproveitai-vos d'ella, *seduzi* um d'esses homens; empunhai a sua senha, e entrai affoito. Quanto sereis feliz! Achais-vos então transportado a um novo mundo, onde vêdes tudo differente do que se passa cá fóra. Lá descubrireis uma atmosphera de lona, lindas flores de papelão, um carro que troveja á vontade do maquinista, um raio que fuzila, feito por um auctor de *phósphoros*, e um incendio horroroso, produzido por um punha-

Fig. 27: *O espectador, jornal dos theatros e das philarmonicas*, Lisboa, Typ. de F.X. de Souza, 1848-1851 (primeira página do número de 29 de Setembro de 1850)

“Civilizadores passatempos” e “polcamania”: a moda do baile de sociedade como indicador do triunfo da sociabilidade mundana e as suas consequências no nível de ocupação dos músicos lisboetas

> Como dissemos, os bailes são o divertimento mais seguido n’esta época; e os nossos dandys não têem razão de estar descontentos nem do seu numero, nem da affluencia e animação que n’elles se ha notado. Os bailes das assembéas hão tido este anno uma affluencia e incentivo, como de certo n’outros annos não era de uso. Antes de concluir, não deve a *Illustração* deixar de declarar que aprova completamente tão civilizadores passatempos ...
>
> (Silva LEAL, “Bailes”, in *A illustração*, 21 de Fevereiro de 1845)

Referimos nos capítulos anteriores o aumento, já durante o primeiro liberalismo, de práticas de sociabilidade promovidas principalmente a nível do circuito privado, assim como a conexão estreita entre elas e um certo tipo de actividade musical. O que parece evidente no reinado de D. Maria II é que o fenómeno adquire tais dimensões que passa a receber cada vez maior atenção por parte dos periódicos da época e a determinar o nascimento e a multiplicação de instituições de carácter semi-público destinadas a esse fim. Um indicador do triunfo de tais práticas é seguramente constituído pelo crescimento exponencial dos chamados bailes de sociedade, no centro da vida mundana da cidade e ligados por vários motivos à actividade musical, fenómeno descrito deste modo, por exemplo, por um cronista em 1845:

> E o Entrudo? Oh! Que se passa alegramente em Lisboa; e no mundo christão celebra-se como se não fora pagãa, e infiel, dos quatro costados. Os bailes surgiram de todos os lados; – as salas abriram as suas portas de par em par. – Temos fé que nenhuma Dama dançou menos de cem contradanças, de vinte e quatro *polkas*; da *Mazurka* não fallamos, que ainda se não acclimatou em Lisboa. O Club – Assembléa Philarmonica – Assembléa Lusitana – festejaram estes dias; inumeras sociedades particulares concorreram tambem a offerecerem lindos *soirées*, o theatro esteve

> brilhantissimo – e até não faltaram os *serões ecclesiasticos*, nos quaes a não ter resado o *Kirie Eleison*, não sei que diversão offerecessem.[1]

A expansão desta prática social, para cuja realização evidentemente concorria obrigatoriamente o elemento musical, não podia deixar de ter as suas inevitáveis consequências também no nível de ocupação de um certo número de músicos para os quais constituía sem dúvida uma importante fonte de rendimento. Acrescente-se ainda que os bailes, enquanto momentos mundanos de grande visibilidade, parecem ser frequentemente o veículo através do qual se introduzem e rapidamente se difundem algumas modas na cidade, especialmente as de Paris, que – como ilustra exemplarmente o caso da polca – acabarão por influenciar também a produção musical coeva, fornecendo o pretexto, por exemplo, para um grande número de peças musicais colocadas no mercado pelos editores de música lisboetas.[2] Mas o que conta mais para os fins do nosso discurso é a existência de uma forte

---

[1] *O jardim das damas*, 8 de Fevereiro de 1845. O marquês da Fronteira refere também assim a especial animação desse mesmo ano: "Lisboa, apesar dos esforços que uma opposição formidavel empregava para perturbar a ordem e para metter a cizania na sociedade, nunca a vi tão florescente e nunca se pareceu tanto, em convivencia e em divertimentos, com as capitaes do mundo civilisado [...] finalmente, nós outros portuguezes, que abrimos as portas das nossas salas com difficuldade, e principalmente aos estrangeiros, abrimo-las ameudadas vezes nessa epoca": cf. *Memórias do Marquês de Fronteira* ... cit., VII parte, p. 43. Muitas referências ao tipo de práticas sociais a nível do circuito privado em constante aumento no reinado de D. Maria II, centradas nos bailes e na execução musical, podem-se encontrar-se também em João Pinto de CARVALHO, *Lisboa de outrora*, Lisboa, Grupo de Amigos de Lisboa, 1939, pp. 67 e segs., assim como em Francisco José de ALMEIDA, *Apontamentos da vida de um homem obscuro*, Lisboa, A regra do jogo, 1985, especialmente p. 366 e segs.

[2] Francesco ESPOSITO, *Un primo elenco delle composizioni degli editori lisboeti Lence e Canongia*, prova final da disciplina de História da Música Portuguesa no âmbito do Mestrado em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, 1999/2000 (poligrafado). É interessante notar que o sucesso das músicas executadas num baile determinava, pelo mesmo mecanismo que vigorava em relação às peças derivadas do repertório operático, a sua publicação, que em alguns casos remetia já no título para o evento mundano que lhes tinha decretado a popularidade em Lisboa. V. por exemplo: *1.ra e 2.da Quadrilha de Contradanças para Piano-Forte que se executarão em o Baile d'assemblea Philarmonica no dia 18 de Fevereiro de 1843*, *compostas por Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto*, Lisboa, Lith. de J. C. Lence T.do Secr.o de Guerra N. 2; *Seis brillantes valses para piano forte compuestos expressamente para el baile de la Assemblêa Philarmonica de Lisboa del 18 de Fevereiro de 1843 por D. Manuel Marti socio benemerito de la mesma Assemblêa*, Lisboa, Lith. Arm. de Mus. da Casa Real, [1843]; *Le Domino Noir: quadrilha de contradanças para piano forte executadas nos bailes de mascaras no R. T. de S. Carlos no Carnaval de 1839, e na Assembleia Portugueza*, Lisboa, Lith. de Lence e C.ª, [1839].

contiguidade, e em muitos casos coincidência, entre as sociedades criadas com o objectivo de disponibilizar ocasiões de recreio tais como os bailes e as que se dedicaram em seguida a actividades de carácter mais especificamente musical; estas últimas acabarão em definitivo, por assumir a maior parte das vezes, estruturas e características tomadas por empréstimo às primeiras e, analogamente àquelas, por se conotar como espaços de requintada mundanidade.



Fig. 28: Imagem reproduzida na folha de rosto da partitura de *Affasta!... affasta!... ou as saias balões: quadrilha de valsas para piano Extrahidas da Opera L'assedio di Leida*, Lisboa, J.I. Canongia, 1853 (Biblioteca Nacional de Portugal).

No caso da moda dos bailes de sociedade, todavia, a preponderante componente mundana parece ser menos facilmente confundível com as finalidades culturais que, como vimos, as crónicas jornalísticas do tempo atribuem geralmente às chamadas "filarmónicas". Pode por isso ser útil, antes de abordar o tema das sociedades de concerto amadoras, fornecer alguns dados sobre a moda crescente dos bailes de sociedade e sobre o caso

singular da verdadeira "polcamania" que em breve tomou posse da capital portuguesa, os quais parecem exemplificar particularmente bem aquele triunfo do fenómeno da sociabilidade mundana a que já nos referimos mais vezes no decurso deste livro.

Um fenómeno que conheceu um significativo incremento a partir da chegada de D. Pedro à capital e que, assim como já antes acontecera com a Revolução de 1820, determinou imediatamente o clima de festa e o desejo de recuperação da "normalidade" que, como é habitual, se segue a qualquer vitória, assim como uma atitude patriótica desejosa agora de reorganizar e modernizar a sociedade portuguesa: como já foi realçado, o entusiasmo na cidade era de tal ordem que superava as preocupações com a guerra ainda em curso, assim como com o grave flagelo representado pela epidemia de cólera que se propagou no Verão de 1833.[3]

Inicialmente as manifestações de entusiasmo parecem concentrar-se em particular em torno de D. Pedro, responsável pelo "restabelecimento do Governo legitimo nesta corte" e imediatamente festejado, dois dias apenas após o seu desembarque, com um "Te Deum na Santa Igreja Patriarcal".[4] Além disso, e dada a incapacidade do Salitre – o único teatro que parece ter mantido alguma actividade no último período da ditadura miguelista – de realizar um espectáculo para comemorar "o memoravel dia do 15 de agosto", o regente foi festejado nesse dia no Teatro de S. Carlos, aberto excepcionalmente para a ocasião, onde assistiu "a todos os bem concertados divertimentos analogos ás circumstancias, que tiverão lugar neste fausto, e memoravel Dia. A maneira, por que o Povo recebêo a Sua Magestade Imperial, quando appareceo na Tribuna, he acima de toda a descripção".[5]

---

[3] V. CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., pp. 1 e segs. Mencionemos, entre os primeiros pontos de encontro citadinos a retomar a sua actividade, o café do italiano Marrare, de constante fidelidade liberal e que já vimos como empresário do Teatro de S. Carlos entre 1825 e 1828, activíssimo também durante todo o reinado de D. Maria II, café esse que foi centro de conspiração nos momentos de mais acesa luta política, a que já nos referimos na primeira parte deste livro. No seu estabelecimento, por exemplo, teve lugar a 2 de Agosto de 1833 uma ceia para celebrar os sucessos militares "que abrirão as Portas da Capital", dada pelo "cavalheiro Mendizabal", na qual participaram, com Palmela e Terceira, "os ministros de estado, o almirante Parker, visconde de S. Vicente, conde de Ficalho e muitos officiais da Marinha Britanica e Portugueza" (cf. *Diario do Governo* de 3 de Agosto de 1833).

[4] *Diario do Governo* de 28 Julho de 1833.

[5] *Diario do Governo* de 16 e 17 de Agosto de 1833. O teatro, desde há tempos encerrado, só reabriu nesse ano as próprias portas em ocasiões excepcionais, funcionando provavelmente como centro de reuniões também graças à influência do conde de Farrobo: é muito provável que os "concertados divertimentos" do dia 15, sobre os quais os jornais da época não fornecem pormenores, tenham estado ligados ao rico mecenas,

Ainda não totalmente retomadas as formas normais de vida social, e num clima ainda de emergência bélica, as crónicas da época relatam as constantes visitas das principais personalidades da cidade a D. Pedro, assim como aquelas que este repetidamente faz ao barão de Quintela, agora conde de Farrobo, a quem o ligava o reconhecimento pela ajuda financeira prestada durante o cerco do Porto mas que era provavelmente também a única personagem na cidade em condições de proporcionar, naquela situação de emergência, um alto nível de práticas de convívio e de sociabilidade requintada nas suas diversas residências; é o que parecem confirmar, por exemplo, o baile oferecido pelo conde a D. Pedro e aos seus oficiais no palácio da Rua do Alecrim logo após a entrada do exército liberal em Lisboa, assim como as representações teatrais dadas quase ininterruptamente no seu Teatro das Laranjeiras entre Outubro de 1833 e Junho de 1853.[6]

D. Pedro, juntamente com D. Maria II, foi ainda festejado por exemplo em Outubro de 1833, quando passeava pela cidade para ver as iluminações montadas "em memoria do dia do nome do Duque de Braganza", sendo recebido "em toda a parte com harmoniosos concertos de Musica habilmente desempenhados pelos Professores desta arte", ou ainda num baile em honra da rainha organizado pelos "empregados do Arsenal do Exército"; como se sabe, a sua popularidade entrou contudo num claro declínio após a convenção de Évora-Monte, que dará até mesmo origem a uma contestação a 27 de Maio de 1834, ou seja poucos meses antes da sua morte, durante uma récita no Teatro de S. Carlos que tinha entretanto recomeçado a funcionar regularmente desde o início desse ano.[7]

---

como já tinha sucedido com as execuções musicais patrióticas após a Revolução de 1820.

[6] O baile é mencionado em João Pinto de CARVALHO, *Lisboa d'outros tempos*, Lisboa, António Maria Pereira, p. 88. Para as representações na Quinta das Laranjeiras remete-se para a bibliografia já citada na nota 19 do capítulo "Tentativas de modernização da vida musico-teatral lisboeta ...", assim como para os numerosos anúncios nos jornais, tornados necessários pela considerável afluência a essas funções, entre os quais transcrevemos, por exemplo, o que apareceu n'*O nacional* de 1 de Fevereiro de 1836: "Constando ao Conde de Farrobo que algumas pessoas do seu conhecimento não receberam convites para a ultima função que deu nas Larangeiras, e desejando para o futuro evitar enganos que lhe são bem desagradaveis, roga a todas as pessoas que são suas visitas, o favor de mandar entregar ao seu guarda portão as suas moradas, até o dia 10 de janeiro proximo".

[7] As citações são extraídas da *Chronica constitucional de Lisboa* de 21 e 22 de Outubro de 1833, onde, do mesmo modo que nos outros anúncios da época, o termo "Professores" se refere a músicos profissionais, remetendo portanto quase sempre para os que estavam ligados à Irmandade de Santa Cecília. Uma descrição do baile no arsenal encontra-se também em ALMEIDA, *op. cit.*, p. 234. Sobre as contestações



Fig. 29: Nicolas Eustache Maurim (litógrafo), ***S.M.I. o Senhor D. Pedro IV restituindo a sua filha Augusta a Senhora D. Maria Segunda e a Carta Constitucional aos Portugueses*** **(Museu Nacional de Soares dos Reis)**

Além das funções ligadas à família real e ao tipo particular de sociabilidade centrada nos teatros da cidade, especialmente no S. Carlos, o símbolo da exigência de cada vez mais ocasiões de encontro e convívio de carácter mundano ou, de acordo com o termo mais utilizado na época, de "honesto recreio", parece ser a difusão dos bailes de sociedade, que se tornam em breve um dos momentos culminantes da vida social citadina. Uma prática introduzida na segunda metade do século anterior e prosseguida em especial pelos clubes estrangeiros existentes na cidade acompanhados, a partir de 1818, pela Assembleia Portuguesa, instituição mais genuinamente nacional.[8]

durante uma récita e sobre a retoma da actividade do teatro italiano v. CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., p. 15 e segs.

[8] Já nos referimos a esta instituição na primeira parte deste livro, remetendo aqui o leitor, pelo que diz respeito aos clubes citadinos no período anterior ao reinado de D. Maria II,

Desses clubes parece sobreviver à ditadura miguelista e à Guerra Civil apenas a denominada Assembleia Estrangeira (conhecida também como Assembleia Inglesa, sita na Rua do Alecrim), onde de facto se celebrou a vitória do exército liberal e onde, já no Inverno de 1834, se realizou uma temporada regular de bailes.[9] Mas nesse mesmo ano o reencontrado orgulho nacional fazia com que, aparentemente por vontade do próprio D. Pedro, lhe fosse contraposto o Clube Lisbonense (situado no mesmo local que tinha albergado a Assembleia Portuguesa no Largo do Carmo), quase como testemunho do desejo de contrabalançar a grande influência estrangeira em Portugal.[10]

O tipo de actividades propostas aos sócios é no entanto idêntico, como se pode ler ainda num periódico de 1841 que inicia deste modo a crónica de um seu baile:

---

para LOUSADA, *art. cit.*, p. 141 e segs., onde se deduz também a extinção da Assembleia Portuguesa de um anúncio de leilão publicado no *Diario do Governo* de 12 de Dezembro de 1831. Sintetizo aqui o que previam os estatutos desta associação em 1822 pelo que se refere à realização dos bailes: estes realizar-se-iam às terça-feiras entre a segunda terça-feira de Novembro e o Carnaval; além disso haveria dois bailes para celebrar os aniversários dos soberanos e um "baile de aparado" a 26 de Janeiro para comemorar o aniversário do estabelecimento das Cortes (cf. *Novos Estatutos da Assemblea Portugueza*, cit.). Na segunda metade dos anos 50 existiu em Lisboa uma associação homónima, a Assembleia Portuguesa da Rua Nova do Almada (cf. *P-Lmf*, MF, Relações, 1857, assim como a recensão de uma sua *soirée* na *Chronica dos theatros* de 17 de Dezembro de 1863).

[9] LOUSADA, *art. cit.*, p. 149. V. ainda ALMEIDA, *op. cit.*, p. 125 que refere também entre os directores da Assembleia Estrangeira "Klingoloferes" [Klingelhöfer], um dos músicos amadores mais activos na vida musical lisboeta, e "Duff", que parece ser o Diogo Carlos Duff que, sempre segundo este autor, tinha albergado o barão de Quintela em sua casa durante as perseguições miguelistas (pp. 189-190). Os bailes deste clube em 1834 podem ser reconstituídos a partir das páginas de *O nacional*, que refere por exemplo os três primeiros nos números de 10, 19 e 24 de Janeiro de 1834.

[10] É o que sugere a descrição de DEMBOWSKY, *op. cit.*, vol. II, p. 15. Almeida (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 275) sublinha ainda que "o Club é descendente em linha recta da 'Assembleia Portuguesa', essa que tão bizarramente viveu e que tão esplendidamente recebeu o sr. D. João e suas filhas, na mesma casa onde ainda hoje existe o Club", ou seja na sede do Carmo, onde se tinha também instalado a 16 de Fevereiro de 1822 a já citada Sociedade Promotora da Indústria Nacional (cf. *P-Ln*, Reservados, 1076). Contudo, na documentação do Montepio Filarmónico relativa ao período de 1838-42, os músicos parecem continuar a indicar ainda como "Assembleia Portugueza ao Carmo" o Clube Lisbonense, que eu encontrei referido por sua vez com esta última designação a partir dos documentos de 1845 (cf. *P-Lmf*, MF, Relações, 1838-42 e 1845).

> O *club lisbonense*, é uma sociedade composta de muitos membros, e dos mais distinctos das classes mais ellevadas do mundo lisbonense, com o fim de se divertirem honestamente. Dão bailes; tem uma constante reunião de individuos escolhidos para conversar, e discutir amigavelmente; tem todos os jornaes portuguezes, a maior parte dos melhores estrangeiros; tomam chá; jogam toda a casta de jogos permittidos pela lei, etc. etc. Isto posto, já se vê que alli é o logar da melhor concorrencia de Lisboa; todos os estrangeiros, e provincianos de distincção o frequentam; em pouco se conhece tudo que é *fashionable* em Lisboa; e se é conhecido de todos.[11]

Se bem que em 1838 um visitante note que a Assembleia Estrangeira era composta principalmente por ingleses, e que em especiais conjunturas políticas pareça transparecer dos jornais uma certa rivalidade com o Clube Lisbonense, muitas descrições dos bailes das duas associações fazem pensar que parte da boa sociedade local, assim como dos músicos contratados para aquelas funções, terá participado nas actividades de ambas as associações até 1843, ano em que um anúncio de leilão nos deixa deduzir a extinção da Assembleia Estrangeira.[12]

---

[11] *A Revolução de Setembro* de 16 de Outubro de 1841, onde se encontra também uma descrição do luxo, da beleza e da centralidade da sede do clube. São do mesmo teor as referências disseminadas nas memórias do marquês da Fronteira, que foi seu director durante algum tempo e que em relação ao período de 1834-42 recorda que no "famoso club do Carmo [...] naquella epoca, todas as manhãs se reuniam individuos de todas as côres politicas e se descutia politica com toda a força" (*Memórias do Marquês de Fronteira* ... cit., VI parte, p. 275).

[12] Deduzimos o fim da actividade da Assembleia Estrangeira deste anúncio: "Leilão, por intervenção do corretor de numero A. G. Lamarão de toda a mobilia, lustres, bilhares, espelhos, cortinas, alcatífas, casquinhas, pratas, louça, trem de cosinha, e todos os mais objectos pertencentes á Assembléa Estrangeira, Terça feira 25, e Quarta 26 do corrente, pelas 11 horas do dia na mesma assembléa, rua do Alecrim" (*A Revolução de Setembro* e *Diario do Governo* de 24 de Abril de 1843). Eis aqui a já referida descrição que se encontra em DEMBOWSKY, *op. cit.*, vol. II, p. 15: "Existem em Lisboa três clubes: a Assembleia Lisbonense, onde se admitem senhoras e todos os membros são Cartistas; a Assembleia Estrangeira, composta quase toda por ingleses; finalmente o Clube Lisbonense, formado por D. Pedro para contrabalançar o predomínio dos ingleses" ["Vi sono a Lisbona tre club: l'Assemblea Lisbonense, ove si ammetton le donne e tutti i membri sono Cartisti; l'Assemblea Straniera, composta quasi tutta d'inglesi; finalmente il club Lisbonense, formato da don Pedro per controbilanciare la prevalenza dell'inglese"]. Uma certa rivalidade entre os dois clubes parece transparecer por exemplo de uma crónica de 1839 que lamenta que a maioria das senhoras da boa sociedade tivesse preferido o baile da Assembleia Estrangeira ao do Clube (*O constitucional*, 23 de Fevereiro de 1839). Benevides refere além disso que a Academia Filarmónica se instalou "na casa da Antiga Assembleia Estrangeira" (BENEVIDES, *op. cit*., p. 179).

Foi no entanto o Clube Lisbonense a ser escolhido como o lugar onde se festejou, a 26 de Abril de 1836, o segundo casamento da rainha com um baile a que assistiram mais de 600 pessoas e em que esteve presente toda a família real, baile esse que obrigou a estabelecer disposições especiais para o tráfego das carruagens que ali se deslocassem.[13] A própria crónica deste evento pode servir para encontrar a confirmação indirecta de que os modelos desta instituição, tal como de outras análogas, continuam a ser claramente estrangeiros, quando o cronista não hesita em afirmar que os seus directores

> não tem poupado esforços, nem meios, para augmentar e embelezar aquelle estabelecimento, tornando-o tão agradavel como util, e elevando-o ao ponto, que se não excede a um *St. James Club* de Londres, póde far-se parallelo com os bons que temos vistos na Europa.[14]

Pela continuação do artigo percebemos que o facto de a capital estar dotada de uma instituição semelhante era considerado, analogamente ao que sucedia por exemplo nas discussões sobre a edificação de um teatro nacional, como um "exemplo da progressiva civilisação Portugueza".

Para além deste evento extraordinário, contudo, a cidade podia dispor já no Inverno desse ano de uma temporada regular de bailes, entre os quais – sem contar com aqueles de menor prestígio ou de carácter mais requintadamente privado que não encontram eco nos jornais mas que se podem reconstruir sobretudo através da documentação do Montepio Filarmónico – os que propunha geralmente às quintas-feiras a Assembleia Estrangeira, às terças o Clube Lisbonense (que ocupavam assim os dias já anteriormente destinados aos bailes pela antiga Assembleia Portuguesa), aos sábados na residência citadina do conde de Farrobo (o único entre os privados que provavelmente por causa do número de participantes necessitava de fazer os seus convites através da imprensa), assim como, às quartas e domingos, no chamado Tivoli da Rua da Flor da Murta.[15] A estas sociedades juntar-se-à, a

---

[13] V. *O nacional* de 25 e 30 de Abril de 1836, onde se lê: "Na noute do dia 26 do corrente, as carruagens dos convidados para o baile do Club Lisbonense, devem entrar no largo do Carmo pela Travessa nova do Carmo, e na sahida descer pela Calçada do Sacramento, ou pela rua da Trindade". O segundo casamento de D. Maria II com Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, que será proclamado rei-consorte aquando do nascimento do primeiro filho em 1837, celebrado por procuração a 1 de Janeiro de 1836, tinha sido confirmado em Lisboa a 9 desse mês e festejado com uma noite de gala no Teatro de S. Carlos no dia 10.

[14] *O nacional* de 30 de Abril de 1836.

[15] Os anúncios deste estabelecimento começaram a aparecer já em 1835 (cf., por exemplo, *O nacional* de 27 de Julho de 1835). Para 1836, citemos ainda o baile de carácter extraordinário realizado a 10 de Março pela "Assembleia Philarmonica na rua do

partir do Verão de 1836, a já recordada Assembleia Lisbonense, assim como, em Fevereiro do ano seguinte, a Assembleia Lusitana, dedicadas também elas, entre as habituais actividades, à organização regular de bailes;[16] a partir deste mesmo ano será introduzido além disso o tipo especial do baile de máscaras no teatro italiano, ao qual regressaremos ainda mais adiante.

Entre as diversas associações de recreio que já antes dos anos 40 animavam a Lisboa farrobiana vale talvez a pena assinalar o caso particular do chamado Tivoli, espaço que se diferencia pela sua origem maioritariamente popular e cuja história pode permitir-nos evidenciar algumas tendências típicas da vida mundano-musical lisboeta da época. Este espaço, criado por Jacques Maillard "ao fim de melhor consumir o producto da sua fabrica de cerveja", tinha já iniciado há tempos os seus divertimentos que consistiam em "jogos de costume, sala aberta com musica; musica fora, illuminação, um brilhante fogo de artificio corrido por cordas &c.", incluindo também por vezes *performances* de artistas de vário tipo e, pelo menos em 1839, de espectáculos de "curiosos".[17] Definido como "o precursor evangelista das sociedades dançantes e familiares",[18] a sua evolução é interessante, tanto por

Crucifixo num 7" (*O nacional* de 8 de Março de 1836), que não se deve confundir com a posterior e mais famosa associação com o mesmo nome à qual regressaremos no capítulo dedicado às sociedades filarmónicas lisboetas. A documentação que se conserva no arquivo do Montepio Filarmónico, particularmente nas chamadas "relações do 5%", revela uma actividade crescente também no circuito privado à qual nos referiremos mais adiante. Sobre os bailes privados aparecem numerosas referências em ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 265-275, assim como em CARVALHO, *Lisboa d'outros tempos*, cit., onde, a p. 88, se confirma que os bailes de Farrobo se realizavam habitualmente ao sábado, como atestam também os numerosos anúncios nos jornais da época, entre os quais o que foi publicado n'*O nacional* de 29 de Dezembro de 1835, que dizia: "O conde de Farrobo previne a todas as pessoas que se acham convidadas para o seu baile no dia 5 de Fevereiro proximo, para que se apresentem com o seu bilhete de convite, pondo-lhe no verso do mesmo bilhete, a sua actual morada a fim de evitar o grande trabalho que tem havido para a entrega dos referidos bilhetes, nos futuros convites".

16 Cf. *Estatutos da Assembleia Lusitana*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1837.

17 Cf. ALMEIDA, *op. cit.*, p. 274, assim como *O portuguez constitucional* de 7 de Julho de 1836. Um anúncio do *Diario do Governo* de 12 de Setembro de 1833 informa que "Jacques Maillard, com laboratorio de Productos Chimicos, rua da flor da Murta N. 43, onde se acha um bom sortimento de preparações chimicas" organizou "um novo estabelecimento", isso é "huma fabrica de Cerveja e Genebra". Entre os anúncios do Tivoli dos anos seguintes assinalamos o que publicita a academia "de jogos recreativos do professor Colloth" (*O nacional* de 18 de Março de 1836), assim como os que mencionam no Verão de 1839 a exibição de danças campestres e pantomimas interpretadas por "curiosos" (*O nacional* de 24 de Julho e 24 de Agosto de 1839).

18 ALMEIDA, *op. cit.*, p. 275.

estar ligada à constituição daquela que estará entre as primeiras sociedades citadinas a propor concertos de amadores, como porque parece evidenciar imediatamente algumas das características que se tornarão também típicas do associativismo musical dos anos seguintes.

Através dos seus anúncios notamos de facto que, diferentemente das outras associações de recreio existentes na cidade, cujo acesso era condicionado pelo respeito por condições que as tornavam por vezes extremamente exclusivas, o Tivoli nasce ao contrário como um espaço de carácter público; a ele podia de facto aceder qualquer pessoa do sexo masculino (e fazer-se acompanhar gratuitamente por até duas senhoras) mediante o pagamento de um bilhete relativamente acessível (240 réis), o que o conotava sem dúvida como espaço de sociabilidade maioritariamente alargada.[19]

A grande afluência aos seus bailes no próprio ano de 1836, mas quiçá também o desejo de distinção de uma parte dos participantes, determina no entanto imediatamente a necessidade da criação, lado a lado com os bailes públicos aos domingos, os de quarta feira, cujo acesso era condicionado à pertença a uma associação estabelecida para esse fim e denominada "Sociedade Recreativa da rua da Flor da Murta", a qual iniciou as suas reuniões dançantes mais exclusivas em Janeiro de 1836.[20] Já em Março seguinte o proprietário comunicava que o número máximo de membros estabelecido para a dita sociedade tinha sido atingido mas que ele, "para não privar de taes recreios aquellas pessoas dignas de os frequentarem pela sua probidade e boa educação", tinha organizado uma outra sociedade "debaixo do nome de = Terpsichore = a qual fará os seus bailes todos os Domingos", decidindo em consequência "fazer cessar os bailes publicos dentro da Salla".[21] Dois

[19] A actividade do Tivoli lisboeta traz à memória a da famosa Salle Musard da rue Vivienne em Paris nestes mesmos anos, a qual, se bem que albergasse também concertos de música clássica, se conotou principalmente como espaço mundano de carácter maioritariamente popular, exemplificado por exemplo pelo sucesso que nele encontrou uma dança "escandalosa" como o *cancan*; as características desta sala determinaram em 1841 a recusa de ali se exibirem em concerto alguns músicos italianos assim como o violinista belga Henri Vieuxtemps, o qual, segundo refere Heine, "considerou o local e o público não adequados para ele!" ("ritiene il locale ed il pubblico non adeguati a sé!"; cf. HEINE, *op. cit*., p. 42). Uma iniciativa análoga ao Tivoli será mais tarde a de um salão lisboeta aberto em Novembro de 1850 "no Largo da Guia nº 9 [...]", que oferecia "todos os domingos, soirées dansantes, á moda de París" com entrada livre para as senhoras e o preço de 240 réis para os homens e onde, segundo um anúncio, "a orchestra executará quadrilhas do Propheta, Fée aux roses, Vals d'andorre, bem como variadas Redowas, Valtz, etc. etc." (*Revista dos espectaculos*, 1 de Novembro de 1850).

[20] *O nacional* de 9 de Janeiro de 1836, que confirma o que refere ALMEIDA, *op. cit.*, p. 284.

[21] *Idem*, 12 de Março de 1836.

anos mais tarde, no entanto, a mesma Sociedade Recreativa desvinculou-se de um espaço demasiado popular como era o Tivoli, dotando-se de uma sede própria e dando "a sua primeira Recita e Baile no seu Theatro Calvario no dia 24 de Julho de 1839".[22]

Parece assim emergir de imediato, e ainda no âmbito de um espaço mais popular como o Tivoli (não por acaso cada vez mais preocupado em recomendar nos seus anúncios uma certa etiqueta no traje), um dos requisitos essenciais para o sucesso de um evento mundano, ou seja o de se caracterizar por um certo exclusivismo, o que será também uma das características mais evidentes da maior parte das associações cultural-recreativas que irão surgir nos anos seguintes; a grande procura de ocasiões de entretenimento social alargado, em comparação com o que era possível entre as paredes domésticas, é acompanhada assim pela exigência de definir os espaços onde se realizavam essas actividades como lugares de distinção limitados a determinados grupos sociais, numa dinâmica de reconhecimento e auto-legitimação recíproca dos seus participantes.[23]

É o que não tem dúvidas em afirmar por exemplo a *Revista universal lisbonense* em 1848, ano em que o número de bailes referidos nos jornais cresce enormemente, quando ao fazer a sua crónica louva em especial, precisamente pelo seu exclusivismo que ia muito além dos parâmetros da simples disponibilidade económica o de beneficência organizado pelos membros femininos da Sociedade Thália, da qual, como já se disse, faziam parte Garrett e Farrobo e que se dedicava à actividade dramática:

> No meio da confusão que ridiculamente mistura sem as nivelar as varias classes da sociedade, uma noite passada na Thalia é coisa que não se pode esquecer. A harmonia, que existe na escolha dos concorrentes é um verdadeiro encanto para os que sabem apreciar a diferença, que vae do agradavel prazer de uma reunião onde todos se conhecem ás semsaborias das *infindas e celebres* apresentações de um baile, em que a unica dificuldade de lá ir consiste em ter dinheiro para comprar o bilhete da entrada.[24]

---

[22] *Idem*, 20 e 24 de Julho de 1839 e 24 de Agosto de 1839.

[23] Sobre o tema da distinção são ainda fundamentais, como se sabe, as reflexões de Pierre BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979 (edição portuguesa: *A distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*, Lisboa, Edições 70, 2010); a que se estabelece especificamente através da música é uma característica que se detecta em muitos períodos históricos, assumindo contudo no século XIX uma importância quase paradigmática das mutações da época (v. por exemplo, Ivo SUPIČIĆ, *Music in society: a guide to the sociology of music*, New York, Pendragon Press, 1987, em particular o capítulo "Music in Social Life", p. 141 e segs.).

[24] *Revista universal lisbonense* de 27 de Janeiro de 1848, art. 175. O mesmo periódico

Lendo as crónicas da temporada de bailes de 1848, podemos verificar como emerge mais uma vez o paralelo com modelos estrangeiros e uma interpretação dos bailes como índice de civilização, por exemplo no comentário sobre a temporada mundana que tinha acabado de encerrar, feito pela mesma *Revista universal lisbonense*:

> Pode-se dizer que temos tido um inverno esplendido. Se andassemos a par das outras nações no caminho da civilisação, já tinhamos por ahi um livro á semelhança do inverno em Pariz, de Julio Janin ou dos banhos de Bade. Não parece que isto seja impossivel, se vamos por este andar: tambem nos hade chegar o tempo, de não sermos olhados como os barbaros da Europa.[25]

As crónicas desse ano oferecem contudo a ocasião de sublinhar também alguns aspectos que, com o decorrer do tempo, se tinham vindo a afirmar no âmbito desta forma específica de sociabilidade mundana, o primeiro dos quais é a sua multiplicação, o que permitia ao mesmo artigo referir entre os bailes mais prestigiosos da temporada, além dos realizados na corte, dos dos principais representantes do corpo diplomático estrangeiro e da Thália, também os da Assembleia Lisbonense, do Clube Lisbonense, da Sociedade da Península, da Assembleia Filarmónica ("grandioso, tanto pelo avultado numero de concorrentes como por ter sido animado pela presença de muitas das pessoas mais distinctas e qualificadas da sociedade"), do marquês de Fronteira (comparado às "reuniões de quaesquer das mais encantadoras sallas de Pariz") e do baile "em *costume* [...] em casa do Sr. Marquez do Vianna".[26]

A propósito deste último, recorde-se que se tinha imposto já há algum tempo a moda de terminar a temporada de Inverno dos bailes, que se intensificavam até já depois da Quaresma, com bailes de costumes ou de máscaras. Em 1823 tinha já sido feita uma tentativa de os introduzir por um actor da

---

(5 de Fevereiro de 1846, art. 406) tinha já louvado a Thalia como "honroso documento da nossa civilização e bom gosto", sublinhando o papel de primeiro plano desenvolvido na associação pelas "Senhoras que são Socias".

[25] *Idem*, 2 de Março de 1848, art. 249, que alude evidentemente a *Un hiver à Paris* de Jules Jadin (1804-74), escritor, crítico e dramaturgo francês, titular durante mais de quarenta anos da rubrica de crítica teatral do *Journal des débats*, que constituía também uma importante referência para a sociedade e para a própria imprensa lisboeta da época.

[26] *Ibid.* O 2º marquês de Viana, aparentado com Farrobo, estava muito presente na vida mundana da cidade, organizando na sua residência ao Rato uma, por assim dizer, temporada regular de bailes interrompida somente durante os períodos penitenciais do calendário litúrgico e durante o Verão, altura em que se realizavam por vezes na sua residência de Sintra. O reflexo desta actividade encontra-se na documentação do Montepio e em CARVALHO, *Lisboa d'outros tempos*, cit., *passim.*

companhia francesa que actuava nesse ano no Teatro do Bairro Alto, tentativa retomada em 1836 pelo Teatro de S. Carlos onde, após alguma perplexidade inicial, tinha acabado por ser aceite com grande sucesso.[27] Nos espaços públicos realizavam-se bailes de máscaras com algumas precauções, como por exemplo no Clube, onde os participantes deviam ter "a bondade de consentir que sejam reconhecidas por um director antes da entrada na sallas", enquanto que nas residências privadas parece ter sido mais frequente a realização de bailes em "costume, sem mascaras" como, por exemplo, avisa explicitamente um anúncio da condessa de Farrobo já em 1836.[28]

O sucesso desta moda parece ser testemunhado também pelos numerosos anúncios que publicitam a venda, ou mais frequentemente o aluguer, de fatos e máscaras em diversas lojas e até nos próprios teatros[29] assim como pela conclusão de um já citado artigo de 1848 que afirma que "o que mais preocupa todas as attenções e revoluciona as bibliothecas mais elegantes e as

---

[27] Já referimos a tentativa de 1823 na primeira parte deste livro (cf. a nota 16 do capítulo "Tentativas de modernização da vida musico-teatral lisboeta ..."), enquanto que para o alargamento desta moda ao Teatro de S. Carlos v. a informação fornecida por CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., p. 38 e segs. Sobre as regras de acesso aos bailes de máscaras do Clube v. por sua vez *O nacional* de 3 de Fevereiro de 1837; sobre o teatro italiano assinalamos, entre outros, o aviso do mesmo periódico no número de 31 de Janeiro de 1839 e o que foi publicado em *O gratis* de 23 de Fevereiro de 1845, no qual se lê: "Adverte-se por ordem superior, não é permittida a entrada na Sala, em costume de clerigo, ou monasticos de ambos os sexos". *O nacional* de 4 de Março de 1836 tinha apoiado a iniciativa do teatro italiano com um artigo que começa assim: "Consta-nos que o Sr Lodi requerera á auctoridade competente a permissão de dar um baile no meio da presente quaresma: é de esperar que esta licença lhe seja concedida, pois não vemos neste innocente divertimento cousa alguma que possa offender a moral publica, e a religião; em outros paizes aliás bem religiosos se usa sempre celebrar este dia com bailes de mascaras e outros divertimentos desta ordem".

[28] Cf. os anúncios publicados, respectivamente, n'*O nacional* de 3 de Fevereiro de 1837 e de 13 de Fevereiro de 1836. A documentação relativa ao requerimento de Maillard de organizar bailes de máscaras em 1837 mostra quais eram as preocupações de ordem pública que suscitava este tipo de funções e que se tentavam remediar pondo como condições que fosse "mantida a decencia n'aquelle estabelecimento, porem não sendo os bailes mascarados, e só de vestuario, ou costume = sendo o preço da entrada pelos menos de 720rs por cada bilhete, e que estes sejão somente 500, por não poder conter a sala maior numero de concorrentes, com a clausola de ser applicada para a Casa Pia a metade do producto da penultima noite" (*P-Lan*, MR, l. 1223, fasc. 262).

[29] Entre os muitos anúncios deste tipo relativos ao Teatro de S. Carlos, ao do Salitre e ao D. Fernando assinalamos os d'*O nacional* de 9 de Fevereiro de 1836 e de 18 de Janeiro de 1838, d'*O estandarte* de 1 e 3 de Março de 1848, da *Revolução de Setembro* de 26 de Janeiro e 8 de Abril de 1842, do *Diario do Governo* de 16 de Fevereiro de 1844 e d'*O annunciador* de 22 de Fevereiro de 1851.

mais copiosas collecções de estampas – é o baile em *costume*, que no dia 5 haverá em casa do Sr. Marquez do Vianna".[30]

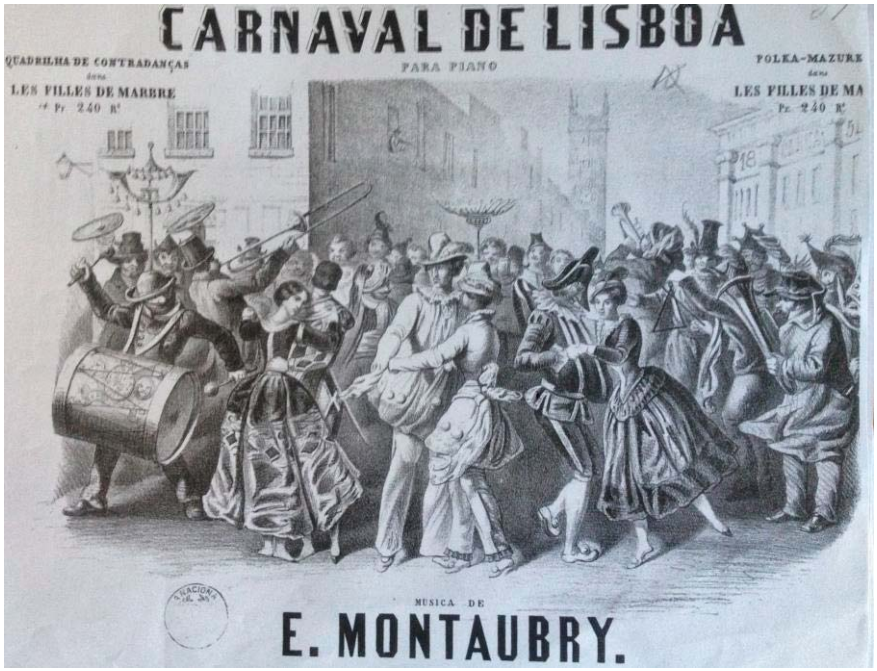


Fig. 30: Folha de rosto da publicação periódica de partituras *O Carnaval de Lisboa,* Lisboa, J. I. Canongia [185-] (Biblioteca Nacional de Portugal)

E de facto, pela leitura dos periódicos da época, parece evidente que a afirmação maciça de um certo tipo de mundanidade, bem exemplificada pela difusão dos bailes, tinha estimulado o desenvolvimento de uma verdadeira rede de serviços ligada a estas práticas, tais como – para além das publicações periódicas que lhes dedicavam grande atenção e reproduziam figurinos das últimas novidades francesas – alfaiates, cabeleireiros e em geral lojas de modistas; com um mecanismo e uma estratégia não muito diferentes das que regem a publicidade moderna, este tipo de actividades comerciais não hesitava em referir-se estrategicamente a essas mesmas novidades, cavalgando até por vezes as modas musicais, como exemplifica singularmente o caso de

[30] *Revista universal lisbonense* de 2 de Março de 1848, art. 249. Uma crónica dos bailes de 1850 descreve-os assim: "O carnaval foi divertido; houveram bailes no club, rua do Alecrim, rua nova do Almada, e no palacio do marquez de Vallada, que armou

"M. Eugenie, cabelleireiro", que vende prontamente a "*essencia*" das duas polcas de maior sucesso executadas "no Baile do dia 29, *no Hotel da Peninsula*".[31]

A própria polca, a dança que a partir da Boémia dos anos 30 se tinha rapidamente difundido na Europa e na América e que fez a sua entrada na capital portuguesa em 1844, parece oferecer um exemplo de como as modas estabelecidas no contexto parisiense chegam rapidamente a Lisboa e se difundem justamente através da rede de mundanidade constituída pelos salões mais importantes, pelas várias associações de recreio e pelos teatros.

> Os ouvidos e os pés estão cansados; no entanto não podem ainda retirar-se para descansar [...]. Os martelos do pianoforte têm um efeito terrível sobre os nossos nervos e a grande vertigem da polca dá-nos o golpe de misericórdia.[32]

Se em Maio de 1844 Heinrich Heine, nas páginas da *Allgemeine Zeitung*, ironizava com estas palavras sobre a crescente moda da polca em Paris, ligando-a sagazmente à difusão do pianismo amador, também Lisboa parece ter tido muito cedo em Silva Leal o seu proprio "apostolo da polka"; assim se definia de facto com orgulhosa ironia o intelectual português, explicando numa sua crónica jornalística que, "apenas nas margem do Sena soou a primeira arcada guinxando-Polkai, rangiu nas do Tejo a minha penna escrevendo-POLKAI".[33]

E de facto, já em Julho de 1844, descrevendo a chegada e a difusão da moda da polca à cidade, Silva Leal ironizava sobre aquela que se tinha tornado rapidamente uma verdadeira mania colectiva:

> Não ha ninguem de *boa roda* que não tenha ouvido fallar da *polka* – e que não tenha fallado da *polka*. Em todas as casas do *tom* se toca a *polka*: e todas as amigas pedem umas ás outras a *polka* para aprenderem: em fim, a *polka* já está entre nós aclimada sem ainda cá ter chegado. Pois bem, este *desiderandum*, a dança maravilhosa dos salões de París, dos theatros

a entrada com arcos de louro, dando ares, segundo dizem as más linguas, de arrayal de Santo Antonio. O baile de S. Carlos esteve muito concorrido, mas insipido bastante; as mascaras mais agradaveis, as de costumes portuguezes, foram as que appareceram menos" (cf. *O Apollo* de 9 de Março de 1850).

31 *A illustração* de 12 de Abril de 1845.

32 "Orecchi e piedi sono stanchi; tuttavia non possono ancora ritirarsi per riposare [...]. I martelletti del pianoforte hanno un effetto terribile sui nostri nervi ed il grande capogiro, la polka, ci dà il colpo di grazia." (HEINE, *op. cit*., pp. 88-89).

33 *A ilustração* de 26 de Abril de 1845.

de París, o assumpto dos *vaudelilles* [*sic*] de París – acaba de chegar. E' mais uma importação que nos vem da França furtada aos direitos, apesar de toda a fiscalisação da alfandega ...[34]

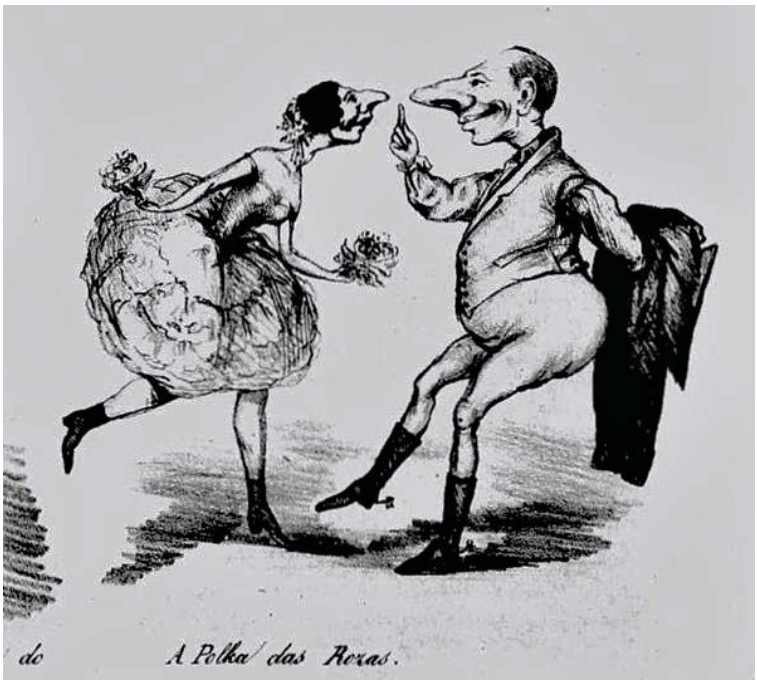


Fig. 31: Caricatura de dançarinos de polca publicada no periódico *L'iride italiana* de 28 de Outubro de 1855

O artigo concluia assim:

> Presentemente não ha coisa mais necessaria. E' um complemento d'uma educação seguida com esmero e aproveitada com gosto: é para a sala como o *bandoline* para o toucador ... duas coisas da primeira utilidade. Felizes os mortaes que dançam a *polka*! Quando o mundo estiver todo *polkalisado* o genero humano tocou a perfeição![35]

[34] *Revista universal lisbonense* de 17 de Julho de 1844, art. 3182.

[35] *Ibid.* Nesta ocasião o cronista fornece-nos também alguns dados sobre a introdução da polca em Lisboa, que se teria dada através de "dois cavalheiros ultimamente chegados de París que foram tão felizes que tiveram a fortuna de aprenderem lá a *Polka*", assim como da publicação de manuais para a sua aprendizagem ("*directorio*, *indicador*, marcas ou

O Teatro de S. Carlos, e especificamente os seus dois primeiros bailarinos, o casal Mabille, tentaram também rapidamente cavalgar a nova moda e apresentar a polca num dos espectáculos, despertando a curiosidade frenética do público que, já largamente actualizado em relação à última novidade francesa, ficou talvez desiludido ao constatar tratar-se de uma polca apenas na música.[36] De qualquer maneira, e mau grado este inconveniente inicial, a moda desta dança entrará rapidamente a pleno título no teatro assim como em todos os âmbitos de mundanidade pública, sendo proposta por exemplo nos intervalos entre as representações teatrais da Thália ou no Teatro das Laranjeiras, assim como será, no extremo oposto, uma das principais atracções de um espaço definitivamente mais popular como era o Circo de Madrid, no qual será dançada até por uma égua.[37]

> De que serve os professores de dança andarem a ensinar a Polka! de que tem servido aos chefes de familia o gastarem pintos com o mandarem ensinar seus filhos a dançar a Polka? [...] Esperamos da bondade do Director do Circo de Madrid, que não ensinará á sua egua Coquette, a tocar pianno, ou a cantar por musica; pois com isso faria perder qualquer merecimento a quem tem a felicidade de saber qualquer destas prendas.[38]

A ironia deste cronista, que como Heine associa significativamente a moda da dança boémia à da prática musical amadora, é motivada pela importação rápida e maciça desta novidade parisiense que rapidamente se espalhou por todos os sectores da sociedade, continuando a interessar abundantemente às intervenções jornalísticas da época, a ser dançada nas salas principais e nos espectáculos dos teatros da cidade, e a servir de argumento de textos teatrais, assim como a dar significativamente o título a um jornal de 1845, que de facto se anunciava deste modo:

---

como lhe queiram chamar, para instrução d'este portento dançavel") e das lições prontamente oferecidas por diversos professores de dança ("sr. Zenoglio dá-se pressa a pôl-a em exercicio: até sabemos de duas ou tres venturosas que já dão licções da *polka*"). Veja-se, entre os muitos anúncios que publicitavam a venda de manuais para aprender as novas danças, o publicado no *Correio de Lisboa* de 27 de Setembro de 1839.

36 "Logo depois annunciou-se a *polka* em S. Carlos: todos os curiosos da novidade, todas as *venturosas* dos bailes, todos os tafues do *mundo elegante*, correram ao theatro para verem dançar a dança famosa dos salões de Pariz, da *fashion* de Londres ... Felizmente o *improviso-mabillino* alcunhado de *polka* não pode prejudicar a verdadeira *polka.* Esta dança elegante já está introduzida entre nós" (*Revista universal lisbonense* de 8 de Agosto de 1844, art. 3277, sempre assinado por Silva Leal).

37 Cf. *A illustração* de 12 de Abril e de 3 de Maio de 1845.

38 *O barbeiro*, 22 de Junho de 1845.

> escolhemos o titulo – POLKA – por que com este nome, que cahiu em graça, se dá a tudo que é moda, tem acolhido todas as sympathias, o nosso jornal tendo-o talvez que as acolha tambem que lhe são muito mister para se tornar robusto.[39]

O reflexo desta moda específica da polca é também significativo no plano mais estritamente musical, visto que esta dança começa a figurar rapida e duradouramente nas exibições dos concertistas que se apresentam na cidade (o violinista Rossi, por exemplo, propõe sempre uma "polacca" original nos seus concertos lisboetas de 1846), assim como nos catálogos dos editores locais, onde irá constituir por muitos anos um dos títulos mais bem representados.[40] Um testemunho directo recolhido por Pedro Batalha Reis refere como o próprio Franz Liszt, cedendo aos pedidos de "umas meninas [...] se sentasse ao piano e tocasse, como decerto jamais dançarinos ouviram, as *valsas e polkas* do tempo!"[41]

Mas voltando ainda à específica prática mundana das *soirées* dançantes, notamos ainda que, com o decorrer dos anos, a função de distinção desenvolvida pelos bailes dados por particulares, ocasião tradicional de exibição do prestígio e da solidez das famílias da alta sociedade, se vai gradualmente conotando também como mensagem de força e de vitalidade dos vários grupos políticos. É o que demonstram por exemplo as numerosas referências nesse sentido nas memórias do marquês de Fronteira, um dos protagonistas da vida política da época, e a ênfase – dependente também do apoio que os diversos jornais davam às várias facções políticas – que a imprensa dá aos seus bailes assim como aos dos outros políticos, de Palmela a Costa Cabral

---

[39] *A polka,* 6 de Julho de 1845; no mesmo ano um outro periódico afirmava: "O que porém hoje tem a maxima voga é a polka. A masurka já é sua rival em França e Inglaterra, mas entre nós é a polka a dança valída das nossas bellas; e não podemos senão darlhes muita razão, porque lhes avantaja sobremaneira a graça e elegancia que as mais vaidosas podem alardear com ufania" (*A illustração* de 21 de Fevereiro de 1845). Refiro aqui, a título de exemplo, uma peça intitulada *A polka em seis horas, comedia em um acto, original portuguez: representada pela primeira vez no Theatro N. do Salitre em 20 de Fevereiro de 1849* (conservada em cópia manuscrita em *P-Ln*, Manuscritos Reservados, Cód. 11963), assim como a comédia *A Polka Mazurka*, representada ainda em 1851 no Teatro do Ginásio (cf. *O annunciador* de 1 de Março de 1851), e ainda o espectáculo do Salitre de 26 de Outubro de 1845 no qual as meninas Maria Luísa e Amélia Perpétua dançaram a polca (*A Restauração* de 25 de Outubro de 1845).

[40] Cf. Anexo III assim como ESPOSITO, *Un primo elenco delle composizioni degli editori lisboeti*, cit.

[41] Pedro Batalha REIS, *Liszt na sua passagem por Lisboa em 1845*, Lisboa, Sassetti, 1945, p. 27.

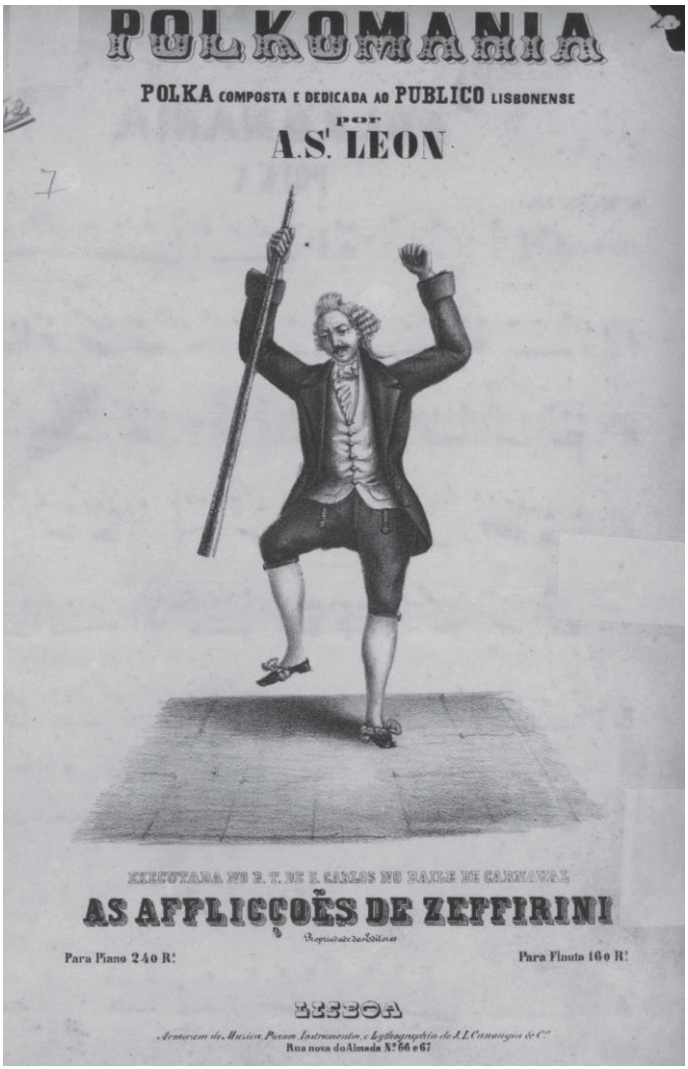


Fig. 32: Frontíspício de *Polkomania, polka composta e dedicada ao público lisbonense por A. St. Léon executada no R. T. de S. Carlos ...*, Lisboa, J. I. Canongia, [185?] (Biblioteca Nacional de Portugal)

ou ao marquês de Abrantes, em cujo palácio, em 1849, se realizou um baile por assinatura "em beneficio da parte pobre do partido realista".[42]

[42] Entre as várias referências nas memórias do marquês de Fronteira veja-se por exemplo a relativa ao período posterior à revolta de Torre Vedras, em que se afirma: "As

O facto de se recolherem fundos para alguma causa, sobretudo para fins de beneficência, era desde sempre uma constante deste tipo de acontecimentos mundanos, de acordo com a antiquíssima tradição de justificar o divertimento com gestos de visível filantropia, tradição esta, como se sabe, bastante difundida também no âmbito dos espectáculos teatrais e que, conforme o clima político, se podia revestir de ideais mais ou menos patrióticos ou de solidariedade. "Quanto são vantajosas as associações, até aos estabelecimentos de piedade" é o que tenta demonstrar por exemplo o *Correio de Lisboa* em 1839, ao publicar a "Conta da Receita e Despeza do Baile dado na Assemblea Lisbonense em a noite de 6 de Abril em beneficio da Sociedade de Instrução Primaria e do Asylo de mendicidade", afirmando sem hesitação que

> sem a existencia da Assemblea e Club Lisbonense, e Assemblea Estrangeira não teriam os Asylos de mendicidade, e de primeira infancia – as escolas de ensino primario etc. os auxilios que lhes tem servido para poderem existir.[43]

---

minhas reuniões nas quintas feiras eram tão numerosas, que, as vezes, não havia espaço suficiente para a grande sociedade e, com grande difficuldade, se organizavam as contradanças e as bancas de jogo. Estas reuniões faziam o desespero dos nossos adversarios"; e mais adiante: "as rebecas e as flautas da minha modesta orchestra faziam esquecer que eu era o terrivel Governador Civil" (cf. *Memórias do Marquês de Fronteira* ... cit., VII parte, p. 201). Sobre os bailes em casa de Palmela v. CARVALHO, *op. cit.*, p. 67 e segs. É interessante notar a este propósito que se em 1842 ficamos a saber do baile do Lumiar, que podemos identificar com a residência de Palmela, somente por causa de uma troca de chapéus que tornou necessária a publicação de um anúncio de jornal, em 1850 o baile dado pelo duque foi noticiado de modo enfático, como se deve "a um velho patriota nacional": "Um grande baile. Não é para annunciar que se abriram as portas de um palacio, e que houve um baile esplendido, que escrevemos as linhas que se seguem. Um baile não é um facto que se eguale só a uma somma de oiro – alguma vezes significa os mais louvaveis sentimentos do coração: e assim foi o baile que no dia de S. Pedro reuniu uma brilhante sociedade, no palacio do Sr. Duque de Palmella ao Lumiar. O dia não celebrava só uma festa de familia, era tambem um pretexto para uma familia respeitavel saudar o restabelecimento da saude do seu illustre chefe, tão proficua aos seus, como ao paiz [...]. A festa parecia regida pelo bom gosto que a dirigia e pela sumptuosidade que imperceptivelmente influia sobre o animo, sem lhe pesar. Á meia noite o effeito do sol electrico foi suprehendedor, e o jardim em parte illuminado, continha por essa occasião todos os convidados. O baile foi como se esperava, não só uma festa sumptuosa, mas uma brilhante e alegre reunião de todos os muitos amigos e admiradores do nobre Duque" (cf. *Revista universal lisbonense* de 4 de Abril de 1850, art. 594). O baile no palácio do marquês de Abrantes é por sua vez amplamente comentado no mesmo periódico no número de 22 de Fevereiro de 1849, art. 264.

Os dados disponíveis mostram claramente que a moda dos bailes está em constante aumento durante todo o reinado de D. Maria II, assim como o espaço que as crónicas dos jornais dedicam a este tipo de eventos. Dois longos artigos intitulados *Fisiologia dos bailes* aparecem por exemplo n'*O espectador* de 1851, ano em que o mesmo jornal fornece um copioso elenco dos principais bailes da temporada:

> Três do Marquez de Vianna.
> Um do Marquez de Fronteira.
> Um do Marquez de Vallada.
> Um da Ex.ma Sr.ª D. Marianna Casal Ribeiro.
> Um do Ex.mo Sr. Miguel do Canto.
> Todas as semanas *soirées* em casa de Mme. Barrot.
> Idem em casa de Lady Seymur [...]
> Quatro no Club Lisbonense.
> Dois na Assembléa Lisbonense.
> Um na Academia Philarmonica.
> Um na Sociedade Thalia.
> Dois na Sociedade da Peninsula.
> Um em beneficio dos convencionados de Evora-Monte.
> Um na Academia Philarmonica Lusitana.
> Um na Sociedade Recreação.
> Um na Sociedade Terpsycore.
> Um no Hotel de Bragança, dado pelos officiaes da esquadra ingleza surta no Tejo.
> Dois no theatro de S. Carlos.
> Baile Nacional.
> E não quizemos saber se houve mais algum, por que tivemos medo que nos faltasse o folego com tanto saltar![44]

Em geral, o triunfo das novas práticas de sociabilidade mundana e especificamente da dos bailes de sociedade, é evidentemente relevante também pelo que se refere ao nível de ocupação de um grande número de músicos indispensáveis para a sua realização e que, até hoje largamente desconhecidos, parecem quase emblemáticos da condição de "invisibilidade" que

---

[43] *Correio de Lisboa* de 29 de Abril de 1839.

[44] *O espectador* de 16 de Março de 1851. Os artigos intitulados *Phisiologia dos bailes* aparecem nos números de 2 e 9 de Março de 1851; recentemente um estudo sobre um importante periódico lisboeta do século XIX assinalou um artigo homónimo, escrito por Lopes de Mendonça e publicado n'*A Revolução de Setembro* de 24 de Fevereiro de 1849 (cf. SILVA, *op. cit.*, p. 187 e segs.).

caracteriza muitos deles na Lisboa da época: um dado este que, se por um lado parece natural no âmbito de um género de música funcional como é a de baile, assume um valor bem diferente, como veremos mais adiante, quando o registamos também no caso da actividade concertística. Indispensabilidade e invisibilidade são os termos contraditórios de uma relação que parecem conotar, em muitos casos, o papel do músico na sociedade lisboeta do século XIX: não é por acaso que é em torno deles que se parece concentrar a estratégia dos líderes da classe dos músicos lisboetas, com o fim de utilizar a capacidade de chantagem implícita no primeiro termo para tentar modificar a subalternidade relacionada com o segundo.

Que no reinado de D. Maria II a prática do baile constituiu uma fonte substancial de rendimento para um grande número de músicos, geralmente de segundo plano, é confirmado de modo inequívoco pela documentação que se conserva no Arquivo do Montepio Filarmónico. De facto, em relação a este período, testemunham-no em particular as chamadas "relações do 5%", documentos nos quais os sócios do Montepio Filarmónico declaravam as funções em que tinham tomado parte e pelas quais pagavam o contributo correspondente a 5% do que tinham ganho em cada serviço, nos termos dos estatutos da associação. Esta documentação, se bem que parcial visto que não se estende a todos os músicos da cidade mas somente aos que pertenciam ao Montepio, oferece contudo um panorama significativo dos compromissos de trabalho que representavam, para uma parte relevante deles, os diversos tipos de funções.

É o que podemos já deduzir das primeiras relações que chegaram até nós, relativas aos anos de 1838-39 e 1840-42, donde parece emergir imediatamente um dado, o de que as funções de carácter profano, mesmo que sempre em menor número quando comparadas com as religiosas, estão em constante aumento.[45] Deduzimos igualmente que, se no caso das celebrações sacras existia um tarifário fixo que variava de acordo com os diversos tipos de função religiosa, no âmbito profano a compensação que os músicos declaravam ter recebido – sob as rubricas de "assembleia", "theatro particular", "baile" e também "academia" – era nivelado a 1.200 réis por artista, que tinha assim de pagar ao Montepio a quantia de 60 réis. Parece evidente, além disso, que alguns profissionais, geralmente de segundo plano na hierarquia dos músicos locais, se tenham especializado neste tipo de funções profanas, mantendo de facto uma relação de trabalho essencialmente fixa com as instituições e os particulares que as realizavam.

[45] Cf. *P-Lmf*, MF, Relações, 1838-42. Este tipo de documentação apresenta-se dividido por anos, com início em Outubro de 1838.

A leitura dos documentos relativos a Janeiro de 1839, por exemplo, mostram que o núcleo básico de músicos contratados para os bailes, tanto pela Assembleia Estrangeira como pelo Clube Lisbonense, era praticamente o mesmo. De facto, ambas as sociedades recorriam normalmente a um grupo de profissionais do Montepio que variava entre cinco e sete elementos, entre os quais figuram como presenças estáveis os violinistas Henrique Fiorenzola e António Azimont, provavelmente músicos de referência com algumas das prerrogativas dos velhos directores de função da Irmandade, assim como o "corneta de chaves ou trompa" Francisco Norberto de Santos Pinto.[46] O grupo dos que parecem prestar serviço fixo a ambas as sociedades neste período é completado por José Branco, para o qual colocamos a hipótese de intervir como clarinetista, visto que aparece nessa qualidade no quadro da orquestra do Teatro do Ginásio em 1846 e 1848 e no elenco dos membros da Associação 24 de Junho em 1846.[47] O referido núcleo de músicos era contudo enriquecido, de acordo com a necessidade e a disponibilidade dos profissionais, geralmente pela adição de um outro instrumento de arco (nesse ano, por exemplo, figuram os nomes de José Nogueira de Carvalho e de José Fiorenzola), ou de um outro instrumento de sopro (é bastante frequente a intervenção do flautista Alexandre Titel), ou ainda de Duarte de Sousa Mascarenhas, empregue neste período como percussionista na orquestra do Teatro de S. Carlos, mas que aparece posteriormente no mesmo elenco como violetista.[48]

O maior número de músicos do Montepio contratados regista-se em ambas as sociedades no momento culminante da temporada de bailes, entre Dezembro e o Carnaval, como mostra por exemplo o caso de 1842, em que a Assembleia Estrangeira e o Clube Lisbonense recorreram aos serviços de nove músicos para os bailes respectivamente de 15 e 20 de Dezembro, no primeiro caso quatro violinos, três "rebecões", uma corneta e um percussionista, e no segundo, quatro violinistas, dois "baixos", dois sopros ("corneta e trompa") e um percussionista.

Diga-se contudo que é necessário colocar a hipótese da intervenção nos bailes de músicos não pertencentes ao Montepio, assim como em alguns casos de músicos amadores que, sobretudo nesta primeira fase, não são

---

[46] Azimont e Fiorenzola são além disso os que redigem habitualmente as próprias relações, na qualidade de "irmãos mais antigos". Sobre Santos Pinto, ao qual regressaremos várias vezes no decorrer deste livro, v. a biografia por mim redigida para a página *on-line* da Direcção-Geral das Artes (http://patrimonio.dgartes.pt), assim como VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 173 e segs.

[47] V. Anexo IV e V.

[48] *Ibidem.*

mencionados nas relações, do mesmo modo que aqueles músicos que "tem partido certo na casa", ou seja que estavam estavelmente ao serviço de particulares e associações.[49]

Percorrendo a documentação relativa aos anos seguintes confirma-se a ideia de um crescimento exponencial deste tipo de práticas, que passam a interessar a amplos estratos da população. Penso que isso é sugerido, por exemplo, pela expressão "baile ao piano" que surge em algumas relações, o que deixa entrever um tipo de funções mais acessíveis porque realizadas com o suporte musical de um único instrumento e de um único músico, e portanto com uma redução drástica dos seus custos. É o caso por exemplo do baile realizado graças à intervenção do músico António Joaquim Cirilo Nunes "em huma caza na rua Nova do Almada" a 4 de Janeiro de 1846, ano que, se bem que caracterizado por tensões políticas, verá no seu primeiro mês treze funções referidas nas relações como bailes.[50]

A utilização dos bailes como demonstração de força política, a que já nos referimos, parece confirmada pelas funções deste tipo realizada por particulares, entre os quais os marqueses de Fronteira e de Viana, o conde de Resende e o duque de Palmela. Este último, por exemplo, na noite de 6 Janeiro de 1846 deu um baile na sua residência do Lumiar precedido por um concerto de Manuel Inocêncio dos Santos e Vicente Tito Masoni, tendo contratado vinte músicos, para os quais, cruzando os dados presentes noutros documentos, estamos em condições de sugerir a especialização instrumental; 26 músicos, mais dois encarregados de "tocar triangulo e caixa de rufo", são os que figuram por sua vez na relação relativa ao baile na Assembleia Filarmónica de 31 de Janeiro do mesmo ano (v. Quadro I).

[49] É o que estabelece o *Regimento interno da Associação do Monte-Pio Philarmonico*, Lisboa, Imp. Nacional, 1844, cap. III, art. 4. É o caso por exemplo das reuniões destinadas à execução de quartetos em casa do visconde da Carreira em 1848, onde, no recto da relação redigida por João Jordani, se especifica: "concorrerão mais dois socios que tem partido certo na d.a casa". Poder-se-ia obter uma ideia mais exacta dos conjuntos utilizados para os bailes confrontando os dados de arquivo com as partituras de músicas destinadas a estas funções, entre as quais refiro as muitas do próprio Santos Pinto catalogadas nestes últimos tempos pela Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal.

[50] *P-Lmf*, MF, Relações, 1845 e 1846, onde aparece por exemplo o músico Edmundo Azimont, também ele contratado para um "baile ao piano [...] na Rua das Portas de Santa Catarina" a 12 de Fevereiro, e que no dia 22 do mesmo mês tocou juntamente com António Azimont num "baile a piano e uma rebeca na Rua das Flores".



Fig. 33: Pormenor da folha de rosto da publicação periódica de partituras *Ecco dos bailes: danças elegantes para piano,* Lisboa, Sassetti [1850-1860] (Biblioteca Nacional de Portugal)

Quadro I – Listas dos músicos contratados para alguns bailes em 1846

Baile de 6 de Janeiro de 1846 na residência
do duque de Palmela ao Lumiar

Sócios do Montepio Filarmónico:

António Azimont	[violino]
Edmundo Azimont	[violino]
Ângelo Carrero	[violino]
Filipe José Real	[violino]
João F. de Rozier	[violino]
Duarte de Sousa [Mascarenhas]	[violeta]
António Manuel [da Cunha e Silva]	[contrabaixo]
José Narciso [Cunha e Silva]	[violoncelo]
José Branco	[clarinete]
António José Croner	[flauta]
Augusto Roth	[sopros?]
José Maria Parnau	[corneta de chaves]

Não sócios:

Gallo [José Gallo?]	[violino?]
Jaquez Muratti [Jacques Murat]	[violino]
Manuel Muratti	[?]
José M[ari]a Garcia Júnior	[contrabaixo]
Gonçalo José Caetano	[sopros?]
João Baptista [da Cunha?]	[violoncelo ?]
João José Nogueira	[violino]
António [dos Santos?]	[bombo?]

Baile de 31 de Janeiro de 1846 na Assembleia Filarmónica

Sócios do Montepio Filarmónico:

Duarte de Sousa Mascarenhas	[Violeta]
Alcobia [José Maria Alcobia]	[Violino]
Xavier [João António Xavier]	[Violino]
Edmundo Azimont	[Violino]
J. Ferreira [Alexandre José Ferreira]	[Violeta]
Fialho [Silvério Fialho?]	[?]
J. Real [Filipe José Real]	[Violino]
Caetano [Francisco ou Severino José Caetano?]	[Trombone ou oficleide?]
Avilez [António Avilez]	[Violeta]
J. J. de Souza [Joaquim José de Sousa]	[Contrabaixo]
M. de Cª e Sª [António Manuel da Cunha e Silva]	[Contrabaixo]
J. B. da Cunha [João Baptista da Cunha]	[Violoncelo]
A. J. Croner [António José Croner]	[Flauta]
G. Campos [Gaspar Campos]	[Clarinete]
M. A Correia [Manuel António Correia]	[Corneta de chaves]
V. da Cunha [Romão José Vieira da Cunha]	[Trompa]
Roth	[?]
Ximeno [Manuel Jimeno?]	[Clarinete]
Talasse [Jerónimo Talassi]	[Trompa]
Greno [João Baptista Greno]	[Bombo]
E. J.as S. Rogado	[?]

Não sócios:

J. Gal	[?]
Bissone	[?]
Campos Júnior [Carlos Augusto Campos]	[Clarinete]

A comparação com os elencos orquestrais referidos no Anexo IV mostra como (aparte alguns músicos recém-chegados na altura, como Ângelo Carrero e Carlos Campos, que virão a ter mais tarde uma posição de maior relevo na hierarquia musical da cidade) muitos dos músicos que prestavam a sua colaboração nos bailes correspondiam geralmente às partes secundárias das orquestras dos teatros. Que se trata assim de uma actividade que era principalmente apanágio dos músicos de segunda linha do panorama citadino parece ser ulteriormente confirmado pela documentação relativa à Academia Melpomenense, a sociedade de concertos que surge como uma directa emanação da classe dos músicos profissionais e na qual se parecem reflectir mais directamente as suas hierarquias internas.[51] Esta última tenta também ela promover as típicas *soirées* propostas pelas sociedades filarmónicas: para o dia 20 de Outubro de 1853, por exemplo, convocou 33 músicos para a primeira parte da noite, dedicada à exibição concertística, dez dos quais, de segundo plano na hierarquia musical da cidade, terão ficado após essa exibição e, coadjuvados por outros três músicos que não tinham tomado parte no concerto, forneceram o suporte musical para o baile. Se no elenco da primeira parte da noite encontramos muitos dos principais músicos da orquestra do Teatro de S. Carlos (desde o director Caetano Jordani a João Jordani, Francesco Cottinelli, etc.), eis por sua vez a lista dos convocados para o baile, para os quais tentei sugerir, onde era possível, a especialização instrumental:

Quadro II – Lista dos músicos empregues no baile da Academia Real dos Professores de Música de Lisboa de 20 de Outubro de 1853.

Duarte de Sousa Mascarenhas	[Violeta]
Leonardo Soller	[Trompa]
Jerónimo Talassi	[Trompa]
Demétrio Talassi	[Trombone]
Manuel Vidal	[Oficleide]
Frederico Jaime de Carvalho e Mello	[Cornetim]
Miguel Severino Rorich	[Trombone?]
João António Xavier	[Violino?]
Estevão J.e Gomes	[Clarinete?]
Jacinto Inácio do Nascimento Mena	[Violeta]
Alex[andr]e J[aim?]e Ferreira	[Violeta]
D[oming?]os G. da Costa	[?]
Joaquim Gl. da Costa Chaves	[?]

[51] Cf. *P-Lmf*, Academia Melpomenense (daqui em diante AM), Expedientes 1846-etc. Sobre esta sociedade de concertos ver mais adiante o capítulo que lhe é dedicado.

A actividade representada pela colaboração nos bailes das associações locais, se por um lado devia constituir uma indispensável fonte de rendimento para muitos músicos, por outro apresenta um carácter de tão forte subalternidade que parece por vezes afectar a sua dignidade profissional. O carácter problemático de tal situação pode notar-se também no âmbito das funções da orquestra do principal teatro de Lisboa, na altura em que a sua contratação irá ser gerida, como veremos nos próximos capítulos, pela Associação Música 24 de Junho. Na sua linha de acção, que visava tornar mais vantajosa a relação entre os serviços prestados pela orquestra e a sua remuneração, a cláusula das escrituras que estipula que "a orquestra nao terá obrigação de tocar aos Bailes de Mascâras, nem a Alcides ou Pelotiqueiros" parece também pretender de certo modo salvaguardar a dignidade profissional do conjunto instrumental. Por outro lado, no entanto, a continuação da mesma cláusula – "com tudo o Snr Caetano Jordani fica obrigado a arranjar as duas orquestras, para os bailes de mascaras em numero igual ao que tem sido uzo e costume nas épochas anteriores, e a Empreza a pagar ás mesmas para cada baile, a quantia de settenta e dous mil reis, moeda forte soante" – deixa entrever que os líderes da 24 de Junho não queriam no entanto deixar escapar esta fonte ulterior de receita para uma parte dos seus músicos.[52]

[52] *P-Lmf*, 24 de Junho (daqui em diante 24J), Benefícios, contrato da orquestra com o empresário Corradini de 10 de Agosto de 1847.

A hipertrofia diletantística da época farrobiana: as associações filarmónicas

> O gosto pela musica, tem-se desenvolvido entre nós prodigiosamente, e é sem duvida, uma das caracteristicas mais salientes do progressivo aumento da nossa civilização. As philarmonicas muito teem concorrido para o explendor, a que a musica tem chegado em Portugal. Os concertos philarmonicos em geral, são uma prova dos progressos que essa bella arte tem ultimamente feito, e da sympathia com que quasi todos a presam e estimam [...] Os saraus philarmonicos, como que se succedem uns aos outros quasi sem interrupção [...] È um movimento musical como nunca houve em Portugal, e que prova claramente o muito que a musica está sendo apreciada entre nós.
>
> (*O espectador*, 8 de Dezembro de 1850)[1]

O fenómeno da extraordinária difusão das associações de amadores que propõem actividades musicais, e que se inserem as mais das vezes no mesmo circuito e com modalidades semelhantes às que assinalámos em relação à prática social do baile, não diz somente respeito a Lisboa. A expansão dessas associações, as chamadas "filarmónicas", parece estender-se a todo o território continental e às ilhas, desenvolvendo, sobretudo nos centros periféricos privados de instituições musicais e de teatros, uma indubitável acção de divulgação e de formação musical.[2]

---

[1] É interessante notar como, já oito anos antes, um outro periódico usava as mesmas palavras a propósito das filarmónicas: "O gosto pela musica, tem-se desenvolvido entre nós prodigiosamente, e é, sem duvida, uma das caracteristicas mais salientes do progressivo augmento da nossa civilização" (cf. *O espelho do palco, jornal dos theatros*, 10 de Outubro de 1842).

[2] De Coimbra, onde a Assembleia Conimbricense se concentrava desde 1835 na "musica vocal e instrumental, a dança, e os jogos permittidos pelos Estatutos" (cf. *Regulamento interno da Assemblêa Conimbricense*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1835), a Ponte Delgada, de Faro a Évora, o fenómeno parece ramificar-se por todo o território, como demonstram os diversos estatutos e regulamentos das várias sociedades conservados nas bibliotecas portuguesas. De particular interesse parece ser a Sociedade Filarmónica

Limitando-nos aqui somente a tentar passar em revista a história das principais associações musicais lisboetas no reinado de D. Maria II, podemos dizer que ela começa já a seguir à vitória liberal com as tentativas realizadas nesse sentido pela Academia Filarmónica, "calçada de S. Francisco nº 10 A, 1º andar", a não confundir com a mais célebre associação homónima posterior. Na verdade este nome era inicialmente o de uma escola que tinha iniciado as suas actividades a 3 de Fevereiro de 1835, propondo lições de "Dança, Piano, Flauta, Rabeca, e viola franceza" segundo um sistema de assinatura mensal, e posteriormente também "por bilhetes".[3] Um seu anúncio informava pouco depois que iria realizar a 8 de Março uma "Academia geral para todos que forem neste tempo assignantes", não sendo possível dizer com segurança se se tratou de uma simples reunião ou de uma qualquer exibição dos associados.[4] Entretanto os seus anúncios continuam a dar-nos indirectamente uma ideia significativa das solicitações do mercado, publicitando – além das "lições de todas as qualidades de instrumentos" a que se juntam também a partir de Junho as lições de florete – as de "contradanças franzesas, gavota, waltz, e solo inglez".[5]

O sucesso da iniciativa parece ter levado assim a tentar ampliar este projecto inicial, na condição porém de manter uma certa exclusividade, abrindo-o também ao grupo social representado pelos homens de negócios da cidade (ou seja tornando-o "mais extensivo a todas as classes de pessoas decentes, e que tem sido excluidas de serem assignantes d'Assembléa pela mera esquisitisse de serem logistas") através da criação de uma sociedade que não deveria ultrapassar no entanto o limiar dos 100 sócios; com este fim a academia propunha também "estabelecer uma casa não com grandeza mas com decencia" e, no fundo, oferecer uma série de serviços, como sejam a disponibilidade de jornais, cartas de jogar e bilhar, assim como uma "sala para baile", análogos aos que já forneciam os dois clubes existentes na

Portuense que, sob o impulso de Francisco Eduardo da Costa (cf. VIEIRA, vol. I, pp. 319-327), apresenta por vezes um repertório de extremo interesse, onde figuram, por exemplo, composições de Schubert e Weber ainda pouco ouvidas nas filarmónicas lisboetas (v., entre outros, os anúncios da sociedade publicados n'*O nacional* de 20 e 21 de Fevereiro de 1849).

[3] *O nacional,* 28 de Janeiro de 1835. O sistema de pagamento "por bilhetes" surge no anúncio de 11 de Dezembro de 1835. O custo mensal das aulas de cada instrumento correspondia a 1.200 réis, o que era mais ou menos equivalente à remuneração de um músico pelo serviço prestado a uma das associações da cidade.

[4] *Idem,* 27 de Fevereiro de 1835.

[5] V. os anúncios publicados nos números de *O nacional* de 7 de Abril, 1 de Maio, 20 de Junho, 7 de Julho, 5 de Agosto, 3 de Setembro e 7 de Outubro de 1835.

Quadro III – Lista das principais associações filarmónicas lisboetas no reinado de D. Maria II

1835	**Academia Filarmónica** Calçada de S. Francisco, nº 10 A, 1º andar [depois Assembleia Filarmónica Rua do Crucifixo, nº 7?]	"Aulas de Dança, Piano, Flauta, Rabeca, e viola franceza, fiorete; gabinete de leitura, jogos de cartas, bilhar, um dia na semana concertos de musica e sala para baile"
1836-51	**Assembleia Lisbonense** **(Estatutos: 27/7/1836)** **Rua da Horta Seca ("palacio do Manteigueiro, depois do visconde da Condeixa")**	"O fim da Sociedade é a honesta convivencia dos Socios e suas familias, para mutuo recreio e instrução, prohibida toda e qualquer controversia sobre assumptos politicos ou religiosos. Os
1836-51	**Assembleia Lisbonense** (Estatutos: 27/7/1836) Rua da Horta Seca ("palacio do Manteigueiro, depois do visconde da Condeixa") [em 1856 existia uma Assembleia Lisbonense na Rua dos Fanqueiros e uma Assembleia Portuguesa na Rua Nova do Almada]	"O fim da Sociedade é a honesta convivencia dos Socios e suas familias, para mutuo recreio e instrução, prohibida toda e qualquer controversia sobre assumptos politicos ou religiosos. Os Socios curiosos poderão fazer os seus concertos de musica duas vezes por mez nos dias em que não houver baile"
28/3/1838--[56]	**Academia Filarmónica de Lisboa** (Estatutos: 18/6/44 e 6/2/49) Rua de S. José, "Palacio do conde de Rio Maior", depois na Rua do Alecrim, "Palacio onde estava antes a Assembleia das Nações Estrangeiras"	"A academia tem por fim o exercicio, instrução, recreio resultantes da reunião de curiosos, e amadores de musica vocal, e instrumental, sendo absolutamente prohibidos os jogos, a dança, e quaisquer outros divertimentos, ou discussões alheias da musica"
1/2/1839-[?]	**Assembleia Filarmónica de Lisboa** (Estatutos: 31/8/1843, Regulamento interno: 2/10/49) Desde Junho de 1842 na Rua Nova do Almada, nº 56, "na casa do exmº barão de Barcellinhos"	"Ministrar aos socios de todas as classes os divertimentos permittidos com especialidade o da Musica"
1840	**Sociedade Perseverança** (Estatutos: 17/1/40)	"Recitas teatrais com orchestra constituida por curiosos filarmonicos"
1841	**Assembleia Lusitana** (Estatutos: 7/4/41) Rua Nova do Carmo	"Honesto divertimento dos socios e das familias"
25/10/1842 (depois de 1857)	**Sociedade Recreação Filarmónica** (Estatutos: 10/9/45, Regulamento interno aprovado em 26/8/51) Arco da Bandeira	

1844	**Sociedade Filarmónica Instrutiva** 24/12/44 (Estatutos: 10/11/45)	"Exercicio, instrução, recreação, exclusivamente musica bandistica (sem jogos)"
27/2/1846--11/6/1861	**Academia Melpomenense** (Estatutos: 22/6/46, 1849 e 18/1/55) Rua Nova do Almada, nº 56, 2º andar Desde 22/12/54: **Academia Real dos Professores de Musica com o título distintivo de Melpomenense**	"A maxima acquisição de conhecimento na Arte da Musica e sua perfeição: assim como o honesto deleite dos Amadores da mesma arte, quer seja executando, quer seja ouvindo"
1846	**Academia Apolínea Lisbonense** [22/3/46?] (Estatutos: 17/8/46 e 8/1/1849)	"Divertimentos resultantes principalmente da musica"
[1847]	**Sociedade Recreativa Filarmónica**	"Formação de banda-marcial"
1848	**Sociedade Terpsicore**	[Além das habituais actividades, lições de rudimentos, canto e instrumento por um modesto montante mensal]
1848 (depois de 1857)	**Academia Filarmónica Lusitana** ("nasceu da união em 1848 de 2 filarm. de 1844") (Estatutos: 10/6/50) Rua das Pedras Negras	"Divertimentos especialmente de musica, gabinete leitura, jogos"
1849	**Sociedade Euterpe** (Estatutos: 21/1/1849)	"Estudo musical, recreio philarmonico de orchestra e canto"
1850	**Academia Filarmónica Lisbonense**	
1852 (depois de 1857)	**Academia Filarmónica Esperança** (Estatutos: 11/8/52) Rua da Flor da Murta	"Maxima acquisição de todos os divertimentos permittidos às associações d'esta natureza"
1852 (depois de 1856)	**Academia Terpsicorense** (Estatutos: 18/5/52) [Rua dos Fanqueiros]	
?- (depois de 1857)	**"Academia da rua dos Mouros"**	
1855 (depois de 1857)	**Academia Euterpe e Tália** (Estatutos: 26/5/55)	"Os estudos e exercicios da musica vocal e instrumental e da arte dramatica"
(activa em 1856)	**Sociedade Filármonica Euterpe**	
(activa em 1856)	**Sociedade Terpsicore**	

cidade, mas dos quais a distinguia a novidade, para nós de extremo interesse, de prever "um dia na semana concertos de musica".[6]

No mês de Dezembro seguinte, além dos habituais anúncios das aulas na Academia, surge também um anúncio assinalando que a sociedade tinha finalmente encontrado uma casa "commoda para o fim que ella se propõe" e que "a Direcção vai cuidar nos arranjos da mesma, para, com a [maior brevidade] possivel dar começo a sua instituiçaõ".[7] Contudo, os únicos anúncios de 1836 que poderão indicar uma actividade desta associação são os que referem a realização, a 10 de Março, de um "baile na Assembleia Philarmonica na rua do Crucifixo num. 7" (podendo-se colocar a hipótese de que fosse esta a nova localização da instituição), assim como, alguns meses mais tarde, um outro anúncio que nos informa da sua extinção, por motivo da partida do proprietário da "Sociedade Filarmónica" para o "Maranhão".[8] É lícito hipotizar uma coincidência entre esta última e a Academia Filarmónica, visto não se encontrar nenhum outro dado posterior sobre a actividade de ambos os estabelecimentos.[9]

Podemos contudo documentar o facto de, a partir de Junho desse mesmo ano, a cidade ter passado a dispor de uma nova e prestigiosa instituição, a Assembleia Lisbonense, que oferecia de algum modo o mesmo tipo de actividades, incluindo a dos concertos dos seus associados. A descrição das fases de instalação desta associação deixada por José António de Almeida, que sublinhava ter tido "a honra de ser iniciador e 1º secretario", é confirmada pelos periódicos.[10] De facto encontramos os anúncios das primeiras

---

[6] *O nacional*, 22 de Outubro de 1835. O preço mensal da assinatura, 2.000 réis, parecia, tanto quanto é possível entender do projecto, não incluir o preço das lições; a ser assim, seria inferior aos 2.400 réis pedidos por exemplo em 1836 para a inscrição no Clube Lisbonense (*idem*, 30 de Abril de 1836).

[7] *Idem*, 4 de Dezembro de 1835.

[8] O anúncio do baile apareceu n'*O nacional* de 8 de Março de 1836, enquanto que nos números do mesmo periódico de 24 e 29 de Setembro de 1836 apareceu o do leilão dos seus bens e portanto da extinção da sociedade: "O proprietario da extincta Sociedade Filarmonica da rua do Crucifixo num 7 annuncia que por se achar em partida para o Maranhão, fará leilão da mobilia da mesma Sociedade no dia 27 do corrente, pelas tres horas da tarde, dos seguintes objectos: cadeiras, mezas, um sofa, duas jardineiras, um guarda vestidos, um piano, um toucador, lustres, vidros, e outros objectos pertencentes a mesma".

[9] Vai na mesma direcção o facto de que em 1837 na Calçada de S. Francisco (primeiro no nº 11 e depois no nº 4) existia a escola de "Mr Pons", que dava lições de "floret, dança, pianno, flauta, rabeca, etc.", e de que posteriormente o mesmo professor anunciava ter "aberto a sua salla d'armas" justamente no nº 7 da Rua do Crucifixo, parecendo confirmar assim uma ligação entre as duas sedes ou talvez a continuação da velha academia, sem o ensino da dança, sob a direcção de um outro professor (cf. *O nacional* de 25 de Fevereiro, 30 de Março e 13 de Abril de 1837).

[10] ALMEIDA, *op. cit.*, p. 290.

reuniões realizadas sob a presidência inicial do conde de Farrobo no seu palácio da Rua do Alecrim, destinadas a redigir os estatutos e a eleger a direcção, obrigações essas que foram cumpridas nos meses seguintes quando "os cento e cincoenta Socios installadores" se reuniram no "salão superior do Theatro de S. Carlos", agora sob a presidência de José da Silva Carvalho.[11] A associação pôde finalmente anunciar a sua abertura na sede da "Rua da Horta Seca (palacio do Manteigueiro, depois do visconde da Condeixa)" para 15 Agosto de 1836.[12]



Fig. 34: Perspectiva actual do Palácio do Manteigueiro (antiga sede da Assembleia Lisbonense)

No relato de Almeida este último atribui a si próprio a paternidade da ideia inicial, surgida durante um sarau do Tivoli, em consequência da saída de José da Silva Carvalho e Rodrigo da Fonseca Magalhães do Clube Lisbonense por motivos políticos, aos quais parece aludir também um número d'*O neorama* dedicado à associação,[13] assim como os próprios estatutos originais

[11] *O nacional*, 4 e 20 de Abril, 14, 20 e 27 de Junho, e 8 de Julho de 1836.

[12] *Idem*, 9 de Agosto de 1836. A localização da associação indicada por Benevides (BENEVIDES, *op. cit.*, p. 179), assim como a história da Assembleia esboçada pelo periódico *O neorama* de 30 de Setembro de 1843, estão também na mesma linha destes dados. O Palácio do Manteigueiro é hoje em dia a sede do Ministério da Economia.

[13] *Ibid.*, assim como ALMEIDA, *op. cit.*, p. 290.

da Assembleia. Nestes – aprovados "com portaria de 27 de Julho de 1836, por não contravir as Leis e bons costumes, sendo ao contrario um meio eficaz de promover a civilização" – lê-se de facto, no artigo 4, que é "prohibida toda e qualquer controversia sobre assumptos politicos ou religiosos", uma fórmula cautelar que se tornará posteriormente, no agitado clima político nacional, bastante usual em muitas das associações análogas.[14] Acrescente-se a isto que os nomes dos dois eminentes políticos citados por Almeida (que alternaram na presidência da associação e um dos quais era ainda ministro na altura da sua instituição), assim como o do secretário António Pereira dos Réis, parecem confirmar a pertença destes liberais à facção cartista, o que está de acordo com o que refere Dembowsky, assim como com alguns comentários jornalísticos que mencionam as dificuldades por que passou a associação nos primeiros anos após a sua criação.[15] Uma confirmação ulterior dessa orientação política ao longo dos anos encontra-se além disso, tanto no elenco da nova direcção eleita em 1838, que inclui entre outros uma percentagem significativa de membros ligados à carreira militar, como num baile organizado em 1847 na Assembleia Lisbonense pelos comandantes e oficiais dos corpos nacionais em honra do marquês da Fronteira, um dos líderes do partido cartista, no aniversário do juramento da constituição pelo rei.[16]

---

[14] Encontramo-la, por exemplo, em muitos dos estatutos que se conservam, juntamente com os da Assembleia Lisbonense (depois publicados em 1836 pela Imprensa nacional), em *P-Lan*, MR, mç. 2037, Negócios Diversos 1835-43, nº 1847.

[15] Assim, por exemplo, o *Correio de Lisboa* de 30 de Abril de 1838, comentando a primeira reunião da Assembleia lisbonense, alude ao facto de a sua direcção tanto se ter "esmerado em fazer prosperar este estabelecimento a despeito de todos os acontecimentos politicos que o tem affectado". V. também DEMBOWSKY, *op. cit.*, vol. II, p. 15, enquanto que, para os personagens políticos mencionados, se remete para a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 56 vols., Lisboa – Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, [1960-], respectivamente vol. II, pp. 574-577, vol. XXVIII, pp. 853-855, e vol. XXI, p. 223, onde se recorda como a oposição de Pereira dos Réis à *Revolução de Setembro* o levou até mesmo à prisão.

[16] Uma carta na qual o marquês da Fronteira agradece o baile realizado a 31 de Julho de 1847 apareceu n'*O estandarte* de 10 de Agosto de 1847. Eis por sua vez a lista da nova direcção de 1838 publicada no *Correio de Lisboa* de 8 de Agosto de 1838: "Assemblea Geral: Presidente – José da Silva Carvalho,Vice-Presidente – Rodrigo da Fonseca Magalhães, Secretario – Antonio Pereira dos Reis. Direcção: Presidente – Gonçalo José de Sousa Lobo, Secretario – Honorio Fiel Lima, Thesoureiro – Antonio Ganhado Vieira Pinto. Directores: João Rodrigues Blanco, José Francisco d'Assis e Andrade, João Pedro Nolasco da Cunha, Francisco Antonio Gonçalves da Silva, João Carlos Klingle efer [*sic*], Joaquim José de Mattos Correia, Manuel Jorge de Oliveira Lima, José Joaquim dos Reis Vasconcellos, José Antonio Maria de Sousa e Azevedo.

O que é no entanto extremamente interessante é o facto de os estatutos de 1836, redigidos sob a presidência de Farrobo, indicarem como finalidades não só a do "mutuo recreio", mas também a da "instrucção", elemento este que assinala uma novidade em relação aos clubes já existentes e permite contemplar no artigo 23, como já referido, que "os Socios curiosos poderão fazer os seus concertos de musica duas vezes por mez nos dias em que não houver baile".[17]

Já dissemos como a introdução deste artigo não parece ser casual num clube fundado e dirigido inicialmente por um "fanatico per la musica" como era o conde, mesmo se a utilização do condicional "poderão" parece indicar que a exibição dos amadores era contemplada somente como uma eventualidade. Nos primeiros anos, quando sucedeu, deverá ter-se mantido de facto ao nível de uma actividade informal, ainda subordinada à dos bailes, que são os únicos eventos recenseados pelos jornais até 28 de Abril de 1838, data em que o *Correio de Lisboa* anunciava oficialmente que "vão principiar no mesmo estabelecimento as reuniões philarmonicas".[18] Esta é a crónica da primeira reunião, publicada pelo mesmo periódico alguns dias mais tarde:

> Em a noite de sabbado 28 do corrente teve lugar a primeira reunião musical. A Direção que tanto se tem esmerado em fazer prosperar este estabelecimento a despeito de todos os acontecimentos politicos que o tem affectado, não poupou exforços a fim de que passando-se uma noite deliciosa, se concebão lisongeiras esperanças de que outras iguaes lhe hão-de succeder. Para que sejão verdadeiramente reuniões familiares, nem esqueceu a Direção ensinuar que no vestuario se devia prescindir da etiqueta usada nos Bailes. Cantaram e tocaram a sr.ª D. Barbara Vidal, e os srs. Conde de Farrobo, Dezembargador Assís e Andrade, Dr. Centazzi, Ignacio H r ch [*sic*], Dadi [*sic*], Guilherme Derrure, Caetano Martins, e Alfredo Duprat. [...] No dia 15 de Maio, hade ter logar a segunda reunião,

---

Supplentes: Francisco José Miranda, Luiz de Almeida Chaves, Olimpio Joaquim d'Oliveira, Antonio Jorge d'Oliveira Lima, Joaquim José Cicilia [*sic*] Kol, Francisco de Assis Groot da Silva Pombo, Joaquim José Pereira de Mello, Antonio Mazziotti Junior, Felix Antonio Domingues, Joaquim José Falcão, Antonio José Pedroso d'Almeida, Francisco Soares Franco Junior".

17 *P-Lan*, MR, mç. 2037, Negócios Diversos, *cit*.

18 *Correio de Lisboa* de 23 de Abril de 1838, que confirma essencialmente a informação fornecida por Benevides segundo a qual a Assembleia, a 26 de Abril de 1838, "inaugurou as reuniões philarmonicas, que mais tarde se generalisaram"(BENEVIDES, *op. cit*., p. 179). Anteriormente encontramos a referência a uma "reunião familiar" a 21 de Novembro de 1837 (*O nacional* de 15 de Novembro de 1837) que Almeida assinala como sendo o "primeiro baile em familia" (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 290), e em que não é de excluir ter havido algumas execuções de amadores.

> e esperamos que nessa noite muitos outros socios hão-de fazer uso do talento de que são dotados na bella arte da Musica.[19]

Como se vê, quase todos os amadores que participaram nesta, como de resto nas reuniões seguintes, eram os mesmos que se exibiam no teatro do conde de Farrobo às Laranjeiras, tendo tido presumivelmente algum papel em determinar a passagem deste tipo de prática mundano-musical da esfera privada para a semi-pública da assembleia. Registamos além disso que, com a excepção da nobreza relativamente recente representada por exemplo pelo próprio Farrobo, a composição social dos intérpretes é claramente burguesa, encontrando-se entre eles famílias ligadas à carreira diplomática e à alta hierarquia do exército (Duprat, Martins, Folque), assim como que a maioria deles pertence à geração nascida no início do século que tinha tido a possibilidade de tomar parte nos concertos da Sociedade Filarmónica de Bomtempo.[20]

Parece significativo por outro lado que João Guilherme Daddi, citado somente neste caso, é o único entre os músicos profissionais a ser mencionado nas crónicas das reuniões musicais da Assembleia Lisbonense em 1838--39, prova de que para a imprensa a participação de elementos desta categoria não era seguramente a principal atracção.[21] O caso de Daddi – um dos músicos mais interessantes do período, ao qual voltaremos ainda nos próxi-

---

[19] *Correio de Lisboa* de 30 de April de 1838.

[20] V. os capítulos a eles dedicados in MOREAU, *Cantores de ópera* ... cit., *passim*. Eis alguns dos nomes dos amadores citados pelos periódicos em 1838: "as senhoras D. Maria Joaquina e D. Carlota filhas de S. E. o sr. Conde do Farrobo – e senhora D. Gertrudes de Oliveira Duarte, filha do sr. Antonio Francisco d'Oliveira Duarte – e a senhora D. Francisca Martins, irmã do sr. Caetano Martins, um dos incansaveis Directores do estabellecimento" (*Correio de Lisboa*, 16 de Maio, a propósito da reunião de 15 do mesmo mês), "as senhoras Alhayde e Vilela; e tocaram os srs. Andercus e Filippe Folque, o primeiro viola franceza e o segundo flauta" (*idem*, 18 de Junho de 1838, a propósito da reunião de 12 desse mês).

[21] A actividade de Daddi nesta associação também não aparece registada nas relações do 5 % porque o músico ingressou no Montepio Filarmónico só muito mais tarde, em 25 de Fevereiro de 1847, despedindo-se depois em 17 de Agosto de 1869 (*P-Lmf*, MF, "Livro dos Assentamentos d'entrada no Montepio Philarmonico", Fl. 40v.; agradeço à Dra. Ana Paula Tudela por essa informação). O músico parece ter uma relação fixa com a Assembleia Lisbonense, o que, como já referimos em relação aos bailes, o teria de qualquer forma isentado do pagamento de 5 % por causa da norma da associação de socorro mútuo que estabelecia que os músicos eram obrigados ao pagamento de 5% "logo que não tenham partidos certos nas Academias ou Assembléas Phylarmonicas" (cf. *Regimento interno da Associação do Monte-Pio Philarmonico*, cap. III, art. 4). Sobre o funcionamento e a história do Montepio Filarmónico remete-se para os pròximos capítulos deste estudo.

mos capítulos – parece todavia excepcional porque ele, embora ficará toda a vida à margem das principais instituições musicais da capital, era um artista de prestígio e de reconhecida qualidade, além de ser protegido pelo conde de Farrobo; diferente era, ao invés, a situação dos outros músicos que serviam na Assembleia Lisbonense, cujos nomes conhecemos apenas graças à documentação do Montepio Filarmónico, a qual nos oferece de facto uma visão diametralmente oposta à da imprensa, deixando claramente emergir a consistência da "mão-de-obra musical" empregue pela associação: é o que se pode constatar no Quadro IV, onde assinalamos resumidamente a presença de músicos do Montepio contratados pela associação entre Outubro de 1838 e Dezembro de 1842.

Quadro IV – Músicos do Montepio Filarmónico contratados pela Assembleia Lisbonense de Outubro de 1838 a Dezembro de 1842[22]

	1838				**1839**						**1840**		**1841**
	17/11	1/12	15/12	29/12	12/1	26/1	*10/2*	6/4	14/12	28/12	5/12	19/12	2/1
F. A. N. dos Santos Pinto [corneta de chaves ou trompa]	X		X	X	X	X	*X*	X	X	X	X	X	X
Henrique Fiorenzola [violino]	X		X	X	X	X	*X*	X			X	X	X
João L. O. Cossoul [violino ou violoncelo]	X	X											
José Branco [clarinete]	X	X	X	X	X	X	*X*	X					
António Azimont [violino]	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X
Vicente Torá [violino]	X	X											
D. Sousa Mascarenhas [timbales ou violeta]			X	X	X	X	*X*	X	X	X	X	X	X
Alexandre Titel [flauta]			X	X	X	X	*X*	X					
Francisco Caetano [trombone]				X	X	X							
José Fiorenzola [violino ?]							*X*	X	X	X			
Joaquim de Sousa [contrabaixo]													
Martinho [corneta]													

22 *P-Lmf*, MF, Relações, 1838-42.

José Maria Alcobia [violino]													
José Romano [trompa]													
	1841									**1842**			
	16/1	30/1	11/2	13/2	21/2	1/5	27/11	14/12	28/12	1/1	15/1	23/4	23/12
F. A. N. dos Santos Pinto [corneta de chaves ou trompa]	X			X			X			X	X		
Henrique Fiorenzola [violino]	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X
João L. O. Cossoul [violino ou violoncelo]													
José Branco [clarinete]													X
António Azimont [violino]	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X
Vicente Torá [violino]													
D. Sousa Mascarenhas [timbales ou violeta]	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Alexandre Titel [flauta]													
Francisco Caetano [trombone]			X										
José Fiorenzola [violino ?]			X										
Joaquim de Sousa [contrabaixo]			X					X	X				
Martinho [corneta]													X
José Maria Alcobia [violino]													X
José Romano [trompa]													X

Deve dizer-se que a documentação do Montepio (que se refere abreviadamente à "Assemblea Portugueza da Horta Seca", e só a partir de 1842 inequivocamente à "Assemblea Lisbonense Horta Seca") não especifica muitas vezes o tipo de função em que os músicos tinham intervindo visto que, como já referimos, do ponto de vista da cobrança os bailes, as academias e todas as outras funções profanas previam a mesma contribuição. Entre os profissionais recrutados pela associação, cujo número variava entre um e sete mas mais frequentemente entre quatro e seis, aparecem mais ou menos os mesmos nomes que vimos em geral prestar serviço nos bailes dos diversos clubes lisboetas durante o mesmo período, e entre estes só alguns, como Luís

Cossoul e António Norberto dos Santos Pinto, irão ascender na hierarquia musical da cidade nos anos seguintes. Provavelmente em conjunto com alguns amadores, os profissionais do Montepio forneciam um suporte musical consistindo num pequeno *ensemble* instrumental que acompanhava as exibições dos solistas da boa sociedade que, obviamente, a imprensa não podia senão louvar:

> Quinta feira 25 de Abril teve ahi logar a primeira reunião philarmonica do presente anno. A concorrencia foi muito maior do que *é moda* nas primeiras reuniões sejam ellas de musica ou de dança. As damas, e cavalheiros que cantaram e tocaram o fizeram perfeittissimamente.[23]

Os novos estatutos da Assembleia Lisbonense aprovados a 1 de Fevereiro de 1839 previam uma actividade mais regular de "concertos de muzica duas vezes por mez",[24] mesmo se o menor espaço reservado pelos periódicos a estes eventos parece indicar que acabaram por passar para segundo plano em relação aos que eram propostos pelas outras associações filarmónicas que começaram entretanto a surgir justamente nesses anos e cujo animador será de facto mais uma vez o conde de Farrobo, o qual por outro lado já não faz parte da direcção da Assembleia Lisbonense de 1838. As notícias sobre a Assembleia Lisbonense que encontramos nos jornais dos anos seguintes dizem principalmente respeito à realização de bailes e por fim, o anúncio de um leilão em Julho de 1851 permite-nos colocar o momento da sua extinção em torno desta data.[25]

O caminho tinha sido de qualquer modo aberto e os tempos estavam finalmente maduros para a criação de uma associação destinada prioritariamente à actividade musical, como demonstra a instituição, a 28 de Março de 1838, da Academia Filarmónica, situada primeiro "na rua de S. José no palacio do conde de Rio Maior, e depois na rua do Alecrim no palacio onde estava antes a Assembleia das nações estrangeiras".[26] Desde a própria escolha do nome esta parece querer distanciar-se da componente acentuadamente recreativa e de convívio associada ao termo "assembleia", em favor,

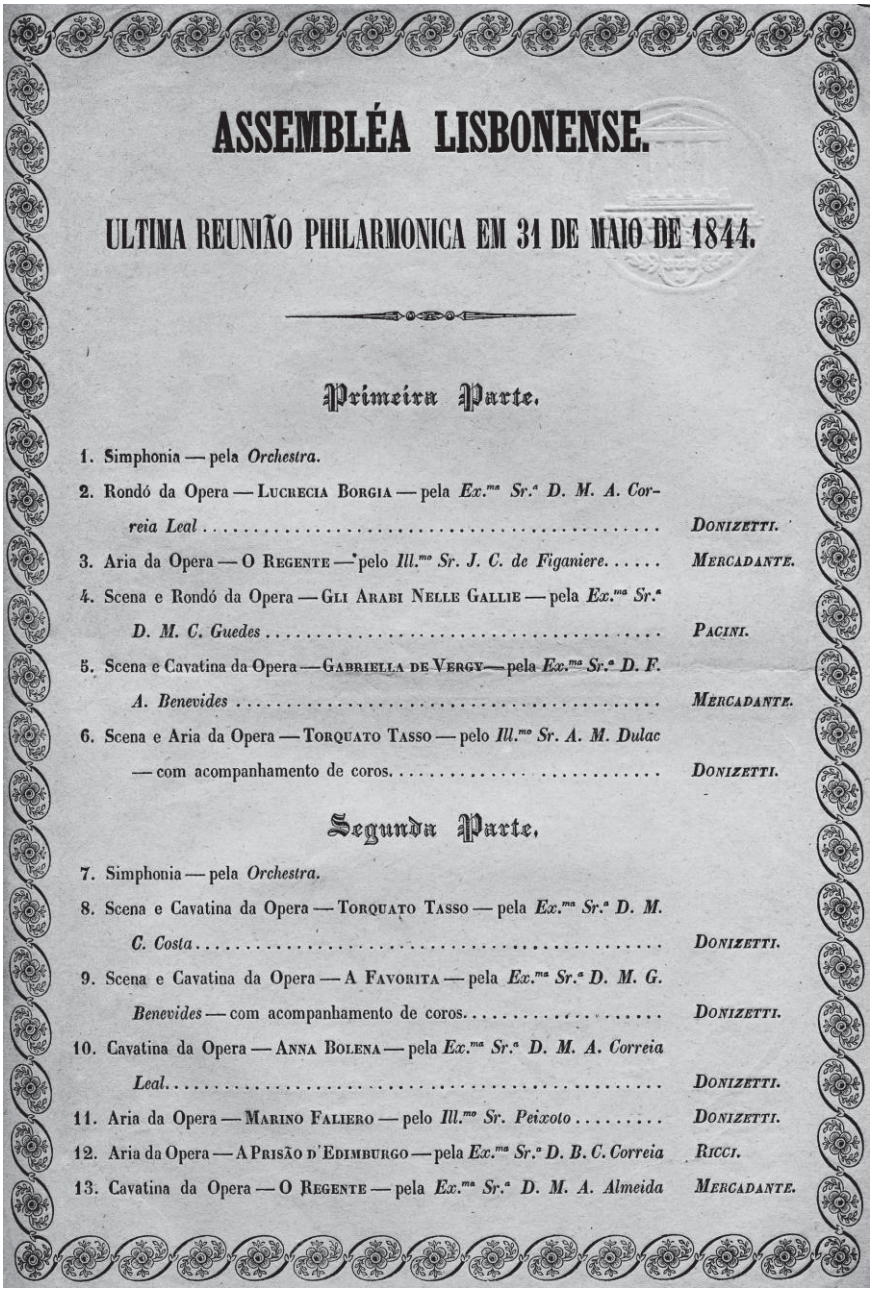
---

[23] *Correio de Lisboa* de 1 de Maio de 1839. Não encontrei nenhum registo deste concerto na documentação do Montepio, o que faz pensar que tenha sido realizado, ou exclusivamente por amadores, ou com o auxilio de músicos que não pertenciam à instituição de socorro mútuo, ou apenas com os que tinham "partidos certos" na associação.

[24] Cf. *O neorama*, 30 de Setembro de 1843.

[25] Cf. *O annunciador* de 26 e 28 de Julho de 1851.

[26] BENEVIDES, *op. cit*., p. 207, relatado também in MOREAU, *Cantores de ópera* ... cit., p. 257. A mudança de sede é confirmada pelo *Diario do Governo* de 28 de Junho de 1843, onde um anúncio nos informa da interrupção das reuniões para "trabalhos de mudança pela nova casa".



ASSEMBLÉA LISBONENSE.

ULTIMA REUNIÃO PHILARMONICA EM 31 DE MAIO DE 1844.

Primeira Parte.

1. Simphonia — pela *Orchestra.*
2. Rondó da Opera — Lucrecia Borgia — pela *Ex.ma Sr.a D. M. A. Correia Leal* ..... *Donizetti.*
3. Aria da Opera — O Regente — pelo *Ill.mo Sr. J. C. de Figaniere.* ..... *Mercadante.*
4. Scena e Rondó da Opera — Gli Arabi Nelle Gallie — pela *Ex.ma Sr.a D. M. C. Guedes* ..... *Pacini.*
5. Scena e Cavatina da Opera — Gabriella de Vergy — pela *Ex.ma Sr.a D. F. A. Benevides* ..... *Mercadante.*
6. Scena e Aria da Opera — Torquato Tasso — pelo *Ill.mo Sr. A. M. Dulac* — com acompanhamento de coros. ..... *Donizetti.*

Segunda Parte.

7. Simphonia — pela *Orchestra.*
8. Scena e Cavatina da Opera — Torquato Tasso — pela *Ex.ma Sr.a D. M. C. Costa* ..... *Donizetti.*
9. Scena e Cavatina da Opera — A Favorita — pela *Ex.ma Sr.a D. M. G. Benevides* — com acompanhamento de coros. ..... *Donizetti.*
10. Cavatina da Opera — Anna Bolena — pela *Ex.ma Sr.a D. M. A. Correia Leal.* ..... *Donizetti.*
11. Aria da Opera — Marino Faliero — pelo *Ill.mo Sr. Peixoto* ..... *Donizetti.*
12. Aria da Opera — A Prisão d'Edimburgo — pela *Ex.ma Sr.a D. B. C. Correia* *Ricci.*
13. Cavatina da Opera — O Regente — pela *Ex.ma Sr.a D. M. A. Almeida* *Mercadante.*

Fig. 35: Programa da reunião filarmónica da Assembleia Lisbonense em 31 de Março de 1844 (Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II)

em vez disso, de uma direcção mais marcadamente cultural para a qual remete inequivocamente a designação de "academia". Nestes anos, de facto, este termo aparece utilizado no contexto lisboeta, além de como sinónimo de espectáculo concertístico, também para indicar "estabelecimentos de ensino" e sobretudo para designar aquelas sociedades que realizam "de um modo particularmente significativo a função de legitimar o saber e os seus portadores nas pessoas dos respectivos membros", exemplificadas por exemplo pela prestigiosa Academia das Ciências.[27] Uma legitimação do saber, neste caso musical, que lhe permitia distanciar-se imediatamente das outras "associações de recreio" e que não escapava aos contemporâneos, se ainda em 1848 um periódico afirmava que "o nome mesmo com que esta sociedade se condecora, impõe-lhe o dever de ser quanto possivel escrupulosa e intelligente na escolha e execução dos seus concertos".[28]

De resto a denominação de "academia filarmónica" era já há muito bastante frequente noutros contextos europeus, por exemplo em França e em Itália, onde parecia ter as mesmas acepções que assinalamos para o contexto português, como no caso da já citada Accademia Filarmonica de Bolonha, que incluía os melhores músicos italianos e que apresenta alguma analogia com a Irmandade de Santa Cecília lisboeta. No caso específico das associações de concertos amadoras devemos referir, por exemplo, entre muitos outros casos o da Académie de Musique de Nantes, activa desde 1727, e onde, como se lê nos seus estatutos, "qualquer baile, refeição, e em geral qualquer divertimento estranho à música era estritamente proibido",[29] ou ainda o da Accademia Filarmonica de Turim (associação de amadores criada informalmente a partir de 1814 e posteriormente, após a aprovação régia de 1817, dotada de estatutos em 1819) que também parece apresentar singulares analogias com a de Lisboa, não só no nome e nas preocupações exclusivamente musicais, mas até na estrutura (divisão dos sócios em classes, escolha de directores, divisão das actividades entre concertos e exercícios).[30] Assinalo o facto que nesta última

---

[27] SANTOS, *op. cit.*, p. 300 e segs., que aborda o tema das academias lisboetas. No mesmo ano da fundação da Academia Filarmónica um estrangeiro sublinhava: "Não vos aborrecerei com a longa lista de estabelecimentos científicos ou de beneficência da cidade, que por falta de dinheiro não têm na sua maior parte senão o nome" ("Non vi annoierò colla lunga lista di stabilimenti scientifici o di beneficienza della città, chè, in mancanza di denaro non hanno la maggior parte che il nome", cf. DEMBOWSKY, *op. cit.*, vol. II, p. 15).

[28] *O espectador* de 12 de Novembro de 1848.

[29] "Tout bal, tout repas et en général tout divertissement étranger à la musique étaient strictement interdits" (Lionel de LA LAURENCIE, *L' Académie de musique et le concert de Nantes à l'hôtel de La Bourse (1727-1767)*, Geneve, Minkoff, 1972, p. 20 e segs.)

[30] Cf. MARTINOTTI, *op. cit.*, p. 84, assim como o *Annuario dei Teatri di Genova* de 7 de

sociedade tinha participado o contrabaixista Luigi Anglois, que chegou a Lisboa justamente no início de 1838, onde iria ser um dos protagonistas da vida musical até 1840, pelo que me parece possível colocar a hipótese de que um ulterior impulso para a criação de uma sociedade exclusivamente musical possa ter vindo, entre outros, do modelo turinense, conhecido provavelmente também através deste prestigioso concertista.[31]

A especialização musical da Academia Filarmónica, assim como o seu carácter exclusivamente amadorístico, são inequivocamente afirmados desde os seus primeiros estatutos de 1838, onde no 2º artigo se lê:

> A academia tem por fim o exercicio, instrução, recreio resultantes da reunião de curiosos, e amadores de musica vocal, e instrumental, sendo absolutamente prohibidos os jogos, a dança, e quaesquer outros divertimentos, ou discussões alheias da musica.[32]

A própria breve história da Academia traçada pel'*O neorama* parece sublinhar um maior empenho cultural e uma certa austeridade desta associação, introduzindo-a além disso com o elogio do talento musical português, para o qual contribuíam também "immensos curiosos que exercem esta arte com admiravel perfeição". O artigo conclui afirmando que a Academia "tem

---

Dezembro de 1830, o qual informa que a instituição de Turim, além da realização de concertos, disponibilizava desde 1827 uma escola gratuita de canto. Assinalemos, a título de exemplo, a mesma designação para uma sociedade com a qual em Adria, a partir de 1806 (passando depois a partir de 1817 a chamar-se Società Filarmonica), se identificava por sua vez uma escola de música destinada a fornecer os profissionais para as necessidades musicais da pequena cidade, proporcionando também eventos musicais com a participação dos amadores da melhor sociedade local e dos músicos famosos convidados para as ocasiões específicas (cf. Antonio CASELLATI, *Notizie ed appunti da servire per la compilazione di una monografia riguardante la vita artistica musicale e teatrale adriese durante il secolo passato sino ai nostri giorni*, Veneza, Vidotti, 1933, assim como Francesco PASSADORE, "Rovigo e Adria", in Paolo FABBRI (a cura di), *Musica nel Veneto: La Storia*, Milão, Motta, 1998).

[31] As notícias relativas à estadia deste músico em Lisboa podem encontrar-se nos periódicos da época, entre os quais *O nacional* de 1 de Junho de 1838, que anuncia a sua chegada à capital, e o *Jornal do Conservatorio* de 16 de Fevereiro de 1840, que nos informa do seu benefício no Teatro de S. Carlos (onde, com "o seu discipulo João Alberto Rodrigues Costa", executará "um duetto de contra-baixos escripto espressamente"). Também a edição do dia 23 do mesmo mês refere que o músico, já membro honorário do Conservatório de Lisboa, recebeu pelo rei "a condecoração da ordem de Christo" (notícia, esta, confirmada também pela documentação presente em *P-Lan*, MR, l. 1223, p. 133).

[32] *Estatutos da Academia Philarmonica de Lisboa*, Lisboa, S. P. dos Conhecimentos Uteis, 1844, cap. 1º, art. 2º.

no seu seio como Socios executantes os melhores curiosos de musica, quer vocal quer instrumental, que tem Lisboa" e que a ela se devia

> principalmente o progresso que esta arte tem feito entre nós desde a sua instalação, no que tem feito um importante serviço nacional, concorrendo que o genio Portuguez se desenvolva ao ponto, que de simples curiosos muitos dos seus Socios são já considerados como perfeitos executores.[33]

É também significativo o facto de a primeira ideia desta associação ter surgido – segundo o mesmo cronista – no âmbito de uma reunião destinada à execução de um quarteto, género este tradicionalmente considerado mais sério e exigente, quase que a querer confirmar desde as suas origens o bom nível cultural e de gosto musical dos seus sócios. O facto de tal acontecer em casa de Alexandre Lahmeyer, que além de se contar entre os participantes nas representações teatrais do conde de Farrobo tinha sido também um dos amadores que se tinham exibido sob a direcção de Bomtempo na época do primeiro liberalismo, contribui para criar a ideia, enunciada pela primeira vez por Vieira, que a Academia (assim como posteriormente a Assembleia Filarmónica sua rival) era de certo modo a continuação da antiga Sociedade Filarmónica.[34] As diferenças são por outro lado evidentes, tratando-se no caso da instituição de Bomtempo, como já sublinhamos na primeira parte deste livro, de um tipo de sociedade de propriedade e responsabilidade exclusiva do próprio músico e tendo como finalidade o seu próprio sustento; no caso das sociedades musicais do reinado de D. Maria II, pelo contrário, encontramos um carácter mais propriamente associativo e nenhuma finalidade de lucro, características estas que reflectem evidentemente a sua vertente amadora e que não deixarão de ter também um peso na orientação do seu repertório.

As actividades da Academia Filarmónica concretizavam-se, de Setembro a Junho, em duas reuniões ordinárias cada mês (nas quais podiam participar pessoas de "sexo feminino") e uma reunião extraordinária no aniversário da sua installação;[35] além disso, na sua dedicação exclusiva à música, esta associação mostra a preocupação de manter o nível das execuções elevado, o que parece reflectir-se na sua própria estrutura organizativa.

---

[33] *O neorama,* 18 de Outubro de 1843.

[34] VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 11. Frederico Rodolfo, Alexandre e Carlos Lahmeyer tinham tocado por exemplo na cerimónia da inauguração da estátua do rei em 1823 (cf. *Descripção da pomposa inauguração da regia efigie de Sua Magestade na sala da camara constitucional de Lisboa, em o faustissimo dia 13 de Maio de 1823*, Lisboa, Regia Typografia Silviana, 1823, p. 8).

[35] O intervalo bisemanal para os concertos deste tipo de sociedades, já adoptado pela Sociedade Filarmónica de Bomtempo, é também o mais usual no contexto italiano (cf. MARTINOTTI, *op. cit.*, *passim*) e parisiense (cf. COOPER, *op. cit.*, p. 14).

A determinação dos "socios executantes" através da avaliação da "Secção de Musica", a individuação de sócios honorários "que, por seus conhecimentos abalisados na arte da musica, ou por serviços relevantes prestados á Academia, promovam distinctamente o seu esplendor e prosperidade", a possibilidade de convidar "em todas as reuniões aquelles professores, ou curiosos de musica, que a Direcção achar conveniente", e sobretudo a constituição de uma "Secção de Musica" (composta "de quatro Directores, do Regente da Orchestra, e do Archivista") à qual competia a escolha das peças a executar e dos executantes, assim como a determinação das "reuniões de estudo e exercicio, que julgar convenientes", parecem ir nesta direcção.[36]

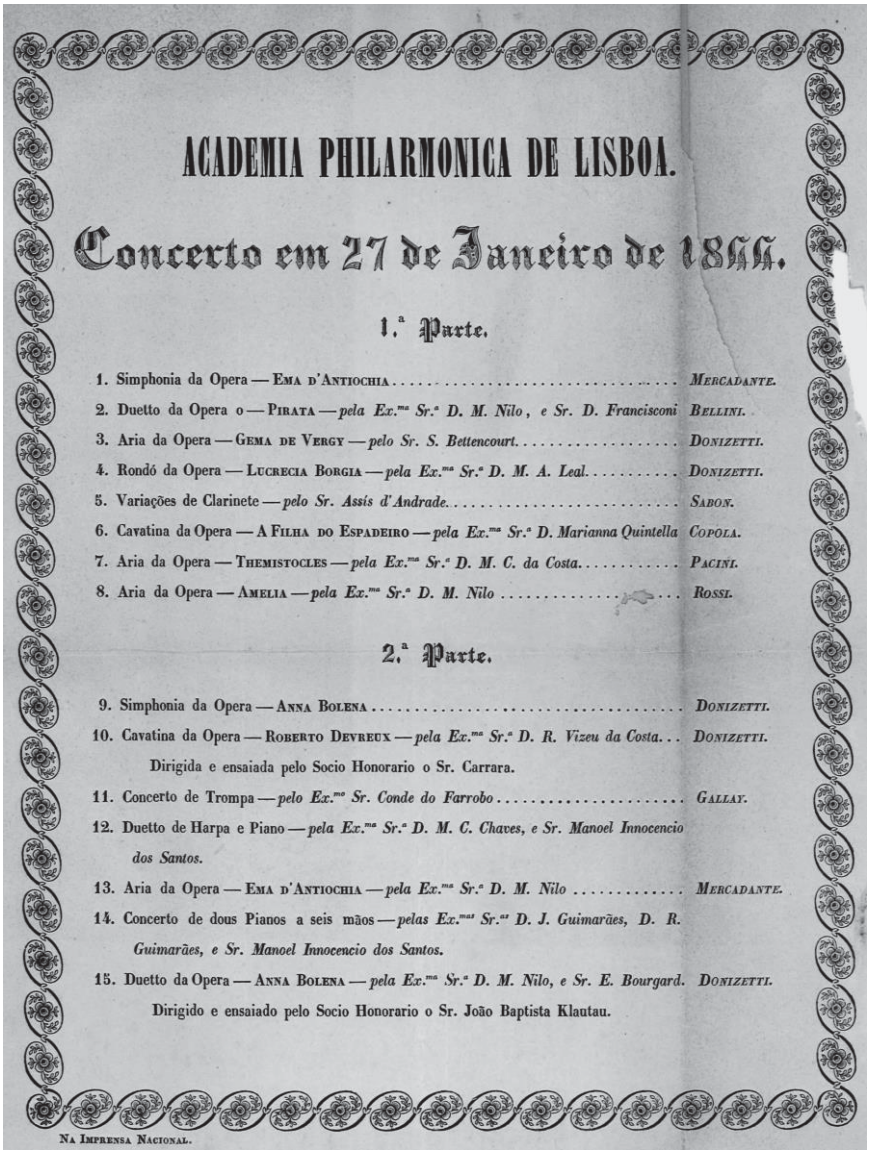
O rigor que transparece na fundação da sociedade e a determinação de não fazer prevalecer outras componentes sobre a musical, parecem ser no entanto atitudes cada vez mais a contra corrente nos anos seguintes e ir-se-ão atenuando aos poucos ao longo da sua existência. *O jardim das damas*, em particular, parece encarar com desagrado tanta severidade, lançando-se em 1845 numa defesa da moda dos bailes, excluídos das práticas da Academia Filarmónica, com estas palavras:

> A *Academia Philarmonica* não quinhou o enthusiasmo geral; aquelles salas não foram adornadas para estremecerem nas evoluções freneticas da *Polka* ou da *Walsa*, condemnam-se prosaicamente a ouvirem apenas as melodias da musica.
> A musica é para a alma o que a dança é para o corpo; – o corpo sente, como a alma – precisa d'alimento como ella; – condenar uns pés que desejam brilhar, um corpo que se baloiça aos sons da musica, a uma rigorosa inacção – é d'uma insipidez mortal.
> O espectador não vai aprender musica; – vai divertir-se, gosar; – mas ha uma voz barbara que lhe diz: – não *se mova!* E ainda é bem feliz se um *curioso caturra* lhe não atormenta os ouvidos, e a paciencia, com um *estudo difficilimo*, harmonia de caldeireiro, – maravilhoso muito embora – mas terrivelmente massador.[37]

---

[36] *Estatutos da Academia Philarmonica de Lisboa*, cit. A existência de um arquivo da associação parece ser confirmada pela referência de um periódico à ópera de Donizetti *Il paria* que sublinha que "existe a partitura no archivo da Academia Philarmonica de Lisboa" (cf. *O espectador* de 9 de Março de 1851) e por algumas partituras que têm o carimbo da associação (v. por exemplo João Domingos BOMTEMPO, *Two sonatas and a popular air with variations for the piano forte with a violin accompaniment ad lib. op. 15,* London, Clementi, [1813], que se conserva em *P-Ln*, M.P. 512//2).

[37] *O jardim das damas,* 8 de Fevereiro de 1845 (com assinatura de Pedro Cabral). No ano seguinte o mesmo periódico (5 de Setembro de 1846, com assinatura de João de Mendonça), comunicava escandalizado que "na academia philarmonica foi prohibido o fallar sem ser por musica! Forte amor musical!".



ACADEMIA PHILARMONICA DE LISBOA.

Concerto em 27 de Janeiro de 1844.

1.ª Parte.

1. Simphonia da Opera — Ema d'Antiochia ..... *Mercadante.*
2. Duetto da Opera o — Pirata — *pela Ex.ma Sr.a D. M. Nilo, e Sr. D. Francisconi* *Bellini.*
3. Aria da Opera — Gema de Vergy — *pelo Sr. S. Bettencourt.* ..... *Donizetti.*
4. Rondó da Opera — Lucrecia Borgia — *pela Ex.ma Sr.a D. M. A. Leal.* ..... *Donizetti.*
5. Variações de Clarinete — *pelo Sr. Assis d'Andrade.* ..... *Sabon.*
6. Cavatina da Opera — A Filha do Espadeiro — *pela Ex.ma Sr.a D. Marianna Quintella* *Copola.*
7. Aria da Opera — Themistocles — *pela Ex.ma Sr.a D. M. C. da Costa.* ..... *Pacini.*
8. Aria da Opera — Amelia — *pela Ex.ma Sr.a D. M. Nilo* ..... *Rossi.*

2.ª Parte.

9. Simphonia da Opera — Anna Bolena ..... *Donizetti.*
10. Cavatina da Opera — Roberto Devreux — *pela Ex.ma Sr.a D. R. Vizeu da Costa...* *Donizetti.*
    Dirigida e ensaiada pelo Socio Honorario o Sr. Carrara.
11. Concerto de Trompa — *pelo Ex.mo Sr. Conde do Farrobo* ..... *Gallay.*
12. Duetto de Harpa e Piano — *pela Ex.ma Sr.a D. M. C. Chaves, e Sr. Manoel Innocencio dos Santos.*
13. Aria da Opera — Ema d'Antiochia — *pela Ex.ma Sr.a D. M. Nilo* ..... *Mercadante.*
14. Concerto de dous Pianos a seis mãos — *pelas Ex.mas Sr.as D. J. Guimarães, D. R. Guimarães, e Sr. Manoel Innocencio dos Santos.*
15. Duetto da Opera — Anna Bolena — *pela Ex.ma Sr.a D. M. Nilo, e Sr. E. Bourgard.* *Donizetti.*
    Dirigido e ensaiado pelo Socio Honorario o Sr. João Baptista Klautau.

Na Imprensa Nacional.

Fig. 36: Programa do concerto da Academia Filarmónica de 27 de Janeiro de 1844 (Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II)

A posição expressa pelo periódico que parece apoiar uma concepção puramente hedonística da música, rejeitando o conceito de música autónoma em favor do de música funcional, se representa talvez um caso extremo, não deixa todavia de corresponder a uma tendência mais geral do contexto lisboeta, no qual a imprescindibilidade da presença da música nos eventos mundanos corresponde no entanto, muitas vezes, a uma sua subordinação em relação a eles. De qualquer modo, nos finais dos anos 40 também a Academia Filarmónica pareceu ceder mais aos aspectos mundanos, uma vez que ela própria passou a substituir alguns dos seus concertos com bailes e a conformar-se com a moda das *soirées*, constituídas por uma primeira parte baseada na execução concertística e uma segunda destinada à dança.[38] Um tipo de divertimento inaugurado "na noite de 25 de Abril de 1848" pela Assembleia Filarmónica e que foi rapidamente adoptado "por quasi todas as sociedade d'este genero", visto que "de grande vantagem [...] não só pelos socios que de certo attrahira, movidos pelo incentivo da dança; mas ainda, pelo explendor que dava ás suas reuniões".[39]

Deste modo, o baile aparece mais uma vez, não só estreitamente ligado à prática musical, mas também como o cume da vida social, a ponto de fazer comentar a um cronista, justamente em relação a uma *soirée* da Academia Filarmónica, que

> a primeira parte [...] foi como são quasi sempre, ainda que infelizmente, [...] apenas um passa-tempo para se chegar á meta tão desejada pelas damas e tafues, a hora do baile.[40]

De qualquer modo, parece que a própria intenção inicial da associação de não fazer prevalecer finalidades extra-musicais fez com que os seus primeiros anos de actividade não ocupassem muito as crónicas dos jornais, nos quais só encontramos as convocatórias resumidas para as reuniões feitas publicar pela própria direcção da sociedade. No início dos anos 40 parece ao contrário procurar-se uma maior visibilidade, talvez em reacção à concorrência exercida pela já mencionada Assembleia Filarmónica, também esta com finalidades especificamente musicais e com cada vez maior sucesso.

---

[38] Um anúncio de 1848 atesta como esta sociedade não tinha também resistido por fim à moda do baile: "Academia philarmonica – A direcção previne os seus Socios de que em a noute de 19 do corrente será substituido o concerto por um baile conforme a authorisação d'assembléa geral de 8 de Março de 1847. Não é permittido apresentar visitantes" (cf. *O estandarte* de 8 de Fevereiro de 1848); em 1850 um outro periódico atribuirá mesmo à *soirée* da Academia Filarmónica a palma de ter sido a mais brilhante e concorrida da temporada (cf. *O espectador* de 24 de Novembro de 1850).

[39] *O espectador*, 13 de Outubro de 1850.

[40] *O espectador*, 29 de Dezembro de 1850.

A Academia irá propor de facto algumas iniciativas destinadas a chamar fortemente a atenção da opinião pública, como a execução em 1842 de *La favorita* de Donizetti (pouco antes da estreia desta ópera no Teatro de S. Carlos), com a qual se inicia a longa série de execuções de óperas em versão de concerto que será uma característica e um motivo de orgulho das duas principais sociedades filarmónicas da cidade.[41]

Quadro V – Elenco das óperas executadas pela Academia Filarmónica e pela Assembleia Filarmónica de Lisboa

[Novembro ?] 1842	*La favorita* (G. Donizetti – estreia)	Academia Filarmónica
28-03-44	*Os infantes em Ceuta* (L. A. Miró-A. Herculano)	Academia Filarmónica
14-01-44	*Don Sebastiano* (G. Donizetti)	Assembleia Filarmónica
07-01-45	*I Capuleti e i Montecchi* (V. Bellini)	Assembleia Filarmónica
10-4 e 24-4-45	*Maria Padilla* (G. Donizetti – estreia)	Academia Filarmónica
18-09-45	*Ernani* (G. Verdi)	Assembleia Filarmónica
17-01-46	*Maria Stuarda* (G. Donizetti)	Academia Filarmónica
02-05-46	*Ugo, conte di Parigi* (G. Donizetti – estreia)	Academia Filarmónica
03-10-46	*I due Foscari* (G. Verdi)	Assembleia Filarmónica
27-03-47	*Alzira* (G. Verdi – Estreia)	Academia Filarmónica
[?]	*Corrado d'Altamura* (F. Ricci)	Academia Filarmónica
1-2 e 12-2-48	*I martiri* (G. Donizetti)	Assembleia Filarmónica
04-11-48	coro de *A feiticeira de Gissor* (G. Daddi)	Academia Filarmónica
1849	*La straniera* (V. Bellini)	Assembleia Filarmónica
11-05-50	*Ernani* [só o 3° acto] (G. Verdi)	Assembleia Filarmónica
Janeiro de 1851	*Nabucco* (G. Verdi)	Assembleia Filarmónica

Pode-se assim colocar a hipótese de que a própria concorrência entre as duas associações terá determinado a exigência de dar uma maior visibilidade às suas actividades e uma sua maior institucionalização, como parece testemunhar a publicação em 1844 dos *Estatutos da Academia Philarmonica* pouco depois da publicação dos novos estatutos da Assembleia Filarmónica em 1843.[42] Neste sentido vai também o facto de que esta última associação,

[41] V. o Quadro V. A realização de estreias lisboetas estende-se também ao repertório concertístico, como bem evidencia a recensão de um concerto da Assembleia Filarmónica em 1851, no qual, dos onze números musicais apresentados, cinco eram estreias (cf. *O espectador* de 30 de Março de 1851).

[42] Cf. *Estatutos da Academia Philarmonica de Lisboa*, cit., assim como os *Estatutos da Assemblea Philarmonica*, Lisboa, Soc. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1843. O facto de que para ambas as associações não se encontrem edições anteriores dos estatutos deixa em aberto a hipótese que, se estes existiram, provavelmente não se havia sentido até a esse momento a necessidade de os publicar. Em Março de 1844 um anúncio do presidente da Academia Filarmónica, Farrobo, convocava ainda os membros "para a discussão do projecto de reforma dos estatutos" (*Diario do Governo* de 5 de Março de 1844).

se bem que nascida a 1 de Fevereiro de 1839, parece ter passado a assumir a designação definitiva de Assembleia Filarmónica somente em Março de 1842, altura em que se preparava para se transferir para a nova e mais prestigiosa sede representada pela "casa nova do exmº barão de Barcellinhos na rua nova do Almada" nº 56, o que veio a suceder em Junho desse ano, tendo-se realizado ali o primeiro concerto a 9 de Julho de 1842.[43]

Nos seus estatutos lê-se que a sua finalidade era a de "ministrar aos socios de todas as classes os divertimentos permittidos com especialidade o da musica", para o que se previa uma comissão especial; além disso, as actividades previstas – para além daquelas típicas dos clubes, como jogos e o acesso a "gabinetes de leitura" – eram representadas por quatro bailes e quatro reuniões de família por ano, assim como por "Concertos harmonicos (todos os sabados)".[44]

Estes elementos exemplificam imediatamente uma concepção da própria especialização enquanto associação musical significativamente diferente da demonstrada inicialmente pela Academia Filarmónica: onde esta tinha pouca tolerância para qualquer distracção extra-musical a Assembleia parece fazer da integração entre música e diversões mundanas o seu próprio ponto forte. A realização de bailes e uma especial ligação ao Teatro de S. Carlos, tradicionalmente no centro da vida da cidade, parecem de facto estar incluídos

[43] BENEVIDES, *op. cit*., p. 207, onde se confirma que a sede era o "palacio de Manuel dos Contos, hoje do conde de Ouguella" (edifício que viria a ser entre outros a sede dos históricos Grandes Armazéns do Chiado, e que foi quase totalmente destruído no incêndio de 1988), onde se irá instalar, como se verá no próximo capítulo, também a Academia Melpomenense e, mais tarde, a loja de música J. I. Canongia & C.ª. O anúncio da transferência para esta sede aparece n'*A Revolução de Setembro* de 9 de Junho de 1842, assim como, através dos anúncios deste mesmo periódico, podemos encontrar, até Fevereiro de 1842, a designação de Sociedade Harmónica Lisbonense e, a partir de Março, de Assembleia Filarmónica. A referência a uma "Assembleia geral da Sociedade Harmonica" realizada a 13 de Julho de 1841, num texto publicado por um sócio da Assembleia Filarmónica, Miguel Ferreira da Costa, em polémica com Silvério Henriques Bessa (cf. Miguel Ferreira da COSTA, *Exposição dirigida aos socios da Assembléa Philarmonica pelo socio da mesma assembléa Miguel Ferreira da Costa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1841), confirma a hipótese de que se trate da mesma sociedade, que evidentemente em fase de institucionalização mudou de designação. Ainda em 1844 a associação interrompeu as suas reuniões, mantendo somente aberto o gabinete de leitura, para efectuar a reestruturação de algumas salas sob a orientação do arquitecto Lodi, cunhado de Farrobo (*Diario do Governo*, 1 de Fevereiro de 1844), e retomando depois as suas actividades com um evento que irá ter uma vasta ressonância no ambiente citadino como foi a execução da ópera *Don Sebastiano* de Donizetti a 14 de Dezembro de 1844 (*O espectador*, 27 de Dezembro de 1844).

[44] *Estatutos da Assemblea Philarmonica*, cit.

desde os primeiros anos da vida desta associação. Já em 1841, é presumivelmente a Assembleia que promove a 27 de Fevereiro o "concerto de despedida" da cantora do S. Carlos Caterina Barilli (futura mãe da célebre Adelina Patti), enquanto que do ano seguinte data a colaboração da associação com Vincenzo Schira, "actual director de musica no Real Theatro de S. Carlos, e que também dirige a orquestra d'aquella assemblea", o qual ali apresentou uma sua sinfonia no concerto de 27 de Agosto de 1842.[45] Analogamente, o primeiro tenor do S. Carlos Luigi Ferretti tomou parte no concerto da Assembleia de 15 de Outubro de 1842, dirigido por Guilherme Cossoul, então com catorze anos, provavelmente também para propiciar uma mais ampla participação no seu benefício, que iria ter lugar no Teatro de S. Carlos na semana seguinte, de modo semelhante ao que fez o violinista Vicente Tito Masoni quando interveio na reunião de família de 20 de Dezembro desse mesmo ano.[46] Ainda no ano seguinte, a Assembleia impôs-se novamente no centro das crónicas mundano-musicais pelo grande sucesso do seu baile de 18 de Fevereiro que, como já referido no capítulo anterior, foi coroado com a publicação em versão pianística de algumas das danças executadas naquela ocasião.

A Assembleia parece assim tornar-se em pouco tempo num outro palco à disposição dos principais amadores de Lisboa e de alguns dos artistas já consagrados, (especialmente do Teatro de S. Carlos mas também, como por exemplo no caso do tenor Figueiredo, do Teatro da Rua dos Condes),[47] os primeiros recebendo uma espécie de consagração oficial da exibição com os principais artistas do teatro italiano, e os segundos amplificando a própria notoriedade e facilitando o desenvolver daquela série de relações em condições de virem a constituir uma ulterior fonte de rendimento, sob a forma de uma maior afluência aos seus espectáculos de benefício ou ainda de aulas e exibições nos principais salões da boa sociedade citadina.

É o que parece ressaltar, por exemplo, do caso de Charlotte Alemann, uma pianista estrangeira que, depois de se ter exibido juntamente com os

---

[45] *Revista dos espectaculos*, n. 21, Fevereiro de 1854, que menciona o concerto da Barilli nessa data na Sociedade Harmónica de Lisboa recordado também por Benevides, o qual, como testemunho duma certa fluidez da denominação da instituição, o coloca na Sociedade Filarmónica Lisbonense (cf. BENEVIDES, *op. cit*., p. 187). A propósito da composição de Schira v. o anúncio publicado n'*O espelho do palco* de 1 de Setembro de 1842.

[46] Cf. *O espelho do palco* de 15 de Outubro de 1842, assim como *A Revolução de Setembro* de 29 de Dezembro de 1842.

[47] Cf. Anexo III. João Manuel de Figueiredo tinha obtido popularidade como membro da companhia do Teatro da Rua dos Condes e só em 1844 entrou como segundo baixo, e depois como ponto, no elenco do S. Carlos (cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 417).



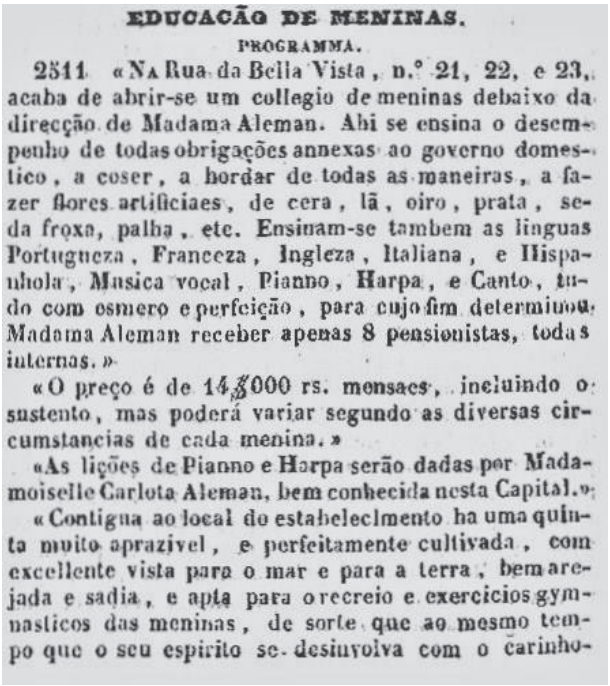
Fig. 37: ***1ra Quadrilha de contradanças para piano-forte que se executaram no baile d'Assembleia Philarmonica no dia 18 de Fevereiro de 1843 compostas por Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto*****, Lisboa, J.C. Lence, [184?] (Biblioteca Nacional de Portugal)**

seus pais em várias salas da cidade, adquiriu suficiente notoriedade para se poder fixar em Lisboa. Eis a crónica da sua participação numa reunião da Assembleia Filarmónica a 1 de Outubro de 1842:

> Esta sociedade cada vez se torna mais interessante: assistimos no Sabbado, 1° do corrente, á sua brilhante, e numerosa, reunião, e ali tivemos o prazer de ouvirmos tocar a Ex.ma Sr.ª D. Carolina Aleman, umas lindas variações no Piano; é impossivel descrever-mos a excellente maneira com que forão executadas; a Ex.ma Sr.ª D. Francisca Martins, cantou perfeitamente a Aria de *Marino Faliero*, assim como tambem os Srs. Figueiredo, e Vergani; o 1° cantou a Aria do *Torquato Tasso* com coros, a qual foi muito applaudida; assim como o Sr. Vergani na Aria da *Gemma de Vergi*, a qual foi dignamente cantada. Os intervallos forão preenchidos, com varias peças de musica, tocadas pela Orquesta magistralmente.[48]

[48] *O espelho do palco* de 7 de Outubro de 1842. Outros concertos de Alemann em 1842

Passado algum tempo, de facto, irá aparecer a publicidade à escola "de meninas" dirigida pela mãe da pianista, que tinha justamente como ponto de prestígio as aulas de harpa, piano e canto dadas – como refere o anúncio – "por madamoiselle (*sic*) Carlota Alemann, bem conhecida na cidade".[49]



EDUCAÇÃO DE MENINAS.

PROGRAMMA.

2511 «Na Rua da Bella Vista, n.° 21, 22, e 23, acaba de abrir-se um collegio de meninas debaixo da direcção de Madama Aleman. Ahi se ensina o desempenho de todas obrigações annexas ao governo domestico, a coser, a bordar de todas as maneiras, a fazer flores artificiaes, de cera, lã, oiro, prata, seda froxa, palha, etc. Ensinam-se tambem as linguas Portugueza, Franceza, Ingleza, Italiana, e Hispanhola, Musica vocal, Pianno, Harpa, e Canto, tudo com esmero e perfeição, para cujo fim determinou Madama Aleman receber apenas 8 pensionistas, todas internas.»

«O preço é de 14$000 rs. mensaes, incluindo o sustento, mas poderá variar segundo as diversas circumstancias de cada menina.»

«As lições de Pianno e Harpa serão dadas por Madamoiselle Carlota Aleman, bem conhecida nesta Capital.»

«Contigua ao local do estabelecimento ha uma quinta muito aprazivel, e perfeitamente cultivada, com excellente vista para o mar e para a terra, bem arejada e sadia, e apta para o recreio e exercicios gymnasticos das meninas, de sorte que ao mesmo tempo que o seu espirito se desinvolva com o carinho-

Fig. 38: Artigo da *Revista universal lisbonense* de 4 de Janeiro de 1844 sobre a abertura do "collegio de meninas debaixo da direcção de Madama Aleman"

O *topos* oitocentista da rivalidade entre as filarmónicas locais[50] parece bem exemplificado neste mesmo período pela resposta à concorrência da Assembleia Filarmónica por parte da Academia Filarmónica, que propõe

são referidos também n'*A Revolução de Setembro* de 24 de Outubro e 14 de Novembro, na *Revista universal lisbonense* de 7 de Julho, art. 576 e ainda n'*O pirata* de 13 de Novembro.

[49] *Revista universal lisbonense* de 4 de Janeiro de 1844, art. 2511.

[50] Entre as várias referências na literatura oitocentista é famosa, por exemplo, a que faz Berlioz às duas sociedades rivais de Bruxelas: cf. Hector BERLIOZ, *Memorie*, (a cura di Olga Visentini), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989, p. 555.

também ela eventos musicais de grande ressonância no ambiente citadino; entre estes destaca-se a estreia, na ocasião do aniversário da sua instalação a 28 de Março de 1844, de *Os infantes em Ceuta*, música de António Luís Miró sobre libreto de Alexandre Herculano, a que já nos referimos sublinhando o papel que nela teve o conde de Farrobo, assim como o facto de tal experiência ter sido possível, não no teatro italiano, mas no âmbito de uma associação amadora. Na introdução ao anúncio desta "original tentativa" o redactor do *Diario do Governo* sublinha mais uma vez o carácter extremamente sério da associação, recordando que "nos progressivos esforços, a fim de que a musica brilhe, ostentando as suas graças reunidas ao rigor do estudo de seus precceitos, tem sobresaído muito a Academia Philarmonica de Lisboa".[51]

O que parece evidente é que nos anos seguintes as duas principais sociedades de concertos da cidade continuaram a competir na capacidade de produzir eventos brilhantes e de chamar a atenção dos periódicos, concorrendo particularmente nas funções extraordinárias para a comemoração do aniversário das suas instalações, e medindo forças obviamente no terreno do género musical de maior sucesso na época, ou seja o da ópera. Teve por exemplo grande eco na cidade o espectáculo realizado em 1844 para a reabertura das salas da Assembleia Filarmónica após o restauro: nesta ocasião, confirmando o interesse crescente pelos temas retirados da história nacional, cantou-se a ópera *Don Sebastiano* de Donizetti, traduzida para italiano por Cesare Perini a partir da versão francesa.[52] A descrição deste evento, publicada por Tomás Oom Júnior nas páginas d'*O espectador*, parece centrar-se muito sobre aqueles elementos que lhe garantiram o brilhante sucesso antes do mais como evento mundano:

> Em 5 annos de existencia que conta esta sociedade, brilhantes academias de musica, e não menos brilhantes reuniões de baile, lhe teem glorificado a creação, e diffundido a idéa civilizadora que a ennobrece. Mas entre todos estes brilhantes saraus, parece nos que o mais completo foi o da

[51] *Diario do Governo* de 10 de Janeiro de 1844.

[52] Sobre a versão italiana desta ópera, "fazendo assim com que Lisboa fosse a primeira capital europeia a ouvi-la nesta língua ("thus making Lisbon the first European capital to hear the opera in that language"), assim como sobre a presença de Scribe no repertório lisboeta remete-se para Luísa CYMBRON – Isabel Novais GONÇALVES, "Scribe's theatre in Lisbon during the early Liberal period (1834-1853)" in Sebastian WERR (ed.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Forum Musiktheater, Berlim, Lit Verlag, 2007, vol. VI, pp. 153-174, texto retomado e modificado em Luísa CYMBRON, "O teatro de Scribe em Lisboa após a vitória liberal (1834-1853)", in *Olhares sobre a música em Portugal...* cit., pp. 171-208: 190.

> noite de 14 do corrente, em que se executou a magestosa partitura de Donizetti *D. Sebastião de Portugal*, na sua restaurada salla da Rua Nova do Almada. [...] A salla, tornada mais espaçosa e elegante, e primorosamente decorada, pelo desenho, e gosto do Snr. Architecto Lodi; ornada com quasi 300 Senhoras, e ainda maior numero de cavalheiros; radiante com o brilho de uma illuminação bem distribuida; apresentava um aspecto, a todos os respeitos, agradavel e soberbo. A's 8 horas e meia da noite rompeu a orchestra o preludio, e introdução [...]. A orchestra derigida, pelo Snr. Cossoul desempenhou mui habilmente a sua ardua tarefa: e o complexo desta excellente partitura, tão dignamente executada, produsiu o melhor effeito, devido tambem, pela grande parte que nisso lhe cabe, aos Snrs. Schira, *maestro* ensaiador da opera, e J. B. Klautau mestre dos coros [...]. Ao rematar a succinta noticia d'esta brilhante festa-musical, julgamos de justiça tributar louvor a Direcção da Sociedade, não só pela feliz idéa de fazer cantar esta opera, mas pelo esmero, e magnificencia, que nisso empregou em ambas as noutes da sua execução, e pelos esforços que diariamente faz para engrandecer, cada vez mais, uma sociedade já hoje tão opulenta, e distincta.[53]

Depois deste sucesso a Assembleia anunciava ainda para Janeiro de 1845 a execução de *I Capuleti e Montecchi*, mais ou menos na mesma altura em que a Academia Filarmónica conseguia assegurar a presença de Liszt, proclamado de imediato sócio honorário, numa das suas reuniões, facto este que iria no entanto dar lugar a algumas polémicas.[54]

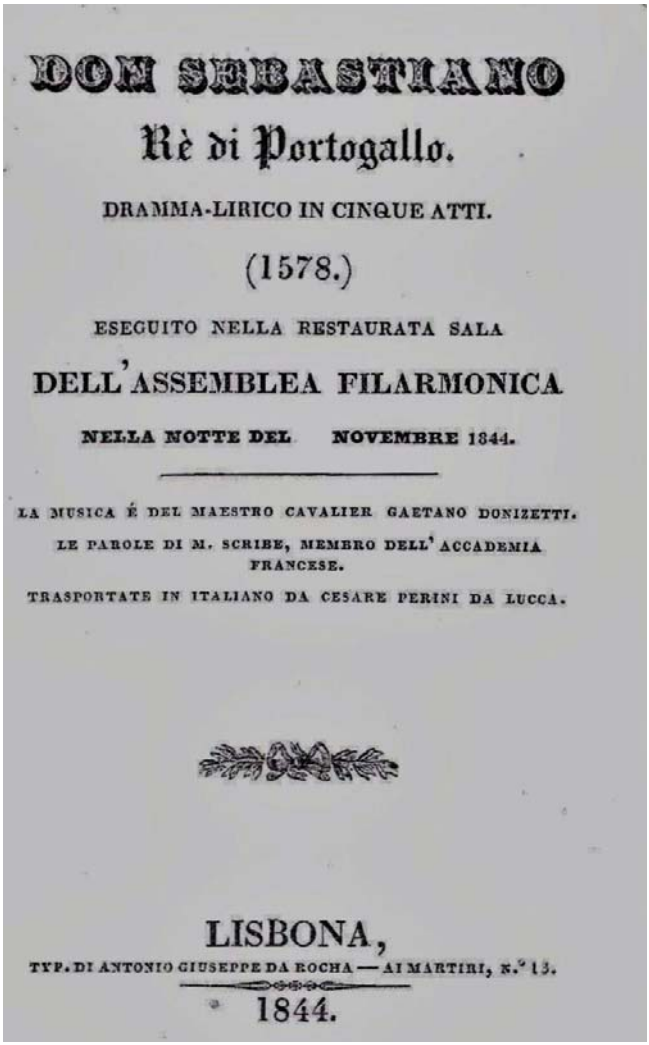
A sensação que se tem, lendo os periódicos da época, é que a execução de óperas, frequentemente em estreia lisboeta, por parte das duas principais associações de concertos amadoras da capital tinha a função, não tanto de preparar os melómanos para a audição "oficial" da ópera no teatro italiano, quanto de permitir aos próprios sócios usufruirem rapidamente dos sucessos sancionados pelos principais centros estrangeiros, de estimular o teatro italiano local a produzir as últimas novidades do repertório e, em alguns casos, até quase de fornecer, através da execução realizada pelos diletantes, um modelo de gosto e correcção para a própria companhia italiana do S. Carlos.

No âmbito do teatro declamado, esta inversão de papéis entre amadores e profissionais tinha sido de certo modo deliberada e tornada necessária pelo grave estado de decadência do teatro nacional, lamentado desde há muito pela imprensa lisboeta, que atribuía as causas à falta de actores de bom nível. Como se sabe, o próprio Almeida Garrett tinha fundado a Sociedade dos

---

53 *O espectador*, 27 de Dezembro de 1844.

54 V. ESPOSITO,"'Liszt al rovescio' …" cit.


DON SEBASTIANO

Rè di Portogallo.

DRAMMA-LIRICO IN CINQUE ATTI.

(1578.)

ESEGUITO NELLA RESTAURATA SALA

DELL'ASSEMBLEA FILARMONICA

NELLA NOTTE DEL NOVEMBRE 1844.

LA MUSICA È DEL MAESTRO CAVALIER GAETANO DONIZETTI.

LE PAROLE DI M. SCRIBE, MEMBRO DELL'ACCADEMIA FRANCESE.

TRASPORTATE IN ITALIANO DA CESARE PERINI DA LUCCA.

LISBONA,

TYP. DI ANTONIO GIUSEPPE DA ROCHA — AI MARTIRI, N.° 13.

1844.

Fig. 39: ***Don Sebastiano Rè di Portogallo, dramma-lirico in cinque atti eseguito nella restaurata sala dell'Assemblea Filarmonica nella notte del Novembre 1844*** **[libreto], Lisbona, Typ. di Antonio Giuseppe da Rocha, 1844 (Biblioteca Nacional de Portugal)**

Amadores da Cena Portuguesa que operava no Teatro do Salitre com a ambição de ela "se adiantar ao ponto de poder servir de norma aos actores de profissão".[55] Algo de análogo parece afigurar-se também em relação ao

[55] *Revista universal lisbonense*, 8 de Dezembro de 1842, art. 1115.

âmbito mais especificamente musical, como quando por exemplo a *Revista universal lisbonense*, ao elogiar a representação de *La favorita* no S. Carlos, não hesita em afirmar que

> toda a companhia se excedeu a si mesma: uma nobre emulação a animava: a *Favorita* havia sido cantada inteira alguns dias antes pela Sociedade Philarmonica, e as curiosas e curiosos, que a executaram, tinham no conceito de todos tocado o ápice da perfeição.[56]

Para além do tradicional elogio aos amadores da boa sociedade lisboeta, cujas interpretações eram sempre obviamente perfeitas, as palavras do cronista parecem revelar como, no quadro da mundanidade lisboeta da época, dominada pelo protagonismo dos músicos amadores e caracterizada pela tradicional debilidade da posição social dos músicos locais, se perdia algumas vezes a consciência das diferenças de âmbito, prerrogativas e funções entre exibição musical profissional e amadora.

Veja-se a título de exemplo como um músico do Montepio, Eustiquiano Joaquim da S.ª Rogado – dividido entre o receio de não cumprir as suas obrigações contributivas para com a sociedade de mútuo socorro e a reverência pelos sócios da Assembleia Filarmónica, que eram praticamente os seus patronos – redige um singular relatório sobre o baile realizado naquela associação a 1 de Janeiro de 1845. De facto, no documento ele inclui também os músicos amadores (se bem que sem considerar que eles devessem pagar as quotas do Montepio) porque de algum modo não os considera como sendo, pelo seu valor, de uma categoria diferente da dos profissionais, conseguindo de modo sofístico estabelecer uma distinção entre "músicos" e "professores":

> Os não socios q. figurao n'este baile foram no mesmo contemplados já que são socios de merito já que pertencem á orchestra permanente da Academia ou Assembleia filarmonica. Não descontei aos meritissimos concorrentes q. p. alem de não serem socios não os repute muzicos com q.to sejam professores (do quanto tocassem).[57]

---

[56] *Idem,* 15 de Dezembro de 1842, art. 1138. Cerca de dez anos mais tarde, ao referir a execução de *Nabucco* pelos amadores da Assembleia Filarmónica, um periódico relata que entre o público havia "as Sras. Stoltz e Novello, e toda a companhia lyrica do theatro de S. Carlos", que "manifestaram, o muito que estimavam vêr o explendor a que a bella arte da musica tem chegado em Portugal; assim como a magnificencia a que estavam elevadas as nossas Philarmonicas" (cf. *O espectador* de 19 de Janeiro de 1851).

[57] *P-Lmf*, MF, Relações, 1845. Já em 1816, as críticas do cronista da *Allgemeine musikalische Zeitung* ("de um modo geral os amadores nesta terra, que são bastante numerosos mas têm muito poucas capacidades") tinham sido censuradas num número

Estamos justamente no mesmo período em que se deu o já mencionado episódio de Franz Liszt na Academia Filarmónica, o qual, em minha opinião, pode ser lido à luz desta indiferenciação substancial, numa parte do ambiente musico-mundano lisboeta, entre concertismo amador e profissional; indiferenciação essa que, se podia ser aceite, ou talvez suportada, pela grande maioria dos músicos locais, quando aplicada ao maior concertista da época dever-lhe-ia causar uma reacção pouco simpática: Liszt, de facto, "forçado" a assistir numa sala a abarrotar ao concerto dos sócios da Academia, "quando uma das melhores cantoras de Lisboa tem começado uma aria, levanta-se, vae para outra sala folhear jornais", para depois, após somente vinte minutos, abandonar a reunião.[58] Comportamento este que escandalizou a *Revista universal lisbonense*, a qual no entanto se tinha anteriormente unido ao coro geral de louvores ao "deus do piano", e que ao censurá-lo recorre aos habituais conceitos de xenofilia *versus* orgulho nacional, sem pôr minimamente em causa o facto de que pudesse ser talvez inoportuno obrigar quem era considerado o maior concertista da época ao papel de espectador de uma exibição que, mesmo que por hipótese tivesse sido de óptimo nível, permanecia de qualquer modo circunscrita ao âmbito de uma actividade amadora.

> Foi uma visita como só se poderia fazer a uma familia anojada, ou a *Mr. Thiesson*, nunca a uma sociedade illustre, a uma academia de musica, e em recompensa de obzequios espontaneos, desinteressados, e não pequenos. *Mr. Liszt* tem indubitavelmente um bom anjo que o protege; é o seu grande talento, sem isso já o demonio que também o acompanha, a fatuidade, o haveria precipitado. Em Portugal pode *Mr. Liszt* continuar a fazer d'estas; é uma gente sancta para tudo quanto cheira a estrangeiro; desamor e crueza não os tem senão para os da terra; em Portugal pode-o afoitamente, quem sabe se não grangeará applausos até por isso! mas n'outras partes onde haja mais brio e pondenor nacional não lh'o aconselhamos que pode ser muito mau calculo.[59]

---

posterior do mesmo periódico, num artigo em que se afirmava que era pouco correcto exprimir juízos sobre a execução daqueles que não "são pagos pelo público"; neste caso no entanto tratava-se de execuções privadas, ao contrário das das sociedades de concertos do reinado de D. Maria II (cf. BRITO-CRANMER, *op. cit*., pp. 39 e 48).

[58] *Revista universal lisbonense* de 13 de Fevereiro de 1845, art. 3922.

[59] *Ibid.*, onde o "Mr. Thiesson" citado era um francês que naquela altura publicitava em Lisboa os seus "retratos a luz" (ou seja fotográficos) e que tinha sido objecto da ironia da revista no mesmo número (art. 3820) e no anterior (23 de Janeiro de 1845, art. 3842). Uma anedota citada por Pedro Batalha Reis, sem indicar a fonte, conta que Liszt, num sarau lisboeta igualmente não especificado, tinha acompanhado ao piano "uma Senhora a cantar", a qual teria depois comentado "que nunca tinha sido tão mal

Regressando à história das filarmónicas lisboetas, arquivado que foi rapidamente o caso Liszt, vemos que serão mais uma vez os amadores da Academia, sob a direcção do maestro Fabio Massimo Carrara, a brilhar alguns meses mais tarde nas crónicas citadinas graças à execução de *Maria Padilla* de Donizetti por ocasião do aniversário da associação. Eis, por exemplo, a crónica escrita pelo periódico *A illustração*:

> O sarau da Academia philarmonica esteve esplendido, principalmente por uma circunstancia – rarissima em taes reuniões – o numero das damas era muito superior ao dos cavalheiros. A Maria Padilha, ensaiada pelo socio Honorario o Sr. Carrara, foi maravilhosamente executada. O serviço foi excellente e abundante, e as sallas estavam adereçadas com esmero. Por entre um bosque de lindas flores, continuando desde a porta até ao último pavimento, se gozava da entrada das gentis Convidadas – flores não menos bellas no mimo, e mais seductoras na graça. Calculâmos o número dos concorrentes sobre quatrocentos; mas Lisboa tem gente para tudo quando ha gosto para as coisas: na mesma noite houve beneficio no theatro da Rua dos Condes e a Assemblea Philarmonica dava o seu costumado concerto de familia, onde estiveram quase duzentas pessoas. Domingo abriu-se o theatro das Larangeiras com a esplendida concorrencia do costume.[60]

Entretanto a cidade tinha-se dotado de outras associações análogas, que iriam determinar a grande animação da vida musico-mundana da capital em 1845, detectada também no proliferar dos bailes e destinada a sofrer dentro em pouco um redimensionamento momentâneo por causa da intensificação da crise política. É o caso da já citada Assembleia Lusitana, que, nascida dos hábitos de "alguns amadores de muzica, e de dança [...] debaixo da direcção d'hum habil mestre de dança" de darem um baile duas vezes por mês, se institucionalizou depois numa verdadeira sociedade em 1841, unindo às típicas actividades dos clubes também *soirées* nos meses que ultrapassavam a temporada dos bailes;[61] do mesmo modo tinha surgido já em 1840 a Sociedade Perseverança, em cujos estatutos se previa uma orquestra de "curiosos filarmonicos" a quem competia a execução musical no âmbito das representações dramáticas.[62] Mais especificamente destinadas à prática musical serão

---

acompanhada!!" (REIS, *op. cit*., p. 34). Sobre a estadia de Liszt em Portugal e sobre as suas difíceis relações com uma parte do ambiente musical lisboeta v. ESPOSITO,"'Liszt al rovescio' ..." cit., p. 108 e segs.

60 *A illustração* de 19 de Abril de 1845.

61 *O neorama* de 4 de Outubro de 1843, assim como *Estatutos da Assembleia Lusitana*, [Lisboa], Imp. Nacional, [1837].

62 *Estatutos Sociedade Perseverança*, Lisboa, Tip. de Manuel J. Coelho, 1840.

por sua vez a Sociedade Recreação Filarmónica, cujos estatutos foram aprovados em 1842, e a Sociedade Filarmónica Instrutiva, parecendo esta última criar um espaço específico ao apostar numa maior especialização da actividade musical, visto que, como se lê nos seus estatutos de 1844, se dedicava especificamente à música para banda.[63] Ainda em 1846 surgiria a Academia Apolínea Lisbonense, dedicada a "divertimentos resultantes principalmente da musica", enquanto que uma substancial retoma da tendência positiva para estas actividades, após a crise de 1846, parece ser indicada pela criação da Academia Filarmónica Lusitana, frequentemente designada como Academia Filarmónica das Pedras Negras – nascida "da união em 1848 de 2 filarmonicas de 1844", também ela dedicada a "divertimentos especialmente de musica, gabinete de leitura, jogos" – assim como no mesmo período da Sociedade Euterpe, cujos fins eram "o estudo musical, e o recreio philarmonico de orchestra e canto".[64] Em 1848 nasce ainda a Sociedade Terpsicore, que parece dirigir-se a um público mais alargado visto que, a troco de uma módica "prestação mensal", ali se podiam aprender, com professores competentes, os rudimentos de música, canto e instrumento.[65] O seu director era João Rodrigues Cordeiro, naquela altura ainda no início da carreira, mas que se viria a especializar em seguida no trabalho com as filarmónicas, tornando-se, segundo Vieira, "o primeiro e o melhor mestre que essas sociedades tiveram", escrevendo "musica facil e banal para elles, chegando a fazel-o com pasmoza rapidez e abundancia" e a "preços muitos convidativos".[66]

Isto apesar de, por altura da visita de Liszt, parecer a alguns comentadores lamentável, não por último para a própria reputação do país, que ainda não existisse na capital uma sala de concertos comparável às das principais capitais europeias, apta a receber comodamente a grande afluência de público que se verificava nos grandes eventos concertísticos. É o que afirma por exemplo a própria *Revista universal lisbonense,* que já na crónica da visita de Liszt à Academia tinha referido o "tamanho apertão" da sala naquela

---

[63] *Regulamento interno da Sociedade Recreação Philarmonica*, Lisboa, Morando, 1851. A sociedade estava sediada "no Arco da Bandeira" (cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 488, assim como BENEVIDES, *op. cit*., p. 179). Da Sociedade Filarmónica Instrutiva, por sua vez, existe uma cópia dos estatutos de 1844 numa colecção de estatutos conservada na Biblioteca Municipal do Porto (daqui em diante *P-Pm*) com a cota Q^1- 4 – 9.

[64] *Estatutos da Academia Apolínea Lisbonense*, Lisboa, Typ. de V. J. de Castro & Irmão, 1849; sobre a Academia Filarmónica das Pedras Negras, referida também nos periódicos como Academia Filarmónica Lisbonense ou Lusitana, v. *O espectad*or de 22 de Setembro de 1850; v. também os *Estatutos Sociedade Euterpe*, Lisboa, Tip. da Revolução de Setembro, 1849.

[65] *O espectador* de 15 de Outubro de 1848.

[66] VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 294.

noite, quando num número de Junho desse mesmo ano faz uma comparação entre a vida concertística parisiense e a lisboeta.[67]

O cronista acha de facto que, se bem que "as nossas philarmonicas de hoje são tambem sallas de concertos onde todas as semanas se executam trechos das operas italianas mais aplaudidas", os concertos "entre nós porem estão bem longe da grandeza que teem alcançado chegar na França". Entre as causas apontadas – além da não execução de "musica escripta propriamente" para os concertos, como por exemplo as oratórias de Haydn e as sinfonias de Mozart e Beethoven – é referida a falta "d'uma salla propria, sem o que nunca elles poderão ter conveniente importancia por muito que a outros respeitos se melhorem". O autor sublinha ainda que "a construção do edificio de que fallâmos devia convir a qualquer capitalista, mesmo como especulação commercial", uma vez que "chamaria a si todos os concertos públicos de Lisboa, mas ainda poderia ser aproveitado tambem n'um sem numero de outros usos".[68]

O artigo parece ditado pelo propósito de encorajar um projecto que já andava evidentemente no ar, como se deduz do facto de ir ao ponto de propor uma possível localização: "pelo lado do embelezamento da cidade, pelo apropriado do sitio, e talvez tambem pela economia da obra, o *largo da abegoaria* seria um local excellente". Dentro em pouco, de facto, *O echo dos theatros* referia que

> um illustre personagem, bem conhecido pelo seu amor ás bellas artes, e pela proteção que tem liberalizado a muitas emprezas uteis resolveu cooperar para a reunião das suas associações Philarmonicas de Lisboa, e para a construção de um vasto edificio com as proporções necessarias para o decente intertenimento dos socios nas noites ordinarias, e com a capacidade propria para grande bailes e concertos majestosos nas occasiões de solemnidade [...] um local sumptuoso para o seu intertenimento, em nada inferior ao que se encontra nas principaes capitaes da Europa".[69]

Não é difícil imaginar que o promotor desse projecto fosse mais uma vez o conde de Farrobo, o qual presidiu de facto às duas comissões encarregues respectivamente pela Academia e pela Assembleia Filarmónica de redigir as bases para a fusão das duas associações. Eis a notícia que delas dá *O echo dos theatros*:

---

[67] V., respectivamente, *Revista universal lisbonense* de 13 de Fevereiro, art. 3922 cit., e de 26 de Junho de 1845, art. 7.

[68] *Ibid.*

[69] *O echo dos theatros*, 17 de Dezembro de 1845.

> Em comformidade com o que publicámos no anterior numero do nosso jornal temos a satisfação de annunciar aos nossos leitores que no dia 23 do corrente se reuniram nas casas da Assemblea e Academia Philarmonica grande numero dos seus socios para discutir a conveniencia de juncção das mesmas sociedades, e que tanto em uma como em outra reunião foi unanimemente approvada a juncção em these, com quanto dependente das bases que as duas commissões entre si acordarem, por serem ainda sujeitas á approvação das respectivas Assembleas, a quem as commissões devem dirigir-se depois de findos os seus trabalhos.
> A escolha das duas associações recahio nos membros seguintes.
> Pela Academia Philarmonica.
> Ex.mo Conde do Farrobo. Carlos Victor Saint Martin. Frederico Antonio de Lima. Guilherme Couvreur. José Francisco d'Assis e Andrade. Pedro de Souza Miranda e Castro.
> Pela Assemblea Philarmonica.
> Ex.mo Conde do Farrobo. Antonio Simão de Noronha. Miguel Mack Bryde. Thomaz Maria Bessone Sobrinho. Augusto Cezar d'Almeida. Doutor Ribeiro de Oliveira. Fortunato Lody.[70]

Da leitura de um opúsculo publicado em Janeiro de 1846 se deduz que a comissão da Assembleia tinha ido bastante longe na determinação das modalidades e fases de construção da nova sede, assim como no processo de união das duas sociedades, que, no seu modo de ver, deveriam dar vida a uma nova associação dotada de uma nova designação.[71] A actividade da comissão da Academia, que tinha a intenção de manter para a futura instituição o nome de Academia Filarmónica de Lisboa, bloqueou-se por sua vez neste último ponto. Se como diz Vieira, se tratava somente de um pretexto por detrás do qual existiam "vaidades não satisfeitas, melindres feridos, e tambem invejas mal disfarçadas", resta o facto de que após meses de discussões o projecto foi abandonado e o conde de Farrobo se demitiu de ambas as sociedades, as quais continuaram o seu próprio caminho independente presumivelmente até 1856, ano em que encontramos as últimas referências à sua actividade nos periódicos.[72]

---

[70] *Idem*, 24 de Dezembro de 1845.

[71] *Bases para a reunião ou fusão das duas sociedades filarmónicas desta capital*, Lisboa, Typ. G. M. Martins, 1846.

[72] VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 405, onde se afirma que o conde se demitiu de ambas desgostado. *O jardim das damas* dá notícia da falhada fusão no número de 5 de Setembro de 1846, com um artigo assinado por João de Mendonça que começa assim: "Não tem havido bailes. A Assembléa philarmonica não chegou a unir-se com a Academia, dizem, pela difficuldade de encontrar casa; lembraram-se de ir para o Palacio

Em Janeiro de 1856 por exemplo, *O pirata*, ao anunciar o próximo baile da Academia como "um dos primeiros, sem controversia, que se dão em Lisboa", teve também de apontar que o último sarau desta associação "foi tão pouco concorrido que não se chegava a contar trinta senhoras, e era em extremo limitado o numero de cavalheiros", enquanto que o concerto da *Academia real dos professores de musica* tinha tido grande sucesso e de um modo especial, no seu âmbito, a exibição do conde de Farrobo.[73] Nos anos 50 é esta última que parece assim ter ascendido a principal sociedade de concertos de Lisboa, e talvez já no falhanço da união entre a Academia e a Assembleia em 1846 terá tido algum peso o facto de justamente nesse mesmo período estar a arrancar o projecto desta nova associação, denominada inicialmente Academia Melpomenense, que era uma directa emanação da classe dos músicos profissionais: o período compreendido entre a proposta de fusão das duas sociedades e o seu fracasso definitivo corresponde de facto mais ou menos ao que vai da concepção da Melpomenense ao início da sua actividade.

da Ajuda, mas ficava muito fóra de mão". No início dos anos 50, contudo, o conde de Farrobo e os seus familiares aparecem entre os intérpretes dos concertos da Academia Filarmónica. O organograma da direcção da Academia Filarmónica em 1854 publicado num almanaque continuava a indicá-lo como presidente. Transcrevo aqui os cargos da associação nesse ano: "Mesa d'assemblea geral: Presidente: Conde de Farrobo, Par do Reino. Vice-presidente: Conselheiro Ignacio Antonio da Fonseca Benevides. Secretarios: Francisco de Magalhães Bruguete, Hercules Ripamonti. Direção: Presidente: Conde de Sobral, Par do Reino. Vice-presidente: Luiz de Sousa da Fonseca junior. Secretarios: Demetrio Ripamonti. Antonio Massa. Thesoureiro: Joaquim Filippe de Miranda. Directores: Antonio Pereira Leitão, Antonio Cordeiro Feio, João Maria Bregaro junior, José Bento de Sousa Fava, Manoel Augusto de Moraes e Silva, José Venancio Deslandes, Frederico Ferreira, José Bento Pacheco" (cf. *Almanach de Portugal para o ano de 1855*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1854, pp. 606-7). A última referência à Academia Filarmónica que encontrei na documentação do Montepio é relativa a uma sua *soirée* de 5 de Janeiro de 1856 (*P-Lmf*, MF, Relações 1857), enquanto que o anúncio de um leilão de alguns dos seus bens publicado n'*O annunciador* de 30 de Julho de 1851 faz pensar que tenha sido remodelada nessa altura.

[73] *O pirata*, 17 de Janeiro de 1856.

“A maxima acquisição de conhecimento na Arte da Musica [...] assim como o honesto deleite dos Amadores”: a Academia Melpomenense

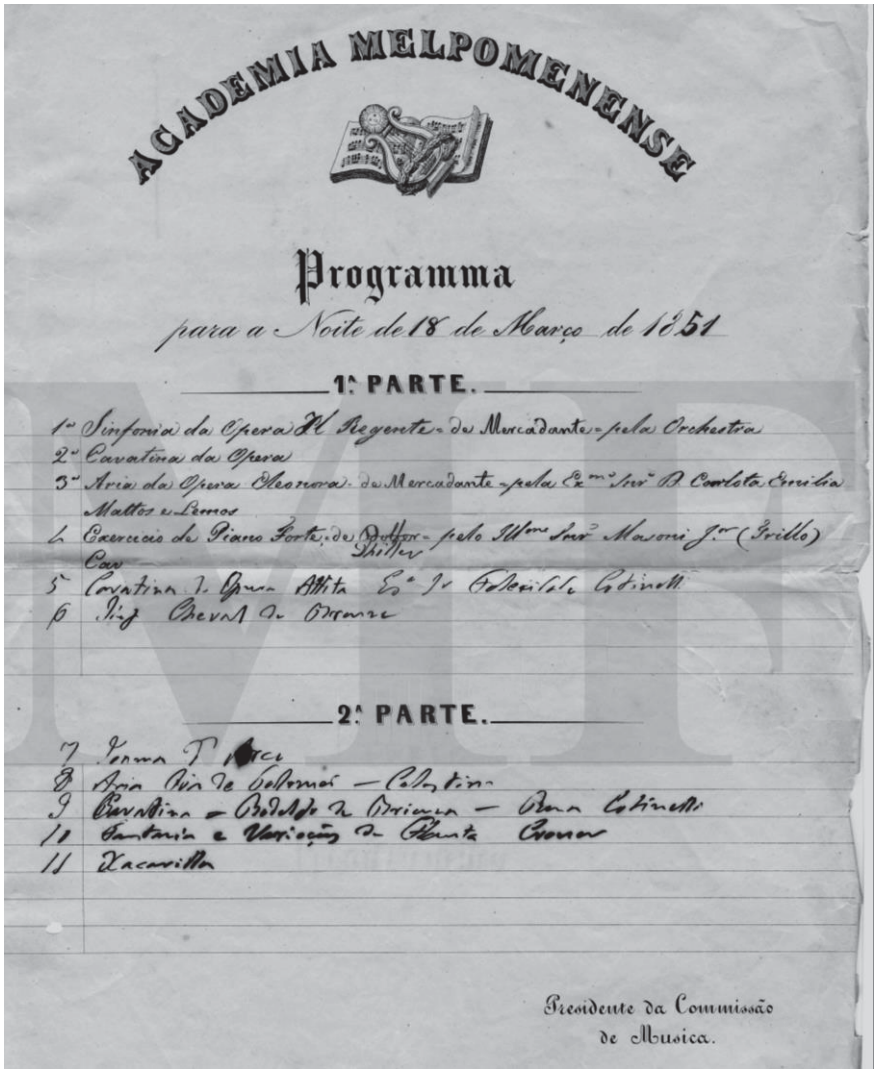
> Eramos os trinta Socios, ligados a um centro commum, o Instituidor, o Sr. José Maria Christiano. Fomos nós os trinta Socios, que, a maneira de providas abelhas, todos sahiamos a procurar fóra o nosso porvir, e nos recolhiamos a nosso estreito e apoucado recinto a depositar em commum o succo de nossas fadigas.
>
> (*O artista*, 23 de Dezembro de 1847)

A história da fundação da Academia Melpomenense (27 de Fevereiro de 1846 – 11 de Junho de 1861) publicada num periódico da época como introdução ao seu primeiro “relatorio de contas” confirma o que relata Vieira acerca do início informal da associação em Julho de 1845 por iniciativa de trinta sócios do Montepio Filarmónico presididos por José Maria Cristiano, inspirados pelo líder da Irmandade João Alberto Rodrigues Costa, e tendo como secretário e fundador o filólogo e músico amador António Caetano Pereira.[1]

Se a expressão “depositar em commum o succo das nossas fadigas” parece referir-se à instituição do Montepio Filarmónico, a frase “sahiamos a procurar fóra o nosso porvir” deve provavelmente aludir, por sua vez, à actividade exercida pelos músicos nas várias funções entre as quais se tinham tornado relevantes as das filarmónicas, indicando assim desde logo que a principal motivação da Melpomenense era passar a gerir na primeira pessoa, enquanto sociedade de concertos, uma actividade como era a de prestar serviço nas associações filarmónicas locais.

---

[1] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 346 e segs. O primeiro relatório de contas publicado n’*O artista* de 23 de Dezembro de 1847 retoma um texto mandado imprimir pela mesma Academia Melpomenense e assinado, em 12 de Agosto de 1846, pela ”Commissão Revisora das Contas” formada por alguns dos mais próximos colaboradores de João Alberto; cf. *P-Lmf*, AM, Exp. recebido, 12 de Agosto de 1846.


ACADEMIA MELPOMENENSE

Programma

para a Noite de 18 de Março de 1851

1ª PARTE.

1º Sinfonia da Opera O Regente - do Mercadante - pela Orchestra
2º Cavatina da Opera
3º Aria da Opera Eleonora - do Mercadante - pela Exmª Snrª D. Carlota Ermilia Mattos e Lemos
4 Exercicio de Piano Forte - do Author - pelo Illmo Snr Masoni Jr (Trillo)
Cav
5º Cavatina da Opera Attila Exª Jr Gabriella Cotinelli
6 Duo Chevral de Bruxas

2ª PARTE.

7 Sinfonia
8 Aria Duo de Soldados — Cabaletta
9 Cavatina — Recitado de Bruxas — Dona Cotinelli
10 Fantasia e Variações de Flauta Cromer
11 Zacarilla

Presidente da Commissão de Musica.

Fig. 40: Rascunho do programa do concerto da Academia Melpomenense de 18 de Março de 1851 (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

No capítulo anterior referimo-nos ao facto de que a participação dos músicos profissionais nelas era em geral, particularmente nos principais concertos, circunscrita à de directores do espectáculo, ou seja de responsáveis artísticos e quando necessário também ensaiadores das execuções dos amadores. Para esses serviços alguns músicos, como já vimos, estavam

presentes de uma maneira estável em algumas filarmónicas, recebendo ao que tudo indica uma remuneração regular. Se bem que por vezes mencionada pela imprensa, a actividade dos músicos profissionais no âmbito das associações locais parece atrair menos o interesse das crónicas jornalísticas, para as quais não deviam representar evidentemente um especial atractivo mundano, e de qualquer modo, visto tratar-se de músicos que eram num certo sentido hóspedes, permanecia fortemente limitada e condicionada pelas exigências e pelo gosto dos sócios amadores, que podemos considerar como sendo algo entre comitentes e empregadores.

A ideia da qual nasce a Melpomenense parece ter sido assim a de tentar aproveitar mais directamente o grande incremento da vida concertística da cidade criando uma sociedade de concertos controlada pelos próprios músicos e onde eles podiam ter a visibilidade e centralidade adequadas; ao mesmo tempo tal iniciativa pode ser também interpretada como uma outra tentativa da classe dos músicos lisboetas, nos anos da liderança de João Alberto Rodrigues Costa, de perpetuar, mesmo se agora de formas e modos diferentes, a função tradicional de controle das actividades musicais citadinas exercida tradicionalmente pela Irmandade de Santa Cecília.

Tendo em conta estes elementos não parece assim totalmente casual a coincidência entre o falhanço da tentativa de fusão das duas principais associações de concertos lisboetas, a Academia e a Assembleia Filarmónica, e a instituição da própria Melpomenense que, com sentido de oportunidade, tirará de facto partido desta particular contingência para se impor rapidamente no panorama concertístico da capital.[2]

Na hipertrofia amadorística da vida musical de Lisboa o seu caso é singular e significativo, visto que ela – embora inserida no mesmo quadro de mundanidade das outras filarmónicas, com as quais irá partilhar a tipologia dos eventos propostos assim como a participação dos mesmos curiosos da boa sociedade local – se tentará definir sobretudo como sociedade de concertos da classe dos músicos profissionais da capital. Uma especificidade que será sublinhada ulteriormente pela nova designação de Academia Real dos Professores de Música adoptada após a reformulação dos estatutos em 1853 e, não por acaso, coincidindo com uma crise desencadeada no seu seio entre a componente profissional e amadora.[3]

---

[2] Sobre este ponto, João Alberto, na já citada memória de 1848, se exprimia assim: "Para não ser extenso só direi que, por meios indirectos, consegui que a Sociedade não fosse instalada antes de 27 de Fevereiro de 1846" (cf. *P-Lmf*, MF, Exp. enviado, "Carta aberta de João Alberto ..." cit.).

[3] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 348.

Deste ponto de vista, a Melpomenense integra-se numa política mais vasta e geral prosseguida pela classe dos músicos lisboetas no reinado de D. Maria II, visando a salvaguarda e a promoção dos interesses dos seus membros em diversas frentes: a da solidariedade através do Montepio Filarmónico, a corporativa e quase protosindical, na Associação Música 24 de Junho, e por fim a artística através da própria Academia Melpomenense. Esta última deveria de facto tornar os músicos locais mais protagonistas na vida concertística lisboeta, incentivando ao mesmo tempo o seu talento e qualidades artísticas, quase como se se tivesse percebido, a uma certa altura, que o principal instrumento para contrariar a tradicional precariedade e subalternidade dos músicos portugueses, assim como o extremo protagonismo dos amadores, fosse o de dar visibilidade ao seu talento e excelência profissional. Um objectivo que, sendo os músicos locais na sua maioria instrumentistas, se deveria reflectir também na vertente do repertório, constituindo uma primeira tentativa parcial mas significativa no sentido de reequilibrar a relação entre música vocal de derivação operática e música instrumental, tradicionalmente desequilibrada em completo favor da primeira, assim como de promover a actividade compositiva dos autores nacionais.

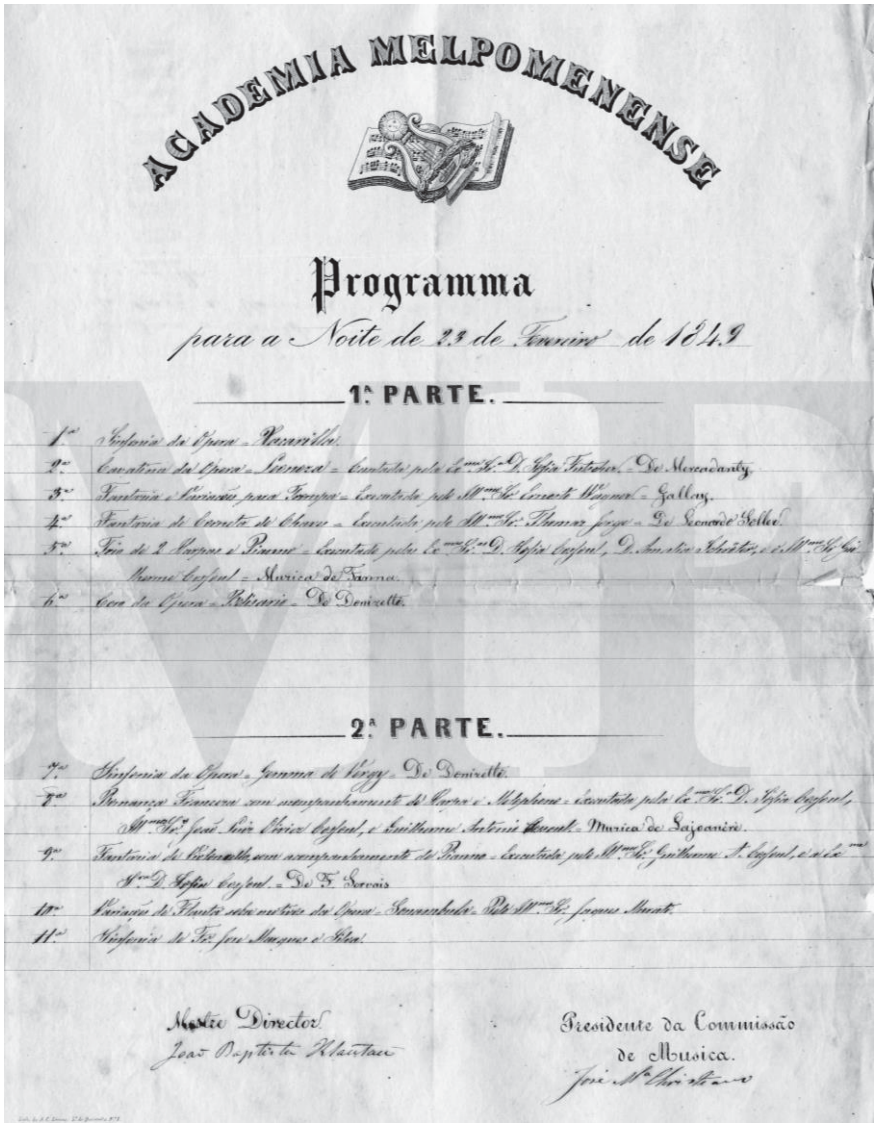
Todavia, a história da Melpomenense, assim como a das outras duas instituições da classe dos músicos lisboetas no reinado de D. Maria II, às quais está ligada e de que falarei mais longamente nos próximos capítulos, é sob vários aspectos paradigmática de uma contradição que parece também marcar muitas das tentativas análogas da época visando a modernização da sociedade portuguesa; uma contradição motivada neste caso, tanto pela necessidade de estabelecer compromissos com o específico contexto citadino, como pela persistência de elementos que poderíamos definir como "arcaicos" ou conservadores no seio de iniciativas aparentemente viradas para a mudança: ao objectivo de promoção dos artistas nacionais – fornecendo-lhes essencialmente um palco mundano onde exibir-se – associa-se também, desde a origem, o de perpetuar a antiga função de controle tradicionalmente exercida pela Irmandade de S. Cecília (e depois, como se verá mais adiante, pelo Montepio Filarmónico e pela Associação Música 24 de Junho) sobre as actividades musicais citadinas, controle esse que se queria estender agora também àquela importante faixa de mercado representada pelas associações filarmónicas; do mesmo modo a tentativa de fazer recair a atenção sobre os músicos profissionais é imediatamente acompanhada pela necessidade de inserir a pleno título a actividade da associação no circuito mundano já há muito protagonizado pelos diletantes, apoiando definitivamente a sua natureza e características, com a consequência de se manter frequentemente dependente das exigências daquele mesmo amadorismo do qual se pretendia distinguir.

Mas as dificuldades do contexto não são só as que são impostas pelas exigências mundanas e dos amadores quanto também as que se irão inevitavelmente criar no seio da própria classe dos músicos: é de facto evidente que semelhante projecto não deveria ter grandes atractivos para aqueles músicos de segundo plano que, pelas necessidades concretas impostas pela precariedade da sua própria condição ou também pela pouca segurança das suas próprias qualidades musicais, se mostravam pouco interessados e disponíveis em relação a uma associação que sentiam por vezes como uma imposição. Estes últimos deveriam preferir de facto continuar a exercer o seu ofício obscuro mas retribuído nas diversas funções citadinas, mais do que dedicar-se gratuitamente às actividades da sociedade.

Parece significativo neste sentido que a Melpomenense, como veremos mais adiante, tenha sentido a necessidade de se encarregar também a certa altura da actividade de formação orientada para "muzicas classicas e peças a sollo", destinada ao seu próprio "progresso", tomando provavelmente consciência da insuficiência do ensino musical da cidade e da falta de solistas em condições de animar os próprios concertos assim como de abordar um repertório diferente do que era dominante.[4]

Contudo, estes problemas foram-se apresentando no decurso da sua história, que inicialmente teve de se confrontar sobretudo com dificuldades económicas – só superadas quase um ano após ter surgido a ideia inicial e na perspectiva de uma união da Academia com o Montepio Filarmónico – graças a uma ajuda dispensada por Barbosa Lima, que antecipou o dinheiro "antes que a assembléa d'esta corporação tivesse acceitado o encargo. E para se julgar quanto essas sommas seriam importantes, basta lembrar que a Melpomenense se installou no grande palacio de fronte ao Chiado" no segundo andar da Rua Nova do Almada nº 56 (ou seja no mesmo edifício que albergava a Assembleia Filarmónica e onde se iria mais tarde instalar a loja de música J. I. Canongia & C.ª), onde de facto a nova associação pôde

[4] *P-Lmf*, AM, Exp. 1846-etc. Ainda na já citada memória, escrita numa altura (como se verá no capítulo sobre a 24 de Junho) em que se tentava defender as iniciativas da classe dos músicos apresentando-as como se estivessem ao serviço dos alunos do conservatório, João Alberto quer induzirmos a acreditar na ideia de que a Melpomenense tivesse surgido desde logo no seu "pensamento vastissimo" (que incluía a criação de Montepio, Caixa económica, Associação Música 24 de Junho) e de que o objectivo da sociedade era o de "ter uma Philarmonica, onde os Jovens se desinvolvessem, até ao ponto de serem, por conta do Montepio, enviados aos melhores Conservatórios da Europa, afim de obter que na classe dos Professores de Musica d'esta Capital não deixasse de haver sempre alguns Professores salientes" (cf. *P-Lmf*, MF, Exp. env., "Carta aberta de João Alberto ..." cit.).



ACADEMIA MELPOMENENSE

Programma

para a Noite de 23 de Fevereiro de 1849

1ª PARTE.

1º Sinfonia da Opera = Nazarilla.
2º Cavatina da Opera = Semeca = Cantada pela Exma Sra D. Sofia Fortes = De Mercadante.
3º Fantasia e Variações para Trompa = Executada pelo Mtro Sr Ernesto Wagner = Gallay.
4º Fantasia de Corneta de Chaves = Executada pelo Mtro Sr Thomaz Jorge = De Leonardo Bella.
5º Trio de 2 Sopranos e Baixo = Executado pelas Exmas Srs D. Sofia Cosmi, D. Amelia Charters, e o Mtro Sr Guglielmo Cosmi = Musica de Fumo.
6º Coro da Opera = Roberto = De Donizetti.

2ª PARTE.

7º Sinfonia da Opera = Gemma de Vergy = De Donizetti.
8º Romanza Franceza com acompanhamento de Piano e Alphone = Executada pela Exma Sra D. Sofia Cosmi, Mtro Sr José Luiz Maria Cosmi, e Guilherme Antonio Rocca = Musica de Lazzarini.
9º Fantasia de Violoncello com acompanhamento de Piano = Executada pelo Mtro Sr Guilherme A. Cosmi, e a Exma Sra D. Sofia Cosmi = De F. Servais.
10º Variações de Flauta sobre motivos da Opera = Sonnambula = Pelo Mtro Sr Joaquim Munck.
11º Sinfonia de Fim fora Marques e Felix.

Mestre Director
João Baptista Khautzer

Presidente da Commissão
de Musica.
José M. Chiarini

Fig. 41: Rascunho do programa do concerto da Academia Melpomenense de 23 de Fevereiro de 1849 (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

finalmente arrancar a 27 de Fevereiro de 1846.[5] A união com o Montepio Filarmónico, decidida por fim na assembleia geral de 22 de Maio (cuja finalidade era a de poder passar a dispor dos fundos deste último para cobrir os enormes custos que a sociedade de concertos comportava), assim como a aprovação dos estatutos que teve lugar a 22 de Junho, são os actos posteriores que permitiram o início das actividades da associação.[6]

Os fins da Academia Melpomenense declarados nos seus estatutos eram

> a maxima acquisição de conhecimento na Arte da Musica e sua perfeição: assim como o honesto deleite dos Amadores da mesma arte, quer seja executando, quer seja ouvindo.[7]

---

[5] *O artista*, 23 de Dezembro de 1847.

[6] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 348 assim como *P-Lmf*, AM, Exp. rec., 12 de Agosto de 1846 ... cit. no qual, o texto que acompanha o "Mappa demonstrativo de toda a Contabilidade" da Melpomenense desde Julho de 1845 até Junho de 1846, repercorre enfaticamente os difíceis inícios da academia, a junção com o Montepio (proposta por João Alberto e logo contrastada por alguns sócios da associação de socorro mútuo), a criação da commissão revisora das contas e as conclusões às quais esta tinha chegado, com a evidente finalidade de mostrar a utilidade da união com o Montepio, a pouca relevância das dívidas contraídas no primeiro ano (392.048 réis), e até os futuros benefícios, constiuídos por "um Dividendo" "para os Socios designados". Na memória de João Alberto escrita em 1848, o líder dos músicos lisboetas quer induzirnos a acreditar que foi ele mesmo, aproveitando do facto do seu plano se manter segreto, a "conduzir a Sociedade ao ponto de se não poder sustentar muito tempo, sem que se reunisse ao Monte-pio" (*P-Lmf*, Exp. env., "Carta aberta de João Alberto .." cit.).

[7] Os principais artigos dos estatutos são transcritos por VIEIRA, *op. cit.,* vol. I, p. 347. A primeira parte da formulação abreviada das finalidades da Melpomenense faz lembrar a da Royal Philharmonic Society de Londres, a qual no entanto continuava, em vez de com uma referência aos amadores, com a especificação meticulosa dos limites que se deviam colocar ao próprio repertório: "promover a execução, da maneira mais perfeita possível, da melhor e aprovada música instrumental, consistindo em Peças Completas, Concertantes para não menos de três instrumentos principais, Sextetos, Quintetos e Trios; excluindo Concertos, Solos e Duetos; e requerendo que a música vocal, quando introduzida, tenha acompanhamentos orquestrais completos, e seja sujeita às mesmas restrições" ["to promote the performance, in the most perfect manner possible, of the best and approved instrumental music, consisting of Full Pieces, Concertantes for not less than three principal instruments, Sextetts, Quintetts and Trios; excluding Concertos, Solos and Duets; and requiring that vocal music, when introduced, shall have full orchestral accompaniments, and shall be subjected to the same restrictions"]. A determinação dos directores dos concertos e o sistema dos sócios e das contribuições da Academia Melpomenense, já presentes na estrutura organizativa tradicional dos clubes de Lisboa, inspirada em modelos estrangeiros, parecem constituir por sua vez elementos em comum com o prestigioso modelo londrino (cf. FOSTER, *op. cit.*, p. 4 e segs.).

Nesta definição sintética pode-se ver na primeira parte a referência aos profissionais, enquanto na segunda, onde são explicitamente mencionados, aos amadores, dos quais não se negligenciava desde o início a importância, não só como público mas também como executantes; estes deviam representar além disso, através do pagamento de jóias e quotas mensais, uma importante fonte de financiamento da sociedade, visto que os profissionais, isentos do pagamento quando se exibiam, pagavam apenas uma quantia simbólica que acabaria por ser eliminada definitivamente na reforma dos estatutos de 1853.[8]

Como já sucedera na época da Sociedade Filarmónica de Bomtempo, o sucesso de uma associação de concertos não podia prescindir do envolvimento dos amadores como executantes assim como da inserção num quadro de marcada mundanidade. O problema parece estar já presente na primeira acta da Melpomenense, na qual lemos, além da decisão de confiar a direcção do primeiro concerto a Francisco Xavier Migone e de fazer sócia honorária Emília Augusta Pereira dos Santos, que "não se podia marcar o dia (para a sua instalação) sem que primeiro se fallase ás senhoras convidadas para virem cantar" e que de tal se ocupasse uma comissão especial.[9]

Não surpreende assim que entre as despesas da Academia – do copista à iluminação, do aluguer da casa ao de um piano – sobressaia a dos refrescos oferecidos aquando dos concertos. Especialmente sumptuoso terá sido o da noite da inauguração da sociedade, se "pelo fornecimento de Cha e dosses feito na reunião d'este dia" a direcção da Melpomenense ficou a dever a "Marthins Gonçalo Ferrari, na sua loja á Patriarchal Queimada nº 94" uns bons 40.000 réis.[10] Pode-se ter uma ideia das despesas que comportava a gestão corrente da associação através dos documentos da Melpomenense que se conservam no arquivo do Montepio Filarmónico, entre os quais figura por exemplo a lista das despesas para Janeiro de 1855, mês em que a realização de um concerto no dia 25 custou um total de 78.255 réis assim divididos:

---

[8] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 348, onde se refere que um aumento das quotas para os amadores e a isenção total para os profissionais foi uma das novidades introduzidas pelos novos estatutos da sociedade de Fevereiro de 1853. Entre os primeiros sócios de mérito nomeados pela Academia, a 12 de Setembro de 1846, contam-se: "Francisco Gazul, Augusto Rotti, Martinho Gaspar de Campos, Joze Pinto Palma, Joaquim José de Soma, Caetano Cottinelli, Ant. Avillez, Joze Romano, João Ant. Tavira, Theodoro Fr.sco Coelho" (*P-Lmf*, AM, Receitas e despesas, 1846).

[9] *P-Lmf*, AM, Exp. 1846-etc., folha solta, Acta n. 1, 8 de Fevereiro de 1846.

[10] *Idem*, Receitas ... cit., recibo de 27 de Fevereiro de 1846. Na mesma documentação existe uma lista dos sócios amadores com data de 17 de Janeiro de 1854 em que aparece também o nome de Matias Ferrari.

11.400 réis para o refresco
2.720 réis para as cópias das partes musicais
1.000 réis para o fornecimento de chá
9.600 réis ao “Fiel da mesa”
3.660 réis ao “recebedor da Academia”
1.200 réis ao encarregado da “tiragem dos numeros do jogo do loto”
7.200 réis ao “marcador de bilhar”
6.000 réis ao “servente da mesma academia”
6.000 réis ao “mozo de servir”
1.400 réis “por uma sala de carbonibolas [?]”
2.690 réis para “assucar e manteiga”
9.730 réis para a fábrica de produtos químicos (para a iluminação)
15.655 réis para as “despesas miudas do syndico”.[11]

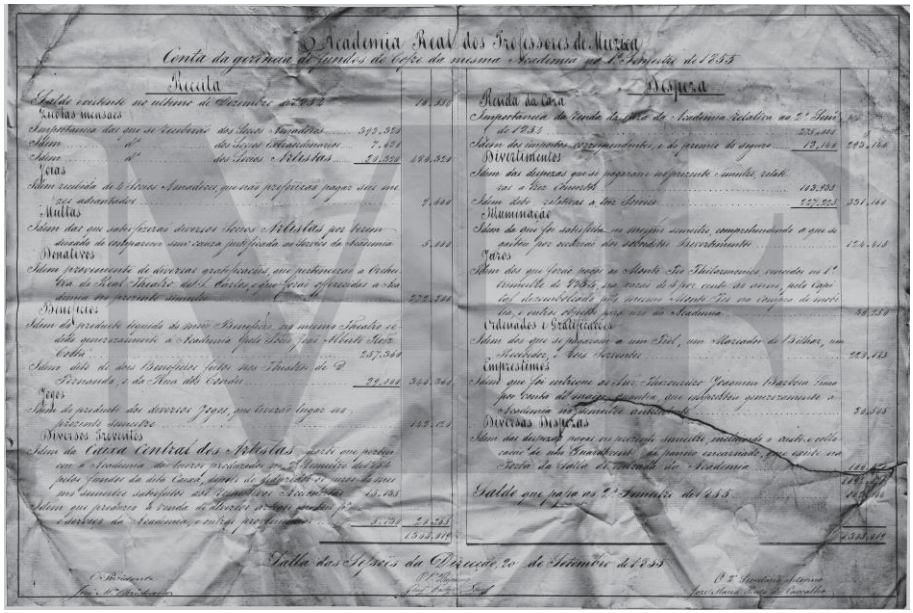


Fig. 42: Academia Real dos Professores de Música de Lisboa, “Conta da gerência de fundos do cofre da mesma Academia no 1° Semestre de 1855” (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

As actividades da Melpomenense consistiam na realização das duas tradicionais “reuniões ordinarias” mensais nas quais, segundo Vieira, se executavam concertos com orquestra e peças concertantes e a solo, assim como

[11] *Idem*, Recibos 1855-56.

numa "reunião de familia" por trimestre, ou seja "saraus sem programa".[12] Os aniversários da fundação da sociedade (27 de Fevereiro) e da sua união com o Montepio Filarmónico (22 de Maio) eram comemorados por sua vez com duas funções extraordinárias "sendo o seu apparato (*sic*) o maior, que a Academia possa".[13] Em Fevereiro de 1853 redigiram-se novos estatutos que previam por sua vez nove concertos e seis saraus por ano, incluindo os dois extraordinários.[14]

Para dar uma ideia do tipo de eventos transcrevo abaixo o programa do concerto comemorativo da criação da sociedade realizado a 18 de Fevereiro 1851, cuja direcção foi confiada ao jovem Guilherme Cossoul, elogiado por um periódico por "nos ter apresentado duas peças classicas de tanto merecimento como são a symphonia *La chasse de jeune Henry*, e o côro da *Creação do mundo* de Haydn", juntamente com um coro da já mencionada ópera portuguesa *Os infantes em Ceuta* de António Luis Miró:

I parte:

– Sinfonia de *La chasse du jeune Henry* de Etienne-Nicolas Méhul;
– Coro da oratória *A criação do mundo* (*Die Schöpfung*) de Haydn;
– Grande dueto para harpa e piano de Elias Parish Alvars, interpretado por Sofia Cossoul e João Guilherme Daddi;
– Cavatina de *Griselda* de Ricci, interpretada por Sofia Futscher;
– *Hommage a Rubini: fantaisie brillante pour le violon avec acc.t de piano* op. 8 de Alexandre Artôt, interpretada por Vicente Tito Mazoni;
– Cavatina de *Amori e trappole* de Antonio Cagnoni, interpretada por Emília Augusta Pereira dos Santos;
– Coro feminino de *Os infantes em Ceuta* de António Luis Miró.

II parte:

– Sinfonia de *Le code noir* de Chevillard;
– Ária de *Le châlet* de Adolphe Adam, interpretada por António Maria Celestino;
– Fantasia para clarinete sobre motivos de *La sonnambula* de Ernesto Cavallini interpretada por Rafael José Croner;

[12] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 347.

[13] *Extrato dos estatutos da Academia dos Professores de Música com o Título Distinctivo Melpomenense*, Lisboa, Typ. do Panorama, 1849, art. 5, p. 12 assim como VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 347.

[14] *Estatutos para os sócios amadores da Academia Real dos Professores de Música*, Lisboa, [s.n.], 1855 (art. 43-46).

– Final do I acto de *Il reggente* de Saverio Mercadante, interpretado por Emília Augusta Pereira dos Santos, Sofia Cossoul, Teodoro Francisco Coelho, José Cristiano Rorich, José Nicolau d'Oliveira, José Romano e coro.[15]

Apesar da inevitável mediação com as exigências da mundanidade, uma finalidade implícita da associação, como se disse, era a de dar maior visibilidade aos músicos locais, que eram na sua maioria instrumentistas, e por consequência ao repertório de música instrumental. Parece ir nesta direcção, além de algumas escolhas de repertório de que se falará mais adiante, a distinção entre concertos e saraus e ainda mais o facto de a associação ter tentado dotar-se, pelo menos a partir de Agosto de 1846, de duas orquestras estáveis que alternavam mensalmente nos concertos ordinários e que eram constituídas por todos os principais músicos de Lisboa, na sua maioria activos nos dois principais teatros subsidiados. Como se pode ver no Quadro VI, os directores do Teatro de D. Maria II e do S. Carlos, José Maria Cristiano e Caetano Jordani, eram também os regentes das duas orquestras da Melpomenense, que eram constituídas exclusivamente por profissionais do Montepio, em número de cerca de trinta elementos. A presença nos ensaios (geralmente um para as partes instrumentais) e nos concertos era obrigatória mesmo se, com prévia autorização da direcção, os músicos se podiam fazer substituir por colegas idóneos; o sistema de multas pelas ausências elaborado pela associação lembra muito de perto o que era adoptado pela Irmandade por ocasião da festa em honra de Santa Cecília, festa de que a Melpomenense se tinha já encarregado em 1846, bem como aquele a que estavam sujeitos os membros da Associação Música 24 de Junho.[16]

[15] *O espectador* de 9 de Março de 1851.

[16] *P-Lmf*, AM, Exp. 1846-etc. assim como, mais adiante, os capítulos dedicados à Associação Música 24 de Junho.

Quadro VI – Transcrição do quadro da Orquestra da Academia Melpomenense em 1846

QUADRO DA ORCHESTRA DA ACADEMIA MELPOMENENSE DIVIDIDA EM DUAS SECÇÕES QUE PROVISORIAMENTE DEVE SERVIR AOS MEZES NAS REUNIÕES ORDINARIAS, TENDO PRINCIPIO EM AGOSTO DE PRESENTE ANNO DE 1846.

	Agosto-Outubro-Dezembro	Septembro – Novembro
Regente orchestra	José Maria Christiano	Caetano Jordani
1OS Violinos	Vicente Tito Masoni João Luís Oliver Cossoul José Maria Alcobia	José Maria de Freitas João Miguel Sanz João António [Xavier]
2OS Violinos	Henrique Fiorenzuola Joaquim Filippe Real Ângelo Carrero João Aquiles Ripamonti	Pinto Palma Carlos [Carlos Augusto Fiorenzuola?] João Florencio Rosier Assumpção
Violas	Alexandre [Alexandre José Ferreira] Domingos José Benavente	Manoel Joaquim dos Santos Mara
Violoncellos	António Gualdino Neves Joze Narcizo da Cunha e Silva	J. Jordani, Cossoul junior
Contrabassos	João Alberto Rodrigues da Costa Januário Elias das Neves	Joaquim de Souza A. Manuel Caetano da Cunha e Silva
Flautas	Joze Gazul Manuel Joaquim Pedro Botelho	Alexandre Titel António José Croner
Oboes	Pedro Gazul Francisco Gazul	Izidoro [Isidoro Franco] Caetano Cottinelli
Clarinettes	Gaspar Campos Joaquim de Souza	Manuel Ignacio de Carvalho Joaquim Canongia Junior interinamente
Fagottes	Thiago Felippe Titel	Antonio Avilez Augusto Neuparth
Trompas	Leonardo Soller João Maria Lamas Romão [Romão J. Vieira da Cunha] Roth	João Gazul José Romano Talassi [Jerónimo o Demétrio?] João Antonio Tavira
Cornettas	Martinho Joze Maria Parnau	Manuel Antonio [M. António Correia] Arthur [Frederico Artur Reinhardt]
Offigleid	Severino Joze Caetano	Manuel Vidal
Trombones	J. Avelino [João Avelino de Oliveira?] Antonio Ossulivand Fernandes Francisco da Graça* (*despensado em quanto for procurador)	Jimeno [Manuel ou Miguel Ximeno?] [Christian Friedrich] Rorich
Timpani	Feliciano Antonio dos Passos Rebello	José Rodrigues Palma

N. B. Os Socios, pertencentes a cada uma das secções que servem em qualquer dos mezes supraditos, só teem obrigação de servirem em outra secção (nas reuniões ordinarias) por doença, ausencia, ou serviço real, nacional, ou militar de algum dos socios nos instrumentos em que vão designados neste quadro; porem o socio pertencente a cada uma das secções tem a regalia de substituir o seu logar, com consentimento da Commissão de Musica, por um qualquer professor que seja apto, todas as vezes que os seus interesses complicarem com os dias designados para as obrigações da Academia. Nas reuniões de Familia a Commissão de Musica pode

> formar das secções um quadro especial, ficando os Socios, neste cazo, ao abrigo do $$7º8º9º do Regulamento Interino.
> O sócio que por motivos de ausencia d'outro socio, for obrigado a servir na secção que lhe não pertence, tem todo o direito, querendo usar delle, de ser indemnisado deste trabalho, pelo socio de quem fez as vezes, logo que elle regresse, servindo este, tantas vezes na sua secção quantas elle servio na secção a que o ausente pertencia, devendo-o porem neste caso participar á Commissão de Musica.

Como já exemplificámos no capítulo dedicado aos bailes de sociedade, a hierarquia no âmbito da classe dos músicos locais parece reflectir-se nos elencos previstos para as *soirées*, em que o grupo de músicos de segundo plano, que já vimos prestarem serviço nos vários clubes citadinos, permanecia também neste caso depois do concerto a fim de fornecer a base musical para a segunda parte da noite constituída pelo baile.

Nos objectivos ambiciosos da Melpomenense inseria-se também o de oferecer a possibilidade aos compositores locais de realizarem execuções das suas próprias obras, especialmente de música instrumental, que dificilmente eram tocadas pelas orquestras dos teatros lisboetas. E de facto, de Daddi a Santos Pinto, de Casimiro a Cossoul, todos os principais compositores lisboetas que, a convite da sociedade, alternavam na direcção e organização artística dos concertos mensais, se serviram desta instituição para verem executadas as suas próprias partituras. Os dados de arquivo parecem assim confirmar as notícias fornecidas por Vieira, o qual afirma que a Melpomenense tinha como objectivo o de fornecer um palco "em que os artistas se exercitassem, tanto na composição como na execução, ao mesmo tempo que se tornavam conhecidos e apreciados", constituindo assim um meio de adquirirem um bem diferente protagonismo e uma diferente visibilidade na vida musical lisboeta.[17] Além disso, a afirmação de que "era nos concertos da Melpomenense que os candidatos a membros da Associação Música 24 de Junho e aos logares da orchestra de S. Carlos davam as suas provas"[18] parece indicar que a exibição nesta sociedade veio a adquirir a função de representar um título equivalente ao que, como já se disse na primeira parte deste estudo, era constituído pelas raras e prestigiosas exibições no palco do Teatro de S. Carlos, ou pela superação do exame de admissão na Irmandade de S. Cecília.

É o que se depreende de muitos dos documentos relativos à Associação Música 24 de Junho, como por exemplo do relato da sessão de 26 de Maio de 1848, onde se lê:

---

[17] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 346.

[18] *Idem*, vol. I, p. 348.

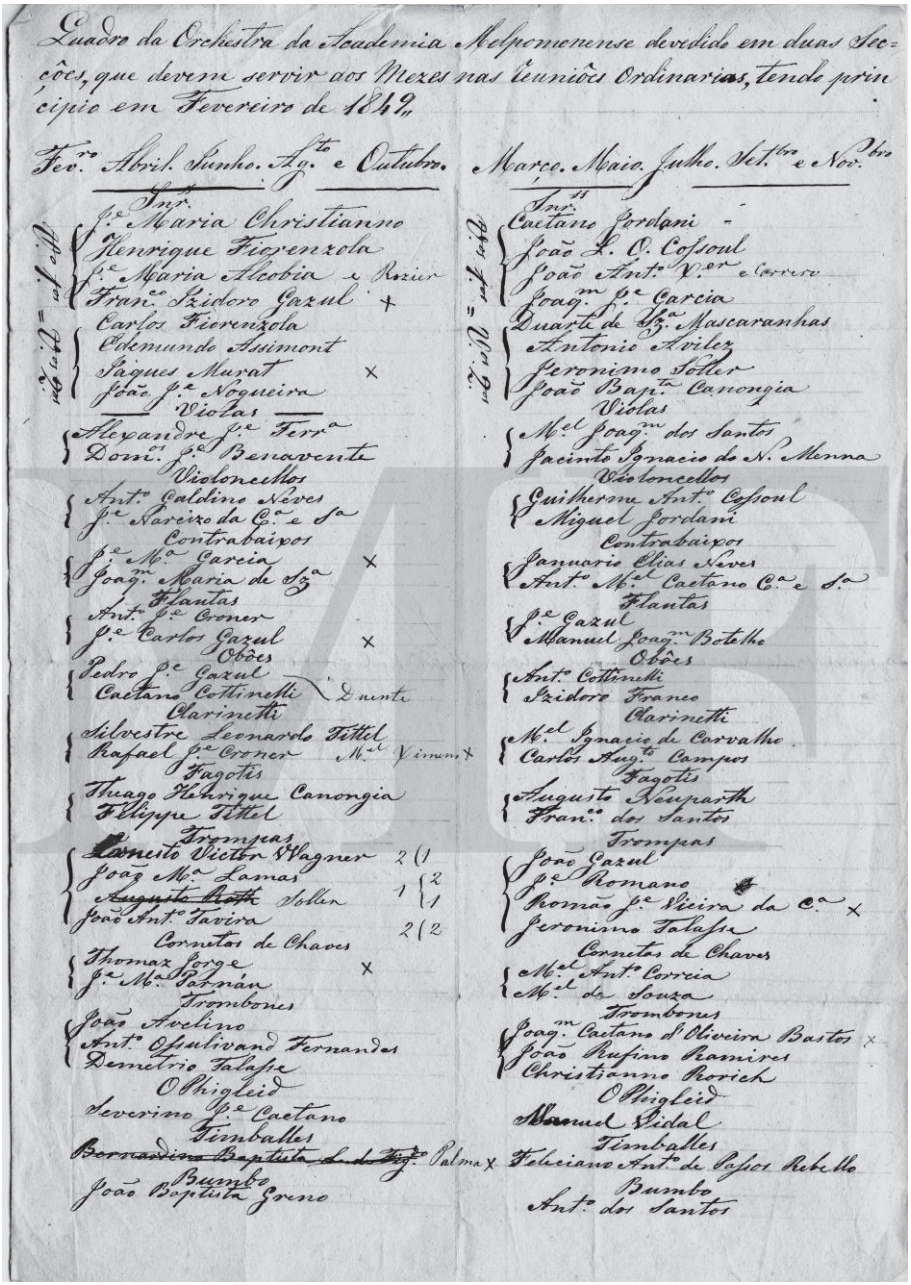


Fig. 43: Quadro da orchestra da Academia Melpomenense de Fevereiro de 1849 (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

> Em virtude do Socio Raphael Jose Croner ter cumprido as Ordens do Conselho tocando na Academia Melpomenense Solo de clarinette e Flauta, em virtude de ter requerido para entrar na Associação Muzica; o Conselho o admittio em data de 25 de Novembro do anno passado, para lhe ser contada a sua Antiguidade desde que pagar a Joia. Igualmente o socio Augusto Neuparth foi inscripto na Associação, como tocador de Clarinette, em data d'hoje. O conselho decidiu que se officiasse a Caetano Cottinelli para que até ao fim do proximo mez de Junho, toque um Solo d'Oboé na Academia Melpomenense, visto haver passado o tempo de dez mezes sem o ter feito; e no caso o não fazer, ficar o seu requerimento sem effeito – O conselho igualmente ordenou que se fizesse saber ao socio Miguel Ximeno o mesmo que decidiu para Caetano Cottinelli, pela razão de se encontrar o socio Ximeno em identicas circumstancias. O secr. leu um requerimento de Edmundo Azimont socio do Monte-pio, o qual requer para entrar pª associação Muzica. O conselho decidiu que toque um Solo de Rebeca na Academia Melpomenense, cujo solo será primeiro tocado em um ensaio.[19]

É evidente que este acto imposto pela associação dos instrumentistas revela não só a preocupação de garantir o bom nível dos aspirantes a sócios como também a de incentivar a exibição solística no próprio âmbito da Melpomenense. Mais precisamente, podemos hoje em dia confirmar que a exibição nos concertos desta associação representava em alguns casos para os instrumentistas o primeiro nível de um exame mais amplo ao qual a direcção da Associação Música 24 de Junho podia decidir submeter tanto estes candidatos como os que pretendiam obter a qualificação de compositores. É o que revela uma cópia da "Formula para os exames dos candidatos que requererem para entrar na Associação Musica", datada de 1852, que transcrevemos adiante:

> No mes de janeiro de todos os Annos, o Conselho nomeará um jury composto de 12 professores, inclusive o seu Prezidente, na falta deste um dos Vice Prezidentes, e um secretario.
> Quando aja algum Requerente, o Conselho fará officiar ao Candidato para que no praso de sessenta dias, êlle execute uma peça a sólo de sua escolha em um dos Concertos da Academia Melpomenense, debaixo da formula seguinte:
> O Candidato combinará com os Directores de Musica da Academia qual o Concerto em que pertende tocar ou Cantar, do resultado desta combina-

[19] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho da Associação Música 24 de Junho em Lx. Reunida ao M.te Pio Philarmonico, II livro, 6ª sessão, 26 de Maio de 1848.

ção, partecipará ao Secretario do Conselho com antecedencia de oito dias pelo menos ao do concerto.
A peça que tiver de executar, será ensaiada na Academia, a fim de ser approvada pela Commissão que a esse acto deve asistir, composta do Mestre Director do Concerto, primeiro rebeca, e um membro da Direcção da Academia.
Findo o Acto precedente, dentro de prazo de quinze dias, terá lugar o Exame theorico pela maneira seguinte.
O conselho fará reunir o Juri, o qual será prezedido pelo Prezid.te do Conselho, na conformidade do Artigo 1º – bem assim servirà de Secretario um dos do Conselho e depois de constituido, nomeará d'entre si dois Examinadores, aos quaes compete interrogar o Candidato p.espaço de meia Ora, formulando questoes relativas á duração, elevação e relação entre si dos sons, isto dezenvolvidamente, depois do que o Candidato deverá no prazo de um quarto d'Ora, para uma só clave, e com um transporte (o que tudo será tirado a sorte) [executar] um trecho de 24 compassos maximuns, escripto em diversas Claves; cujo trecho terá sido fornecido pelo Conselho.
Quando o Exame fôr de Composição, o Requerente entregará ao primeiro secretario do Conselho de quem cobrará recibo, uma peça de sua Composição, cuja peça será examinada pelos Examinadores nomeados para esse fim pelo Conselho, dentro do prazo de quinse dias; os quaes Examinadores darão o seu parecer por escripto ao Conselho, no caso deste ser favoravel ao Candidato, reunir-se-á o Juri, e será fornecido ao Candidato um Thema, o qual mesmo deverá dezenvolver seg.do a decizao do Juri.
Findo que seja tido o expedido, será formado o Juri especial de cinco Membros, sendo nestes o Prez.te e o Secretario, e os tres restantes tirados á sorte, o qual in secreto formará o parecer sobre o merito do Candidato, que deve servir ao Conselho.
Lisboa 1 de julho de 1852
O secretario do Consº
Joze Maria de Freitas[20]

A atitude que a natureza deste exame parece deixar transparecer, assim como o facto de ele ser considerado necessário, introduz um tema que não tem decerto poucas consequências no âmbito da vida concertística lisboeta, ou seja o da formação especializada dos músicos. Se bem que não pretenda tratá-lo especificamente aqui, refira-se no entanto que as fontes da época dão frequentemente a entender que a formação oficial, ministrada pelo Conservatório de Lisboa, era por vezes insuficiente e limitada, quase fornecendo

[20] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47.

competências mais de tipo amador do que especializado. É o que afirma por exemplo o conde de Farrobo, na sua qualidade de inspector dos teatros, num relatório de 31 de Dezembro de 1849, quando divide os alunos da Escola de Música do Conservatório entre amadores e pessoas de baixa extracção social. Ambos "dão por findos os seus estudos" logo que adquirem alguns conhecimentos superficiais, suficientes aos primeiros para o "mero recreio", e aos segundos para "ganhar uma parca subsistencia" "com o pouco que sabem".[21] Na mesma linha deste relatório vai um artigo de um periódico no ano seguinte que sentia a necessidade de introduzir a crónica dos exercícios anuais do conservatório com a análise do seu estado:

> Doze annos conta pois este estabelecimento, de uma vegetação infezada, sendo alias grandiosa a concepção germinal, que lhe deu origem. [...] E o peior de tudo isto ainda, é que ás escholas do Conservatorio não concorre sufficiente numero de alumnos idoneos [...] á falta d'outros, teem sido admittidos sem escolha, e consequentemente sem os dotes indispensaveis, muitos alumnos.[22]

Vieira também refere algumas vezes, ao falar de músicos deste período, como no caso de Ângelo Carrero, que frequentemente estes, não tendo tido um curso de estudos regular, se preocupavam em compensar as lacunas da sua formação de auto-didactas, o que não deixa de ser significativo no caso particular deste músico, que se tinha formado precisamente no conservatório.[23] De uma outra perspectiva, também a análise da recepção de *Don Giovanni* em Lisboa realizada por Luísa Cymbron parece indicar como, para além de um grupo exíguo de músicos, o nível técnico, e em consequência provavelmente também de gosto, da maioria dos músicos locais era essencialmente pouco adequado a um repertório com o qual não tinha ainda muita familiaridade e que parecia requerer dos instrumentistas um protagonismo e competências diferentes em comparação com o da tradição operática italiana em voga na cidade.[24]

---

[21] Joaquim Oliveira Carmelo ROSA, "Depois de Bomtempo: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862", *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, 2000, nº 10, pp. 83-116: 96. Para a história do Conservatório de Lisboa no reinado de D. Maria II remete-se para ROSA, *"Essa pobre filha bastarda das Artes"* ... cit.

[22] *O espectador* de 22 de Setembro de 1850.

[23] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 226-227, onde se confirma, também para este músico, o dado referido no relatório de Farrobo quando este recorda que Carrero "tinha 16 annos e já obtinha alguns meios no exercicio da arte quando se matriculou no Conservatorio em 1842".

[24] Cf. CYMBRON, "'[E]sta sempre maçadora opera': *D. Giovanni* e o Teatro de S. Carlos no século XIX", in *Olhares sobre a música* ... cit., pp. 271-306.

Parece assim ir também no mesmo sentido, para além da específica atitude que emerge do processo dos exames de admissão à Associação Música 24 de Junho, uma tentativa feita pela Melpomenense nos primeiros anos da sua existência de se colocar como ponto de referência para o ensino da música. Data de facto de Março de 1848 um requerimento apresentado à comissão de música da sociedade no sentido de dar um parecer sobre o "Regulamento para a Escola de Muzica da Academia Melpomenense", limitada a trinta alunos que não tivessem ultrapassado os trinta anos e que pagariam a módica quantia de 120 réis, destinada ao "estudo e a perfeição do conhecimento da Arte da Muzica", e onde "somente se poderão tocar muzicas classicas e peças a sollo".[25] Desta iniciativa parece ressaltar a exigência de um tipo diferente de formação, resultante também talvez da experiência da Melpomenense e da dificuldade de dispor, para além de um número restrito de músicos empregues frequentemente como solistas nos seus concertos, de jovens em condições de se exibirem e capazes de disputar o palco aos amadores.

A lista dos primeiros dezasseis jovens candidatos, que apresenta uma maioria de elementos provenientes de famílias tradicionais de músicos, confirma que a iniciativa tinha sobretudo em mente o ensino profissional no âmbito da música instrumental:

> Nomes dos Alumnos que concorrerão para a installação da Escola: Thiago Henrique Canongia, Angelo Carrero, Augusto Neuparth, Edemont Azimont, Carlos Campos, Caetano Cottineli, João Rofino Ramires, Manoel Jimeno, Joze Narcizo da Cunha e Silva, Ernesto Victor Wagner, Rafael Joze Croner, João Joze Nogueira, João Carlos Gazul, Francisco Izidoro Gazul, João M.el Lamas, Antonio Joze de Andrade.[26]

O que surpreende é que se trate, na maioria esmagadora dos casos, de jovens músicos já ao serviço das orquestras dos teatros, o que faz pensar que a Academia tinha consciência de que o nível de competência requerido para aqueles elencos não era suficiente para a exibição solística, e que pretendia por isso providenciar um percurso formativo que poderemos definir como de "aperfeiçoamento". Basta examinar por exemplo o caso do já citado Ângelo Carrero, que no dizer de Vieira virá a ser um dos melhores violinistas de Lisboa, e que já exercia as funções de concertino na orquestra do Teatro do Ginásio em 1847, ano em que se apresentou também ao concurso "para o lugar de segundo Rebecca das danças do R. Theatro de S. Carlos".[27] Num

[25] *P-Lmf*, AM, Exp. 1846-etc.

[26] *Ibid.*

[27] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 14ª sessão, 19 de Setembro de 1847.

concurso que deixará sequelas polémicas, a Associação 24 de Junho, apesar de um evidente *ex aequo* entre os dois concorrentes, declarou vitorioso o outro candidato, João António Xavier, concedendo por sua vez a Carrero, sob proposta de João Alberto Rodrigues Costa, a consolação de um lugar, definido na acta da sessão, de "concertino do primeiro rebeca das danças do R. Theatro de S. Carlos".[28]

De qualquer modo, o projecto da escola de música anexa à Melpomenense não parece ter-se concretizado visto que não encontramos mais nenhuma referência a ele nas fontes consultadas, assim como soçobrou também em pouco tempo a segunda tentativa da Academia Melpomenense de se encarregar da formação musical, neste caso dos próprios sócios amadores. De facto, em 1851 a associação recorrerá ao espírito empreendedor de Luís Cossoul para proporcionar, sob a sua direcção, um curso de canto coral segundo o "facilimo systema Galin Paris Chevé", curso este que, segundo refere Vieira, passados apenas dois anos se terá desvinculado da Melpomenense, continuando a ser ministrado ainda durante algum tempo na residência de Cossoul.[29]

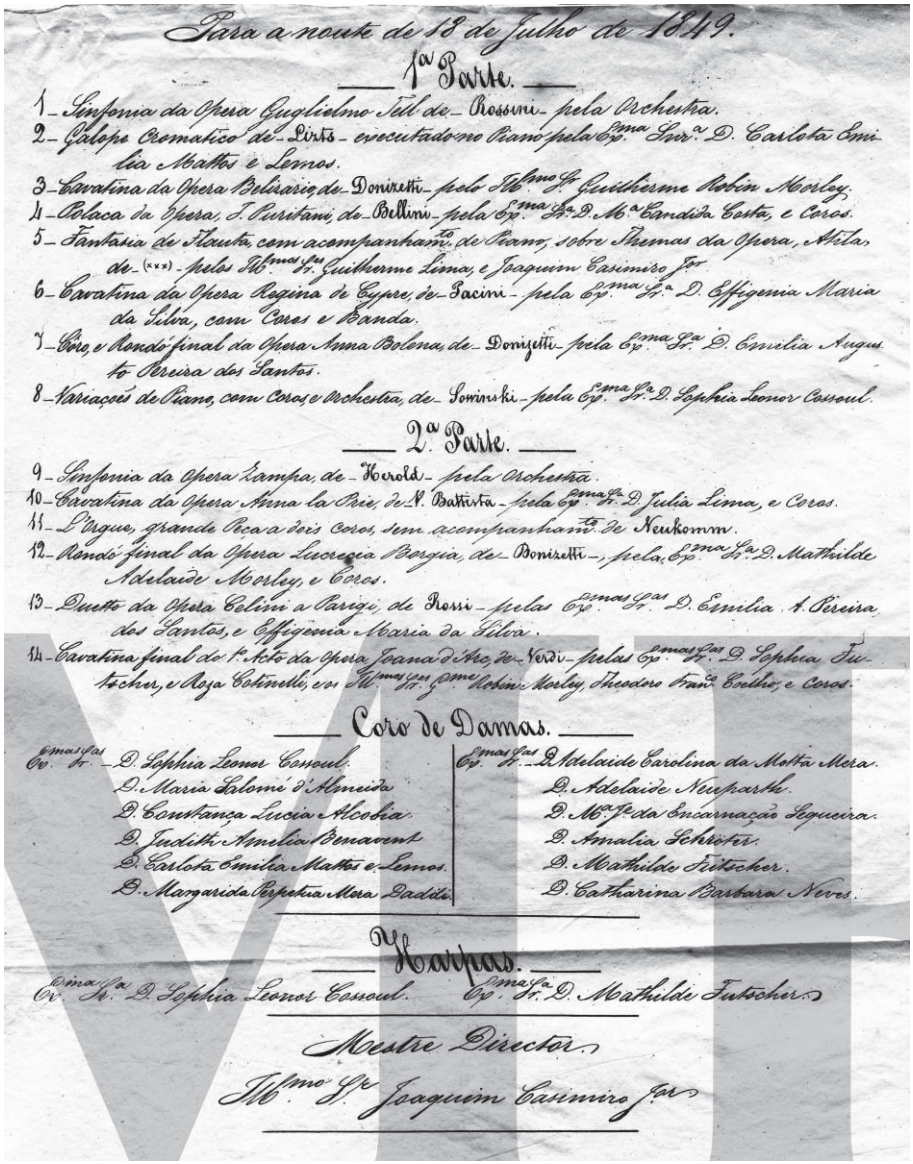
Em 1853, de qualquer modo, para tornar ainda mais sumptuoso o concerto extraordinário da Academia Real dos Professores de Música, ao qual assistirão pela primeira vez os soberanos no processo de se tornarem protectores da mesma Academia, as treze peças vocais e instrumentais executadas sob a direcção de Daddi contaram com a participação de trinta cantores de ambos os sexos, entre os quais figuravam dez nomes identificados como sendo "discipulas da Eschola de Musica de J. L. Oliver Cossoul".[30]

---

[28] *Ibid.* Uma polémica nascida no seio do Conservatório em 1843, por ocasião da substituição de Masoni, parece indicar que Xavier era já há bastante tempo um protegido de Migone, ao contrário de Carrero, que era por sua vez considerado como um dos melhores alunos pelo seu mestre Masoni (cf. ROSA, *Essa pobre filha bastarda das Artes ... cit.*, p. 194).

[29] VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 313. A notícia da abertura em Paris "de um curso elementar de musica vocal e harmonia, gratuito para todos os operarios [...] debaixo da direcção de Emilio Chevé" surgiu nas páginas d'*O espectador* de 10 de Novembro de 1850. Sobre as características do chamado método Galin-Paris-Chevé, que tanto sucesso teve na prática didáctica oitocentista, encontram-se referências interessantes em Carlo DELFRATI, "L'insegnamento del Solfeggio", in Rosanna CASELLA (ed.), *Avvio alla pratica strumentale*, suplemento ao n° 67 de *Musica Domani*, Ricordi, 1988, assim como em Bernarr RAINBOW, "Galin, Pierre" em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. IX, p. 439.

[30] *P-Lmf*, AM, Exp. 1846-etc., onde são referidos os seguintes nomes: "Carolina Isabel Miz, Adelayde Vidal, Mª do Nassimento Metello, Julia Mª Oratti, Joana Adelayde Goreno, Mª Candida Lenci, Anna Benedicta Franco, Amelia Souza Bandeira, Mª J. e Neves, Guilhermina Adelayde Neves". Sobre este concerto v. a *Revista dos espectaculos* nº 29, Junho de 1854.



Para a noute de 18 de Julho de 1849.

1ª Parte.

1 – Sinfonia da Opera Guglielmo Tell de – Rossini – pela Orchestra.
2 – Galope Cromatico de – Liszt – executado no Piano pela Exma Snra D. Carlota Emilia Mattos e Lemos.
3 – Cavatina da Opera Belisario de – Donizetti – pelo Illmo Sr. Guilherme Robin Morley.
4 – Polaca da Opera I. Puritani de – Bellini – pela Exma Sra D. Mª Candida Costa, e Coros.
5 – Fantasia de Flauta com acompanhamto de Piano, sobre Themas da Opera, Adita de – (xxx) – pelos Illmos Srs Guilherme Lima, e Joaquim Casimiro Jor
6 – Cavatina da Opera Regina di Cypre de – Bacini – pela Exma Sra D. Effigenia Maria da Silva, com Coros e Banda.
7 – Coro, e Rondó final da Opera Anna Bolena de – Donizetti – pela Exma Sra D. Emilia Augusto Pereira dos Santos.
8 – Variações de Piano, com Coros e Orchestra de – Sowinski – pela Exma Sra D. Sophia Leonor Cossoul.

2ª Parte.

9 – Sinfonia da Opera Zampa de – Herold – pela Orchestra.
10 – Cavatina da Opera Anna la Prie de N. Battista – pela Exma Sra D. Julia Lima, e Coros.
11 – L'Organo, grande Peça a 3 coros, sem acompanhamto de Neukomm.
12 – Rondó final da Opera Lucrezia Borgia de – Donizetti – pela Exma Sra D. Mathilde Adelaide Morley, e Coros.
13 – Duetto da Opera Celini a Parigi de Rossi – pelas Exmas Sras D. Emilia A. Pereira dos Santos, e Effigenia Maria da Silva.
14 – Cavatina final do 1º Acto da Opera Joana d'Arc de Verdi – pelas Exmas Sras D. Sophia Futscher, e Roza Cotinelli, e os Illmos Srs Guilherme Morley, Theodoro Francisco Coelho, e Coros.

Coro de Damas.

Exmas Sras
Cv. Sr. – D. Sophia Leonor Cossoul.
D. Maria Salomé d'Almeida
D. Constança Lucia Alcobia
D. Judith Amelia Benavent
D. Carlota Emilia Mattos e Lemos
D. Margarida Perpetua Mora Gaddi

Exmas Sras
Cv. Sr. – D. Adelaide Carolina da Motta Mora.
D. Adelaide Neuparth
D. Mª Jª da Encarnação Siqueira
D. Amalia Schroter
D. Mathilde Futscher
D. Catharina Barbara Neves

Harpas.

Exma Sra Cv. Sr. D. Sophia Leonor Cossoul. Exma Sra Cv. Sr. D. Mathilde Futscher

Mestre Director.

Illmo Sr Joaquim Casimiro Jor

Fig. 44: Rascunho do programa do concerto de 18 de Julho de 1849 da Academia Real dos Professores de Música de Lisboa (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

O equilíbrio entre as exigências de visibilidade dos músicos locais, visibilidade essa que teria requerido também a afirmação de um repertório diferente mais orientado para a música instrumental, e o excesso de protagonismo dos amadores nem sempre deveria ser fácil, e os problemas causados pelas "questões de precedencia" entre "amadores e profissionais" foi, no dizer de Vieira, "outro mal produzido pelo defeito organico" e uma das causas da própria extinção da sociedade.[31]

Mas são também numerosos os documentos que atestam as dificuldades que a associação teve, malgrado a ameaça das multas, em fazer respeitar com pontualidade o serviço nela por parte dos sócios profissionais, frequentemente ocupados nos teatros ou nas formações musicais militares, ou ainda nas funções privadas que representavam de qualquer modo uma fonte de receita imprescindível para muitos dentre eles. De facto, as listas dos convocados para os concertos registam frequentemente os motivos de ordem pessoal ou de serviço que tinham determinado as ausências: numa lista que não me foi possível datar, entre os músicos da orquestra a quem se tinha pedido que participassem nas *soirées* do mês de Outubro, é registada a resposta afirmativa apenas de seis dos 33 membros da orquestra do Teatro de S. Carlos, de seis dos 19 do Teatro de D. Maria II, de quatro entre os 8 do Teatro do Ginásio e de quatro entre os 9 do Teatro D. Fernando. Entre estes últimos, o músico de "bombo" João Baptista Greno sentiu a necessidade de incluir, em lugar do simples sim ou não, um esclarecimento explícito: "NAO só sendo a orquestra gratuita", com o qual queria dizer, ao que parece, que se recusava a tocar sem remuneração.[32] Se bem que nesta lista seja a maioria dos músicos a declarar-se indisponível, talvez por causa da turbulência no seio da associação e das dissidências com os sócios do Montepio (não sendo de excluir que uma defecção tão maciça tenha coincidido com as polémicas que, também por causa dos gastos da Melpomenense, envolveram num dado momento João Alberto Rodrigues Costa), frequentemente parece que são sobretudo os músicos de segunda ordem a tentarem subtrair-se ao serviço na orquestra da sociedade. É por exemplo emblemática neste sentido a carta escrita por Luís Cairo à direcção da Melpomenense, com data de 12 de Setembro de 1853, em que explica

> que é incompativel com os meus affazeres o estar sujeito as leis da Academia, em consequencia de um estabelecimento que tenho em minha caza, em o qual eu laboro, e é daqui que tiro parte dos meios de subsistencia para mim e a minha familia, pois da Arte Musica, a excepção do Theatro, o restante é couza insinhificante.[33]

---

[31] VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 349.

[32] *P-Lmf*, AM, Exp. 1846-etc., circular sem data.

[33] *Idem*, carta de Luís Cairo datada de 12 de Setembro de 1853. Este sócio encontra-se, na

Do mesmo modo, como testemunho do difícil equilíbrio com os músicos amadores, encontramos diversas demissões destes últimos, cujo número no entanto era ainda de 115 e 128 elementos, respectivamente, em 1854 e 1857.[34] Um reflexo talvez da dificuldade em fazer aceitar pelos diletantes as exigências de uma sociedade de profissionais parece deduzir-se do artigo 7 de um extracto dos estatutos publicado em 1849, onde se sublinha que "o Socio que desejar executar alguma peça de Musica instrumental, ou vocal, a solo ou na Orchestra, dirigir-se-ha á Direcção, comprindo as insinuações, que d'ella receber",[35] enquanto que, após a remodelação de 1853 que previa uma reformulação dos estatutos e a nova denominação de *Academia Real dos Professores de Musica*, seguida da protecção do regente D. Fernando (por alvará de 22 de Dezembro de 1854), a sociedade sentirá a exigência de publicar em 1855 os *Estatutos para os Socios Amadores da Academia Real dos Professores de musica*. Trata-se de uma aparente tentativa de clarificar os âmbitos de competência dos profissionais e dos amadores, quando se especifica, além do facto destes últimos poderem aceder aos cargos de direcção mas não à direcção artística, que os fins da sociedade são:

> a maxima aquisição de conhecimentos na arte de musica e sua perfeição; além d'esse – a fruição de todos os divertimentos permittidos para o honesto recreio de todos os seus Socios.[36]

Por outras palavras, a abolição da referência explícita à execução dos amadores parece ser acompanhada pela ênfase dada à fruição dos divertimentos típicos das associações de recreio, tais como "sala de loto, bilhares e de carta e jornais".[37] É igualmente evidente, ao folhear os documentos relativos à gestão administrativa da sociedade, que os proventos do jogo eram um expediente encontrado pela direcção para fazer face às enormes despesas da Melpomenense, as quais virão a estar na base da sua extinção.[38]

---

mesma documentação, entre os elementos do coro assim como na lista dos coralistas do Teatro de S. Carlos fornecida por CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., pp. 220-221.

[34] *P-Lmf*, AM, Exp. 1846-etc., onde, na lista dos sócios amadores de 17 de Janeiro de 1854, aparecem entre outros os nomes de "João Cyriaco Lence, Achille Rambois, João Couceiro, Conde dos Arcos, Luiz Franc. Midosi, Mathias Ferrari", assim como, na de 20 de Maio de 1857, o de "Joze Valentim de Fig.do".

[35] *Extracto dos estatutos* ... cit., art. 7, p. 11.

[36] *Estatutos para os sócios amadores* ..., cit., art. 8, p. 11.

[37] *Idem*, art. 47º, pag. 24.

[38] Encontramos por exemplo um recibo do pagamento feito "pela tiragem dos numeros do jogo do loto, outro como marcador de bilhar" na documentação posterior à reforma de 1853 (cf. *P-Lmf*, AM, Receitas e despesas).

De facto, a partir deste momento, iniciar-se-á o rápido declínio da sociedade, para o qual contribuiu de modo significativo a recusa de uma boa parte dos sócios do Montepio Filarmónico a continuarem a sustentar a sociedade de concertos com os fundos da associação de socorro mútuo. Para tratar da questão foi até nomeada pelo governo (por decreto de 5 de Agosto de 1858) uma comissão de inquérito que estabeleceu que era ilegal uma tal aplicação dos fundos do Montepio, vindo assim a Academia Real dos Professores de Música a perder um apoio económico fundamental, o que dentro de poucos anos iria determinar a sua extinção, aprovada na assembleia geral de 11 de Junho de 1861.[39]

[39] VIEIRA, *op. cit.,* vol. I, p. 349.

Solidariedade, proteccionismo e promoção artística: as associações dos músicos lisboetas na era farrobiana

> Os antigos choristas escripturados pela empreza do Real Theatro de S. Carlos, tendo-se esmerado em agradar ao respeitável publico [...] julgam do seu dever dar lhe uma respeitosa satisfação sobre algum defeito, que se fez sensivel na peça – Roberto do Diabo – quando foi na noite de Domingo 9 do corrente á scena; e em que por menos bem informado, e esclarecido o meretissimo Sr. Inspector do theatro fulminou contra elles a não merecida pena de prizão, reputando-os causa motora da quebra d'armonia, que então se realizara; deixando-se por ventura olvidar pelas imputações que a empresa espalha.
>
> (*A Revolução de Setembro*, 12 de Outubro de 1842)

A "pena de prisão" a que se referem os coristas do Teatro de S. Carlos de Lisboa, nesta carta publicada por um jornal em 1842, parece algo singular enquanto infligida não por incumprimentos contratuais, como por vezes sucedia no ambiente teatral da capital portuguesa, mas pelo que é definido como "quebra d'armonia", ou seja por um delito "artístico" relacionado com a péssima execução musical num espectáculo de ópera.[1] O motivo de uma

[1] O retomar de uma velha prática, já documentada em Portugal no Antigo Regime, de poder aplicar penas de prisão aos artistas a fim de os obrigar a respeitarem os contratos, é oficializada em 1837 através do decreto de 5 de Agosto, que atribuía esse poder ao inspector dos teatros (cf. ROSA, *"Essa pobre filha bastarda das Artes"* ... cit., pp. 37-38, assim como Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 95). Essa prática parece ter sido mais aplicada no período cabralista quando, por exemplo, "um grupo de actores do D. Maria II recusou-se, em certa altura, a representar, tendo sido obrigado a regressar ao teatro sob prisão" (cf. SANTOS, *op. cit.*, p. 199). Entre os numerosos episódios que a documentam limito-me a assinalar aqui o que envolveu o soprano Isabella Fabbrica, encarcerada porque se tinha recusado a cantar na noite de 19 de Julho de 1835 (cf. MOREAU, *O Teatro de S. Carlos* ... cit., vol. I, p. 57), e o que teve como protagonista em 1856 o violinista e coreógrafo Saint-Léon, que protestava pela falta de pagamento das suas remunerações e que foi objecto de uma punição análoga (*O Rigoleto* nº 9, 1 de Março de 1856).

reacção tão severa por parte do inspector dos teatros deverá ter sido provavelmente proporcional, não só à escandalosa *performance*, mas também à convicção de que se tinha tratado de uma verdadeira sabotagem, de uma actuação dolosa voluntária levada a efeito pelos antigos coristas por razões de natureza corporativa.[2]

A carta, contemporânea da primeira formalização da Associação Música 24 de Junho, para além do episódio específico em questão, parece também exemplar sob muitos aspectos, visto que deixa transparecer alguns elementos significativos que se encontram mais em geral na vida musical da época e que são, em minha opinião, centrais para a sua compreensão e, de um modo especial, para a contextualização das iniciativas empreendidas pela classe dos músicos lisboetas no reinado de D. Maria II.

O primeiro elemento que vale a pena sublinhar é o apelo explícito e veemente à sociedade civil que introduz e encerra o texto redigido pelos coristas, sem dúvida entre os mais significativos sintomas da profunda transformação desencadeada pelo liberalismo na sociedade portuguesa do tempo. Na tradicional polémica entre a empresa e os empregados do teatro, na qual o governo se envolve neste caso através da figura ambígua e frequentemente ineficaz do inspector dos teatros, o tradicional apelo ao público, cujos direitos todos os protagonistas da querela afirmam enfaticamente querer defender, amplia-se aqui, de facto, num apelo à opinião pública. É essa que os coristas definem como o "primeiro sustentaculo da vida civil [...] e é com o fito neste baluarte que elles se pertendem justificar", esperando que seja a própria opinião pública a fazer-lhes justiça, "já que a empreza lha nega com imputações infundadas e graciosas".[3]

Na controvérsia teatral entra portanto em jogo esta entidade "superior" invocada como garante e juiz imparcial, entidade essa que, como já referi, se estava a consolidar historicamente naquela época a partir da rede de clubes, jornais e associações citadinas cujo crescimento era fomentado pela nova situação política. A opinião pública é aqui invocada explicitamente, revestindo de novas valências o tradicional recurso dos artistas ao comunicado na

[2] Como é sabido, na vida teatral do século XIX são numerosíssimos os casos de intrigas e sabotagens causadas geralmente pela inveja e a rivalidade. Basta pensar nas referências, especialmente em relação à França, presentes nas memórias de Berlioz ou nos numerosos episódios e anedotas que pontuam as vidas dos principais compositores italianos da época; entre eles assinalo o caso de uma autêntica sabotagem realizada pelo director e pela orquestra do Teatro San Carlo de Nápoles, dirigida contra o compositor Antonio Sapienza em 1824, relatada in Cesare CORSI, "Un'"armonia competente", l'orchestra dei Teatri Reali di Napoli nell'Ottocento", in *Studi Verdiani*, 16 (Parma 2002), p. 49.

[3] *A Revolução de Setembro*, 12 de Outubro de 1842, cit.

imprensa, já não só como aviso ou notícia, mas como pedido de envolvimento, de tomada de posição por parte da sociedade civil; sociedade civil essa constituída evidentemente em primeiro lugar pelos leitores do mesmo periódico e pelos frequentadores habituais do teatro italiano, os mesmos que não temos dificuldade em considerar estarem também entre os animadores e participantes na vida social que se articulava nas várias associações citadinas, entre as quais cabia um peso e uma visibilidade especial, como já se disse, às que se destinavam a realizar eventos musicais promovidos por amadores.

O excessivo protagonismo destes últimos, e a consequente falta de uma consciência generalizada da diferença entre amadorismo e profissionalismo musical, parece poder talvez entrever-se também na carta dos coralistas quando esta trata de analisar os motivos técnico-artísticos da péssima actuação em *Robert le diable*, invocando precisamente, como garantes da verdade artística no seio daquela mesma opinião pública, "os entendidos amadores da phylarmonica".[4] A estes não escapará, como se pode ler, uma "verdade" que "não precisa demonstrações" ou seja que "se basta a introdução d'um ignorante para produzir transtorno fatal em uma orchestra inteira, mal se pode attribuir esse trastorno aos peritos onde tantos entram que ignoram".[5] A tese defendida é pois a de que a causa do "delito artístico" era imputável à introdução de novos coralistas com pouca experiência e escassa cultura musical, e não à actuação dos velhos coralistas que, ao invés, tinham alertado a tempo para o perigo e tinham "generosamente" proposto encarregar-se sozinhos das partes corais da representação. Diferente por seu turno é a opinião do inspector, o qual, uma vez que não se tinha querido renunciar para o *grand opéra* meyerbeeriano a um grupo mais nutrido de cantores, considerava os velhos coralistas "a causa do erro por emulação", decidindo assim puni-los com um castigo exemplar.[6] Se, como é verosímil, a versão atendível era a do

[4] *Ibid.* É esta a interpretação que me parece mais plausível tendo presente o contexto da época, e não, como poderia parecer a um leitor moderno, aquela de que, tratando-se de uma verdade tão evidente, digamos que do domínio público, até os próprios amadores poderiam ter consciência dela.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.* No mesmo periódico apareceu também, no dia seguinte, uma ulterior precisão dos coristas. Pode-se ler um outro comentário à desastrosa récita de 9 de Outubro na *Revista universal lisbonense* de 17 de Novembro de 1842, art. 1053, que transcrevo: "O serão de Domingo foi asiágo para este theatro – o *diabo* parecia haver-se de véras apoderado do seu Roberto. Tudo, excepto as primeiras *partes*, correu diabolicamente. A Srª Perelli mesma não pôde acabar o seu papel, por doente. O côro subterrâneo fez arripiar como nunca; a gargalhada das defuntas fez rir em logar de horrorisar; um dos diabretes ía deitando fogo á sáia de uma das religiosas; o tumulo de outra fez quanto

inspector, deduzimos que os velhos coralistas tinham recorrido à arma extrema de uma verdadeira e autêntica sabotagem a fim de lançar o descrédito sobre os novos cantores, encarados provavelmente como uma ameaça à sua posição profissional, determinando assim um embaraçoso e escandaloso resultado artístico.

Mesmo tratando-se de um caso limite, podemos considerá-lo emblemático de uma resposta corporativa e proteccionista, de resto já presente na actividade tradicionalmente desenvolvida pela Irmandade de Santa Cecília, confraria que no reinado de D. Maria II será forçada a reformular-se e a apropriar-se do instrumento, mais eficaz e conforme com a cultura liberal da época, do associativismo.

O tradicional corporativismo dos músicos lisboetas, como é óbvio, era incentivado pelo facto de natureza eminentemente prática que os principais deles actuavam frequentemente em grupo, dado que a vida musical do tempo, mais do que favorecer o aparecimento de individualidades solísticas, lhes reservava, como uma das mais importantes saídas profissionais, a participação nas orquestras dos teatros citadinos e de um modo especial na do Teatro de S. Carlos: não surpreende assim que seja a própria orquestra a tornar-se um ponto estratégico essencial nas lutas empreendidas por esta categoria profissional, em torno do qual se concentrarão de facto os confrontos e as reivindicações mais significativas deste período.

Dissemos já na primeira parte deste livro como um sentimento de precariedade fosse característico da condição do músico em Portugal nas décadas iniciais do século XIX, em consequência da difícil conjuntura política criada pelas invasões napoleónicas, o abandono do país pela família real, e as violentas e radicais lutas políticas que depois da Revolução de 1820 desembocaram na ditadura miguelista e na Guerra Civil. Um período tão turbulento que reduziu os meios tradicionais de subsistência dos músicos locais (constituídos pelo serviço da corte, o emprego nas orquestras dos teatros da cida-

---

pôde por se oppôr á sua resurreição: as névoas do cemiterio íam levando pelos ares um bastidor; uma dançarina lá dentro ia quebrando uma perna; o quarto acto eclypsou-se totalmente; em compensação não se eclypsou o lustre; o véu, que o havia de cobrir, fez quanto pôde para não descer, depois deitou abaixo alguns vidros do mesmo lustre, que por milagre não accertaram em gente; e depois finalmente ia tomando o fogo, que poderia haver-se communicado a todo o theatro. – Todos os espectadores, um pouco accessiveis a agoiros, saíram antes do fim, figurando-se–lhes que aquelle *crescendo* de tribulações, não podia deixar de acabar em alguma coisa muito atroz; e a tanto chegava o terror em alguns, que já imaginavam, que no meio do Roberto apparecia em scena o *Fra Diavolo*". Sobre o coro do teatro italiano, que, como veremos mais adiante, em 1851 será contemplado pela acção corporativa da Associação Música 24 de Junho, assim como sobre os seus efectivos, v. CYMBRON, *A ópera em Portugal*... cit., cap. 5.

de, o ensino no Seminário da Patriarcal, ameaçado mais de uma vez de extinção, e sobretudo pelas funções religiosas e profanas promovidas pelos particulares, as igrejas e as congregações) e tornou praticamente impossível uma modernização da vida musical que pudesse oferecer novas possibilidades à profissão de músico. Ao mesmo tempo, para agudizar a precariedade da classe dos músicos lisboetas a nível prático mas provavelmente também psicológico, pesava uma longa tradição que realçava o predomínio da ópera, e logo dos elementos das companhias italianas do Teatro de S. Carlos, e que acabava por relegar para a obscuridade, para lá das suas competências e do seu valor, qualquer elemento local. A própria difícil conjuntura da Guerra Civil, com o encerramento dos teatros e a impossibilidade de cultivar as várias formas de sociabilidade centradas sobre a música, deverá ter agudizado esta sensação de insegurança e ter feito com que se tenha tomado consciência da necessidade de preparar medidas que tornassem mais estável a posição dos que exerciam a sua actividade musical na cidade. Medidas essas que serão de facto prontamente tomadas logo após a afirmação definitiva do liberalismo, como demonstra a rápida criação, já em 1834, do Montepio Filarmónico, instituição de tipo mutualista que tinha por objectivo fornecer uma forma de protecção social aos membros da classe.

Mas a ameaça tradicional representada no campo da música pelos estrangeiros parece estar ainda presente na nova situação política, como bem evidencia o caso de Vicente Tito Masoni, violinista chegado do Brasil no séquito de D. Pedro e dotado assim, não só de reconhecida capacidade e prestígio, mas também das mais altas protecções: por decreto de 19 de Maio de 1835 foi nomeado professor do Conservatório de Lisboa que tinha acabado de ser criado, saltando deste modo por cima de todos os principais violinistas da cidade, apesar destes terem um grande peso na hierarquia musical local.[7]

Além disso, ao fim de pouco tempo Masoni irá ocupar todos os principais cargos disponíveis para um músico lisboeta, desde o da Orquestra da Real Câmara até ao da orquestra do Teatro de S. Carlos;[8] nesta última, em

[7] A sua nomeação, através de um decreto independente do dos outros docentes, pode ler-se in *P-Lan*, MR, livro 1767, n.º 8 15 (1835).

[8] Sobre Masoni remete-se para o artigo de Vieira, *op. cit.*, vol. II, pp. 74-76, que nos diz que o violinista era natural de Parma, enquanto que um artigo publicado in *The court journal: court circular & fashionable gazette* (28 de Dezembro de 1833) o indica como florentino. Este último periódico afirmava ainda que Masoni tinha chegado há pouco a Londres proveniente da Índia, assim como (nos números de 7 e de 21 de Dezembro do mesmo ano, respectivamente) que se tinha exibido na presença da família real inglesa e numa reunião musical (na qual participaram, entre outros, Franz Cramer e Ignaz Moscheles) em casa de Sir George Smart. Protagonista de uma *tournée* em Espanha em



Fig. 45: Autor desconhecido, *Retrato de Vicente Tito Masoni* (Museu da Música de Lisboa) [o músico é retratado com o violino em primeiro plano a sublinhar o seu profissionalismo enquanto *virtuoso* deste instrumento]

particular, a sua posição de "primeiro violino solista" manter-se-á atípica, quase criada *ad hoc*, diferenciando-se das funções indicadas para os outros primeiros violinos (por exemplo, "director de orquestra" ou "primeiro violino dos bailes"). Que a excepcionalidade da sua posição deriva da excepcionalidade do personagem, que de algum modo o coloca numa categoria independente e distinta, parece confirmado igualmente pelo regulamento da orquestra do Teatro de S. Carlos publicado em 1844, onde é o único músico a ser explicitamente citado pelo nome em vez da função no âmbito do conjunto, quase sublinhando, tanto o seu estatuto especial, quanto o facto de a sua função coincidir *tout court* com ser Masoni. É o que deduzimos do artigo 1º do regulamento, onde se lê:

1843 juntamente com o pianista João Guilherme Daddi (mencionada, entre outros, em *El anfion matritense* de 25 de Junho e *El diario de Madrid* de 17 de Novembro de 1843) encontrava-se, no ano seguinte novamente na capital inglesa (cf. "Viagem musica", in *Revista universal lisbonense* de 29 de Agosto de 1844, art. 3342). Masoni é um dos músicos mais activos na cena concertística lisboeta deste período.

> São exceptuados de tocar nas Danças que não forem annexas ás Operas, o Chefe da Orchéstra, o primeiro Violoncello, o primeiro Contra-baixo, e Masoni.[9]

Se o caso de Masoni parece exemplificar a ameaça representada pelos músicos estrangeiros, deve-se no entanto dizer que com a afirmação definitiva do liberalismo a vida musical lisboeta irá retirar vantagens da retoma de uma moda crescente de sociabilidade e registar a multiplicação de actividades musicais relacionadas com teatros, associações filarmónicas e particulares que terá correspondido a um incremento significativo das ocasiões de trabalho e consequentemente, em geral, a uma maior prosperidade para muitos dos músicos lisboetas.[10] Apesar disso, de qualquer modo, os músicos portugueses, como já tive oportunidade de realçar por exemplo em relação às sociedades de concertos, mesmo sendo indispensáveis à realização dos diversos eventos que previam intervenções musicais, continuavam a ser substancialmente vítimas de uma espécie de subalternidade, e para a maior parte dos profissionais locais digamos de quase "invisibilidade", para as quais contribuíam agora, não só o tradicional protagonismo dos membros das companhias italianas, mas também os cada vez mais numerosos amadores da boa sociedade citadina.

Não surpreende portanto que a acção da classe dos músicos lisboetas acabe por se concentrar também nesta frente com a criação em 1846, como vimos no capítulo anterior, da Academia Melpomenense, com a qual se tentava reforçar também o estatuto dos profissionais lisboetas no plano mais estritamente artístico, procurando oferecer-lhes ocasiões de protagonismo e incentivos, assim como tentando pôr um freio à exuberância dos amadores locais. Todavia, era este o último acto de uma estratégia mais vasta com a qual se tinha enfrentado em primeiro lugar o problema da criação de um mecanismo de protecção social através da instituição do Montepio Filarmónico (e relativa caixa económica); em seguida, após uma tentativa inicial de continuar a beneficiar das antigas prerrogativas monopolísticas que derivavam do compromisso da Irmandade de S. Cecília de 1765, e que eram agora

---

[9] *Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de S. Carlos feito pela commissão da orchéstra, e approvado pelo conselho da Associação Musica de 24 de Junho reunida ao Monte-Pio Philarmonico*, Lisboa, Imp. Nacional, 1844, p. 3.

[10] A este propósito v., a título de exemplo, o Anexo VI, onde se registam os ganhos, e portanto a actividade, declarados ao Montepio Filarmónico relativamente a dois meses de 1848, por Joaquim José de Sousa, José Cristiano Rorich, José Maria Cristiano e José Maria Alcobia, respectivamente ocupados estavelmente, os dois primeiros na orquestra do Teatro de S. Carlos, e os dois últimos na do D. Maria II.

inconciliáveis com a cultura liberal, a classe dos músicos apropriar-se-á do novo instrumento representado pelo associativismo, e de especial modo pela maçonaria, para conseguir realizar uma acção quase proto-sindical destinada a aumentar o poder contratual dos músicos empregados nas orquestras da cidade através da Associação Música 24 de Junho.

Não há dúvida que o centro propulsor de toda esta estratégia – que, de certa forma, visava reformular, modernizar e levar às extremas consequências as antigas prerrogativas da Irmandade de S. Cecília – foi João Alberto Rodrigues Costa que atribui ao seu "pensamento vastissimo" todas estas iniciativas.[11] A confraria, ao que parece, continuará no reinado de D. Maria II a manter o seu papel simbólico e a sua função de agregação, ficando a seu cargo sobretudo a organização das tradicionais celebrações em honra da santa padroeira, fazendo com que os "Professores de Musica d'esta Capital", segundo as palavras do mesmo João Alberto, tivessem "uma função de Igreja em grande, como dos Pyrenéus para cá não existe outra".[12]

[11] *P-Lmf*, MF, Exp. enviado, "Carta aberta de João Alberto ..." cit.

[12] *Ibidem.*

“Essa porção infeliz de artistas”: o Montepio Filarmónico como resposta à condição do músico lisboeta

> [...] quando a Ley fundamental da Monarchia assim falla, calão-se compromissos de Irmandades, e emudecem as Leys que os confirmão.
>
> (*P-Lan*, MR, mç. 2083, fasc. 3145, relatório do prefeito interino de 29 de Dezembro de 1834)

O conflito entre as estruturas ligadas ao Antigo Regime e as novas concepções do Estado e da sociedade introduzidas pelo liberalismo pode ser visto, logo após a vitória das tropas de D. Pedro IV, também nos eventos relacionados com a classe dos músicos locais que em breve será forçada a superar a tradicional estrutura corporativa representada pela Irmandade de Santa Cecília e a dotar-se de novos e mais eficaces instrumentos para defesa dos próprios interesses.[1]

[1] Segundo Miriam Halpern Pereira, “De um só golpe extinguiu-se em 1834 o conjunto da estrutura corporativa por ser incompatível com a Carta Constitucional, em nome do progresso industrial e da liberdade do trabalho. […] É provável que as irmandades, que não foram abolidas, tenham amortecido o choque, constituindo um refúgio, enquanto forma de sociabilidade e instituição com funções assistenciais. Suporte de sociabilidade talvez subjacente aos indícios duma intervenção ainda de tipo corporativo que surge aqui e ali nos anos seguintes. Reminiscência do passado que se irá esbatendo, sob o florescimento de novos centros de reunião e convívio” (cf. Miriam Halpern PEREIRA, “Artesãos, operários e o liberalismo – dos provilegios corporativos para o direito ao trabalho (1820-1840)”, in *Ler História* nº 14, 1988, pp. 41-86: 60). Com efeito o decreto de 21 de Outubro de 1836 permitia a existência de irmandades e confrarias, mas submetendo a sua gestão à fiscalização governamental. Conforme foi referido na primeira parte deste livro, embora João Alberto Rodrigues Costa fale de uma extinção da Irmandade de S. Cecília entre 1832 e 1838, diversos elementos parecem contrariar essa reconstrução (cf. o capítulo “‘Em geral, o músico nesta terra é tido em pouca conta’ ...”); de qualquer forma, o que importa realçar é que os músicos lisboetas continuaram neste período a comportar-se como uma corporação e a apelar, como veremos mais adiante, ao compromisso da confraria.

Já vimos na primeira parte deste livro como esta confraria tinha tentado reforçar a sua própria acção de controle sobre as actividades musicais da cidade procurando fazer aplicar mais incisivamente as prerrogativas monopolísticas que derivavam em particular do 3º capítulo do compromisso de 1765, assim como estender a sua influência, através da orquestra, também ao interior dos principais teatros da cidade. A redução substancial das possibilidades de trabalho para os músicos locais na difícil conjuntura da ditadura miguelista parece além disso instigar a Irmandade de S. Cecília, já após o início da Guerra Civil, a realizar uma ulterior tentativa em defesa dos próprios privilégios, deliberando, na junta de 8 de Novembro de 1832, "hum adicionamento" ao 3º capítulo no qual se estabelecia que

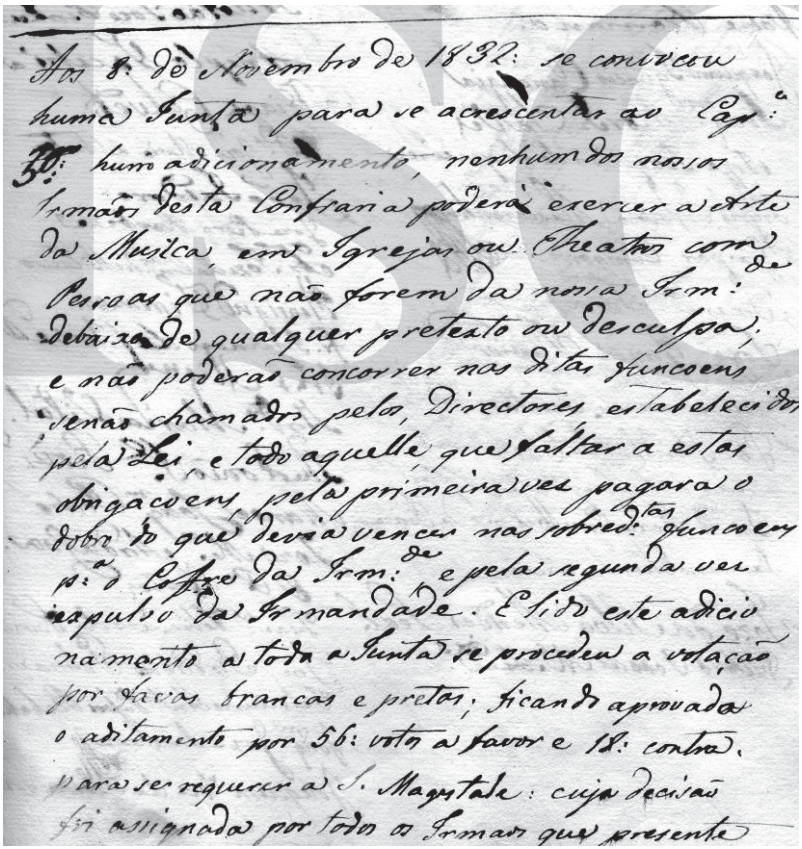
> nenhum dos nossos irmãos desta confraria poderá exercer a Arte da Musica, em Igrejas ou Theatros com pessoas que não forem da nossa Irm. debaixo de qualquer pretexto ou desculpa; e não poderão concorrer nas ditas funções se não chamados pelos Directores estabelecidos pela Lei, e todo aquelle que faltar a estas obrigações, pela primeira vez pagará o dobro do que devia vencer nas sobred.tas funções p.a o Cofre da Irm.de e pela segunda vez expulso da Irmandade.[2]

Se bem que não tivesse conseguido obter a aprovação régia, provavelmente por causa do precipitar da situação política, a norma contida no "adicionamento" continuou a ser um objectivo prosseguido pela classe dos músicos lisboetas, que a invocou por exemplo por ocasião da abertura do Teatro de S. Carlos nos finais de 1834, nos primeiros actos de uma querela que assinala o início das hostilidades entre a orquestra e as empresas do teatro italiano e da qual falaremos amplamente no próximo capítulo. A respectiva documentação de arquivo, contudo, mostra imediata e inequivocamente como uma tal norma, de carácter monopolístico e proteccionista, era em teoria inconciliável com o novo rumo político, que ao invés fazia da livre concorrência um dos seus princípios básicos.[3]

---

[2] *P-Lisc*, 2º Livro de termos, p. 106, que continua assim: "E lido este adicionamento a toda a Junta se procedeu a votação por facias francas e pretas; ficando aprovada o aditamento por 56: votos a favor e 18: contra, para se requerer a S. Magestade". Encontramos no mesmo documento, na p. 107 verso, somente uma informação com data de 29 de Maio de 1833, na qual "o Corregedor do Civil da primeira vara da Corte, Bernardo Matta da Silva" verifica se todos estão de acordo com tal resolução.

[3] Se isto é evidente, por outro lado a história portuguesa do século XIX mostra como, de modo análogo ao que sucede no campo da música, também mais geralmente a nível socioeconómico a acção do liberalismo contra os monopólios não foi isenta de contradições. A este propósito, por exemplo, Tengarrinha afirma que, se "em princípio, o Liberalismo seria oposto aos monopólios, vindos do antigo regime, porque contrários



Aos 8: de Novembro de 1832: se convocou
huma Junta para se acrescentar ao Cap.º
3º: hum adicionamento, nenhum dos nossos
Irmãos desta Confraria poderá exercer a Arte
da Musica, em Igrejas ou Theatros com
Pessoas que não forem da nossa Irm.:
debaixo de qualquer pretexto ou desculpa;
e não poderão concorrer nas ditas Juntas
senão chamados pelos Directores estabelecidos
pela Lei, e todo aquelle que faltar a estas
obrigações, pela primeira vez pagará o
dobro do que devia vencer nas sobred.as Juntas
p.a o Cofre da Irm.: de e pela segunda vez
expulso da Irmandade. E tido este adicio
namento a toda a Junta se procedeu a votação
por favas brancas e pretas; ficando aprovado
o aditamento por 56: votos a favor e 18: contra.
Para se requerer a S. Magestade: cuja decisão
foi assignada por todos os Irmãos que presente

Fig. 46: "Adicionamento ao 3º capítulo do Compromisso da Irmandade de Santa Cecília" deliberado na junta de 8 de Novembro de 1832 (Arquivo da Irmandade de S. Cecília de Lisboa)

ao seu princípio fundamental da liberdade económica", por outro lado estes foram só parcialmente afectados, conservando-se por exemplo no campo da indústria os monopólios ("tabaco, sabão, pólvora, minas") ligados a interesses poderosos que continuavam a ter um grande peso económico e político ("os Sobrais, Braacamps, Quintellas") e dos quais provinham "as mais abundantes receitas para o Estado"; e ainda: "quanto às Corporações, embora contrárias às leis do mercado em expansão [...], acabarão por ter, paradoxalmente, um papel relevante no acto legitimador da Revolução liberal" (cf. José TENGARRINHA, "Continuidades e rupturas: a propósito da transição do absolutismo para o liberalismo em Portugal", Sep. da Rev. *Actas dos 3.os Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, 1996, p. 82).

É interessante notar assim como, no mesmo momento em que o governo liberal rejeitava como anticonstitucional o princípio de exclusividade subentendido no "adicionamento", ele continuava a ser um dos pontos principais da acção dos músicos lisboetas, sendo proposto de novo na primeira instituição que assinala o novo rumo desta classe de profissionais durante o liberalismo, o Montepio Filarmónico, associação que ao contrário, pelo seu carácter de entidade de solidariedade e de previdência, pareceria estar em perfeita sintonia com a nova situação política. Era esta a norma tal como aparece reproposta, em substância, no *Regimento interno da Associação do Monte-Pio Philarmonico*:

> $ 14.º Todos os Socios, que dirigirem qualquer funcção, [...] não poderão consentir que cantem ou toquem na funcção individuos que não sejam da Sociedade, sem ser por seu convite.[4]

Por outras palavras, um princípio que não poderia encontrar acolhimento e ratificação por parte do governo era reintroduzido mais discretamente, e conseguia obter a aprovação régia, numa associação de classe que pela sua própria natureza era maioritariamente independente da acção e do patrocínio do Estado, e que surgia principalmente com o fim de garantir, através da mútua assistência, uma rede de protecção social para os seus membros.

> Era essa porção infeliz de artistas, que, dedicados á mais bella das nove Muzas, ao mesmo passo, que ao som harmonioso de seus instrumentos encantavam os ouvidos, com suas vozes de magoa e dor, feriam os corações de todos. Foram estes, pois, que finalmente encontraram um pai, um amigo, um benefactor, na pessoa do nosso collega o sr. João Alberto Rodrigues Costa, igualmente dedicado a esta arte celestial.[5]

A consciência da difícil condição dos músicos lisboetas evocada por João Jordani, violoncelista e membro eminente da classe dos músicos locais, no seu discurso em honra do líder da Irmandade de S. Cecília e fundador do Montepio Filarmónico João Alberto Rodrigues Costa, parece ter-se agudizado justamente na sequência da difícil experiência da Guerra Civil:

> Então verieis, horrorisados, os fataes estragos, e funestas consequencias, que arrastam apoz si as guerras e dissenções politicas; as diversas classes do Estado sem consideração; as artes sem arrimo; abatimento, miseria,

[4] *Regimento interno da Associação do Monte-Pio Philarmonico*, Lisboa, Imp. Nacional, 1844, p. 14 (assim como *Regimento interno da Associação do Monte-Pio Philarmonico*, Lisboa, Typ. De Ferreira de Mattos, 1851, p. 14).

[5] João JORDANI, *Discurso pronunciado no dia da inauguração do retrato do Senhor João Alberto Rodrigues Costa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1843, p. 5.

> fome. Sepultadas fiquem para sempre no esquecimento as tão horriveis scenas da guerra civil: um novo astro parece despontar brilhante, dardejando os brilhantes raios de benefica influencia sobre nós.[6]

É nestes termos que a ela alude o discurso solene pronunciado por Jordani na cerimona de inauguração do retrato de João Alberto Rodrigues Costa, em substancial sintonia com o que refere Vieira, o qual sublinha também a ligação entre as instituições de socorro mútuo que se estavam a difundir entretanto nos diversos sectores da vida social da época e a facção liberal, à qual o próprio João Alberto pertencia. Este último tinha de facto "exercido importante papel na politica partidaria, prestando serviços á causa constitucional e seguindo o partido cartista", do mesmo modo que o violinista José Maria Cristiano, um dos seus "mais poderosos auxiliares", assim como José Maria de Freitas ou os membros da família Gazul, dos quais recordámos já as ligações com a maçonaria, todos eles músicos que estiveram entre os primeiros fundadores do Montepio Filarmónico juntamente com, entre outros, José Pinto Palma, Joaquim Inácio Canongia, João e Caetano Jordani, António Luís Miró, Gaspar Campos, Eduardo Neuparth e Manuel Joaquim Botelho.[7] Não sabemos se está ligada ao simbolismo maçon a "disposição singular", contida nos primeiros estatutos aprovados a 21 de Abril de 1834, segundo a qual a sociedade só seria constituída quando tivesse atingido o número de 37 sócios, o que se verificou a 4 de Novembro do mesmo ano e deu lugar à publicação do *Compromisso do Monte-pio Philarmonico, installado em Lisboa aos 4 de Novembro de 1834*.[8]

Podemos considerar, de um certo ponto de vista, que se trata de um tipo de associativismo ligado também ele ao novo e activo papel que a sociedade civil, e de modo especial a burguesia, interpretava agora, sentindo-se investida da missão de resolver problemas e promover a melhoria das condições das diversas classes existentes no país; neste sentido a acção mutualista e de previdência que, baseando-se nos princípios da solidariedade e da contribuição voluntária, provia no interior da própria classe dos músicos às necessidades dos seus sócios, agindo autonomamente da intervenção do Estado, é

---

[6] *Idem*, p. 4. Vieira afirma que um tal discurso não podia ser fruto do violoncelista e sugere que o seu verdadeiro autor tenha sido o filólogo Caetano Pereira, autor nesta mesma ocasião de uma peça poética: cf. A. C. P. [António Caetano Pereira], *Humildes oitavas offerecidas ao senhor João Alberto Rodrigues Costa para serem addicionados ao quadro, que seus amigos lhe tributam, signal de gratidão*, [s. l., s. d.] (conservado em *P-Ln*, L. 1752//13 V.) assim como VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 340.

[7] *Idem*, *passim*. As duas citações encontram-se respectivamente no vol. I, pp. 328 e 278.

[8] *Idem*, vol. I, p. 337, onde se refere ainda que o compromisso, que não consegui localizar, foi publicado pela tipografia Morando de Lisboa.



Fig. 47: P. A. Guglielmi [litógrafo], ***Retrato de João Alberto Rodrigues Costa, muzico da Camara de S.M.I., fundador do Monte-Pio Philharmonico de Lisboa*** **(Biblioteca Nacional de Portugal) [o músico é retratado em farda e com a mão direita sobre os compromissos da Irmandade de S. Cecília e do Montepio Filarmónico e sobre alguns papeis relativos às orquestras, sublinhando a sua posição de poder no âmbito destas instituições e da Real Câmara]**

sem dúvida um sinal dos tempos e uma das conquistas do novo curso liberal.[9] Ao mesmo tempo, no entanto, é interessante notar também como tal iniciativa entronca, no caso do Montepio Filarmónico, na tradicional actividade beneficente e caritativa típica do Antigo Regime, que a Irmandade de S. Cecília

[9] Assim, por exemplo, João Alberto Rodrigues Costa: "Persuadido que em 1834 ia começar uma nova época para os Portuguezes, entendi que cada uma das Classes da Sociedade devia organizar-se de fórma que, não pezando sobre o Estado, tivessem em si mesmo todos os recursos possiveis, tanto para o seu bem estar, como para o augmento e perfeição das artes" (*P-Lmf*, MF, Exp. env., "Carta aberta de João Alberto ..." cit.).

exercia graças a um patrocínio real e a um privilégio monopolístico, elemento este último que, se bem que com instrumentos modernos, continuava substancialmente a ser um objectivo prosseguido também no novo contexto.

Como é sabido, os montepios têm origem nos *monti di pietà* italianos e expandiram-se por toda a Europa, secularizando-se e perdendo as suas características originais de beneficência e caridade cristãs em favor de finalidades mais laicas.[10] Um impulso decisivo para a sua difusão verificou-se contudo no século XIX e em particular com os movimentos franceses de 1830 e ainda mais de 1848, sendo estes últimos recordados não por acaso num artigo da *Revista universal lisbonense* que trata justamente do Montepio Filarmónico:

> na occasião em que a *organização do trabalho* promove em França um cataclismo social, analizemos os principios, em virtude dos quaes uma das classes da sociedade portugueza se organizou, levando o espirito da associação até ao modo de se divertir, o qual se liga tambem com o fim benefico da sua instituição; sendo tudo protegido pelo espirito da Religião, que na forma de uma Irmandade se devisa entre essa organização.[11]

É por isso interessante notar que o cronista, apesar de estar consciente de que um forte impulso para a ideia de um associativismo social estava a ser dado em toda a Europa pelos acontecimentos revolucionários franceses, depois de ter elogiado a boa condução financeira de João Alberto e ter ligado o Montepio Filarmónico também à esfera do "divertimento", tendo em conta a sua fusão com a Academia Melpomenense, sinta a necessidade de reconduzir a instituição, graças à sua ligação com a Irmandade de Santa Cecília, às características religiosas originais. Este último elemento – aliado ao facto que em França uma associação de músicos análoga só se concretizará em Janeiro de 1843,[12] ou seja quase dez anos após a instituição lisboeta – permi-

[10] V. por exemplo Vasco ROSENDO, *Montepio Geral 100 anos*, Lisboa, Geniag, 1990, pp. 47 e segs., assim como, do mesmo autor, *O mutualismo em Portugal: dois séculos de história e suas origens*, Lisboa, Montepio Geral, [s.d.].

[11] *Revista universal lisbonense*, 23 de Março de 1848, art. 304. O jornal, que no mesmo período tinha feito uma resenha dos principais montepios da capital, tinha publicado, no número de 2 de Maio de 1844, art. 2882, uma carta de introdução ao mapa do "Estado do Monte-pio Geral, creado por empregados públicos" onde o escrivente afirmava: "parece-me superfluo fazer a sua apologia, por quanto a todos é sensivel a utilidade e as vantagens, que resultam de instituições desta natureza, e quanto concorrem para o melhoramento dos costumes".

[12] Num contexto musical fortemente centralizado como o francês, tinha sido estabelecido, para os artistas da Opéra, um sistema de pensões de velhice desde o Antigo Regime (cf. Hervé AUDÉON, Damien COLAS, Alessandro DI PROFIO, "The Orchestras of the Paris Opera Houses in the Nineteenth Century", in Niels Martin JENSEN e

te-nos colocar a hipótese de que o principal modelo em que se inspirou a instituição portuguesa deve procurar-se antes nas precedentes experiências italianas. De facto, Portugal já partilhava há muito tempo com a Itália o sistema disseminado das irmandades e a sua tradicional marca religiosa, assim como é óbvio que o ambiente musical português, por causa das suas ligações tradicionais com o mundo musical italiano, ainda continuava a ter como referência as convenções e os hábitos vigentes na pátria do *belcanto* aquando da reabertura do Teatro de S. Carlos, como parece confirmar por exemplo a referência ao código teatral de Milão presente nas escrituras propostas pelo empresário Lodi em 1835:

> Em todas as questões, ou differenças theatraes, que possão suscitar-se entre os Compositores, ou Professores, seja de Musica, ou de dança, pronunciará definitivamente o Illustrissimo Senhor Inspector do sobredito Real Theatro, renunciando a toda a reclamação, e formalidade de processo, segundo o Código Theatral de Milão.[13]

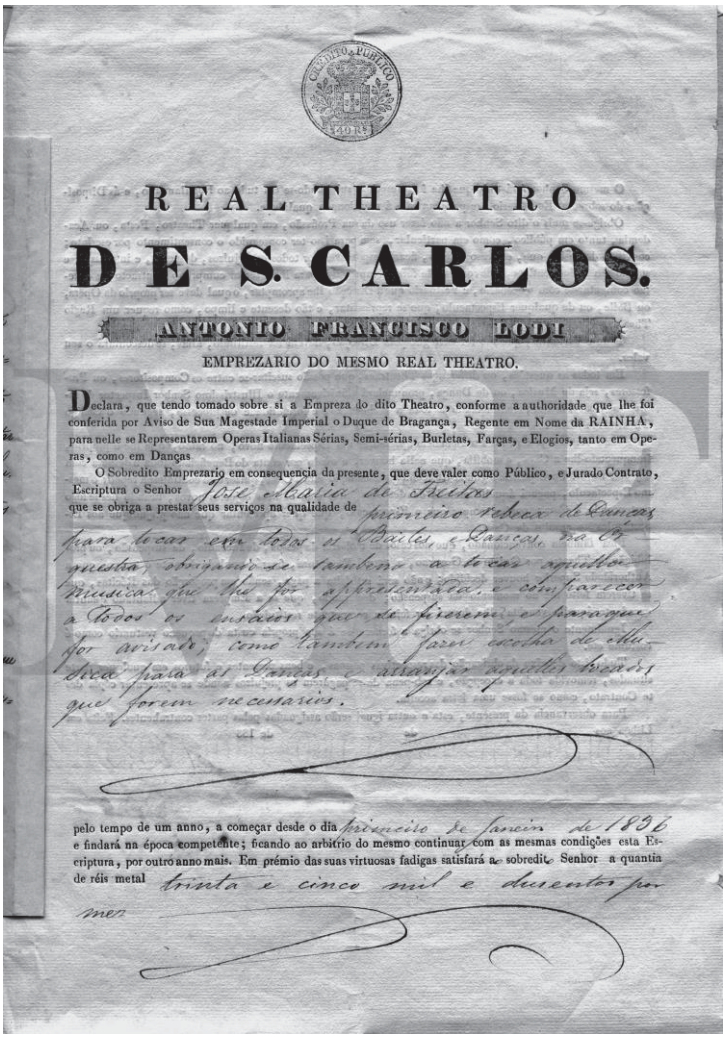
Estes motivos fazem parecer legítima a ideia sugerida por Vieira de que o modelo do Montepio Filarmónico tivesse sido o Pio Istituto Filarmonico di Milano, com o qual a associação portuguesa apresenta para além disso analogias na estrutura e de um modo especial no sistema de financiamento através de inscrições, quotas e benefícios.[14] A instituição italiana, fundada

---

Franco PIPERNO (ed.), *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, 2 vols., Berlim, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, vol. I/1, *The Orchestra in Society*, pp. 217-258: 224 e segs). Contudo, uma associação mutualista no sentido moderno e estendida a todos os músicos foi criada como se sabe só mais tarde, e apesar de F.-J. Fétis ter defendido nas páginas da *Revue musicale* desde 1831 a necessidade da sua criação por causa das consequências da Revolução de Julho sobre a vida musical parisiense, que tinha precarizado ainda mais a classe dos músicos locais (cf. François-Joseph FETIS, "Variétés: de la nécessité des associations pour préserver la musique de sa décadence en France", *Revue musicale* 11, 1831-32, p. 73). Sobre esta questão v. também Peter BLOOM (ed.), *Music in Paris in the eighteen-thirties*, Nova Iorque, Pendragon Press, 1987 (em particular o cap. "Musical life in 19th-century France", vol. IV), assim como COOPER, *op. cit.*, p. 14 e segs.

[13] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, que contém duas cópias dos contratos, uma "a começar desde o prim.º de Janeiro de 1835" e a outra "desde o dia primeiro de Janeiro de 1836", relativas ao violinista José Maria de Freitas.

[14] Cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 337, assim como *Utile Giornale ossia Guida di Milano per l'anno 1830*, Bernardoni, Milão, 1830, p. 369, onde aparecem sintetizadas a história, as finalidades e a actividade da instituição italiana (este almanaque, assim como os referentes aos anos seguintes, podem ser consultados também *on-line* in: http://emeroteca.braidense.it).



REAL THEATRO
DE S. CARLOS.

ANTONIO FRANCISCO LODI

EMPREZARIO DO MESMO REAL THEATRO.

Declara, que tendo tomado sobre si a Empreza do dito Theatro, conforme a authoridade que lhe foi conferida por Aviso de Sua Magestade Imperial o Duque de Bragança, Regente em Nome da RAINHA, para nelle se Representarem Operas Italianas Sérias, Semi-sérias, Burletas, Farças, e Elogios, tanto em Operas, como em Danças

O Sobredito Emprezario em consequencia da presente, que deve valer como Público, e Jurado Contrato, Escriptura o Senhor José Maria de Freitas
que se obriga a prestar seus serviços na qualidade de primeiro rebecão de Danças para tocar em todos os Bailes, e Danças, na Orquesta, obrigando-se tambem a tocar aquella Musica que lhe for apresentada, e comparecer a todos os ensaios que se fizerem, e para que for avisado; como tambem fazer escolha de alguma para as Danças, e arranjar aquelles Instrumentos que forem necessarios.

pelo tempo de um anno, a começar desde o dia primeiro de Janeiro de 1836 e findará na época competente; ficando ao arbitrio do mesmo continuar com as mesmas condições esta Escriptura, por outro anno mais. Em prémio das suas virtuosas fadigas satisfará o sobredito Senhor a quantia de réis metal trinta e cinco mil e duzentos por mez

Fig. 48: Cópia do contracto de escriptura celebrado em 1835 entre o empresario do Teatro de S. Carlos António Francisco Lodi e o violinista José Maria de Freitas (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

em 1783 graças à iniciativa do castrato Luigi Marchesi (de quem ficou célebre a rivalidade com a cantora portuguesa Luísa Todi), vinculava os seus sócios a, para além da nacionalidade, pertencerem à orquestra do Teatro alla Scala; além disso, foi-lhe seguidamente associado o Pio Istituto Teatrale, o qual a partir de 1829 provirá por sua vez às necessidades de “tutto il personale addetto in via ordinaria al servizio dei RR.Teatri” de Milão, servindo de exem-

plo para instituições análogas ligadas aos teatros que foram sendo rapidamente formadas nas outras cidades da península.[15] Deve-se dizer no entanto que um outro modelo, provavelmente conhecido em Portugal, era também representado pela *Cassa delle pensioni e sovvenzioni dei professori giubilati addetti ai reali teatri di Napoli*, projecto elaborado por Paisiello em 1796, e várias vezes revisto durante o século XIX, dando por exemplo lugar em 1822 ao *Regolamento per la cassa de' Professori giubilati de' Reali Teatri*, cujo sistema de contribuições era em parte semelhante ao adoptado em Lisboa.[16]

A classe dos músicos lisboetas podia portanto contar com estas experiências italianas e análogas experiências estrangeiras e portuguesas noutros sectores,[17] num contexto como o liberal posterior à Guerra Civil, que vimos

[15] *Ibid.*, assim como, para a história dos seus inícios, *Annali universali di statistica economia pubblica, storia, viaggi e commercio*, Milão, presso gli editori degli Annali Universali di Medicina e Statistica, 1840, Serie 1, Volume 64, fascicolo 191. Sobre a difusão destas instituições nas principais cidades italianas v. MARTINOTTI, *op. cit.*, *passim*, assim como TARABOTTI, *op. cit.*, particularmente o capítulo "Il Pio Istituto Filarmonico", pp. 22 e segs. Deve-se assinalar ainda o caso da Bélgica, onde em Liège, na mesma altura em que em Lisboa ganhava vida o projecto do Montepio Filarmónico, "Antoine Wanson, violinista da orquestra, tentará aliás criar em 1834 um fundo de pensões para os músicos inválidos, mas este último funcionará apenas alguns anos" ("Antoine Wanson, violon de l'orchestre, tentera d'ailleurs de créer en 1834 une caisse de retraite en faveur des musiciens invalides, mais celle-ci ne fonctionnera que quelques années seulement" (Edouard G. J. GREGOIR, *Les artistes-musiciens belges au XVIIIe et au XIXe siècle*, Bruxelas, 1885, p. 466). Em Portugal, o exemplo de Lisboa foi seguido, entre outros, pela criação de uma instituição análoga no Porto em 1848 (cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 186).

[16] CORSI, *art. cit.*, p. 24 e segs.

[17] Provavelmente conheciam-se também em Portugal outras experiências, como as das instituições análogas europeias, e em particular francesas, mesmo se, no campo específico da música, a referência mais directa parece ser ao modelo do Pio Istituto Filarmonico. Se bem que seja a partir do período liberal que essas associações conhecem um aumento exponencial, generalizando-se na sociedade portuguesa, assinale-se contudo que já um manuscrito de cerca de 1809 propõe a instituição de um "Montepio ou Banco de Previdencia Economica e Rural" (cf. *Remédio para curar a agricultura de Portugal ou Extracto para formar um Montepio ou hum Banco de Previdência Económica e Rural*, *P-Ln*, A.T./L. 20), enquanto que o Montepio dos Professores e o Montepio Literário são seguramente anteriores ao Montepio Filarmónico (cf. *Dúvidas de vários anonymos ácerca do Monte-pio Literario*, Lisboa, Imp. Regia, 1817; *Discurso que na tarde do dia 18 de Março* [...] *por ocasião da primeira sessão geral de todos os compromissários do Monte-Pio dos professores*, Lisboa, Imp. Regia, 1816). Guilherme Augusto de Santa RITA (*O socorro mútuo em Lisboa: relatório-estudo*, Lisboa, Impr. Nacional, 1901, p. 19) refere o Monte-pio do Senhor Jesus do Bomfim (1807) e o Montepio Jesus Maria José (1822), enquanto Rosendo (ROSENDO, *Montepio Geral* ... cit., p. 53) assinala também o "Montepio do Exercito e da Armada (1795)".

incentivar fortemente o associativismo. Contudo, contrariamente ao seu homólogo italiano, e apesar de ter entre os seus fundadores uma maioria de músicos provenientes das orquestras teatrais da cidade, o Montepio dirigiu-se imediatamente a todos os músicos profissionais. Assinale-se mesmo assim a relevância que na primeira constituição desta associação tiveram os músicos presentes nas principais orquestras, e em especial no Teatro de S. Carlos, não só pelo seu prestígio e por um certo hábito de corporativismo, mas também porque se tornarão em breve nos anos seguintes os protagonistas dos conflitos mais intensos, seja com as empresas dos teatros, seja com uma parte da opinião pública. Neste sentido reforça-se a ideia de que no interior da Irmandade de S. Cecília e do Montepio Filarmónico os instrumentistas de orquestra se moviam já há tempos como um subsector específico, e que uma instituição de solidariedade social e bem aceite pela opinião pública como o Montepio podia funcionar como ecrã por trás do qual se podia accionar uma organização diferente a qual será depois oficializada na Associação Música 24 de Junho, cujos fins eram pelo contrário de natureza proteccionista e proto-sindical e não teriam portanto encontrado fácil acolhimento na sociedade liberal da época.

De qualquer modo, a Irmandade de S. Cecília e o Montepio (e depois também a Associação 24 de Junho e a Academia Melpomenense) parecem associações intimamente ligadas entre si, e de facto, com a reforma dos estatutos do Montepio de 1843, será ratificada oficialmente a obrigatoriedade da pertença dos seus sócios a ambas as instituições.[18] Nessa ocasião é redigido também um regulamento interno que especificava em detalhe as obrigações e os direitos dos membros do Montepio (subsidiados com valores equivalentes a entre 20 e 40 por cento do seu vencimento de acordo com os diferentes casos de necessidade e os anos de contribuição) reforçando, ao mesmo tempo, aquelas medidas de controle que já havíamos indicado como sendo típicas da acção da Irmandade de Santa Cecília (como sejam a já recordada proibição de exercer a própria actividade de músico juntamente com pessoas não pertencentes à associação, assim como a obrigação, para o director da função ou o sócio mais antigo, de apresentar uma relação com os nomes dos músicos intervenientes e os pagamentos recebidos). A contribuição, como já se referiu, consistia

> 1.º Aos 5 por cento do rédito de todas as funções para quem fôrem convidados, uma vez que cantem ou toquem por papel em que houverem notas de musica: ficam isentos os que vencerem ordenados mensaes ou annuaes.

[18] VIEIRA, op. cit., vol. I, p. 338 e vol. II, p. 430 assim como *P-Lmf*, MF, Exp. env., "Carta aberta de João Alberto ..." cit.

2.º Tambem devem pagar 5 por cento os que cantarem bradados.[19]

Estabelecia-se um verdadeiro tarifário para as diferentes funções que, como já observámos a propósito dos bailes, se por um lado define diversos preços para as funções religiosas, por outro equipara entre si as profanas, estabelecendo o pagamento de 60 réis para os serviços prestados em "Academias ou Assembléas Philarmonicas [...] bem como de todas e quaesquer reuniões musicaes que se façam em Salas, Theatros publicos, ou particulares, e nos Bailes [...] ainda que concorrem gratuitamente", provando mais uma vez a relevância que tais funções estavam a adquirir na economia da vida musical lisboeta.[20]

De facto, é esse por exemplo o valor declarado e entregue ao Montepio Filarmónico pelos músicos que tomaram parte em duas academias, a 21 de Novembro e 3 de Dezembro de 1839, em casa do conde de Farrobo, ou seja, respectivamente, na primeira Franc. Ant. Pinto [Francisco Norberto António dos Santos Pinto], João Gazul, José Romano, Henrique Fiorenzuola, Cristiano Rorich, Artur F. Reinhardt, Nicolau de Oliveira e Manuel Vidal, e na segunda os mesmos músicos a que se juntou Ricardo O. da Costa.[21]

---

[19] *Regimento interno do Monte-Pio Philarmonico* cit., p. 9.

[20] *Idem*, p. 10. Os diferentes preços eram determinados pelo tipo de funções religiosas, variando no caso de uma missa ou de um *Libera me*, *Te Deum* etc., e em relação com os conjuntos previstos. Para esse fim o Montepio procurava geralmente "avaliar" previamente as diferentes composições sacras "Nas funcções gratuitas aos 5 por cento correspondentes aos preços por que as musicas estiverem avaliadas; e quando estas o não estejam, pagarão aquella quantia que fôr arbitrada pela commissão de musica" (sobre este ponto ver também SCHERPEREEL, "Les ensembles instrumentaux et vocaux à Lisbonne ..." cit); a título de exemplo, referirei aqui uma relação de Janeiro de 1845, elaborada para uma função dirigida por P. José M. Coelho no dia 1 de Janeiro na "Igreja do Soccorro", onde aparece a seguinte anotação: "Todos os Socios satisfaceram os 5 por cento no mesmo dia – A missa foi de Instrumental – Ignoro o N., era a messa pequena do Snr. Pinto, q. está avaliada em 600 réis – O Te Deum foi de capella – Não tem avaliação nem N. mas he o pequeno e primeiro q. fez o digno socio o snr. Osternold – Na missa forão 6 dignos socios obsequiar o Compositor (Botelho, Henrique Fiorenzuola, Joaq. Canongia, Duarte, Romão, Guilherme Cossoul) – No Te Deum foram 6 (Coelho, Pinto, Romão. Ant. M.el Faustino, Reis, Joaquim Canongia) – Não houve direcção" (cfr. *P-Lmf*, MF, Relações, 1845).

[21] Cf. *P-Lmf*, MF, Relações,1838-39. Contributo análogo, por exemplo, foi pago também pelos músicos (Melchior Oliver, J. L. Cossoul, José Miguel Sanz) que aparecem na entrada de "16 abril 1839, theatro no palacio do marquez de Borba", assim como os que figuram no contrato para um "Baile em Benfica em casa do Marques da Fronteira" a 4 de Janeiro de 1845 ("Antonio Azimont, Joze Maria Alcobia, Edmundo Azimont, Alexandre Titel, Garcia Senior"). As mesmas quantias tinham sido pagas para o baile na residência do conde de Farrobo às Laranjeiras (por "Duarte de Sz.ª Mascarenhas,

Através dos dados do Montepio podemos assim fazer uma ideia, não só dos ganhos dos músicos locais, mas também das despesas assumidas por alguns particulares, e *in primis* pelo conde de Farrobo, para a realização de eventos musicais. Por exemplo, para as funções na "ermida de Farrobo" de 18 de Agosto de 1840, mais três representações teatrais de amadores dirigidas por João Jordani, o mecenas tinha escriturado 13 músicos, pagando por esta sua diversão, a fazer fé na quantia declarada, pelo menos 38.400 réis, dos quais 1.920 foram efectivamente depositados na caixa da instituição de socorros mútuos.[22]

Também para a realização de concertos por parte de individuos que não pertenciam à classe dos músicos da cidade, o confronto entre as relações do Montepio e os dados fornecidos por outras fontes, e em especial modo pela imprensa, podem-nos fornecer uma ideia dos custos elevados que comportava a realização de tais eventos, indispensáveis para fazer-se conhecer e estabelecer toda uma série de relações que se poderiam traduzir em oportunidades de trabalho para um músico. Veja-se, por exemplo, o caso da já citada pianista Charlotte Alemann, que realizou um "grande concerto vocal e instrumental [...] na grande sala do extinto convento do Carmo" a 8 de Novembro de 1842: nesta ocasião foi apresentada ao Montepio Filarmónico uma relação em que aparecem 27 músicos, para os quais, cruzando os dados, tentei determinar a especialização instrumental indicando-a entre parênteses rectos:

Francisco Ant.º Pinto, Henrique Fiorenzola, Silvestre Title, Alexandre Titel, Antonio Azimont") a 4 de Dezembro de 1838, altura em que se tinha realizado também uma representação teatral para a qual o único profissional indicado é João Jordani, que, na sua qualidade de director, pagava no total ao Montepio 120 réis (cf. *P-Lmf*, MF, Relações, 1838-39 e 1845). Ignoramos qual foi a obra executada nesta ocasião, a qual deve ser acrescentada ao elenco fornecido por Moreau, no qual, para o ano de 1838, se refere somente *Il disertore per amore* de Ricci, representada no Carnaval (cf. MOREAU, *Cantores de ópera portugueses* cit., vol. I, p. 254).

[22] Cf. *P-Lmf*, MF, Relações, 1840-42; os 13 músicos escriturados nessa ocasião foram: Caetano Jordani, J. Maria de Freitas, Vicente Tito Masoni, Manuel Inocêncio dos Santos, Gazul Júnior, Joaquim Botelho, Gaspar Campos, Antonio Cottinelli, António Avilez, João Gazul, Firenzuola, João Jordani e Joaquim de Sousa. Luísa Cymbron refere-se assim a estas funções promovidas pelo conde: "Antes de abandonar a empresa do S. Carlos a sua extravagância levou-o a promover no Verão de 1840, na sua Quinta do Farrobo, três dias de festa com espectáculos teatrais aos quais assistiram, segundo um autor anónimo da época, 'Nobres, Negociantes, Deputados da Nação, e Artistas da primeira esfera', num total de cerca de cem pessoas" (cf. CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., p. 67).

> J. Miguel Sanz [João Miguel Sanz, violino], Henrique Fiorenzuola [violino], Duarte [Duarte de Sousa Mascarenhas, viola], Gaspar [Gaspar Campos, clarinete], Carvalho [José Nogueira de Carvalho, violino], A. Cottinelli [oboé e corne inglês], Pedro Gazul [Pedro José Gazul, oboé], José Gazul junior [flauta], Manuel Joaquim Botelho [flauta e flautim], José Gazul senior [viola], Malheiro [António Joaquim Sá Malheiro, viola], João Gazul [trompa], Romão [Romão José Vieira da Cunha, trompa], F. Pinto [Francisco António Norberto dos Santos Pinto, trompa e corneta de chaves ou clarim], M. Innocencio senior [Manuel Inocêncio dos Santos, clarim], João Alberto [João Alberto Rodrigues Costa, contrabaixo], Joaquim Souza [Joaquim José de Sousa, contrabaixo], Rogado [?], Vidal [Manuel Vidal, oficleide], Rorich [Christian Friedrich Rorich, trombone], Avilez [António Avilez, violino], Fra.co dos Santos [fagote], J. Luis Oliver Cossoul [violino ou violoncelo], Nicolau [José Nicolau d'Oliveira, trombone], Metello [J.e M.ª Metello, corista], Correia de Lemos [João José Correia Lemos, corista], Canongia junior [Joaquim Canongia júnior, corista].[23]

Devemos assim imaginar uma despesa de 32.400 réis só para pagar estes músicos, destinados a formar a orquestra e o coro, aos quais se deviam provavelmente acrescentar, para além das despesas com o aluguer da sala e os empregados necessários, também os pagamentos aos músicos que não eram sócios do Montepio, presumivelmente o director Vincenzo Schira e os cantores do teatro italiano Maggiorotti e Ferretti, que terão participado em duetos vocais com Charlotte Alemann e a sua mãe.[24] O próprio Vincenzo Schira prestará em breve uma homenagem ao Montepio compondo uma grande sinfonia concertante com harpa, flauta, corne inglês, violino e violoncelo, dedicada aos professores de música de Lisboa, fazendo-a executar a 18 de Março de 1844 "no salão do theatro de S. Carlos" durante a representação em benefício daquela instituição mutualista.[25] De facto, de acordo com a praxe, os proventos de uma noite por ano nos teatros subsidiados revertiam em benefício da associação, normalmente com programas que para além da representação de uma ópera previam a intervenção de alguns solistas do Montepio.[26]

---

[23] Cf. *P-Lmf*, MF, Relações, 1840-42.

[24] V. o programa do concerto in *A Revolução de Setembro*, 24 de Outubro e 14 de Novembro de 1842.

[25] A notícia é referida na *Revista dos espectaculos*, 6, 31 de Março de 1855, a qual elenca como solistas Gaspar Campos, Antonio Cottinelli, José Gazul Júnior, João Gazul e António Avilez, apesar de entre eles não parecer haver nenhum harpista.

[26] A partir de 1843 parece ter sido habitual conceder um benefício ao Montepio também

Voltando por sua vez ao regulamento dos sócios, é interessante notar que se parece aplicar uma espécie de distinção entre as funções públicas e privadas quando se estabelece que em "todas as reuniões dos Socios em casas particulares, até ao numero de dez *inclusivé*, quando estas fôrem gratuitas, os Socios não são obrigados a pagar coisa alguma", assim como que "todos os Socios podem concorrer e dirigir as funcções em que entrem Senhoras", o que, associado à especificação de cantar "por papel", parece estabelecer uma distinção entre profissionais, a quem se dirige a acção do Montepio Filarmónico, e amadores.[27]

Para as récitas dos teatros públicos, além disso, estabelecia-se que o respectivo primeiro violino da orquestra pagasse por cada récita (recebendo--os da empresa ou dos colegas sócios) 240 réis no caso do Teatro de S. Carlos e 120 réis no caso dos outros teatros: é, por exemplo, o valor pago pelas 18 récitas do Teatro da Rua dos Condes em Janeiro de 1845, equivalente a 2.160 réis, declarado pelo "secretario da commissão do theatro Feliciano Antonio de Passos Rebello" numa folha solta incluída no relatório daquele mês.[28] As academias realizadas no salão do Teatro de S. Carlos, presumivelmente sem orquestra e que frequentemente não eram mencionadas na imprensa, davam também lugar ao contributo de 60 réis por parte de cada um dos sócios que nelas tivesse participado, como sucedeu por exemplo nos dois concertos dados a 20 de Junho e 20 de Julho de 1840 por Vicente Tito Masoni, A. Norberto dos Santos Pinto e Duarte de Sousa Mascarenhas.[29]

Os sucessos do Montepio Filarmónico, no período coberto por este trabalho, conhecem um rápido e progressivo incremento até 1846, ano em que começou a surgir uma série de dificuldades por causa da degeneração da situação política e das grandes despesas que a sua fusão com a Academia

---

no Teatro D. Maria II (cf. *P-Lan*, MR, mç. 3577, prot. 540, requerimento de Outubro de 1856).

[27] *Regimento interno da Associação* ... cit., pp. 10-11. A 17 de Janeiro de 1845, por exemplo, o director de um baile dado num teatro privado a Santa Engrácia, Francisco Caetano, no relatório entregue ao Montepio explica que colaboraram 6 músicos, um dos quais não era sócio, e que "este não socio é meu filho, q. foi toccar gratuitamente pois o Baile era só de seis pessoas": *P-Lmf*, MF, Relações, 1845.

[28] *Ibid.* A definição dos valores destas contribuições se encontram no *Regimento interno da Associação* ... cit., p. 12. Trata-se de uma actualização e extensão da norma prevista no termo da Irmandade de S. Cecília de 1821, à qual nos referimos na primeira parte deste livro, e que será posteriormente reforçada com a instituição da Associação Música 24 de Junho, a qual irá impor aos empresários, já nas escrituras, o pagamento desta quantia ao Montepio Filarmónico (v. os capítulos seguintes).

[29] Cf. *P-Lmf*, MF, Relações, 1840-42.

Melpomenense começou a comportar: é o que Vieira recorda e é confirmado também pelos documentos de arquivo, mesmo se, nas polémicas no seio desta instituição, devia provavelmente jogar também um papel o descontentamento que a acção da Associação Música 24 de Junho entretanto provocara em alguns músicos, a qual se irá manifestar numa oposição a João Alberto que terá mesmo levado às suas demissões em 1849 e a uma acusação formal relacionada com a sua gestão em 1852. Tendo regressado à cabeça do Montepio Filarmónico e conseguindo realizar uma nova reforma dos estatutos em 1855, o líder dos músicos lisboetas continuou a dirigir a associação no período que coincidiu com as graves emergências sanitárias das epidemias de cólera e de febre amarela, levando a cabo uma nova reforma aprovada em 1857, e por fim abandonando a sua chefia, chegando mesmo a demitir-se de sócio, em 1865.[30]

[30] Todas estas notícias, assim como as relativas à história posterior do Montepio, instituição essa que funciona ainda hoje com sede na Igreja dos Mártires em Lisboa, são fornecidas por VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 337 e segs., e são referidas também nos *Subsidios para a historia da Irmandade de Santa Cecilia e do Monte-Pio Philarmonico*, Lisboa, Tipografia Universal, [1905-10].

“O conflicto [...] entre dous monopolios”: algumas etapas na história da Associação Música 24 de Junho

> *Orchestra Chronométrica*
>
> Quem tiver o seu relogio errado poderá acertal-o pela ultima arcada de rebeca de S. Carlos a 31 do corrente: – quando esta arcada soar, é meia noite em ponto. Todo o instrumental se levantará como um só musico deixando embora Madame Rossi com a bocca aberta na primeira syllaba de um pietá, ou Madame Mabilli com um de seus pés de sylphide no ar. A explicação d’este nunca visto phenomeno, d’esta rarissima conformidade entre instrumentistas, ei-la aqui: a orchestra d’este theatro é justa pela empreza aos mezes, e o seu mez acaba no sexagesimo minuto depois das onze horas da noite de 31.
>
> (*Revista universal lisbonense*, 23 de Maio de 1844, art. 2975)

O relevo e o activismo que, no âmbito da classe dos músicos lisboetas, tiveram os instrumentistas empregados nas orquestras, e em particular no Teatro de S. Carlos, faz deles um ponto nevrálgico da vida musical da cidade e coloca-os no centro das estratégias desenvolvidas pelos líderes da Irmandade de Santa Cecília e posteriormente das duas outras associações a ela ligadas, o Montepio Filarmónico e a Associação Música 24 de Junho. Geralmente, nos ambientes europeus em que dominava o melodrama, a orquestra do teatro italiano constituía aparentemente “a componente mais institucionalizada da instituição ‘teatro de ópera’”, apresentando uma forte tendência para o corporativismo e a estabilidade e representando também, justamente pelo seu carácter de emprego seguro, uma colocação extremamente cobiçada pelos músicos da época.[1] Se as mesmas características podem ser, de um modo geral, válidas pelo que se refere à orquestra do

[1] Franco PIPERNO, “L’orchestra di teatro in Italia nell’Ottocento: Introduzione”, in *Studi Verdiani*, 16, Parma, 2002, pp. 13-17: 14.

S. Carlos, algumas peculiaridades da sua história parecem ser, pelo contrário, fruto da situação específica do contexto português.[2]

Antes do mais, o que parece significativo é a extrema radicalização do corporativismo deste grupo, que irá dar lugar, primeiro a uma coligação de cariz maçónico e secreto, e depois a uma associação oficial dos músicos de orquestra, a Associação Música 24 de Junho que, se por um lado irá tomar iniciativas que poderão parecer quase protosindicais, por outro tentará impor uma gestão monopolística das orquestras de Lisboa em contraste gritante com a ideologia liberal da época.

Como já vimos nos capítulos anteriores, o forte corporativismo dos músicos lisboetas parece ser um particular reflexo das condições tradicionalmente precárias desta classe de profissionais; contudo, no caso específico da associação dos músicos de orquestra, ele parece ainda mais acentuado em virtude da própria natureza do principal teatro da cidade, que como se sabe, apesar de ser privado, desempenhava de facto as típicas funções de representação e de confirmação das elites e do poder local próprias de um teatro de estado. Por esse motivo o governo, a quem competia essencialmente a escolha da empresa e a manutenção da ordem pública durante os espectáculos, não conseguia exercer uma decisiva influência sobre a sua gestão e, dada a necessidade até "política" de o manter aberto, arrendava-o muitas vezes a pessoas que não ofereciam suficientes garantias e que estavam unicamente interessadas em obter os maiores lucros possíveis do monopólio lisboeta do género de espectáculo que era de longe o preferido do público da época.[3]

Em comparação com outras capitais europeias em que o Estado, através da sua capacidade de controle e orientação da gestão do teatro, podia assumir a defesa das orquestras e em alguns casos as subtraía à jurisdição do empresário ou mesmo as nacionalizava,[4] em Lisboa, mau grado as simpatias e

---

[2] Um projecto de investigação internacional centrado sobre as orquestras dos teatros de ópera europeus, integrado no programa *Musical life in Europe, 1600-1900* patrocinado pela European Science Foundation, contou com a participação para Portugal de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, tendo dado origem a uma publicação de referência neste âmbito (cf. JENSEN-PIPERNO, *op. cit.*) para a qual se remete para uma panorâmica geral sobre o tema; neste capítulo tentarei mais precisamente traçar a história da associação lisboeta dos músicos de orquestra a fim de destacar, para além das analogias com outros contextos europeus, algumas das suas características realmente muito peculiares que parecem ter tido uma forte influência na evolução da vida musical de Lisboa.

[3] Francesco ESPOSITO, "Controllo monopolistico e strategie protosindacali: le iniziative dell'Irmandade de Santa Cecília nella Lisbona liberale (1833-1853)", in *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, n. 17 (2011), pp. 119-146: 134.

[4] Cf. JENSEN-PIPERNO, *op. cit.*, *passim.*

parcialidade de alguns governantes, este grupo não podia contar com um sistema de garantias nem legais nem práticas, sendo deixado essencialmente sem protecção e vendo-se assim na necessidade de encontrar em si próprio os meios de se defender. Acrescente-se a isto que o orgulho do município pela orquestra do seu teatro,[5] um outro elemento de prestígio e substancialmente passível de se concretizar num certo poder para as orquestras dos teatros de ópera europeus, não era assim sentido no contexto lisboeta visto que, se bem que a orquestra do Teatro de S. Carlos fosse constituída pelos principais músicos da cidade, só conseguia atrair esporadicamente a atenção da opinião pública.

Neste sentido, pode considerar-se que a valorização desses músicos se tenha iniciado justamente com a Associação Música 24 de Junho, que conseguiu dotá-los de maior poder contratual e os colocou no centro de diversas polémicas que tiveram também como resultado fazer adquirir uma maior visibilidade à orquestra, inclusive do ponto de vista estritamente artístico, na vida musical lisboeta. Precisamente no período imediatamente a seguir à oficialização da associação dos músicos de orquestra, um artigo de jornal, não sem um toque de ligeira polémica, referia-se à orquestra do Teatro de S. Carlos nos seguintes termos:

> Esta corporação, ainda que de todos conhecida, sendo um dos principaes elementos do Theatro, não devia ficar obscura no silencioso véu do esquecimento, quanto mais que tendo plenamente desempenhado o seu *mister*, ainda que há quem chame á sua muzica, *um pouco infernal!* Os Professores de que se compõe a orchestra são em geral os melhores da Capital, alguns há cujo nome deve ser collocado a par das mais celebres notabilidades da Arte.[6]

Ainda no ano seguinte, o artigo publicado pela *Revista universal lisbonense* a que pertence a citação colocada em epígrafe deste capítulo parece constituir uma tentativa de lançar, se bem que com ironia, um duro ataque à "colligação" dos músicos; esta intervenção pode ser considerada um reflexo do particular clima de tensão que se vivia naquele momento no interior do teatro italiano, onde se consumava de facto o enésimo episódio de um conflito entre a empresa e a orquestra que durava na realidade desde a reabertura

[5] Como escreve, por exemplo, Franco Piperno em relação à Itália, "tanto as autoridades locais como os frequentadores da ópera consideravam fundamentais para o prestígio das cidades" as orquestras dos teatros de ópera ["both local authorities and opera-goers considered it central to the cities' prestige"]: *idem*, Franco PIPERNO – Antonio ROSTAGNO, "The Orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses", I/1, pp. 15-62: 16).

[6] *Revista dos theatros*, 1 de Outubro de 1843.

do teatro após a vitória liberal. A intervenção jornalística parece de facto ser decididamente hostil às razões dos músicos e ao seu suposto instigador, "o chefe da conjuração musica" que, indo contra qualquer bom senso, teria pretendido do empresário o pagamento de todo o mês de Junho se por qualquer motivo a orquestra tivesse tocado nem que fosse só por um minuto para além da meia noite de 31 de Maio:

> Foi uma lucta entre dois corpos fortes: a empreza fundada no senso comum, a orchestra n'um escriptura de mui problematica legalidade e na mathematica de um relogio: se a orchestra prevalecesse, quem viria a pagar as custas era o publico. Eis aqui o de que servem as colligações e os estados no estado.[7]

O artigo conclui assim convidando o empresário a não ter em conta as ameaças da orquestra e a continuar com a programação normal, uma vez que teria sido óbvio para o público e as autoridades a quem se devia imputar a responsabilidade por uma eventual interrupção dos espectáculos.[8]

A documentação de arquivo sobre este caso permite compreender no entanto que a ameaça de interrupção do serviço, interrupção essa que só mais tarde será concretamente levada a cabo pela corporação dos músicos, é na verdade uma tentativa de responder aos tradicionais abusos das empresas do teatro, e neste caso ao não pagamento dos salários dos músicos. Com efeito, neste caso específico, o empresário Lima devia à orquestra, até Maio de 1844, a quantia de 1.028$410 réis, que iria posteriormente aumentar atingin-

---

[7] *Revista universal lisbonense*, 30 de Maio de 1844, cit. Não é de excluir que a hostilidade da revista em relação à associação da orquestra fosse incentivada também pelas polémicas surgidas aquando do benefício em favor das filhas do defunto escultor Machado de Castro, promovido pelo próprio director do periódico António Feliciano de Castilho; estas polémicas foram motivadas pelo facto que os músicos da orquestra, se bem que se tratasse de um concerto de beneficência, tinham pretendido receber o mesmo pagamento que recebiam habitualmente pelos outros espectáculos (cf. *A Revolução de Setembro* de 17 de Agosto de 1843).

[8] *Ibid.* O mesmo jornal levantará de novo a questão dois meses mais tarde, sempre em relação a eventos musicais mesmo que de natureza mais popular, contrapondo a praxe da tradição à praxe ditada somente por obrigações contratuais num artigo intitulado "Como se pode supprir uma banda de musica" (*Revista universal lisbonense*, 4 de Julho de 1844, art. 3165). A aplicação à letra das normas contratuais que previam o termo da actividade laboral à meia noite, com a consequente interrupção do serviço da orquestra, não parece diferente do que sucedia por exemplo no Théâtre-Italien de Paris, onde no entanto só se verificava geralmente em situações de conflito como a que, como se sabe, tinha tido como vítima o jovem Hector Berlioz cerca de dez anos antes (cf. BERLIOZ, *Memorie* cit., p. 50).

do no final de Outubro o total de 2.113$565 réis.[9] De facto, as condições da empresa do teatro italiano naquele ano tinham ido piorando cada vez mais, reflectindo-se no não pagamento dos salários de todo o pessoal, incluindo os cantores, e dando lugar a duas reacções diferentes: uma tendente a continuar com a empresa, na esperança que, graças também aos esforços do governo, ela pudesse mais cedo ou mais tarde saldar as suas dívidas; uma outra, ao contrário, inclinava-se a fazê-la cair, preferindo deixar a questão à longa e difícil via judicial mas garantindo de imediato a retoma de uma fonte de rendimento estável com uma nova e mais fiável gestão.[10]

A primeira posição é a que consta da proposta do governador civil numa comunicação aos artistas do teatro à qual se conformam alguns dos primeiros cantores da companhia, que de facto fazem publicar um anúncio na imprensa local na qual afirmam não terem estabelecido acordos com uma nova empresa e pretenderem "conservar os seus direitos para com a empresa Lima".[11] A segunda posição é, pelo contrário, a que defende tenazmente a orquestra, cuja obstinação provavelmente teve um papel decisivo para acelerar a queda do empresário, e justamente graças à concretização da ameaça de não tocar

[9] É o que se deduz da comunicação abaixo citada, escrita por Caetano Jordani em nome da orquestra e enviada à empresa Lima a 11 de Novembro de 1844: "Ill.mos Snrs representantes da Empreza Lima e Ca. Na qualidade de chefe da Orquestra do R. T. de S. Carlos me cumpre partecipar a V^as S^as que sendo espirado o prazo (10 de Novembro do presente mez) em que devia ser pago ao Thesoureiro do Monte Pio Philar.o a quantia de # 2:113#565 procedidos dos Vencimentos da referida orquestra, a saber = athé ao fim do mez de Maio a quantia de #1:028#410 e de Outubro a quantia #1.085#155 conforme V. S.^as concordarão com a nossa Commissão, q. os Professores empregados na supra dita Orquestra (com bastante pezar o digo) estão decedidos a não tocar em quanto não forem pagos dos mezes supra ditos. Os Professores d'esta Orquestra conhecem mui bem q a V. S.^as lhe faltam os recurzos e não a vontade para o desempenho de sua promessa, porem elles atendendo as suas circumstancias declarão a V. S.^as q. no caso de quebra da Actual Empreza não lhes convem serem credores a mesma de maior importancia q. a dos quatro mezes vencidos, isto em virtude de q. tendo de concorrer aos ensaios e espectaculos (uma vez q. não aja pagamento) ficam inibidos dos meios de sua subsistência" (*P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47).

[10] V. a documentação que se conserva em *P-Lan*, MR, mç. 3534, livro 2, proc. 242 e mç. 3535, livro 1, proc. 501, assim como CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., em especial os capítulos II e III, onde, na p. 132, se refere uma intervenção do embaixador de França, datada de Novembro desse ano, a favor de alguns compatriotas seus pertencentes à companhia; nela se escreve que estes últimos, já em Maio, tinham querido recusar-se a subir à cena "e que a autoridade ordenou-lhes então que continuassem, ameaçando-os mesmo com a prisão, mas assegurando-lhes ao mesmo tempo que não tinham nada a temer e que seriam integralmente pagos tanto do presente como de futuro".

[11] *A Revolução de Setembro* de 16 de Novembro (citada também em MOUREAU, *O Teatro de S. Carlos*... cit., vol. I, p.68).

sem receber o que lhe era devido, como demonstra a comunicação enviada a Lima a 11 de Novembro pelo "chefe da orchestra" e assinada praticamente por quase todos os músicos:

> Nos abaixo assignados declaramos que de hoje avante não continuaremos a prestar os nossos serviços artisticos na Orquestra do Real Theatro de S. Carlos, sem que a Empreza do referido Theatro nos satisfaça a paga q. nos é devida.[12]

Não deve ter sido uma mera coincidência o facto de nesse mesmo dia o representante da corporação ter já entrado em negociações a propósito das futuras remunerações da orquestra com Vicente Corradini, que dentro em pouco iria tornar-se o novo empresário do teatro, enquanto que o governador civil de Lisboa emitia, praticamente na mesma altura, um comunicado no qual, tendo tomada nota da insolvência e incumprimento da empresa Lima, declarava aberto o concurso para a nova gestão do Teatro de S. Carlos.[13]

A coincidência destes factos dá-nos bons motivos para colocar a hipótese de que nesta conjuntura a corporação dos músicos da orquestra terá conseguido, não só lutar pelos seus próprios interesses legítimos, mas também influenciar as escolhas governativas em relação à própria gestão do teatro, contribuindo para o fim da empresa Lima e para a escolha da sua sucessora, da qual conseguia obter também algumas importantes garantias pelo que se referia justamente à pontualidade dos pagamentos.[14]

---

[12] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47 (reproduzido na Fig. 49). A orquestra podia de facto invocar uma cláusula do seu contrato de trabalho "que lhe dá direito de o dissolver e de o julgar nullo, e como não existente todas as vezes que o pagamento de uma só mesada foi retardada alem do dia de seu vencimento" (*P-Lan*, MR, mç. 3534, proc. 242, livro 2, comunicação da empresa Lima com data de 2 de Junho de 1844).

[13] O comunicado, com data de 11 de Novembro de 1844, foi publicado no *Diario do Governo* do dia 13 do mesmo mês.

[14] De facto, numa reunião do conselho da 24 de Junho, o sócio Monteiro explicou ter recebido uma comunicação dos mediadores do governo "em que lhe partecipão, que annuem ao seu pedido, reservando em seu poder as quantias menções que vencem os Professores da dita Orchestra durante a nova Empreza, cujas quantias serão entregues mençalmente ao Thesoureiro do M.te Pio filarmonico, igualm.te lhe partecipão que tinha recebido uma Carta do Emprezario do m.mo theatro, em que este aprova a mencionada tranzação" (*P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 18ª sessão de 19 de Outubro de 1844). A garantia será de facto inserida a partir desse momento nas escrituras da orquestra, onde aparece por exemplo no contrato de 29 de Agosto 1848 com Corradini deste modo: "fica tambem convencionado que no caso da Empreza faltar aos promptos pagamentos dos vencimentos da orquestra no tempo marcado n'esta escriptura, poderá o recibo ser immediatamente apresentado ao Depositario acceite pelo Governo, o Ex.mo Conde do Farrobo, para este o satisfazer conforme a

O momento de força da corporação dos músicos da orquestra do S. Carlos que parece emergir deste caso coloca-se assim em torno de 1842--43, correspondendo também ao "apogeu"[15] do poder do seu líder, João Alberto Rodrigues Costa, e continuando nos anos imediatamente a seguir, durante os quais a associação irá conseguir gerir as orquestras de todos os teatros de Lisboa. Era o resultado de uma estratégia que se tinha vindo a definir pouco a pouco ao longo do tempo e que tinha conduzido às contratações colectivas – tanto para o teatro italiano como depois, gradualmente, para os outros teatros da cidade – e à oficialização da Associação Música 24 de Junho, que tinha justamente como finalidade, através dos seus representantes, negociar com as diversas empresas a natureza económica das escrituras assim como estabelecer quais os músicos que iriam constituir os diversos conjuntos. Estes resultados tinham sido atingidos ao longo de uma década, e à custa de contínuos confrontos com os sucessivos empresários, interrompidos talvez somente pelo que poderíamos definir como a *pax Farrobi*, ou seja a primeira fase da gestão directa do teatro pelo conde. Neste período, provavelmente, o prestígio, magnanimidade e generosidade de Farrobo devem ter garantido em parte a ausência de conflitos com os músicos da orquestra do teatro, tornando o seu papel de empresário tão excepcional a ponto de fazer cair as tradicionais características de parte contrária a favor das de protector e mecenas da inteira classe dos músicos lisboetas: é o que parece exemplificar o facto de lhe ser confiada a presidência da reunião geral da Irmandade de Santa Cecília de 19 de Julho de 1838, na qual praticamente todos os músicos da cidade ratificaram a reforma da confraria.[16] Não sabemos por

condição do contracto com o mesmo Governo de Sua Magestade" (*idem*, 24J, benefícios). O governo tentava impor também a sua função de mediação com a recomendação, presente no contrato seguinte com Corradini, que "no cazo de desintelligencia entre elle Vicente Corradini e a Orquestra sobre o ajuste de seus vencimentos em tal cazo intervirá o Governo Civil no que couber nas suas atribuições a fim de cohibir excessos tanto da parte delle Vicente Corradini como da Orquestra" (cf. *P-Lan*, MR, mç. 3541, documento de 10 de Outubro de 1846).

15 VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 339.

16 *P-Lisc*, 2º livro de termos (1766-1851), f. 110, sessão de 19 de Julho de 1838. Na época da gestão de Farrobo os contratos dos membros da orquestra eram ainda feitos individualmente (*P-Ln*, Arquivo do Teatro de S. Carlos, "Livro de escrituras"). Sobre as relações entre a orquestra e o empresário Farrobo v. CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., especialmente o capítulo V. Como já foi referido, uma memória escrita por João Alberto em 1848 (*P-Lmf*, MF, Exp. env., "Carta aberta de João Alberto ..." cit.), fala da extinção da Irmandade de S. Cecília em 1832 e da sua nova instalação a 3 de Outubro de 1838, portanto alguns meses depois da sessão presidida pelo conde de Farrobo.

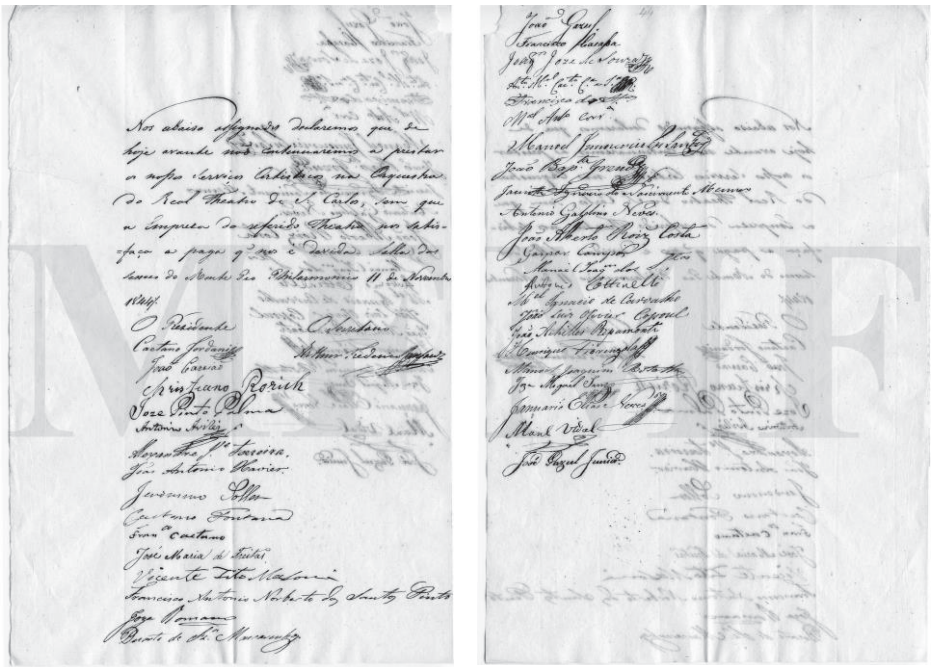


Fig. 49: Comunicação da orquestra do S. Carlos ao empresário Lima de 11 de Novembro 1844 através da qual declaravam a interrupção do serviço no teatro (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

outro lado quais os motivos que determinaram um afastamento do conde das associações dos músicos nos anos seguintes até 1851, ano em que os líderes da 24 de Junho irão tentar congraçar-se com Farrobo, que era nessa altura inspector dos teatros, a fim de favorecer a aprovação dos estatutos da associação.[17] Mas à parte breves parênteses, os conflitos com os empresários do

[17] O hábil João Alberto conseguirá de facto obter "do Snr. Conde do Farrobo a honra de este acceitar o titulo de Membro Honorario e Protector da Associação assim como o snr. D. Carlos da Cunha e Menezes [genro do conde] o de socio honorario; do q. o Cons.º ficou summamente satisfeito, lisonjeando-se em possuir no seu gremio dois cavalheiros de tanta representação e de tão grande utilidade, para a mesma associação" (*P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 7ª sessão, 23 de Maio de 1851). Da mesma documentação deduz-se que o conde tinha saído anteriormente também da Irmandade de S. Cecília, visto que se lê que o conselho "fizera com que o snr Conde do Farrobo entrasse novamente p.a irmao honorario de S.ta Cecilia" (*idem*, 13ª sessão, 5 de Novembro de 1851). Como se verá nos próximos capítulos, tanto a atitude vexatória do director do conservatório Migone para com Daddi, músico protegido pelo conde, por ocasião do concurso para a inauguração do Teatro de D. Maria II, como a

S. Carlos parecem caracterizar o reinado de D. Maria II, tendo começado desde a reabertura do teatro e visando de imediato o objectivo de defender os interesses dos músicos da orquestra, reforçando o seu poder contratual mas também, ao mesmo tempo, tentando subtraí-los aos controles derivados, por exemplo, das obrigações impostas pelas "escrituras" individuais.

Podemos reconstruir algumas etapas desta luta, que mais do que qualquer outra parece ter ocupado a classe dos músicos, partindo justamente do já citado "adicionamento" de 1832 ao compromisso da Irmandade de Santa Cecília, que determinava que fossem proibidos de tocar elementos estranhos à confraria e que, apesar de não ter recebido na época a aprovação real, tinha sido essencialmente reinserido em 1834, como já vimos no capítulo anterior dedicado ao Montepio Filarmónico, no âmbito da associação de socorro mútuo.

António Francisco Lodi, que os documentos da época definem como empresário do S. Carlos e que de facto assumirá directamente a sua gestão em 1835, enviava a 12 de Dezembro de 1834 um requerimento ao ministro

> pedindo se revoque o artigo do Compromisso da Irmandade de Santa Cecilia, que prohibe aos Irmãos della entrarem em Orquestra com Outros, que o não sejão, assim de que possa admitir no dito theatro os Muzicos que lhe comviem pertenção, ou não aquella irmandade.[18]

Neste caso intervém um parecer bastante minucioso e preciso do prefeito interino, ao qual se conformará depois a decisão do ministro, que – além de demonstrar como nem o 3º capítulo do compromisso da Irmandade de Santa Cecília (que não tinha obviamente o adicionamento), nem o diploma de 15 de Novembro de 1760 previam a proibição de os confrades tocarem juntamente com músicos não pertencentes àquela instituição – acrescentava também peremptoriamente que mesmo que se

---

oposição que a hierarquia musical da cidade deve presumivelmente ter feito às tentativas de Farrobo, na sua qualidade de inspector dos teatros, de melhorar o ensino da música no conservatório, poderão ter estado talvez na base deste afastamento do conde das organizações dos músicos lisboetas.

[18] *P-Lan*, MR, mç. 2083, fasc. 3145, documento sem data nem número. Dos outros documentos incluídos no mesmo fascículo deduz-se no entanto que esta informação se refere a Dezembro de 1834. As querelas entre a empresa e os músicos em 1834-35 são também referidas em CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., particularmente no capítulo V, onde, a p. 55 e segs., se traça a gestão do Teatro de S. Carlos no período pós-revolucionário, no qual o conde de Farrobo, como empresário *de facto* do teatro, delegou "todas as questões directamente ligadas à vida teatral" no cunhado António Francisco Lodi; sempre segundo Cymbron, este último tinha por sua vez combinado a sua exploração com Scassa e Montani em 1834 e posteriormente, a partir de Fevereiro de 1835, tinha assumido pessoalmente esse encargo.

> a estabelecessem pouco importava, porque lá está o $ 23 do Artigo 145 da Carta Constitucional a dizer em termos bem claros, e explicitos, que nenhum genero de trabalho industrio; ou commercio pode ser prohibido uma vez que não se opponha aos costumes publicos, á segurança, e saude dos Cidadãos, e quando a Ley fundamental da Monarchia assim falla, calão-se compromissos de Irmandades, e emudecem as Leys que os confirmão.[19]

Se a nova concepção do estado liberal fazia assim parecer ultrapassadas as pretensões monopolísticas da confraria, o seu papel central enquanto associação profissional parecia estar de momento salvaguardado pela conclusão do mesmo parecer, quando este – sublinhando "a particular recomendação de preferir os Artistas Portugueses aos Estrangeiros, em paridade de circumstancias para que se não tome como regra geral excluziva dos primeiros a admissão privativa dos ultimos" – conclui afirmando que deviam

> em cazo de contestação concorrerem os candidatos a hum exame perante os Professores da Arte, que para isso forem nomeados pela Meza da Irmandade, e isto interinamente, e em quanto se não estabelecer alguma outra medida, a fim de se decidir sobre o merecimento e habilidade dos opponentes, e ficando ao arbitrio do Emprezario a admissão daquelle que os peritos julgarem mais habil, pertença, elle ou não a dita Irmandade.[20]

Como frequentemente sucedia nos actos governativos relativos ao teatro italiano, a deliberação parece ambígua senão mesmo contraditória, deixando essencialmente o problema por resolver visto que, se por um lado reafirmava o direito constitucional do empresário de escriturar quem considerasse necessário independentemente de pertencer ou não à confraria dos músicos, por outro previa que fosse justamente esta última a entidade designada para ajuizar do valor artístico dos candidatos, dando-lhe de facto um inevitável direito de veto.

Deste caso parece emergir assim uma tentativa dos músicos de defender os seus lugares no teatro, evitando que a eles acedessem músicos estranhos à associação, o que, na situação posterior à Guerra Civil, quereria presumivelmente dizer estrangeiros, podendo apoiar-se também num sentimento de

---

[19] *P-Lan*, MR, mç. 2083, fasc. 3145, relatório do prefeito interino de 29 de Dezembro de 1834. De facto, o 3º capítulo do compromisso estabelecia apenas a proibição de os irmãos exercerem a própria actividade "com os Religiozos que não forem Irmãos", enquanto que o alvará de 1760 ordenava somente "que nenhuma pessoa possa exercitar por qualquer stipendio, por modico que seja [...] a referida Arte de Muzica, sem ser Professor della, Irmão da dita Confraria" (cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 68 e segs.).

[20] *P-Lan*, MR, mç. 2083, fasc. 3145, relatório do prefeito ... cit.

tipo "nacionalista" que estava muito vivo no clima patriótico daquela altura e bastante difundido tanto na classe política como na opinião pública em geral.[21] Como já foi frequentemente sublinhado, este tipo de reivindicações partia de uma classe de músicos nos quais a presença de estrangeiros naturalizados portugueses era extremamente relevante, como demonstra por exemplo o efectivo da orquestra do S. Carlos em 1834.[22] Notemos também que, com excepção de Manuel Joaquim dos Santos, chegado há pouco tempo do Porto, os nomes que aí aparecem são todos de músicos radicados em Lisboa há bastante tempo, enquanto que nele não figura ainda o nome de João Alberto Rodrigues Costa, o qual já no ano seguinte será indicado na documentação como procurador dos músicos e encabeçará as suas novas lutas, destinadas agora a subtraírem-se às obrigações de uma escritura formal. E de facto, em Dezembro de 1835, o empresário do teatro italiano ver-se-á na necessidade de recorrer novamente ao ministro explicando que:

> solicito de cumprir os deveres, que contrahira para com o Publico, tomou a resolução de fazer escripturar os musicos que compõem a Orchestra do dito Real theatro para que ligados por obrigações mutuas não poderem huns sob qual quer pretexto dizerem = não queremos tocar = constituindo o outro na dura necessidade de fechar o Theatro.[23]

Seguidamente explica que os músicos se recusavam alegando neste caso o facto de serem "Musicos da Real Camara", invocando um "despacho do Marquez Mordomo-mor", solicitado pelo "procurador" dos músicos, no qual se confirmava que:

> Na conformidade do antigo uso, sempre practicado na Caza Real, não é permitido aos Musicos da Real Camara, prenderem-se por Escripturas, a obrigações que se encontrarem, com o serviço de Sua Magestade Fidelissima: o que o primeiro Rebeca Caetano Jordani fará constar a toda a referida Corporação.[24]

Mas também neste caso os pareceres que o ministro irá pedir ao mordomo-mor e ao governador civil de Lisboa são todos favoráveis ao requerimento do empresário, até porque este se comprometia a colocar nos contratos "a condição de que aos Musicos se não contará falta, quando esta provenha do serviço da dita Real Camara". Em particular o governador civil, Joaquim

---

[21] Cf. ESPOSITO, "L'età 'farrobiana': caratteristiche e tendenze della vita musicale …" cit.

[22] Referido em CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., pp. 36-37.

[23] *P-Lan*, MR, mç. 2083, fasc. 3145, súplica de Lodi de 15 de Dezembro de 1835.

[24] *Idem*, despacho de 14 de Dezembro de 1835.

Larcher, recorda que "o Emprezario está obrigado por escriptura a manter o Theatro e a appresentar ao Publico os espectaculos nos dias que a sua escriputura lhe marcar, d'aqui segue-se a necessidade de ter elle empregados com que deve contar para preeencher as condições da sua escriptura"; e conclui mais uma vez sublinhando também que era necessário evitar que "a recusa por parte d'elles em accederem ao contracto dê occasião a que o Empresario chame e escripture Musicos Estrangeiros, preferindo-os aos Nacionaes".[25]

É interessante notar deste modo como a ideia de uma regularização contratual seja vista pelos músicos não como uma garantia, mas como uma limitação da própria liberdade, assim como o facto de os músicos da orquestra do teatro envolvidos neste confronto, que eram ao mesmo tempo membros da Real Câmara e da Irmandade de Santa Cecília, se definirem já como uma corporação e terem à sua cabeça João Alberto Rodrigues Costa; isto parece confirmar o que refere Vieira, ou seja que uma "colligação" de músicos dos teatros de Lisboa tenha existido inicialmente em segredo sob a forma de uma loja maçónica chamada S. João.[26]

Das polémicas destes dois anos, para além da exigência generalizada de dar preferência aos artistas nacionais, enfatizada por todas as partes em causa, parece poder deduzir-se que os objectivos pretendidos pelos músicos eram, por um lado, controlar o acesso ao grupo através da eliminação de uma verdadeira concorrência, garantindo assim uma substancial estabilidade dos seus postos de trabalho, e por outro subtraírem-se às obrigações dos contratos, escapando assim ao controle que através deles poderia ser exercido sobre o seu trabalho. Isso constituiria de facto uma limitação à liberdade de realizar outras tarefas, como, não só o serviço real, mas sobretudo as funções de privados, congregações, igrejas e associações, que constituíam uma importante fonte de rendimento mas que determinavam também com frequência ausências, atrasos ou substituições nos ensaios e espectáculos que não eram decerto do agrado dos empresários.

---

[25] *Idem,* ofício de 24 de Dezembro de 1835. A propósito desta querela, Luísa Cymbron recorda que "dos quinze chefes de naipe mencionados, nove pertenciam ainda nessa época à orquestra da Real Câmara", sublinhando o facto de que "esta medida é reveladora das transformações por que passava nessa época a Casa Real e que deram origem à quase dissolução das estruturas musicais a ela ligadas, mas demonstra também como era difícil encontrar em Lisboa instrumentistas que constituíssem uma alternativa aos membros da Real Câmara para a formação da orquestra do S. Carlos" (CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., pp. 239-240). Sobre as transformações no seio da Real Câmara, realizadas mais uma vez por João Alberto, v. SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas* ... cit., em particular pp. 38 e segs. assim como VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 336.

[26] *Id*., vol. I, p. 343.

As cópias de dois contratos do violinista José Maria de Freitas, também ele músico da Real Câmara, relativos às temporadas de 1835 e 1836 e já mencionadas no capítulo anterior, mostram por sua vez que, como sucedia habitualmente neste género de documentos, o empresário visava justamente acautelar-se, pelo que se referia à presença e às obrigações do músico, com a seguinte fórmula:

> O Sobredito Emprezario em consequencia da presente, que deve valer como Público, e Jurado Contrato, Escriptura o senhor José Maria de Freitas que se obriga a prestar serviços na qualidade de primeiro rebeca de Danças para tocar em todos os bailes, e danças, na orquestra, obrigando-se tambem a tocar aquella musica que lhe for appresentada, e comparecer a todos os ensaios que se fiserem, e para que for avisado; como tambem fazer escolha de Musica para as Danças e arranjar aquelles bocados que foram necessarios.[27]

Uma nova etapa do conflito nos anos posteriores à gestão farrobiana do Teatro de S. Carlos parece ser o ano de 1842, em relação ao qual, através de comunicados na imprensa e documentos de arquivo, se pode deduzir que a nova estratégia adoptada pela orquestra do teatro fosse a de visar a contratação colectiva, instrumento de grande eficácia para fazer valer as próprias reivindicações, visto que possibilitava pôr em prática a ameaça de paralisação das actividades do teatro e deste modo afectar as escolhas da sua gestão, como bem exemplifica a querela de 1844 da qual partimos neste capítulo. Ao mesmo tempo a contratação colectiva efectivada através de uma associação, além de concentrar na direcção desta o enorme poder de escolher os instrumentistas a colocar na orquestra, impedia de facto qualquer acção de controle sobre os músicos por parte do empresário, delegando a função de fiscalização na própria associação.[28]

Já se disse como tanto o princípio como a estrutura da associação eram bastante pouco comuns no contexto do liberalismo: isto explica porque é que

---

[27] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47. Um dos contratos è reproduzido na Fig. 48 do capítulo anterior.

[28] Justamente nos anos 40, também a orquestra daquele que tinha sido durante muito tempo "um dos pólos dominantes da ópera italiana do século XIX" ["uno dei poli dominanti dell'operismo italiano dell'Ottocento"], o Teatro S. Carlo de Nápoles, tinha empreendido uma luta corporativa – se bem que não sob a forma de uma coligação de matriz maçónica como no caso lisboeta – que tinha também atingido resultados substanciais através da recusa por parte de algumas das primeiras partes de subscrever os contractos propostos por uma empresa que, na suas palavras, não respeitava "os hábitos teatrais e as normas do direito" ["irrispettosa delle consuetudini teatrali e delle norme di diritto"]: cf. PIPERNO, *art. cit.*, p. 15, assim como CORSI, *op. cit.*, p. 66.

a sua acção se manteve inicialmente clandestina, à sombra da Irmandade de S. Cecília e do Montepio, assim como o facto de que só a especial conjuntura política iniciada com Costa Cabral, com quem João Alberto partilhava a pertença à maçonaria e a orientação política, puderam permitir a sua oficialização.[29] Isto sucedeu entre 1842 e 1843, ou seja na altura em que foram redigidas as *Bases para os estatutos da Associação formada sobre a Escriptura que teve logar n'esta Cidade de Lisboa aos 8 dias do mez de Julho de 1842*, bases essas aprovadas na sessão de 30 de Agosto do ano seguinte.[30]

O facto de elas terem sido publicadas apenas em 1846 parece justificar-se pela particular situação desse ano, em que se verificou uma mudança radical do cenário político e em que, na crise da empresa do S. Carlos, se recolocou a hipótese de escrituras individuais dos membros da orquestra:[31] nesse sentido a publicação pode ter tido também a finalidade de sublinhar como a contratação colectiva era prática já consolidada e aceite, remontando de facto a 1842.

---

[29] É o que refere Vieira a propósito do Montepio (cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 338), recordando também que João Alberto tinha obtido igualmente, graças ao partido cartista, um emprego na alfândega.

[30] *Bases para os estatutos da Associação formada sobre a escriptura que teve logar nesta cidade de Lisboa aos 8 dias do mez de Julho de 1842*, Lisboa, Typ. O. R. Ferreira, 1846. Na memória escrita por João Alberto em 1848 (*P-Lmf,* MF, Exp. env., "Carta aberta de João Alberto ..." cit.), o músico justifica a necessidade de fazer em 1842 "uma escriptura publica, em o Tabellião Sampaio" "por causa de um incidente não esperado [...] entre os Empresarios do Real Theatro de S. Carlos [...] e a orquestra do mesmo Theatro". Da mesma forma, e na evidente tentativa de fazer aparecer coincidentes o Montepio Filarmónico e a associação dos músicos orquestrais (mais tarde denominada 24 de Junho) ele recorda que, só depois de ter triunfado na "guerra" desencadeada contra o Montepio por um periódico em 1843, conseguiu "em 31 de Agosto de 1843 a formação da Associação Musica". Ao que parece, os ataques do jornal *A restauração*, que já assinalava a anomalia da coligação dos membros da orquestra, faziam parte das polémicas que se seguiram ao já recordado benefício em favor das filhas do escultor Machado de Castro, uma ocasião na qual os músicos se tinham feito pagar normalmente, ainda que se tratasse de um concerto de beneficência. "Os representantes da orchestra, Caetano Jordani – João Alberto Rodrigues Costa – Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto – João Jordani – José Maria de Freitas", tinham respondido em nome do *ensemble* através das páginas de outro periódico, afirmando "que entre elles não ha excepções; nem são governados por um só representante, e que todos os empregados na orchestra, inclusive os que tocam a sóllo, receberam a paga que lhes era devida" (cf. *A Revolução de Setembro* de 17 de Agosto de 1843).

[31] CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., pp. 39-40.

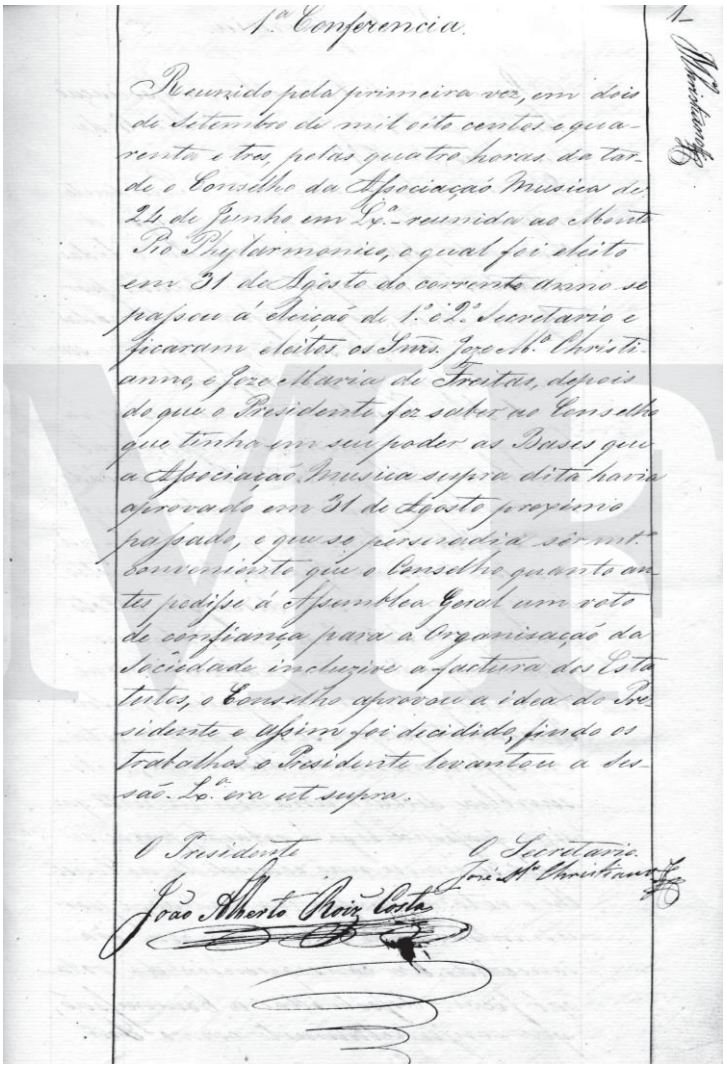
Se bem que, desde a sua primeira reunião a 2 de Setembro de 1843, o órgão directivo da 24 de Junho tivesse deliberado que era "conveniente que o Conselho quanto antes pedisse á Assemblea Geral um voto de confiança para a Organização da Sociedade incluzive a factura dos Estatutos" e que nas actas sejam progressivamente abordados os diversos pontos que deveriam completar e enriquecer os vinte artigos que constituíam as bases fundadoras, só nos finais de 1851 é que foi possível obter a aprovação régia e logo a publicação dos estatutos da sociedade.[32] É lícito colocar a hipótese de que este atraso tivesse sido ditado, não só pela dificuldade de organizar e clarificar uma matéria complexa respeitante à estrutura e modalidades de funcionamento da associação e das orquestras, mas também pelo facto de a corporação ter continuado a ser alvo nesses anos de numerosos ataques por parte dos empresários e da opinião pública: o que, além de ocupar muitos dos seus esforços, terá talvez aconselhado a adiar a sua exposição através de um acto público como era a formalização dos estatutos para um momento de maior tranquilidade e em que se pudesse contar com o apoio de personalidades políticas influentes da época.

Entretanto, aos ataques do empresário do S. Carlos, que visava "desacreditar a orchestra, a ponto d'esta ser defendida p.a alguem que a pateou publicamente", a associação tentava responder dando uma imagem o mais positiva possível de si própria, prestando-se por exemplo a tocar agora gratuitamente em alguns espectáculos de beneficência e procurando controlar aqueles seus membros que suspeitava que se estivessem a coligar com o empresário.[33]

Enquanto as diversas orquestras dos teatros de Lisboa, a partir da oficialização da associação em 1843, começaram rapidamente a cair sob a sua jurisdição, os maiores problemas continuavam a surgir no teatro italiano onde, por exemplo, se chegou a um novo e violento conflito com o empresá-

[32] Cf. *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 1ª conferência, 2 de Setembro de 1843 (as sessões do conselho da 24 de Junho começaram a ser registadas a partir da junção com o Montepio Filarmónico e portanto da sua maior oficialização) assim como *Estatutos da Associação Musica 24 de Junho em Lisboa, reunida ao Monte-Pio Philarmonico, e installada aos 8 de Julho de 1842*, Lisboa, Typ. de F. J. Ferreira de Mattos, 1851.

[33] É o que se deduz da leitura das actas do conselho da 24 de Junho, através da qual, por exemplo, podemos reconstruir as polémicas resultantes das exigências económicas avançadas pela associação em resposta à proposta de Corradini de continuar por mais um mês a actividade teatral após o fim da temporada regular; estas tinham provocado a acusação de ganância por parte da orquestra e tinham forçado o conselho da associação, para não dar a impressão de ser "egoísta", a decidir que a orquestra participasse gratuitamente num benefício em favor de uns emigrados (cf. *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 5ª sessão, 5 de Maio de 1846).



1ª Conferencia.

Reunido pela primeira vez, em dois de Setembro de mil oito centos e quarenta e tres, pelas quatro horas da tarde o Conselho da Associação Musica de 24 de Junho em Lx.ª reunida ao Monte Pio Philarmonico, o qual foi eleito em 31 de Agosto do corrente anno se passou á eleição de 1.º e 2.º Secretario e ficaram eleitos os Snrs. Jozé Mª Christiano, e Jozé Maria de Freitas, depois do que o Presidente fez saber ao Conselho que tinha em seu poder as Bases que a Associação Musica supra dita havia aprovado em 31 de Agosto proximo passado, e que se preservadia sobre mt.º conveniente que o Conselho quanto antes pedisse á Assemblea Geral um voto de confiança para a Organisação da Sociedade inclusive a factura dos Estatutos, o Conselho aprovou a idea do Presidente e assim foi decidido, findos os trabalhos o Presidente levantou a dessão. Lx.ª era ut supra.

O Presidente
João Alberto Roiz Costa

O Secretario
José Mª Christiano

Fig. 50: Actas do Conselho da Associação Música 24 de Junho em Lx. Reunida ao M.te Pio Philarmonico, I Conferência de 2 de Setembro de 1843 (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

rio Corradini por ocasião da estipulação da nova escritura em 1848; este caso, no qual se punha fortemente em causa a própria legitimidade da associação, só será resolvido, malgrado a mediação do governo, após dois meses de confrontos ao som de anúncios nos jornais e uma mobilização na qual a

associação tentou envolver também os membros do Montepio Filarmónico e da Irmandade de Santa Cecília.[34]

A leitura da documentação sobre este caso é bastante interessante porque nos permite ver, para além da retórica e da declaração de boas intenções, as motivações essenciais das duas partes em confronto, e realçar aqueles factores que parecem estar historicamente na origem da radicalização corporativa da classe dos músicos lisboetas. Entre eles contam-se seguramente a ameaça representada pelos músicos estrangeiros que havia sido ressuscitada pelo empresário, o qual de facto ventilava outra vez a possibilidade de recorrer à escrituração de profissionais no estrangeiro. A contra-ofensiva da associação articulava-se assim em diversas frentes: em primeiro lugar voltava a propor com vigor para todos os membros, não só da 24 de Junho mas também do Montepio Filarmónico e de toda a Irmandade de Santa Cecília, a já citada norma que os obrigava a "não exercerem a sua arte, senão por meio do Presidente ou da Comissão, e especialmente com Artistas Estrangeiros";[35] a direcção da associação comprometia-se também a pôr em prática informalmente uma série de iniciativas destinadas a desencorajar nos ambientes musicais de outras cidades a ideia de que seria possível obter um emprego na orquestra do teatro italiano de Lisboa: pelas actas do conselho ficamos a saber que já no passado a associação tinha feito inserir um artigo com essa finalidade num jornal de Paris, enquanto que na conjuntura de 1848 considerava mais útil continuar a desenvolver indirectamente esta acção de desincentivo.[36]

A estas acções internas correspondia depois nos actos oficiais uma tentativa, análoga à que haviam feito os coralistas no já recordado caso da representação de *Robert le Diable*, de desacreditar os potenciais novos artistas escriturados para a orquestra, adfirmando, por exemplo:

> Como poderá ser considerado o direito do publico, quando as Emprezas compuzerem uma Orchestra, em que com exepção de seis ou oito Professores, todos os mais sejam d'um merecimento infimo, que reduzam os primeiros, para salvar o seu credito, á necessidade de pedir por favor a alguns dos ultimos que não funccionem no espectaculo? [...] Favorecer-se-

[34] Estas polémicas são também assinaladas por CYMBRON, *A ópera em Portugal* ... cit., pp. 39-40.

[35] *P-Lan*, MR, mç. 3541, nº 357, comunicação de Corradini de 31 de Maio de 1848.

[36] O sócio Manuel Joaquim dos Santos tinha-se movimentado nesse sentido, tendo já recebido uma carta do director da orquestra do teatro lírico do Porto "demonstrando a impossibilidade que existe naquella cidade para delle sahirem professores Escripturados para o Theatro de S. Carlos de Lisboa" (*P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 8ª sessão, 17 de Junho de1848).

> -ha o progresso da arte, se a orchestra, em vez de ser composta pelo resultado de um concurso, de todos os associados, havido com imparcialidade por Juizes competentes, como a Associação estabeleceu, fôr a aprasimento das Emprezas, que podem ser alheias a esta especialidade, e cujas tendencias são a economia nos encargos,e a maior somma nos lucros?[37]

Mas sobretudo a associação tentava enfatizar ao máximo a ligação com o Montepio Filarmónico, "instituição que deve o seu pensamento ás lagrimas, e ás desolações das viuvas, e orfãos dos artistas", afirmando que os objectivos da Associação Música 24 de Junho eram os de resgatar os músicos de "um jogo d'incertezas, em que se debatem a fome, e a depreciação d'esse mesmo merito", impedindo que

> se as Emprezas lhes addiarem de mez para mez os pagamentos obrigando-os a [rebaixes?] lesivos [...] se curvem humilhados perante os altivos Emprezarios, pedindo-lhes, como por esmola, um cruzado novo para n'aquelle dia matarem a fome a suas familias.[38]

As conclusões do raciocínio indicam portanto a necessidade do sistema posto em prática pela associação, o qual é defendido como

> o unico que attende convenientemente aos pontos essenciaes, que em um paiz civilizado é mister não desconsiderar. 1º ao direito que assiste ao publico de sêr bem servido de orchestra 2º ao progresso, e perfeição da arte liberal, que exerce 3º ao credito da classe, estimação do seu merito, e certeza do embolso do seu ajusto.[39]

Deste modo, ao enfatizar o seu papel de garante do profissionalismo dos músicos, a associação tentava lançar o descrédito sobre a capacidade dos músicos que não eram escolhidos no seu âmbito; o conselho preocupava-se também em envolver no seu apoio personagens políticas influentes da época e manifestava ao mesmo tempo a firme resolução, no caso de o governo decidir dissolvê-la, de voltar ao velho sistema de estabelecer um acordo secreto entre os músicos da orquestra e continuar portanto a agir na clandestinidade.[40]

As acusações da parte oposta expostas por Corradini, cujo conteúdo faz colocar legitimamente a hipótese de terem sido redigidas com a colaboração de alguns dos músicos dissidentes das mesmas associações, eram as de se

---

[37] *P-Lan*, MR, mç. 3541, nº 357, comunicação da associação de 3 de Junho de 1848.

[38] *Idem.*

[39] *Idem.*

[40] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 9ª sessão, 5 de Julho de 1848.

estar perante um monopólio, ilegítimo e prejudicial ao bom funcionamento do teatro e à satisfação do público, assim como de um organismo governado autoritariamente por uma única pessoa – cujos métodos autoritários e coercivos faziam lembrar, nas palavras de Corradini, a Inquisição – que era fonte de privilégios só para uma parte limitada dos músicos. Nesse sentido o empresário parecia tentar explorar a seu favor o descontentamento que estava a crescer entre muitos músicos contra a direcção da 24 de Junho, como veremos mais adiante, por causa do sistema de multas e da gestão nem sempre límpida dos concursos para entrar na orquestra.

A própria intervenção do governo na figura do inspector dos teatros, apesar de simpatizar com os músicos, teve de admitir que

> O conflicto manifesta-se entre dous monopolios. A Empreza, se não pelo direito, pelo facto, pelo abuso mesmo e pela limitada situação do mercado, considerado industrialmente este ramo, significa o monopolio do seu genero: a Associação, pelo seu mechanismo, representa o monopolio da arte.[41]

De qualquer modo, a conclusão deste braço de ferro verá salvaguardada a existência e as prerrogativas da associação, a qual conseguirá obter um contrato no qual se mantinha a mesma remuneração e o mesmo número de músicos da empresa anterior, tendo tido apenas de ceder no plano da fiscalização, obrigando-se a apresentar uma lista "nominal" dos músicos que formavam o elenco instrumental e "a apresentar diariamente o mapa de faltas e substituições, bem como as justificações dadas para estas últimas".[42]

Também com a empresa seguinte, em 1850, parece ter havido uma certa dificuldade na altura de definir a contratação da orquestra, de tal modo que um periódico, em Setembro desse ano, comentava que

> a notizia [...] sobre estar escripturada a orchestra do theatro de S. Carlos, não se verificou; e sentimos ter que dizer, que talvez não possa verificar-se, se continuar uma especia de caprixo da parte dos professores, em que não achamos razão. A empresa n'este caso escripturará uma nova orchestra na Italia.[43]

No mesmo jornal, como era hábito, contrapunham-se os anúncios da orquestra, que afirmava pretender apenas as mesmas condições do contrato anterior, e do empresário, que convidava os professores a apresentarem-se

---

41 *P-Lan*, MR, mç. 3541, cit.

42 *P-Lmf*, 24J, Benefícios, escritura da orquestra com Corradini de 29 de Agosto de 1848.

43 *O espectador* de 22 de Setembro de 1850.

individualmente no escritório do teatro para "tractar do ajuste".[44] O cronista, antes de passar, no número seguinte, a expor os motivos da contenda entre as duas partes, sentiu a necessidade de tomar posição em relação ao carácter atípico da associação, afirmando:

> acharmos digna de louvor e exemplo, uma associação da sua classe; e, comtudo, reprovar-mos uma colligação como actualmente existe.[45]

De qualquer modo, uma vez ultrapassada também positivamente esta enésima crise, com a confirmação na escritura da orquestra das mesmas condições de 1848, a associação pôde proceder à finalização dos seus estatutos, que em 1851 foram finalmente submetidos à aprovação régia e publicados. Conforme sublinha Vieira, malgrado o carácter autocrático que deles emergia, puderam ser aprovados graças ao peso político de João Alberto, que terá aproveitado a conjuntura favorável de o ministro ser Rodrigo da Fonseca de Magalhães e o inspector dos teatros o conde de Farrobo. O conselho da associação enviou de facto a este último uma cópia dos estatutos, com os agradecimentos de uma "associação que só tem por único fim o adquirir uma rasoavel retribuição do trabalho de seus associados, e concorrer para os progressos da sublime Arte da Musica, com honra da patria e utilidade de seus filhos".[46] Como já referi em relação à nomeação de Farrobo como sócio honorário, a estratégia da associação, e de modo especial do seu líder João Alberto, tinha-se concretizado ao longo do tempo em iniciativas destinadas a atrair as boas graças de personagens influentes não só a nível artístico mas também político. Devemos talvez ler nesse sentido as nomeações para sócios dos principais membros do Conservatório de Lisboa, como que a sublinhar uma ligação especial com esta instituição, o que, sempre no dizer de Vieira, foi uma outra medida eficaz para conseguir obter a aprovação régia dos estatutos.[47]

De facto, o estratagema encontrado para vencer a resistência do inspector dos teatros foi provavelmente o de apresentar a associação como estando ao serviço dos alunos do conservatório, transformando os seus fins,

---

[44] *Ibid.*

[45] *O espectador* de 29 de Setembro de 1850. Como se verá mais adiante, no capítulo "Os preços de um benefícios ...", o principal motivo de contraste entre orquestra e empresario tinha sirgido por causa dos honorarios dos músicos nos espectáculos de benefícios e nas récitas extraordinárias.

[46] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 16ª sessão, 29 de Janeiro de 1851, que mostram que os estatutos foram enviados ao conde a 4 de Dezembro desse mesmo ano.

[47] VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 344. Só com os estatutos de 1851 é que os professores do conservatório passaram automaticamente a ser membros honorários da associação (cf. *Estatutos da Associação Musica 24 de Junho*... cit., art. 5).

que nas *Bases* de 1842 eram os de "promover o adiantamento da arte e o bem estar dos Professores, e das suas familias", em "promover o adiantamento da arte: proporcionar aos alumnos da escola de musica do Real Conservatorio de Lisboa, um futuro favoravel, e providenciar o bem estar dos artistas, e das suas familias".[48] Se é verdade que alguns músicos saídos do conservatório começaram nestes anos a ter um papel nas orquestras e na vida musical lisboeta, da leitura dos estatutos deduz-se, na verdade, que os benefícios reservados aos alunos daquela instituição correspondiam somente à possibilidade, uma vez completados os seus estudos, de entrarem para a associação pagando as quotas normais.[49]

Como se verá mais adiante, o sistema imposto pela 24 de Junho e os privilégios que dele derivavam para alguns dos seus membros só podiam despertar desde o início hostilidades também no interior da própria classe dos músicos, como parece demonstrar por exemplo uma primeira violenta polémica que levou em 1849 à já mencionada demissão de João Alberto de todos os órgãos de gestão da associação.[50] A história da 24 de Junho para lá dos limites cronológicos deste estudo continuará, como se sabe, até à crise que em 1865 determinou de novo a demissão do seu presidente tanto do Montepio Filarmónico como da 24 de Junho, passando a direcção a Rio de Carvalho. Em 1878 voltou de novo a vigorar a contratação individual dos instrumentistas do Teatro de S. Carlos e, em consequência disso, tendo ficado muitos dos mais importantes músicos lisboetas pertencentes à associação sem emprego, estes últimos deram vida àquela temporada excepcional dos chamados "concertos clássicos" dirigidos por Barbieri e Colonne entre 1879 e 1882. Depois disso, se bem que a 24 de Junho voltasse a ser a associação dos músicos do teatro italiano e reformulasse os próprios estatutos, modificando a sua organização e adoptando em 1894 a designação de Associação dos Professores de Música de Lisboa, começou gradualmente a perder prestígio e poder.[51]

---

[48] Cf. as *Bases para os Estatutos da Associação formada...* cit., art. 2, assim como os *Estatutos da Associação Musica 24 de Junho*... cit., art. 2.

[49] Nos estatutos de 1851 lê-se que para os lugares na orquestra, na falta de sócios da 24 de Junho, dever-se-ia "escolher em primeiro lugar, dos Socios do Monte Pio Philarmonico; e na falta destes, dos alumnos do Real Conservatorio de Lisboa" (*idem*, art. 31). É significativo o facto de que já no ano seguinte o conselho enviou uma carta ao inspector lamentando que dois alunos do conservatório estivessem ao serviço do Teatro da Rua dos Condes; nela se recordava que não competia ao conservatório formar as orquestras e que, visto que a escola de música era a escola da associação, era bastante desagradável que fossem justamente os seus alunos a fazer "guerra" a essa mesma associação (cf. *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, III livro, 11ª sessão, 29 de Julho de 1852).

[50] *Idem, passim*.

[51] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 465-6.

Estrutura da associação, regulamentos e concursos para as orquestras, estabilidade e remuneração dos sócios da 24 de Junho

> A colligação musical, nada tem com os Estatutos da Irmandade de S.ta Cecilia, nem com o seu Monte Pio, foi uma estrategia combinada entre um limitadissimo numero d'elles, para só poderem tirar interesses; em quanto o resto dos illudidos, morrem á necessidade, e foi o estabelecimento de um monopolio [...] A colligação tem uma fórma extraordinaria, abrange todos os artistas, e a elles mesmos [impede?] de adquirirem os meios da sua subsistencia, e lhes impõe multas e penas; (entre estas as de serem expulsos da Irmandade, e de perderem o Direito ao Monte Pio) – é um tribunal inquisitorial, que julga e castiga sem appellação nem aggravo, para não acceitarem ou subscreverem contracto algum, sem intervenção da intitulada commissão.
>
> (*P-Lan*, MR, mç. 3541, nº 357, comunicação de Vicente Corradini de 31 de Maio de 1848]

As "acusações" apresentadas no requisitório de Corradini contra os dirigentes da Associação Música 24 de Junho, se bem que ditadas evidentemente pelos interesses do próprio empresário, mostram que ele conhecia o mecanismo de funcionamento da associação, enfatizando os seus aspectos mais discutíveis e retomando as críticas que lhe eram dirigidas por parte da própria classe dos músicos. Há um dado na base da associação que, como já referi no capítulo anterior, chocava com a ideologia liberal e não podia ser omisso nem mesmo por um ministro que simpatizava essencialmente com ela, ou seja a sua aspiração a criar um monopólio. De facto a 24 de Junho propunha-se gerir, e em alguns períodos parece tê-lo conseguido, tudo o que dizia respeito à formação e ao controle das orquestras da cidade, impedindo assim uma escolha efectiva por parte dos empresários e, de um modo mais geral, uma verdadeira livre concorrência entre os músicos. Em alguns momentos o seu poder era ainda mais forte, visto que as suas cúpulas, e em primeiro lugar João Alberto, eram também os líderes da Irmandade e do

Montepio Filarmónico, o que fazia com que, como no caso dos confrontos de 1848 com o empresário Corradini, conseguisse também mobilizar em seu favor a maior parte dos inscritos nas outras duas instituições.

Já referi, a propósito do Montepio, o papel de primeiro plano que nele desempenhavam desde o início os membros da orquestra do Teatro de S. Carlos e como o carácter assistencial e previdencial desta associação, em sintonia com a sensibilidade do liberalismo, podia constituir uma cortina por detrás da qual era possível prosseguir fins menos unanimemente partilhados e, em particular, relançar o projecto monopolístico e proteccionista que fora sempre um objectivo da Irmandade de S. Cecília. Durante muito tempo, e mesmo após a oficialização da associação dos músicos de orquestra, o Montepio irá constituir um álibi para a actividade da 24 de Junho, a qual de facto terá sempre o cuidado de sublinhar a proximidade e a suposta coincidência de objectivos com a instituição de socorro mútuo, ratificando esta união com a obrigatoriedade para os próprios sócios de estarem inscritos em ambas as associações.[1]

É significativo a este respeito o facto de que um dos primeiros actos do conselho da 24 de Junho tenha sido a leitura de um "termo para sêr por todos os Socios" do Montepio aprovado na assembleia desta última associação a 13 de Março de 1844, que continuava a insistir na velha e tradicional proibição que, como já vimos, tinha sido um objectivo prioritário da Irmandade e depois do Montepio: era-o também da 24 de Junho, a qual, ao aplicá-la em particular às orquestras "inimigas", ameaçava excluir de todas as três instituições os músicos que não a respeitassem:

> – 1º Fica prohibida a todos os Socios d'este Monte-pio irem tocar ás Orchestras dos Theatros publicos (seja qual for a sua organização) q. não sejam, ou tenham sido formadas segundo a letra da Escriptura publica de 8 de Junho de 1842 – á qual esta Associação procedeu para a Estabilidade do nosso Monte-pio, e dos Professores instrumentistas hoje unidos com o Titulo de Associação de Musica de 24 de Junho em Lisboa reunida ao Monte-pio Philarmonico. – 2º Outro sim, todo aquelle socio d'este Monte-pio que coadiuvar qualquer das orchestras q. não obedeceram ao Conselho da supra dita associação de 24 de Junho quer seja convocando os Professores, quer exercendo a arte, ou mesmo ensaiando alguma peça de Musica para sêr executada nessas Orchestras nossas inimigas será imediatamente riscado sem que ao seu requerimento junte um attestado do referido Conselho, em como satisfacer tudo quanto por lei da Associaçao

[1] A obrigação de pertencer ao Montepio é já sublinhada nas *Bases para os estatutos da Associação formada...* cit., art. 1 e art. 3, e reiterada também nos vários regulamentos das orquestras e nos *Estatutos da Associação Musica 24 de Junho...* cit., art. 3 e 5.

> lhe foi exigido; uma copia d'este Termo será enviado ao Secret. da Real Irmandade de S.ta Cecilia, para seu governo, relativamente á admissão dos Professores de musica que se tenham despedido da Associação, ou d'ella sejam riscados.[2]

Como tentarei mostrar mais adiante, as vantagens para os membros do Montepio Filarmónico desta ligação com a 24 de Junho eram essencialmente de natureza económica geral, visto que os proventos derivados das multas dos músicos de orquestra e dos espectáculos de benefício que, na estipulação das novas escrituras, a 24 de Junho tentava obter das diversas empresas, acabavam nos cofres da associação de socorro mútuo.[3] O que era bem pouca coisa quando comparado com a precedência absoluta no acesso aos lugares nas orquestras e a substancial segurança de emprego que a corporação se empenhava em reservar aos seus inscritos. Isto explica também porque é que foi justamente no âmbito do Montepio Filarmónico que começaram os primeiros ataques à gestão de João Alberto e do conselho da 24 de Junho. De facto, já numa das reuniões deste último organismo em 1844 alguns sócios alertavam o presidente para esse facto, na altura em que este propunha preparar listas de candidatos da sua confiança tendo em vista as próximas eleições do Montepio.[4]

O estabelecimento e manutenção de um sistema monopolístico como aquele a que aspirava a 24 de Junho parece ter-se regido por uma estrutura organizativa hierarquizada e extremamente rígida, que fazia do controle e da repressão dos ataques tanto externos como internos um dos pontos centrais da sua própria acção, encontrando também um reflexo no alto grau de burocratização que transparece da documentação que chegou até nós. Numa estrutura piramidal, que tinha sido já delineada nas *Bases* de 1842, a associação era constituída por uma cúpula formada pelo presidente e pelo conselho, ou seja por um número limitadíssimo de membros inamovíveis que concentravam de facto nas suas mãos um enorme poder; a base por sua vez era

---

[2] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 5ª sessão, 27 de Março de 1844.

[3] Já referi este sistema de financiamento da instituição mutualista por parte da orquestra, que parece estar também geralmente documentado na Europa. Em 1842 em Stuttgart, por exemplo, quando Berlioz solicitou a participação da orquestra num concerto, foi-lhe respondido que era necessário pagar "uma pequena quantia de oitenta francos para a sua caixa de pensões [dos seus membros], e será para todos sem excepção um dever e uma honra, não só de executar, mas também de ensaiar várias vezes as vossas obras, sob a vossa direcção" ("una piccola somma di ottanta franchi per la loro [degli orchestrali] cassa pensioni, e tutti, senza eccezioni, si faranno un dovere e un onore non soltanto d'eseguire, ma anche di provare parecchie volte le vostre opere, sotto la vostra direzione"; BERLIOZ, *op. cit.*, p. 568).

[4] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 16ª sessão, 18 de Setembro de 1844.

constituída pelos simples sócios, enquanto que, como elemento de ligação entre os dois níveis extremos da hierarquia, se formavam comissões, uma para cada orquestra da cidade.

Uma tal estrutura, que tinha o seu centro em João Alberto, era provavelmente o resultado da primitiva organização sob a forma de loja maçónica, tornando-se rapidamente ocasião de descontentamento e de dissídios. Pelas actas do conselho ficamos frequentemente com a impressão de que o obséquio e o respeito reverencial em relação ao presidente são comparáveis aos que se tributavam a um "grão-mestre", assim como alguns procedimentos, se bem que não invoquem explicitamente a maçonaria, parecem remeter claramente para ela. É o caso por exemplo da obrigação de secretismo, tanto sobre a identidade dos membros do conselho como sobre o conteúdo das reuniões,[5] assim como do ritual seguido para a admissão dos novos elementos do órgão directivo, com a fórmula solene de juramento. A título de exemplo transcrevo aqui a minuta da sessão de 9 de Maio de 1848, na parte que se refere à admissão no conselho de João Luís Cossoul e de seu filho Guilherme:

> No dia 9 de Maio de 1848 se reuniu o Conselho da Associação Muzica de 24 de Junho: pelas 4 horas da tarde o Snr. Prezidente declarou aberta a Sessão, acrescentando que na sala immediata se encontravão os Socios Cossoul Senior e J.or quaes vinhão prestar o devido juramento como Membros deste Conselho; convidou depois aos Socios Casassa e Paula, para introduzirem aquelles socios na sala do Conselho, o que immediatamente foi executado. O snr. Prezid.te leu a formula do Juramento cuja foi ratificada pelos dois adeptos: depois em hum breve discurso demonstrou áquelles Socios quaes erão os deveres que tinhão a cumprir como Membros do Conselho, findo que pedio a palavra o Socio Monteiro fazendo ver ao Conselho a boa acquisição que tinha feito nos Socios Cossoul Senior e J.or o que todo o Conselho aprovou. Pediu a palavra o socio Cossoul Senior, e agradeceu a honra que acabarão de lhe fazer mais a seu filho, e protestando dedicar-se de todo o coração ao bem estar da Associação Muzica, o que foi ouvido com especial agrado. Estes Socios tomarão o lugar designado pelo Snr Prezidente a saber: o Snr Cossoul Senior á sua esquerda, e o Snr Cossoul J.or o lugar de 2º Secretario.[6]

Já referi o facto de a maçonaria se encontrar também difundida entre os músicos lisboetas da época, assim como o de que o exercício de uma forte

[5] A questão da violação do princípio de secretismo tinha estado, por exemplo, no centro de uma polémica que se reflecte nas actas do conselho de 1847 (*idem*, II livro, 25ª sessão, 18 de Dezembro de 1847).

[6] *Idem*, 3ª sessão, 9 de Maio de 1848.

função de controle dos mesmos, que já pertencia à tradição da Irmandade de Santa Cecília em consequência directa das suas aspirações monopolísticas, era agora perpetuada e intensificada pela própria 24 de Junho. A leitura das actas do conselho, parece indicar que um misto de autoridade e autoritarismo, para além da filiação maçónica, e uma quase obsessão pela fiscalização e o controle, estão personificados ao máximo no próprio João Alberto. Devemos talvez relacionar estas características também com o tipo particular de trabalho que exercia, além do de contrabaixista da orquestra do S. Carlos: do mesmo modo que José Maria Cristiano, seu colaborador próximo nas associações dos músicos, João Alberto era de facto empregado da alfândega, com o cargo de "fiscal dos trabalhos braçaes".[7]

O conselho da 24 de Junho era constituído pelo presidente, cujo cargo era vitalício e a quem cabia escolher os primeiros quatro membros desse órgão; juntamente com esses elementos de confiança, escolhia depois os outros elementos do conselho, em número que não devia ultrapassar os trinta, e que eram também eles "inamoviveis".[8] A este número limitado de sócios competiam "as formaturas das novas Orchestras", a escolha dos sócios encarregues de gerir as contratações com os empresários de acordo com as directivas estabelecidas pelo conselho (inicialmente para o teatro italiano o próprio João Alberto na qualidade de "agente de finanças da orchestra do Teatro de S. Carlos", enquanto que para as outras orquestras em geral os respectivos directores), a admissão de novos sócios e a nomeação dos sócios honorários da 24 de Junho, o anúncio e a conclusão dos concursos para os lugares disponíveis nas orquestras, as decisões relacionadas com recursos motivados por multas, a última palavra sobre todas as questões de natureza diversa que não estavam contempladas nas bases dos estatutos ou que se podiam prestar a diferentes interpretações, a redacção dos estatutos

[7] VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 338 e p. 279, onde se recorda que José Maria Cristiano, que tinha combatido nas fileiras de D. Pedro, tinha sido despedido do seu "bom lugar na alfandega" por ser mal visto por Costa Cabral. Como confirmação deste último dado, lemos que a direcção da 24 de Junho se preocupou em substituir Cristiano temporariamente, numa altura em que este era vítima de perseguições políticas (*P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 3ª sessão, 6 de Março de 1844). Refira-se também que entre os membros do conselho um papel de primeiro plano era desempenhado por aqueles músicos, como por exemplo Santos Pinto, que estavam ligados directa ou indirectamente a formações de tipo militar e a quem não devia ser estranha uma mentalidade centrada sobre os princípios de autoridade e de disciplina. Não por acaso, portanto, encontramos frequentemente, na documentação da associação, o recurso a termos que reenviam para a esfera semântica militar (orquestra "inimiga", fazer "guerra" à associação, "ser guerreado" pela imprensa, etc.).

[8] *Bases para os estatutos da Associação formada ...* cit., art. 14.

definitivos e dos regulamentos das orquestras, e por fim a implementação de todas as medidas e estratégias que visavam a prosperidade da associação. Em todos os casos que o requeriam, o conselho podia criar grupos de trabalho para estudarem os problemas específicos e submeter as suas conclusões ao próprio conselho para ratificação.[9]

A articulação nos diferentes teatros era realizada através das comissões das diversas orquestras, uma em representação de cada uma delas, às quais pertencia por direito o chefe da mesma (uma figura de referência do conselho que, como veremos, na altura da constituição de novas orquestras tinha a preocupação de o designar de entre os músicos de confiança comprovada) e alguns membros eleitos entre os músicos do respectivo teatro. Às comissões das diferentes orquestras competia "velar em seus interesses e boa ordem" e "submeter as deliberações das Orchestras ao Conselho": eram na prática o eixo de ligação com a cúpula, à qual submetiam os problemas e as infracções cometidas no âmbito da orquestra, e eram também em definitivo o único nível da associação de tipo parcialmente elective.[10]

A base da associação era composta por sua vez pelos simples membros, inicialmente uns cinquenta músicos que tinham assinado as bases dos estatutos na primeira reunião de 1843 e que eram portanto automaticamente "membros natos" da 24 de Junho. Para quem pretendesse por seu turno ser admitido na associação estava previsto, como já se disse, "um exame rigoroso da sua moral e conducta publica, submetendo-se a provas artisticas, para se conhecer do gráu em que estão na Arte da Musica", o pagamento de uma jóia de 14$400 réis, assim como, na altura da sua contratação para os primeiros ou segundos lugares no Teatro de S. Carlos, uma quota respectivamente de 9$600 e de 4$800 réis (correspondente aproximadamente aos salários mínimos nesta orquestra), que era reduzida a metade se os lugares fossem no "1º Theatro Nacional"; valores estes que nos estatutos de 1851 foram alterados para 19$200 réis de jóia de admissão e de 6% dos ganhos relativos a seis meses nos teatros subsidiados.[11]

---

[9] *Idem, passim*, assim como *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, *passim*.

[10] *Ibid.* Um indício desta apesar de tudo limitada democraticidade no âmbito da comissão do Teatro de S. Carlos encontra-se por exemplo nas polémicas sobre a sua actividade surgidas em 1844, quando aquela – constituída por Caetano Jordani, Manuel Botelho, M. Joaquim dos Santos, José Miguel Sanz, Frederico Artur Reinhardt e Januário Elias das Neves – decidiu demitir-se por "não merecer as simpathias da orchestra" (*P-Lmf*, 24J, Expedientes 1843-47, fascículo 12 de 1844).

[11] Cf. *Bases para os estatutos da Associação formada...* cit., cap. V, assim como os *Estatutos da Associação Musica 24 de Junho...* cit., art. 6; deduz-se dos art. 7, 13 e 14 destes últimos que o pagamento destas quotas era também requerido na altura da mudança de um lugar para outro da mesma orquestra ou de orquestras diferentes.

A avaliação das competências profissionais dos candidatos a sócios era feita através de "provas artisticas", excepto no caso de músicos de capacidades já comprovadas, como por exemplo o director do conservatório Francisco Xavier Migone, que foi um dos primeiros novos membros da associação em 1844.[12] Com o decorrer do tempo surgiram também problemas neste ponto, visto que o monopólio criado pela associação obrigava todos os que pretendessem obter um lugar de músico de orquestra a aderirem a ela, o que induzia frequentemente a que requeressem o acesso em mais de uma categoria de instrumentos. A partir de 1846 o conselho da associação passou a obrigar, como já dissemos, a que os candidatos dessem provas das suas capacidades artísticas com uma execução no âmbito dos concertos da Academia Melpomenense; ao mesmo tempo, para pôr ordem nas competências dos sócios, evitando que quem não tivesse a especialização adequada para ocupar um determinado lugar de instrumentista o requeresse igualmente a fim de obter um emprego ou uma promoção, elaborou um mapa de todos os seus inscritos com a indicação das competências nas várias áreas. Este documento – *Relação dos socios efectivos da Associação musica 24 de junho em Lisboa, reunida ao M.te Pio Philarmonico, os quaes só tem direito a serem empregados conforme a classificação designada com o algarismo 1 que existe em cada uma das competentes cazas do mappa incluso* – é de extremo interesse, uma vez que refere os nomes da maior parte dos músicos lisboetas da época e a sua especialização.

Em 1848, por exemplo, Rafael José Croner e Augusto Neuparth irão fazer as suas provas artísticas nos concertos da Academia Melpomenense, o primeiro executando um solo de clarinete e outro de flauta, o segundo exibindo-se por sua vez só como clarinetista.[13] Em alguns casos o conselho parece demonstrar alguma perplexidade em relação à capacidade do candidato a sócio, exigindo por isso mais uma prova. Foi o que se passou com Edmund Azimont, aluno de Luís Cossoul, o qual em 1844 já havia requerido de facto a sua admissão "na Orquestra do R. Theatro de S. Carlos [...] como praticante", em conformidade com o que estabelecia o regulamento da orquestra, que previa a preferência "sempre, em identicas circumstancias" pelos "filhos ou discipulos dos Professores da Orchéstra".[14] O requerimento de Azimont foi assim aceite na condição "que toque um Solo de Rebeca na Academia

[12] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 7ª sessão, 26 de Abril de 1844.

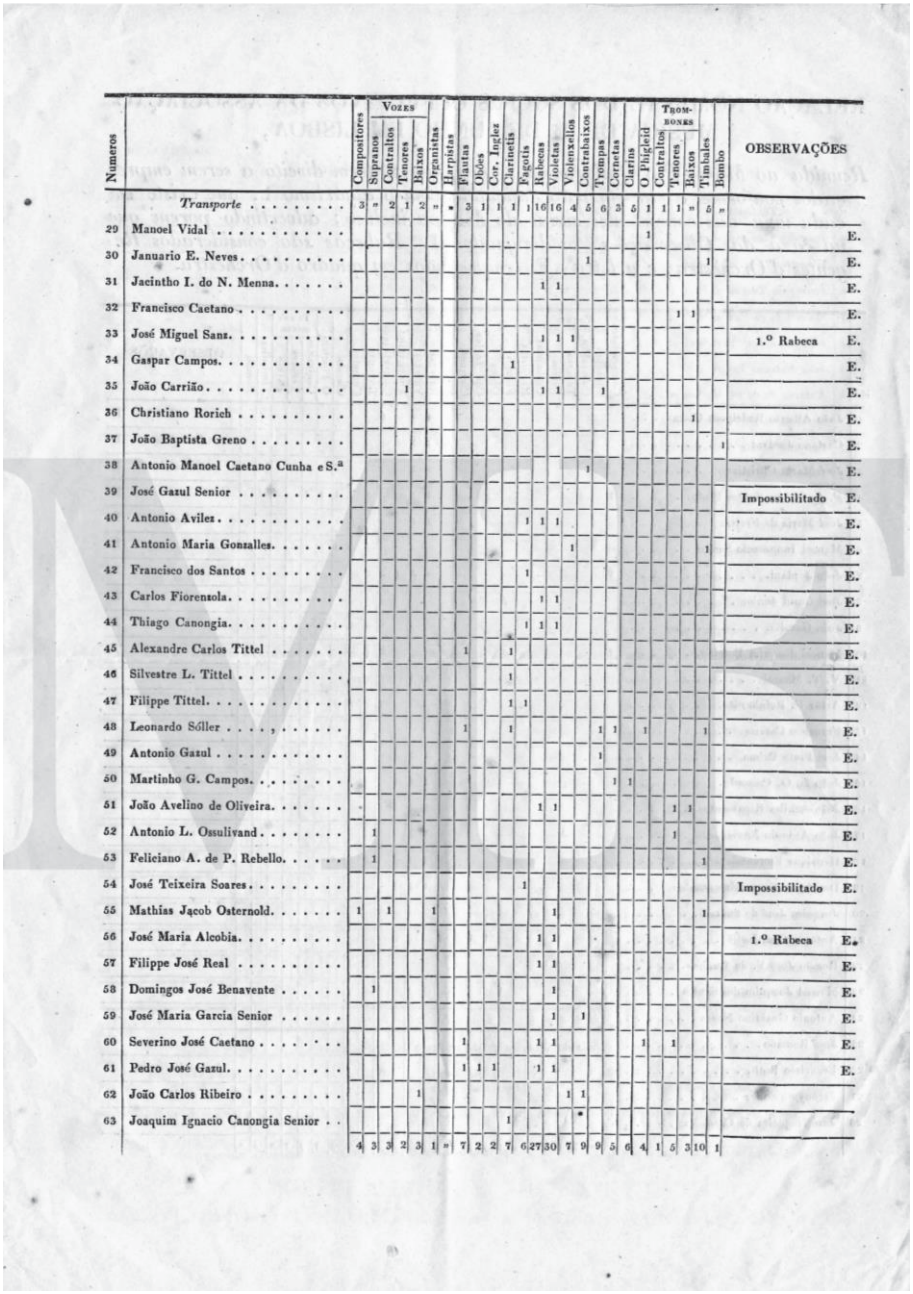
[13] O programa desta exibição encontra-se transcrito no capítulo sobre a Melpomenense.

[14] O requerimento de Cossoul encontra-se em *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, fascículo 2 de 1844, enquanto que a disposição que dava a preferência aos filhos e aos alunos se pode ler nos diversos regulamentos das orquestras lisboetas, como por exemplo no *Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de*

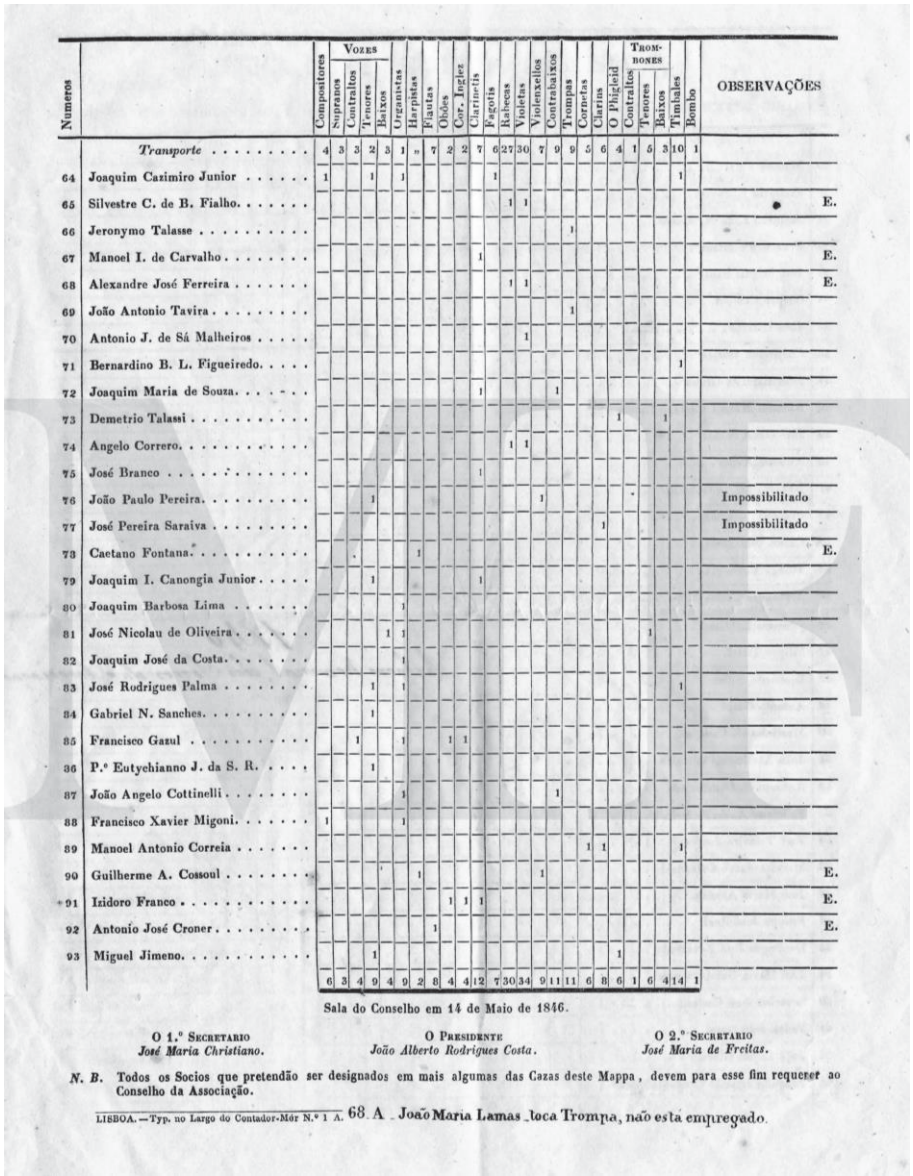
RELAÇÃO NOMINAL DOS SOCIOS EFFECTIVOS DA ASSOCIAÇÃO MUSICA DE 24 DE JUNHO EM LISBOA,

Reunida ao Monte-Pio Philarmonico, os quaes só teem direito a serem empregados conforme a classificação designada com o algarismo 1, *que existe em cada uma das competentes cazas do Mappa incluso; advertindo porem que na caza das Observações, os designados* 1.os *Rabecas são considerados Regentes d'Orchestra, e a letra* = E = *empregados em quadro d'Orchestra.*

Numeros		Compositores	Vozes: Supranos	Vozes: Contraltos	Vozes: Tenores	Vozes: Baixos	Organistas	Harpistas	Flautas	Oboés	Cor. Inglez	Clarinetis	Fagotis	Rabecas	Violetas	Violoncellos	Contrabaixos	Trumpas	Cornetas	Clarins	O Phigleid	Trombones: Contraltos	Trombones: Tenores	Trombones: Baixos	Timbalios	Bombo	OBSERVAÇÕES	
1	João Alberto Rodrigues Costa													1	1		1								1			E.
2	Caetano Jordani													1	1												1.º Rabeca	E.
3	José Maria Christiano													1	1												1.º Rabeca	E.
4	F. A. N. dos Santos Pinto	1		1										1	1			1	1	1	1	1			1			E.
5	José Maria de Freitas													1	1												1.º Rabeca	E.
6	Manoel Innocencio Senior																			1								E.
7	João Jordani	1												1	1	1	1											E.
8	José Gazul Junior								1																			E.
9	João Gazul																	1	1	1								E.
10	Manoel Joaquim Botelho	1							1																			E.
11	V. T. Masoni													1	1												1.º Rabeca	E.
12	Artur F. Reinhardt																1		1	1								E.
13	Francisco Casassa																							1				E.
14	José Pinto Palma													1	1												1.º Rabeca	E.
15	João L. O. Cossoul													1	1	1											1.º Rabeca	E.
16	João Achiles Ripamonte													1	1													E.
17	João Antonio Xavier				1									1	1										1			E.
18	Henrique Fiorentola													1	1			1		1							1.º Rabeca	E.
19	Duarte de Souza Mascaranhas			1										1	1	1									1			E.
20	Joaquim José de Souza																1											E.
21	Antonio Conttinelli									1	1		1															E.
22	Romão José V. da Cunha					1												1										E.
23	Manoel Joaquim dos Santos								1					1	1													E.
24	Antonio Gualdino Neves																1								1			E.
25	José Romano					1												1										E.
26	Francisco Roth																	1									Impossibilitado	E.
27	Jeronymo Söller												1	1	1		1											E.
28	José Nogueira de Carvalho													1	1													E.
		3	"	2	1	2	"	"	3	1	1	1	1	16	16	4	5	6	3	5	1	1	1	"	5	"		



Numeros		Compositores	Vozes: Supranos	Vozes: Contraltos	Vozes: Tenores	Vozes: Baixos	Organistas	Harpistas	Flautas	Oboés	Cor. Inglez	Clarinetis	Fagotis	Rabecas	Violetas	Violoncellos	Contrabaixos	Trompas	Cornetas	Clarins	O Fliguel	Trom-bones: Contraltos	Trom-bones: Tenores	Trom-bones: Baixos	Trom-bones: Timbales	Trom-bones: Bombo	OBSERVAÇÕES	
	Transporte	3	″	2	1	2	″	*	3	1	1	1	1	16	16	4	5	6	3	5	1	1	1	″	5	″		
29	Manoel Vidal																				1							E.
30	Januario E. Neves																1								1			E.
31	Jacintho I. do N. Menna													1	1													E.
32	Francisco Caetano																						1	1				E.
33	José Miguel Sanz													1	1	1											1.º Rabeca	E.
34	Gaspar Campos												1															E.
35	João Carrião				1									1	1			1										E.
36	Christiano Rorich																								1			E.
37	João Baptista Greno																									1		E.
38	Antonio Manoel Caetano Cunha e S.ª																1											E.
39	José Gazul Senior																										Impossibilitado	E.
40	Antonio Aviles													1	1	1												E.
41	Antonio Maria Gonzalles															1										1		E.
42	Francisco dos Santos													1														E.
43	Carlos Fiorenzola													1	1													E.
44	Thiago Canongia													1	1	1												E.
45	Alexandre Carlos Tittel								1				1															E.
46	Silvestre L. Tittel												1															E.
47	Filippe Tittel												1	1														E.
48	Leonardo Söller								1				1					1	1		1					1		E.
49	Antonio Gazul																	1										E.
50	Martinho G. Campos																			1	1							E.
51	João Avelino de Oliveira													1	1								1	1				E.
52	Antonio L. Ossulivand		1																				1					E.
53	Feliciano A. de P. Rebello		1																							1		E.
54	José Teixeira Soares												1														Impossibilitado	E.
55	Mathias Jacob Osternold	1		1			1								1											1		
56	José Maria Alcobia													1	1												1.º Rabeca	E.
57	Filippe José Real													1	1													E.
58	Domingos José Benavente		1												1													E.
59	José Maria Garcia Senior														1		1											E.
60	Severino José Caetano								1					1	1						1		1					E.
61	Pedro José Gazul								1	1	1			1	1													E.
62	João Carlos Ribeiro				1											1	1											
63	Joaquim Ignacio Canongia Senior . .												1				*											
		4	3	3	2	3	1	″	7	2	2	7	6	27	30	7	9	9	5	6	4	1	5	3	10	1		



Numeros		Compositores	Vozes: Supranos	Contraltos	Tenores	Baixos	Organistas	Harpistas	Flautas	Oboés	Cor. Inglez	Clarinetis	Fagotis	Rabecas	Violetas	Violoncellos	Contrabaixos	Trompas	Cornetas	Clarins	O Phigleid	Trombones: Contraltos	Tenores	Baixos	Timbales	Bombo	OBSERVAÇÕES
	Transporte	4	3	3	2	3	1	»	7	2	2	7	6	27	30	7	9	9	5	6	4	1	5	3	10	1	
64	Joaquim Cazimiro Junior	1			1		1						1												1		
65	Silvestre C. de B. Fialho.													1	1												E.
66	Jeronymo Talasse																	1									
67	Manoel I. de Carvalho											1															E.
68	Alexandre José Ferreira													1	1												E.
69	João Antonio Tavira																	1									
70	Antonio J. de Sá Malheiros														1												
71	Bernardino B. L. Figueiredo.																								1		
72	Joaquim Maria de Souza.											1					1										
73	Demetrio Talassi																				1			1			
74	Angelo Correro.													1	1												
75	José Branco											1															
76	João Paulo Pereira.				1											1											Impossibilitado
77	José Pereira Saraiva																			1							Impossibilitado
78	Caetano Fontana.			.				1																			E.
79	Joaquim I. Canongia Junior				1							1															
80	Joaquim Barbosa Lima						1																				
81	José Nicolau de Oliveira				1	1																1					
82	Joaquim José da Costa.						1																				
83	José Rodrigues Palma				1		1																		1		
84	Gabriel N. Sanches.				1																						
85	Francisco Gazul			1			1				1	1															
86	P.e Eutychianno J. da S. R.				1																						
87	João Angelo Cottinelli						1											1									
88	Francisco Xavier Migoni.	1					1																				
89	Manoel Antonio Correia																		1	1					1		
90	Guilherme A. Cossoul							1								1											E.
91	Izidoro Franco										1	1	1														E.
92	Antonio José Croner								1																		E.
93	Miguel Jimeno.				1																1						
		6	3	4	9	4	9	2	8	4	4	12	7	30	34	9	11	11	6	8	6	1	6	4	14	1	

Sala do Conselho em 14 de Maio de 1846.

O 1.º Secretario
José Maria Christiano.

O Presidente
João Alberto Rodrigues Costa.

O 2.º Secretario
José Maria de Freitas.

N. B. Todos os Socios que pretendão ser designados em mais algumas das Cazas deste Mappa, devem para esse fim requerer ao Conselho da Associação.

LISBOA. — Typ. no Largo do Contador-Mór N.º 1 A. 68 A João Maria Lamas loca Trompa, não esta empregado.

Fig. 51: ***Relação dos socios efectivos da Associação musica 24 de junho em Lisboa, reunida ao M.te Pio Philarmonico, os quaes só tem direito a serem empregados conforme a classificação designada com o algarismo 1 que existe em cada uma das competentes cazas do mappa incluso*****, 14 de Maio de 1846 (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)**

Melpomenense, cujo solo será primeiro tocado em um ensaio"; caso análogo é o de João Baptista Canongia, a quem foi exigido que executasse, além de um solo na Melpomenense, "uma peça a primeira vista em um ensaio".[15]

Como havia sucedido no passado para a admissão na Irmandade de S. Cecília, também neste caso a pertença à Real Câmara parece ter sido título suficiente para ser dispensado da prova artística naqueles instrumentos nos quais a competência era notória, como é o caso bastante singular do evidentemente "multi-instrumentista" José Titel, dispensado dos exames de violino, viola, clarinete e fagote, "porem que, querendo ser classificado como toucador de Flauta e Trombone (a piston) houvesse de passar pelos tramites que a Lei manda"; do mesmo modo ao já violinista de fileira e posteriormente oficleidista Miguel Jimeno, que não tinha querido submeter-se ao exame para "toucador de trombone", o conselho negou a qualificação de professor deste último instrumento.[16]

Se a publicação dos estatutos só se efectivou quase dez anos depois da formalização da associação, um dos primeiros actos do conselho da 24 de Junho, que pelo seu carácter interno não necessitava de aprovação régia, foi o de estabelecer regulamentos para as orquestras de Lisboa. Já em 1844 saíram à luz o do Teatro de S. Carlos e o do Teatro Nacional da Rua dos Condes, os quais foram sendo revistos e reeditados várias vezes ao longo dos anos, o primeiro em 1847, 1850 e 1884, enquanto que o do Condes, após a criação do Teatro de D. Maria II e a entrada das restantes orquestras teatrais da cidade na órbita da 24 de Junho, passou a chamar-se *Regulamento para os professores que compõe a orchestra de qualquer dos theatros nacionaes de segunda ordem*.[17]

S. Carlos feito pela commissão da orchéstra, e approvado pelo conselho da Associação Musica de 24 de Junho reunida ao Monte-Pio Philarmonico, Lisboa, Imp. Nacional, 1844, art. 25.

[15] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 6ª sessão de 26 de Maio, assim como 14ª sessão de 18 de Setembro de 1848.

[16] *Idem*, 8ª e 9ª sessão de 2 e 12 de Julho de 1851. Miguel Jimeno estava activo como oficleideista em 1845 (*P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47).

[17] Cf. *Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de S. Carlos* ... cit., assim como *Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de S. Carlos feito pela commissão da orchéstra, e aprovado pelo conselho da Associação Musica de 24 de Junho reunida ao Monte-Pio Philarmonico*, Lisboa, Typ. Panorama, 1850; *Regulamento para os professores que compõem a orchestra do Real Theatro de S. Carlos*, Lisboa, Of. Typ. da Emp. Lit., 1884; *Regulamento para os professores que compõem a orchestra do Theatro Nacional e Normal da Rua dos Condes, Associação Musica de 24 de Junho*, Lisboa, Impr. Nacional, 1844; *Regulamento para os professores que compõe a orchestra de qualquer dos theatros nacionaes de segunda ordem feito pelo conselho da Associação Musica de 24 de Junho reunida ao Monte-Pio Phylarmonico*, Lisboa, s.e., 1846.

Estes documentos parecem inserir-se na grande quantidade de propostas para regulamentar a actividade teatral que proliferaram durante o século XIX, com a intenção de clarificar uma matéria que, pela sua especificidade, não era suficientemente coberta pela legislação geral. Em Portugal, como se sabe, esta necessidade de regulamentação da actividade teatral produziu uma série de

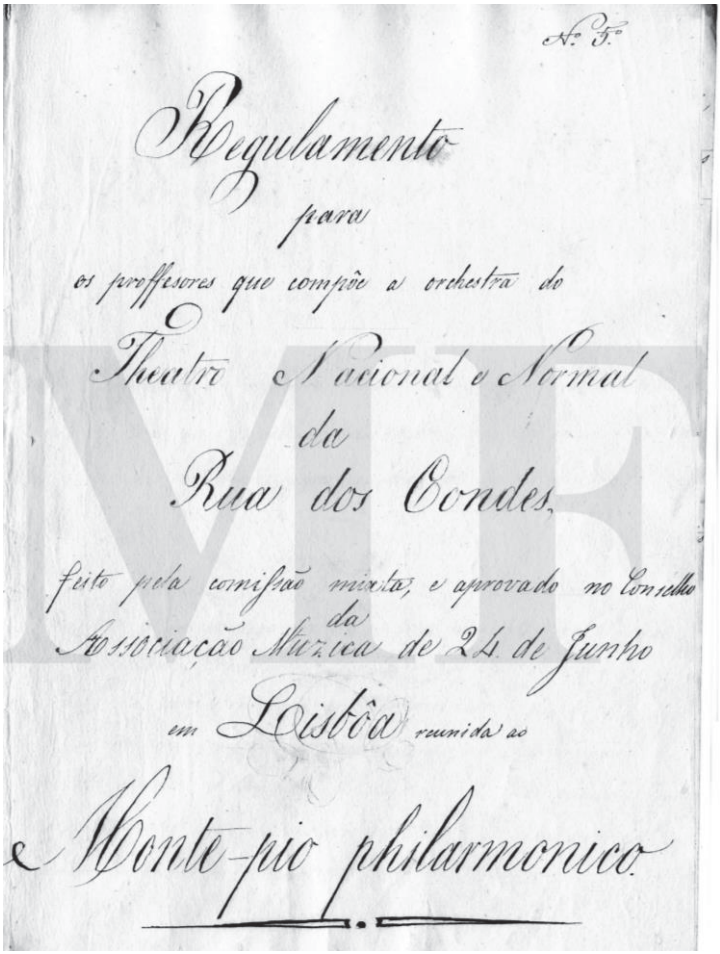


Fig. 52: Folha de rosto da cópia manuscripta do *Regulamento para os professores que compõem a orchestra do Theatro Nacional e Normal da Rua dos Condes, feito pela commissão mixta, e approvado pelo Conselho da Associação Muzica de 24 de Junho em Lisboa reunida ao Monte-pio philarmonico*, 23 de Maio de 1844 (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

textos legislativos iniciados com o projecto de reforma de Garrett – que, com o decreto de 15 de Novembro de 1836, tinha determinado a criação da Inspecção Geral dos Teatros – e posteriormente articulados numa série de normas pontuais que ao longo dos anos tinham abordado de novo a questão.[18]

Mas os regulamentos produzidos pela 24 de Junho diferenciam-se destes, como de muitos outros textos normativos europeus, na medida em que, ao se ocuparem somente da orquestra, apresentam a característica singular de não terem sido redigidos por um órgão estatal ou do governo, nem serem o resultado de um esforço conjunto do pessoal do teatro e das empresas, nem ainda menos de um jurista ou de uma pessoa, músico ou gestor, com experiência teatral e podendo de qualquer modo ser considerado como um elemento acima das partes.[19] São pelo contrário redigidos pela mesma categoria

[18] Refiro-me em particular ao decreto de 30 de Janeiro de 1846 ("Regulamentos para a administração dos theatros"), ao de 8 de Julho de 1851 e ao de 22 de Setembro de 1853; v. a este propósito *Collecção de decretos e regulamentos sobre a inspeção e regimen dos theatros*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1856.

[19] É esta a diferença essencial entre eles e as tentativas europeias análogas, àcerca das quais se remete mais uma vez para JENSEN-PIPERNO, *op. cit., passim*, onde, por exemplo, no ensaio sobre as orquestras de Paris (AUDÉON-COLAS-DI PROFIO, *op. cit*., pp. 217-258) se recordam as numerosas *Régulations* referentes ao pessoal da Ópera que foram emitidas ao longo dos anos pela Académie Royale de Musique e que por vezes tinham também como objecto a orquestra; em relação à Itália, como é notório, a publicação em 1830 do *Traité* de Vivien e Blanc (Alexandre Francois Auguste VIVIEN – Edmond Adolphe BLANC, *Traité de la législation des théatres, ou Exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théatres et spectacles publics*, Paris, Brissot-Thivars, 1830) serviu de estímulo a uma série de regulamentos e propostas surgidos na primeira metade do século XIX para pôr ordem na prática teatral em geral. A este propósito v. Bianca Maria ANTOLINI, "Il Mentore Teatrale di Francesco Avventi e l'organizzazione teatrale in Italia nel primo Ottocento", in *Paolo Fabbri (a cura di), Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994; no mesmo volume encontram-se também, mais especificamente em relação à orquestra, algumas propostas surgidas em Itália que no entanto, ao contrário dos regulamentos lisboetas, parecem visar uma reforma da prática executiva e o melhoramento técnico-artístico das orquestras italianas, que se sentia estarem atrasadas em comparação com as de além Alpes: é o caso do projecto redigido por Paganini para a orquestra do Teatro Regio de Parma (cf. Renato MEUCCI, "La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini", pp: 431-464, em particular p. 452 e segs.) ou, mais tarde, de uma série de propostas que, sob o influxo do repertório meyerbeeriano, envolveram as principais orquestras italianas: ver, a este próposito, Gloria STAFFIERI, "'Un'altra esecuzione è possibile': *Robert le Diable* e la riforma delle orchestre italiane negli anni Quaranta", assim como Elisabetta PASQUINI, "'L'orchestra pure vuolsi aumentata di strumenti da arco'. A Parma va in scena *Il Profeta* (1850-53)", in *Studi Verdiani*, 16, cit., respectivamente pp. 219-246 e pp. 247-263, assim como Anna TEDESCO, "'Queste opere eminentemente sinfoniche e spettacolose': Giacomo Meyerbeer's Influence on Italian

que se pretendia disciplinar e controlar e deveriam talvez ser considerados mais como uma espécie de código de auto-regulamentação, visto que o poder de identificação das infracções e o poder sancionatório eram geridos pelos órgãos directivos da 24 de Junho. Acrescente-se a isto que só uma mínima parte dos proventos das multas aplicadas aos músicos que não respeitassem as normas contidas nos regulamentos ia para a empresa, indo a parte restante parar quase sempre aos cofres do Montepio Filarmónico.[20]

Se ao emitirem esses documentos as cúpulas da 24 de Junho pretendiam provavelmente silenciar uma das mais frequentes reclamações dos empresários, ou seja de que lhes era impossível controlarem o trabalho e até mesmo a presença dos músicos no teatro, é no entanto significativo que neles a empresa seja citada somente duas vezes e só como entidade a quem cabia alargar alguns benefícios, concedendo ulteriores licenças e autorizações para além das já previstas. O regulamento do Teatro de S. Carlos estabelecia por exemplo que a comissão da orquestra do teatro podia dar "as licenças que julgar convenientes; com tanto que sejam pedidas por escripto; comtudo em noites de espectaculos não poderá dar licenças a qualquer dos Professores sem que estes substituam o seu lugar por outro Professor, salvo se a Empreza nisso convier".[21]

Como veremos mais adiante, o próprio mecanismo complicado das substituições dos professores da orquestra, frequentemente ocupados noutras actividades, será uma das causas principais de mau humor no interior da associação dos músicos e sobretudo, obviamente, dos frequentes protestos dos empresários. É o que sucede por exemplo em Maio de 1845, quando Vicente Corradini se queixa deste modo da não substituição do primeiro violino José Maria de Freitas:

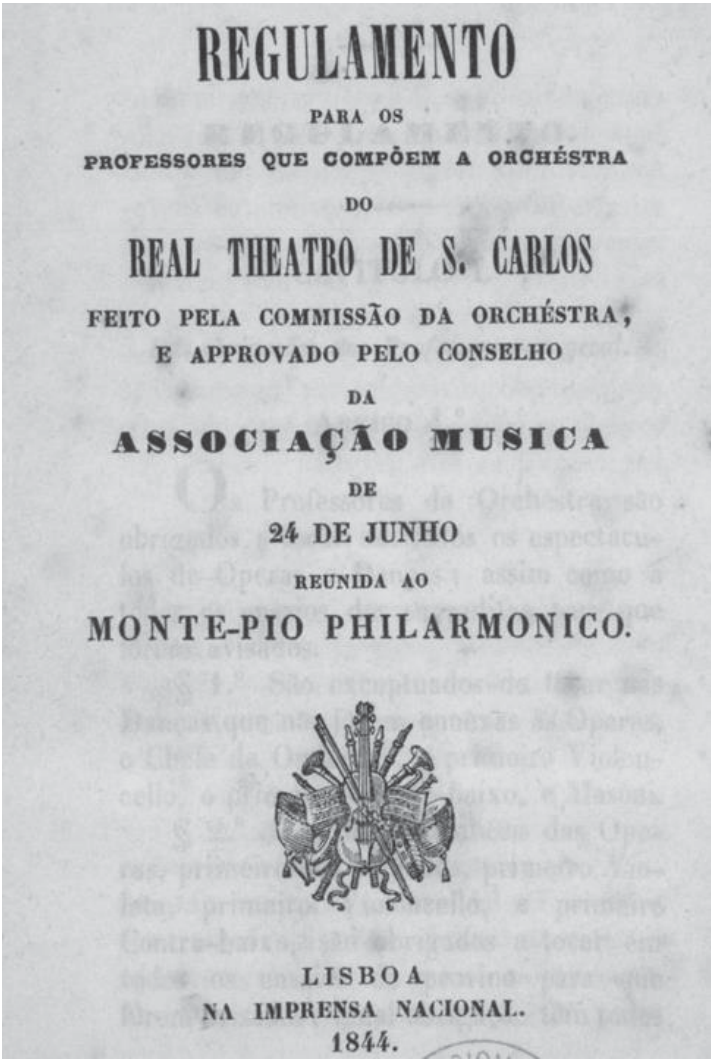
> Há dois dias que tendo ordenado ensaios de Dança, não tem comparecido o 1º rebeca Sr. Jose Maria de Freitas, mas sim mandado um outro sr. em seu lugar, e hoje o Sr. Ripamonti retirou-se dizendo que não estava para ser creado de ninguem.[22]

Opera Orchestras", in JENSEN-PIPERNO, *op. cit.*, II, pp. 185-227. Um vasto e exaustivo exame do variado mundo das orquestras italianas está hoje disponível ainda em Antonio ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Florença, Olschki, 2003 (cujo conteúdo é sintetizado também em PIPERNO-ROSTAGNO, *op. cit.*).

[20] *Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de S. Carlos* ... cit., art. 14 e 27.

[21] *Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de S. Carlos* ... cit., art. 19.

[22] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, comunicação de 12 de Maio de 1845.


REGULAMENTO

PARA OS

PROFESSORES QUE COMPÕEM A ORCHÉSTRA

DO

REAL THEATRO DE S. CARLOS

FEITO PELA COMMISSÃO DA ORCHÉSTRA,

E APPROVADO PELO CONSELHO

DA

ASSOCIAÇÃO MUSICA

DE

24 DE JUNHO

REUNIDA AO

MONTE-PIO PHILARMONICO.

LISBOA

NA IMPRENSA NACIONAL.

1844.

Fig. 53: ***Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de S. Carlos feito pela commissão da orchéstra, e approvado pelo conselho da Associação Musica de 24 de Junho reunida ao Monte-Pio Philarmonico*****, Lisboa, Imp. Nacional, 1844.**

Poucos dias mais tarde, contudo, o mesmo empresário retirava a queixa e, de acordo com o regulamento da orquestra que permitia a ausência mesmo de uma das primeiras partes "obtendo da Empreza permissão", concedia uma licença a Freitas, comunicando ao director da comissão da orquestra que

Melhor informado da occorrencia que deu logar a' queixa que tive de dirigir-lhe a respeito do 2ª rebeca de danças p.ª Ripamonti, tenho a dizer a V. Sª que o resultado d'essa pequena questão, foi unicamente má intelligencia de palavras, e por isso a Empreza muito desejava que não haja procedimento algum contra o Ill. Sr., visto estar provado o motivo verdadeiro. Por esta mesma occasião tenho a dizer-lhe q. convenho em que amanhã a' noite haja uma rebeca de menos na orquestra, e que no domingo espero se arrange tudo de forma que se concilie o serviço theatral com o particular do I.mo Sr Conde de Farrobo, que me pediu algumas dispenças como V. S.ª muito bem sabe.[23]

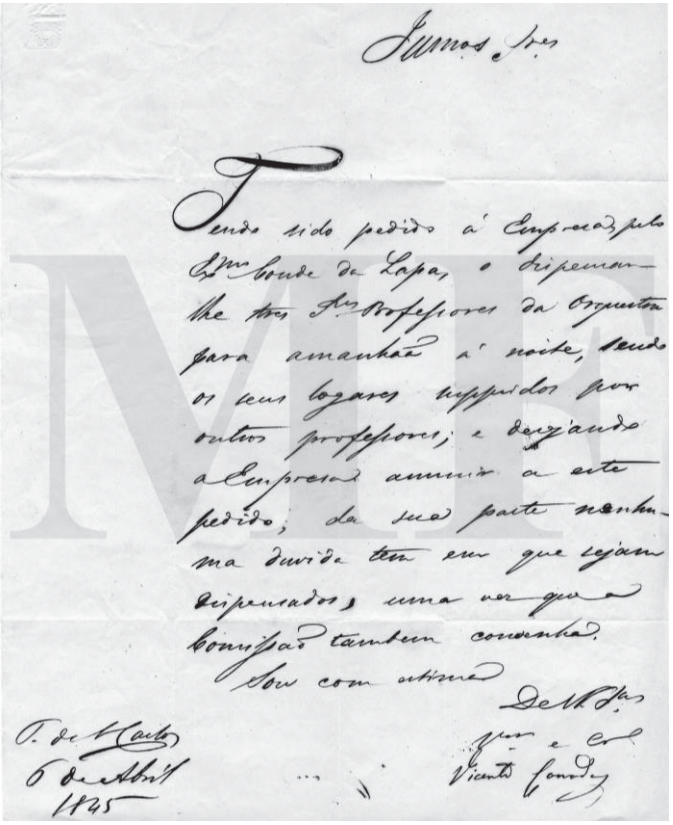


Fig. 54: Comunicação do impresario Corradini de 6 de Abril de 1845 com a qual, "anuindo ao pedido do conde da Lapa, aconsente à falta de 3 professores da orquestra do S. Carlos, debitamente substituidos por colegas, no espectáculo do dia seguinte" (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

[23] *Idem*, comunicação de 16 de Maio de 1845.

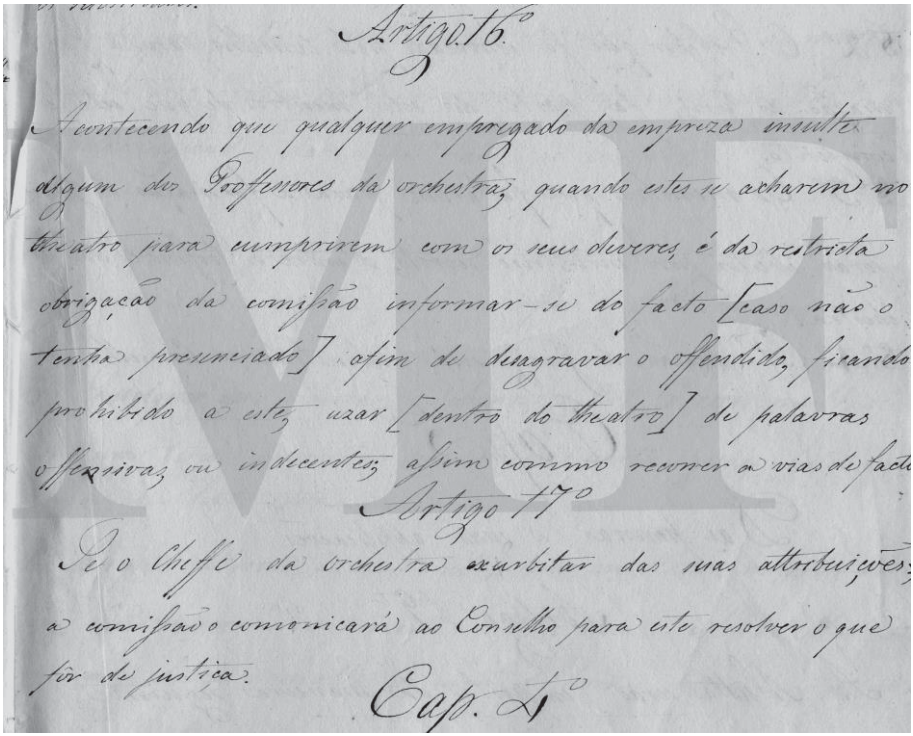
Os vários regulamentos das orquestras de Lisboa interessam-se pouco pelas questões técnico-artísticas, mostrando claramente como a principal preocupação das cúpulas da 24 de Junho era manter a disciplina dos diversos conjuntos, criando os instrumentos necessários ao controle e punição de eventuais faltas. Trata-se no entanto de documentes interessantes porque nos dão uma ideia de quais deviam ser os hábitos teatrais das orquestras, quais os problemas que se verificavam com mais frequência, e quais as infracções mais comuns na época. Se algumas normas neles contidas nos podem fazer sorrir hoje em dia – como por exemplo a precisão de que os professores "são obrigados a tocar todas as primeiras notas de qualquer peça de musica que se lhes apresentar; assim como tambem as ultimas", ou ainda que era proibido, além de conversar e preludiar após o sinal de início dado pelo primeiro violino, introduzir pessoas estranhas na orquestra assim como saltar da orquestra para a plateia e vice versa durante os espectáculos, ou ainda reagir aos insultos de qualquer empregado da empresa usando "dentro do theatro, de palavras offensivas, ou indecentes, assim como recorrer a vias de facto" – elas devem ser consideradas no contexto de hábitos teatrais oitocentistas que eram bastante diferentes dos actuais, e estão como se sabe documentados também noutros ambientes, o primeiro dos quais era o italiano.

É interessante notar como as proibições sancionadas nos regulamentos encontram a maioria das vezes uma correspondência na documentação da associação, como por exemplo no caso de uma verdadeira rixa que teve lugar no teatro italiano na noite de 13 de Dezembro de 1844 e que acabou por envolver diversas pessoas: esta tinha surgido em consequência de um pedido de um dia de licença formulado por Francisco Gazul por razões ligadas ao serviço militar, ao qual o secretário da comissão da orquestra, Frederico Artur Reinhardt, tinha respondido ironizando sobre a veracidade de tal justificação.[24] Ou veja-se ainda como em 1845, em relação ao Teatro da Rua dos Condes, o conselho foi informado de

> hum cazo bem dezagradavel acontecido na mesma orchestra na noite de 2 de Maio, pelo 2ª trompa Antonio Gazul, que appareceu embriagado na ocaziao da Farça O Bejo, fez os maiores escandalos possiveis, e vergonhosos, para mesma orchestra, não só de lingua, como tambem no seu instrumento, tocando forte em todas as peças de musica/apezar de ser repreendido pelo Chefe da Orchestra/ e tocando outras notas que não estavão no [papel?], não satisfeito com isto, rasgou a parte, e levantando a campana para o ar principiou a berrar, fez o maior escandalo, entre os espectadores, e os actores que estavão representando.[25]

[24] *Idem*, fascículo 14 de 1844.

[25] *Idem*, comunicação de 22 de Abril de 1845. Um regulamento da orquestra de Liège



Artigo 16º

Acontecendo que qualquer empregado da empreza insulte
algum dos Professores da orchestra, quando estes se acharem no
theatro para cumprirem com os seus deveres, é da restricta
obrigação da comissão informar-se do facto [caso não o
tenha presenciado] afim de desagravar o offendido, ficando
prohibido a este, uzar [dentro do theatro] de palavras
offensivas, ou indecentes, assim commo recorrer a vias de facto

Artigo 17º

Se o Chefe da orchestra exarbitar das suas attribuições;
a comissão o comunicará ao Conselho para este resolver o que
for de justiça.

Cap. 4º

Fig. 55: Artigo 16 do *Regulamento para os professores que compõem a orchestra do Theatro Nacional e Normal da Rua dos Condes* que proibe reagir aos insultos de qualquer empregado da empresa usando "dentro do theatro, de palavras offensivas, ou indecentes, assim como recorrer a vias de facto" (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

Se estes parecem ser casos limite, o que emerge da leitura da documentação é por vezes a particular severidade das comissões e do conselho na punição dos sócios, severidade essa que é difícil avaliar se era causada pelos

(proposto em 1826 pelo burgomestre da cidade e aceite pelos músicos) que apresenta algumas normas análogas às do regulamento lisboeta estabelecia explicitamente, por exemplo, que "será também passível da retenção de um dia e meio de salário qualquer músico que se apresente na orquestra em estado de embriaguez, provoque distúrbios, deixe passar ou falhe os seus solos" ("sera aussi passible de la retenue d'une journée et demie de salaire, tout musicien qui se présentera à l'orchestre, dans un état d'ivresse, y mettra le désordre, passera ou manquera ses solo"; cf. Malou HAINE, "Règlement de l'orchestre du théâtre de Liège en 1826", in *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 47, 1993, pp. 143-149: 144).

excessos destes últimos ou antes pelo autoritarismo dos primeiros. O harpista Caetano Fontana lamenta-se por exemplo em várias ocasiões das ordens e das multas que lhe foram infligidas, afirmando que

> muitos artigos do Regulamento não são aplicaveis ao professor d'aquelle instrumento [a harpa]. Há operas em que o desempenho dos seus trabalhos he contra os bastidores, algumas vezes parte na orchestra, parte entre bastidores, e finalmente espectaculos que carecem inteiramente da parte de Arpa.[26]

Era justamente por causa deste último caso que havia sido multado, tendo faltado em 1845 ao ensaio da *Lucrezia Borgia*, ópera na qual a parte da harpa tinha sido suprimida desde a primeira encenação no Teatro de S. Carlos, como atestava uma declaração do director do teatro António Luís Miró. De igual modo a execução da primeira nota, a proibição de afinar o instrumento após o início do espectáculo, e até mesmo a presença na orquestra um quarto de hora antes das récitas, são normas contestadas pelo músico, que aduz razões técnicas e práticas ligadas à estrutura organológica do seu instrumento e conclui deste modo:

> No entanto as boas intenções da Commissão para a boa ordem, e andamento da orchestra me são muito caras para deixar de dizer, que posto seja impraticavel o que de mim se exige, no entanto farei quanto em minhas [possibilidades?] para satisfazer o [melhor] que possa, e que não sou altivo, nem indocil.[27]

Frequentemente os músicos eram obrigados a actos de deferência para com a comissão e o conselho e por vezes a retratações públicas, como quando em 1845, no remate de um caso complexo de substituições e multas, se impôs ao músico Duarte de Mascarenhas, além do pagamento da respectiva sanção, um pedido de desculpas por escrito e a admissão de ter merecido a punição.[28] Da mesma natureza são por exemplo as medidas tomadas em 1852 contra Jerónimo Talassi e Francisco Caetano, que se tinham ausentado da orquestra do S. Carlos sem se preocuparem em fazer-se substituir nem em avisarem o director. O presidente do conselho denunciava que "o socio Francisco Caetano tinha tocado Bumbo no Passeio Pubblico, o que não era digno d'um Membro d'Associação. O sñr Vice Prezidente Christiano declarou que o Socio em questão ensinava a tocar Tambor no Convento do Carmo o que era quase publico".[29]

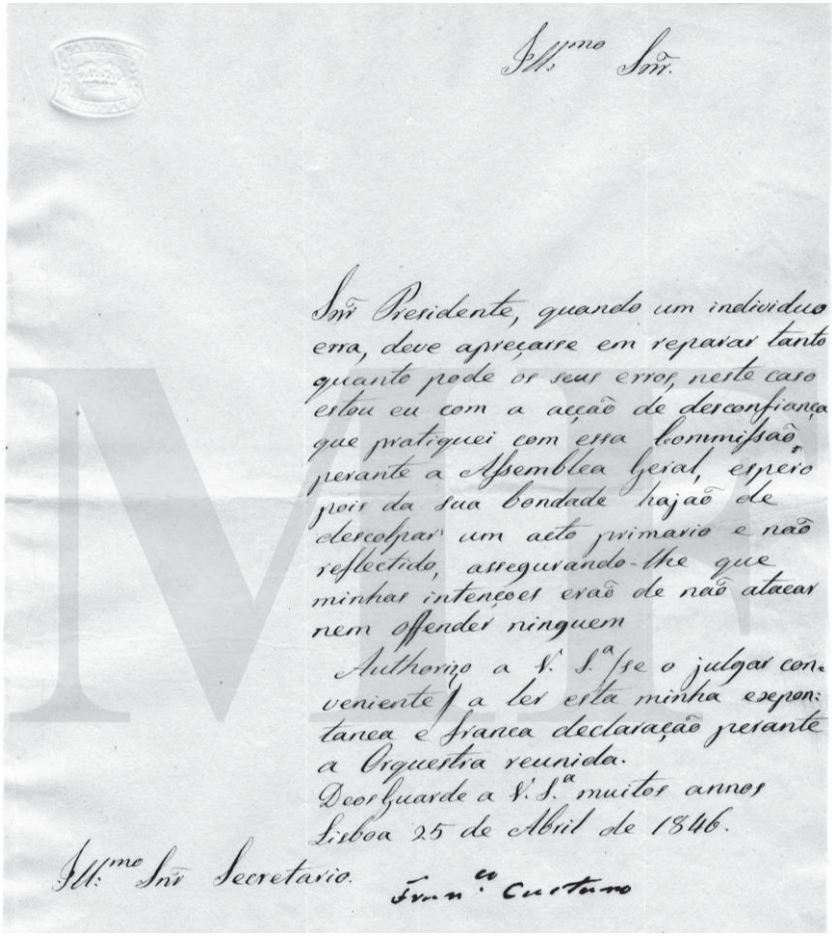
---

[26] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, carta de Caetano Fontana de 13 de Maio de 1845.

[27] *Ibid.*

[28] *Idem*, fascículo sem número de 1845.

[29] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, III livro, 3ª sessão de 8 de Março de 1852.



Illmo Snr.

Snr Presidente, quando um individuo erra, deve apreçaire em reparar tanto quanto pode os seus erros, neste caso estou eu com a acçaõ de desconfiança que pratiquei com esta Commissaõ perante a Assemblea Geral, espero pois da sua bondade hajaõ de desculpar um acto primario e naõ reflectido, assegurando-lhe que minhas intençoes eraõ de naõ atacar nem offender ninguem

Authorizo a V. S.a se o julgar conveniente a ler esta minha expontanea e franca declaraçaõ perante a Orquestra reunida.

Deos guarde a V. S.a muitos annos

Lisboa 25 de Abril de 1846.

Illmo Snr Secretario. Franco Caetano

Fig. 56: Pedido de desculpas de 25 de Abril de 1846 enviado por Francisco Caetano, autorizando a sua leitura "perante a Orquestra reunida" (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

Na acção das cúpulas da associação parecem assim reflectir-se a vontade de estigmatizar de modo exemplar, na esteira do que a Irmandade de S. Cecília já se preocupava em fazer no passado, os comportamentos pouco correctos sentidos como lesivos da dignidade de toda a classe. No entanto, em alguns casos, as medidas tomadas pela comissão do Teatro de S. Carlos e pelo conselho da 24 de Junho parecem ditadas mais pela vontade de vexar e por um excesso de autoritarismo que, se pensarmos que se dirigiam a músicos de igual senão maior valor e reputação artística, eram inevitavelmente

destinados a provocar um descontentamento generalizado. Parece ser esse o caso, além do do harpista Fontana, também do oboísta Antonio Cottinelli, que em 1845 estará no centro de ásperas polémicas com a comissão. Esta tinha de facto imposto que o filho do oboísta, que era aprendiz naquela orquestra, tocasse a parte de primeiro oboé, e não a de segundo, provavelmente com o fim de o desacreditar. A recriminação de Cottinelli, escrita em italiano, tentava encontrar deste modo uma justificação para a directiva da comissão:

> Não sei como se terá decidido a respeito do meu filho, de um modo tão seco, sem se ter nenhuma razão convincente: não o posso [atribuir?] senão a qualquer prevenção, parcialidade e animosidade; mas como sempre agi como homem de bem, com honra e zelo de cumprir sempre o meu dever; não posso persuadir-me que tal decisão tenha sido tomada para me mortificar.[30]

Mais tarde, porém, a comissão mostra ter mudado claramente de posição a respeito de quem devia executar as partes de primeiro oboé, motivando mais uma vez os protestos de Antonio Cottinelli, o qual será por essa razão exemplarmente multado. É o que mostra a comunicação enviada ao conselho no final de Dezembro desse mesmo ano pelo representante da comissão da orquestra, o violinista José Maria de Freitas, que explica

> q. tendo a commissão da Orchestra do real Theatro de S. Carlos olhado desagradavelmente a maneira com q. o professor Antº Cottinelli se portou com o Chefe da Orchestra na noute do expectaculo de 28 do corrente mez, não obedecendo ás suas determinações, e insultando-o em alta vóz, isto em consequencia do referido Chefe da Orchestra o ter advertido, de q. houvesse de tocar elle só a sua parte, pois se achava seu filho (actualmente praticante) desempenhando conjuntamente a parte do primeiro Obôe (porem mal) o q. já esta Commissão lhe comunicou por excripto q. só consentia o elle praticar na Orchestra tocando ambos sómente nos cheios, accrescentando mais q. depois do primeiro acto acabado continuou a derigir desparates ao mencionado chefe da orchestra, esta Commissão á vista de hum acto tão escandaloso praticado em publico, he de parecer q. elle seja multado em 14#400 reis pª o Cofre do M.te Pio

[30] "Non saprei come si abbia deciso sopra mio figlio in tal modo così secco, senza avere nessuna ragione, che possa persuadere; altro non posso [attribuire?] che ci sia qualche prevenzione, parzialità e animosità; ma come io sempre o operato come uomo dabbene, con onore e zelo d'adempiere sempre al mio dovere; non posso persuadermi che tale decizione há stata fatta per mortificarmi." (*P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, carta de Antonio Cottinelli de 15 Maio de 1845).

> Philarmonico, pª desagravo, e exemplo de todos os professores, assim de se conservar a boa ordem na Orchestra.[31]

Se bem que não seja possível documentar os motivos do azedume existente entre Cottinelli e a direcção da associação, é lícito no entanto avançar a hipótese que nele tivesse tido um papel o facto de naquele ano, por causa da morte de José Joaquim Sequeira, ter vagado no teatro um lugar de oboísta. Tanto o regulamento da orquestra como a prática habitual previam preferir "sempre, em identicas circumstancias, os filhos ou discipulos dos Professores da Orchéstra",[32] dando portanto uma vantagem ao próprio filho de Cottinelli. O facto de que se tentasse justamente desacreditar este último poderia talvez fazer parte de uma estratégia destinada a favorecer um outro candidato ao lugar.

Se esta é somente uma hipótese, o que de qualquer modo parece claro na documentação é que, além do sistema de multas, a gestão dos concursos feita pela 24 de Junho foi atingida desde o início por polémicas que causavam grande descontentamento entre os músicos da associação e a suspeita de que a conduta de alguns membros do conselho correspondesse a uma lógica clientelar. É o que se deduz da forte tomada de posição de Francisco Xavier Migone no interior do mesmo órgão directivo, determinada justamente pelas polémicas surgidas em torno do concurso para segundo oboé da orquestra do Teatro de S. Carlos; o filho de Cottinelli acabou por não se candidatar, tendo os candidatos sido Francisco Gazul, que já na altura da doença de Sequeira o tinha substituído naquele lugar, e Isidoro Franco. Migone lamentava o facto de que não se tivesse especificado antes do exame a obrigatoriedade ou não de provas por assim dizer "complementares" de teoria e de corne inglês, as quais teriam feito pender a balança a favor de um ou de outro dos candidatos. Por causa das polémicas, o conselho fez repetir o concurso, prevendo desde o início uma prova de corne inglês, o que determinou a retirada de Gazul e permitiu a vitória de Isidoro Franco.[33]

Mais consensual foi pelo contrário o resultado do concurso para um lugar de segundo violoncelo em 1845, o qual tinha ficado vago pela passagem de Gualdino Neves para o Teatro da Rua dos Condes. O vencedor foi

---

[31] *Idem*, carta de Freitas ao conselho de 30 de Dezembro de 1845.

[32] *Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de S. Carlos...* cit., art. 25.

[33] Em 1847 Migone voltou também a levantar dúvidas a respeito do concurso para um lugar de violinista, sendo apoiado por Francisco Casassa, o qual, na sua qualidade de membro do júri, requereu que fosse registada em acta a sua contrariedade perante a vitória de Ângelo Carrero "por julgar que o candidato João Antonio Xavier seu oppositor tinha tocado melhor" (cf. *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 14ª sessão de 16 de Setembro de 1847).

Guilherme Cossoul, que já ocupava o lugar de violoncelista no teatro italiano; o jovem músico foi examinado em 27 de Janeiro por um júri composto, segundo o que estabelecia o regulamento, pelo presidente e o secretário da comissão da orquestra, mais cinco membros sorteados entre as primeiras partes (neste caso Manuel Joaquim dos Santos, Santos Pinto, José Pinto Palma, Gaspar Campos, Antonio Cottinelli e João Gazul), um especialista do instrumento objecto de exame (João Jordani) e um representante da empresa do teatro (António Luís Miró).[34]

Se o autoritarismo, o sistema de multas e a gestão dos concursos parecem ser os pontos mais discutíveis da acção da 24 de Junho, a sua estratégia em termos globais parece ter sido em alguns momentos extremamente bem sucedida. A sua finalidade geral era de facto, como indica o segundo artigo das *Bases*, a de promover o "bem estar dos Professores, e das suas familias",[35] o que foi realizado, como já vimos, em primeiro lugar através da contratação colectiva das orquestras, a primeira das quais era a do Teatro de S. Carlos: tratava-se do mais cobiçado e prestigioso conjunto da cidade, que nesse sentido abria o caminho às outras orquestras de Lisboa, e sobre a qual se concentraram os principais esforços da associação no sentido de melhorar a estabilidade e as remunerações dos seus músicos.

É o que parece confirmar o custo global da orquestra, o qual, após um pico em 1843, se manteve essencialmente constante, reflectindo-se também numa considerável estabilidade do salário individual dos músicos: trata-se já de um bom resultado para a associação, tendo em vista as tentativas de reajustamento económico por parte dos vários empresários e a difícil conjuntura político-económica da época. De facto, cruzando os dados provenientes da documentação do Montepio Filarmónico, podemos estabelecer os custos da orquestra do S. Carlos, ou seja quanto lhe foi alocado pelas diversas empresas durante todo o período compreendido entre a data da criação da 24 de Junho e a temporada de 1854-55 (cf. Quadro VII).[36]

Mas é necessário de qualquer modo ter também presente que a repartição entre os vários músicos das quantias que o empresário pagava à orques-

---

[34] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, fascículo de 1845, assim como *Regulamento para os professores que compõem a orchéstra do Real Theatro de S. Carlos...* cit., art. 26. Na biografia de Cossoul, Vieira recorda que o violoncelista entrou em 1843 na Irmandade de S. Cecília e "logo na orchestra do S. Carlos, como segundo violoncello" (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 298).

[35] *Bases para os estatutos da Associação formada...* cit., art. 2.

[36] Se bem que obtidos graças a diferentes fontes documentais, estes dados confirmam e completam, para o período objecto deste estudo, os que são apresentados em Manuel Carlos de BRITO – Luísa CYMBRON, "Opera orchestras in Portugal: Lisbon and Oporto (18th and 19th centuries)", in JENSEN-PIPERNO, *op. cit.,* v. I/2, em particular pp. 468-469.

tra era da competência do conselho da 24 de Junho, o qual podia portanto pôr em prática políticas destinadas a melhorar a remuneração de alguns dos seus sócios, pagando por exemplo menos aos jovens aprendizes ou aos não sócios, ou ainda conseguindo fazer com que os empresários aceitassem, pelo mesmo preço, um conjunto com um menor número de músicos.

Quadro VII – Custos mensais da orquestra do Teatro de S. Carlos

Temporada	Empresa (e data do contracto)	Custos	Núm. de músicos
1842		[ca. 1.000$000 réis]	
1843 (Janeiro--Abril)	Corradini-Lombardi (Dezembro de 1842)	1.479$055 réis [+1 benefício Montepio Filarm.]	
1843-44	Gomes Lima & C.ª	[1.028$410] [+1 benefício Montepio Filarm.]	47
Outubro 1844	Gomes Lima & C.ª	1.085$155 réis	
1844-46	Corradini-Lombardi	1.085$155 [+1 beneficio por temporada para a 24 de Junho]	47
1847-48	Corradini (10 de Agosto de 1847)	1.091$040 [+1 benefício Montepio Filarm.]	46
1848-49	Corradini (29 de Agosto de 1848)	1.091$040 [+1 benefício Montepio Filarm.]	45+1
1850-52	Cambiaggio (11 de Outubro de 1850)	1.091$040 [+1 benefício Montepio Filarm.]	44+1
1852-54	Guimarães (14 de Setembro de 1852)	[1.091$040] [+1 benefício Montepio Filarm.]	44
1854-55	Jork & C.ª (30 de Agosto de 1854)	1.095$840 [+1 benefício Montepio Filarm.]	46

No quadro seguinte podemos verificar as variações de salário de alguns dos músicos ao longo dos anos (todos eles, excepto Isidoro Franco, "membros natos" da 24 de Junho) de acordo com o papel desempenhado na orquestra do S. Carlos. A remuneração mais alta, em todos os anos em que me foi possível verificar, é a de José Maria de Freitas, o que se justifica com a maior carga de trabalho decorrente de ser "primeira rebeca das danças e 1º rebeca concertino das operas"; do mesmo modo, o elevado salário de Canongia no período de 1836-38 explica-se evidentemente pelo prestígio

pessoal deste músico, que vai para além da sua função de primeiro clarinetista, como demonstra o reajustamento do salário do músico que irá assumir esse lugar após a sua morte.[37]

Quadro VIII – Remunerações de alguns músicos da orquestra do Teatro de S. Carlos

		Salário mensal				
Cargo	**Músico**	**1834-35**	**1836-38**	**1845-46**	**1848-49**	**1853-54**
1ºviolino/director	Caetano Jordani		42$000			46$700
1º violino nos bailes+concertino nas óperas	J. M. de Freitas	53$200	58$000			64$500
1º violino solista	V. T. Masoni		30$000			33$300
2º violino de fileira	[Jerónimo Soller]			[9$600]		15$400
2ª viola	[Duarte Mascarenhas, "vinculado" a partir de 1848 "]				19$200	19$200
1º violoncelo	João Jordani		38$000			42$700
harpa	Caetano Fontana [em 1845 substituído por M. J. Osternold]			[12$000]		33$300
1º clarinete	J. A. Canongia [a partir de 1842: Gaspar Campos]		46$000			30$000
2º oboé	Isidoro Franco			13$000		20$000
1º trompa	João Gazul		27$000			30$000

Não devemos ainda esquecer que na escritura colectiva se podia ter o cuidado de especificar cláusulas relacionadas com a definição, e logo a limitação, das récitas nas quais os músicos eram obrigados a participar por contrato, estabelecendo para todas as outras um pagamento extra – em algumas ocasiões de acordo com um tarifário meticulosamente elaborado pelo conselho – que constituía assim um aumento das receitas dos músicos. É o que neste sentido especifica o contrato de Corradini de 27 de Novembro de 1844:

> A Empreza concede em cada uma das épocas um beneficio para a Orquestra, e em cada um dos beneficios que houver a Empreza dará a gratificação de 30#000 rs. á excepção de seis que se reputão livres de despezas em cada uma das épocas.[38]

[37] *Idem*, em particular pp. 450 e 468-469.

[38] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, comunicação de 27 de Novembro de 1844. Regressarei mais especificamente ao custo dos benefícios na parte final deste estudo.

Juntamente com o Teatro de S. Carlos, também o chamado "teatro nacional", instalado primeiro no Teatro da Rua dos Condes e a partir de 1846 no Teatro de D. Maria II, parece ter sido controlado bastante cedo pela associação, no que deverá ter tido algum peso também neste caso o seu estatuto de teatro subsidiado pelo Estado e logo em parte com menor liberdade de gestão; acrescente-se o facto de que a partir de 1842 o director da sua orquestra era o violinista José Maria Cristiano, que como já vimos era um dos membros mais influentes da Irmandade de S. Cecília e do Montepio Filarmónico. Mesmo durante a sua ausência em 1844, provocada pelas perseguições políticas de que foi vítima por ser um setembrista convicto, o conselho da 24 de Junho tratou de obter do empresário do Teatro da Rua dos Condes um aumento da remuneração da orquestra de 1$480 réis por récita, aumento esse que se preocupou em redistribuir entre os músicos de acordo com os seus próprios critérios, dando lugar a um custo diário do conjunto de 10$020 réis.[39]

A inauguração do D. Maria II e as esperanças colocadas no novo teatro nacional fizeram com que os efectivos da sua orquestra fossem ampliados, tornando-a na segunda maior da cidade em termos de prestígio e dimensões; a sua gestão caiu também na órbita da 24 de Junho, a qual, através de concursos e convites, iria definir a sua constituição.[40] Uma "relação da orchestra para o theatro de D. Maria 2ª",[41] sem data e só com a indicação do nome do primeiro violino, que aparece numa documentação datável de 1846 e transcrita no Quadro IX, parece mostrar um aumento significativo das remunerações dos seus membros, provavelmente nas primeiras duas temporadas daquele teatro, ou talvez na passagem do Teatro da Rua dos Condes para o D. Maria II.

Em 1848, pelo contrário, o custo da orquestra parece ter regressado aproximadamente ao que era no início, resultando, como se pode ver no Quadro X, em 17$880 réis por récita para vinte e sete instrumentistas.

De imediato a intenção da 24 de Junho era de conseguir controlar todas as orquestras de Lisboa: em Abril de 1846 passará a gerir a do Teatro do Ginásio, gratificando com a atribuição de um pagamento diário de 680 réis – na prática o salário mais alto depois do do director no âmbito daquela orquestra – o trompista José Romão Vieira da Cunha, justamente "para

[39] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 6ª sessão, 30 de Março de 1844, assim como 10ª sessão de 27 de Julho de 1846.

[40] *Idem, passim.*

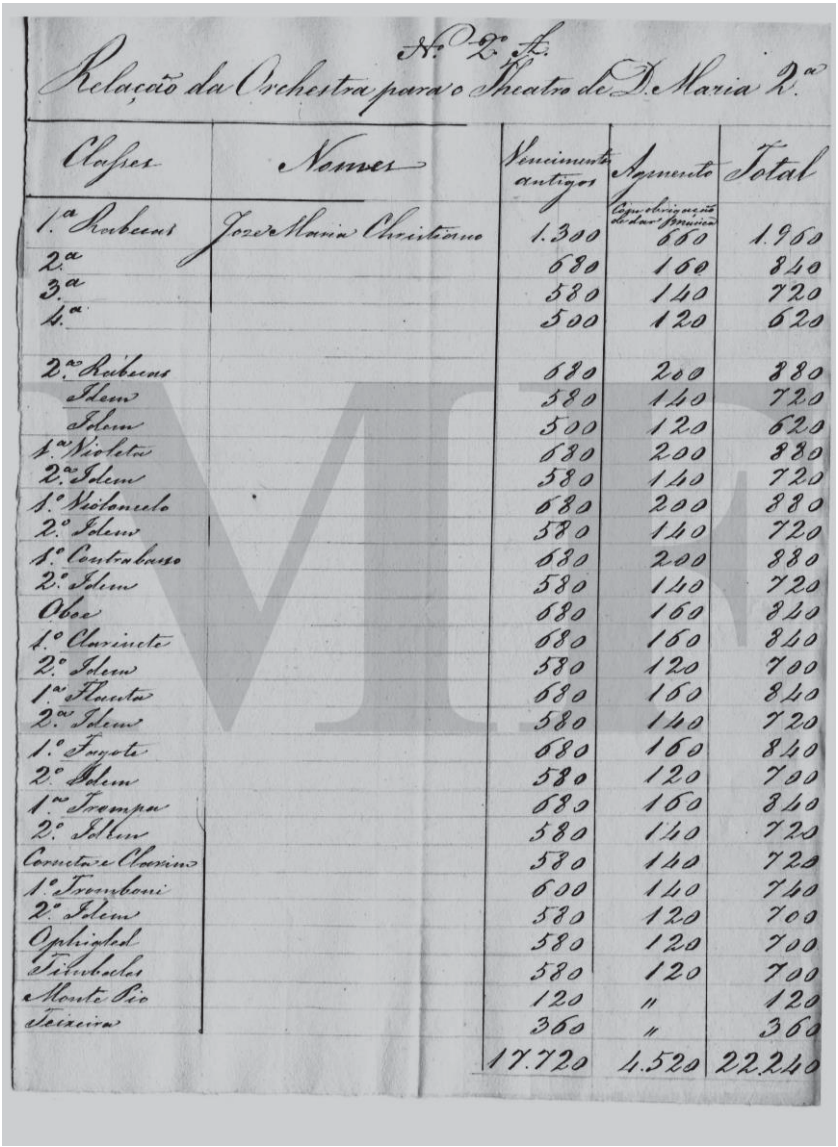
[41] *P-Lmf*, 24J, Exp.1843-47, "relação da orchestra para o theatro de d. Maria 2ª", a que está apensa uma carta de 15 de Abril de 1846.

Quadro IX – Transcrição da "relação da orchestra para o theatro de D. Maria 2ª", que refere os salários dos diversos músicos

Classe	*Vencimentos antigos*	Aumento	*Total*
1ª rebeca J. M. Christiano	1300	660 ("Com obrigação de dar musica")	1960
2ª	680	160	840
3ª	580	140	720
4ª	500	120	620
2ª rebeca	680	200	880
Idem	580	140	720
Idem	500	120	620
1ª violeta	680	200	880
2ª violeta	580	140	720
1º violoncelo	680	200	880
2º idem	580	140	720
1º contrabaixo	680	200	880
2º idem	580	140	720
Oboé	680	160	840
1º clarinete	680	160	840
2º idem	580	120	700
1ª flauta	680	160	840
2ª idem	580	140	720
1º fagote	680	160	840
2º idem	580	120	700
1º trompa	680	160	840
2º idem	580	140	720
Corneta e clarim	580	140	720
1º trombone	600	140	740
2ª idem	580	120	700
Oficleide	580	120	700
Timbales	580	120	700
Montepio	120	120	120
Teixeira	360	120	360
	17$720	4$520	22$240

trazer a orchestra á associação".[42] Nos anos seguintes irão também cair na órbita da associação o Teatro do Salitre, o Teatro de D. Fernando e, após a sua reabertura, o Teatro da Rua dos Condes, cujos orçamentos das respectivas orquestras se irão manter mais ou menos estáveis, como se pode ver no quadro seguinte, no qual tentei sintetizar os dados encontrados nas diversas fontes:

[42] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 4ª sessão de 29 de Abril de 1846.



N.º 2.º
Relação da Orchestra para o Theatro de D. Maria 2.ª

Classes	Nomes	Vencimento antigos	Augmento (Com obrigação de dar Musica)	Total
1.ª Rabecas	Jozé Maria Christiano	1.300	660	1.960
2.ª		680	160	840
3.ª		580	140	720
4.ª		500	120	620
2.ºs Rabecas		680	200	880
Idem		580	140	720
Idem		500	120	620
1.ª Violetas		680	200	880
2.ª Idem		580	140	720
1.º Violoncelo		680	200	880
2.º Idem		580	140	720
1.º Contrabaixo		680	200	880
2.º Idem		580	140	720
Oboe		680	160	840
1.º Clarinete		680	160	840
2.º Idem		580	120	700
1.ª Flauta		680	160	840
2.ª Idem		580	140	720
1.º Fagote		680	160	840
2.º Idem		580	120	700
1.ª Trompa		680	160	840
2.ª Idem		580	140	720
Cornetas e Clarins		580	140	720
1.º Trombone		600	140	740
2.º Idem		580	120	700
Ophiclide		580	120	700
Timbales		580	120	700
Monte Pio		120	"	120
Soldadesca		360	"	360
		17.720	4.520	22.240

Fig. 57: "Relação da orchestra para o theatro de D. Maria 2ª" [1846] (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

Quadro X – Custos globais das orquestras dos teatros secundários de Lisboa (expressos em reais)

	1843	1844	1846	1847	1848	1851	1852	1853
D. Maria II			[17.720] [+ ben. Montepio]	[22.240] [+ ben. Montepio]	17.880 [+ ben. Montepio]	[+ ben. Montepio]	[+ ben. Montepio]	
Condes	[8.720] [+ ben. Montepio]	10.020 [+ ben. Montepio]					10.000	13.400
Ginásio			9.760	7.800	8.100 [+ ben. Montepio]	[?] [+ ben. Montepio]		
Salitre			[9.660]	9.660 [+ ben. Montepio]	[8.100]			
D. Fernando						[Aumento de120 réis + ben.]		

A política de estabilidade e segurança dos postos de trabalho prosseguida pela 24 de Junho era implementada também a nível dos cargos individuais desempenhados pelos seus músicos, ao prever a possibilidade de tornar "de propriedade" os lugares na orquestras. A "vinculação" era assim a oficialização de uma tendência que encontramos em orquestras europeias análogas[43] e que em Lisboa estava já de facto presente sobretudo no âmbito do Teatro de S. Carlos, mas que era agora sancionada oficialmente. Em relação ao teatro italiano, parece possível colocar a hipótese de que a maioria dos músicos que tinham firmado as *Bases* de 1842 se consideravam de facto legítimos proprietários do seu lugar na orquestra e que, entre os motivos por detrás da criação da própria 24 de Junho, estivesse também o de garantir de certo modo este tipo de direito adquirido. Não surpreende por conseguinte que as movimentações no âmbito desta orquestra fossem bastante limitadas e devidas a uma natural alternância geracional. Veja-se por exemplo o que sucedeu após a morte de José Pinto Palma em Agosto de 1847, que deixava vago o seu lugar de "1ª rebeca das segundas". O conselho, sob proposta da comissão do teatro, decidiu não abrir um concurso mas fazer aceder àquele lugar o primeiro violino simples Miguel Sanz, determinando uma promoção em cadeia também de Luís Cossoul (que passou a ocupar o lugar de Sanz) e de João António Xavier (que substituiu Cossoul). O conselho decidiu ainda, "visto não haver tocadores de Rebeca na associação que estejão actualmente

[43] Cf. JENSEN-PIPERNO, *op. cit*., *passim.*

desempregados", "que o lugar de ultimo dos primeiros Rebecas, seja por em quanto supprimido".[44]

Este tipo de reorganização interna da orquestra parece corresponder portanto ao art. 8 das *Bases*, onde se lê, entre "as garantias e direitos dos Socios", "o melhoramento do logar, o qual será dado por concurso, havendo oppositor que pertença á Sociedade, quando não por decisão do Conselho".[45] É o que sucedeu de facto nesse mesmo ano com o lugar de "1º violeta", no qual se decidiu vincular o sócio Manuel Joaquim dos Santos, "que exerce aquelle logar há muito tempo interinamente", enquanto que para o lugar de "2ª violeta", que este tinha deixado vago, se decidiu abrir um concurso. Mais tarde Duarte de Sousa Mascarenhas, dada a ausência de concorrentes e ser "conhecido o seu mérito artístico", será vinculado no lugar pelo conselho, com o salário mensal de 19$200 réis.[46] Também na altura de formalizar as escrituras das orquestras secundárias, se procurava atribuir um lugar seguro aos membros da associação, como se pode ver por exemplo pelos efetivos da orquestra do Teatro do Ginásio em 1846 apresentados no Anexo IV, onde assinalei com um asterisco os nomes de Malheiros, Branco, Lamas, Talassi e Palma, que aparecem com a indicação "de propriedade".

É certo que a aplicação de um direito de propriedade aos lugares da orquestra no âmbito dos teatros privados, onde o Estado não intervinha com subsídios e tinha portanto menos voz na matéria, não devia ser de fácil aceitação por parte dos empresários, e de facto os estatutos de 1851, no art. 11, esclarecem que "somente nos theatros subsidiados pelo Governo, é que os Socios poderão ser vinculados; contudo, os Socios que actualmente estão vinculados nas outras Orchestras, não poderão ser removidos". Ao mesmo tempo definia-se a possibilidade de remover, por "impossibilidade de poderem desempenhar o lugar", os sócios "vinculados" através de uma comissão mista formada pelo conselho e pela inspecção dos teatros, sendo-lhes contudo concedido o direito de "passarem a ser Pensionistas" com 20% do salário e de se inscreverem no Montepio ou então de receberem um subsídio de 15 % do último salário. Os *Estatutos* estabeleciam também o direito dos sócios da 24 de Junho a receberem um "subsídio de desemprego" no caso de permanecerem durante um certo período sem possibilidade de se empregarem numa das orquestras da cidade.[47]

A atitude proto-sindical da associação, destinada a evitar de todas as maneiras que alguns dos seus sócios ficassem desempregados, parece ter

---

[44] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 22ª sessão, 25 de Novembro de 1847.

[45] *Bases para os estatutos da Associação formada...* cit., art. 8.

[46] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 6ª sessão, 26 de Maio de 1848.

[47] *Estatutos da Associação Musica 24 de Junho*... cit., art. 11 e segs.

sido eficaz sobretudo nos primeiros anos após a sua oficialização, graças também à prática de os fazer passar de uma orquestra para outra, de acordo com as contingências. Esta possibilidade, promovida por vezes em prejuízo dos músicos não sócios, foi objecto de discussões desde as primeiras sessões do conselho, a qual de facto, na sua nona reunião, acolheu por unanimidade a proposta do presidente de acrescentar "aos Estatutos um novo art. no qual se dé poder ao conselho, para remover os Professores d'um theatro para outro qualquer, sem que por isso os socios sejam prejudicados em seus interesses".[48]

A urgência desta medida era ditada, não só pela necessidade de controlar todas as orquestras da cidade através dos seus próprios sócios, mas também pelo facto de que a partir da temporada de 1843-44 o Teatro de S. Carlos tinha deixado de funcionar durante todo o ano, concentrando a sua actividade entre Setembro e Junho aproximadamente, e deixando assim os seus músicos desempregados durante alguns meses. No entanto, em algumas alturas do ano a coincidência da actividade dos teatros secundários com a do teatro italiano fazia com que os músicos estivessem oficialmente empregados ao mesmo tempo em mais de um teatro e que, para ultrapassar este problema, surgisse um complicado e nem sempre eficaz sistema de substituições.[49]

Estas práticas reflectiam um ordenamento hierárquico em cujo topo estavam os membros da Associação Música 24 de Junho ao serviço do primeiro teatro da cidade, razão pela qual, por exemplo, em Maio de 1849 chegou ao conselho da associação um

> requerimento de Mascarenhas, Artur Reinard, José Miguel Sanz, pedindo para serem admittidos na Orchestra do Theatro do Gymnasio para a nova Escriptura, visto ser finalisada a Epoca Theatral de S. Carlos.[50]

Ao mesmo tempo, muitos dos músicos que pertenciam a instituições militares, e que por isso seguiam por vezes os seus batalhões para fora da capital durante longos períodos, reocupavam no regresso os seus lugares na orquestra, obrigando o conselho a remodelar ulteriormente a orgânica

---

[48] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 9ª sessão, 6 de Maio de 1844.

[49] Em 1847 José Maria Cristiano, por exemplo, perguntava ao conselho o "que devia fazer no seguinte caso, vem, a ser, que na sua orchestra (Theatro D. Maria II) tinha professores empregados na orchestra de S. Carlos interinamente e que muitas vezes se dava o cazo que aquelles membros empregados interinamente em S. Carlos vinham reclamar seus lugares nas noites que não complicavão os espectaculos" (*idem*, 20ª sessão, 31 de Outubro de 1847).

[50] *Idem*, 10ª sessão de 11 de Maio de 1849.

desta. Sobretudo nos teatros secundários, o interesse pela manutenção ao serviço dos próprios associados era por vezes colocado à frente da sua real competência instrumental, como sucedeu em Dezembro de 1848, quando o conselho procurou encontrar uma solução para o Teatro D. Maria II tendo em vista o regresso de Silvestre Titel do serviço militar: aproveitando o destacamento temporário de Joaquim Maria de Sousa na orquestra do Ginásio, onde ocupava o lugar de contrabaixista, decidiu

> que durante o tempo que estiver o socio Joaquim Maria de Souza na Orchestra do Theatro do Gymnasio, passe o socio Titel Senior para o lugar de 2º clarinette, ficando o socio Joaquim Casimiro Junior preenchendo o lugar de 2º fagotte, em virtude do conselho o considerar como um dos mais antigos na associação que ainda se acham desempregados.[51]

A gestão das escrituras por parte da associação dotava-a evidentemente do enorme poder de ocupar com os seus sócios os lugares disponíveis nas diversas orquestras, tornando quase impossível o acesso aos não sócios. Isto explica os numerosos pedidos de entrada na associação que são avaliados pelo conselho, assim como uma certa animosidade para com a associação por parte de quem tinha sido prejudicado por ela. Foi o que sucedeu por exemplo em 1852, por ocasião da nova escritura do Teatro de D. Maria II: o conselho, observando que se encontrava "preenchido o lugar de Corneta de Chaves no Theatro D. Maria 2ª por um Socio do M.te Pio que não pertence a esta associação [24 de Junho]", decidiu confiá-lo ao sócio "Thomaz Jorge actualmente desempregado".[52]

De qualquer modo, também neste caso, este fenómeno deve ter sido mais sensível nos primeiros anos de actividade da associação, numa época em que o número dos seus sócios não era suficiente para cobrir todos os

[51] *Idem*, 17ª sessão de 5 de Dezembro de 1848. Assinale-se contudo que Joaquim Maria de Sousa era classificado também como clarinetista, função essa que teve de desempenhar no Teatro D. Maria II, mesmo se, tanto no Ginásio como mais tarde no S. Carlos, iria ser empregue como contrabaixista. Para limitar este tipo de situações, o conselho tinha estabelecido que quem se ausentasse por mais de um mês perdia o direito ao seu lugar na orquestra, mesmo se, no caso do serviço militar, esta norma não era frequentemente aplicada: é o que se verifica por exemplo em 1851, quando "Felippe Titel pede pª regressar á Orchestra de D. Mª 2ª" e Cristiano explica que tinha estado ao serviço do "Batalhão de Caçadores n. 5, por contracto de um anno", pelo que "o Conselho decidiu que o socio Titel fosse reintegrado, e que por conveniencia artistica o Socio Joaquim Casimiro J.r fosse conservado no logar de 2º fagotte, passando o mencionado Titel a tocar 2º clarinette" (*Idem*, 5ª sessão de 4 de Maio 1851).

[52] *Idem*, 6ª sessão de 26 de Abril de 1852.

lugares nas orquestras da cidade, correspondendo assim à exigência, não só de fazer aumentar os ganhos dos próprios sócios, mas também de garantir que fosse limitada ao mínimo nas orquestras a presença de músicos estranhos à 24 de Junho. A título de exemplo basta ver o que sucedeu na altura da formação da orquestra do Ginásio em 1846, em que dos catorze lugares quatro, como já se disse, passaram a ser propriedade de músicos que não tinham ainda evidentemente um lugar fixo, enquanto que os restantes dez foram ocupados por músicos do Teatro de S. Carlos; desses, oito tinham a "obrigação de por outro em seu lugar no theatro do Gymnasio todas as vezes que ouver serviço naquelle Theatro que complique com o serviço do theatro de S. Carlos", enquanto que os outros dois (José Nogueira de Carvalho e António Manuel [da Cunha e Silva]) se tornavam ao contrário efectivos no Ginásio mas com a obrigação de "mandar um outro ao teatro de S. Carlos quando neste aja serviço".[53] Não parecerá por isso estranho que nos quadros das orquestras que apresento no Anexo IV se encontrem com frequência os mesmos nomes em mais de um elenco.

Sobretudo pelo que se refere ao papel de director das orquestras secundárias, um primeiro violino que como já se disse herdava da tradição da Irmandade de Santa Cecília o papel de director de função com a responsabilidade de controle e de ligação ao conselho, a cúpula da associação precisava de nomear um músico de confiança comprovada, inclusive de carácter "policial", gratificando-o obviamente com um salário adequado, que correspondia geralmente a mais do dobro do salário médio dos outros músicos. Por esta razão, o conselho não pôde deixar de recorrer inicialmente aos primeiros violinos do S. Carlos para desempenharem temporariamente essa função; é o caso de Henrique Fiorenzuola, escolhido para a orquestra do Ginásio em 1846, cargo que ocupou até 1848, sendo então substituído por Filipe Real.[54] E isto provavelmente em consequência do facto de que justamente nesse ano o empresário do teatro italiano tinha obtido, com o novo contrato de escritura da orquestra, a indicação "nominal" dos seus elementos, tentando pôr fim às contínuas ausências e substituições dos professores. Acrescente-se além disso que estamos no limiar dos anos 50, período em que se estava perante a necessidade estratégica de reforçar a ligação com o conservatório, de onde provinha Real, a fim de justificar a existência da associação aos olhos da opinião pública, apresentando-a, como já dissemos, como a entidade apta a garantir um futuro melhor aos alunos daquela instituição.

---

[53] *Idem*, 13ª sessão de 11 de Outubro de 1846.

[54] *Idem*, 4ª Sessão de 19 de Abril de 1846, assim como 15ª sessão de 23 de Setembro de 1848. Isto rectifica o que diz Vieira, ou seja de que de 1842 até à sua morte Real era "chefe do Gymnasio" (cf. VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, p. 236).

Mas ainda em 1852, quando chegou uma companhia estrangeira ao D. Fernando que já trazia um director de orquestra, a direcção da 24 de Junho achou que seria "necessario um Chefe d'Orchestra nomeado pelo Conselho para o que diz respeito á parte policial, pois que o primeiro rebecca estrangeiro não pertence á Associação e não lhe compete mais do que dirigir os Vaudevilles", e por isso nomeou primeiro temporariamente Guilherme Cossoul, e depois o mesmo Filipe Real, que tinha entretanto ficado disponível devido ao encerramento temporário do Teatro do Ginásio.[55]

A hierarquia dos teatros de Lisboa colocava o italiano em primeiro lugar, tanto pelo prestígio como pelos salários, ratificando também esta hierarquia nas suas bases e estatutos,[56] e colocando-o normalmente no topo das aspirações dos músicos de orquestra. É verdade no entanto que em alguns casos podia verificar-se o caso inverso devido a contingências particulares, ou seja que um músico empregado no S. Carlos pedisse ao conselho para ser utilizado num dos teatros secundários. É o que sucedeu a Gualdino Neves em 1845, o qual, por motivos de saúde, e aproveitando a ausência sem autorização de Carlos Ribeiro, pediu para ocupar o seu lugar no Condes, deixando assim livre o que ocupava no teatro italiano, tendo este sido confiado por concurso, como já vimos, ao jovem Guilherme Cossoul.[57]

[55] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, III livro, 3ª sessão de 8 de Março de 1852. O lugar foi inicialmente entregue a Jorge Titel, que já trabalhara no teatro na temporada anterior, provavelmente também para o incentivar a pagar a jóia em atraso, mas este recusou por estar ocupado com o seu batalhão.

[56] *Estatutos da Associação Musica 24 de Junho*... cit., art. 54, que reza: "A Orchestra do Theatro de S. Carlos, será sempre considerada a Orchestra do primeiro Theatro de Musica, e a do Theatro de D. Maria II, a do primeiro Theatro Nacional".

[57] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, I livro, 22ª e 23ª sessão de 12 de Janeiro e 17 de Fevereiro 1845.

“Uma praga de novo genero”: os concertos públicos na Lisboa farrobiana

Uma praga de novo genero

> Lisboa está sendo, ha tempos, resignada victima de uma praga, mais terrivel que a dos gafanhotos e a dos mosquitos, e mais incomoda mesmo que a dos realejos: é a praga dos concertos e dos beneficios teatraes. Um individuo quasi que não póde sair de casa, sem que encontre logo ao voltar da primeira esquina algum sujeito, que, depois de lhe faser os mais attenciosos comprimentos, lhe apresenta um bilhete de beneficio, acompanhado d’estas palavras de recomendação: “Espero que V... não recusará prestar o seu auxilio a uma pessoa, que por injustos motivos se acha ha tantos annos desempregado”. A moda de se dizerem victimas dos ultimos acontecimentos já passou.

(*Revista dos espectaculos* nº 9, Junho de 1853)

A necessidade de poder contar com um número significativo de dados sobre a efectiva actividade concertística durante os trinta anos que são objecto deste estudo, para avaliar as suas tendências e características, defronta-se com a heterogeneidade, carácter fragmentário e imprecisão das informações que é possível encontrar na imprensa e em geral na documentação da época. Se por exemplo encontramos nos periódicos, para os primeiros anos da nossa pesquisa, no máximo breves anúncios de espectáculos onde podemos entrever aqui e além uma referência a uma execução concertística, a situação muda profundamente nos últimos anos do reinado de D. Maria II, em que existem alguns jornais especializados que noticiam este tipo de eventos de modo mais completo. Apesar disso são muito raras também neste período as verdadeiras recensões técnicas das execuções, enquanto que encontramos com mais frequência, como já referido ao longo deste estudo, crónicas de tipo mundano dos eventos musicais.

Neste sentido, também pelo que se refere à reconstrução dos programas executados nos concertos, passa-se do laconismo dos anúncios dos anos 20 e 30, que frequentemente não se referem praticamente a eles, às notícias

detalhadas de alguns jornais especializados de meados do século, cuja breve existência faz no entanto com que seja somente possível obter dados completos para os períodos cobertos de quando em quando por essas publicações. Acrescente-se ainda que só foi possível encontrar poucas daquelas que, como já referi, pareceriam ser as fontes mais completas deste ponto de vista, ou seja os cartazes e os anúncios dos espectáculos da época em que figuram exibições concertísticas: a sua descoberta parcial, contudo, deixa em aberto a hipótese e a esperança de que outros manifestos possam vir a ser ainda localizados, quiçá em colecções privadas.

A própria documentação do Montepio Filarmónico – se bem que mostre inequivocamente o relevo e o volume da actividade musical, e logo também concertística, da Lisboa de Oitocentos – não diz muito pelo que se refere aos programas dos espectáculos de música profana, visto que nasce de preocupações sobretudo de tipo fiscal; e isto inclusive no caso da sociedade de concertos da própria classe dos músicos, cuja documentação pouco ordenada e sistemática, se por um lado permite identificar quase todas as datas dos concertos realizados pela Academia Melpomenense, por outro só torna possível reconstruir em parte o repertório interpretado. Desta mesma fonte, por exemplo, emerge um dado particularmente interessante que, se bem que não caiba no âmbito específico deste estudo, deve ser referido aqui, ou seja a presença durante o reinado de D. Maria II, sobretudo no circuito privado, de uma prática musical centrada sobre a música de câmara que, mesmo que minoritária, constitui um testemunho da persistência de um repertório significativamente diferente do que era geralmente apresentado nos concertos semi-públicos e públicos da época. Em relação a estes últimos, diga-se contudo que igualmente alguns eventos a que se refere a documentação do Montepio, por exemplo alguns dos concertos realizados no salão do Teatro de S. Carlos, não são mencionados por nenhuma das outras fontes e, no estado actual da pesquisa, parecem ainda difíceis de reconstruir. No entanto, alguns dados apresentados ao longo deste estudo mostram contudo que é possível, pela leitura cruzada de documentos de natureza diferente e por vezes aparentemente alheios aos temas que são objecto da nossa pesquisa, reconstruir com um certo grau de clareza também aspectos relativos à vida concertística da época. Estas considerações tornam-nos assim plenamente conscientes de que a documentação relativa às exibições concertísticas que nos foi possível identificar reconstrói apenas uma parte de uma actividade mais ampla que a descoberta de novas fontes e futuras investigações estará em condições de completar e actualizar; ao mesmo tempo, o presente estudo baseia-se já num número significativo de dados através dos quais é possível começar a ter uma visão geral deste aspecto da vida musical lisboeta do século XIX.

A rede de espaços e de sociabilidade como pressupostos de uma "moderna" actividade concertística: os casos de Kontsky e de Daddi

> Quase se não passa dia sem que tenhamos noticia de algum artista recem-chegado a esta capital, e logo depois a emissão de centenares de bilhetes para um pomposo *concerto.*
>
> (*Revista universal lisbonense*, 9 de Maio de 1850, art. 486)

A descrição da difusão no reinado de D. Maria II da prática do concerto, e especificamente da sua típica declinação oitocentista representada pelo benefício, contrasta de modo evidente com a reconstrução da vida musical lisboeta dos anos 20 e 30 do século que tentámos fazer nos primeiros capítulos deste estudo. De facto, da raridade de eventos concertísticos públicos determinada pela dificuldade de acesso aos palcos dos teatros da cidade, e especialmente do Teatro de S. Carlos, tinha-se passado no decurso de poucas décadas a uma ramificação e difusão deste tipo de espectáculos, já inequivocamente demonstrada pela proliferação daquelas associações de concertos amadoras que, a meio caminho entre espaço público e privado, se destacam como um dos fenómenos mais significativos da vida mundano-musical do tempo. Mas na Lisboa farrobiana a difusão da prática concertística parece evidente também a nível de estruturas maioritariamente públicas, como eram os teatros, que passaram a ser mais facilmente acessíveis a quem pretendesse ali realizar espectáculos desta natureza.

E isto sucede, em primeiro lugar, por causa da própria multiplicação desses espaços, visto que no período em questão se encontram em actividade, para além dos dois teatros subsidiados (o Teatro de S. Carlos e o nacional, este último instalado primeiro no Teatro da Rua dos Condes e depois no Teatro de D. Maria II), também o Teatro do Salitre, o Teatro do Ginásio e o Teatro de D. Fernando. Dado este que deve ser enquadrado, como já se referiu, no âmbito do triunfo do fenómeno da sociabilidade mundana e portanto de uma crescente procura de cada vez mais numerosas ocasiões culturais e recreativas por parte da sociedade portuguesa e que, no entanto, não só não põe em causa como pelo contrário parece amplificar o primado

do teatro italiano: à "exclusividade" do género de espectáculo de que este gozava, juntavam-se de facto as frequentes referências e alusões ao seu repertório também na programação dos teatros secundários.



Fig. 58: Gravura do aspecto da sala do Teatro D. Maria II (Museu Nacional do Teatro)

É evidente que a multiplicação dos palcos citadinos representava também um aumento da possibilidade de aí realizar espectáculos de concerto ou, mais frequentemente, "mistos", ou seja associados à habitual programação teatral. Em consequência, os próprios custos envolvidos na realização de um

concerto parecem gradualmente ressentir-se pela positiva desta maior concorrência, permitindo o acesso, ao lado do palco prestigioso e mais caro do S. Carlos, também àqueles menos onerosos dos teatros secundários.

Em 1843 um cronista descrevia a situação da actividade concertística em Lisboa através da habitual comparação com os dois principais modelos estrangeiros, Paris e a Itália:

> Os concertos estão hoje da moda em quasi todas as grandes cidades da Europa, principalmente em Paris. Neste centro do bom gosto, onde nada falta para o culto das bellas artes, ha *salões* expressamente destinados para os concertos. Na Italia fazem-se pela maior parte nos Theatros. Entre nós quasi todos os que temos ouvidos tem sido no salão do nosso Theatro de S. Carlos.[1]

Esta descrição sintética, se pensarmos somente nos espaços públicos, excluindo portanto a actividade das sociedades de concertos amadoras, parece substancialmente correcta naquele momento mesmo se, sobretudo a partir da inauguração do Teatro de D. Maria II em 1846, assistimos a uma extensão da prática concertística também aos teatros secundários.

Mas o que realmente conta é que se tinham criado, à semelhança do que sucedia há bastante tempo nas principais cidades europeias, as condições para essa dinâmica de interrelação e intercâmbio entre as diversas componentes da sociedade músico-mundana que terá gradualmente consentido um maior incremento das oportunidades de realizar também espectáculos e benefícios fora, por exemplo, dos próprios teatros a que os músicos pertenciam. Por outras palavras, se bem que com as proporções de um centro ainda parcialmente periférico, a análise dos dados sobre a vida musical da época farrobiana mostra claramente a estruturação de uma verdadeira rede constituída por espaços contíguos e interdependentes que se articula desde os salões privados até ao palácio real, das salas das associações filarmónicas aos palcos dos diversos teatros; um sistema que possibilitava assim cada vez mais, mesmo a um músico estrangeiro, percorrer as típicas etapas da actividade do concertista do início do século XIX: dotado preventivamente de influentes apoios, não só artísticos mas também político-diplomáticos, este último podia agora atravessar gradualmente aquela série de espaços de sociabilidade que o tornariam conhecido e lhe fariam estabelecer relações com colegas e com a boa sociedade local, preparando adequadamente o terreno para a realização daquele evento, o seu próprio benefício no principal teatro, que representava a coroação da sua presença na cidade tanto do ponto de vista da notoriedade quanto, esperar-se-ia, do económico.

[1] *Revista dos theatros*, 26 de Dezembro de 1843.

Embora em outros contextos ocidentais começasse naquele mesmo período a ser ultrapassado em favor de uma maior especialização da profissão do concertista – consequência da modernização da sociedade e do inicial emergir, nas palavras de WilliamWeber, das dinâmicas típicas da cultura de massa[2] – este percurso tradicional parece torna-se efectivamente viável em Lisboa mesmo durante o reinado de D. Maria II. É o que parece demonstrar, por exemplo, a análise das cada vez mais frequentes presenças de concertistas estrangeiros, entre os quais alguns dos mais prestigiados do tempo, cuja actividade na capital portuguesa, baseando-se na construção de um sistema de relações interpessoais e de presenças assíduas nos diversos espaços de sociabilidade, parece análoga à que é descrita na autobiografia de Louis Spohr, como já recordámos na parte inicial deste estudo.[3]

É o caso, por exemplo, de Antoine de Kontskï, cuja estadia em Lisboa entre Junho e Novembro de 1849, já somente na parte que é possível reconstruir hoje, parece exemplar a esse respeito.[4] A chegada do pianista polaco, acompanhado do seu sucesso internacional, foi anunciada pela imprensa local, que informava também sobre a sua primeira breve exibição no âmbito do benefício de Alfredo Fontana, de dez anos, filho do harpista do teatro italiano, que se realizou a 11 de Junho no Teatro D. Maria II.[5]

---

[2] WEBER, *The musician as entrepreneur* ... cit., para o qual reenviámos para uma panorâmica geral das grandes mudanças na gestão da actividade concertística no século XIX. John Rink, tendo em conta evidentemente sobretudo os países do Norte, coloca essas mudanças em torno dos anos quarenta (RINK, *op. cit.*, em particular p. 61 e segs); todavia, como é evidente, não se tratou de um fenómeno homogéneo em todo o Ocidente, e aliás os próprios concertistas procuravam adaptar-se aos diferentes contextos em que realizavam as suas actividades, como demonstrei por exemplo no meu trabalho sobre Thalberg (Francesco ESPOSITO, *Conquistar el mercado de la América del Sur: los pasos ibéricos de Sigismund Thalberg y la modernización de la actividad concertística del siglo XIX*, Universidad de Jaén-Centro Nacional de Difusión Musical, no prelo).

[3] Ver em particular o capítulo "Um 'mediocre divertimento': benefícios e academias no Teatro de S. Carlos".

[4] Adopto aqui a versão francesa do nome Antoni Kątski que na imprensa portuguesa aparece como "Antonio de Kontski". O pianista e compositor polaco (Cracóvia 1817 – Akulovka, Novgorod 1899) tinha sido aluno de Sechter em Viena e de Thalberg em Paris, mostrando na sua actividade de concertista um equílibrio entre o típico repertório virtuosístico oitocentista e a atenção a autores como Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Chopin e Mendelssohn (cf. Paul DAVID – Dennis LIBBY – Zofia CHECHLÍNSKA, "Kątski [de Kontskï]", em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XIII, p. 411).

[5] *Revista universal lisbonense* de 14 de Junho de 1849, art. 534, assim como de 21 de Junho de 1849, art. 556.



Fig. 59: Pedro Augusto Guglielmi (litógrafo), ***Antonio de Kontski, pianista honorario de Cámara de S. M. C.*** **(Biblioteca Nacional de Portugal)**

Kontskï apresentou-se neste mesmo teatro nos dois dias seguintes durante os intervalos dos espectáculos teatrais, e exibiu-se a 26 do mesmo mês no salão privado da casa Lucotte, cujo contacto tinha sido provavelmente facilitado pelas suas estadas em Paris, no decurso das quais, em 1844, tinha sido referido por Heine como "um jovem polaco de respeitável talento que já conseguiu conquistar celebridade".[6]

[6] HEINE, *op. cit.*, p. 80 ["un giovane polacco di rispettabile talento che si è anche già conquistata della celebrità"]. A presença em Portugal da família francesa Lucotte, nomeadamente do Conde de Claranges Lucotte, célebre arquitecto, estava ligada à realização de algumas grandes infra-estruturas no país (encontram-se algumas referências em Jorge Fernandes ALVES – Silvestre LACERDA, "Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela – as origens", in *O Tripeiro*, 7ª série, ano XV (1995), nº 1-2, pp. 41-46, e nº 3, pp. 84-88, assim como em Jorge TRIGO, *Nos 120 anos da Linha de Sintra*, comunicação apresentada aol *III Encontro de História de Sintra*, Palácio Valenças, 3-5 de Maio de 2007). Luísa Cymbron recorda o papel de Lucotte na empresa do Teatro de S. Carlos de 1850, assim como as suas relações de amizade com o conde de Tomar (CYMBRON,

A actividade intensa do concertista na capital portuguesa fará com que no dia seguinte intervenha por duas vezes no S. Carlos no âmbito de um espectáculo realizado pela companhia dramática do Teatro do Ginásio, a seguir às quais "S. M. condecorou-o com a ordem de N. S. da Conceição, e brindou-o com uma caixa com a sua Real firma em brilhantes".[7] Ainda a 30 desse mesmo mês reencontramo-lo num concerto de uma das principais sociedades amadoras assim como, nos dois dias seguintes, nos salões de dois políticos de primeiro plano da época, respectivamente o marquês de Fronteira e o então primeiro ministro, o conde de Tomar.[8] A 25 de Julho Kontskï tocou no Paço – nesse contexto a imprensa anunciou que a rainha de Espanha o tinha nomeado pianista da "Real Camara" – para aproveitar em seguida o facto de a temporada já ir adiantada para se deslocar ao Porto, donde, após ter obtido outros sucessos, regressou no fim do mês.[9]

A 10 de Setembro é de novo levado a emprestar, "com o maior cavalheirismo e generosidade", o seu talento no Teatro D. Maria II para um sarau de beneficência a favor do "Asylo da mendicidade",[10] um acto obrigatório a que se prestava em geral o concertista do século XIX, como que a querer compensar, com um visível acto de generosidade e altruísmo, o individualismo e um certo hedonismo implícito no seu papel de virtuoso. Menos usual é por outro lado a intervenção publicada pelo músico entre Setembro e Outubro nas páginas da *Revista universal lisbonense*, jornal que seguia com especial e constante interesse a sua actividade em Lisboa, e que começa a contá-lo entre os seus colaboradores: trata-se de um artigo publicado em duas partes no qual o músico, posto ao corrente das carências do ensino musical na cidade, e provavelmente também a pedido do conde de Farrobo que era nesses anos inspector dos teatros, reporta algumas reflexões, extraídas de um mais vasto e pormenorizado projecto entregue ao primeiro ministro, sobre as reformas que seria necessário introduzir no ensino no Conservatório de Lisboa.[11] Às ideias chave elaboradas nestes artigos – necessidade

A ópera em Portugal ... cit., p. 74). Os concertos de Kontskï no teatro nacional são assinalados pela *Revista universal lisbonense* de 5 de Julho de 1849, art. 595.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem*, onde se assinala a participação "na Philarmonica", presumivelmente a Assembleia Filarmónica ou a Academia Filarmónica.

[9] *Idem*, 28 de Julho de 1849, art. 577, e 23 de Agosto de 1849, art. 700.

[10] *Idem*, 13 de Setembro de 1849, art. 745.

[11] Antonio de KONTSKI, "Projecto de melhoramentos para o Conservatorio Real de Lisboa" in *Revista universal lisbonense*, II partes, 27 de Setembro de 1849, art. 771, e 4 de Outubro de 1849, art. 787.

572 REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE.

BELLAS-ARTES.

Projecto de melhoramentos para o Conservatorio Real de Lisboa.

IV

Ars longa vita brevis.

787 Todo o trabalho deve ser recompensado. Todos os que se dedicam a uma carreira qualquer são forçados a consagrar a sua vida inteira quando pertendem aprofundar a sciencia da sua arte em toda a sua extensão.

A musica, como uma das artes mais intimas, mais misticas e expressivas, é a que esvae mais cedo a vida dos que a ella se votam: eis a rasão por que se vêem tantos musicos celebres mortos na flôr da edade, taes como Mozart, Beethoven, Weber, Bellini e Donizetti.

É pois de justiça que os professores que sacrificam o seu melhor tempo, e os seus mais bellos dias, á instrucção, possam na velhice não temer a fome; e só assim é que se poderão obter bons mestres activos e zelosos.

Porém antes de discorrer ácerca da pensão de aposentadoria, que se deve conceder aos bons mestres, direi alguma coisa sobre o que convém fazer para animar os professores durante o seu serviço activo.

É de toda a necessidade que no fim de dez annos os professores do Conservatorio, os que tenham deitado melhores discipulos, que tiverem alcançado os premios, recebam uma distincção honorifica, com a qual se animem a perseverar n'aquella sua tão ardua tarefa, pois que a coragem civil deve ter egual direito ás recompensas que a coragem militar; e tanto mais quanto o valor civil é sem prestigio, quasi sempre esquecido ou disputado. Insistirei pois em que o homem que malbarata a sua vida no ensino, transmittindo as suas luzes aos alumnos do Conservatorio, tem bem servido o paiz, e é digno de recompensa pelos serviços feitos.

SS. MM., pela protecção que todos os dias prodigalisam aos artistas, mostram bem todo o interesse que tomarão pelo Conservatorio. Já se vê pois que as suas altas protecções não faltarão a este estabelecimento, e os professores, vendo que são animados de uma maneira efficaz, empregarão com prazer e assiduidade todos os seus talentos em bem servir os seus logares. Depois de 20 ou 25 annos de bom serviço, o professor deve poder ir descançar das suas fadigas, e é de justiça assegurar-lhe uma existencia tranquilla.

Já fallei da necessidade de estabelecer *concertos no Conservatorio*.

Estabelecendo esta proposição tive tres pontos em vista: — 1.° fazer ouvir as *obras primas* dos grandes mestres: — 2.° o de empregar na sua execução os professores e os discipulos do Conservatorio, mediante uma retribuição que lhes servirá de augmentar os seus ordenados: — 3.° de ajuntar em caixa um fundo, que servirá para as pensões dos professores aposentados.

Com este systema, o paiz e os artistas lucrarão: o paiz acostumar-se-ha a ouvir musica boa; os artistas familiarisar-se-hão com as obras dos grandes mestres; e os discipulos do Conservatorio habituar-se-hão a executar musica de orchestra, que os fará optimos musicos.

Fica pois demonstrado ser coisa util e indispensavel os concertos no Conservatorio. Qual será a pessoa da boa sociedade que deixará de assistir a elles? Qual será o artista que se privará de ouvir tão boas lições? Haverá algum talvez, como certos que não vão aos concertos de artistas estrangeiros porque se julgam assaz perfeitos, e não concebem a perfeição além da bitola da sua capacidade; ou os que julgam os artistas estrangeiros, sem n'os haverem ouvido, sempre em mal, que são os que dizem — *« ainda o não ouvi, mas não póde ser grande coisa!*

Quando se não póde primar, aconselha a modestia que se não promovam tropeços aos verdadeiros artistas, que o sejam por amor da arte.

V

De proposito reservei para ultimo logar tractar da educação artistica, para que não cuidassem que eu vinha tractar de uma questão pessoal, procurando melhorar a condição do professorado, quer em consideração quer em lucros, no que fazia serviço ao paiz e á arte que professo.

Ufano-me pois em esperar que todos os que forem verdadeiros artistas não me quererão mal, quando tiverem lido e meditado o projecto que eu submetto á opinião publica, e á dos professores.

Já acima citei os nomes dos professores portuguezes, comprazendo-me em lhes dar uma homenagem publica da minha estima pelos seus talentos. Se pois isto é sabido de toda a gente, é força confessar que se com taes professores o Conservatorio não corresponde á sua missão, é porque existe um vicio no systema do ensino.

O que constitue um bom ensino são os bons methodos; e é esta a parte em que pecca o Conservatorio.

Por que é que os pianistas não podem tocar n'um *cravo* de 4 oitavas e meia? É porque as composições de hoje precisam pelo menos 6 oitavas e meia. Por que é que as antigas sonatas são hoje tocadas até pelos meninos? Porque em logar de fazer um pequeno canto com uma mão, e um pequeno acompanhamento com a outra, conseguimos hoje fazer do *cravo* uma orchestra inteira no piano, com as mais difficeis combinações. Os methodos de 1790, 1814 e até de 1825 não bastam hoje, porque a perfeição dos pianos e a dos pianistas teem feito progressos espantosos, bem como os novos methodos. É pois necessario ir com o progresso, e não crer que o que n'outro tempo foi optimo, ainda hoje o é.

Nas sciencias não é do homem que se deve curar, porém do seu saber; e é sobre tudo no ensino das sciencias, que se deve procurar escrupulosamente de não confundir o homem com o professor.

Fig. 60: Antonio de Kontski, “Projecto de melhoramentos para o Conservatorio Real de Lisboa” (*Revista universal lisbonense*, 27 de Setembro de 1849, art. 771)

de incentivar a prática concertística e o repertório "clássico" – parece corresponder a execução de uma obra dedicada à rainha: um grande trio para piano, violino e violoncelo, género muito pouco frequente nas salas de concerto lisboetas, apresentado num concerto extraordinário da Assembleia Filarmónica a 25 de Setembro.[12]

A atenção prestada pelo artista polaco à formação parece reflectir-se na sua própria actividade concertística quando se presta a tocar juntamente com o jovem aluno do conservatório Eugenio Masoni, enquanto que um testemunho da receptividade dos músicos mais sensíveis à necessidade de um alargamento do repertório de concerto parece ser constituído pela dedicatória de uma sinfonia por parte de Guilherme Cossoul, que a dirigiu num espectáculo a 30 de Outubro no D. Maria II.[13]

A popularidade conquistada por Kontskï em Lisboa, as relações estabelecidas com os mais importantes membros da boa sociedade local e com alguns dos músicos lisboetas – sublinhadas também por um retrato que, na esteira de Liszt e das principais vedetas do teatro italiano, lhe fará o litógrafo Pedro Augusto Guglielmi – serão finalmente coroadas com dois espectáculos em seu próprio benefício realizados no Teatro de S. Carlos, respectivamente a 5 e 19 de Novembro, no segundo dos quais se exibirá, coadjuvado por João Guilherme Daddi, na fantasia para dois pianos sobre a *Norma* de Thalberg, concluindo assim do modo mais prestigioso a sua permanência na cidade.[14]

A sua ligação com uma parte do ambiente musical de Lisboa irá supostamente manter-se também nos anos seguintes, como parece confirmar a execução de duas obras suas (uma sinfonia e a peça "característica" *Les charmes de Lisbonne*), ainda em 1850 e 1851, respectivamente nos concertos da Academia Melpomenense e da Assembleia Filarmónica, assim como a sua actividade de colaborador da *Revista universal lisbonense*, que continua com a publicação em 1850 de um artigo intitulado "Da musica sagrada e da sua influencia religiosa", centrado na necessidade de definir o repertório idóneo para este género de música.[15]

---

[12] *Revista dos espectaculos* nº 31 de Agosto 1854, assim como nº 18 de 30 de Setembro de 1855.

[13] *Revista universal lisbonense* de 7 de Março de 1850, art. 369, assim como VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 299.

[14] *Idem*, vol. I, p. 378, assim como *Revista universal lisbonense*, 8 de Novembro de 1849, art. 79, e 22 de Novembro de 1849, art. 105. A obra executada com Daddi deve ser presumivelmente o *Grand duo pour deux pianos sur des motifs de "Norma" de Bellini*, op. 12.

[15] Antonio de KONTSKI, "Da musica sagrada e da sua influencia religiosa", in *Revista universal lisbonense*, 21 de Novembro de 1850, art. 141. Para os concertos v. os números de *O espectador* de 20 e 27 de Outubro de 1850; um exemplar da peça *Les charmes de Lisbonne, valses pour le piano*, op. 130, publicado em Lisboa pela casa Sassetti, existe em *P-Ln*, M.P. 446//94 A.

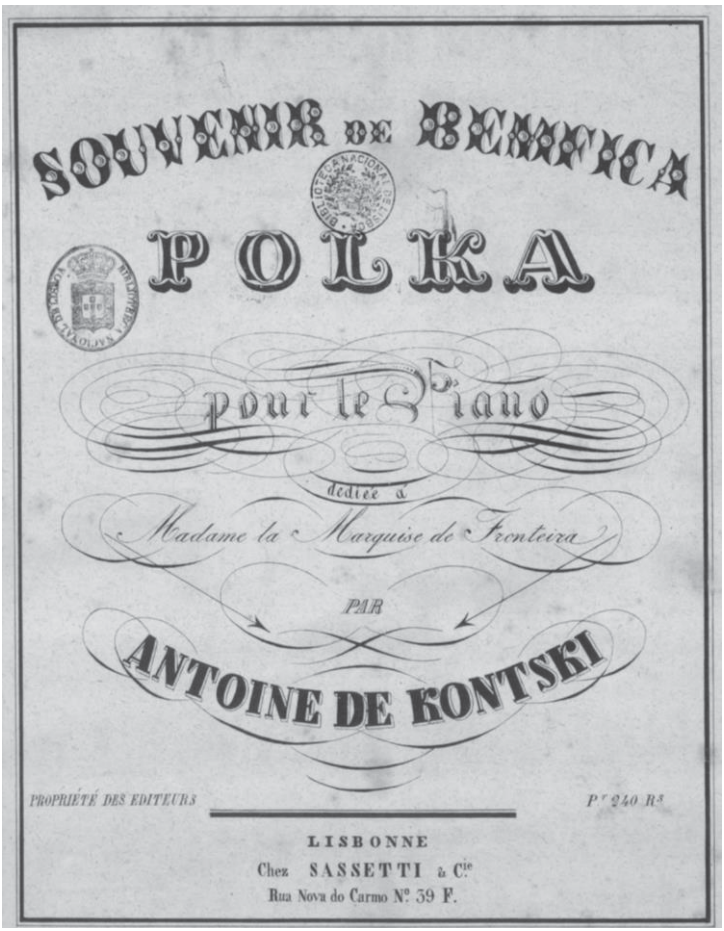


Fig. 61: Frontispício de *Souvenir de Bemfica, polka pour le piano dediée á Madame la Marquise de Fronteira par Antoine de Kontski*, Sassetti & C.ie [185?] (Biblioteca Nacional de Portugal)

Se o percurso da actividade lisboeta do pianista polaco parece demonstrar que a capital estava dotada de uma rede de espaços de sociabilidade que do privado ao público constituíam um pressuposto indispensável para a realização da típica actividade de concertos oitocentista, e que estivesse assim de certo modo pronta a acolher e incentivar este tipo de prática, alguns comentários jornalísticos a este respeito parecem ao contrário mostrar uma certa insatisfação em relação às condições oferecidas pela cidade. É sublinhada de um modo especial a falta de um local institucional destinado à exibição concertística, que se mantinha de facto fortemente condicionada

pelas exigências dos espectáculos teatrais ou, no âmbito das chamadas sociedades filarmónicas, pelo protagonismo e gosto dos diletantes.

O relevo e a interpenetração no âmbito do concerto de dois aspectos, o espaço teatral e a prática amadora, parece por exemplo deduzir-se da crónica de um sarau no Teatro de S. Carlos em 1843 no qual se tentava retomar a moda europeia, e principalmente parisiense, do "concerto monstro", organizando um conjunto muito nutrido formado por profissionais e amadores; a crítica do cronista não pode deixar de afirmar peremptoriamente que "não é no Theatro onde se dão estes concertos, – é em sallas já construidas para esse fim".[16] Alguns anos mais tarde, como já vimos no capítulo dedicado às associações filarmónicas lisboetas, a tentativa de fundir as duas principais sociedades de concertos amadoras foi acompanhada por outra, patrocinada mais uma vez por Farrobo, de edificar uma verdadeira sala de concertos. O mesmo conde retomou um pouco mais tarde um projecto análogo, desta vez ligado às necessidades do conservatório, propondo-se construir uma sala para concertos e actividades teatrais "no terreno contiguo ao estabelecimento".[17] A necessidade de tal sala era também contextualmente sublinhada por Kontskï no seu projecto de melhoramento do conservatório, no qual incitava a "organizar como em París e Vienna, concertos de musica classica" naquela instituição, defendendo que tal era um instrumento indispensável para dar o "impulso necessario para estimular os artistas e generalizar o gosto da boa musica".[18] Ainda desta vez, malgrado a indiscutível necessidade e razoabilidade do projecto, este acabou por atolar-se – no dizer de Vieira – nas águas paradas das dificuldades burocráticas, sendo retomado, modificado e levado a cabo somente em 1892, muitos anos após a morte de Farrobo.[19]

O falhanço destas duas tentativas, uma no âmbito amador e a outra no profissional, parece ser de certo modo emblemático da falta, na Lisboa da época, de uma verdadeira cultura do concerto entendido como forma de espectáculo autónoma e de dignidade equivalente à do espectáculo teatral. E de facto as sociedades filarmónicas, por causa da sua vertente amadora, cumpriam plenamente as novas e cada vez mais difundidas exigências de sociabilidade mundana, mas estavam contudo centradas nos gostos e nas

---

[16] *O raio theatral* de 19 de Novembro de 1843; sobre a introdução da moda do "concerto monstro" em Lisboa e sobre o papel desempenhado pelo conde de Farrobo v. ESPOSITO, *Nos antípodas do "Hercule-musicien"* ... cit.

[17] VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 408, o qual recorda também que a construção de uma sala para os exercícios dos alunos tinha já sido prevista nos estatutos apresentados em 1841 por Almeida Garrett (*idem*, vol. I, p. 155).

[18] KONTSKI, "Projecto de melhoramentos" .... cit., I parte.

[19] VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 408.

exigências culturais dos seus protagonistas, dos quais não se podia pretender que fossem muito diferentes das do público dos teatros, com o qual coincidiam essencialmente os mesmos membros destas associações. Estas parecem assim satisfeitas na actividade de reproduzir, amplificar, e por vezes antecipar, estimular e competir sobretudo com o teatro italiano, representando um seu apêndice mais do que uma alternativa.

O mundo dos músicos profissionais locais por sua vez, fragilizado por uma longa história de precariedade e subalternidade – de um lado em relação aos membros das companhias italianas e do outro aos amadores da boa sociedade local – parece centrado na defesa corporativa dos próprios interesses e no controle, fiscal antes do que artístico, da actividade musical lisboeta. Um posicionamento defensivo e uma concentração na manutenção dos seus próprios, se bem que limitados privilégios, que se reflecte na estratégia dos líderes da classe dos músicos locais e que, em relação à actividade concertística, não parece favorecer uma visão verdadeiramente alternativa à visão dominante: a tentativa mesmo assim significativa da Academia Melpomenense mostra claramente como os profissionais lisboetas acabam inevitavelmente por tentar promover o seu prestígio artístico competindo no mesmo âmbito dos amadores, assim como parece até indicar que boa parte deles sentia que a sua própria formação musical era insuficiente para a exibição solística. Parece portanto que a particular radicalização do corporativismo e a rígida hierarquia no interior da classe dos profissionais lisboetas terá acabado por dificultar mais que incentivar uma mentalidade concertística que noutras paragens se alimentava em boa parte de certo individualismo de cariz romântico.

Individualismo e mentalidade modernos, em relação ao contexto lisboeta, já expressos pelo contrário muito cedo e de modo emblemático por João Domingos Bomtempo – que de facto, como vimos na parte inicial deste livro, não se deixou integrar no rígido sistema da Irmandade de S. Cecília – ou mais tarde por Vicente Masoni – o único professor do conservatório durante a gestão de Migone com uma relevante actividade concertística internacional: é significativo que o célebre violinista, justamente em consequência de uma das suas deslocações ao estrangeiro, tenha sido "punido" com a suspensão da sua remuneração e com a imposição de um substituto diferente daquele que ele próprio tinha indicado.[20]

E de facto, se o concertismo de Bomtempo e de Masoni é um dado que emerge nitidamente, malgrado o contexto, tal deve-se às altíssimas protecções políticas de que gozavam e sobretudo a um prestígio adquirido ante-

[20] Cf. Arquivo do Conservatório Nacional, "Livro de Ordens para servir desde o 1º de Janeiro de 1841", ord. 166 e 181.

riormente à sua fixação em Lisboa, enquanto podemos supor que outras personalidades locais que poderiam ter exprimido uma verdadeira mentalidade concertística tenham sido mantidas à margem da vida musical oficial da cidade pelo mesmo sistema das instituições musicais locais.

Um certo autoritarismo parece de facto ser comum à direcção da 24 de Junho, e de um modo especial à gestão de João Alberto Rodrigues Costa, assim como ao "irascivel e duro"[21] director da Escola de Música do Conservatório, Francisco Xavier Migone, que não por acaso, mesmo não sendo músico de orquestra, irá integrar muito em breve, como já referimos anteriormente, o conselho da Associação Música 24 de Junho. Ambas as instituições musicais, para além das afirmações de intenção, parecem por vezes mais ocupadas com a gestão e manutenção do poder do que em incentivar uma modernização e actualização da cultura musical lisboeta através da afirmação de uma concepção mais moderna do papel do músico na qual pudessem emergir, por exemplo, as suas individualidades próprias: estas parecem por vezes ser mesmo encaradas como uma ameaça para o sistema musical oficial da capital.

Talvez se possa interpretar deste modo, por exemplo, a experiência profissional de João Guilherme Daddi, músico activo no âmbito concertístico lisboeta durante todo o período objecto deste estudo, o qual permaneceu à margem das instituições musicais profissionais da cidade e desenvolveu a sua actividade sobretudo no circuito privado. Entre Bomtempo e a geração de Guilherme Cossoul tem-se a sensação de que Daddi é o músico português que melhor encarna uma mentalidade e uma competência concertística modernas, mostrando além disso uma cultura musical aberta e actualizada que se reflecte não só no repertório proposto, mas sobretudo nas iniciativas culturais por ele promovidas.[22]

---

[21] VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, p. 85.

[22] Remeto para a biografia do músico redigida por Vieira (VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, pp. 374-381) onde se lembra que Daddi "fez uma viagem artistica ás principaes cidades de Hespanha, França e Inglaterra" em 1839 (p. 375) mas sobretudo que tinha sido "o primeiro que entre nós realisou sessões de musica de camara" e que mais tarde organizará uma verdadeira "Sociedade de Concertos classicos" (p. 378). A estes dados acrescentamos a já citada *tournée* realizada com Vicente Tito Masoni em Espanha em 1843 (ver o capítulo "Solidariedade, proteccionismo e promoção artística ...", em particular a nota 8) e os concertos dados em Madrid em 1846 (cf., entre outros, *Diario de Madrid* e *Espectador* de 17 de Novembro de 1846), enquanto um artigo jornalístico afirma que Daddi era um "distinto representante" da escola pianística de Thalberg (Andrade FERREIRA, "Revista musical: Sigismund Thalberg", in *A illustração luso-brazileira: jornal universal*, 1 de Março de 1856). Sobre o músico veja-se também Francesco ESPOSITO, "João Guilherme Daddi", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG2), 1994-98, assim como *Documentos para a história da música portuguesa III. João Guilherme Bell Daddi [...]Apontamento autobiográfico* ... cit.



Fig. 62: Autor desconhecido, *Retrato de João Guilherme Daddi* (Museu da Música de Lisboa)

É justamente contra ele – que tinha sido apreciado no estrangeiro e tinha tido a honra de ter sido escolhido por Liszt primeiro, e depois por Kontskï, para uma execução conjunta – que se manifesta a vontade vexatória da oficialidade musical citadina, tornando-o vítima de "um dos mais escandalosos episodios succedidos entre os nossos artistas".[23] Segundo o relato de Vieira, de facto, o director do conservatório, o pianista e compositor Migone, "artista de curtos vôos" mas que "subiu á mais alta posição que um musico póde obter", encarregou-se de estigmatizar a suposta mediocridade e escassa competência técnica de Daddi e de Angelo Frondoni, rejeitando as suas composições apresentadas ao concurso para escolher a sinfonia que deveria inaugurar o Teatro D. Maria II: e isto através de uma extensa "breve analyse" publicada numas boas quatro páginas do *Diario do Governo*, onde essas composições são tratadas na sequência das de um aluno medíocre.[24] Na resposta indignada publicada na imprensa por Daddi e Frondoni lê-se a legítima pergunta dirigida a Migone: "Que fez? Onde estão as suas produ-

[23] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 376.

[24] *Ibidem*, assim como *Diario do Governo* de 1 de Junho de 1846.

ções? [...] Demais, com que titulo occupa S. S.ª a principal cadeira de musica?" e, na parte final, a seguinte afirmação:

> Existindo taes professores no conservatorio, que se enchem primeiro d'orgulho fatuo do que comprovarem com obras o seu amor proprio illimitado, é impossivel que o publico dê credito a palavrões ôcos.[25]

O desabafo termina com o convite aos próprios censores "para um certamen musical, onde, quando e como quiserem", desafio que obviamente estes não se baixaram a aceitar, mesmo se se deve dizer que nos anos seguintes Migone, do qual não consegui encontrar nenhum rasto de exibições pianísticas públicas ou privadas, estará cada vez mais presente como compositor na vida musical lisboeta.

Alguns anos mais tarde o próprio *Projecto de melhoramentos para o Conservatorio Real de Lisboa* apresentado por Kontskï, presumivelmente ajudado na sua elaboração por alguém que estava por dentro do ambiente musical lisboeta, parece evocar mesmo que veladamente o velho escândalo, afirmando:

> Eu não quero fallar de *harmonia*, *contraponto*, *etc.* – qual é o artista que não conhece estas coisas? Para a critica ser de peso e conscienciosa, é forçoso que o que a faz seja tão entendedor da materia como o criticado; sem isto ella não prejudica senão o que a faz.[26]

É interessante notar que Kontskï, apesar de dirigir um tributo "aos excellentes trabalhos, que diariamenta [*sic*] estão praticando os meus illustres collegas, Mazoni, Fontana, Migoni, Carrara e outros muitos professores estrangeiros pelo nascimento, portuguezes pela arte", parece na verdade endereçar nas entrelinhas uma crítica ao próprio director da Escola de Música do conservatório. É o que emerge em vários pontos, como por exemplo naquele em que, depois de ter defendido a solução de, em caso de necessidade, "recorrer a professores estrangeiros", afirma:

---

[25] A resposta de Daddi e Frondoni encontra-se em *A Revolução de Setembro* de 3 de Junho de 1846.

[26] KONTSKI, "Projecto de melhoramentos ....", cit., II parte. No meu entender, a frase parece retomar a própria crítica principal aos argumentos do júri do conservatório exposta por Daddi e Frondoni, ou seja a de se concentrar de um modo escolar sobre os seus supostos erros de harmonia. Segundo Vieira (VIEIRA, *op. cit*., vol. II, p. 8), a razão que levou Kontskï a redigir este projecto teria sido a de ocupar um cargo de relevo no conservatório, com o apoio do inspector dos teatros Farrobo, o qual como já recordámos era também protector de Frondoni e de Daddi.

> Já se vê que é de utilidade maxima para o paiz collocar á testa de um estabelecimento nacional um homem de talento incontestavel, zeloso, verdadeiro artista, e que de coração se lance na grande obra da educação musical de um modo infadigavel e assiduo.[27]

Parece evidente que na descrição do director "ideal" traçada por Kontskï está implicitamente contida uma crítica ao perfil artístico-profissional do então director da instituição, assim como não parece sinceramente um acaso o facto de que mais adiante, para demonstrar a necessidade de actualizar os métodos de ensino, o músico polaco recorra a um exemplo que parece assumir o papel de uma verdadeira descrição do pianismo praticado no conservatório e portanto, mais uma vez, de uma crítica dirigida a Migone, titular da cadeira de piano:

> Por que è que os pianistas não podem tocar n'um *cravo* de 4 oitavas e meia? É porque as composições de hoje precisam pelo menos 6 oitavas e meia. Por que é que as antigas sonatas são hoje tocadas até pelos meninos? Porque em logar de fazer um pequeno canto com uma mao, e um pequeno acompanhamento com a outra, conseguimos hoje fazer do *cravo* uma orchestra inteira no piano, com as mais difficeis combinações. [...] É pois necessario ir com o progresso, e não crer que o que n'outro tempo foi optimo, ainda hoje o é.[28]

Deste modo, o interesse da polémica em torno do concurso para a inauguração do Teatro de D. Maria II, que se desenvolve no âmbito da composição mais do que do concertismo, não é, pelo que se refere a este estudo, discutir a questão do "valor artístico" dos músicos envolvidos, até porque não estamos hoje em condições de identificar as composições que a originaram, mas sobretudo o de assinalar uma atitude vexatória nos confrontos, além de Frondoni que era nessa época o "compositor favorito do theatro nacional",[29] de Daddi, um dos mais activos concertistas e compositores existentes em Lisboa, réu, no dizer de Vieira, de ter brilhado na sua apresentação conjunta com Liszt e que, na medida em que não estava "integrado" no sistema da classe dos músicos lisboetas, continuará a ficar à margem das instituições musicais. A sua participação na Academia Melpomenense na

---

[27] KONTSKI, "Projecto de melhoramentos ....", cit., I parte.

[28] *Idem*, II parte.

[29] VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 434, o qual, no artigo sobre Farrobo, recorda também que Frondoni, que tinha ensinado no conservatório, tinha sido posteriormente dele excluído para favorecer em 1844 o acesso de Domingos Lauretti, "altamente protegido", com o pretexto de "não ter nomeação legal" (*idem*, p. 407).

qualidade de director de alguns saraus será de facto tardia e provavelmente ditada por razões de conveniência para a sociedade de concertos; conveniência esta que, como diz por sua vez explicitamente a documentação que chegou até nós, obrigará a Associação Música 24 de Junho a nomeá-lo sócio honorário na mesma altura em que esta procurava obter o apoio de Farrobo para a aprovação dos seus estatutos.[30]

Que Daddi não terá tido a vida facilitada na Lisboa da época emerge, para além do seu próprio desabafo autobiográfico, também de uma referência de um cronista que ainda em 1862 lamentava a sua exclusão de um "serão musical no Paço d'Ajuda", sublinhando a

> falta de consideração com que alguns professores [...] são tratados pela pessoa a quem está incumbida a gerencia das cousas musicaes no Paço. [...] Isto é feio, e parece fóra de duvida que a classe dos mucicos [*sic*] tem dentro do Paço *agulha ferrugenta* que trata de affastar d'alli tudo quanto tem algum merecimento.[31]

Da precedente polémica como também desta última, ambas centradas em Daddi, parece emergir um dado não destituído de significado, ou seja que nelas aparecem envolvidos músicos que representavam não só a oficialidade mas também o pianismo da cidade: o director do conservatório Migone, como já vimos também titular da cadeira deste instrumento e, em relação ao concerto no palácio real, Manuel Inocêncio Liberato dos Santos, pianista oficial da família real.[32]

---

[30] *Idem*, vol. I, p. 377, onde se refere a participação de Daddi na Melpomenense entre 1848 e 1853. Na documentação da associação encontram-se também duas comunicações suas, a primeira de 30 de Janeiro de 1849, na qual informa não poder aceitar a direcção do mês de Fevereiro "em consequencia de estar m.ª mulher m.to prossima a ter o seu bom successo e poder eu ser necessario repentinamente d'um mom.to por outro", a segunda de 3 de Março de 1851, por "ter que comecar dentro de poucos dias os ensaios da minha opera para o Theatro das Larangeiras a qual deve ir a scena para o fim do mez de Abril" (cf. *P-Lmf*, AM, Exp. 1846-etc.). A oportunidade de fazer sócios honorários, entre outros, Daddi e Frondoni é afirmada in *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II Livro, 16ª sessão, 29 de Dezembro de 1851.

[31] *Chronica dos theatros* de 16 de Junho de 1862.

[32] Remete-se mais uma vez para a biografia de Manuel Inocêncio traçada por Vieria que, no entanto, é particularmente crítica, tanto em relação às qualidades humanas deste músico como às profissionais; nela se pode ler, por exemplo, que, segundo um dito atribuído à Vicente Masoni, Manuel Inocêncio Liberato dos Santos, apesar do nome, "não era innocente, nem liberal nem santo" (VIEIRA, *op. cit*., vol. II, pp. 279-281: 281).

Não é talvez casual, assim, que seja justamente no campo do pianismo, em cujo âmbito se desenvolveram muitas das dinâmicas que imprimiram um novo curso à vida concertística do século XIX, que parecem ser mais visíveis os atrasos da actividade de concertos local: atrasos ainda mais surpreendentes se pensarmos que Lisboa tinha tido o privilégio de poder contar, primeiro com um pianista de nível internacional como Bomtempo, e depois com a presença prestigiosa dos maiores pianistas da época, de Liszt a Thalberg.[33]

[33] Sobre os travões postos pelo pianismo oficial à actualização da cultura pianística local remete-se para ESPOSITO, "'Liszt al rovescio'..." cit., onde se documenta a verdadeira campanha jornalística, presumivelmente inspirada por Manuel Inocêncio dos Santos, contra os pianistas estrangeiros que se apresentavam em Lisboa naqueles anos. Dessa campanha foi vítima o próprio Franz Liszt, cujo pianismo, tal como o de Bomtempo e dos pianistas estrangeiros que estiveram presentes naquele período na capital, foi durante muito tempo completamente ignorado e recuperado só quarenta anos mais tarde, quando, como é sabido, o jovem Viana da Mota se tornou aluno de Liszt em Weimar no último ano de vida do músico húngaro.

Os preços de um benefício: alguns dados sobre as despesas e receitas na organização de um concerto nos teatros da capital

Se o caso de Kontskï parece mostrar que existiam em Lisboa as condições necessárias ao desenvolvimento da actividade concertística, a reconstituição dos aspectos práticos da realização deste tipo de eventos, e especialmente dos encargos económicos que eles comportavam, resulta mais difícil devido ao carácter fragmentário e parcial dos dados disponíveis.

No âmbito do Teatro de S. Carlos continuava a utilizar-se bastante a prática do benefício, entendido como forma adicional de pagamento destinada aos principais artistas e empregados[1] mesmo se, a partir de 1843, quando o teatro deixou de funcionar durante todo o ano, se criaram provavelmente melhores condições também para a realização de benefícios não contemplados nas "escrituras", e portanto também acessíveis aos artistas externos, sobretudo nos meses de interrupção da temporada de ópera.

Se bem que seja difícil um cálculo exacto das despesas que comportava a realização deste tipo de espectáculos no teatro italiano, o cruzamento de alguns dados pode servir para fornecer uma ideia do encargo financeiro envolvido. Numa comunicação de Novembro de 1844 a Vicente Corradini, Caetano Jordani, contratando na qualidade de "chefe da orchestra" a futura remuneração desta, recordava que

> as Emprezas anteriores (e é provavel que V. Sª faça o mesmo) tem constantemente feito pagar a cada um dos beneficiados a quantia de 60#000 rs a titulo de ser para a Orquestra; quantia esta que ella nunca recebeu!!!![2]

---

[1] Moreau fala de um "número desmedido de récitas de benefício, concedidas a um sem-número de pessoas ligadas ao teatro" entre 1836 e 1840 e cita um comunicado da empresa que declina a sua responsabilidade pelos espectáculos montados pelos beneficiados (cf. MOREAU, *O Teatro de S. Carlos* ... cit., vol I, p. 136 e p. 61).

[2] *P-Lmf*, 24J, Expedientes 1843-47, cópia da comunicação de 11 de Novembro de 1844. Um documento de 1846 faz ainda referência a uma quantia análoga, relativa no entanto a um benefício do Montepio: "A sociedade do Theatro do Salitre propoe à III. Am.çao

A proposta do empresário relativamente à remuneração da orquestra, formulada alguns dias depois, para os períodos compreendidos entre Dezembro de 1844 e Maio de 1845 e entre Outubro de 1845 e Abril de 1846, estabelece quanto a este ponto que

> A Empreza concede em cada uma das épocas um beneficio para a Orquestra, e em cada um dos beneficios que houver a Empreza dará a gratificação de 30#000rs. á excepção de seis que se reputão livres de despezas em cada uma das épocas.[3]

Podemos dizer assim que a partir da temporada de 1844-45 o preço pedido ao empresário (que no entanto por sua vez podia presumivelmente exigir mais ao eventual beneficiado) pela actuação da orquestra neste género de espectáculos era de 30$000 réis, como confirma a documentação do Montepio Filarmónico, na qual se encontram efectivamente os recibos destes pagamentos à orquestra para quatro benefícios de 1845 (em favor dos artistas Tamberlick, Albertini, Rossi e Mabille) e para sete na temporada de 1845-46 (em favor de Renzi, Salandri, Grimaldi, Moreno, Martin e do "camaroteiro"),[4] benefícios esses que não faziam evidentemente parte daqueles que eram completamente livres de despesas e que, presumivelmente, eram destinados por exemplo ao director do teatro ou a outros elementos de primeiro plano da companhia.

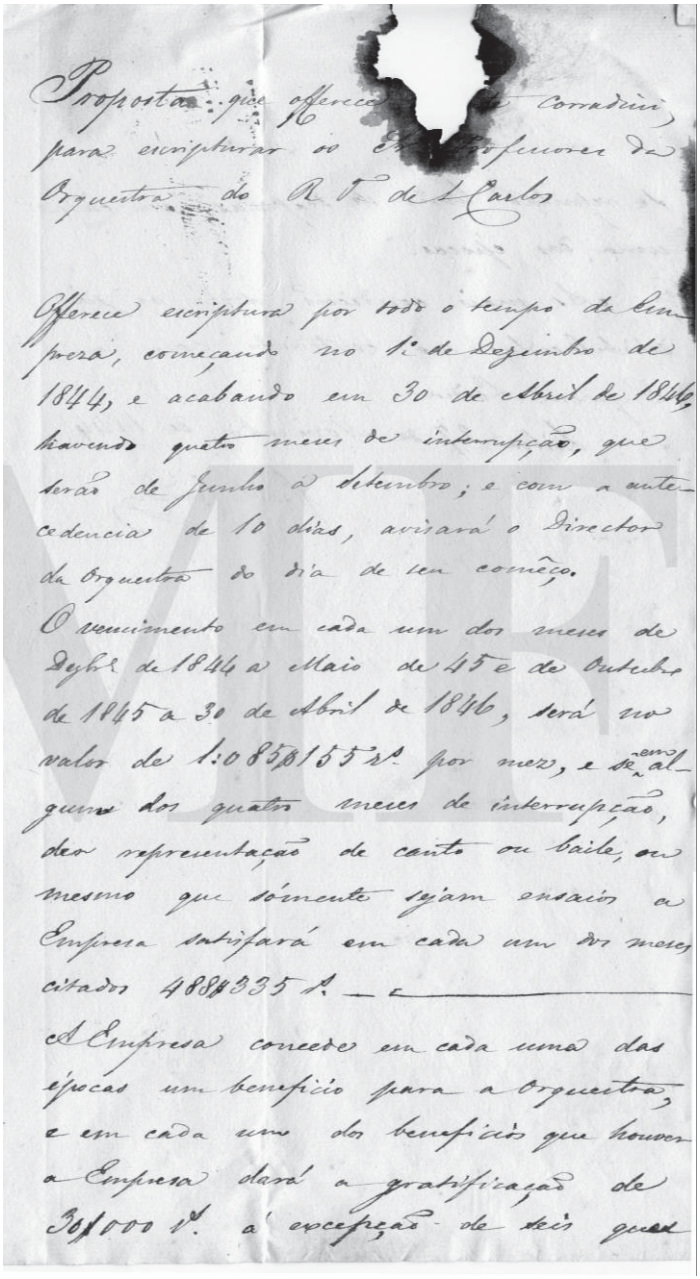
Entre os benefícios que a empresa Corradini concedeu nessa mesma temporada logo no acto das escrituras houve assim, além daquele habitualmente destinado ao Montepio Filarmónico, também um benefício anual destinado à orquestra do teatro, demonstrando o momento de força que a corporação dos músicos de orquestra tinha atingido naquela altura, benefícios estes que tiveram de facto lugar a 28 de Janeiro de 1845 e 5 de Janeiro de 1846. No próprio caso destes dois espectáculos podemos considerar que se tratasse, como era geralmente o caso daqueles a favor da instituição de socorros mútuos dos músicos, de benefícios "ao uso do Theatro", ou seja de espectáculos nos quais o empresário devia

---

do Montepio Filarmonico, que ella em lugar dos 60#000 q deve dar na recita do dia 4 no real teatro de S. Carlos, dará nessa mesma noite a quantia de 24#000 em dinheiro, e um beneficio no theatro do Gymnasio, somente captivo á diaria, como o outro beneficio q já fez o Montepio neste mesmo theatro": *idem*, comunicação de 30 de Abril de 1846.

[3] *Idem*, "Proposta que offereceu Vicente Corradini para escripturar os professores da Orquestra do R.T.de S. Carlos", 27 de Novembro de 1844.

[4] *Idem*, *passim*.



Proposta: que offerece Vicente Corradini, para escripturar os Snr. Professores da Orquestra do R. T. de S. Carlos

Offerece escriptura por todo o tempo da Empreza, começando no 1º de Dezembro de 1844, e acabando em 30 de Abril de 1846, havendo quatro meses de interrupção, que serão de Junho a Setembro; e com a antecedencia de 10 dias, avisará o Director da Orquestra do dia de seu começo.

O vencimento em cada um dos meses de Dezbr de 1844 a Maio de 45 e de Outubro de 1845 a 30 de Abril de 1846, será no valor de 1:085$165 rs por mez, e de algum dos quatro meses de interrupção, der representação de canto ou baile, ou mesmo que sómente sejam ensaios a Empreza satisfará em cada um dos meses citados 488$335 rs. — e

A Empreza concederá em cada uma das épocas um beneficio para a Orquestra, e em cada um dos beneficios que houver a Empreza dará a gratificação de 30$000 rs. á excepção de dois que

Fig. 63: "Proposta que offerece Vicente Corradini para escripturar os Snr. Professores da Orquestra do R. T. de S. Carlos" em 27 de Novembro de 1844 (Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa)

> Promptificar-lhe das operas e danças que estiverem em scena, sem excepção alguma, aquellas que o chefe da Orquestra conjuntamente com a commissão escolher, sem obrigação de se repetirem as peças de musica que no referido Beneficio se executarem.[5]

Isso representava assim a vantagem de se poder apostar num espectáculo de sucesso já comprovado sem ter de suportar o seu custo económico total, e de facto a corporação dos músicos irá escolher para cada uma destas duas noites uma ópera e um bailado entre os que já faziam parte do cartaz da temporada, enriquecidos apenas em 1845 pela execução de uma sinfonia de Francisco Norberto dos Santos Pinto. Através da documentação existente verificamos que, apesar de se tratar de condições favoráveis para os beneficiados, eram espectáculos não isentos de custos, que de facto montaram nas duas noites respectivamente a 89$880 réis em 1845 e a 82$020 réis no ano seguinte. As receitas das duas noites foram assim respectivamente de 356$880 e 369$040 réis que, deduzidas as despesas, produziram um lucro líquido para o beneficiado, ou seja a associação dos músicos de orquestra, respectivamente de 267$000 e 287$020 réis.[6]

Quadro XI: alguns benefícios no Teatro de S. Carlos em favor do Montepio Filarmónico e da Associação Música 24 de Junho

BENEFÍCIOS MONTEPIO FILARMÓNICO:

18/11/39	I acto da ópera *Norma* Variações para flauta Fantasia para orquestra *Echo e Narciso* (bailado) Solo de violino Sinfonia Dueto e cena final da ópera *Gemma di Vergy*	Vincenzo Bellini [?] F. A. N. Santos Pinto [?] F. A. N. Santos Pinto Gaetano Donizetti	Companhia de canto Manuel J. dos Santos Orquestra Companhia de dança Vicente T. Mazoni Orquestra Companhia de canto
10/10/42	Sinfonia de *Le Domino Noir* *Il Barbiere di Siviglia* (ópera) Variações para melofone "Sinfonia concertante para grande orquestra obrigada a clarinete, oboe, flauta, trompa, e fagote" Variações para violino	Danier Auber Gioachino Rossini [?] Peter von Lindpaintner [Joseph Mayseder?]	Orquestra Companhia de canto Louis Cossoul Gaspar Campos, Antonio Cottinelli, José Gazul Junior, João Gazul e Antonio Avilez V. T. Masoni

[5] A cláusula aparece no contrato com Lima de 1843 conservado em *P-Lmf*, 24J, Benefícios.

[6] *P-Lmf*, 24J, Beneficios, "Produto do Beneficio da Orchestra do Supredito Teatro feito em a Noute de 28 de Janeiro de 1845" e "1846, beneficio da Orchestra do Real Theatro de S. Carlos, em a noute de 5 de Janeiro".

	2º acto de *Os Cuscos e os Quitos* (bailado) Sinfonia	 Luigi Cherubini	Companhia de dança Orquestra
18/3/43	*Les Martyrs* (ópera) "novo solo de rebeca"	Gaetano Donizetti [?]	Companhia de canto V. T. Masoni
23/3/44	*Il Reggente* (ópera) *Gipsy* (bailado) "Peça concertante, em settemino"	Saverio Mercadante Vincenzo Schira	Companhia de canto Companhia de dança Orquestra
8/3/45	*Ernani* (ópera) Ária Variações para flauta *O diabo amoroso* (bailado)	Giuseppe Verdi [?] [?]	Companhia de canto Giovanna RossiCaccia Manuel J. dos Santos Companhia de dança
11/3/46	*I due Foscari* (ópera) *Palmina* (bailado) Solo de clarinete e oflicleide	Giuseppe Verdi [?]	Companhia de canto Companhia de dança Isidoro Franco/Severo José Caetano
22/4/47	*Attila* (ópera) Ária Fantasia para 2 fagotes	Giuseppe Verdi [?] F. A. N. dos Santos Pinto	Companhia de canto Eduardo Medina Ribas Augusto Neuparth/Tiago Canongia
11/3/48	*La regina di Cipro* (ópera) *Branca flôr* (bailado) Solo de clarinete Fantasia para violino	Giovanni Pacini [?] [?]	Companhia de canto Companhia de dança Raphael Croner V. T. Masoni
3/3/49	*Macbeth* (ópera) Solo de clarinete	Giuseppe Verdi [?]	Companhia de canto Carlos Augusto de Campos
2/3/50	*Macbeth* (ópera) *Andante-rondó* para violoncelo [*Andante cantabile et Rondo à la Mazurka sur un Air de Balfe*, Op. 7?]	Giuseppe Verdi Adrien Francois Servais	Companhia de canto G. Cossoul (acomp. ao piano por João Guilherme Daddi)
5/5/51	*Semiramide* (ópera) *O véu encantado* (bailado)	Gioachino Rossini	Companhia de canto Companhia de dança
5/6/51	*Semiramide* (ópera) *O véu encantado* (bailado)	Gioachino Rossini	Companhia de canto Companhia de dança
20/3/52	*I falsi monetari* (ópera) Final de *As quatro nações* e *Styrenne* (bailado) Trecho para flauta e acomp. de piano Dueto da ópera *Chi dura Vince* Cena e ária com coro da ópera *Torquato Tasso* *Fantasia funebre per grand'orchestra dedicata a Carlo Alberto re di Sardegna*	Lauro Rossi [?] Luigi Ricci Gaetano Donizetti Saverio Mercadante	Companhia de canto Companhia de dança J. M. Ribas/Miss Schott O. Bonafós/F. Goré A. M. Celestino Orquestra
31/3/53	Ópera [*Anna Bolena* ou *Ernani*?] *Annie Laurie* (canção tradicional escocesa) Fantasia sobre *Sonnambula* para clarinete *Eleonora* (bailado)	 [?] [?]	Companhia de canto J. Swift Rafael José Croner Companhia de dança

BENEFÍCIOS ASSOCIAÇÃO MÚSICA 24 DE JUNHO

28/1/45	*Lucrezia Borgia* (ópera) Sinfonia *O Diabo amoroso* (bailado)	Gaetano Donizetti F.A.N. Santos Pinto	Companhia de canto Orquestra Companhia de dança
5/1/46	*Don Pasquale* (ópera) *Palmina* (bailado)	Gaetano Donizetti	Companhia de canto Companhia de dança

Se entre os custos do benefício de 1845 em favor da 24 de Junho aparece, por exemplo, o pagamento de 5$520 réis a Santos Pinto como "gratificação á banda militar, e aos musicos que tocaram pratos, ferrinhos e caixa de ruffo" (o que parece constituir uma despesa suplementar com a finalidade de tornar o espectáculo mais atraente), outras entradas aparecem por sua vez como despesas ordinárias inevitáveis para o regular funcionamento da noite, como por exemplo os 28$800 réis pagos pela "illuminação", os 4$000 pagos a João de Deus "pelo movimento de scena" e os 1$800 a Giuseppe Siolli para os "alfaiates, para vestirem os actores na recita".[7] Entram em suma naquilo a que a documentação da época chama "diária", ou seja as despesas de funcionamento de um dia do teatro. Acrescente-se a isto que, tratando-se de récitas a favor da orquestra, não havia necessidade de pagar aos instrumentistas, cuja corporação requeria por benefício, como já referimos, 30$000 réis naquela temporada, que passaram depois a 20$000 réis em 1848, valor este que encontramos também inalterado em 1853 e 1854.[8]

No contrato da orquestra de 1850 a própria "gratificação" por ocasião de benefícios tinha estado por seu turno no centro do confronto, visto que o empresário tinha eliminado as 24 récitas extraordinárias nas quais, segundo o contrato anterior, a orquestra tinha a obrigação de tocar gratuitamente: ele exigia em troca que a orquestra renunciasse a ser paga por ocasião dos benefícios visto que a empresa tinha adoptado um "systema administrativo"

[7] *Ibid.*

[8] Cf. *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 12ª sessão, 21 de Agosto de 1848, assim como 24J, Theatros, "Relação do que pertence de cada beneficio, na importancia de dezanove mil reis, a'os individuos q. compõe a Orchestra do Theatro de S. Carlos", 1853 e 1854. Se bem que relativo a um período que sai fora dos limites cronológicos deste estudo e indicando provavelmente os custos totais incluindo também os honorarios de cantores e orquestra, refira-se um ofício enviado pelo conde de Satte ao barão de Lazarim "Presid.e da Comm.ao de Socorros a favor dos habit.es de Cabo-Verde" em 1855, no qual se lê: "Accusando a recepção do Officio datado de 19 do corrente, em que V. Ex.a me pergunta a quanto monta a despeza de uma recita no Theatro de S. Carlos, cumpre-me declarar a V. Ex.a que a importancia de que se trata é 168#000 rs., segundo as indagações a que mandei proceder" (cf. Arquivo Histórico da Marinha, cx. 1305-4, Teatro de S. Carlos, ofício de 21 de Dezembro de 1855).

que "eliminou todas as gratificações, com que eram onerados os benefícios".[9]

Diferentes e mais difíceis de avaliar são por sua vez os custos económicos dos benefícios organizados fora das escrituras e que, como já dissemos, tinham frequentemente lugar justamente nos momentos de interrupção da temporada lírica. É o caso por exemplo dos realizados por Manuel Inocêncio dos Santos, João Guilherme Daddi e João Alberto Rodrigues Costa no Verão de 1845, para os quais não sabemos quais foram por exemplo as quantias pagas para dispor do teatro e dos empregados necessários ao regular funcionamento do espectáculo e menos ainda as eventuais compensações aos artistas convidados.

Sobre este último ponto diga-se no entanto que se por um lado parece que estavam agora maduras as condições para a troca recíproca de favores entre colegas que descrevemos como sendo típicas da prática do benefício oitocentista (e que induzia os músicos a participar gratuitamente, seguros de serem depois retribuídos, não só naquele teatro mas também nos outros então em funcionamento, por ocasião dos benefícios que eles viessem a realizar em seu próprio favor), por outro alguns dados parecem indicar que em Lisboa continuava a ser habitual pagar os artistas convidados no própio benefício: uma comunicação de Caetano Fontana, que se refere justamente ao concerto em favor de João Alberto Rodrigues Costa em 1845 ao qual tinha tomado parte com os filhos, refire que o harpista, indo receber a compensação por aquela noite e ficando a saber que muitos dos músicos a ela tinham renunciado em favor do beneficiado, tinha decidido também ele renunciar a ela.[10] Isso leva-nos a pensar que a norma fosse a de retribuir os participantes e que só em casos excepcionais, como neste por causa do prestígio do líder da classe dos músicos locais, se dispensasse esta prática habitual.

Em 1850, ao apresentar o concerto de M.me e M. Calcagno, o último dos quais tinha sido "mui applaudido já nas soirées a que tem sido convidado por varias pessoas desta capital", um cronista sublinha que

> o publico, protegendo-o com a sua concorrencia a este concerto, louvará junctamente a bisarria com que todos os outros artistas se prestaram sem nenhuma retribuição, e a fineza que lhe fez a Excellentissima Baroneza de Barcellinhos, facultando-lhe a sua sala (entrada pela porta da Assembléa Philarmónica), umas das melhores que ha em Lisboa.[11]

---

[9] *O espectador* de 29 de Setembro de 1850.

[10] *P-Lmf*, 24J, Expedientes 1843-47, carta de 24 de Julho de 1845.

[11] *Revista universal lisbonense* de 9 de Maio de 1850, art. 486.

Parece tratar-se de uma "bizarria" portanto, e não de uma prática habitual, a que tinha levado a própria "orchestra composta de quasi todos os melhores musicos da do S. Carlos" a participar gratuitamente, dado que normalmente se fazia aparentemente pagar também por ocasião dos benefícios dos próprios colegas, tendo em vista a política da Associação 24 de Junho e o estabelecimento por parte desta de um tarifário para esse género de intervenções nos teatros subsidiados.[12]

Já nos referimos às acusações de avareza e à necessidade estratégica que tinha obrigado a direcção da 24 de Junho a decidir participar gratuitamente, em alguns casos excepcionais, em espectáculos de natureza caritativa. Como já recordámos, em 1843 foi desferido um violento ataque à orquestra nas páginas de um jornal, acusando-a de se deixar governar por uma única pessoa e de permitir no seu interior uma disparidade de tratamento entre os músicos, tomando justamente como pretexto o facto de ela se ter feito pagar por ocasião de um benefício em favor das filhas do defunto escultor Machado de Castro. O escândalo era determinado pela natureza altamente caritativa do evento – fortemente promovido na imprensa por Feliciano de Castilho e organizado na parte musical por Manuel Inocêncio dos Santos –, tendo o espectáculo contado de facto com a participação gratuita de todos os artistas que nele participaram, com a única excepção dos membros da orquestra. Os representantes desta última – Caetano Jordani, João Alberto Rodrigues Costa, Francisco António Norberto dos Santos Pinto, João Jordani, José Maria de Freitas –, na tentativa de se justificarem nas páginas de um periódico, afirmaram:

> que todos os empregados na orchestra, inclusive os que tocam a sóllo, receberam a paga que lhes era devida como empregados na referida orchestra em a noite do 11 do corrente, pela simples rasão de que pessoa alguma lhes pediu o favor de tocarem gratuitamente ao ensaio e á recita, bem pelo contrario, quando o sr. Manoel Innocencio fallou aos abaixos assignados sobre o objecto supra dito, foi sómente preguntando-lhes a quantia que exigiam pelo trabalho acima mencionado, e então por nós lhe foi respondido que seria a paga igual áquella que elle havia dado em a noite do seu beneficio.[13]

Somos assim levados a pensar que se terá verificado um comportamento análogo por ocasião dos concertos de Daddi e Manuel Inocêncio no Verão de 1845, para os quais temos somente um pedido genérico dirigido à

[12] V. a documentação conservada em *P-Lmf*, 24J, Theatros.

[13] *A Revolução de Setembro* de 17 de Agosto de 1843. Sobre a preparação do concerto v. a *Revista universal lisbonense* de 3 de Agosto de 1843, art. 1781.

orquestra a fim de esta lhes fazer o obséquio de participar, "tocando em cima do tablado":[14] tratava-se de um expediente bastante usual naquela época, que parece ditado também pela necessidade de compensar o público, o qual, na ausência de uma representação cénica, podia de qualquer modo ter alguma coisa que pudesse seguir visualmente, como demonstra por exemplo uma cláusula do contrato estipulado com Corradini em 1848:

> a orchestra será obrigada a tocar em todas as operas em musica, e danças, academias, e concertos que lhe fôrem ordenados pela emprêza, tanto no logar de costume, como tambem quando houver algum concerto extraordinario que a orquestra toda, deva ser collocada no tablado, e que para isso esteja o local propriamente arranjado.[15]

Em relação a um concerto de Eugénio Masoni e Guilherme Cossoul – dado no Teatro de S. Carlos a 16 de Junho de 1853 sob a protecção do rei D. Fernando e no qual participaram algumas das primeiras figuras da companhia italiana – o programa conservado na documentação da Casa Real inclui uma apostila que especifica: "N.B. Todos os artistas, que tomam parte n'este Concerto, prestam generosamente o seu reconhecido merito, em obsequio aos beneficiados", fórmula esta que parece indicar portanto uma participação gratuita.[16]

Também para o segundo teatro subsidiado, o D. Maria II, o primeiro na hierarquia das salas de espectáculos da cidade depois do S. Carlos, podemos documentar os custos relativos a dois benefícios em favor do Montepio, do mesmo género portanto daqueles que a mesma associação realizava no teatro italiano, e que eram já estipulados no contrato de escritura da orquestra. Para esses, realizados respectivamente em 1848 e 1852, a instituição de socorros mútuos dos músicos prevê, a título de "despezas varias", sempre a quantia de 96$000 réis, correspondente à despesa diária do teatro sem, presumivelmente, o pagamento da orquestra.[17] Se acrescentarmos portanto a este valor as despesas médias previstas com os músicos do teatro, na ordem de 20$000 réis por espectáculo, temos uma quantia não muito distante da "diária" pedida nos anos seguintes aos membros exteriores ao teatro que ali pretendiam realizar benefícios. Os dados de que dispomos para o Teatro D. Maria II

---

[14] *P-Lmf*, 24J, Expedientes 1843-47, carta de Daddi de 23 de Junho de 1845.

[15] *P-Lmf*, 24J, Benefícios, contrato celebrado pela associação com Corradini a 29 de Agosto de 1848.

[16] *P-Lan*, Casa Real (E.A.H.M.F.), cx. 3759 (agradeço a Luísa Cymbron esta informação).

[17] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 8ª sessão de 17 de Junho de 1848 e III livro, 9ª sessão de 9 de Junho de 1852.

são de facto relativos a duas récitas de 1858, a primeira concedida a Hippolyte Montplaisier, coreógrafo do teatro italiano, na condição de pagar "de diaria a quantia de 144#OOO reis"; a segunda é por sua vez relativa a Artur Napoleão, o qual pretendia, "antes da sua partida fazer um beneficio [...] do qual possa obter alguns recursos p.a as suas despezas, alem de por este meios se poder fazer ouvir por mais numerozo auditorio": a resposta do inspector dos teatros é "que o beneficio póde ter lugar no dia 13 do corrente, levando-se-lhe de diaria a quantia de 120"000 r. inferior á que se tem levado a outros beneficiados, isto não só em attenção á actual estação que afasta a concorrencia publica como dever-se proteger um jovem de tanto talento como é o requerente".[18]



Fig. 64: M. I. X. Novaes (litógrafo), ***Arthur Napoleão, natural do Porto, de idade de 6 annos, socio honorario da Sociedade Philarmonica Lisbonense,*** **1850 (Biblioteca Nacional de Portugal)**

[18] Para estes dois concertos v. respectivamente a documentação conservada em *P-Lan*, MR, mç. 3584, fasc. 235 e 306.

Estamos no entanto num período no qual, na sequência do decreto de 22 de Setembro de 1853, parece que as possibilidades de intervenção do inspector, mesmo no que se refere a este ponto, eram maiores, deixando-lhe uma certa margem discricional na determinação da "diária", ou seja dos custos de funcionamento diário do teatro a requerer para os diversos benefícios. Por exemplo em 1856, entre o fim da epidemia de cólera e o início da de febre amarela, aceitou, "em vista do pouco rendimento que, por em quanto, estão produzindo as récitas ordinarias", o pedido apresentado para a realização de um sarau em favor do Montepio, estabelecendo que "pela Diaria do Beneficio seja paga ao Theatro a quantia de 73#000$".[19] Uma quantia análoga, 72$000 réis, a subtrair à receita total da noite, é a que o inspector estabeleceu dois anos mais tarde para ir ao encontro do pedido do trompista Vivier que

> achando-se nesta capital, e tendo combinado com a empreza do theatro D. Maria II, o dar conjuntamente com os Artistas Nacionaes, uma representação intremeiada com pessas de muzica, desejando que tanto os artistas supra-mencionados, como elle, possa receber uma indemnisação adequada ao seu talento, e receiando que a estação avançada não possa offerecer este resultado conservando-se os preços abituais, pede a Vossa Magestade haja por bem conceder-lhe a facultade de levantar os ditos preços, como já se tem praticado para uns artistas que se acharão em caso identicos.[20]

O inspector dos teatros Farrobo, para evitar o aumento do preço das entradas do Teatro de D. Maria II, visto "que ainda até hoje senão fez semelhante concessão", parece ter assim decidido reduzir o custo do teatro, estabelecendo também que da receita da noite, deduzidos os 72$000 réis da "diaria", dois terços fossem para o artista francês e por conseguinte, presumivelmente, um terço para os outros participantes no sarau.[21]

---

[19] *P-Lan*, MR, mç. 3577, prot. num. 540, requerimento da Comissão administrativa do Montepio de Outubro de 1856.

[20] *P-Lan*, MR, mç. 3584, prot. num. 254.

[21] *Ibidem*. Farrobo já tinha tido um desentendimento com o músico francês quando, por ocasião da participação de Vivier num sarau na sua residência das Laranjeiras, lhe tinha oferecido um "riquissimo alfinete de brilhantes", considerado evidentemente insuficiente pelo trompista que no dia seguinte enviou um bilhete ao conde no qual o informava que o seu "prix est de mille francs pour se faire entendre dans une soirée particulière" (cf. VIEIRA, *op. cit*., vol. I, p. 404, assim como *Revista de Lisboa: jornal litterario, musical e theatral* de 15 de Agosto de 1858).



Fig. 65: Edward Grimstone (litógrafo),
***Eugène Vivier* (National Portrait Gallery)**

Estes dados fazem supor portanto uma certa oscilação, não só dos custos, mas também das receitas que era possível obter suportando o encargo de organizar um benefício, valores esses influenciados não só pelo preço requerido pela sala mas também, obviamente, pelo período do ano, que podia determinar a maior ou menor afluência aos espectáculos, assim como pela notoriedade do artista a quem se destinava o sarau, dos colegas convidados e do repertório proposto.

A este propósito, como é habitual, alguns dados são fornecidos pelos jornais por ocasião de polémicas, como por exemplo a que foi provocada pelo benefício no D. Maria II a favor do "Asylo da mendicidade" a 10 de Setembro de 1849, no qual, como já dissemos, tinha generosamente participado Antonio Kontskï e que tinha produzido cerca de 577$400 réis. O motivo do escândalo, do qual se fez porta-voz a *Revista universal lisbonense*, provinha do facto que cerca de metade da receita de um evento realizado para fins de beneficência tinha sido pago à pouco altruísta companhia dramática do teatro.[22]

[22] *Revista universal lisbonense* de 10 de Outubro de 1850, art. 63. Se bem que permanecendo no âmbito de um benefício *sui generis*, porque realizado para fins caritativos, há que sublinhar que com base na notícia fornecida pelo periódico a receita efectiva do

Como é evidente, os teatros secundários não subsidiados deviam de qualquer modo ser mais baratos por ocasião dos benefícios, seja pelo seu menor prestígio na hierarquia dos teatros lisboetas, seja pelo menor número de empregados que eram necessários para o seu funcionamento. De facto nestes regista-se frequentemente, no reinado de D. Maria II, a ocorrência de benefícios de artistas ao serviço de outros teatros, demonstrando um maior intercâmbio entre as forças musicais da cidade que tínhamos já assinalado como característico desta fase.

A este propósito, o contrato estipulado entre "João José da Motta, emprezario do theatro do Gymnasio e Henrique Fiorenzola, cheffe da orchestra do ditto theatro" a 27 de Abril de 1846 confirma as características dos benefícios como forma suplementar de pagamento, representado no caso específico por "dois terços do producto de um Beneficio (depois de deduzido da totalidade da receita a importancia da diaria) para o primeiro Rebeca"; ao mesmo tempo esclarece, no ponto 6, as condições que deveriam regular o previsto benefício do Montepio Filarmónico:

> Outro sim se obriga a Empreza a dar uma recita, com quaesquer das peças do seu Repertorio, a Beneficio do Montepio Philarmonico, pagando este a importancia da diaria – ou a entregar ao Thesoureiro do referido M.te Pio, a q.ta de quarenta e outo mil reis, seja qual fôr o senistro que possa haver.[23]

O contrato portanto, se bem que não dissesse qual era o preço da "diária" requerida para as despesas fixas de um benefício, é explícito acerca da penalidade de 48$000 réis que o empresário teria de pagar no caso de o benefício não se realizar, valor esse que não deveria ser muito superior ao lucro, líquido de despesas, que era de esperar para um espectáculo naquele teatro. De facto, a partir de um documento daquele mesmo ano, podemos estabelecer que o valor previsível da receita líquida de despesas para um benefício no Ginásio naquela época era de 36$000 réis.[24]

Mais explicitamente uma "cópia da escriptura para a Orchestra do Theatro Nacional do Salitre" em 1847, que prevee igualmente um benefício em favor da primeira rebeca e um em favor do Montepio, estípula que em ambos os casos se deverá pagar à empresa do teatro

---

asilo, cerca de 288$000 réis, foi mais ou menos igual à da orquestra do Teatro de S. Carlos nos dois benefícios realizados em seu favor no teatro italiano em 1845 e 1846.

[23] *P-Lmf*, 24J, Expedientes 1843-47, cópia do contrato para o Ginásio de 1846.

[24] *Idem*, comunicação de 30 de Abril de 1846 já transcrita na nota 2.

> a quantia de sesenta mil réis, por cada um dos Beneficios, a titulo de Diaria; e qualquer que seja o sinistro q. possa haver, e q. delle resulte o não se fazer os Beneficios nos mezes nesta indicádos, o Responsavel pela Empreza entregará ao Thesoureiro do Monte Pio Philarmonico, a quantia de sesenta mil reis.[25]

Ao facto de que em relação aos benefícios, sobretudo nos teatros não subsidiados nos quais o governo tinha menos possibilidades de intervenção, era possível verificar-se alguma especulação, e portanto que em torno desses se criasse uma espécie de mercado de compra e venda no qual acabavam por não ter muito peso considerações de natureza artística, refere-se nestes termos o autor de um artigo já mencionado:

> que os artistas que, em virtude das suas escripturas, têem direito a beneficios os façam, estamos de acôrdo: que, por um caso extraordinario, como é, por exemplo, o de querer proteger um artista desvalido da fortuna, mas dotado de merecimento, se dê em seu favor uma representação em qualquer theatro, achâmos justo; mas que se deixe agiotar ou especular com os beneficios; que se dê licença a toda a qualidade de gente para os fazer; que se permitta ás direcções dos theatros venderem beneficios a quem lh'os quer comprar; é um abuso que desejâmos ver acabado, porque vexa terrivelmente o publico, prejudica os interesses da arte e dos verdadeiros artistas, a até mesmo não convem ás emprezas theatrais. [...] À inspecção dos theatros compete olhar com attencão para este assumpto, que não é de tão pequena importancia, como á primeira vista aparece.[26]

As actas de 1851 do conselho da Associação 24 de Junho parecem já confirmar a normalidade da prática da venda de benefícios, assim como o preço que se pagava naquele ano pelo Teatro D. Fernando, que montava a cerca de 10$800 réis. A Associação, de facto, tendo obtido da empresa deste teatro um benefício a favor da Academia Melpomenense, ao qual porém tinha renunciado,

> tinha authorizado o Socio Ziegler em nome do Conselho, a vendê-lo, o que este com effeito conseguio, devendo ter logar no dia 17 do corrente: revertendo a favor do cofre a quantia de 10#800 em metal.[27]

---

[25] *Idem*, "Cópia da escriptura para a Orchestra do Theatro Nacional do Salitre" para o ano de 1847.

[26] *Revista dos espectaculos* nº 9, Junho de 1853.

[27] *P-Lmf*, 24J, Actas do Conselho, II livro, 13ª sessão de 5 de Novembro de 1851.

Parece evidente que esta última quantia devia estar próxima da que era normalmente necessária para realizar um benefício nos teatros secundários não subsidiados, permitindo assim o acesso a estes por parte de muitos artistas (a dar crédito ao citado artigo, mesmo que o seu valor fosse discutível) ou a pessoas que aí realizavam espectáculos com os mais variados fins.

De facto, encontramos na documentação numerosos espectáculos a favor das mais diversas causas, das que se destinavam às várias instituições caritativas (como no caso das recorrentes a favor do asilo de mendicidade nos diversos teatros, nas quais, de Liszt a Thalberg, se prestavam a colaborar os maiores concertistas presentes em Lisboa), àquelas, por exemplo, em benefício dos "emigrados do Pará, chegados ultimamente a esta Cidade", para os quais se realizou um concerto no Teatro de S. Carlos em 1835 cujas condições são assim descritas por um jornal:

> O divertimento deste dia constará d'um concerto vocal e instrumental, executado por individuos da companhia, e da orquestra, esta ultima executará entre outras, uma peça de musica nova, composição do celebre Mercadante, que o Emprezario trouxe ultimamente da Italia, e uma outra pessa composta pelo Mestre Miró. Todas as pessoas que quizerem contribuir para este beneficio, tomando Bilhete, se poderão dirigir áquelle Theatro todos os dias das 10 horas da manhá ás 2 da tarde. Os Srs. assignantes que quizerem ficar com seus camarotes igualmente se dirigirão ao Escriptorio para terem a preferencia, pois a Empreza lhos terá reservados. Haverá um caderno para acentar os nomes das pessoas que contribuem com mais do preço do camarote, ou bilhete, para se formar uma Relação, que será remettida aos Illustres Membros da Commissão de Subscriptores, com a conta corrente do producto do dito Beneficio.[28]

No mesmo teatro haverá também, entre outros, espectáculos realizados para recolher fundos por ocasião de desastres, desde o que foi realizado "em favor dos desvalidos pelo terremoto da villa da Praia" em 1841 até ao destinado aos "inundados do Ribatejo" em 1855, ou ainda para necessidades de natureza patriótico-política, como o que teve lugar em 1833 no Teatro do Salitre "a favor do fardamento de alguns voluntarios do Batalhão de caçadores N. 10" ou no Teatro da Rua dos Condes em 1846 "para auxilio do fardamento dos Algarvios, alistados nas Companhias de Voluntarios que se estam organisando em Lisboa", ou ainda no Teatro de S. Carlos em 1848 a favor de alguns oficiais italianos a fim de lhes obter os meios para poderem regressar à sua pátria.[29]

---

[28] *O nacional* de 28 de Outubro de 1835.

[29] Sobre os espectáculos mencionados v. por esta ordem *A Revolução de Setembro* de 19

Esta tipologia de espectáculos parece responder também a outras necessidades, contemplando causas de natureza pessoal, como por exemplo as relacionadas com a realização de um benefício do Teatro da Rua dos Condes em 1837 a favor do actor Alexis, "roubado em casa", ou os destinados a financiar "as obras da Igreja de S. Mamede" ou "a Irmandade do Santissimo Sacramento do Real Convento das Francesinhas", estes dois últimos realizados respectivamente no Teatro de S. Carlos em 1854 e 1850; um espectáculo análogo teve lugar no Teatro do Salitre em 1840 por iniciativa de um grupo de amadores, "entrando no numero d'elles a primeira dama que foi do Theatro Nacional Emilia das Neves; afiançando egualmente que os bilhetes d'entrada hão de ser distribuidos a pessoas de sua amizade".[30]

de Julho de 1841, *O trovador* de 12 de Maio de 1855, *Diario do Governo* de 24 de Agosto de 1833, biblioteca do *TDM*, 772, Teatro da Rua dos Condes, assim como *P-Lan*, MR, mç. 1224, p. 181.

[30] V. respectivamente *O nacional* de 20 de Janeiro de 1837, MOREAU, *O Teatro de S. Carlos…* cit., vol. II, p. 849, *P-Lan*, MR, mç. 1224, p. 254, e MR, mç. 3547, requerimento de 22 de Fevereiro de 1849.

O processo burocrático de requerimento de licença para a realização de um concerto público no contexto das preocupações com a regulamentação da actividade dos teatros

> No caso da impossibilidade de um ou mais artistas, ha sempre meio de supprir com Academias, ou qualquer outro modo que uma boa direcção deve ter preparado para similhantes casos, sem faltar aos espectaculos nos dias devidos em um Theatro que a Nação sustenta com tantos sacrificios seus tam custozos e com tam extraordinarios interesses do empresario.
>
> (Arquivo do Conservatório Nacional, "Livro de Ordens para servir desde o 1º de Janeiro de 1841", ord. nº 73 de 14 de Maio de 1841)

O aumento do número de requerimentos de autorização para a realização de espectáculos nos diversos espaços públicos, e portanto também nos teatros citadinos, em comparação com o período examinado na parte inicial deste estudo, é um indício evidente de um maior dinamismo da vida teatral e musical no reinado de D. Maria II.

A necessidade de obter uma licença das autoridades, à semelhança de outros contextos europeus, surgia tradicionalmente da exigência de controlar os espaços de reunião por motivos de ordem pública, vindo a ser mais ou menos enfatizada de acordo com a maior ou menor conflitualidade no seio da sociedade portuguesa num período de grande turbulência política como o que então se vivia.

Esta necessidade foi, todavia, também acompanhada em alguns momentos por uma exigência de regulamentação geral da actividade teatral da cidade que, por exemplo, numa conjuntura especial como a da Revolução de Setembro, se reflectiu, como se sabe, na tentativa da reforma de Almeida Garrett e na instituição da Inspecção Geral dos Teatros, por ele presidida até 1841.[1]

---

[1] A este respeito remete-se para os trabalhos de Luísa Cymbron e de Joaquim Carmelo Rosa, que se ocupam deste organismo no âmbito do teatro italiano e do conservatório (cf. CYMBRON, *A ópera em Portugal* … cit., em particular o Capítulo 3, "O papel da Inspecção

Limitando-nos aqui a sublinhar apenas alguns aspectos que terão influência sobre a normativa e a *praxis* administrativa relativa aos concertos no período em análise, refira-se em primeiro lugar como a reforma de Garrett, que se insere nas muitas tentativas de regulamentação da vida teatral surgidas também noutras realidades europeias, aparece como um esforço destinado a enfrentar organicamente, numa visão sistémica, os problemas que haviam claramente emergido desde a época da Revolução de 1820: necessidade de garantir o controle e regular funcionamento dos teatros, de ter uma entidade em condições de intervir com autoridade nas habituais controvérsias teatrais (por exemplo na escolha das empresas, nos conflitos entre companhias e empresários, na mediação entre estes e o governo, etc.), de controlar o nível das produções através de uma acção censória (deslocando sensivelmente o acento para a qualidade artística das óperas teatrais mais do que para os habituais aspectos moralístico-repressivos), e de constituir um elemento de ligação entre o nível da formação e o da actividade teatral através da gestão das Escolas de música, arte dramática e dança do Conservatório Geral da Arte Dramática.

Um projecto, complexo e ambicioso portanto, que visava contribuir para um verdadeiro renascimento da vida teatral nacional mas que não podia deixar de se confrontar imediatamente com inúmeras dificuldades de natureza vária, em primeiro lugar económicas, que, como é sabido, levaram até a que – após a exoneração do próprio Garrett, substituído por Joaquim Larcher – houvesse mesmo uma tentativa de extinção do conservatório por causa justamente dos custos que a instituição comportava.[2]

Um outro aspecto que criava problemas à actuação de Garrett na qualidade de inspector dos teatros era o das relações com as hierarquias administrativas e a burocracia do Estado que, por exemplo, ao submeter à aprovação régia os estatutos do conservatório, o levavam a pedir ao seu amigo e ministro Rodrigo da Fonseca Magalhães que mandasse "examinar isto por quem quizeres que é cousa innocentissima e de nenhum comprometimento; mas pelo amor de Deus não o demores, segundo o costume, nem mandes ao Procurador Geral da Corôa, que é enterra-lo".[3]

Geral dos Teatros", pp. 103-142, assim como ROSA, "'*Essa pobre filha bastarda das Artes*'..." cit., em particular o Capítulo II.2, "A Inspecção Geral dos Teatros", pp. 28-46).

[2] Já em 1839, Garrett, que exercia gratuitamente o cargo de inspector (*P-Lan*, MR, l. 1223, p. 97, ofício de 9 de Abril de 1839), respondia ao requerimento de admissão de um candidato ao lugar de contínuo afirmando não ter "meios nenhums de pagar a estes dous estropiados que aqui servem" e de esperar a "cada hora que me desamparem, e por todos os modos se dissolva, quasi antes de nascer, o cadaver do Conservatorio" (*idem*, MR, l. 2127, fascículo 2639, ofício de 9 de Novembro de 1939).

[3] *P-Lan*, MR, l. 2127, fascículo 288, carta de 5 de Abril de 1841, onde recomendava além disso que não "alterem as palavras, virgulação ou orthographia" pois que "vem



Fig. 66: Josè Inácio Novais (litógrafo), ***Almeida Garrett*** **(Biblioteca Nacional de Portugal)**

As próprias competências da Inspecção dos Teatros também parecem levantar dúvidas desde o início, visto que por exemplo, um mês após a nomeação de Garrett à testa da instituição, sucedia "não querer o Empresario daquele Theatro [Teatro de S. Carlos] reconhecer a authoridade desta Inspeção Geral, e declarar que lhe não ha-de obedecer, nem cumprir o Decreto de 15 de Novembro ultimo, que á dita Inspeção deu regimento".[4] Do mesmo modo, um conflito com o Governo Civil já em Janeiro de 1837 punha em evidência uma certa ambiguidade pelo que se referia às competências relacionadas com a "fiscalização dos espectáculos", ponto este que será somente esclarecido em 1846, quando "a Inspecção Geral dos Teatros fez aprovar pela Rainha um vasto *Regulamento para a administração dos theatros* que aclarava as funções de ambas as autoridades".[5] Ainda em 1850 no entanto, ao descrever a situação

transtornos que alteram todo o pensamento, e desmancham, com uma so palavra, que parece indifferente mas não é, todo um sistema que levou tempo e trabalho a formar".

[4] *Idem*, mç. 2083, fasc. 2209, comunicação do inspector de 13 de Dezembro de 1836.

[5] Cf. CYMBRON, *A ópera em Portugal* … cit., p. 108.

do conservatório, um jornal lamentava o estado da "inspecção-geral dos theatros, ainda sem attribuições bem definidas".[6]

Um último aspecto que parece ser extremamente inovador na reforma de Garrett é o que se refere à censura, função em que a atenção que era tradicionalmente de carácter administrativo e de polícia, a fim de que "se observe não so' a Ley civil, mas também a doutrina eclesiastica",[7] se desloca sobretudo para a qualidade literária dos textos teatrais através da união das forças intelectuais no seio da sociedade portuguesas, nomeadamente com a criação de uma "accademia ou associação de Literatos e Artistas", estabelecida nos estatutos do conservatório de 1841.[8]

Garrett refere-se aos resultados positivos da acção censória num documento relativo ao último período da sua gestão, sublinhando mesmo que graças a ela os benefícios "que se tem exercido sôbre os theatros nacionaes não tem produzido menos vantagens; pois que, apezar de alguns inevitaveis desmanchos, já se não pode dizer que elles são, como eram, a escolha da immoralidade, da perversão dos costumes e da linguagem", anunciando inclusive próximas propostas suas de "medidas necessarias para se obter eguaes resultados nos Theatros lyricos".[9] Propostas que não chegará a formalizar, sendo de facto exonerado do seu cargo, em resultado da alteração do cenário político, a 16 de Julho desse ano.

Deve dizer-se que, se a reforma de Garrett nascera prioritariamente para permitir o renascimento do teatro nacional, e se centrava portanto principalmente sobre o teatro declamado português, pelo menos num acto do último

---

[6] *O espectador* de 22 de Setembro de 1850.

[7] *P-Lan*, MR, Intendência Geral de Polícia, l. 20, fólio 218v, relativo a 1822, onde se encontram outros pareceres semelhantes no livro 21, fólio 182 e segs., que confirmam, como já notámos, que a actividade censória era tradicionalmente da competência do intendente de polícia, o qual no período a seguir ao primeiro liberalismo intervinha de modo não sistemático, frequentemente só por ocasião das representações extraordinárias durante o período da Quaresma. A supressão daquele órgão policial com o advento do segundo liberalismo fez recair temporariamente esta função sobre o prefeito da Estremadura, ao qual o ministro do reino incumbia de facto em 1835 de "rever as pessas teatrais antes de ensaiadas; e fazer manter a ordem entre os expectadores" (cf. *P-Lan*, MR, l. 1767, 4ª repartição, nº 2094), mas cuja lentidão em emitir as necessárias autorizações provocou de imediato, por exemplo, os protestos do então "director do theatro Frances [...] queixando-se do muito tempo que este leva em as licencias, e pede por essa previdencias" (*idem*, MR, mç. 2043, fasc 1922, comunicação de 29 de Agosto de 1835).

[8] V. a este respeito ROSA, "*Essa pobre filha bastarda das Artes*" … cit., pp. 46 e segs.

[9] *P-Lan*, MR, mç. 2164, "assuntos diversos", fasc. 1373, relatório de 17 de Fevereiro de 1841.

ano da sua gestão podemos ler um incentivo à realização de concertos, mesmo que na tradicional perspectiva de paliativos ao espectáculo de ópera. É quanto afirma na ordem citada no início deste capítulo, relativa ao cancelamento da récita de 14 de Maio no Teatro de S. Carlos, que confirma uma das suas preocupações prioritárias, ou seja a de garantir a regular abertura dos teatros e a tentativa de fixar com exactidão

> os dias e horas dos espectaculos [...] para cada um dos theatros e espectaculos publicos do Reino, com respeito a estação do anno, e mais conveniencias que é mister attender, assim para comodidade do publico, como para evitar, quanto for possivel, que um estabelecimento prejudique o outro.[10]

São com efeito exigências que emergem em geral da documentação relativa a Garrett, que com esta ordem proíbe por exemplo em 1841 o benefício do bailarino do Teatro de S. Carlos Francisco York, "por quanto é esse um dos dias designados para as representações do Theatro Nacional Normal", e que, já no regulamento preparado em 1840, mostra claramente a preocupação prioritária de que se estabelecessem os dias e os horários dos vários teatros, as festividades religiosas em que não se podia representar e os dias de gala e de luto, e de que os "beneficios ou recitas extraordinarias" não coincidissem com "os dias que estiverem arbitrados a cada um dos theatros".[11]

Neste sentido, a acção de Garrett retomava uma exigência que parece igualmente sentir-se já nos períodos anteriores à sua gestão. O prefeito da Estremadura, que assumiu as competências relativas aos teatros no período que decorreu entre a extinção da Intendência de Polícia e a criação da Inspecção dos Teatros, insistia por exemplo nos finais de 1833 em que a empresa do Teatro de S. Carlos declarasse os dias das suas récitas, assim como, em Abril de 1834, tomava uma iniciativa no mesmo sentido em relação aos dois teatros secundários da capital:

> Autorizo o provedor do segundo districto para que de accordo com as direcções dos dous theatros nacionaes, determine os dias que cabem a cada um, a fim de não se [...?], e ser o publico melhor servido: e isto interinamente, em quanto não estabeleço a regra definitiva, que ha de para o futuro dirigir este negozio.[12]

---

[10] Arquivo do Conservatório Nacional, "Livro de Ordens para servir desde o 1º de Janeiro de 1841", ord. nº 101 de 4 de Outubro de 1841.

[11] *Ibidem*, assim como *P-Lan*, MR, l. 1223, pp. 127 e segs.

[12] *P-Lan*, Governo Civil de Lisboa, Prefeitura da Estremadura (1832-35), NT2, NP 278 (Livro da porta), p. 281, onde, na p. 15, é citada também a comunicação ao Teatro de S. Carlos de 28 de Dezembro de 1833 à qual nos referimos.

Esta preocupação continuará a existir também no período posterior à gestão de Garrett, entrando nas cláusulas das escrituras das diversas empresas teatrais lisboetas. Veja-se por exemplo a proposta da empresa Gil Vicente do Teatro do Salitre para continuar a manter a gestão daquele teatro em Maio de 1842, em que se empenha "a dar Representações nos Domingos, Terças e Quintas-feiras de cada semana, afora os Dias-Sanctos de Guarda, e os Dias de Galla", ou ainda a de Corradini para o Teatro de S. Carlos em 1846, em que se declara que as récitas teriam lugar aos Domingos, Quarta--feiras e Sexta-feiras, para além dos "dias sanctos de guarda e dias de grande galla".[13]

A determinação dos dias de actividade dos teatros teve também como consequência o estabelecimento dos destinados a representações extraordinárias e benefícios extra-escritura, nos quais se inserem os concertos, que por exemplo neste último contrato citado estão previstos "nas segundas e quintas feiras com previa licença do Governo Civil". E de facto, no período que se segue à exoneração de Garrett de inspector dos teatros, a documentação mostra como a prática em vigor para a emissão destas autorizações, obviamente com o prévio consentimento dos empresários, era a de uma acção concertada entre a Inspecção dos Teatros e o Governo Civil, o último dos quais estava evidentemente mais interessado nos aspectos de polícia.

Na correspondência deste último organismo entre 1842 e 1844 encontramos de facto numerosas comunicações para o inspector dos teatros relacionadas com a concessão de licenças para espectáculos de concertos, como aquela em que se lê que "por esta repartição não se offerece inconveniente alguem, á concessão da licença pedida", relativa ao "requerimento de Caetano Fontana, e filhos, em que pedem licença para dar um concerto de Muzica Vocal, e instrumental no Theatro de S. Carlos, no dia 30 do corrente e bem assim no futuro mez de Setembro em uma Salla"; ou ainda em relação ao "requerimento [...] de João Guilherme Daddi, e João Maria Olivier [...] que pedem para darem o concerto de Muzica vocal, e instrumental no dia 24 do corrente, pelo meio dia, na Salla da Sociedade d'Instrução Primaria".[14]

A necessidade da passagem pelo seu organismo é reafirmada com vigor pelo governador civil, por exemplo numa comunicação de 1844 na qual se solicita ao inspector dos teatros que

> sem perda de tempo faça intimar ao Emprezario do Real Theatro de S. Carlos Vicente Corradini, que lhe não he permittido conceder benefi-

[13] *P-Lan*, MR, mç. 2083, livro 2, nº 32, assim como mç. 3541, fasc. 357.

[14] *P-Lan*, Governo Civil, 1º Rep., 12 de Fevereiro de 1842 – 10 de Dezembro de 1844, p. 234, nº 357 de 26 de Agosto de 1843, e p. 271, nº 493 de 20 de Dezembro de 1843.

> cios a pessoa alguma no referido Theatro, que não seja a elle pertencente, e em virtude de escriptura de contracto que assim estipule; devendo em quaesquiser outros cazos preceder sempre licença desta Repartição.[15]

A divisão das competências entre os dois organismos, no entanto, parece ter ocasionado por vezes alguns inconvenientes, como parece mostrar o caso, sempre naquele ano, da fuga da cantora Jenny Olivier: o inspector Larcher lamenta-se da falta de apoio do governador civil na sua tentativa de "retirar de Lisboa uma mulher que, pelas suas relações aqui contrahidas, se tem constituido um foco de intriga e inquietação no theatro".[16]

A articulação entre os dois organismos parece de qualquer modo ter continuado nos anos seguintes, inclusive em relação aos outros teatros de Lisboa para aqueles espectáculos que não estavam previstos na sua actividade normal e que não estavam portanto definidos nos contratos de escritura, como no caso da licença concedida a "Antonio Joze De Souza Almada" para uma já recordada representação dramática no Teatro do Salitre realizada por amadores em 1849, em relação à qual o marquês de Fronteira, na qualidade de governador civil, se assegurava "que os curiosos incumbidos da representação são pessoas decentes", que os bilhetes seriam distribuídos somente entre os seus amigos, e que o organizador do evento se responsabilizaria "pessoalmente por qualquer acontecimento, ou irregularidade que por sua negligencia, dolo, ou culpa, havia de ter logar". Por seu lado o conde de Farrobo, na qualidade de inspector, concordava em conceder a licença, "havendo o suppl.e prestado, na conformidade da Lei, as fianças e garantias necessarias para regularidade de espectaculo requerido, como consta do termo que assignou n'esta repartição".[17]

Se era então esta também a prática que se vinha a definir ao longo do tempo para obter as necessárias autorizações para realizar eventos concertísticos, diga-se no entanto que o âmbito do concertismo europeu do século XIX se cruza frequentemente com o da diplomacia, determinando derrogações ao procedimento habitual e, presumivelmente, o recurso a outros canais de diversa natureza. Foi provavelmente também este o caso de Liszt, cuja estada em Lisboa não parece ter deixado traças na documentação do Governo Civil nem da Inspecção, assim como o de outros músicos estrangeiros aos quais não parece terem sido aplicados os procedimentos normais.

---

[15] *Idem*, 1º Rep., "Registo correspondência", pp. 176-77, nº 1329 de 26 de Dezembro de 1844.

[16] *P-Lan*, MR, mç. 3533, "1ª direção, 1ª repartição", proc. 54, livro 2, comunicação de 7 de Fevereiro de 1844.

[17] *Idem*, mç. 3547, requerimento de 22 de Fevereiro de 1849.



Fig 67: P. A. Guglielmi (litógrafo), *Óscar Pfeiffer* [1850]
(Biblioteca Nacional de Portugal)

A própria presença de músicos de determinadas nacionalidades, como é óbvio, era influenciada pelas relações diplomáticas dos diversos estados com Portugal, de modo que o acolhimento de artistas estrangeiros acabava por assumir características de necessidade e de representação em parte análogas às que estavam tradicionalmente ligadas em especial com o teatro italiano. O esvaziamento da acção do Governo Civil e da Inspecção dos Teatros devido a instâncias superiores pode ser por exemplo documentado com o caso do jovem pianista Oscar Pfeiffer, dotado da "proteção de S.A.P. o sr. Duque de Leuchtenberg", o qual, pretendendo realizar concertos no Teatro de S. Carlos, apresentou em 12 de Abril de 1849 um requerimento nesse sentido ao governador civil.[18] Este último, tendo apurado que o empresário do teatro concordava e que o público se achava "ancioso por ouvir este artista", comunicou o seu parecer favorável à Inspecção dos Teatros que no entanto, a 28 do mesmo mês, respondia negativamente com a seguinte argumentação:

[18] *Idem*, Instrução publica, livro 7, pp. 130 e segs.

> nenhuma duvida encontraria em que se concedesse a licença pedida, se os concertos só tivessem logar em dias differentes d'aquelles que no requerimento se designam; pois que d'ahi não resultaria o inconveniente de se irem prejudicar os interesses dos theatros, cujas representações tem logar n'aquelles mesmos dias; e particularmente os do theatro de Dona Maria Segunda, em cujo abôno citarei ainda esta vez a regia Portaria de 24 de Março de 1848, que ordena que nos dias que exclusivamente se acham destinados para o theatro de Dona Maria Segunda se não auctorizem espectaculos em outros Theatros que possam prejudicar os interesses d'aquelle. Para provar que os espectaculos que se pretendem dar são da natureza dos que necessariamente hão de prejudicar os interêsses dos theatros a que me refiro, bastará invocar o proprio testemunho do Ex.mo Govervador Civil emanado na informação que sôbre o mesmo objecto elle enviou a V. Ex. com data de 25 do corrente; na qual elle assegura a V. Ex. que o publico se acha ansiozo de ouvir o requerente. A vista pois do que fica referido sou da opinião que a licença não deve ser concedida senão alterando-se os dias de modo que os inconvenientes que tive a honra de mencionar a V. Ex. se não realisem; ou para conciliar todos os interesses, adiando-se para só se verificar depois de fechado o theatro de S. Carlos, o que importa uma demora de poucos dias, a qual tem a vantagem de remover todas as difficuldades.[19]

Malgrado estes razoáveis argumentos, no mesmo fascículo encontramos uma comunicação da repartição do Governo Civil à Inspecção dos Teatros na qual se lê que "attendendo ás circumstancias extraordinarias [...] o Marquez da Fronteria encarregou-me de partecipar a V. E. que o Duque de Saldanha tinha concedido licença ao Alemão Pfeifer para dar concertos na forma que tenha requerido no theatro de S. Carlos" com "Portaria de Licença em 1ª de Maio de 1849" e "sujectando-se as disposições dos regulamentos theatraes [...] a cuja approvação submetterá os cartazes do divertimento, que houver que publicar". No entanto, numa nota incluída no fascículo, com data de 30 de Abril, ou seja ainda antes de o processo burocrático estar terminado, lê-se: "N.B.: No diario de hoje vem já annunciado o primeiro concerto deste artista para amanha 1º de Maio".[20]

---

[19] *Ibidem*. Que Pfeiffer fosse protegido por um membro da ilustre casa do primeiro marido de D. Maria II, Augusto de Beauharnais, deduz-se por sua vez da *Revista dos espectaculos* de 1 de Maio de 1850.

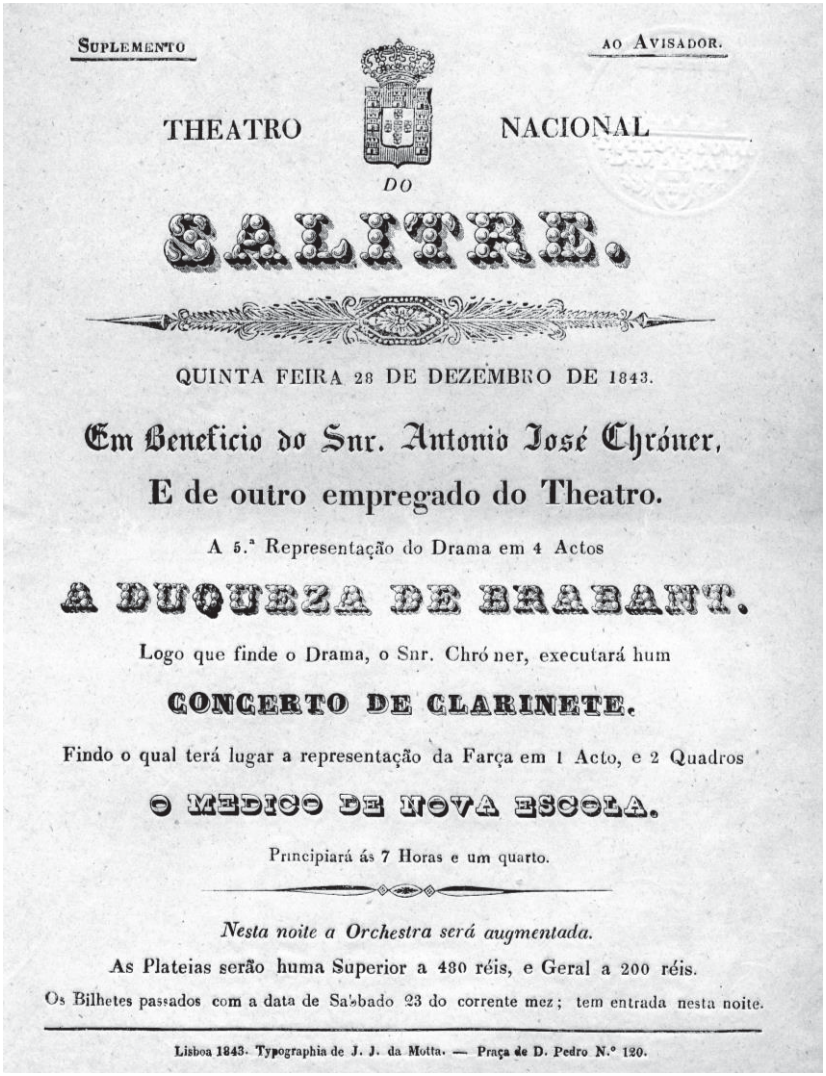
[20] *Ibidem.*

“Essas produções classicas [...] que não se executem entre nós”: tipologia dos espectáculos e dos programas concertísticos na Lisboa liberal

> A *creação* e as *estações* de Haydn, as symphonias de Mozart, as grandes composições de Beethoven, incessantemente gabadas em toda a parte, qual de nós as ouviu ainda nos nossos concertos? D’aqui vem que o gosto do nosso povo não está ainda formado para os concertos públicos. Se lhe dão a mesma musica que elle ja tem ouvido nas operas com o interesse da acção e com o prestigio dos accessorios, como querem que elle va ouvir com enthusiasmo esses bocados desligados, sem novidade e sem attractivos, e demais a mais na mesma salla do theatro? D’esta maneira o gosto dos concertos nunca chegará a introduzir-se entre nos.
>
> (*Revista universal lisbonense*, 26 de Junho de 1845, art. 7)

Como vimos várias vezes ao longo deste livro, no âmbito dos teatros públicos lisboetas a exibição concertística mais frequente é a que se insere entre as partes dos espectáculos teatrais, tanto de ópera como de teatro declamado. Como se verá ainda no próximo capítulo, a sua função era também de natureza prática, no sentido de entreter o público nos momentos de intervalo, ocupando o tempo necessário, por exemplo, para efectuar as várias mudanças de cena. Essa função era desempenhada, além das exibições solísticas, também por peças executadas pela orquestra do teatro e, apesar da sua subordinação à representação teatral, era contudo considerada um elemento de enriquecimento do espectáculo, pelo que, não por acaso, se verifica as mais das vezes nos benefícios, ou seja quando se procurava atrair um público o mais numeroso possível com algo mais do que era habitual.

No período compreendido entre o primeiro e o segundo liberalismo, os motivos que vimos constituírem um obstáculo para um verdadeiro intercâmbio entre os músicos da cidade, e de modo especial os que eram exteriores ao teatro italiano, levam frequentemente a realizar este tipo de enriquecimento do programa, para além das intervenções da orquestra, somente com a exibição do músico beneficiário da récita, como por exemplo no caso de José Avelino Canongia, cujo concerto de 7 de Abril de 1827 era assim anunciado:



SUPLEMENTO AO AVISADOR.

THEATRO NACIONAL

DO

SALITRE.

QUINTA FEIRA 28 DE DEZEMBRO DE 1843.

Em Beneficio do Snr. Antonio José Chróner,

E de outro empregado do Theatro.

A 5.ª Representação do Drama em 4 Actos

A DUQUEZA DE BRABANT.

Logo que finde o Drama, o Snr. Chróner, executará hum

CONCERTO DE CLARINETE.

Findo o qual terá lugar a representação da Farça em 1 Acto, e 2 Quadros

O MEDICO DE NOVA ESCOLA.

Principiará ás 7 Horas e um quarto.

Nesta noite a Orchestra será augmentada.

As Plateias serão huma Superior a 480 réis, e Geral a 200 réis.

Os Bilhetes passados com a data de Sabbado 23 do corrente mez; tem entrada nesta noite.

Lisboa 1843. Typographia de J. J. da Motta. — Praça de D. Pedro N.° 120.

Fig. 68: Programa de um espectáculo em benefício no Teatro de Salitre em 28 de Dezembro de 1843 com uma intervenção concertística do clarinetista António José Chróner (Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II)

Sabbado 7 de abril de 1827 no Real Theatro de *S. Carlos*, em beneficio de José Avelino Canongia, musico da camara de SM., mestre do Real Seminario da Patriarchal, e primeiro clarinete do mesmo theatro, se represen-

> tará a opera *Astarteia rainha de Babylonia;* depois do primeiro acto o beneficiado executará *um novo concerto de clarinette* de sua composição, dedicado a S.M.D.Maria II: seguir-se-ha a dança *a Terra Sancta libertada:* logo que esta finde, o mesmo beneficiado executará *uma introdução e théma com variações* igualmente de sua composição; terminará o espectaculo com o segundo acto da mencionada opera. As pessoas que desejarem camarotes e bilhetes da plateia superior, podem-se dirigir ao camaroteiro do mesmo theatro.[1]

Uma situação análoga, nesses mesmos anos, regista-se geralmente para as exibições concertísticas nos teatros secundários; assim por exemplo, a 19 de Dezembro de 1829 teve lugar no Teatro da Rua dos Condes um espectáculo a favor de Manuel Joaquim dos Santos cujo programa previa a representação do drama naquela altura em cena, enriquecido pelas intervenções do flautista e de sua mulher:

> Theatro Portuguez da Rua dos Condes. Sabbado 19 do corrente, em Beneficio, representar-se-ha a Comedia intitulada: *Os Feitiços contra o Feiticeiro*, ou *O Acontecimento Curioso*, os intervallos dos Actos serão preenchidos do modo seguinte: no fim do 1º, Madama *Asti dos Santos* cantará hum Rondó; no fim do 2º, a dita cantará a excellente Aria da Peça *Cyro em Babylonia*, com Rebeca obrigada; e logo depois o Professor *Manoel Joaquim dos Santos* executará humas variações de Flauta sobre o motivo *Di tanti palpiti*. No fim da Comedia, cantará Madama a Cavatina da *Peça O Barbeiro de Sevilha*; e depois desta o dito Professor Santos tocará outras variações de Flauta de *Guillou*. Finalizará o divertimento com a graciosa Farça *O Quintal do Tio Lopes*.[2]

De acordo com os mais elementares princípios publicitários, a indicação exacta de alguns títulos ou autores das obras do programa deve entender-se como um índice da popularidade dessas mesmas composições, referidas justamente por serem capazes mais do que outras de atrair o público ao espectáculo. O facto ainda de que para a ária *Di tanti palpiti*, objecto das variações de flauta de Manuel Joaquim dos Santos, não se sinta a necessida-

---

[1] *O portuguez* de 30 de Março de 1827. As duas obras de Canongia deviam ser, presumivelmente, a que será publicada com o nome de *4.e concerto pour la clarinette, avec acct. de grand orchestre dédié à S. M. I. la Duchesse de Bragance,* assim como a mais antiga *Introduction et thème varié pour la clarinette avec acomp.t d'orchestre ou de quatuor* (ambas disponíveis em *P-Ln*, PURL 6733/0 e M.P. 2098 A), enquanto que a ópera em cartaz devia ser *Zadig e Astartea ovvero l'esiliato in Babilonia* de Nicola Vaccai.

[2] *Diario do Governo* de 17 de Dezembro de 1829.

de de mencionar nem a ópera donde provém nem o autor parece confirmar, também no ambiente lisboeta, o extraordinário sucesso desta peça nas paráfrases instrumentais do repertório operático.[3] É interessante notar assim que o anúncio, feito provavelmente publicar pelo próprio artista beneficiado, parece singularmente preciso na indicação das peças adicionadas à programação habitual, com a evidente finalidade de atrair o público sobretudo com a execução de umas peças relacionadas com o favorito da época, Rossini.

Considerações análogas podem ser igualmente válidas para os anos do reinado de D. Maria II, nos quais o tipo de espectáculo "misto" continua a ser em larga medida o mais frequente nos teatros lisboetas, abrindo-se no entanto gradualmente também aos músicos que não faziam parte do elenco dos próprios teatros, que podiam agora contar com a colaboração de alguns colegas da cidade. No Teatro do Ginásio, por exemplo, no benefício do jovem Guilherme Cossoul a 21 de Dezembro de 1847, ouviram-se nos intervalos – entre o drama *O Diplomata ou o Morgado da Ventosa* e a comédia *Um marido que se desmoraliza* – a sua execução de uma "fantasia d'harpa sobre Barcarolla e Domino preto" e de algumas "variações de violoncello sobre Barcarolla", ambas de sua autoria, seguida pela exibição do igualmente jovem colega Alfredo Fontana que se apresentou em algumas "variações de rebeca".[4]

É evidente que nesta tipologia de espectáculos o espaço reservado à exibição concertística era relativamente limitado, permanecendo circunscrito à execução de duas ou três peças por um ou dois intérpretes, limite esse que era somente ultrapassado por ocasião de récitas especiais. É o caso, por exemplo, do já citado benefício a favor do "cofre de Socorros dos professores de música da capital" realizado no teatro italiano a 10 de Outubro de 1842, que iria motivar um certo número de músicos locais a empreender esforços para o seu sucesso;[5] o resultado foi um espectáculo em que, para além da ópera e do bailado, a orquestra executou três sinfonias (ou aberturas), uma das quais concertante em que colaboraram como solistas Gaspar Campos, Antonio Cottinelli, José Gazul Junior, João Gazul e António Avilez; ouviram-se em seguida algumas variações para melofone tocadas por Luís

[3] A propósito do sucesso que a ária "Di tanti palpiti" teve em variações instrumentais v. Daniela TORTORA, "Fortuna dei 'palpiti' rossiniani nella musica strumentale a stampa dell'Ottocento", *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, XXVIII (1988), pp. 5-25.

[4] Pode-se reconstituir o programa juntando as informações de dois anúncios, um deles presumivelmente colocado pelo próprio beneficiado n'*O artista* de 12 de Dezembro de 1847, e o outro incluído na habitual rubrica dos espectáculos d'*O estandarte* de 21 de Dezembro de 1847.

[5] Ver o Quadro XI do capítulo "Os preços de um benefício ...".

Cossoul, e outras para violino tocadas presumivelmente pelo mesmo músico ou por outro dos violinistas do teatro.[6] O mesmo é válido, por exemplo, também para o concerto do tenor Enrico Tamberlick de 15 de Fevereiro de 1845 no qual, além da representação de *Ernani*, contou com a prestigiosa participação de Franz Liszt e de João Guilherme Daddi, da soprano Giovanna Rossi-Caccia e do barítono Ciabatti.[7]

Menos frequentes nos teatros, mas obviamente a norma nas sociedades de concertos, eram as verdadeiras "academias", ou seja aqueles concertos realizados autonomamente do espectáculo teatral, os quais no entanto remetem ao mesmo tempo para ele de vários pontos de vista. As considerações a esse respeito, já formuladas em relação a 1822,[8] podem estender-se geralmente à prática concertística de todo o período objecto deste estudo, na medida em que esta tipologia de concertos mostra, com poucas excepções, corresponder ao horizonte de expectativa de um público cujos gostos e hábitos de escuta se tinham formado principalmente no teatro. De facto, essa tipologia retoma a associação de vozes e instrumentos típica do melodrama, articulando-se em "academia vocal e instrumental"; realiza-se graças à colaboração de vários músicos, trazendo à mente a ideia de um elenco teatral; mas o que sobretudo conta é que se baseia maioritariamente num repertório directa ou indirectamente derivado do melodrama, através da execução de peças extraídas das óperas de maior sucesso ou relacionadas com o género instrumental da fantasia ou variação operática.

É deste modo, portanto, que o espectáculo concertístico oitocentista procura realizar aquela *varietas* que é o princípio característico da instituição concerto em grande parte da Europa; ela realiza-se não raro servindo-se da inserção de *performances* de tipo extra-musical – tais como exibições de ventríloquos, ginastas, malabaristas, combates de florete e de espada, etc. – ou seja daquelas que os periódicos da época denominavam como diversas "qualidades de divertimentos", como no caso de um anúncio de Dezembro de 1823, provavelmente referente a Luís Cossoul, que de facto anunciava uns bons cinco tipos diferentes para um "grandioso espectaculo" no Teatro do Bairro Alto.[9]

Do ponto de vista mais especificamente musical, por sua vez, além da forte ancoragem directa ou indirecta no repertório operático, a variedade é realizada através da participação de diversos intérpretes e a apresentação de

---

[6] *O espelho do palco* de 13 de Outubro de 1842, assim como *A Revolução de Setembro* de 10 de Outubro de 1842.

[7] *O jardim das damas* de 15 de Fevereiro de 1845.

[8] Esposito, "Lisbona 1822..." cit., p. 43, nota 27.

[9] *Diario do Governo* de 25 de Dezembro de 1823.



ASSEMBLÉA PHILARMONICA.

PROGRAMMA

DO

CONCERTO HARMONICO DE 17 DE NOVEMBRO DE 1849

DEDICADO

A

SUAS MAGESTADES

EM COMMEMORAÇÃO

DO

ANNIVERSARIO DE SUA MAGESTADE ELREI D. FERNANDO II.

PRIMEIRA PARTE.

1.° — Symphonia original da Opera = Os Salteadores = musica do Sr. João Guilherme Daddi, executada pela orchestra.

2.° — Cavatina da Opera — Leonora — musica de Mercadante, pela Sr.ª D. Maria Amalia de Almeida.

3.° — Grande Fantasia de Harpa sobre motivos Hespanhoes, musica de Parish-Alvars, executada pela Sr.ª D. Sophia Cossoul.

4.° — Coro de Damas, e Cavatina da Opera = O Regente = musica de Mercadante, pela Sr.ª D. Carlota O'Neill.

5.° — Duetto da Opera = Andronico = musica de Mercadante, pelas Sr.as D Maria do Resgate Silveiro, e D Margarida Mera Daddi.

6.° — Cavatina da Opera = Alzira = musica de Verdi, pela Sr.ª D. Barbara Vidal Ferreira Lopes, e coros de damas.

SEGUNDA PARTE.

1.° — Introducção do 2.° acto, e aria da Opera = Rainha de Chypro = musica de Pacini, pela Sr.ª D. Ephigenia Maria da Silva, e coros de damas.

2.° — Duetto da Opera = Os dois Foscari = musica de Verdi, pela Sr.ª D. Maria Amalia de Almeida e o Sr. Augusto Cesar de Almeida.

3.° — Cavatina da Opera = Maria Padilha = musica de Donizetti, pela Sr.ª D. Maria Carolina Guedes, e coros.

4.° — Tercetto de piano, rebeca e violoncello composto e dedicado a Sua Magestade A Rainha, pelo Sr. Antonio de Konstki, executado pelo mesmo Sr. e os Srs. José Maria de Freitas, e Guilherme Cossoul.

5.° — Aria da Opera = I Masnadieri = musica de Verdi, pela Sr.ª D. Maria do Resgate Silveiro, e coros.

6.° — Duetto e Rondó da Opera = Lucrecia Borgia = musica de Donizetti, pela Sr.ª D. Carlota O'Neill, e o Sr. Guilherme Rubim Morley.

TERCEIRA PARTE.

1.° — Introducção e cavatina da Opera = Anna la Prie = musica de Battista, pela Sr.ª D. Julia Cesar da Costa Lima, e coros.

2.° — Aria da Opera = Saul = musica de Buzzi, pela Sr.ª D. Margarida Mera Daddi.

3.° — Duetto da Opera = Maria Padilha = musica de Donizetti, pelas Sr.as D. Ephigenia Maria da Silva e D. Maria Carolina Guedes.

4.° — Recitativo e aria da Opera = Os Templarios = musica de Nicolai, pelo Sr. Conde de Linhares, D. Rodrigo, e coros.

5.° — Cavatina da Opera = Horacios e Curiacios = musica de Mercadante, pela Sr.ª D. Barbara Vidal Ferreira Lopes, e coros.

6.° — Final do 1.° acto da Opera = Nabucho = musica de Verdi, pelas Sr.as D. Maria Amalia de Almeida, D. Mathilde Morley, e D. Constança Travessa; e pelos Srs. Guilherme Rubim Morley, Augusto Cesar de Almeida, D. Manoel de Sousa Coutinho, e coros.

Fig. 69: "Programma do Concerto Harmonico de 17 de Novembro de 1849 dedicado a Suas Magestades em commemoraçao do Anniversario de Sua Magestade ElRei D. Fernando II" (Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II)

diversos géneros musicais: uma tipologia *standard* da época para a qual tendem durante o período em análise, embora com as limitações devidas à já referida falta de intercâmbios entre as forças musicais da cidade antes da afirmação definitiva do liberalismo, não só os concertos que têm lugar nos teatros mas também aqueles que realizavam as sociedades de concertos locais, desde os tempos da Sociedade Filarmónica de Bomtempo.[10]

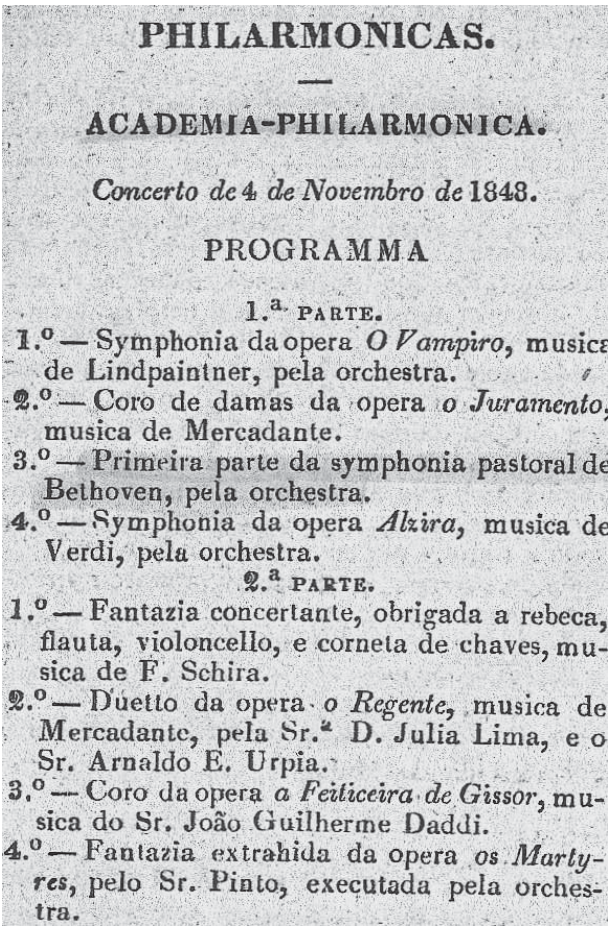
Veja-se por exemplo o benefício realizado no Teatro de S. Carlos a 21 de Julho de 1845 em favor do líder das organizações dos músicos locais, João Alberto Rodrigues da Costa, que contou com a concorrência de 10 artistas:

– Cavatina do *Belisario* de Gaetano Donizetti
– Cavatina da *Maria Padilla* de Gaetano Donizetti, interpretada por Clementina Cordeiro
– Ária de *Il giuramento* de Saverio Mercadante, interpretada por João Manuel de Figueiredo
– Ária de Assur da *Semiramide* de Gioachino Rossini, interpretada por Teodoro Francisco Coelho
– "Duo de melophones" de F. A. N. dos Santos Pinto, interpretado por Guilherme e Luís Cossoul
– Duo para violino e violoncelo, interpretado por Vicente Tito Mazoni e Guilherme Cossoul
– Trio para piano e duas harpas de Galeazzo Fontana, interpretado por Galeazzo e Alfredo Fontana e Guilherme Cossoul
– Uma peça para flauta interpretada por Manuel Joaquim dos Santos
– Uma peça para piano interpretada por João Guilherme Daddi[11]

Trata-se neste caso, contudo, de um concerto realizado sem a participação da orquestra, à qual por sua vez era geralmente confiada a tarefa de introduzir e de concluir o espectáculo. De facto, parece que a tipologia do programa concertístico, à semelhança de outros contextos europeus, previa normalmente uma divisão em duas partes, cada uma das quais era introduzida e concluída por um trecho orquestral. É este o caso por exemplo do programa do concerto realizado pela Academia Filarmónica a 4 de Novembro de 1848, em relação ao qual a recensão publicada n'*O espectador*, que não faz qualquer referência à execução da *Sexta Sinfonia* de Beethoven, que no entanto teve lugar, afirma que "a escolha das peças, em geral, parece-nos ter sido infeliz", presumívelmente por causa da falta de peças vocais solísticas:

[10] Cf. BRITO-CRANMER, *op. cit*., pp. 56-57.

[11] Cf. *A Revolução de Setembro* de 21 de Julho de 1845 assim como *A polka* de 20 de Julho de 1845 que anunciava "a grande academia vocal, e instrumental, devedida em duas partes, a beneficio do snr. João Alberto Rodrigues Costa, muzico da Real Camara de Sua Magestade".



PHILARMONICAS.

—

ACADEMIA-PHILARMONICA.

Concerto de 4 de Novembro de 1848.

PROGRAMMA

1.ª PARTE.

1.º — Symphonia da opera *O Vampiro*, musica de Lindpaintner, pela orchestra.

2.º — Coro de damas da opera *o Juramento*, musica de Mercadante.

3.º — Primeira parte da symphonia pastoral de Bethoven, pela orchestra.

4.º — Symphonia da opera *Alzira*, musica de Verdi, pela orchestra.

2.ª PARTE.

1.º — Fantazia concertante, obrigada a rebeca, flauta, violoncello, e corneta de chaves, musica de F. Schira.

2.º — Duetto da opera *o Regente*, musica de Mercadante, pela Sr.ª D. Julia Lima, e o Sr. Arnaldo E. Urpia.

3.º — Coro da opera *a Feiticeira de Gissor*, musica do Sr. João Guilherme Daddi.

4.º — Fantazia extrahida da opera *os Martyres*, pelo Sr. Pinto, executada pela orchestra.

Fig. 70: Programa do concerto da Academia Filarmónica a 4 de Novembro de 1848 (transcripto no jornal *O espectador* de 12 de Novembro de 1848).

I parte:

– Sinfonia de *Der Vampyr* de Peter Josef von Lindpaintner
– Coro de damas de *Il giuramento* de Saverio Mercadante
– 1ª parte da 'Sinfonia pastorale' de L. van Beethoven
– Sinfonia da *Alzira* de Giuseppe Verdi

II parte:

– "Fantasia concertante, obrigada a rebeca, flauta, violoncello, e corneta de chaves" de Francesco Schira
– Dueto de *Il reggente* de Saverio Mercadante, interpretado por Júlia Lima e Arnaldo E. Urpia
– Coro de *Ismaila ou a Feiticeira de Gissor* de João Guilherme Daddi
– "Fantasia estrahida da opera *I martiri*" de F. A. N. dos Santos Pinto[12]

São no entanto numerosas as excepções a este esquema, uma vez que não é raro encontrar, como conclusão de cada parte de um concerto, um final operático ou, mais raramente, um trecho coral ou ainda uma peça brilhante e de efeito; no caso de certos concertistas esta podia corresponder a um trecho instrumental virtuosístico, como sucedeu no concerto do pianista Marchal de Maio de 1844 no Teatro de S. Carlos, cujas partes terminaram com duas fantasias pianísticas sobre temas de Meyerbeer:

I Parte:

– Sinfonia de *La muette de Portici* de Daniel F. Esprit Auber
– Variações para melofone interpretadas por L. Cossoul
– Grande Ária interpretada por Luigi Flavio
– Sinfonia
– "Fantasia caracteristica da opera *Freschütz* [*sic*]" de Weber, interpretada por Marchal

II Parte:

– Sinfonia
– *Pif, Paf, Pouf* de *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer, interpretada por Marchal
– Variações para violoncelo interpretadas por Guilherme Cossoul
– Dueto do *Guillaume Tell* de Rossini interpretado por Luigi Flavio e Marchal
– Sinfonia
– Fantasia brilhante de *Les Huguenots* interpretada por Marchal[13]

[12] *O espectador* de 12 de Novembro de 1848.

[13] *Revista universal lisbonense* de 16 de Maio de 1844, art. 2946. Sobre a recepção em Lisboa do pianismo de Marchal v. ESPOSITO, "'Liszt al rovescio' ..." cit., p. 100 e segs.

Neste quadro inseriam-se portanto, alternando-se, alguns trechos vocais e instrumentais, árias e duetos, mas também inteiras cenas de óperas de sucesso assim como fantasias e variações instrumentais e, mais raramente em Lisboa, verdadeiros concertos para solista e orquestra.

Além do princípio da variedade, um ponto forte do espectáculo concertístico parece ser também o da "modernidade" do repertório apresentado, modernidade essa entendida na época como a capacidade de reproduzir com rapidez na sala de concertos, e por vezes de antecipar, os sucessos que eram decretados pelos teatros da capital ou dos outros principais centros musicais europeus.

Já se disse como as duas principais sociedades de concertos amadoras de Lisboa se orgulhavam de apresentar óperas completas em estreia lisboeta; do mesmo modo, também nos concertos a novidade do repertório parece ter representado por vezes um ponto forte, como por exemplo no concerto dado pela Assembleia Filarmónica a 21 de Março de 1851, o qual, entre os treze números apresentados, incluiu a execução de uns bons cinco trechos em estreia lisboeta:

– Sinfonia da *Giralda* de Adolphe Adam
– "Coro de ferreiros" de *La figlia dello spadaio* de Pietro Antonio Coppola
– Romanza *Il poveretto* (1ª) de Giuseppe Verdi, interpretada por Mariana Hortênsia Quintela Krus
– "Grande galop de bravura" para piano (1ª) de [Jules] Schuloff, interpretado por Eugénio Mazoni
– Coro de damas de *Il giuramento* de Saverio Mercadante
– Fantasia para violino sobre a *Norma* (1ª) de Giuseppe Austri, interpretada pelo próprio
– *Scena e duetto* de *Anna Bolena* de Gaetano Donizetti, interpretado por Carlota O'Neil Brandão e Mariana Hortênsia Quintela Krus
– Grande fantasia para orquestra de *Il profeta* "expressamente feita para esta assembléa" de F. A. N. dos Santos Pinto
– Ária com variações (1ª) de [Filippo] Celli, interpretada por Carlota O'Neil Brandão
– *Scena e aria* de *Il reggente* de Saverio Mercadante, interpretado por António Melchior Olivier
– *Duettino Amor voce del cielo: nocturne à deux voix* [de] *Nuits d'été à Pausilippe* (1ª) de Gaetano Donizetti, interpretado por Carlota O'Neil Brandão e Cecília O'Neil
– Sinfonia de *Il reggente* de Saverio Mercadante[14]

[14] *O espectador* de 30 de Março de 1851.

Ao contrário de um programa moderno, os que se encontram mais frequentemente nas sociedades de concertos lisboetas do século XIX parecem ser constituídos em grande parte por composições breves, geralmente num só andamento, cujo número anda no entanto na média de dez; isto tornava assim a duração deste tipo de espectáculos largamente superior à dos de hoje em dia, chegando a ocupar cerca de quatro horas, às quais é necessário acrescentar ainda o tempo necessário para o intervalo entre a primeira e a segunda parte, no qual era habitualmente servido um lauto refresco.[15]

[15] A duração dos concertos lisboetas do século XIX é indicada implicitamente, por exemplo, por um cronista quando se refere a um concerto da Academia Melpomenense como a "4 horas de encanto" (cf. *O espectador* de 5 de Novembro de 1848).

O papel da música orquestral: a sinfonia concertante como "metáfora musical"

> A *symphonia* é uma especie de musica composta para orchestra, e dividida, por via de regra, em quatro partes distinctas, separadas por pausas umas das outras. [...] Poderiamos ter comprehendido a symphonia debaixo do titulo geral de musica de concerto; mas o seu immenso desenvolvimento nos obrigou a fazer della um genero á parte. Nestas composições teem o primeiro logar Haydn, Mozart, e Beethoven.
>
> ("Dos diversos generos de composição musica", in *O panorama* de 10 de Agosto de 1839)

Como vimos nos capítulos anteriores, o papel das orquestras dos teatros lisboetas na Lisboa de Oitocentos parece ser de absoluta centralidade, a ponto de catalisar em torno de si os mais intensos confrontos entre as diversas componentes da vida musical do tempo, determinar o nascimento de uma corporação que defende os seus interesses e privilégios, e ainda, no âmbito da Academia Melpomenense, tentar promover a existência de duas orquestras estáveis de profissionais. As problemáticas e as contradições que emergem da história e da actividade da Associação Música 24 de Junho parecem assim ter também uma repercussão nas características do repertório orquestral dos concertos lisboetas no período compreendido entre a Sociedade Filarmónica e o final do reinado de D. Maria II.

O primeiro dado que não parece casual, e que à luz das características da vida musical lisboeta do tempo se torna mais compreensível, é o da presença relevante, até aos anos 40 do século, de trechos concertantes e nomeadamente, pelo que se refere à música orquestral, da sinfonia concertante. A explicação sociológica habitual para o sucesso deste género – que se tinha fortemente imposto sobretudo no ambiente francês cerca de 1770 e que, no espaço de poucas décadas, tinha esgotado a sua função à luz das mudanças tanto do estatuto do músico como da vida musical –[1] parece convir

[1] Barry S. BROOK – Jean GRIBENSKI, "Symphonie concertante" em *The new Grove dictionary of music and musicians* cit., vol. XXIV, pp. 807-812. Sobre a música

particularmente bem à situação lisboeta ainda durante grande parte da primeira metade do século XIX, correspondendo evidentemente às exigências e à mentalidade dos músicos locais.

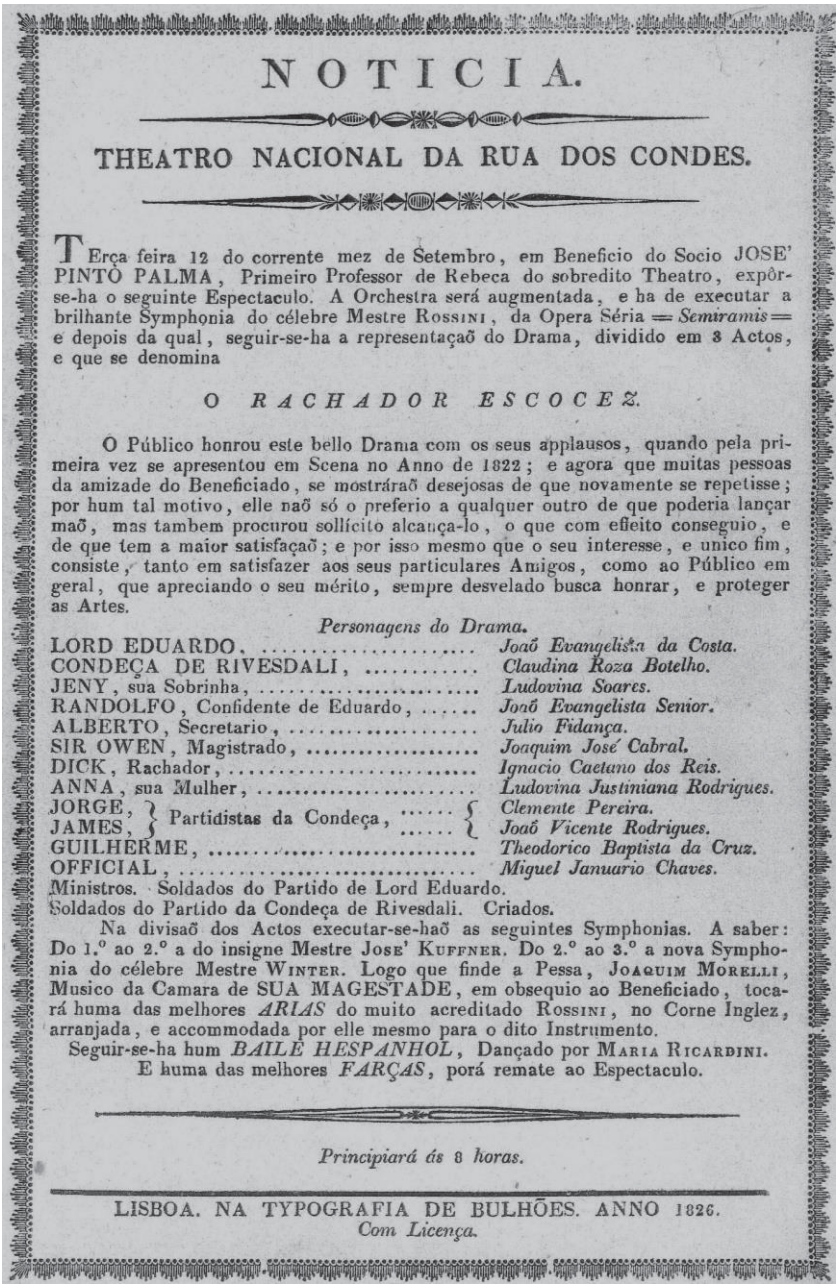
Como verificámos ao longo deste estudo, o forte sedentarismo destes e, em parte como consequência disso, o seu forte corporativismo (que no século XIX sofre ainda uma maior radicalização), assim como o seu papel muitas vezes subalterno na vida musical da época (caracterizada pelo protagonismo das estrelas das companhias italianas e dos amadores), são características que, por causa das mudanças em curso na sociedade da época, se associam também à sua função de engrenagens indispensáveis do cada vez mais amplo mercado musical resultante dum gradual mas imperioso aumento das actividades musicais, como demonstra entre outros o grande desenvolvimento da edição musical lisboeta que se regista em meados do século.[2] Mesmo assim, o músico lisboeta não consegue ainda emancipar-se dos serviços tradicionais constituídos por funções privadas e públicas e, em definitivo, de um sistema de encomendas e patrocínios que, por vezes sob uma aparência moderna, remete no fundo para uma prática e uma mentalidade musical de cunho antigo. Ele revela assim frequentemente, por trás de uma aparente simplicidade, os traços complexos e contraditórios de um artista de transição, dividido entre impulsos e aspirações de sinal contrário que, para um olhar moderno, poderão parecer até antitéticos.

Estas contradições reflectem-se de maneira emblemática justamente nas vicissitudes da associação dos músicos de orquestra, no modo em que, por exemplo, a exigência por assim dizer "moderna" de reivindicar o próprio papel e a própria dignidade profissional é delegada numa acção corporativa que acabará por visar essencialmente a manutenção dos velhos privilégios monopolistas do século XVIII. Tal parece portanto criar em alguns momentos um sistema nivelador – baseado em rígidas hierarquias de natureza extra-musical e capaz de se subtrair às dinâmicas do mercado e da concorrência – que irá desincentivar frequentemente nos seus afiliados a exigência de um confronto e portanto de uma actualização, assim como uma atitude autónoma e aquele individualismo implícito, por exemplo, na actividade concertística do músico oitocentista.

---

concertante em Paris e sobre o seu papel na estratégia das diversas instituições musicais da cidade remete-se para Alexandre DRATWICKI, *Un nouveau commerce de la virtuosité: émancipation et métamorphoses de la musique concertante au sein des institutions musicales parisiennes (1780-1830)*, Lyon, Symétrie, 2006.

[2] Cf. ESPOSITO, "O sucesso de Verdi ..." cit., p. 43 e segs.



NOTICIA.

THEATRO NACIONAL DA RUA DOS CONDES.

TErça feira 12 do corrente mez de Setembro, em Beneficio do Socio JOSE' PINTO PALMA, Primeiro Professor de Rebeca do sobredito Theatro, expôr-se-ha o seguinte Espectaculo. A Orchestra será augmentada, e ha de executar a brilhante Symphonia do célebre Mestre ROSSINI, da Opera Séria = *Semiramis* = e depois da qual, seguir-se-ha a representaçaõ do Drama, dividido em 3 Actos, e que se denomina

O *RACHADOR ESCOCEZ.*

O Público honrou este bello Drama com os seus applausos, quando pela primeira vez se apresentou em Scena no Anno de 1822; e agora que muitas pessoas da amizade do Beneficiado, se mostráraõ desejosas de que novamente se repetisse; por hum tal motivo, elle naõ só o preferio a qualquer outro de que poderia lançar maõ, mas tambem procurou sollícito alcança-lo, o que com effeito conseguio, e de que tem a maior satisfaçaõ; e por isso mesmo que o seu interesse, e unico fim, consiste, tanto em satisfazer aos seus particulares Amigos, como ao Público em geral, que apreciando o seu mérito, sempre desvelado busca honrar, e proteger as Artes.

Personagens do Drama.

LORD EDUARDO, ...	*Joaõ Evangelista da Costa.*
CONDEÇA DE RIVESDALI, ...	*Claudina Roza Botelho.*
JENY, sua Sobrinha, ...	*Ludovina Soares.*
RANDOLFO, Confidente de Eduardo, ...	*Joaõ Evangelista Senior.*
ALBERTO, Secretario, ...	*Julio Fidança.*
SIR OWEN, Magistrado, ...	*Joaquim José Cabral.*
DICK, Rachador, ...	*Ignacio Caetano dos Reis.*
ANNA, sua Mulher, ...	*Ludovina Justiniana Rodrigues.*
JORGE, } Partidistas da Condeça, ... {	*Clemente Pereira.*
JAMES, } ..... {	*Joaõ Vicente Rodrigues.*
GUILHERME, ...	*Theodorico Baptista da Cruz.*
OFFICIAL, ...	*Miguel Januario Chaves.*

Ministros. Soldados do Partido de Lord Eduardo.
Soldados do Partido da Condeça de Rivesdali. Criados.

Na divisaõ dos Actos executar-se-haõ as seguintes Symphonias. A saber: Do 1.º ao 2.º a do insigne Mestre JOSE' KUFFNER. Do 2.º ao 3.º a nova Symphonia do célebre Mestre WINTER. Logo que finde a Pessa, JOAQUIM MORELLI, Musico da Camara de SUA MAGESTADE, em obsequio ao Beneficiado, tocará huma das melhores *ARIAS* do muito acreditado ROSSINI, no Corne Inglez, arranjada, e accommodada por elle mesmo para o dito Instrumento.

Seguir-se-ha hum *BAILE HESPANHOL*, Dançado por MARIA RICARDINI.

E huma das melhores *FARÇAS*, porá remate ao Espectaculo.

Principiará ás 8 horas.

LISBOA. NA TYPOGRAFIA DE BULHÕES. ANNO 1826.
Com Licença.

Fig. 71: Programa do espectáculo em benefício de José Pinto Palma no Teatro da Rua dos Condes em 12 de Setembro de 1826 (Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II)

À luz destas considerações, portanto, não admirará o continuado sucesso de um género como o da sinfonia concertante, que parece permitir a alguns dos mais prestigiados músicos do conjunto brilharem – de forma suficiente para se destacarem e obterem um retorno em termos de prestígio e talvez também de lições e encomendas musicais – sem determinar no entanto uma verdadeira contraposição ou competição musical com o grupo como a que se exprimia geralmente no moderno concerto solístico: neste sentido ela aparece claramente funcional para a mentalidade expressa pela classe dos músicos lisboetas da época e quase uma metáfora musical da sua estrutura fortemente corporativa e hierarquizada.

É significativo que na execução de sinfonias concertantes nunca encontramos, de acordo com os dados até hoje disponíveis, aqueles músicos que parecem por seu lado incarnar uma segura mentalidade concertística, como por exemplo João Guilherme Daddi ou Vicente Tito Masoni; este último, por exemplo, participou no já citado benefício no Teatro de S. Carlos de 10 de Outubro de 1842 com uma exibição solística que se seguiu à execução, por parte de alguns dos seus colegas, justamente de uma sinfonia concertante. Eis o programa:

– Sinfonia de *Le domino noir* de Danier Auber
– *Il barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini
– Variações para melofone interpretadas por Luís Cossoul
– Sinfonia concertante "para grande orchestra obrigada a clarinete, oboe, flauta, trompa, e fagote" de Peter Josef von Lindpaintner, interpretada por Gaspar Campos, Antonio Cottinelli, José Gazul Junior, João Gazul, Antonio Avilez e orquestra
– Variações para violino de Mayseber [Joseph Mayseder] interpretadas por Vicente Tito Masoni
– Danças do 2º acto do bailado *Os Cuscos e os Quitos*
– Sinfonia de Luigi Cherubini[3]

Alguns dos líderes da Irmandade de Santa Cecília e da Associação Música 24 de Junho enfrentam em diversas ocasiões o género concertante, como demonstra por exemplo a permanência no repertório, entre 1837 e 1848, de uma sinfonia concertante para violino, violoncelo, flauta e corneta, composta, segundo as informações fornecidas pelos periódicos, por Frances-

[3] *A Revolução de Setembro* de 10 de Outubro de 1842 e *O espelho do palco* de 13 de Outubro de 1842. Masoni, por razões provavelmente pedagógicas, tocou por sua vez "uma peça concertante para duas rebecas, com o sn Carrero" a 22 de Dezembro de 1847 no Teatro D. Maria II (cf. *O artista*, 12 de Dezembro de 1847).

co Schira e tocada várias vezes no Teatro de S. Carlos por José Maria de Freitas, João Jordani, José Gazul e Francisco Norberto dos Santos Pinto.[4]

Além deste tipo de obras, nas quais se concedia um limitado momento de protagonismo a membros da orquestra, o papel desta última – que, como já se disse, mesmo sendo essencialmente subordinada às outras componentes do espectáculo era de qualquer modo um elemento imprescindível do evento tanto teatral como concertístico – parece por vezes quase o de um necessário acompanhamento, mais rico do que o que era realizado, por exemplo, só pelo piano.[5]

A ideia da orquestra como ornamento, emprestada a uma certa tradição melodramática italiana, ornamento necessário mas contudo não central, parece emergir muitas vezes indirectamente dos anúncios que enfatizam o acompanhamento dos trechos "com grande orquestra", como no caso do que se refere ao concerto de Guilherme Cossoul a 15 de Março de 1843 no Teatro do Salitre, onde uma apostila inserida no fim do anúncio sublinha:

> N.B. Todas as peças de musica serão acompanhadas pela orquestra.[6]

A preocupação com as dimensões do conjunto é muitíssimo frequente nos anúncios dos teatros secundários – onde aparece muitas vezes a frase "a orquestra será acrescentada com professores do Real Theatro de *S. Carlos*"[7] – e é evidentemente motivada pelo número reduzido de músicos nos elencos desses teatros, o qual devia incidir em parte também sobre o repertório orquestral que eles propunham. Pelo que se refere ao Teatro do Salitre, por exemplo, sabemos que as duas propostas para a sua gestão apresentadas em Maio de 1842, respectivamente pelo conde de Farrobo e pela empresa Gil Vicente, comprometiam-se a formar, no primeiro caso "uma Orquestra composta de dez instrumentos de vento e cordas", e no segundo "uma Orquestra habilmente dirigida e composta de quinze instrumentos de vento e

[4] Cf. Anexos I e III.

[5] A recensão a um concerto da Academia Melpomenense de 31 de Dezembro de 1850, por exemplo, critica o facto de "ser muito ligeiro, porquanto quasi todas as peças foram acompanhadas a piano" (*O espectador* de 12 de Janeiro de 1851). A escolha do acompanhamento realizado por toda a orquestra ou pelo piano (ou por um grupo limitado de instrumentos) era evidentemente ditada muitas vezes por razões de ordem prática. Já em relação à Sociedade Filarmónica o cronista da *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1823 notava que as peças vocais podiam ser acompanhadas "com orquestra ou só com acompanhamento de piano, de um violino, de um violoncelo ou de viola dedilhada" (cf. BRITO-CRANMER, *op. cit.*, p. 57).

[6] *A Revolução de Setembro* de 15 de Março de 1843.

[7] V. entre muitos outros o anúncio do *Diario do Governo* de 5 de Janeiro de 1828.

corda".[8] Ainda o contracto que escriptura a orquestra deste teatro em 1847, por sua vez, estabelece que o chefe da orquestra João António Xavier "fica obrigado a ter no mencionádo Theatro, ao serviço da Empreza uma Orquestra composta de 4 Rebecas, uma Violetta, dois Rebeções, uma Flauta, um Clarinette, uma Corneta de chaves, duas Trompas, um Trombone, e Timbales"; o mesmo *ensemble*, apenas com uma rebeca há menos, que vem escripturado naquele mesmo ano também para o Teatro do Gimnásio.[9]

Como se deduz dos elencos das orquestras apresentados no Anexo IV, se o Teatro de S. Carlos podia contar com um número médio de instrumentistas que no período de 1843-1855 andava à volta de 45 elementos, e o segundo teatro subsidiado, o D. Maria II, nos dois anos em que estamos em condições de reconstruir o elenco, contava com um número que oscilava entre os 27 e os 24 músicos, todos os outros teatros da capital apresentavam cada um deles um conjunto constituído geralmente por cerca de catorze elementos, facto esse que obrigava, sobretudo nas ocasiões de benefícios, a ampliar o seu número recorrendo a músicos externos.

Como já se disse, um dos momentos de maior protagonismo da orquestra parece ser o da execução da abertura que dava início ao espectáculo, fosse este teatral ou concertístico. Nos teatros secundarios uma sinfonia operática introduzia normalmente o primeiro acto do drama enquanto, no S. Carlos, a abertura da ópera que iria ser representada podia ser substituída por vezes por um trecho análogo de comprovado sucesso, como sucedeu por exemplo no benefício de Antonio Cottinelli em 1823, onde em vez da sinfonia da ópera em cena, *Eduardo e Cristina* de Rossini, se tocou a famosa *ouverture* de *La chasse du jeune Henry* de Etienne-Nicolas Méhul, particularmente cara ao público lisboeta.[10]

Mesmo nos casos em que os anúncios não indicam o título e o autor dos trechos orquestrais, podemos no entanto colocar a hipótese de se tratar geralmente de aberturas de ópera ou, nos casos em que não eram retiradas de nenhuma ópera, no mesmo estilo. Analogamente a outros contextos, a função destas peças orquestrais, assim como a das aberturas executadas entre os

[8] *P-Lan*, MR, mç. 2083, l. 2, n. 32, documento de 30 de Maio de 1842.

[9] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, "Cópia da Escriptura para a Orchestra do Theatro Nacional do Salitre" de 2 de Outubro de 1847 assim como "Escriptura Theatral n. 13" entre Emilio Doux e o chefe da orquestra Henrique Fiorenzola de 31 de Julho de 1847.

[10] Como se sabe, esta abertura, escrita para o *drame lyrique* homónimo levado à cena em Paris em 1797, era frequentemente tocada em toda a Europa como trecho sinfónico autónomo, devendo o seu grande sucesso ao carácter programático e ao virtuosismo realista empregue na descrição da caçada do futuro Henrique IV de França.

actos de uma obra teatral, podia ser também a de "*noise-killer*"[11], fornecendo o sinal do início do espectáculo e permitindo ao público tomar os seus lugares e predispor-se a assistir a ele, ou também, durante os vários intervalos, permitindo ao pessoal do teatro efectuar as necessárias mudanças de cena.

A recensão de um espectáculo da companhia francesa que actuava no Teatro da Rua dos Condes em 1835 referia-se de facto assim ao papel da orquestra:

> Em quanto á orchestra, a platéa nos pareceu muito satisfeita de ella ter tomado tão bem o nosso conselho, permittindo ouvir as vozes dos actores quando cantão. Nós pediriamos tambem aos snr Musicos, que apezar de não terem um instrumental completo, fizessem por nos entreter com alguns bellos pedaços da sua escolha durante os intervallos, as vezes muito longos, de peça a peça.[12]

Nesse sentido, os contractos estipulados mais tarde pela 24 de Junho cuidam de definir e limitar as obrigações da orquestra, como por exemplo no contracto de 1847 entre o empresario do Teatro do Salitre e o chefe do *ensemble* João António Xavier que, pode-se ler,

> em todas as Recitas que houverem no dito Thatro não será obrigado a fazer executar mais de uma Sinfonia de Abertura, e os Entre-actos neceçarios [*sic*] a qualquer dos Actos, ou Quadros, e bem assim fará executar todas as peças de Muzica neceçarias ao serviço do mesmo Theatro, q. lhe forem incubidas pela Empreza, excepto Operas em Muzica, ou Actos inteiros della.[13]

Mesmo que com tais funções práticas, podemos deduzir dos anúncios que as sinfonias, ou seja as aberturas – que quando não indicam o autor ou o título especificam no entanto serem "novas", "escolhidas", "grandes" ou "brilhantes" – eram programadas com um certo cuidado e que sobre elas se

---

[11] O termo adoptado por László Somfai em relação às sinfonias londrinas de Haydn (in "The London revision of Haydn's instrumental style", *Proceedings of the Royal Musical Association* 100, 1973-75, p. 166) entrou hoje em dia no uso corrente da literatura especializada e encontra-se, entre outros, em relação à vida concertística vienense in MORROW, *op. cit.*, p. 142, e à britânica in Simon MCVEIGH – Susan WOLLENBERG (ed.), *Concert life in eighteenth-century Britain*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 192.

[12] *O nacional* de 15 de Janeiro de 1835.

[13] *P-Lmf*, 24J, Exp. 1843-47, "Cópia da Escriptura para a Orchestra do Theatro Nacional do Salitre" cit.

concentrava mesmo assim, em parte, a atenção do público. Da leitura dos anúncios dos jornais que as mencionam parece emergir que na sua escolha pesavam – além provavelmente das suas características e do número de músicos disponíveis, assim como da disponibilidade das partituras e do relevo dado a alguns instrumentos – tanto o critério de propor de novo alguns trechos que tinham entrado seguramente no repertório, como o habitual critério da novidade: em 1851, por exemplo, um cronista parecia ser crítico em relação ao programa proposto para um concerto da Melpomenense e afirmava que "todas as symphonias que se tocaram são assaz conhecidas de todos para que nos occupemos d'ellas".[14]

Em 1837, por sua vez, um leitor de *O entre-acto* lamentava que o público do teatro italiano tivesse prestado pouca atenção à execução de uma sinfonia do Maestro Carrara, acrescentando que era "o que quase sempre acontece quando se executam peças de musica desta natureza".[15] Mesmo não conhecendo a composição objecto deste comentário, pode-se legitimamente colocar a hipótese de que, de qualquer modo, a atenção às execuções da orquestra correspondia de uma maneira geral a uma modalidade de escuta por assim dizer "distraída" que era por outro lado habitual no público do teatro de ópera, o que justificaria também a predilecção pelo tipo da sinfonia ou abertura de ópera, uma espécie em si de breve duração e de efeito, mais do que pelo da sinfonia clássica em vários andamentos.

Esta última tipologia, adoptada já por Bomtempo e referida por Rodrigo Ferreira da Costa já nos anos 20 como o protótipo do género sinfónico,[16] é provavelmente também aquela a que recorre a comissão do Conservatório de Lisboa em 1846, e segundo Vieira mais especificamente o director e professor de composição Migone, para censurar, como já recordámos, as composições de Frondoni e Daddi. A análise da primeira delas começa assim:

> A obra [...] é composta de duas peças: Andante, e Allegro sem dimensão alguma; quer dizer, sem 1.ª e 2.ª parte. Todos os Auctores classificam peças similhantemente concebidas na ordem dos Preludios, Fantasias, etc. porém nunca na das Symphonias.[17]

---

[14] *O espectador* de 16 de Fevereiro de 1851.

[15] *O entre-acto* de 21 de Junho de 1837.

[16] Rodrigo Ferreira da COSTA, *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*, 2 vols., Lisboa, Typografia da Academia Real das Sciencias, 1820-1824, vol. II, pp. 273 e segs.

[17] *Diario do Governo* de 1 de Junho de 1846; que no interior do conservatório fosse relevante o modelo clássico da área austro-alemã, provavelmente também por influência do seu primeiro director Bomtempo e através da mediação da capital francesa, cujo

Todavia este modelo, se bem que conhecido, não parece ter tido uma influência significativa na programação dos concertos públicos lisboetas da época, na qual o repertório orquestral corresponde mais geralmente ao tipo da abertura teatral provavelmente de curta duração, como parece confirmar por exemplo uma recensão de *Egilda di Provenza* de Evangelista Pereira da Costa que sublinhava de facto que a sinfonia da ópera era bela se bem que "um tanto extensa".[18]

Durante todo o período em questão, portanto, o autor mais ouvido no âmbito do repertório orquestral é sem dúvida Rossini, cujos títulos são frequentemente citados como prova da sua popularidade; é o caso por exemplo do benefício realizado no Teatro do Salitre a 17 de Janeiro de 1826, que começou com a abertura do *Otello* e no qual, entre os intervalos da representação dramática, se ouviram as aberturas de *Eduardo e Cristina*, *La gazza ladra* e *Cenerentola* do mesmo autor.[19]

A definição de "período da sinfonia rossiniana", aplicada ao contexto italiano de toda a primeira metade do século XIX,[20] poderia servir também grosso modo para a música orquestral executada em Lisboa, onde esta tipologia parece ser nas suas possíveis variantes o tipo dominante. Como se sabe, as características do modelo italiano – pré-existente a Rossini e levado por este à perfeição, e seguido também depois pelos seus continuadores no âmbito do sinfonismo de matriz operática italiana – podem sintetizar-se na predilecção pela exposição e variedade dos temas mais do que pela "sua oposição dramatizada" e portanto por uma "concepção 'estática' da arquite-

---

conservatório era inevitavelmente o modelo das instituições europeias análogas, parece deduzir-se também de um artigo publicado no *Jornal do Conservatorio* de 8 de Março de 1840, que o refere assim: "os francezes apezar de seus esforços ainda la não chegaram; todavia as sublimes partições de Beethoven são ali ouvidas com a mais fervorosa religião, são estudadas com a maior constancia; e ultimamente Mr. Berlioz se tem tornado mui distincto, e célebre por suas musicas producções. Estudáe pois e meditáe profundamente os Allemães, e então a melodia em vez de ser uma combinação do espirito será uma emanação do coração e a harmonia animará com sua vidalidade". O número de 17 de Maio de 1840 deste periódico publicava além disso um artigo monográfico sobre Haydn, "pai" da moderna sinfonia.

18 *O constitucional* de 29 de Janeiro de 1828.

19 *TDM*, 773, "Teatro do Salitre".

20 Cf. ROSTAGNO, *La musica italiana* … cit., onde se lê a p. 63: "A 'solita forma' [forma habitual] rossiniana domina sem competição pelo menos durante a primeira metade do século. Por isso poder-se-iam definir os anos entre 1800 e 1850 'o período da abertura rossiniana'" ("La 'solita forma' rossiniana domina senza competitori almeno per metà secolo. Perciò si potrebbero definire gli anni 1800-1850 'il periodo della sinfonia rossiniana'").

tura geral".[21] Tal parece reproduzir no âmbito orquestral essa mesma ideia de variedade estática que, no âmbito da ópera, era realizada pela sucessão dos chamados *pezzi chiusi* ou números independentes, ou também, no âmbito do concerto, pela alternância de trechos e de executantes.

A hierarquia dos autores de sucesso no campo da ópera italiana da época reflecte-se também na escolha das aberturas a serem executadas como peças independentes, em que ao autor de Pesaro se segue Saverio Mercadante, cuja grande popularidade no campo melodramático era reforçada em Lisboa pela recordação da sua actividade nesta cidade e, a partir de 1840, pelo seu papel de director do Conservatório de Nápoles. É interessante notar assim que, também em Lisboa, a tradicional recepção oitocentista daquelas que se apresentavam na época como sendo as inovações no campo da ópera italiana parece relacioná-las com supostas influências "germânicas" da grande tríade clássica constituída por Haydn, Mozart e Beethoven; é o que sucede por exemplo numa recensão de *Il bravo* de 1841:

> Mercadante pois partilhou do bello desses compositores [Haydn, Mozart e Beethoven], dramatizou a muzica; [...] – formou uma obra phantastica, primorosa, que honraria os mesmos Mozart, Haydn, e a quaesquer outros compositores d'aquella polpa.[22]

No âmbito da abertura de ópera, no entanto, a popularidade dos autores segue a par e passo a que se regista mais geralmente para a ópera lírica, incluindo Donizetti e os compositores italianos de ópera de segundo plano do período compreendido entre o domínio rossiniano e o de Verdi. Significativo em relação a este último compositor é o facto de que, face à sua presença crescente nos programas de concertos durante os anos 40, a utilização das suas aberturas como peças autónomas não parece ter sido tão frequente como sucede com os outros autores, recaindo sobretudo na de *Nabucco*. Esta última – como já algumas aberturas das gerações anteriores, entre as quais por exemplo a da *Semiramide* de Rossini –, ao apresentar a característica de introduzir temas que irão aparecer na ópera, sendo ouvida autonomamente num contexto concertístico poderá ter cumprido uma função análoga à das fantasias e variações operáticas, géneros muito em voga na época, servindo, mais do que como preparação à audição do acontecimento melodramático, sobretudo como recordação ou reminiscência dos motivos mais populares da ópera.

---

[21] *Idem,* pp. 63-64.

[22] *A Revolução de Setembro*, 19 de Julho de 1841.

Note-se no entanto que, entre tantas aberturas rossinianas que parecem corresponder de um modo particularmente eficaz às funções de trecho sinfónico num concerto lisboeta do século XIX, começa a delinear-se a partir de meados dos anos 30 o triunfo da de *Guillaume Tell*, triunfo esse que é devido à enorme popularidade da ópera assim como, à semelhança do que dissemos em relação à sinfonia concertante, ao especial relevo que ela reserva a alguns instrumentos que na orquestra do Teatro de S. Carlos eram tocados por alguns dos mais importantes músicos da capital. A abertura de *Guillaume Tell* parece ser também emblemática no mais alto grau das tendências do gosto musical lisboeta na medida em que nela se parecem encontrar o culto da ópera italiana, e em particular de Rossini, cujo nome representava há décadas o cume neste campo, com o da França, cuja capital o mundo cultural e mundano lisboeta encarava como centro a imitar e donde importar as principais modas e tendências. Se de facto, para a música instrumental, a área francesa representava desde há muito a referência mais importante, a afirmação deste *grand opéra* rossiniano parece ter também aberto definitivamente o caminho ao repertório operático francês, o qual, pelo que se refere à utilização em concerto das suas aberturas, entra em grande quantidade na programação de todos os espaços de concertos da cidade a partir do final dos anos 30. É o que demonstra, por exemplo, o programa de um concerto da Assembleia Filarmónica de 14 de Setembro de 1843, todo ele baseado, de modo singular, em trechos instrumentais:

– Sinfonia de *Fra Diavolo* de Daniel F. Esprit Auber
– Sinfonia de *Zampa* de Daniel F. Esprit Auber
– Variações para piano e flautas – interpretadas por Croner
– Sinfonia de *Le Timide* de Daniel F. Esprit Auber
– Sinfonia de *Le domino noir* de Daniel F. Esprit Auber
– Sinfonia de *Léocadie* de Daniel F. Esprit Auber
– Sinfonia de *Zanetta* de Daniel F. Esprit Auber
– Grande sinfonia de *Ugo, conte di Parigi* de Gaetano Donizetti[23]

A utilização em concerto de aberturas de *grands opéras* é contudo menos frequente – assinale-se em particular, pela sua presença, a de *La muette de Portici* de Adam e, pela sua ausência, as de Meyerbeer – ao contrário das das mais famosas *opéras comiques* de Auber, Heróld, Adam, etc., que entram de maneira maciça no repertório concertístico, reflectindo o sucesso estabelecido por este género teatral na Lisboa farrobiana e presumi-

[23] *O neorama* de 18 de Outubro de 1843.

velmente também em virtude das menores dificuldades de execução que elas comportavam para a orquestra.[24]

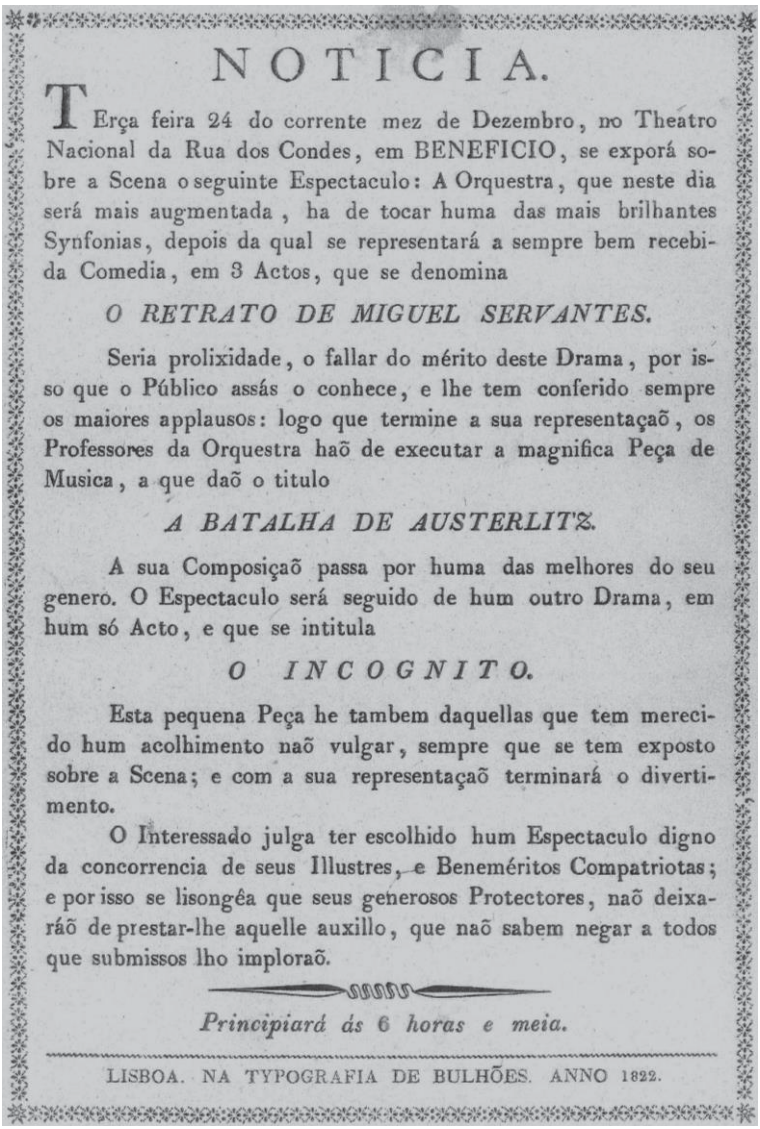
Através deste repertório portanto, no âmbito da música para orquestra, parece retomar-se uma ligação com uma tradição de área francesa que tinha tido um certo papel nos programas dos concertos lisboetas dos anos 20 e que parecia ter sido relegada para segundo plano pela hegemonia rossiniana. Uma excepção neste sentido é constituída pela presença essencialmente ininterrupta no repertório concertístico lisboeta de dois trechos muito populares no século XIX, a abertura de *La chasse du jeune Henry* (1797) de Etienne-Nicolas Méhul e a sinfonia *La bataille d'Austerlitz* (1806) de Louis-Emmanuel Jadin, ambas composições brilhantes de tipo programático que, de 1822 até aos anos 50, surgem com significativa frequência nos programas dos espectáculos musicais da capital; elas parecem corresponder perfeitamente ao gosto por um tipo de sinfonia realistico-descritiva – gosto esse que é obviamente também um ulterior elemento a favor do sucesso de algumas obras primas rossinianas, em primeiro lugar a abertura do *Guillaume Tell*, ou do repertório francês, como por exemplo a abertura de *Fra Diavolo* de Auber – especialmente rica de efeitos coloristicos e marciais.

As duas composições de Méhul e Jadin sobrevivem e conquistam também um espaço próprio no interior de um repertório maciçamente dominado em alguns momentos pelo modelo rossiniano, ao contrário de outras composições orquestrais de uma tradição, tanto operática como instrumental, que não se relaciona directamente com a área geográfica italiana; composições que tinham estado presentes ainda nos anos 20 do século quando, sobretudo nos teatros secundários da capital – e não por acaso nos benefícios de alguns dos principais instrumentistas locais da época, tais como Antonio Cottinelli, José Pinto Palma e João Jordani – se tocavam aberturas, além das dos já citados Jadin e Méhul, de autores como Winter, Romberg, Küffner, etc.[25]

A existência de vestígios deste repertório representa também o maior ponto de contiguidade entre os programas dos concertos públicos lisboetas e os da Sociedade Filarmónica de Bomtempo. É por exemplo singular o caso de José Pinto Palma que, segundo a *Allgemeine musikalische Zeitung*,

[24] Sobre a incidência deste repertório em Lisboa, e sobre o papel do conde de Farrobo na sua introdução nas suas actividades musico-teatrais privadas e públicas, v. CYMBRON-GONÇALVES, *op. cit*., enquanto que para uma síntese geral sobre as suas características se remete para Mark EVERIST, "Struttura sociale e contesti artistici nell'opera francese (1806-64)", in Jean-Jacques NATTIEZ (direzione), *op. cit.*, vol. IV, pp. 956-975.

[25] Cf. Anexo III.



NOTICIA.

TErça feira 24 do corrente mez de Dezembro, no Theatro Nacional da Rua dos Condes, em BENEFICIO, se exporá sobre a Scena o seguinte Espectaculo: A Orquestra, que neste dia será mais augmentada, ha de tocar huma das mais brilhantes Synfonias, depois da qual se representará a sempre bem recebida Comedia, em 3 Actos, que se denomina

O RETRATO DE MIGUEL SERVANTES.

Seria prolixidade, o fallar do mérito deste Drama, por isso que o Público assás o conhece, e lhe tem conferido sempre os maiores applausos: logo que termine a sua representaçaõ, os Professores da Orquestra haõ de executar a magnifica Peça de Musica, a que daõ o titulo

A BATALHA DE AUSTERLITZ.

A sua Composiçaõ passa por huma das melhores do seu genero. O Espectaculo será seguido de hum outro Drama, em hum só Acto, e que se intitula

O INCOGNITO.

Esta pequena Peça he tambem daquellas que tem merecido hum acolhimento naõ vulgar, sempre que se tem exposto sobre a Scena; e com a sua representaçaõ terminará o divertimento.

O Interessado julga ter escolhido hum Espectaculo digno da concorrencia de seus Illustres, e Beneméritos Compatriotas; e por isso se lisongêa que seus generosos Protectores, naõ deixaráõ de prestar-lhe aquelle auxillo, que naõ sabem negar a todos que submissos lho imploraõ.

Principiará ás 6 horas e meia.

LISBOA. NA TYPOGRAFIA DE BULHÕES. ANNO 1822.

Fig. 72: Programa do espectáculo de 24 de Dezembro de 1822 no Teatro da Rua dos Condes (Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II)

naquela sociedade "dirige e toca primeiro violino" e que, além de ser animador de concertos na sua própria residência, é recordado como o "único músico de profissão que possui uma importante colecção de música, tais como concertos, quartetos e em especial sinfonias e aberturas".[26] Pinto Palma, que foi primeiro violino do Teatro da Rua dos Condes e depois primeiro violino dos bailados no teatro italiano, nos anos 20 realizou alguns benefícios nos teatros da capital nos quais esse repertório está significativamente presente. O que teve lugar no Teatro de S. Carlos em 1824, por exemplo, além da ópera *Elisa e Claudio* de Mercadante e do bailado que estava em cartaz, foi enriquecido com a execução da abertura de *La chasse du jeune Henry* e de uma abertura de Winter, enquanto que para o seu benefício no Condes de 18 de Outubro de 1825, foi elaborado o seguinte programa:

– Sinfonia de *Le due giornate* de Simon Mayer
– *O triunfo da Innocencia* (drama)

Durante os intervalos:

– Sinfonia de *La Cenerentola* de G. Rossini
– Sinfonia de *Sigismondo* de G. Rossini
– Dueto para corne inglês e flauta sobre temas de Rossini arranjado por Joaquim Morel Chaves
– *A Caxuxa* (bailado)
– "outra excellente Pessa de Musica, escripta pelo insigne Mestre Luigi Bethoven"
– uma farsa[27]

O interesse deste último programa, reproduzido na primeira parte deste livro na Fig. 17, reside no facto de, no estado actual da pesquisa, ser o primeiro no qual se encontra, num concerto público do período que é objecto deste estudo, o nome de Beethoven, cuja "Excellente Peça de Musica" terá sido presumivelmente um trecho orquestral, visto que não se diz nada acerca do intérprete. Beethoven, juntamente com Haydn, Mozart, Méhul e Romberg são os autores que, face à "invasão" rossiniana, constituem também o repertório orquestral da Sociedade Filarmónica citado pelo cronista da *Allgemeine musikalische Zeitung*:[28] a sua presença em alguns concertos, se bem que minoritária, parece indicar no entanto que numa camada restrita do

[26] BRITO-CRANMER, *op. cit*., pp. 53-56.

[27] Os anúncios destes concertos encontram-se em *TDM*, 772, "Teatro da Rua dos Condes".

[28] Cf. BRITO-CRANMER, *op. cit*., em particular p. 61-62.

ambiente musical citadino se cultivava um repertório com algumas aberturas para um modelo diferente do modelo italiano reinante.

É também significativo notar, partindo dos programas que estamos hoje em dia em condições de reconstruir, que tal sucede mais frequentemente fora do Teatro de S. Carlos: por exemplo no da Rua dos Condes, onde num benefício de 1825 se tocou, além de duas aberturas de Küffner e de Asioli, uma outra de Romberg, e em 1839, por ocasião do benefício do conservatório, duas sinfonias de Haydn; ou ainda na Assembleia Filarmónica, onde em 1840 se tocou uma sinfonia de Mozart.[29]

Que no âmbito do teatro italiano possa parecer quase impróprio tentar introduzir trechos diferentes do repertório mais usual sugere-o uma recensão ao já citado concerto de 10 de Outubro de 1842 em que o cronista, em relação a duas das sinfonias apresentadas, uma de Lindpaintner e a outra de Cherubini, não hesita em afirmar:

> Não achamos nas duas synfonias de Lindpaintner e Cherubini nada de notavel porque se tornem destinctas a não ser a difficuldade da execução, particularmente a ultima que todavia não apresenta nenhum rasgo de genio.[30]

Coloca-se a hipótese de que a presença nos programas dos concertos lisboetas de obras de Cherubini (e depois Auber) para a área francesa, e de Asioli (e depois Mercadante) para a italiana esteja também relacionada com o interesse que a criação do Conservatório Nacional de Lisboa tinha estimulado em relação aos famosos directores das prestigiosas instituições europeias análogas, respectivamente o Conservatório de Paris e os de Milão e Nápoles.

É de qualquer modo a partir dos anos 40 que a imprensa lisboeta começa a reivindicar, cada vez com maior insistência, a necessidade de se ouvir

---

[29] V. Anexos I-III. Que em alguns ambientes e em algumas ocasiões se recorresse a um repertório diferente parece demonstrado, para além dos exercícios públicos do conservatório, também por um anúncio feito publicar por Manuel Inocêncio dos Santos em 1845, pelo qual ficamos a saber da realização de uma função sacra na qual se tocaram aberturas de Winter: "Tendo lido no *Diario do Governo* nº 86 do corrente anno, e na *Illustração* n.º 2 que eu fôra encarregado por S. M., como mestre de SS. AA. Reaes, e da sua Real Capella, da musica para a solemnidade dos santos oleos, na Real Jgreja de Sancta Maria de Belem, no dia 8 do mez proximo passado, é do meu dever declarar que a musica que naquella occazião se executou, nenhuma foi de minha compozição; o *Te Deum* era do mestre Antonio Coppola, o *Tantum ergo* do mestre Cherubini e as sinfonias do mestre Winter. Manuel Innocencio dos Santos" (*Revista universal lisbonense* de 8 de Maio de 1845, art. 4240).

[30] *O espelho do palco*, 13 Outubro de 1842.

um repertório mais "clássico", ou seja alinhado com uma tendência que se estava já a delinear em algumas das outras principais capitais europeias, e especialmente em Paris.[31] Se de facto em 1824 o matemático português Rodrigo Ferreira da Costa, ao listar as figuras cimeiras no âmbito sinfónico, tinha colocado em primeiro lugar Haydn, seguido de Mozart, e num degrau inferior Beethoven ("falta-lhe ás vezes a naturalidade e o solido saber, que exalta os verdadeiros modelos"), Méhul ("tomando ás vezes emprestada a penna de Haydn") e Pleyel,[32] em meados dos anos 40 também começa a ganhar peso na capital portuguesa a ideia de algumas composições e de alguns compositores como símbolos da excelência musical:

> A *creação* e as *estações* de Haydn, as symphonias de Mozart, as grandes composições de Beethoven, incessantemente gabadas em toda a parte, qual de nós as ouviu ainda nos nossos concertos?[33]

A este incitamento de um cronista de 1845 a Academia Melpomenense poderá ter tentado responder em parte, pelo menos nas intenções iniciais, mesmo se, a partir da documentação de arquivo consultada, não é possível reconstruir os programas dos seus primeiros concertos. Neste sentido vem porém em nossa ajuda o primeiro número de *O espectador* de 1848, o qual, ao louvar a actividade da sociedade de concertos dos músicos profissionais lisboetas, recorda como esta se tinha já destacado fazendo ouvir as sinfonias dos "mais distinctos compositores, taes como Beethoven, Mozart, Gluck, Lindpaintner, Mendelsohn [*sic*], Cherubini", dando-nos assim uma ideia do que devia começar a ser considerado como "excelência" no âmbito do repertório orquestral.[34] Neste mesmo artigo, em relação ao concerto de 27 de

---

[31] Cf. Jeffrey COOPER, *The rise of instrumental music and concert series in Paris 1828-1871*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, *passim*. Weber, em relação aos principais centros musicais europeus do século XIX, considera que "a ascensão dos mestres compositores – Haydn, Mozart, Beethoven, mais tarde Haendel e J. S. Bach, e finalmente Schubert, Weber, Schumann e outros – à santidade musical teve lugar durante as décadas de 1850 e 1860" ("the rise of the masters composers – Haydn, Mozart, Beethoven, later Haendel and J. S. Bach, and finally Schubert, Weber, Schumann, and others – to musical sainthood took place during the 1850's and 1860's") e que "tal pode ser encarado como uma forma precoce, mas habilidosa e com fins lucrativos, de cultura de massa, cuja evolução pode ser detectada na Europa entre cerca de 1770 e 1879" ("it can be regarded as an early, but clever and profit-seeking form of mass culture, whose evolution can be traced in Europe from about 1770 to 1870" (WEBER, "Mass culture …" cit., p. 175).

[32] COSTA, *op. cit.*, v. II, pp. 274-5.

[33] *Revista universal lisbonense* de 26 de Junho de 1845, art. 7.

[34] *O espectador* de 1 de Outubro de 1848.

Setembro de 1848 organizado por Joaquim Casimiro Júnior, louva-se a escolha do programa em que haviam figurado dois trechos "clássicos", como uma abertura de Halévy e uma composição de Beethoven:

– Sinfonia de *Charles VI* de J-F-F. Halévy
– Variações para violino interpretadas por João Baptista Canongia
– 1º atto de *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti
– *A Batalha da Victoria* [*Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91] de L. van Beethoven
– Romanza de *Il bravo* de Saverio Mercadante
– Coro de *Il bravo* de Saverio Mercadante
– Terceto de *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti
– Sinfonia de *Elena di Feltre* de Saverio Mercadante
– Coro de *Elena di Feltre* de Saverio Mercadante[35]

É interessante notar que o cronista, ao falar do trecho beethoveniano, além de referir as lágrimas de um espectador do concerto (um general que tinha tomado parte na batalha em que os exércitos napoleónicos foram derrotados), louva "a magnifica Batalha da Victoria, peça do 'rei dos symphonistas' de grande merecimento, toda cheia de profundas combinações, e de uma dificuldade extraordinaria", trecho "de grande belleza e effeito [...] pelo bem combinado dos movimentos, e maestria com que está escripta".[36]

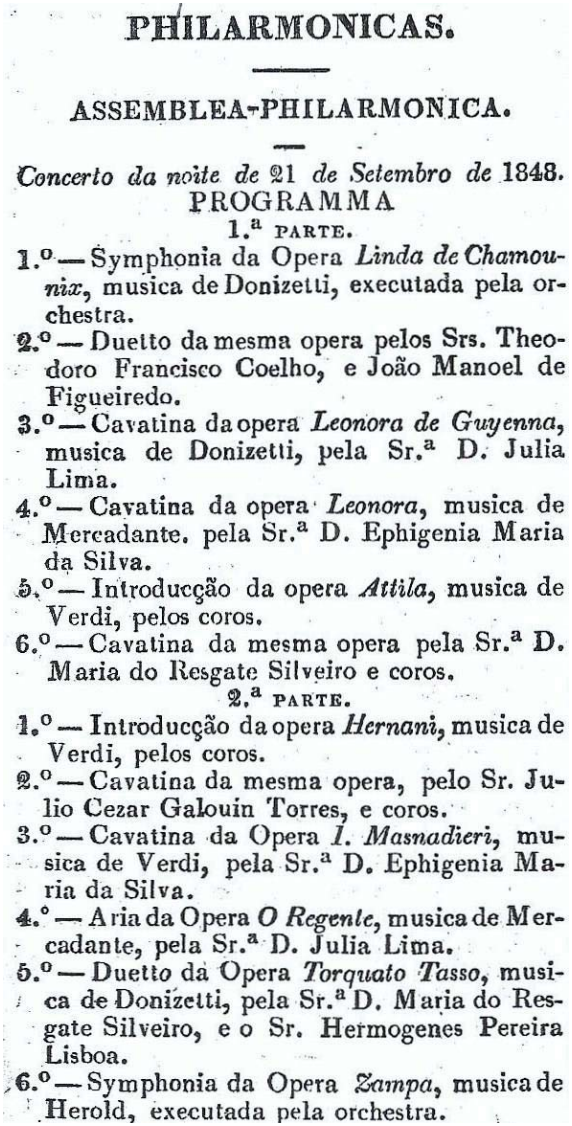
Se bem que através de uma das composições que menos podia traduzir a profunda revolução da escrita orquestral beethoveniana, e que com os seus disparos e tiros de canhões ia de encontro ao gosto fácil pelos efeitos realístico-descritivos, uma parte do público dos concertos lisboetas parecia mesmo assim começar a familiarizar-se com o nome do músico de Bona. No contexto lisboeta não surpreende que venha a ser uma sociedade de amadores, a Academia Filarmónica, a apresentar no mês de Novembro seguinte um trecho mais significativo do repertório beethoveniano, executando a primeira parte da *Sinfonia Pastoral*, enquanto que a Melpomenense, no concerto de 16 de Janeiro de 1849, apresentará a *Primeira Sinfonia* do mesmo autor.[37]

A imprensa no entanto continuava a encorajar as instituições profissionais da capital a cultivarem o repertório "clássico", como sucede no artigo de Kontskï sobre o conservatório, que recomendava "a execução d'aquellas

[35] *Ibidem.*

[36] *Ibidem*.

[37] V. Anexos I e II.



PHILARMONICAS.

ASSEMBLEA-PHILARMONICA.

Concerto da noite de 21 *de Setembro de* 1848.

PROGRAMMA

1.ª PARTE.

1.º — Symphonia da Opera *Linda de Chamounix*, musica de Donizetti, executada pela orchestra.

2.º — Duetto da mesma opera pelos Srs. Theodoro Francisco Coelho, e João Manoel de Figueiredo.

3.º — Cavatina da opera *Leonora de Guyenna*, musica de Donizetti, pela Sr.ª D. Julia Lima.

4.º — Cavatina da opera *Leonora*, musica de Mercadante, pela Sr.ª D. Ephigenia Maria da Silva.

5.º — Introducção da opera *Attila*, musica de Verdi, pelos coros.

6.º — Cavatina da mesma opera pela Sr.ª D. Maria do Resgate Silveiro e coros.

2.ª PARTE.

1.º — Introducção da opera *Hernani*, musica de Verdi, pelos coros.

2.º — Cavatina da mesma opera, pelo Sr. Julio Cezar Galouin Torres, e coros.

3.º — Cavatina da Opera *I. Masnadieri*, musica de Verdi, pela Sr.ª D. Ephigenia Maria da Silva.

4.º — Aria da Opera *O Regente*, musica de Mercadante, pela Sr.ª D. Julia Lima.

5.º — Duetto da Opera *Torquato Tasso*, musica de Donizetti, pela Sr.ª D. Maria do Resgate Silveiro, e o Sr. Hermogenes Pereira Lisboa.

6.º — Symphonia da Opera *Zampa*, musica de Herold, executada pela orchestra.

Fig. 73: Programa do concerto da Academia Melpomenense de 27 de Setembro de 1848 (in *O espectador* de 1 de Outubro de 1848).

sublimes symphonias, d'aquellas magnificas oratorias, de Mozart, Beethoven, Mendelson [*sic*], Barthooldy [*sic*], Haydn, Weber", ou ainda nas recensões aos concertos da Melpomenense, quando por exemplo em 1850 o cronista de *O espectador* afirmava:

> Por esta ocasião, lembraremos novamente á Direcção desta Academia, que sendo a *Melpomenense* uma academia dos professores de Lisboa, seria muito para desejar, que n'algum dos seus concertos nos fizesse ouvir algumas d'essas produções classicas, que hoje em dia tanta acceitação merecem nas principaes philarmonicas da Europa; e que realmente é para lamentar, ou melhor diremos, é uma vergonha, que não se executem entre nós.[38]

O jornal regressa ao tema alguns dias mais tarde, recordando que só a programação de "concertos selectos das principaes obras classicas [...] faria d'esta sociedade uma verdadeira Academia de professores; tornando-a, como devia ser, de um genero inteiramente differente das outras Philarmonicas". Para reforçar o argumento, o cronista refere os programas de dois concertos realizados pouco antes em Paris, Viena e Berlim cujo repertório tinha ido, no primeiro caso, da *Quarta Sinfonia* de Beethoven a uma pavana do século XVI e à abertura de *Tannhäuser*, no segundo caso, da duas sinfonias de Beethoven, um concerto para piano de Mozart e um para violino de Beethoven ao *Messiah* de Haendel e ao *Kyrie* em Ré menor de Mozart, no terceiro de uma sinfonia de Mozart e uma ária da *Medea* de Cherubini a um concerto para piano de Mendelssohn, um coro da oratória *Christus am Ölberge*, alguns fragmentos de *Egmont* de Beethoven, uma sinfonia de Gluck e uma abertura de Meyerbeer.[39] Apesar destes incitamentos jornalísticos, como já tivemos oportunidade de dizer no capítulo dedicado à Melpomenense, as contradições no seio da sociedade e a sua excessiva dependência dos amadores não lhe permitiram atingir plenamente os seus objectivos também do ponto de vista do repertório.

Diga-se no entanto que, para os últimos anos que interessam a este estudo, as pressões dos periódicos especializados e o relevo no âmbito das sociedades de concertos locais de alguns músicos mais motivados para ampliarem o repertório fazem com que se executem alguns trechos em linha com o que se estava a definir na época como "clássico". No campo sinfónico, por exemplo, nos concertos da Melpomenense de 1851 encontramos a execução da *Sexta Sinfonia* de Beethoven e da sinfonia *A despedida* de Haydn;

---

[38] *O espectador* de 24 de Novembro de 1850. As mesmas palavras e os mesmos trechos serão citados pel'*O trovador* de 23 de Junho de 1855.

[39] *O espectador* de 8 de Dezembro de 1850.

a mesma sociedade irá propor posteriormente a execução de uma outra sinfonia de Beethoven, de uma abertura de Mozart e da de *Der Freischütz* de Weber em 1853, ano em que uma sinfonia de Mozart e uma de Beethoven irão igualmente ser ouvidas no Teatro de S. Carlos.[40]

Entre os músicos que parecem ser mais sensíveis às exigências de um alargamento dos horizontes do repertório lisboeta encontra-se Guilherme Cossoul, o qual por exemplo, num concerto que dirigiu na Melpomenense a 27 de Fevereiro de 1851, escolheu um programa de temática carnavalesca, apresentando músicas de carácter vivo e alegre entre as quais inseriu também, como já referimos, uma sinfonia de Haydn:

– Sinfonia sobre motivos populares portugueses de Mathias Jacob Osternold
– Cavatina da comédia *A casa mysteriosa* de F. A. N. dos Santos Pinto, interpretada por José Romano
– "Coplas de *O Postilhão Lombardo*" interpretadas por Luís Rocco
– Paródia do terceto da *Semiramide* arranjada para otavino, violoncelo e trombone por Joaquim Casimiro Júnior e interpretada por António José Croner, Guilherme Cossoul e José Nicolau d'Oliveira
– Sinfonia parodiada de Joaquim Casimiro Júnior
– Sinfonia característica de Guilherme Cossoul
– Dueto caricato para contrabaixo e otavino de Guilherme Cossoul, interpretado por Guilherme Cossoul e A. José Croner
– "Cançao militar da comedia *A casa Mysteriosa*" de José Romano
– Sinfonia "A despedida" (nº 45) de Franz Joseph Haydn[41]

A presença maciça de trechos de compositores locais neste programa, no qual se reflecte também o crescente sucesso dos autores preferidos do chamado "teatro musical nacional", é um elemento em aumento constante e gradual no repertório concertístico lisboeta do período examinado. São de facto poucas as composições de autores portugueses que, no estado actual da pesquisa, podemos encontrar para as primeiras décadas abrangidas por este

[40] Cf. a cronologia dos espectáculos em MOREAU, *O Teatro de S. Carlos* ... cit., da qual se deduz também que a abertura de *Der Freischütz* já tinha sido tocada no Teatro de S. Carlos em 1836 e duas outras vezes em 1838, sendo retomada pela Academia Filarmónica em 1851 (v. Anexo I), assim como a de *Les francs-juges* de Berlioz, presente em dois espectáculos de 1839; nestas escolhas de repertório, que retomam os sucessos estabelecidos no estrangeiro e especialmente em Paris, não é improvável uma influência directa do conde de Farrobo que, como já recordado, era naqueles anos uma figura central tanto do teatro italiano como da sociedade de concertos.

[41] *O espectador* de 9 de Março de 1851.

estudo: relativamente ao Teatro de S. Carlos refira-se a execução de uma abertura de João Evangelista Pereira da Costa, e em relação aos teatros secundários de uma abertura de Inácio Maria de Freitas no Teatro da Rua dos Condes em 1825 e de uma outra de António Leal Moreira no Salitre em 1826, como prova de uma especial ligação destes dois últimos músicos, já falecidos há vários anos, com aqueles teatros. Além das execuções de composições orquestrais de Bomtempo no âmbito da Sociedade Filarmónica, parece também bastante excepcional o benefício de Daddi no Teatro do Salitre no qual, na difícil conjuntura de 1832, o músico conseguiu apresentar duas das suas obras orquestrais.[42]

É pelo contrário no reinado de D. Maria II que o mercado parece oferecer também gradualmente maiores possibilidades à actividade criativa dos músicos locais, jogando neste sentido um papel fundamental a actividade das sociedades filarmónicas. Se bem que a presença da sua música aumente progressivamente também no Teatro de S. Carlos e nos outros teatros lisboetas (onde alguns deles desempenham o papel de compositores de bailados e de música para o teatro português), é agora também nas sociedades de concertos que eles encontram maiores possibilidades de fazer ouvir a sua música.

Não cabe nos limites estabelecidos para este estudo a análise desse repertório, limitando-nos apenas a sublinhar o seu relevo no âmbito concertístico assim como o facto que a sua valoração não pode deixar de ter em conta o contexto no qual ele surge e por conseguinte as exigências impostas pelo gosto do público e pelas características do mercado musical da capital. Nesse sentido parece-nos particularmente interessante o caso de Francisco António Norberto dos Santos Pinto, músico muito activo que do papel bastante obscuro de músico contratado para os bailes e funções dos clubes lisboetas atingiu o topo da oficialidade musical, ocupando o posto de professor do Conservatório de Lisboa a partir de 1854 e de director do teatro italiano a partir de 1857.[43] Foi um compositor extremamente prolífico que se dedicou a todos os géneros requeridos a um músico local pelo ambiente lisboeta da época: das mais simples transcrições e arranjos para piano das árias de ópera de maior sucesso (por vezes, como era habitual, adaptadas às exigências dos bailes da boa sociedade) a algumas composições a solo para instrumentos de sopro, das numerosas aberturas e fantasias orquestrais aos vários trechos escritos para funções religiosas ou para as necessidades dos teatros locais.[44] Para estes últimos forneceu muita música para obras

[42] V. Anexo III.

[43] Cf. a biografia deste músico redigida por VIEIRA, *op. cit*., vol. II, pp. 173-184.

[44] Algumas composições para instrumentos de sopro foram recentemente analisadas in Rui Magno da Silva PINTO, *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa*

dramáticas e bailados, estreando-se nestes dois filões respectivamente com *Os dois renegados*, drama de Mendes Leal representado no Teatro da Rua dos Condes em 1839, e com *Adoração do Sol* do coreógrafo Bernard Vestris, dançado no Teatro de S. Carlos em 1838. As músicas para bailados de Santos Pinto tiveram uma difusão que ultrapassou largamente as fronteiras de Portugal, sendo frequentemente utilizadas por alguns dos coreógrafos que tinham colaborado com ele em Lisboa: difusão esta que, mesmo sem dispormos ainda de um estudo sobre esta produção e dentro dos limites impostos por um género funcional e visto tradicionalmente como "menor" deve contudo fazer-nos crer pelo menos na eficácia da sua escrita.[45]

A presença das suas composições orquestrais nos concertos é variada, incluindo composições "originais", por vezes com nomes sugestivos que, como já referimos, em alguns casos parecem aludir, por exemplo, a princípios maçónicos, ou dedicadas às diversas filarmónicas locais e a algumas personagens famosas da época (Franz Liszt, Thomaz Oom Júnior, etc.). Ao lado destas figuram igualmente trechos extraídos das suas próprias obras teatrais assim como as que correspondem às necessidades da moda do baile de sociedade, e também as fantasias orquestrais sobre óperas famosas, frequentemente mencionadas como arranjos e muito louvadas pelos periódicos:

> A Fantasia dos *dois Foscari*, é um arranjo artistico que faz honra ao Sr. Pinto. Toda ella está sabiamente disposta, e combinada com todo o acerto. Os cantos são muito bem ligados, e a sua escolha feita com muito bom gosto.[46]

(1821-1870), dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Outubro 2010, enquanto que algumas suas transcrições de trechos de ópera foram por mim assinaladas em ESPOSITO, "O sucesso de Verdi ..." cit.

45 Santos Pinto figura como compositor da musica para *Il naufrago* (coreografia de Bernard Vestris) e de *Palmina* (coreografia de Théodore Martin), apresentados em Milão respectivamente no Teatro della Cannobiana em 1844 e no Teatro alla Scala em 1853, de *L'isola degli amori* (coreografia de Hyppolite Monplaisir), apresentado em Milão (em 1861 no Scala e em 1866 no Cannobiana), em Nápoles (em 1863 no Teatro S. Carlo), em Palermo (na temporada de 1867-68 do Teatro Regio), assim como em Florença, Veneza e Turim até ao início dos anos 70 do século; foi também autor da música de *Meteora, ou la Vallée aux étoiles* (coreografia de Saint-Léon), levado à cena em 1861 no Teatro Imperial de São Petersburgo. V. a este propósito a biografia do compositor por mim redigida para a página *online* da Direcção-Geral das Artes (http://patrimonio.dgartes.pt/searchResults.php?lang=pt) assim como, a propósito da execução de uma sua composição coreográfica em Itália, Júlio César MACHADO, *Do Chiado a Veneza*, Lisboa, Sousa Neves, 1867, p. 41.

46 *O espectador* de 3 de Novembro de 1850.



Fig. 74: Autor desconhecido, *Retrato de Norberto dos Santos Pinto* (Museu da Música) [o músico è retratado segurando a partitura da sua abertura dedicada a Liszt]

É deste modo que o redactor de *O espectador* introduz a descrição de uma composição de Santos Pinto, da qual parece poder deduzir-se que se tratasse, à semelhança do que já observámos em relação aos seus trechos pianísticos do mesmo género publicados pelos editores locais,[47] sobretudo de colagens dos momentos mais famosos das diversas óperas nas quais a intervenção do músico parece ser sobretudo escolher os temas mais popula-

[47] Cf. ESPOSITO, "O sucesso de Verdi ..." cit., onde a p. 49 considero, a propósito das edições lisboetas de trechos para piano derivados de óperas de Verdi, que "a possibilidade de reprodução fácil destas melodias, oferecida por uma espécie de transcrições simplificadas, parece uma característica das publicações portuguesas do século XIX, muito mais do que o jogo de camuflagem e reconhecimento, construído através da variação operática de cariz virtuosístico", enquanto que, a p. 51, referindo-me às publicações para piano de Santos Pinto, noto que ao músico português "deve-se reconhecer um papel de verdadeiro divulgador das melodias verdianas, as quais nos seus arranjos pianísticos são disponibilizadas sem quase nenhuns elementos de variação e ornamentação e apenas, às vezes, adaptadas ao ritmo das danças mais em moda na época".

res e transpô-los a fim de os normalizar num percurso harmónico fundamental (na ópera em questão Dó maior, Dó menor, Dó maior, Fá maior), introduzindo alguns poucos acordes necessários para realizar a concatenação entre os vários motivos: uma interpretação de um género já pela sua própria natureza "parasitário",[48] como é o da paráfrase operática, no sentido do arranjo mais do que de uma reelaboração pessoal do material musical, no qual não faltam as passagens obrigadas para vários instrumentos que permitiam fazer brilhar os diversos músicos das sociedades filarmónicas, a cuja capacidade, presumivelmente, tinha sido adaptada a escritura musical.

No entanto, a redescoberta de composições manuscritas de Santos Pinto de diferente tipologia, que foram recentemente objecto de algumas execuções e gravações discográficas, parece indicar que o músico também testou as suas capacidades noutros géneros para além dos mais requeridos pelo mercado lisboeta da época, confirmando mais uma vez, quanto a mim, a complexidade e o carácter contraditório da sua personalidade, como da de muitos músicos lisboetas do século XIX; complexidade frequentemente escondida por detrás da aparente simplicidade dos catálogos dos editores da época nos quais se amontoam danças e paráfrases operáticas, ou também da dos programas de concertos dominados pela "habitual" música operática italiana.

[48] Cf. MARTINOTTI, *Ottocento*... cit., onde a p. 329 se fala de "forme parassitarie".

Anexos

Siglas e abreviaturas:

FBen = Francisco da Fonseca BENEVIDES, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, vol. 1
EV = Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de músicos portuguezes: Historia e bibliographia da musica em Portugal*, 2 vols.
TDM 786 = Biblioteca do Teatro D. Maria II de Lisboa, '786 Teatros'
TDM 773 = Biblioteca do Teatro D. Maria II de Lisboa, '773, Teatro do Salitre'
TDM 772 = Biblioteca do Teatro D. Maria II de Lisboa, '772, Teatro da Rua dos Condes'
TDM arq = Biblioteca do Teatro D. Maria II de Lisboa, "Arquivo 1845-50"
Lib = Libreto
Melp = Arquivo do Montepio Filarmónico de Lisboa, Academia Melpomenense, expedientes 1846-etc

Periódicos:

AdL = *Astro da Lusitania*
Ann = *O annunciador*
Art = *O artista*
CdL = *Correio de Lisboa*
Cml = *Campeão lisbonense*
Ddg = *Diario do Governo*
Esp = *O espectador*
Edp = *O espelho do palco*
Est = *O estandarte*
Fa = *A fama*
GdP = *Gazeta de Portugal*
Gth = *Galeria theatral*
Jd = *O jardim das damas*
Nac = *O nacional*
Neo = *O neorama*
Pc = *Portuguez constitucional*
Pdp = *Periodico dos pobres*
Pi = *O pirata*

Pt = *O Portuguez*
Res = *Revista dos espectaculos*
ReL = *Revista de Lisboa*
Rig = *O Rigoleto*
RS = *Revolução de Setembro*
Rth = *Revista dos theatros*
Rul = *Revista universal lisbonense*
Se = *A semana*
Tr = *O trovador*

Salas de espectáculos:

TC = Teatro da Rua dos Condes
TS = Teatro do Salitre
TBA = Teatro do Bairro Alto
TF = Teatro de D. Fernando
TG = Teatro do Ginásio
TN = Teatro Nacional D. Maria II
Car = Sala do Carmo

Lista dos Concertos da Academia Melpomenense
(depois Academia Real dos Professores de Música de Lisboa)

Datadirecção	**Programa**	**Autores**	**Intérpretes**	**Fontes**
1846[?]	Sinfonia de *Elena di Feltre* Dueto de *Elisa e Claudio* Fantasia para violino sobre a 4ª corda Dueto de *Elena di Feltre* Terceto de *Scaramuccia* *Ouverture* Cavatina de *Pietro Candiano IV* Fantasia para piano Introdução e cavatina de *Marino Faliero* Fantasia para violino *Souvenir de Bellini* Dueto de *Marino Faliero*	Saverio Mercadante Saverio Mercadante Saverio Mercadante [Luigi Ricci] [Giovanni Battista Ferrari] Henri Rosellen Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti		*Melp*
Nov. 1847?	"Hino de Pio IX"			*Art* 7/11/1847
11/12/47 "Reunião de familia"	Trechos de: *Ernani* *Marino Faliero* Variações para flauta Variações para violino coro	 Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti	 [António Maria] Celestino e [José Cristiano] Rorich [António José] Croner Ângelo Carrero	
27/9/48 DIRECÇÃO: Joaquim Casimiro J.	Sinfonia de *Charles VI* Variações para violino 1° acto de *Lucrezia Borgia* *A Batalha da Victoria* (*Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91)	JFF. Halévy Gaetano Donizetti L. van Beethoven	orquestra João Baptista Canongia Efigénia Maria da Silva, Júlio César Galouin Torres, Manuel Subtil d'Abranches, João Carrion, Gabriel N. Sanches, Teodoro Francisco Coelho, José Romano, José Nicolau d'Oliveira e coro orquestra	*Esp* 1/10/1848

	Romanza de *Il bravo* Coro de *Il bravo* Terceto de *Lucrezia Borgia* Sinfonia de *Elena di Feltre* Coro de *Elena di Feltre*	Saverio Mercadante Saverio Mercadante Gaetano Donizetti Saverio Mercadante Saverio Mercadante	J. C. G. Torres E. M. da Silva, J. C. G. Torres, T. F. Coelho orquestra coro	
24/10/48 concerto extraordinário	Sinfonia de *Les Mousquetaires de la Reine* Ária de *Attila* Fantasia para harpa Dueto de *Semiramide* Ária final de *I due Foscari* Sinfonia original Cavatina de *Ernani* Fantasia e variações para violino sobre *Anna Bolena* Rondó de *Adriano in Siria* Final do 2° acto de *Saffo*	JFF. Halévy Giuseppe Verdi Elias Parish Alvars Gioachino Rossini Giuseppe Verdi J. Guilherme Daddi Giuseppe Verdi J-Delphin Alard Saverio Mercadante Giovanni Pacini	orquestra António Maria Celestino Sofia Cossoul Emília Augusta Pereira dos Santos e Margarida Perpetua da Conceição MeraDaddi A. M. Celestino e coro orquestra Júlio C. G. Torres e coro Vicente Tito Masoni MeraDaddi e coro Efigénia Maria da Silva, Maria Cândida da Costa, Maria Catarina Neves, João Carrion, Manuel Subtil d'Abranches, Teodoro Francisco Coelho, José Nicolau d'Oliveira e coro	*Esp* 29/10/48
2/11/48 DIRECÇÃO: João Baptista Klautau	Sinfonia original Dueto concertante para harpa e piano Cavatina de *La figlia del reggimento* Dueto para piano e violino Variações para contrabaixo sobre *Il Pirata* Introdução de *Marino Faliero* Cavatina de *Marino Faliero* Sinfonia de *Le Revenant* Variações para melofone Dueto de *Marino Faliero* Duo concertante para violoncelo e piano Variações para flauta Dueto de *Attila* Sinfonia de *Le lazarone*	Guilherme Cossoul Gaetano Donizetti Woff / Beriot Luigi Anglois Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti J. M. Gomiz y Colomer F. A. N. dos Santos Pinto Gaetano Donizetti [Auguste] Franchomme/Bettini Giuseppe Verdi JFF. Halévy	orquestra (director: G. Cossoul) Matilde e Guilhermina Futscher Sofia Futscher Angelina Pinto (11 anos) e Alfredo Fontana (11 anos) João Alberto Rodrigues da Costa coro António Maria Celestino e coro orquestra João Luís Olivier Cossoul A. M. Celestino e T. Francisco Coelho G. Cossoul e J. Guilherme Daddi José Carlos Gazul A. M. Celestino e J. Nicolau d'Oliveira orquestra	*Esp* 5/11/48 *EV*, I, 299, 313

28/11/48 DIRECÇÃO: Joaquim Casimiro J.	Sinfonia de *Charles VI* Variações para clarinete 1° acto de *Lucrezia Borgia* *A Batalha da Victoria* (*Wellingtons Sieg* op. 91) Sinfonia de *Le Maçon* Romança de *Il Bravo* Coro de *Il Bravo* Terceto de *Lucrezia Borgia* Coro e marcha triunfal de *La regina di Cipro*	JFF. Halévy Gaetano Donizetti L. van Beethoven Daniel F. Esprit Auber Saverio Mercadante Saverio Mercadante Gaetano Donizetti Giovanni Pacini	orquestra Manuel Ximeno Efigénia Maria da Silva, Júlio César Galouin Torres, Manuel Subtil d'Abranches, João Carrion Gabriel N. Sanchez, Teodoro Francisco Coelho, António Maria Celestino, José Nicolau d'Oliveira e coro orquestra orquestra Júlio C.G.Torres coro Efigénia Maria da Silva, Júlio C.G. Torres, Teodoro Francisco Coelho coro e orquestra	*Esp* 3/12/48
16/1/49	Sinfonia nº 1 op. 21 ?	L. van Beethoven	orquestra	*EV*, I, 348
23/2/1849 DIRECÇÃO: João Baptista Klautau	Sinfonia de *La Xacarilla* Cavatina de *Leonora* Fantasia e variações para trompa Fantasia para corneta de chaves Trio para 2 harpas e piano Coro de *Belisario* Sinfonia de *Gemma di Vergy* Romança francesa com acompanhamento de harpa e melofone Fantasia de violoncelo com acompanhamento de piano Variações para flauta sobre *La Sonnambula* Sinfonia	[Marco Aurelio Marliani] Saverio Mercadante JacquesFrancois Gallay Leonardo Soller [Antonio] Fanna Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti Lajoanére [?] [Adrien Francois] Servais Fr. José Marques e Silva	orquestra Sofia Futscher Ernesto Wagner Tomas Jorge Sofia Cossoul, Amália Schöter e Guilherme Cossoul coro orquestra Sofia, João Luís e Guilherme Cossoul Guilherme Cossoul e Sofia Cossoul Jacques Murati orquestra	*Melp*
18/6/49 DIRECÇÃO: Joaquim Casimiro J.	Sinfonia de *Guillaume Tell* *Grand galop chromatique* Cavatina de *Belisario* Polaca de *I Puritani* Fantasia para flauta com acomp. de piano sobre temas de *Attila* Cavatina de *La regina di Cipro*	Gioachino Rossini Franz Liszt Gaetano Donizetti Vincenzo Bellini Giovanni Pacini	orquestra Carlota Emília Matos e Lemos Guilherme Robin Morley M. Cândida Costa e coro Guilhermina Lima e Joaquim Casimiro Efigénia Maria da Silva com coro e	*Melp*

	Coro e rondó final de *Anna Bolena* Variações para piano com coro e orquestra Sinfonia de *Zampa* Cavatina de *Anna la Prie* "L'orgue, grande peça a dois coros sem acompanhamento" Rondó final de *Lucrezia Borgia* Dueto de *Cellini a Parigi* Cavatina final do I acto de *Giovanna d'Arco*	Gaetano Donizetti [Albert] Sowinski L.J. Ferdinand Hérold Vincenzo Battista [Sigismund] Neukomm Gaetano Donizetti Lauro Rossi Giuseppe Verdi	banda Emília Augusta Pereira dos Santos Sofia Leonor Cossoul orquestra Júlia Lima e coro coros Matilde Adelaide Morley e coro Emília P. dos Santos e Efigénia Maria da Silva Sofia Futscher, Rosa Cottinelli e G. Robin Morley, Teodoro Francisco Coelho e coro Harpas: Sofia Leonor Cossoul e Matilde Futscher Coro da damas: Sofia Leonor Cossoul, Maria Salomé d'Almeida, Constança Lúcia Alcobia, Judith Amélia Benavente, Carlota Emília Matos e Lemos, Margarida Perpetua Mera Daddi, Adelaide Carolina de Mota Mera, Adelaide Neuparth, M.ª J.é da Encarnação Sequeira, Amália Schröter, Matilde Futscher, Catarina Barbara Neves	
27/12/49	Concerto com a partecipação do violoncelista Cesare Casella			*Gth* 3/12/49
16/4/50 DIRECÇÃO: Guilherme Cossoul				*Res* 1/3/1850

8/5/50 DIRECÇÃO: Joaquim Casimiro J.				*Res* 1/3/1850
13/8/50 DIRECÇÃO: João Guilherme Daddi				*Melp*
28/9/50 DIRECÇÃO: Guilherme Cossoul	Sinfonia de *A cisterna do diablo* [*Reminiscence de La Juive de F. Halevy: fantaisie pour violoncelle avec acc.t de piano*, op. 47] Canção espanhola de *Il Domino nero* Variações para flauta sobre *Roberto Devereux* Ária de *Elisa e Claudio* Fantasia para violino sobre *Lucia de Lammermoor* Sinfonia de *La gazza ladra* Variações para harpa Cavatina de *Belisario* [*Grande fantaisie et variations sur des themes favoris de l'opera Guillaume Tell, de Rossini pour le piano*, op. 28] Terceto de *La gazza ladra*	Guilherme Cossoul [Alexandre] Batta [Lauro] Rossi Anton Bernardus Fürstenau Saverio Mercadante AlexandreJoseph Artôt Gioachino Rossini Elias Parish Alvars Gaetano Donizetti Theodor (von) Döhler Gioachino Rossini	orquestra Eugénio Sauvinet Iria Madalena dos Santos António José Croner Sofia Cossoul Vicente Tito Masoni orquestra Sofia Cossoul Maria Rita da Costa Eugénio Masoni Sofia Cossoul José Nicolau d'Oliveira, Teodoro Francisco Coelho	*Esp* 13/10/50
10/10/50	Sinfonia de *Les quatre fils Aymon* Dueto de *Belisario* Fantasia para violino sobre *Linda de Chamounix* Cavatina de *Il Templario* Sinfonia Fantasia sobre *Don Sebastiano* Variações para oficleide	William Michael Balfe Gaetano Donizetti JeanDelphin Alard (Carl) Otto Nicolai Antoine de Kontskï F. A. N. dos Santos Pinto [arranj.] [José] Velasco	orquestra José Christiano Rorich e H. Hermogenes Pereira Lisboa Ângelo Carrero José Romano e coro orquestra orquestra J. Gomella	*Esp* 20/10/50

	Dueto de *Adriano in Siria* *Il carnevale di Venezia* "tocado ao violoncello" Sinfonia de *O Conde de Sancta Helena*	Saverio Mercadante Niccolò Paganini F. A. N. dos Santos Pinto	J. C. Rorich e José Nicolau de Oliveira Guilherme Cossoul orquestra	
24/10/50	Sinfonia de *Les mousquetaires de la reine* Fantasia para clarinete sobre *Don Pasquale* Dueto de *Attila* Fantasia sobre *Don Sebastiano* Cavatina de *Attila* Sinfonia de *Le lazzarone* Fantasia para piano a 4 mãos sobre *Don Pasquale* "O Santa melodia" dueto do IV acto de *I Martiri* Sinfonia de *Charles VI*	JFF. Halévy [Ernesto] Cavallini Giuseppe Verdi F. A. N. dos Santos Pinto Giuseppe Verdi JFF. Halévy Henri Rosellen Gaetano Donizetti JFF. Halévy	orquestra Manuel Iimeno Teodoro Francisco Coelho e José Romano orquestra Emília Teixeira de Mello e coro orquestra Iria Madalena dos Sanctos e D. Maria Ritta da Costa Maria Guilhermina da Silva e José Christiano Rorich orquestra	*Esp* 27/10/50
15/11/50	Sinfonia de *Giovanna d'Arco* Canção de *Margherita* Coro de damas de *Il Templario* Capricho para piano Dueto de *Saffo* Sinfonia de *Le duc d'Olonne* Coro de damas *Le duc d'Olonne* Cena e cavatina de *Attila*	Giuseppe Verdi Jacopo Foroni (Carl) Otto Nicolai [Alexandre Edouard] Goria Giovanni Pacini Daniel F. Esprit Auber Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi	orquestra Sofia Cossoul coro Eugénio Masoni Emília Pereira dos Sanctos e Margarida MeraDaddi orquestra coro Giacomo Dabezzi e coro	*Esp* 24/11/50
3/12/50	Sinfonia de *La fée aux roses* Coro dos caçadores de *La straniera* Fantasia para fagote Ária de *Nabucco* Trio concertante para piano, violino e violoncelo Dueto de *Marin Faliero* Sinfonia de *Il reggente* Cavatina de *Marin Faliero* Grande fantasia para harpa sobre *Lucrezia Borgia* Final do II acto de *Il regente*	JFF. Halévy Vincenzo Bellini [Friedrich] Berr Giuseppe Verdi CharlesAuguste Beriot Gaetano Donizetti Saverio Mercadante Gaetano Donizetti Elias Parish Alvars Saverio Mercadante	orquestra coro Augusto Neuparth Emilia Teixeira de Mello e coro Sophia Cossoul, Adolfo Schroeter, Eugenio Sauvinet João Manuel Figueiredo, Theodoro Francisco Coelho orquestra Antonio Maria Celestino e coro Sophia Cossoul Rosa Cottinelli, Antonio Melchior Oliver e coro	*Esp* 8/12/50

31/12/50	Sinfonia de *Les quatre fils Aymon* Romança de *I due Foscari* Cavatina de *Attila* Fantasia e variações para oficleide sobre temas de Bellini Cavatina de *Amori e trappole* Sinfonia de *Le domino noir* Sinfonia de *Giovanna d'Arco* Cavatina de *Ricciarda* Cavatina de *I masnadieri* Sinfonia de *Gli Illinesi*	William Michael Balfe Giuseppe Verdi Giuseppe Verdi [?] Antonio Cagnoni Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi [Fernando Baroni?] Giuseppe Verdi Pietro Antonio Coppola	orquestra (do Teatro D. Fernando) H. Hermogenes Pereira Lisboa Carlotta Emilia de Mattos e Lemos João Gonella Emilia Augusta Pereira dos Sanctos orquestra orquestra Maria Guilhermina da Silva Carlotta Emilia de Mattos e Lemos orquestra	*Esp* 12/1/51
9/1/51 DIRECÇÃO: F. A. N. dos Santos Pinto	Sinfonia de *Le chalet* Coro do I acto de *Alzira* Fantasia para trompa sobre *I martiri* Cavatina de *Alzira* Sinfonia de *Giralda* *Derniere pensee de Donizzetti*, grande fantasia para violino Sinfonia de *Le dieu et la bayadère* Coro do III acto de *Alzira* Cena e cavatina de *Maria d'Arles* Grande sinfonia *Pastorale*, nº 6 op. 68	Adolphe Adam Giuseppe Verdi Galay Giuseppe Verdi Adolphe Adam Giuseppe Austri Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi Mario Aspa L. van Beethoven	orquestra coro Candido Maria Gamboa Maria Guilhermina da Silva orquestra Austri orquestra coro Emilia Teixeira de Mello orquestra	*Esp* 19/1/51
20/1/51	Sinfonia de *Gemma de Vergy* Fantasia para flauta sobre *Norma* Ária de *Belisario* Introdução de *Ernani* Dueto de *Belisario* Sinfonia de *Le lazzarone* Fantasia para corneta de chaves Coro dos senadores de *Belisario* Ária de *Gemma de Vergy* Sinfonia de *La reine de Chypre*	Gaetano Donizetti [Giuseppe de] Pauli Gaetano Donizetti Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti JFF. Halévy F. A. N. dos Santos Pinto Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti JFF. Halévy	orquestra Manuel Martins Soromenho Julio Cezar Galouin Torres coro J. C. Galouin Torres e A. M. Celestino orquestra Thomaz Jorge coro Antonio Maria Celestino orquestra	*Esp* 16/2/51 *EV*, II, 360
18/2/51 concerto anniversario installação	Sinfonia de *La Chasse du Jeune Henry* Coro de *A creação do mundo* (*Die Schöpfung*) Grande dueto para harpa e piano Cavatina de *Griselda* *Hommage a Rubini: fantaisie brillante pour le violon avec acc.t*	Etienne Nicolas Méhul Franz Joseph Haydn Elias Parish Alvars Federico Ricci AlexandreJoseph Artôt	orquestra coro Sophia Cossoul e J. Guilherme Daddi Sophia Futscher Vicente Tito Masoni	*Esp* 9/3/51

DIRECÇÃO: Guilherme Cossoul	*de piano, op. 8* Cavatina de *Amori e trappole* Coro de damas de *Os infantes de Ceuta* Sinfonia de *Le code noir* Ária de *Le chalet* Fantasia para clarinete sobre *La sonnambula* Final do I acto de *Il regente*	Antonio Cagnoni António Luís Miró Chevilard [P. A. François Chevillard ?] Adolphe Adam [Ernesto] Cavallini Saverio Mercadante	Emilia Augusta Pereira dos Santos coro orquestra António Maria Celestino Raphael José Croner Emilia Augusta Pereira dos Santos, Sophia Cossoul, Theodoro Francisco Coelho, José Christiano Rorich, José Nicolau d'Oliveira, José Romano e coro	
27/2/51 concerto DIRECÇÃO: Guilherme Cossoul	Sinfonia sobre motivos populares portugueses Cavatina da comédia *A casa mysteriosa* "Coplas de *O Postilhão Lombardo"* Paródia do terceto de *Semiramide* arranjada para flautim, violoncelo e trombone Sinfonia parodiada Sinfonia característica Dueto caricato para contrabaixo e flautim "Canção militar da comédia *A casa Mysteriosa"* Sinfonia "A despedida" (nº 45)	Mathias Jacob Osternold F. A. N. dos Santos Pinto Joaquim Casimiro Junior [arranj.] Joaquim Casimiro Junior Guilherme Cossoul Guilherme Cossoul Franz Joseph Haydn	orquestra José Romano Luiz Rocco Antonio José Croner, Guilherme Cossoul, José Nicolau d'Oliveira orquestra orquestra Guilherme Cossoul e A. José Croner José Romano orquestra	*Esp* 9/3/51
18/3/51	Sinfonia de *Il reggente* Cavatina de *I Puritani* Cavatina de *Leonora* *Studio del trillo per piano forte, op. 30, n. 12* Cavatina de *Attila* Sinfonia de *Le cheval de bronze* Sinfonia de *Giovanna d'Arco* Ária de *Pia di Tolomei* Cavatina de *Rodolfo da Brienza* Fantasia para flauta Sinfonia de *La Xacarilla*	Saverio Mercadante Vincenzo Bellini Saverio Mercadante Theodor (von) Döhler Giuseppe Verdi Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti [Achille Pistilli?] [Giulio] Briccialdi Marco Aurelio Marliani	orquestra Theodoro Francisco Coelho Carlota Emilia de Mattos e Lemos Eugenio Masoni Felicidade Cottinelli orquestra orquestra António Maria Celestino e coro Roza Cottinelli Antonio José Croner orquestra	*Esp* 30/3/51
31/3/51	Sinfonia de *La Muette de Portici* Cavatina de *L'assedio di Arlem*	Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi	orquestra Sophia Futscher	*Esp* 6/4/51

	Introdução e cavatina de *Ernani* Fantasia para piano sobre *La Violette* de Carafa Dueto de *Il reggente* Sinfonia de *Il reggente* Ária de *Il templario* Fantasia para harpa sobre *Zanetta* Coro de *La Muette de Portici*	Giuseppe Verdi Henri Herz Saverio Mercadante Saverio Mercadante (Carl) Otto Nicolai Grumier Daniel F. Esprit Auber	José Christiano Rorich e coro Iria Sanctos Emilia Teixeira de Mello e Theodoro Francisco Coelho orquestra Antonio Melchior Oliver e coro Sophia Cossoul coro	
21/5/51	Sinfonia de *Nabucco* Cavatina de *Sancia di Castiglia* executada ao saxofone Cavatina de *Anna Bolena* Cavatina de *Nabucco* Sinfonia de *Zanetta* Sinfonia de *L'éclair* Potpourri sobre *La favorita* para corneta de chaves Cavatina de *L'assedio di Arlem* Rondó final de *Torquato Tasso* Cavatina de *Nabucco* Sinfonia de *Gli Illinesi*	Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti Giuseppe Verdi Daniel F. Esprit Auber JFF. Halévy F. A. N. dos Santos Pinto Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti Giuseppe Verdi Pietro Antonio Coppola	orquestra Leonardo Soller Rosa Cottinelli Theodoro Francisco Coelho e coro orquestra orquestra Thomaz Jorge Sophia Futscher António Maria Celestino e coros Rosa Cottinelli orquestra	*Esp* 31/5/51
27/9/52	Concerto com a participação do violinista Heller			*Rul* 30/9/52
11/3/53	*Stabat Mater*	[Gioachino Rossini]		*Melp*
19/4/53 concerto (benefício asilos da infância)	*Ouverture* "Ária do D. João e a de Zerlina, ou la Corbeille d'oranges, de Auber" *Ave Maria* *Annie Laurit*, balada escocês Dueto brilhante para harpa e piano sobre *Linda de Chamounix* Variações para clarinete sobre *La sonnambula* Romança *Ah! non avea più lagrime* de *Maria di Rudenz* Romança de *I Normanni a Parigi* *La donna è mobile* de *Rigoletto*	W. Amadeus Mozart [Mozart ou Auber] Luigi Cherubini Ernesto Cavallini Gaetano Donizetti Saverio Mercadante Giuseppe Verdi	"professores Real Câmara" directos por G. Cossoul RossiCaccia [e ?] Joseph Swift Joseph Swift Sophia Cossoul e J. Guilherme Daddi Raphael Croner Ottavio Bartolini Ottavio Bartolini Prudenza (acom. ao piano Carrara)	*Res* 6, Abril 53 *Rul* 28/4/53 *EV*, I, 301

20/6/53 concerto extraordinário da Acc. Real dos Professores de musica (com a presença dos soberanos)	"O arte divina Dos nossos sobranos Quaes astros em terra Exulta feliz proclama grandeza as artes contentes ..." *Ouverture* de *Der Freischütz* Introdução de *Ismaila ou a Feiticeira de Gissor* Dueto de *Mosè in Egitto* Fantasia para harpa con acomp. de orquestra Ária com coro feminil de *Giovanna la pazza* Duo para violino e violoncelo Terceto de *Guillame Tell* Coro d'introdução de *Ismaila ou a Feiticeira de Gissor* Cena e cavatina de *I Masnadieri* Dueto de *Il proscritto* Dueto para trompas *Vieni meco* [de *Ernani*?]	F. A. N. dos Santos Pinto [texto José Romano] Carl Maria von Weber João Guilherme Daddi Gioachino Rossini TheodoreFJ. Labarre [Emanuele Muzio?] Gioachino Rossini João Guilherme Daddi Giuseppe Verdi Saverio Mercadante F. A. N. dos Santos Pinto [Giuseppe Verdi?]	[coro?] orquestra [Rosa] Cottinelli e coro mixto Morley e António Maria Celestino Sophia Cossoul e orquestra Emilia Teixiera Mello e coro Morley, Celestino, T. Francisco Coelho coro Mecrér Emilia Adelaide Pereira Lisboa e Margarida Mera Daddi Conde de Farrobo e Cavallari [Giovanni Cavallazzi?] [?]	*Melp* *Res*, 29, 1854
20/8/53	Sinfonia Fantasia para melofone Duo brilhante para piano e violino Grandes variações para clarinete Ária com coro feminil Sinfonia "Melodia executada no contrabaixo" Trio para harpa, trompa e clarinete	Ludwig van Beethoven Henri Rosellen / JeanBaptisteCharles Dancla Ernesto Cavallini Giuseppe Verdi CharlesAuguste Beriot R.N.Charles Bochsa	orquestra J. L. O. Cossoul Sophia Cossoul e A. Schroter Raphael Croner Sophia Cossoul (acomp. ao piano João Guilherme Daddi) J. R. da Costa Sophia Cossoul, E. V. Wagner e R Croner	*Melp*
25/1/55 10/2/55	Concerto com a participação do violinista Noronha			*EV*, II, 128

5/6/55	Sinfonia de *Le diable à l'ecole* Dueto de *I Mulattieri* Cavatina de *Il reggente* Fantasia para violino sobre *Lucrezia Borgia* Romança de *Don Sebastiano* Dueto de *Bianca e Faliero* "Symphonia original dedicada a S. A. o Infante D. Luiz" Dueto concertante para duas trompas sobre motivos de *Il bravo* Cavatina de *Il Domino nero* Romança de *Il giuramento* Dueto *Le Zingare* Dueto de *Il barbiere di Siviglia*	Ernest Boulanger Francesco Masini Saverio Mercadante SaintLeon Gaetano Donizetti Gioachino Rossini Filipe Joaquim Real Cavallazi [Giovanni Cavallazzi?] Lauro Rossi Saverio Mercadante Vincenzo Gabussi Gioachino Rossini	orquestra Corrado Miraglia e Ottavio Bartolini Luigia Francia Alfredo Fontana Ottavio Bartolini Maria Sulzer e Enrichetta Sulzer orquestra Conde de Farrobo e Cavallazi [Giovanni Cavallazzi?] Luigia Francia Corrado Miraglia Maria Sulzer e Enrichetta Sulzer Corrado Miraglia e Ottavio Bartolini	*Tr* 23/6/55
17/4/56 concerto "em beneficio dos institutos de caridade, para asylo e educação de creanças pobres"	*Ouverture* Arieta *Io son con te sopita* Romança de *Luisa Miller* Fantasia para flauta sobre motivos de *Lucia de Lammermoor* e de *Lucrezia Borgia* Ária de *Don Giovanni* Romança de *Otello* Romança de *Beatrice di Tenda* Fantasia brilhante para harpa *Ouverture* "English song Rosalie" Cançoneta *Lu vasillo* Fantasia para fagote sobre motivos de *Robert le diable* Romança de *L'elisir d'amoer* *Variations de concert* para harpa Sinfonia	Saverio Mercadante Fabio Campana Giuseppe Verdi [Giulio] Briccialdi W. Amadeus Mozart Gioachino Rossini Vincenzo Bellini Godefroy Daniel F. Esprit Auber Beethoven [Salvatore] Sarmiento A. Neuparth Gaetano Donizetti Elias Parish Alvars Gioachino Rossini	orquestra Ottavio Bartolini Carlo Braham António Croner Carlo Nerini Marietta Spezia Ottavio Bartolini Sophia Cossoul orquestra Carlo Braham Marietta Spezia Augusto Neuparth Carlo Braham Sophia Cossoul orquestra	*Rig* 26/4/56
26/6/56	Concerto com a participação da "banda militar de Lanceiros nº 2"			*Res* 30/6/56
30/6/58	Concerto com a participação do violinista Francisco Pereira da Costa e dos irmãos Croner			*EV*, I, 323
25/1/59	Concerto com a participação do pianista Theófile Sohmann		tomaram parte: Ersilia Berti, Pietro NeriBaraldi, Francesco Cresci, António Maria	*ReL* 8/2/59

	"4 difíceis e escolhidos trechos", entre os quais *Il Carnevale di Venezia* Dueto de *I Masnadieri* *Steiersche Lieder* Fantasia para fagote	 Giuseppe Verdi 	Celestino, Ernesto Wagner, Augusto Neuparth e Guilherme Cossoul Theófile Sohmann Augusto Neuparth	
1/5/59 *Soirée* organizada pelas damas com a presença de D. Fernando	Coro e introdução do *Stabat Mater* Duo concertante para flauta e piano Cavatina de *Semiramide* Trio para violino, piano e violoncelo Oração do *Mosè* (com harpas) Peça concertante para 4 pianos sobre *I Vespri siciliani* Dueto de *Belisario* "ah! Se potessi piangere" Dueto concertante para violoncelo e piano "Casta diva" Coro "Va pensiero" Baile	Gioachino Rossini Gioachino Rossini [Gioachino Rossini] Emílio Lami Gaetano Donizetti Vincenzo Bellini Giuseppe Verdi	Maria Carlota, Maria Ana e Palmira Quintella Guilherme Lima e Emílio Lami Eduarda de Abreu Eugenio Sauvinet, Francisco Benevides, Campos Valdez Marianna Quintella, Augusto de Mendonça, João Ferreira dos Santos Maria Kruz de Brito do Rio, Josefa Brito do Rio, Marianna Quintella, Eduarda d' Abreu, João de Andrade Corvo, Antonio Cardoso Avelino, Antonio de Campos Valdez, Lami Marianna Quintella e Augusto Cesar de Almeida Eugenio Sauvinet e Emílio Lami Condessa de Belmonte e coro coro Harpas: Sofia Gervis, Maria de Assumpção Penafiel, Maria Francisca Brandão, Carolina Brederode	*ReL* 7/5/59 e 22/4/59

II

Lista de alguns concertos nas principais sociedades amadoras de Lisboa farrobiana

Data	Sociedade	Programa	Autores	Intérpretes	Fontes
28/4/38 (1ª Reunião de família)	*Assembleia Filarmónica*			Barbara Vidal, Conde de Farrobo, Dezembargador Assís e Andrade, Dr. Centazzi, Ignacio Hirsch, G. Daddi, Guilherme Derrure, Caetano Martins e Alfredo Duprat	*CdL* 23/4/38 *CdL* 30/4/38
15/5/38 (2ª reunião de família)	*Assembleia Filarmónica*			Barbara Vidal, Farrobo, Dezembargador Assís e Andrade, Dr. Centazzi, I. Hirsch, G. Daddi, G. Derrure, C. Martins, Alfredo Duprat, Maria Joaquina e Carlota Quintela, Gertrudes de Oliveira Duarte, Francisca Martins	*CdL* 30/4/38 *CdL* 16/5/38
29/5/38 (3ª reunião de família)	*Assembleia Filarmónica*				*CdL* 16/5/38
12/6/38 (última reunião de família)	*Assembleia Filarmónica*			Barbara Vidal, Farrobo, Dezembargador Assís e Andrade, Dr. Centazzi, I. Hirsch, G. Daddi, G. Derrure, C. Martins, A. Duprat, M.Joaquina e Carlota Quintela, Gertrudes de Oliveira Duarte, Francisca Martins. Sr.as Alhayde e Vilela (canto), Sr.es Andercus (viola francesa) e Filippe Folque (flauta)	*CdL* 18/6/38
18/1/40	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia da ópera *Os Incas* Ária de *Il disertore per amore* Sinfonia Fantasia para violoncelo	[Guilherme?] Centazzi [Luigi Ricci] W. Amadeus Mozart	Orquestra Severo de Bettencourt Orquestra João António	*Esp* 29/12/50

29/8/40 (reunião de família)	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de "O califa de Bagdad" Cavatina de *Gemma di Vergy* Sinfonia concertante para duas flautas Sinfonia de *Fausta* Sinfonia de *Fiorella* Cavatina de *Gemma di Vergy* Variações para flauta Sinfonia de *Maison a vendre*	 Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti [Daniel F. Esprit Auber] Gaetano Donizetti [NicolasMarie Dalayrac]	Orquestra Saverio de Bettencourt João António e Carlos Monrou Orquestra Orquestra Gregorio Germano de Carvalho [Carlos] Monrou Orquestra	*Esp* 29/12/50
15/10/42 (direcção: Guilherme Cossoul)	*Assembleia Filarmónica*	Duas sinfonias Ária da *La regina di Golconda* "Uma Polacca" Sinfonia de *Le cheval de bronze* Ária de *Semiramide* Ária de *Le prigioni di Edimburgo* *Sinfonia caratteristica spagnuola*	Peter Josef von Lindpaintner Gaetano Donizetti Daniel F. Esprit Auber Gioachino Rossini Federico Ricci Saverio Mercadante	Orquestra Sr. Ferretti Orquestra Orquestra Sr. Teodoro [Saverio de] Bettencourt Orquestra	*EsP* 20/10/42 *EV*, I, 298
[novem.?] 1842	*Academia Filarmónica*	*La favorita* (1ª)	Gaetano Donizetti		*Esp* 16/3/51
7/9/43	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Gemma di Virgy* Sinfonia de *La figlia del reggimento* Terzeto de *Lucrezia Borgia* Sinfonia original Sinfonia de *Semiramide* Introdução de *Semiramide* Sinfonia da *Fausta* *Sinfonia caratteristica spagnuola*	Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti José Francisco dos Santos Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gaetano Donizetti Saverio Mercadante	Orquestra Orquestra [?] Orquestra Orquestra Sr. G. D'Almeida, coro e orquestra Orquestra Orquestra	*Neo* 18/10/43
14/9/43	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Fra Diavolo* Sinfonia de *Zampa* Variações para piano e flauta Sinfonia de *Le Timide* Sinfonia de *Le domino noir* Sinfonia de *Léocadie* Sinfonia de *Zanetta* Grande sinfonia de *Ugo, conte di Parigi*	Daniel F. Esprit Auber Daniel F. Esprit Auber [?] Daniel F. Esprit Auber Daniel F. Esprit Auber Daniel F. Esprit Auber Daniel F. Esprit Auber Gaetano Donizetti	Orquestra Orquestra Sr. Croner Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*Neo* 18/10/43
30/9/43	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Norma* Introdução de *Norma*	Vincenzo Bellini Vincenzo Bellini	Orquestra Sr. Teodoro, orquestra e coro	*Neo* 7/10/43

		Sinfonia original	Vincenzo Schira	Orquestra	
		Dueto de *Marino Faliero*	Gaetano Donizetti	Sr.es Teodoro, Ekerlin e orquestra	
		Sinfonia *Dever e Reconhecimento*	F. A. N. dos Santos Pinto	Orquestra	
		Fantasia concertante para harpa e piano sobre *Robert le diable*	[?]	Sofia e Guilherme Cossoul	
		Cena e ária de *Beatrice di Tenda*	Vincenzo Bellini	Sr. Figuereido, orquestra e coro	
		Sinfonia de *Le Maçon*	Daniel F. Esprit Auber	Orquestra	
19/10/43	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *La gazza ladra*	Gioachino Rossini	Orquestra	*Neo* 25/10/43
		Ária com acomp. de orquestra	Saverio Mercadante	Sr. Torres e orquestra	
		Variações para violoncelo sobre *La sonnambula* com acomp. de piano	[?]	Guilherme Cossoul	
		Cavatina de *Lucia di Lammermoor* com acomp. de orquestra e coro	Gaetano Donizetti	Sr. Figuereiro, orquestra e coro	
		La bataille d'Austerlitz [sinfonia]	LouisEmmanuel Jadin	Orquestra	
		Cena, ária e coro de *Giovanna I, Regina di Napoli*	Pietro Antonio Coppola	Sr. Teodoro, orquestra e coro	
		Ária de *Nina o la pazza per amore* "executada na corneta a piston"	Pietro Antonio Coppola	Sr. M. A. Correa	
		Sinfonia de "O campo dos Dezafios"	[?]	Orquestra	
27/1/44	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Emma d'Antiochia*	Saverio Mercadante	Orquestra	*TDM* 786
		Dueto de *Il pirata*	Vincenzo Bellini	Sr.a D. M. Nilo e Sr. D. Francisconi	
		Ária de *Gemma di Virgy*	Gaetano Donizetti	Sr. S. Bettencourt	
		Rondò de *Lucrezia Borgia*	Gaetano Donizetti	Sr.a D. M. A. Leal	
		Variações para clarinete	[Edouard ?] Sabon	Sr. Assis de Andrade	
		Cavatina de *La figlia dello spadaio*	Pietro Antonio Coppola	Sr.a D. Marianna Quintela	
		Ária de *Temistocle*	Giovanni Pacini	Sr.a D. M. C. Da Costa	
		Ária de *Amelia*	Lauro Rossi	Sr.a D. M. Nilo	
		Sinfonia de *Anna Bolena*	Gaetano Donizetti	Orquestra	
		Cavatina de *Roberto Devereux*	Gaetano Donizetti	Sr.a D. R. Vizeu da Costa "dirigida e ensaiada pelo Socio Honorario o sr. Carrara"	
		Concerto para trompa	JacquesFrancois Gallay	Conde de Farrobo	
		Dueto para harpa e piano		Sr.a D. M. C. Chaves e Manuel Innocêncio dos Santos	
		Ária de *Emma d'Antiochia*	Saverio Mercadante	Sr.a D. M. Nilo	
		Concerto para dois pianos a 6 maõs		Sr.a D. G. Guimarães, D. R. Guimarães e	

		Dueto de *Anna Bolena*	Gaetano Donizetti	Manuel Innocêncio dos Santos Sr.a D. M. Nilo e Sr. E. Bourgard "dirigido e ensaiado pelo Socio Honorario o sr. João Baprtista Klautau"	
28/3/1844	*Academia Filarmónica*	*Os infantes em Ceuta* (1ª)	L. A. Miró {A. Herculano}	Personagens principais: Eduardo Bougard Eduardo dos Santos Schmitz Julio Cesar Galvim Torres Carlota O'Neil Maria Nilo Maria Augusta Leal Coro de 30 damas Coro de 25 homens Harpas: Josefina Clarisse d'Oliveira Maria Christina Chaves	*Pdp* 15/1/44 *EV*, II, 92 *Lib*
7/1/45	*Assembleia Filarmónica*	*I Capuleti e i Montecchi*	Vincenzo Bellini		*Esp* 27/12/44
10/4/1845	*Academia Filarmónica*	*Maria Padilla* (1ª)	Gaetano Donizetti		*Esp* 16/3/51 Lib
3/6/45	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Semiramide* para 4 harpas e 4 pianos [?]	G. Rossini/Caetano Fontana [arranj.]		*Res* n. 11, Junho 1855
18/9/45	*Assembleia Filarmónica*	*Ernani*	Giuseppe Verdi		*FBen*211
17/1/1846	*Academia Filarmónica*	*Maria Stuarda*	Gaetano Donizetti		*Esp* 16/3/51 *Res* 31/1/56
2/5/46	*Academia Filarmónica*	*Ugo, conte di Parigi* (1ª)	Gaetano Donizetti		*Esp* 16/3/51
3/10//46	*Assembleia Filarmónica*	*I due Foscari*	Giuseppe Verdi		*Esp* 15/10/48
27/3/47	*Academia Filarmónica*	Alzira (1ª)	Giuseppe Verdi		*Esp* 15/10/48
[1847]	*Academia Filarmónica*	*Corrado d'Altamura*	Federico Ricci		*Rul* 27/1/48

13/11/47	*Assembleia Filarmónica*	*Inno popolare a Pio IX* [?]	Gioachino Rossini		*Art* 7/11/47
25/4/48 (1ª *soirée*)	*Assembleia Filarmónica*				*Esp* 13/10/50
1/2/1848 e 12/2/48	*Assembleia Filarmónica*	"I martiri" [*Les Martyres* o *Poliuto*?]	Gaetano Donizetti		*Rul* 27/1/48 *Res* 21, fev. 1854
21/9/48	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia *Linda de Chamounix* Dueto *Linda de Chamounix* Cavatina de 'Leonora de Guyenna' [?] Cavatina de *Leonora* Introdução de *Attila* Cavatina de *Attila* Introdução de *Ernani* Cavatina de *Ernani* Cavatina de *I Masnadieri* Ária de *Il reggente* Dueto de *Torquato Tasso* Sinfonia de *Zampa*	Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti Saverio Mercadante Giuseppe Verdi Giuseppe Verdi Giuseppe Verdi Giuseppe Verdi Giuseppe Verdi Saverio Mercadante Gaetano Donizetti Ferdinand Herold	Orquestra Theodoro Francisco Coelho e João Manuel de Figuereido Julia Lima Ephigenia Maria da Silva coro Maria do Resgate Silveiro e coro coro Julio Cezar Galouin Torres e coro Ephigenia Maria da Silva Julia Lima Maria do Resgate Silveiro e Hermogenes Pereira Lisboa Orquestra	*Esp* 1/10/48
7/10/48	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Nabucco* Cavatina de *Il bravo* "Polacca e bolero" para violoncelo *Duo brillant compose sur un motif de l'opera L'elisir d'amore* Cavatina de *Anna Bolena* Sinfonia de *La regina di Cipro* Cavatina de *I masnadieri* Capriccio para flauta sobre *I masnadieri* Cavatina de *Nabucco*	Giuseppe Verdi Saverio Mercadante [Auguste] Franchomme CharlesAuguste Beriot / Franz Schoberlechner Gaetano Donizetti Giovanni Pacini GiuseppeVerdi [Giuseppe] Rabboni Giuseppe Verdi	Orquestra A. Urpia Guilherme Cossoul Carlos Victor SaintMartin e Gaspar Ângelo Gourlade Julia Lima e coros Orquestra Julia Lima Hylario Francisco Lima Junior A. Urpia	*Esp* 15/10/48 *EV* I, 299
9/10/48	*Sociedade Terpsichore*	*Hymno da Sociedade* Cavatina de *I Puritani* Ária de *Il pirata* Variações para clarinete	J. Rodrigues Cordeiro Vincenzo Bellini Vincenzo Bellini	 Manoel Fernandes Thomaz João C. Rorick [Rorich] António Paiva	*Esp*15/10/48

		Ária de *I Lombardi* "Sinfonia original" Sinfonia de *Il reggente* Introdução de *Anna la Prie* Cavatina de *I due Foscari* Cavatina de *Gemma di Vergy* Variações para fagote *Hymno da Sociedade*	Giuseppe Verdi J. Rodrigues Cordeiro Saverio Mercadante Vincenzo Battista Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti Eugene Jancourt J. Rodrigues Cordeiro	José Maria d'Andrade Ferreira e coro Orquestra Orquestra Coro Guilherme Morley Hermogenes P. Lisboa Augusto Neuparth	
14/10/48	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *La gazza ladra* Barcarola de *I due Foscari* Ária de *Beatrice di Tenda* Ária de *Maometto II* Fantasia para flauta sobre *I Masnadieri* Terzeto de *Lucrezia Borgia* Sinfonia de *Le Timide* Introdução de *I due Foscari* Ária de *Il bravo* Ária de *Il reggente* Sinfonia de *Fra Diavolo*	Gioachino Rossini Giuseppe Verdi Vincenzo Bellini Gioachino Rossini [Giuseppe] Rabboni Gaetano Donizetti Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi Saverio Mercadante Saverio Mercadante Daniel F. Esprit Auber	Orquestra Coro A. Urpia e coro Theodoro F. Coelho Hilario Francisco Lima Junior Ephigenia Maria da Silva, Julio Cezar Galouin Torres, Theodoro Francisco Coelho Orquestra Coro Maria do Carmo Xavier de Megalhães A. Urpia e coro Orquestra	*Esp* 22/10/48
28/10/48 (*soirée*)	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Montano et Stéphanie* Romanza de *Luisa Strozzi* Cavatina de *Ernani* Variações para flauta Cavatina de *I Puritani* Aria de "Um duello no tempo de Richelieu" [*Il conte di Chalais?*]	[Henri Montan Berton] Gualtiero Sanelli Giuseppe Verdi [JeanLouis] Tulou Vincenzo Bellini Giuseppe Lillo	Orquestra José Maria d'Andrade Ferreira António Dias da Costa António José Croner Hermogenes Pereira Lisboa Maria Candida da Costa	*Esp* 5/11/48
4/11/48	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Der Vampyr* Coro de damas de *Il giuramento* 1ª parte da "Sinfonia pastoral" Sinfonia de *Alzira* "Fantasia concertante, obrigada a rebeca, flauta, violoncello, e corneta de chaves" Dueto de *Il reggente* Coro da *Ismaila ou a Feiticeira de Gissor* "Fantasia estrahida da opera *I Martiri*"	Peter Josef von Lindpaintner Saverio Mercadante L. van Beethoven Giuseppe Verdi Francesco Schira Saverio Mercadante João Guilherme Daddi F. A. N. dos Santos Pinto	Orquestra Coro Orquestra Orquestra Julia Lima e Arnaldo E. Urpia Coro Orquestra	*Esp* 12/11/48

14/11/48	*Assembleia Filarmónica*	"Sinfonia original" Cavatina de *I due Foscari* Dueto concertante para harpa e piano sobre motivos de *Linda de Chamounix* Dueto de *Il reggente* Ária final de *I due Foscari* Coro de *La marescialla d'Ancre* Dueto de *La marescialla d'Ancre* "Sinfonia original" Introdução de *Anna la Prie* Ária de *Beatrice di Tenda* Fantasia para fagote Dueto de *Belisario*	Vicente Schira Giuseppe Verdi Elias Parish Alvars / Henri Herz Saverio Mercadante Giuseppe Verdi Alessandro Nini Alessandro Nini Vincenzo Schira Vincenzo Battista Vincenzo Bellini [Wenceslas] Neukirchner Gaetano Donizetti	Orquestra Guilherme Rubim Morley Maria Christina Chaves Coelho de Campos e Henriqueta Carlota Rodrigues Bolonha Julia Lima e Arnaldo E. Urpia António Maria Celestino e coro Coro Maria do Resgate Silveiro e Ephigenia Maria da Silva e coros Orquestra Coro Arnaldo Urpia e coros Augusto Neuparth Maria do Resgate Silveiro e A. M. Celestino	*Esp* 19/11/48
18/11/48	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Gemma di Virgy* Coro de *Ismaila ou a Feiticeira de Gissor* Cavatina de *Don Carlo* Cavatina de *I due Foscari* Variações para violino sobre *Robert le diable* "Sinfonia original" Cavatina de *La sonnambula* Coro de *La sonnambula* Fantasia de *I due Foscari*	Gaetano Donizetti João Guilherme Daddi Pasquale Bona Giuseppe Verdi AlexandreJoseph Artot João Guilherme Daddi Vincenzo Bellini Vincenzo Bellini F. A. N. dos Santos Pinto	Orquestra Coro Maria da Gloria Benevides Emilia Santos e coros Carlos Victor Saint Martin (acomp. ao piano: Amado) Orquestra Carlos A. Munro e coros Coro Orquestra	*Esp* 26/11/48
25/11/48 (*soirée*)	*Assembleia Filarmónica*	"Sinfonia original" Cavatina de *Il bravo* "Aria original executada na corneta a piston" Cavatina de *Stella di Napoli* Sinfonia de *La rappresaglia* Baile: "tocouse uma polka nova francesa 'La Frisette'"	F. A. N. dos Santos Pinto Saverio Mercadante F. A. N. dos Santos Pinto [Giovanni Pacini] Saverio Mercadante	Orquestra José Maria d'Andrade Ferreira Manuel António Corrêa Maria Rita da Costa Orquestra	*Esp* 26/11/48 *EV*, I, 297
1849	*Assembleia Filarmónica*	*La straniera*	Vincenzo Bellini		*Esp* 11/2/49

17/11/49	*Assembleia Filarmónica*			9 Harpistas: Carolina Smith Rozier, Mathilde Futscher, Sophia Cossoul, Theodolinda Veiga, Caetano Fontana, Alfredo Fontana, Galeazzo Fontana, Guilherme Cossoul, António Serzedello Junior	*EV*, I, 425
6/12/49 (concerto com a presença da família real)	*Assembleia Filarmónica*	Ária para soprano de *I due Foscari* etc.	Giuseppe Verdi	Mathilde Adelaide Morley	*Esp* 13/10/50
13/9/50	*Academia Philarmonica Lisbonense*	Sinfonia de *Montano et Stéphanie* Ária de *Il pirata* Ária de *Saffo* Ária de *Anna Bolena* Sinfonia de *Le Timide* Fantasia para flauta sobre *Macbeth* Ária de *Attila* Coro de *La straniera* Cavatina de *I due Foscari* Cena e ária de *Attila* Coro de *Anna la Prie* Dueto de *Attila*	[Henri Montan Berton] Vincenzo Bellini Giovanni Pacini Gaetano Donizetti Daniel F. Esprit Auber [Giulio] Briccialdi Giuseppe Verdi Vincenzo Bellini Giuseppe Verdi Vincenzo Battista	Orquestra Francisco de Paula e Oliveira Orquestra [?] António Dias da Costa Orquestra Antonio José Croner Theodoro Francisco Coelho Coro Orquestra [?] Orquestra [?] Coro Orquestra [?]	*Esp* 22/9/50
26/9/50	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Emma d'Antiochia* Introdução de *Ernani* Dueto de *Attila* Fantasia para violino sobre *Il pirata* Cavatina de *Beatrice di Tenda* Grande fantasia para orquestra sobre *Il profeta* "expressamente feita para esta Assemblea"	Saverio Mercadante Giuseppe Verdi Giuseppe Verdi Caetano Fontana Vincenzo Bellini F. A. N. dos Santos Pinto	Orquestra Coro Druisilla Mugnaini e sr. A.Volpini Alfredo Fontana Druissilla Mugnaini Orquestra	*Esp* 29/9/50

		Sinfonia de *La barcarole* Ária de *Nabucco* Dueto de *Maria Padilla* Rondó final de *Belisario* "La castelhana, segadilhas hispanholas"	Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti	Orquestra Druisilla Mugnaini A. Volpini e Molas (baritono espanhol) Druisilla Mugnaini Orquestra	
27/9/50	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *La Marquise* "Coro de ferreiros" de *La figlia dello spadaio* Fantasia para violino sobre *Robert le diable* Romanza de *Il bravo* "Capriccio" para piano Fantasia para orquestra sobre *Don Sebastiano* Sinfonia de *Le Chalet* Coro dos caçadores de *La straniera* Concerto para flauta Fantasia para orquestra sobre *I martiri*	Adolphe Adam Pietro Antonio Coppola [AlexandreJoseph] Artot Saverio Mercadante [Alexandre Edouard] Goria F. A. N. dos Santos Pinto [arranj.] Adolphe Adam Vincenzo Bellini [Giulio] Briccialdi F. A. N. dos Santos Pinto [arranj.]	Orquestra Coro Carlos Victor SaintMartin Maria da Gloria Benevides Eugenio Masoni Orquestra Orquestra Coro Antonio José Croner Orquestra	*Esp* 6/10/50
5/10/50 (*soirée*)	*Academia Philarmonica Lusitana*	"Sinfonia original" Sinfonia de *Nabucco* "Valsa" "Valsa" *Divertissement* para violoncelo e piano "A Castelhana" Baile	F. A. N. dos Santos Pinto Verdi Marcailhon M. Valerio de Sousa Brandão [Frantisek Vincenc Krommer]	Orquestra Banda marcial Banda marcial Orquestra Antonio José Julio de Sousa e Emílio Lami Orquestra	*Esp* 13/10/50
10/10/50 (reunião apenas para sócios)	*Sociedade Recreação Philarmonica*	Final do 3º acto de *Attila* Cavatina de *Orazi e Curiazi* Sinfonia de *La barcarole* "Grande valsa A despedida" Sinfonia de *Emma d'Antiochia*	Giuseppe Verdi Saverio Mercadante Daniel F. Esprit Auber Saverio Mercadante	Banda marcial Banda marcial Banda marcial Banda marcial Banda marcial	*Esp* 20/10/50
19/10/50 (*soirée*)	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Fra Diavolo* *Le charmes de Lisbonne, quadrilhe de valsas* "Les tambours de la garde, contraddanças militares"	Daniel F. Esprit Auber Antoine de Kontskï Philippe (Napoléon) Musard	Orquestra Orquestra Orquestra	*Esp* 27/10/50

		Aurora o El jaleo de Jerez Grande valsa sobre *Le Prophéte*	Sebastián de Iradier Friedrich Burgmüller	Orquestra Orquestra	
26/10/50 (*soirée*)	*Academia Apollinea Lisbonense*	"Sinfonia original" *Aurora o El jaleo de Jerez* Concerto para corne inglês "Apollo, grande sinfonia expressamente escripta para esta academia" Cavatina de *Il templario* Valsa Baile	F. A. N. dos Santos Pinto Sebastián de Iradier F. A. N. dos Santos Pinto F. A. N. dos Santos Pinto (Carl) Otto Nicolai Valerio de S. Brandão	Orquestra Caetano Cottinelli Orquestra Severo de Bettencourt Orquestra	*Esp* 3/11/50
31/10/50	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *La Xacarilla* Coro de damas de *Le duc d'Olonne* Trio concertante para harpa, trompa e clarinete Preludio e introdução de *Robert le diable* Fantasia sobre *I due Foscari* *Il Carnevale di Venezia* [ao violoncelo] Fantasia para violino sobre *Maria Padilla* Final do III acto de *Ernani* ("O sommo Carlo")	Marco Aurelio Marliani Daniel F. Esprit Auber [RobertNicolasCharles Bochsa] Giacomo Meyerbeer F. A. N. dos Santos Pinto Niccolò Paganini [JDelphin] Alard Giuseppe Verdi	Orquestra Coro S. Cossoul, Conde de Farrobo, João J. Tittel Orquestra Orquestra Guilherme Cossoul Carlos Victor SaintMartin Maria da Gloria Benevides, João Jorge Tittel, Antonio Melchior Oliver e coro	*Esp* 3/11/50
14/11/50	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *La fée aux roses* [1ª] *"La Reverie*, grande fantasia de violoncello" I acto de *Attila* "Grande fantasia de Orquestra sobre *Le Prophéte*, expressamente feita per esta assemblea" Coro de *La straniera* III acto de *Attila*	JFF. Halévy [Cesare] Casella Giuseppe Verdi F. A. N. dos Santos Pinto Vincenzo Bellini Giuseppe Verdi	Orquestra Guilherme Cossoul Rosa Cottinelli, Giacomo Debezzi, António Maria Celestino, Theodoro Francisco Coelho, Antonio Bruni e coro Orquestra Rosa Cottinelli, Giacomo Debezzi, António Maria Celestino, Theodoro Francisco Coelho, Antonio Bruni e coro	*Esp* 17/11/50
16/11/50 (*soirée*)	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Tebaldo e Isolina* Trio concertante para violoncelo, violino e piano Coro de *La figlia dello spadaio*	F. G. Baldassare Morlacchi Franz Hunten Pietro Antonio Coppola	Orquestra Eugenia Augusta Benevides Rodrigues, Conde de Farrobo e Francisco Benevides Coro	*Esp* 24/11/50

		Fantasia para orquestra sobre *Corrado d'Altamura*	F. A. N. dos Santos Pinto [arranj.]	Orquestra	
28/11/50 (direcção: Thomaz Maria Hirsch)	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Il pirata* Introdução de *Il pirata* Final do 2º acto de *Il reggente* Trio concertante para piano, violino e violoncelo Ária de *Saffo* Cavatina de *Lucrezia Borgia* Cena e ária de *Nabucco* Ária de *Nabucco* Cavatina de Leonora Dory [*Eleonora Dori*] Coro de *Il pirata*	Vincenzo Bellini Vincenzo Bellini Saverio Mercadante CharlesAuguste Beriot Giovanni Pacini Gaetano Donizetti Giuseppe Verdi Giuseppe Verdi Vincenzo Battista Vincenzo Bellini	Orquestra Coro Rosa Cottinelli, A. Melchior Oliver e coro Sophia Cossoul, Adolpho Schroeter e Eugenio Savinet Margarida MeraDaddi Emilia Augusta Pereira dos Sanctos Augusto Cezar d'Almeida e coros Emilia Teixeira de Mello Emilia Augusta Pereira dos Sanctos Coro	*Esp* 8/12/50
30/11/50 (*soirée*)	*Assembleia Filarmónica*	"Sinfonia original" dedicada à Assembleia "Valsa original" *Aurora ou El jaleo de Jerez* "Valsa original dedicada a Thomaz Oom Junior" "Sinfonia original" Baile: "quadrilha de contradanças extrahidas do *Macbeth*, outra do *Templo de Salomão*, outra do *Propheta*, e outra do *Violon du diable* [Musard]; trez polkas: *Azelia, Zuleika, Lola*; uma valsa original da Sra. Silveiro e outra da Sra. Pusich"	F. A. N. dos Santos Pinto Guilherme de Lima Sebastián de Iradier F. A. N. dos Santos Pinto F. A. N. dos Santos Pinto	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*Esp* 8/12/50
12/12/50	*Academia Philarmonica Lusitana*	Fantasia de *I due Foscari* Cavatina de *Macbeth* *Il Carnevale di Venezia* Cavatina de *Il bravo* Ária de *Anna Bolena* executada na trompa *"La Reverie*, grande fantasia de violoncello" Ária de *Anna Bolena* Ária de *Nabucco*	F. A. N. dos Santos Pinto Giuseppe Verdi Niccolò Paganini Saverio Mercadante Gaetano Donizetti [Cesare] Casella Gaetano Donizetti Giuseppe Verdi	Orquestra Maria Guilhermina da Silva CarlosVictor SaintMartin José Maria de Andrade Ferreira José Miguel Pereira Guilherme Cossoul Guilherme Rubim Morley Emilia Teixeira de Mello e coro	*Esp* 22/12/50

		La bataille d'Austerlitz [sinfonia] Cavatina de *Attila* Dueto de *Belisario* "potpourri da opera comica *Le Caquet du convent"*	LouisEmmanuel Jadin Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti [Henry Hippolyte] Potier	Orquestra Carlota Emilia de Mattos e Lemos Guilherme Rubim Morley e José Maria d'Andrade Ferreira Banda marcial	
14/12/50 (*soirée*)	*Academia Filarmónica*	Quinteto de *Guillaume Tell* Fantasia para flauta sobre *Attila* Coro de *Il pirata*	Gioachino Rossini [Giulio] Bricialdi Vincenzo Bellini	Orquestra Antonio José Croner Coro	*Esp* 29/12/50
17/12/50 (*soirée*)	*Academia Apollinea Lisbonense*	Sinfonia de *Le Timide* Cavatina de *Cellini a Parigi* Sinfonia de *La barcarole* Cavatina de *Attila* Sinfonia de *Fra Diavolo* "Valsa dedicada a Thomaz Oom junior"	Daniel F. Esprit Auber Lauro Rossi Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi Daniel F. Esprit Auber F. A. N. dos Santos Pinto	Orquestra António José Pereira Serzedello junior Orquestra Maria Guilhermina da Silva Orquestra Orquestra	*Esp* 29/12/50
18/12/50	*Academia Philarmonica Lisbonense*	Sinfonia de *Fra Diavolo* Coro de *Ernani* Cena e ária de *Roberto Devereux* Coro dos caçadores de *La straniera* Quinteto de *Matilde di Shabran* Sinfonia de *Les quatre fils Aymon* Ária de *Il Paria* Dueto de *Attila* Coro de *Anna la Prie* "Sinfonia original"	Daniel F. Esprit Auber Giuseppe Verdi Gaetano Donizetti Vincenzo Bellini Gioachino Rossini Michael William Balfe Gaetano Donizetti Giuseppe Verdi Vincenzo Battista F. A. N. dos Santos Pinto	Orquestra Augusto Carlos Eugenio Rolla Orquestra Joaquim Maria Telles Pinto Orquestra [?] Orquestra	*Esp* 29/12/50
19/12/50 (*soirée*)	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Montano et Stéphanie* "Valsa original" "Drim, drim, polka" Valzer de *Anna la Prie* Introdução de *Lucrezia Borgia* Baile: "Quadrilha de contradanças novas extrahidas da opera Giralda[...] dedicadas a Thomaz Oom junior"	[Henri Montan Berton] Daniel de Sousa Amado Philippe (Napoléon) Musard Vincenzo Battista Gaetano Donizetti F. A. N. dos Santos Pinto	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*Esp* 5/1/51

		quadrilhas de *Ernani*, *La fée aux roses* e outras óperas 3 polcas: *Ma brunete, Drim,drim*, "canção dos copos da Casa misteriosa" "Duas valsas"	 Musard, etc. Manuel Marti		
21/12/50 (*soirée*)	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Semiramide* Dueto de *Attila* Cavatina de *Amori e trappole* Dueto de *Il bravo* *Il Carnevale di Venezia* Coro de damas de *La Vestale* Dueto de *La Vestale* Coro triunfal de *La Vestale* Dueto de *La Vestale*	Gioachino Rossini Giuseppe Verdi Antonio Cagnoni Saverio Mercadante Niccolò Paganini Saverio Mercadante Saverio Mercadante Saverio Mercadante	Orquestra Rosa Cottinelli, Giacomo Debezzi Emilia Augusta Pereira dos Sanctos Guilherme Rubim Morley e Giacomo Debezzi Carlos Victor SaintMartin Coro Maria da Gloria Benevides, Maria Carolina Guedes Coro Giacomo Debezzi e A. Melchior Oliver	*Esp* 5/12/50
4/1/51 (*soirée*)	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Le cheval de bronze* Ária de *Ricciarda* Quarteto obrigado para 4 trompas Cavatina de *Attila* Sinfonia de *Der Freischütz*	Daniel F. Esprit Auber [Fernando Baroni?] Louis F. Dauprat Giuseppe Verdi Carl Maria von Weber	Orquestra Maria Guilhermina da Silva acompanhada ao piano por Maria Catharina Neves Conde de Farrobo, José Maria Garcia, João Gazul, F. A. N. dos Santos Pinto Emilia Teixeira de Mello e coro Orquestra	*Esp* 12/1/51
11/1/51 Direcção: Fabio Massimo Carrara	*Assembleia Filarmónica*	*Nabucco*	Giuseppe Verdi	Director da orquestra: José Maria de Freitas Director banda marcial: Isidoro Franco Cantores: Theodoro Francisco Coelho, Maria Amalia Almeida, Sophia Cossoul, Constança Travessa, Augusto Cesar d'Almeida, Guilherme Robim Morley, António Dias da Costa, coro.	*Esp* 5/1/51 *Esp* 19/1/51
18/1/51 (concerto aniversário	*Sociedade Recreação Philarmonica*	Sinfonia de *Gemma di Vergy* Introdução e cavatina de *Ernani* Cavatina de *Attila*	Gaetano Donizetti Giuseppe Verdi Giuseppe Verdi	Orquestra Guilherme Robim Morley e coro Maria Guilhermina da Silva	*Esp* 19/1/51

instalação)		Ária de *I Masnadieri* Cavatina de *Amori e trappole* Sinfonia de *Le Chalet* Cavatina de *Gemma di Vergy* Cavatina de *Lucrezia Borgia* Dueto de *Belisario*	Giuseppe Verdi Antonio Cagnoni Adolphe Adam Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti	Antonio Melchior Oliver Emilia Augusta Pereira dos Santos banda marcial Rosa Cottinelli Emilia Augusta Pereira dos Santos Julio Cezar Galouin Torres e António Maria Celestino	
1/2/51 (*soirée*)	*Assembleia Filarmónica*	*Sinfonia caratteristica spagnuola* Coro de *Anna la Prie* Dueto de *Gemma di Vergy* "Grande valsa original dedicada a M.me Stoltz pela redação do espectador" Dueto de *Lucia di Lammermoor* Polca do bailado *Esmeralda* Baile: 4 quadrilhas de *Giralda*, *L'enfer, As modistas*, e uma de várias óperas 4 polcas: de *Esmeralda*, *Drim drim*, *a moscovita* "duas vezes, a pedido, a valsa de Rosina Stoltz"	Saverio Mercadante Vincenzo Battista Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti Cesare Pugni	Orquestra Druisilla Mugnaini e Giacomo Debezzi Orquestra Druisilla Mugnaini e Giacomo Debezzi Orquestra	*Esp* 16/2/51
4/2/51	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *A cisterna do diablo* Introdução de *A cisterna do diablo* Dueto Fantasia e variações para clarinete sobre *La sonnambula* Ária de concerto *Calme de Grace* Fantasia para piano sobre *Mosè* Dueto de *Andronico* Sinfonia de *Le code Noir* Cavatina de *Donna Caritea*	Guilherme Cossoul Guilherme Cossoul Giovanni Pacini [Ernesto] Cavallini [Heinrich Proch] Sigismund Thalberg Saverio Mercadante Chevilard [Pierre Alexandre François Chevillard ?] Saverio Mercadante	Orquestra Coro Maria Carlotta Quintela e Marianna Hortensia Quintela Krus Raphael Croner Sophia Cossoul com acomp. ao violoncelo de Guilherme Cossoul Amalia Schroeter Emilia Augusta Pereira dos Santos e Margarida Mera Daddi Orquestra Margarida Mera Daddi	*Esp* 2/3/51

		Dueto de *Gemma di Vergy* Cavatina de *Cellini a Parigi* Coro de damas de *Os infantes de Ceuta*	Gaetano Donizetti Lauro Rossi António Luís Miró	Emilia Mauriti e Julio Cezar Galouin Torres Emilia Augusta Pereira dos Santos Coro	
8/2/51	*Academia Apollinea Lisbonense*	Fantasia para orquestra sobre *Lucrezia Borgia* Cavatina de *Il disertore per amore* Fantasia para piano sobre *Macbeth* para a mão esquerda Sinfonia de *Il barbiere di Siviglia* Ária de *Lucrezia Borgia* Ária de *Nabucco* "Sinfonia em Dó" Dueto concertante para harpa e piano sobre *Ernani* Cavatina de *Attila* Sinfonia de *La barcarole*	[Antonio Melchior] Oliver [arranj.] Luigi Ricci Emílio Lami Gioachino Rossini António Luís Miró [versão de?] Giuseppe Verdi Bonifazio Asioli Giuseppe Verdi Daniel F. Esprit Auber	Orquestra Severo de Bettencourt Emílio Lami Orquestra José Maria d'Andrade Ferreira Emilia Teixeira de Mello e coro Orquestra Galeazzo e Achille Fontana Emilia Teixeira de Mello Orquestra	*Esp* 2/3/51
21/3/51	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Giralda* "Coro de ferreiros" de *La figlia dello spadaio* Romanza *Il poveretto* (1ª) "Grande galop de bravura" para piano (1ª) Coro de damas de *Il giuramento* Fantasia para violino sobre *Norma* (1ª) Cena e dueto de *Anna Bolena* Grande fantasia para orquestra sobre *Il profeta* "expressamente feita para esta assembléa" Ária com variações (1ª) Cena e ária de *Il reggente* " Duettino *Amor voce del cielo: nocturne a deux voix* [da] *Nuits d'ete a Pausilippe"* (1ª) Sinfonia de *Il reggente*	Adolphe Adam Pietro Antonio Coppola Giuseppe Verdi [Jules] Schuloff Saverio Mercadante Giuseppe Austri Gaetano Donizetti F. A. N. dos Santos Pinto [Filippo] Celli Saverio Mercadante Gaetano Donizetti Saverio Mercadante	Orquestra Coro Marianna Hortencia Quintela Krus Eugenio Mazoni Coro Giuseppe Austri Carlota O'Neil Brandão, Marianna Hortensia Quintela Krus Orquestra Carlota O'Neil Brandão Antonio Melchior Olivier Carlota O'Neil Brandão, Cecilia O'Neill Orquestra	*Esp* 30/3/51
26/3/51 (*soirée*)	*Academia Apollinea*	"Sinfonia original *Esperança*" "Bailado"	Frederico Artur Reinhardt Filippe J. Real	Orquestra Orquestra	*Esp* 20/4/51

	Lisbonense	"Walsa da dança *Os Guardas Marinhas*" Sinfonia original Polca da dança *Esmeralda*	Frederico Artur Reinhardt	Orquestra Orquestra Orquestra	
29/3/51	*Academia Filarmónica*	Sinfonia de *Guillaume Tell* Coro, cena e cavatina de *Il templario* Fantasia para piano sobre *Guillaume Tell* Dueto de *Il reggente* Rondó final de *Anna Bolena* Introdução e cavatina de *Maria Padilla* Sinfonia de *Zaire*	Gioachino Rossini (Carl) Otto Nicolai Sigismund Thalberg Saverio Mercadante Gaetano Donizetti Peter Winter	Orquestra Antonio Melchior Oliver e coro Eugenia Augusta Benevides Rodrigues Emilia Teixeira de Mello e Theodoro Francisco Coelho Emilia Augusta Pereira dos Sanctos e coro Maria Carolina Guedes e coro Orquestra	*Esp* 6/4/51
23/5/51 (*soirée*)	*Assembleia Filarmónica*	"Sinfonia original" Polca do baile *Esmeralda* Contradança de *Esmeralda* Mazurca "Marcia trionfal"	F. A. N. dos Santos Pinto Cesare Pugni F. A. N. dos Santos Pinto Einbrodt Antoine de Kontskï	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*Esp* 31/5/51
5/2/52 (direcção: Fabio Massimo Carrara)	*Assembleia Filarmónica*	Sinfonia de *Semiramide*, arranjada para 8 pianos a 4 mãos *Hymno das Phylarmonicas* *Rataplan* "quartetino inedito" *Fantasia funebre per grand'Orquestra dedicata a Sua Maestà Carlo Alberto Re di Sardegna*	Carl Czerny F. A. N. dos Santos Pinto Gaetano Donizetti Saverio Mercadante	"8 senhoras e 8 homens"	*Res* 29/2/56
5/1/56	*Academia Filarmónica*	Cantata dedicada a D. Fernando Romanza *La Barque* dedicada à duquesa de Palmela	Guilherme Cossoul Guilherme Cossoul	 Sophia Cossoul	*EV*, I, 302

III

Lista de algumas intervenções musicais nos teatros secundários de Lisboa (1822-1852)

Data	Teatro	Programa	Autores	Interpretes	Fontes
1822					
15/9/22 (festejos)	TC	"Nova Synfonia escolhida" *Ulyséa Triunfante, ou a Segunda Parte do Despotismo Fulminado* [drama alegórico] *O Omen de tres Caras, ou Os Rebeldes Iludidos, e Castigados* [drama alegórico]		Orquestra	*GdP* 14/9/22
21/9/22 (benefício)	TC	Sinfonia *D. Ignez de Castro* [tragédia] *A Viuva do Século* [farsa]		Orquestra	*GdP* 21/9/22 *GdP* 23/9/22
17/11/22	TS	*Le tyran domestique ou L'intérieur d'une famille* [comédia] *La bataille d'Austerlitz* (sinf.) *Haine aux Femmes* [vaudeville]	LouisEmmanuel Jadin	Orquestra	*GdP* 16/11/22 *Ddg* 16/11/22
30/11/22	TS	*Manlius capitolinus* [tragédia] "Concerto de rebeca" *La Chasse du Jeune Henry* *Monsieur de Crac dans son petit castel ou Le Gascoms* [comédia]	E. Nicolas Méhul	Pellizzari (pai) Orquestra	*Ddg* 29/11/22
4/12/22	TS	*Eugénie* [drama] "Concerto de rebeca" *La bataille d'Austerlitz* (sinfonia) *Monsieur de Crac dans son petit castel ou Le Gascoms* [comédia]	Pellizzari [pai] LouisEmmanuel Jadin	Pellizzari (filho)	*Ddg* 4/12/22
7/12/22 (benefício)	TC	Sinfonia *Viriado, ou a Lusitania Triunphante da Tyrannia* [drama histórico] *O Avizo da Gazeta* [farsa]		Orquestra	*Cml* 6/12/22
14/12/22 (benefício)	TC	Sinfonia *A Estrella da Regeneração* [drama alegórico] *O Ministro da Rectidão* [comédia] *A Lição ao pé da Letra* [farsa]		Orquestra	*Cml* 13/12/22

15/12/22	TC	Sinfonia *A Estrella da Regeneração* [drama alegórico] *O Ministro da Rectidão* [comédia] *A Lição ao pé da Letra* [farsa]		Orquestra	*Cml* 13/12/22
17/12/22 (benefício)	TC	Sinfonia *O Parricidio frustrado* [drama] "Monólogo de gratidão" Farsa		Orquestra	*Cml* 16/12/22 *GdP* 17/12/22
21/12/22 (benefício)	TC	Sinfonia *O Amor frenetico* ["drama giocoso"] *A Sympathia, ou o Velho Liberal* [farsa]		Orquestra	*Cml* 23/12/22 *GdP* 21/12/22
22/12/22	TC	Sinfonia *O Amor frenetico* ["drama giocoso"] *A Sympathia, ou o Velho Liberal* [farsa]		Orquestra	*Cml* 23/12/22 *GdP* 21/12/22
1823					
10/6/23 (benefício)	TC	Sinfonias "na abertura e entre os actos" *O Novo desertor* [comédia] *Os Homens illudidos, ou as Mulheres Vingadas* [farsa]		Orquestra	*Ddg* 9/6/23
30/11/23	TBA	"Música de Rebeca e Harpa" "Jogos e equilibrios do verdadeiro *Malabar*" [Bailado?] "Experiencias hydraulicas"		Luís e Virginia Cossoul	*Ddg* 29/11/23
11/12/23	TBA	"Grande concerto de Rebeca" "Jogos e equilibrios do verdadeiro *Indio*" [Bailado?] "Experiencias hydraulicas"		Luís Cossoul	*Ddg*11/12/23
18/12/23		"Escolhida, interessante e nova função"			*Ddg* 17/12/23
25/12/23	TBA	"Grandioso espectaculo, composto de 5 qualidades de divertimentos"			*Ddg* 25/12/23
1824					
(?)	TC	[Drama?] *O Morgado de Pastello* [comédia] "Lindo e gracioso Quintetto"	Inácio de Freitas		*EV*,1, 431
23/2/24	TBA	Concerto para harpa e orquestra [?]	J. F. Joseph Naderman	Virginia Cossoul	*EV*, I, 311

12/12/24 (benefício)	TS	"Symphonia" *A victima de hum engano* [drama] *A contrabandista* ("novos boleros") [bailado] "Monologo de gratidão" "A mesma Symphonia da abertura" *Desprezar por querer, ou o morto fingido* [bailado] *As astucias de hum ladrão* [farsa]		Orquestra Orquestra	*TDM* 773
29/12/24 (benefício)	TS	Sinfonia *O sargento e o usuraio* [comédia] *O minuete affangado* [bailado] *Caxuxa* [bailado] *O pasteleiro ou o homem queimado* [pantomima] *Quem o alheio veste, na praça o despe* [farsa]		Orquestra	*TDM* 773
1825					
20/1/25 (benefício)	TC	Sinfonia *Christiano, rei de Dinimarca, ou a seducção punida* *Os Boleros de la Caxuxa* [bailado] Farsa	Inácio J. M. de Freitas	Orquestra	*EV*, I, 431
7/5/25 (benefício)	TC	Sinfonia de *Bianca e Faliero* *A Batalha de Denon ou Os Francezes celebrando a véspera de S. Luís, Rei de França* [drama] Nos intervalos: Sinfonia de *Il trionfo di Gusmano* Sinfonia de *Sigismundo* Sinfonia de *Scipione in Cartagine* *O Velho, e o Poeta* [farsa]	 [Nicolini?] Gioachino Rossini Saverio Mercadante	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772
13/5/25 (festejos)	TC	"Nova e brilhante symphonia" *O Amor fugido* [drama] Hino *Azendai ou o necessário e superfluo* [drama "com banda de musica"]	[Michele] Carafa	Orquestra Josefa Collini Banda de música	*TDM* 772
13/8/25 (benefício)	TC	Sinfonias na introdução e entre os actos *O Serralheiro Hollandez* [comédia] *A noiva de Settenta Annos* [farsa]	 Ludgero Granate Telles de Queiroga	Orquestra	*TDM* 772

10/9/25 (benefício)	TC	Sinfonia de *Chiara di Rosemberg* *Nova Castro* [tragédia] Entre os actos: Sinfonia de *Adele di Lusignano* Sinfonia de *Elisa e Cláudio* Sinfonia de *Sofonisba* *O Pintor fingido ou o Logro mais bem pregado* [farsa]	Luigi Ricci [Michele Carafa] Saverio Mercadante [Marcos Portugal?]	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772
17/9/25 (benefício)	TC	Sinfonia de *Cenerentola* *O triunfo da Innocencia* [drama] "Solo de meio carácter" [bailado] Nos intervalos: Sinfonia de *La gazza ladra* Sinfonia de *Eduardo e Cristina* Sinfonia de *Elisa e Claudio* *Pagar o mal que não fez* [farsa]	Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gioachino Rossini Saverio Mercadante	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772
27/9/25 (benefício)	TB A	Sinfonia *O Abbade Seductore* [comédia] Entre os actos: Concerto de flauta Concerto de violino Variações para flauta *O poeta e a música* [tonadilha]	 José Maria Ribas José Maria Ribas	Orquestra José Maria Ribas [José Maria Chaves] José Maria Ribas	*EV* II, 254 *GdL* 27/9/25
18/10/25 (benefício)	TC	Sinfonia de *Le due giornate* *O triunfo da Innocencia* [drama] Nos intervalos: Sinfonia de *La Cenerentola* Sinfonia de *Sigismondo* Duete para corne inglês e flauta *A Caxuxa* [bailado] "Excellente Peça de Musica" Farsa	Simon Mayer G. Rossini G. Rossini Rossini/arr. Joaquim Morel Chaves L. van Beethoven	Orquestra Orquestra Orquestra [Maria Riccardini] [Orquestra?]	*TDM* 772

25/10/25 (benefício)	TC	Sinfonia *O Syndacante Sueco* [drama] Concerto de flauta Concerto de violino *Pas de deux* [bailado] Sinfonia *Remedio para curar* [farsa]	G. Rossini Rodi [Antonio Rodil ?] Joseph Küffner	Orquestra Vicente Torá José Maria [Maria Ricardini/Margarida la Rose] Orquestra	*TDM* 772
18/11/25 (benefício)	TS	Sinfonia *O Dever, e a Natureza* [drama] *O fandango hespanhol* [bailado] *Caxuxa* [bailado] *A viuva amorosa ou as differentes manias* [farsa]		Orquestra [Maria Manoela Galvão]	*TDM* 773
17/12/25 (benefício)	TC	Sinfonia Sinfonia Sinfonia Sinfonia Elogio de Gratidão *Solimão Segundo ou as Tres sultanas* [comédia] "Terzetto" [bailado] *O Çapateiro* [farsa]	Ferdinando Paër [Joseph?] Küffner Bonifacio Asioli [Andreas?] Romberg	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772
1826					
[18/1/26] (benefício)	TS	*Os desterrados de Mosaik* [comédia] "Baile espanhol" *Os escravos resgatados pela força da magia ou o creado magico* [comédia mágica] Sinfonia de *Scipione in Cartagine* Sinfonia de *Griselda*	 Saverio Mercadante [Ferdinando Paër?]	 Orquestra Orquestra	*TDM* 773
25/1/26 (benefício)	TS	Sinfonia *O delinquente honrado, e o criminoso perverso ou a segunda parte do imperador José segundo na Transilvania* [comédia "com banda de musica militar"] *Os boleiros* [bailado] *Os corcundas ensacados* [farsa]		Orquestra	*TDM* 773

		Tonadilhas			
27/1/26 (benefício)	TS	Sinfonia de *Otello* *Os desterrados de Mosaik, ou a Justiça de Pedro o grande, imperador da russia* [drama] Nos intervalos: Sinfonia de *Eduardo e Cristina* Sinfonia de *La gazza ladra* Sinfonia de *Cenerentola* Monologo "Malabar, um genio portuguez"	Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gioachino Rossini	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 773
29/1/26 (benefício)	TS	Sinfonia de *Eduardo e Cristina* *Os desterrados de Mosaik, ou a Justiça de Pedro o grande, imperador da russia* [drama] Nos intervalos: Sinfonia de *L'italiana in Algeri* Sinfonia de *Il Turco in Italia* Sinfonia dos "Cégos em Tolledo" [*Les deux Aveugles de Tolède?*] "Hum novo dialogo de gratidão" *Os Boleros* (bailado) *Os corcundas ensaccados* [farsa] *Tonadilha*	Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gioachino Rossini [EtienneNicolas Méhul]	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 773
? Accademia Borghesi [Varesi?]	?	"concerto para piano" ?	Adalbert Gyrowetz	João Guilherme Daddi	*EV*, I, 375
3/2/26 (benefício)	TS	Sinfonia de *Otello* *O delinquente honrado, e o criminoso perverso ou a segunda parte do imperador José segundo na Transilvania* [drama "com banda de musica militar"] Nos intervalos: Sinfonia de *Eduardo e Cristina* Sinfonia de *L'Italiana in Algeri* Sinfonia de "*Timone'la"* "Hum lindo Baile" "Huma farça"	Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gioachino Rossini	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 773

9/8/26 (benefício)	TS	Sinfonia de *Semiramide* Sinfonia de *La gazza ladra* Sinfonia de *La Cenerentola* Hino constitucional de D. Pedro "Monologo de gratidão" *O preto vingativo* [tragicómica] "Solo de meio caracter" [bailado] *Pas de deux* [bailado] *A villa fidalga* [farsa]	Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gioachino Rossini [D. Pedro]	Orquestra Orquestra Orquestra Maria da Soledade/M. Ignacia da Luz	*TDM* 773
16/8/26 (benefício)	TS	Sinfonia de *Otello* Sinfonia Sinfonia *Christiano, rei de Dinimarca, ou a seducção punida* [apenas a I parte] Solo de dança Boleros [bailado] "Terceto dançado" [bailado] *A villã Fidalga* [farsa]	Gioachino Rossini Antonio Leal Moreira Peter Winter	Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 773
5/9/26 (benefício)	TC	Sinfonia *Violencia, e brandura, ou Os resultados de huma jnjustiça* [drama] *Caxuxa* [bailado] *A Mestra Abelha* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
12/9/26 (benefício)	TC	Sinfonia de *Semiramide* *O Rachador Escocez* [drama] Sinfonia "Uma nova Sinfonia" Ária para corne inglês "Baile Espanhol" Farsa	Gioachino Rossini Joseph Küffner Peter Winter Rossini/arr. Joaquim Morel Chaves	Orquestra Orquestra Orquestra Joaquim Morelli	*TDM* 772
16/9/26 (benefício)	TC	"Sinfonia dum celebre autor" *O Rachador Escocez* [drama] Entre os actos: Sinfonias *Caxuxa* [bailado]		Orquestra Orquestra	*TDM* 772

19/9/26 (benefício)	TC	Sinfonia *Os dois Heroes Lusitanos* [drama] "Elogio de Gratidão" *Baile Espanhol* *A Assemblea mal lograda* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
26/9/26 (benefício)	TC	Sinfonia de *Eduardo e Cristina* *O Rachador Escocez* [drama] Nos intervalos: Sinfonia de *Cenerentola* Sinfonia de *Aureliano e Palmira* *Caxuxa* [bailado] *A Assemblea mal lograda* [farsa]	Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gioachino Rossini	Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772
7/10/26 (benefício)	TC	Sinfonia *Violencia, e Brandura ou Os resultados de huma unjustiça* [drama] *Baile Espanhol* *A Assemblea mal lograda* [farsa "com nova poesia"]		Orquestra	*TDM* 772
17/10/26 (benefício)	TC	Sinfonia *O Triunfo Constitucional ou O Castigo das violencias* [drama] *Caxuxa* [bailado] *A Assemblea mal lograda* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
21/10/26 (benefício)	TC	Sinfonia *O Triunfo Constitucional ou O castigo das violencias* [drama] *Caxuxa* [bailado] *O Autómato Animado* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
24/10/26 (benefício)	TC	Sinfonia *O Triunfo Constitucional ou ....* [drama] "Os Boleros de *La Caxuxa*" [bailado] *A assemblea mal lograda* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
28/10/26 (benefício)	TC	Sinfonia *O Rachador Escocez* [drama] *Caxuxa* [bailado] *A Assemblea mal lograda* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
31/10/26	TS	Sinfonias		Orquestra	*TDM* 773

(benefício)		*O despotismo fulminado* Hino constitucional de D. Pedro *O dia jubiloso ou a queda dos despotas e tyrannos* [comédia patriótica] "Baile" *O bicho ou o casamento por fabula* [farsa]	D. Pedro IV		*TDM* 772
30 e 31/10/26 (festejos)	TC	Sinfonia *A discordia Fulminada* elogio dramatico Hino constitucional de D. Pedro *O exemplar dos Soberanos ou A installação das Cortes* [drama]	Peter Winter D. Pedro IV	Orquestra	*TDM* 772
2/11/26 (benefício)	TC	Sinfonia *A discordia Fulminada* elogio dramático "Hymno" *O exemplar dos Soberanos ou ...* [drama] "Baile espanhol" [bailado] *O Noivo do Algarve* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
3/11/26 (benefício)	TS	"Huma brilhante Sinfonia" *Numa Pompilius ou o Melhor dos reis* [drama] "Um dos melhores bailes" *O bicho, ou o casamento por fabula* [farsa]		Orquestra	*TDM* 773
7/11/26 (benefício)	TC	Sinfonia *O exemplar dos Soberanos ou ...* [drama] Monólogo "Baile espanhol" [bailado] *O Azorrague Constitucional* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
9/11/26 (benefício)	TC	"Uma nova symphonia" *O Triunfo Constitucional* ou .... [drama] "Dialogo em verso" Baile Hespanhol. *A Assemblea mal lograda* [farsa]	Gioachino Rossini	Orquestra	*Pt* 8/11/26 *TDM* 772
11/11/26 (benefício)	TC	Sinfonia *O Triunfo Constitucional* ou .... [drama] *Caxuxa* [bailado] *A Assemblea mal lograda* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772

14/11/26 (benefício)	TC	Sinfonia *Anna Fredegaire, ou A mulher Intrigante, Illudindo o seu soberano* [drama] "Novo Molonolgo de Agradecimento" Baile espanhol [bailado] *A escolha do Novo esposo* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
19/11/26 (benefício)	TS	*A Innocencia opprimida e triunfante ou as funestas Consequencias da Tyrannia* [comédia] Concerto para piano "Baile e boleros da *Caxuxa"* [bailado] *O Morgado de Patello* [farsa]		 António Luiz Miró	*EV*, II, 91 *Ddg* 18/11/26
21/11/26 (benefício)	TC	Sinfonia *Anna Fredegaire, ou* .... [drama] "Baile espanhol" [bailado] *Os Velhos Namorados* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
25/11/26 (benefício)	TC	Sinfonia *O Catello de Palluzi, ou as victimas do ciume* *Caxuxa* *O Noivo do Algarve* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
30/11/26 (benefício)	TC	Sinfonia *Anna Fredegaire, ou* .... [drama] Nos intervalos: Sinfonia Sinfonia "Baile espanhol" [bailado] *O Noivo do Algarve* [farsa]	Saverio Mercadante Bonifazio Asioli Gioachino Rossini	Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772
23/12/26 (benefício)	TC	Sinfonia *Izabel, Regente Imparcial, ou A premiadora da Virtude, e o flagelo do crime* "Dialogo de gratidão" "Baile espanhol" [bailado] *Virouse o feitiço contra o feiticeiro*	Gioachino Rossini	Orquestra	*TDM* 772
1827					

2/1/27 (benefício)	TC	Sinfonia "Monologo de Gratidão" *A Viagem do Imperador Jozé Segundo...* *Astucias de Gatazio*		Orquestra	*TDM* 772
13/1/27 (benefício)	TC	Sinfonias [no início e entre os actos] *A Viagem do Imperador Jozé Segundo* *A Assemblea mal lograda* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
16/1/27 (benefício)	TC	Sinfonias [no início e entre os actos] *A Viagem do Imperador Jozé Segundo* farsas		Orquestra	*TDM* 772
25/1 /27 (benefício)		Sinfonia *Eduardo Terceiro rei d'Inglaterra ou a Instituição da Ordem da Liga* *God Save the King* [hino] *A Viuva do século* [farsa]		Orquestra J. E. Secchioni/ Gertr.Angelica	*TDM* 772
27/1/27	TC	Sinfonia *Eduardo Terceiro rei d'Inglaterra ou a Instituição da Ordem da Liga* *God Save the King* [hino] *A Viuva do século* [farsa]		Orquestra J. E. Secchioni/G. Angelica	*TDM* 772
30/1 (benefício)	TC	Sinfonia *Ericia, ou a Vestal* *A Viuva do século* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
5/2/27 (benefício)	TBA	*Aradim barba róxa* [comédia] *Boleros* [bailado] *O Poeta e o Musico* [tonadilha] Farsa 3 árias	Gioachino Rossini	Carolina Massei	*Pt* 5/2/27
11/2/27	TC	Sinfonia *Alfa'rabe, magico da Syria, ou a Virtude exaltada* [comédia mágica]		Orquestra	*TDM* 772
15/2/27 (benefício)	TC	Sinfonia *Alfa'rabe, magico da Syria, ou a Virtude exaltada* [com. mágica]		Orquestra	*TDM* 772

26/2/27 (benefício)	TS	Sinfonia “Elogio de gratidão” *Amor, amizade, e magia ou o discipulo do magico de Salerno protegendo os amantes perseguidos* [comédia] *A caverna pavorosa ou a moira encantada* [farsa mágica]		Orquestra	
18,19 e 20/3/27	TC	*Os martyres da libertade sancta* [“drama sacro com excellentes peças de música”]			*Pt* 17/3/27
3/4/27 (benefício)	TBA	*Santa Isabel de Portugal* [drama sacro] Concerto de Flauta Fantasia para harpa		 Moreau Virginia Cossoul	*FBen* 146
9/6/27	TBA	“Espectaculo de theatro pictoresco” Concerto de violino [drama?]			*Pt* 9/6/27
4/7/27 (gala)	TC	Sinfonia *As quatro estações* [drama alegórico] “Hymno constitucional” *Luiza, e Leopoldo, ou o Pai sentenceando sua filha*		Orquestra	*TDM* 772
31/7 /27 (festejos)	TC	Sinfonia *A Junta das furias fulminada* [drama alegórico] “Hymno constitucional” *O Pifaro, ou a Justiça de Frederico Segundo Rei de Prussia* [drama]		Orquestra	*TDM* 772
4/8/27 (benefício)	TBA	*O Parrricidio da Russia* [comédia] Nos intervalos: “Duas excellentes árias” “Baile, bolleros, *Caxuxa*” [bailados] *A Innocente Dorothea* [farsa]		 Carolina Massei	*Pt* 4/8/27
18/8/27 (benefício)	TC	Sinfonia *Dever e Natureza* [drama] Nos intervalos: Sinfonias *O Namoro Noturno* [farsa]		Orquestra Orquestra	*TDM* 772
28/8/27 (benefício)	TC	Sinfonia *O Carpinteiro da Livonia ou o Irmão da escrava de Mariemburgo* [drama] *O Langará ou a Viuva sagaz* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772

4/9/27 (benefício)	TC	Sinfonia *Mizantropia, e Arrependimento* *O Cuco, ou o Casamento forçado* [drama]		Orquestra	*TDM* 772
12/10/27 (festejos)	TC	"Sinfonia da *A festa da Rosa* de Rossini" [*sic*] *A Apotheose* [drama alegórico] *O Principe reconhecido, ou a Cabeça de bronze* [drama]	[Carlo Coccia?]	Orquestra	*TDM* 772
13/10/27 (benefício)	TC	Sinfonia *O Principe reconhecido, ou a Cabeça de bronze* [drama] *O Namoro Noturno* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
16/10/27 (benefício)	TC	Sinfonia de *Zaire* *Dever e Natureza* Nos intervalos: Sinfonia de *Sofonisba* Sinfonia Variações para violino e orquestra	[Peter Winter?] [Marcos Portugal?] Bonifazio Asioli	Orquestra Orquestra Orquestra Luís Cossoul e Orquestra	*TDM* 772
27/10/27 (benefício)	TC	Sinfonia *Palmeirim de Inglaterra, ou o Solitario das Galias* [drama heróico] *A logração ou o fingido militar* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
30/10/27 (benefício)	TC	Sinfonias "na abertura e entre os actos" *O Homem da Selva Negra* Farsa		Orquestra	*TDM* 772
10/11/27 (benefício)	TC	Variações para violino e orquestra ?		Luís Cossoul e Orquestra	*FBen* 146
1/12/27 (gala e benefício)	TC	Sinfonia *O Amigo da Lei, ou Pedro Primeiro, O Justiceiro, Rei de Portugal* "Novo dialogo" Hino de D. Pedro Farsa	 D. Pedro	Orquestra	*TDM* 772
4/12 /27 (benefício)	TC	Sinfonia de *Eduardo e Cristina* *O Amigo da Lei* Nos intervalos: Sinfonia Sinfonia *O Lundum na Feira da Ladra* [farsa]	Gioachino Rossini Saverio Mercadante Joseph Küffner	Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772

18/12 /27 (benefício)	TC	Sinfonia *A Reconciliação ou os Dois Irmãos* *O Cuco, ou o Casamento forçado*		Orquestra	*TDM* 772
26/12/27 (benefício)	TS	Sinfonia de "Timonella" *O retrato de muitas senhoras ou a probidade parecendo crime* Nos intervalos: Sinfonia de "Os Cegos de Toledo" [*Les deux Aveugles de Tolède*] Sinfonia de "O califo de Bagdad" Sinfonia de "A Flauta encantada" "Elogio de gratidão" *As astucias de Balburdio* [farsa]	[EtienneNicolas Méhul]	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 773
27 e 28/12/27	TC	Sinfonia *Joanna de Montfalcon* [drama] Farsa		Orquestra	*TDM* 772
29/12/27 (benefício)	TC	Sinfonia *Joanna de Montfalcon* [drama] *O Morgado dos fornos* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
30/12/27 (benefício)	TS	Sinfonia "Dialogo de gratidão" Ária de *Semiramide* *O retrato de muitas senhoras ou a probidade parecendo crime* [comédia] "Os lindos jogos malabares do joven portuguez" Farsa		Orquestra Antónia Efigénia Rosa	*TDM* 773
31/12/27 (benefício)	TC	Sinfonia *Joanna de Montfalcon* [drama] Nos intervalos: "Peças de música" *A Familia Original, ou o Ensaio de huma tragédia* [farsa]		Orquestra	*TDM* 772
1828					
1/1/28 (benefício)	TS	Sinfonia "Novo dialogo de gratidao" "Grande Aria" *Filippe Terceiro ou o duque d'Alva* [comédia] Nos intervalos:		Orquestra Antónia Efigénia Rosa	*TDM* 773

		"Peças de musica" *O ermitão,e a beata* [farsa]			
3/1/28 (benefício)	TC	*Cabeça de bronze ou o Principe reconhecido* [comédia] Elogio dramático Sinfonia de *La Chasse du Jeune Henry* *O fingido Militar* [farsa]	 E. Nicolas Méhul	 Orquestra	*Ddg* 2/1/28
5/1/28 (benefício)	TS	"Pomposo espectaculo [...] a Orchestra será acrescentada com professores do Real Theatro de *S. Carlos*"		Orquestra	*Ddg* 5/1/28
18/1/28	TS	Sinfonia de *Semiramide* "Novo Monologo alegórico"; Sinfonia de *Scipione in Cartagine* *As terriveis comsequencias da guerra civil* [drama] Nos intervalos: "Boleros, Caxuxa, e Fandango Hespanhol" [bailados] Sinfonia de *Elisa e Claudio* Sinfonia de *Cenerentola* Sinfonia de *Otello* "Jogos malabares" *O Ermitão, e a Beata* [farsa]	Gioachino Rossini Saverio Mercadante Saverio Mercadante Gioachino Rossini Gioachino Rossini	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*Ddg* 16/1/28
1829					
13/1/29 (benefício)	TC	*A Carreta do Vinagreiro* [comédia] Farsa Entre os actos: Sinfonias		 Orquestra	*Ddg* 13/1/29
30/6/29	TC	*Melpomene agradecida* [elogio dramático] "Hino Realista" *Ricardo I, rei de Inglaterra* [drama]			*Ddg* 29/6/29
6/8/29 (benefício)	TC	*A Guerra Declarada* [comédia] Entre os actos: "Novas variações" "Introdução, e tema variado ao violoncello" *O Forneiro* [farsa]	 Luís Cossoul Luís Cossoul	 Luís Cossoul Luís Cossoul	*Ddg* 6/7/29
23/9/29 (benefício)	TC	*O Governador da Ilha de S. Domingos, ou os Mysteriosos* [comédia] Entre os actos:			*Ddg* 19/9/29

		Concerto de flauta Cavatina e coro de *Didone abbandonata* *A Mania singular* [farsa] Variações para flauta	Louis Drouet Saverio Mercadante L.Drouet/M.J. dos Santos	Manoel Joaquim dos Santos Chiara Asti dos Santos Manoel Joaquim dos Santos	
19/12 /29 (benefício)	TC	*Os Feitiços contra o Feitiçeiro, ou O Acomtecimento Curioso* [comédia] Nos intervalos: Rondò Aria "com Rebeca obrigada" de *Ciro in Babilonia* Variações para flauta sobre *Di tanti palpiti* Cavatina de *Il Barbiere di Siviglia* Variações para flauta *O Quintal do Tio Lopes* [farsa]	 Gioachino Rossini Rossini/? Gioachino Rossini Guillou	 Chiara Asti dos Santos C. Asti dos Santos /M. J. dos Santos M. J. dos Santos Chiara Asti dos Santos M. J. dos Santos	*Ddg* 17/12/29
1830					
29/4/30 (benefício)	TC	*João de Calais* [comédia] "Elogio de gratidão" "Quarteto de Marujos e Pexeiras" [Bailado] Farsa	 Inácio de Freitas		*Ddg* 28/4/30
28/5/30 (benefício)	TS	*O que não fazem Mulheres não faz o Diablo* [comédia] Nos intervalos: "Hum terceto de meninas" Concerto de flauta *As Montanhas da Croácia* [bailado] *O Gallego lorpa* [farsa]		 Carlos Victor Saint Martin	*Ddg* 27/5/30
30/6/30 (gala)	TC	Sinfonia *A partida de Ulysses* [elogio dramático] Hino Português		Orquestra	*TDM* 772

		A Regia Beneficencia ou a Amizade no seu auge (comédia) "Pecas de musicas entre os actos" *Os pescadores de Marselha* [bailado]			
5/11/30 (benefício)	TS	*A Mulher Zelosa* [comédia] Nos intervalos: Aria de *Trovaldo e Dorlisca* Aria de *La pietra di paragone* Cavatina de *La gazza ladra* *O cossaco Russo, pas de deux* e *Semiramis* [bailado] *Astucias que Amor inventa* [farsa]	 Gioachino Rossini Gioachino Rossini Gioachino Rossini	 Carolina Massei Carolina Massei Carolina Massei	*Ddg* 4/11/30
6/11/30 (benefício)	TC	*A lua de mel* [comédia] Sinfonia de *La gazza ladra* Sinfonia de *Eduardo e Cristina* *A morte d'Attila* [bailado] *O Par de França* [farsa]	 Gioachino Rossini Gioachino Rossini	 Orquestra Orquestra	*Ddg* 4/11/30
18/11/30 (benefício)	TC	*Astucia contra Astucia, ou a Guerra Declarada* [comédia] Cavatina *Pygmalio Vingado* [bailado trágico] *A Dama Industriosa* [farsa mágica]		 Carolina Talassi	*Ddg* 18/11/30
10/12/30 (benefício)	TS	*O Parricidio frustrado* [comédia] *As Montanhas da Croácia* [bailado] Farsa mágica Nos intervalos: Os *Saboiardos* (*Pad de deux*) [bailado] "Arias, e o rondó de *Eduardo e Christina*, com os coros indicados nos cartazes"	 Gioachino Rossini		*Ddg* 10/12/30
1831					
9/1 /31 (benefício)	TS	*A Inimiga do seu sexo* [comédia] *Semiramis* [bailado] *Balburdio* [farsa] Nos intervalos: Dois temas com variações para flauta Cavatina "Duetto"	 Saverio Mercadante	 M. J. dos Santos Chiara Asti dos Santos C. Asti dos Santos/ C. Massei	*Ddg* 8/1/30

11/1/31 (benefício)	TC	Sinfonia de *Semiramide* *Pedro Grande, ou Os falsos mendigos* Nos intervalos: Sinfonia *A pastorinha Furlana* (apenas a introdução) [bailado] *Sinfonia caratteristica spagnuola* *A acclamação d'elrei d. Affonso henriques ou a derrota dos cinco reis mouros na batalha de campo de ourique* [bailado] *O noivo do Algarve* [farsa]	Gioachino Rossini Joseph Küffner Saverio Mercadante	Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772
22/1/31 (benefício)	TS	*A criada astuta* [bailado] *Sofia e Vilcester* [comédia] *Astucias de Balburdio* [farsa] 2 árias			*TDM* 773
30/1/31	TC	Sinfonia *O magico da Polonia ou as covas dos encantos* *Soneto*		Orquestra	*TDM* 772
10/2/31 (benefício)	TS	*O Desertor Francez* [comédia] *Os Saboiardos* [bailado] *O Conde da Charneca* [farsa] *A Flauta Magica* [bailado] *Astucias que o amor inventa* [farsa] "Variações na orquestra" Árias etc…..	 Gioachino Rossini	 Orquestra	*Ddg* 10/2/31
23/5/31 (benefício)	TS	A *Orfa* ou o *Assassino* [comédia] *Cossaco Russiano* [bailado] Trechos da ópera *Semiramide* [no oboé?] *Eduardo e Christina* [bailado] O *Conde de Charneca* [farsa]		 Antonio Cottinelli	*Ddg* 20/5/31
30/6/31 (gala)	TC	"Nova Sinfonia" *O decreto de Jove* [drama alegórico] Hino *Gullistan ou a hulla de Bagdad* [comédia] *Raul senhor de Crequi* [bailado heróicocómico]	Gioachino Rossini	Orquestra	*TDM* 772
28/8/31 30/8/31	TC	*Os Dous Forçados, ou Thereza a Molleira de Puy de Dôme* [comédia] Nos intervalos:			*Ddg* 27/8/31

		"Imitações do canto de mais de 120 Aves, e differentes marchas de Rossini" *Ezoi e Ailime, Escravos em Tunes* [bailado semisério]		Manoel Espinós	
29/9/31 (gala)	TC	*Sinfonia* *Miguel Valadomir elevado ao Throno dos seus maiores* *Dialogo* Hino *Raul senhor de Crequi*		Orquestra	*TDM* 772
16/10/31 (benefício)	TC	*Onde menos se espera se encontra a felicidade* [comédia] Sinfonia "com toda a Orquestra" "Aria cantada e accompanhada a forte pianno" Fantasia para piano "Aria cantada e accompanhada a forte pianno" "Concerto de forte pianno com toda a Orquestra" "Aria buffa cantada e acompanhada a forte pianno " Sinfonia "com toda a Orquestra" *Ezoi e Ailime, Escravos em Tunes* [bailado]	 Raffaele Lucci Stefano Pavesi [D. Gottlieb?] Steibelt Saverio Mercadante Raffaele Lucci Giochino Rossini Raffaele Lucci	 Orquestra Raffaele Lucci Raffaele Lucci Raffaele Lucci Raffaele Lucci Raffaele Lucci Orquestra	*Ddg* 14/10/31
26/10/31	TC	Sinfonia *O vaticinio de Jove* [drama allegorico] Hino *D. Henrique, rei de Navarra ou a Fidalidade perseguida, e triunfante* [drama heróico] *Eucrótide, rei de la'os na India* [bailado heróico]		Orquestra	*TDM* 772
1832					
11/1/32 (benefício)	TS	drama? Nos intervalos: "Grande Sinfonia" "Concerto de Forte Piano" "Nova Sinfonia" "Grande Fantazia com variações para piano só"	 João Guilherme Daddi Henri Herz João Guilherme Daddi Henri Herz	 Orquestra João Guilherme Daddi Orquestra João Guilherme Daddi	*Ddg* 11/1/32
14/1/32 (benefício)	TC	*O Mendicante* [comédia] *Eucrótides Rei de Láos na India* [bailado] *O Quintal do Tio Lopez* [farsa]			*Ddg* 14/1/32

		Sinfonia de *Tobaldo e Zolima* Sinfonia de *La Chasse du Jeune Henry* Sinfonia de *Segismundo* Sinfonia	E. Nicolas Méhul Gioachino Rossini Cuffner [J. Küffner?]	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	
28/1/32 (benefício)	TC	*Lição para Maridos* [comédia] Nos intervalos: Fantasia para flauta "Divertimento incluindo hum Setimino" [bailado] [Bailado] *A Morte de Adolfo, Senhor de Fiume* [bailado tragico] *O Noivo Supposto* [farsa]			*Ddg* 28/1/32
22/2/32 (gala)	TC	"Dialogo Allegorico com huma aria e Hymno a Coros" *O anel de Filletas, ou os magos no Libano* Com. Magica *O Enganadro enganado* [bailado comico]			*Ddg* 22/2/32
30/6/32 (gala)	TC	Sinfonia *A paz* ["Novo elogio dramatico"] Hino *A sentença de Salomão* [comédia eroica] *Adelina* [bailado]		Orquestra	*TDM* 772
29/9/32	TC	Sinfonia "Hum novo elogio" Hino *Dez annos ou os serralheiros de S.Pol* [comédia] *Adelina* danza		Orquestra	*TDM* 772
1835					
2/2 (benefício)	TS	"Comédia constitucional" "Hinos patrióticos" Ária Bailado Farsa		Carolina Tallassi	*Nac* 31/1/35
19/7/35 (benefício)	TS	Sinfonia *Helena de Rosemberg ou o perverso punido* *Boleros* [bailado] *Terceto pantomimico de meio caracter: a coixa fingida por 3 meninas* *A viuva imaginaria* [farsa giocosa]		Orquestra	*TDM* 773
15/12/35	TS	Sinfonia		Orquestra	*TDM* 773

(benefício)		*O tyranno do Egypto, ou o triunfo completo da libertade* [drama] Sonata para piano *A batalha da Villa da Praia na Ilha Terceira no dia 11 de Agosto de 1829*, "dedicada ao Duque da Terceira ... e arranjada para instrumentos bellicos	Francisco de Paula Santiago/ arranj: Belchior Oliver	Orquestra	
1836					
11/2	TS	*Napoleão Bonaparte* [comédia] "Boleros" [bailado] "Grandes Peças de Musica" *Rodamanto Desencantado* [comédia mágica]			*Ddg* 9/2/36
dal 28/2 al 24/3	TS	*Nabucodonosor ou o Bruto de Babylonia* ["oratoria con visualidades, machinas e coros"]			*Ddg* 28/2/36 *Ddg* 3/3/36
1/5/36 (benefício)	TS	*O Sonnambulo, ou a Capella de Gleutoru* [comédia] Sinfonia de *Semiramide* "na viola franceza imitando a Orchestra" "Hymno da Rainha com variações" *Os Ladrões sem o saberem* [drama]	 J. M. Ciebra e Gouvêa J. M. Ciebra e Gouvêa	 José Maria Ciebra e Gouvêa J. Maria Ciebra e Gouvêa	*Nac* 29/4/36
4/5/36	TS	*Os conspiradores* [comédia] *Heleiza de Montiuçon* [drama] *Os ladrões sem o saberem* [drama] Nos intervalos: "Diversas novas peças na viola francesa"	 J. M. Ciebra e Gouvêa	 José Maria Ciebra e Gouvêa	*Nac* 4/5/36
10/5/36 (benefício)	TS	*O filho de trez Pais* [comédia] *Os Ladrões sem o saberem* [drama] *O morto embargado, ou a ColleraMorbus* Nos intervalos: Ária de Ascer na *Semiramide* acompanhada na Viola Francesa Hino de 20 com variações na Viola Francese	 Rossini/Ciebra e Gouvêa J. M. Ciebra e Gouvêa	 José Maria Ciebra e Gouvêa J. M. Ciebra e Gouvêa	*Nac* 9/5/36
30/7/36 (gala)	TS	"Sinfonia d'abertura" Hinos constitucionais		Orquestra "Duas jovens portuguesas"	*Pc* 30/7/36

		Um rasgo de Paulo Primeiro [drama] *O mentiroso veridico*			
15/10/36 (benefício)	TC	"Terzetto" [bailado] *Les premieres amours ou le souvenirs d'enfance* [comédia] *Un de Plus* [vaudeville] *Le menteur veridique* [vaudeville] Solo de "rebeção pequeno"		Luís Cossoul	*Pc* 16/10/36 *Nac* 14/10/36
3/11/36 (benefício)	TC	"Duetto" "Terzetto dançado" *Madelon Trigues* [vaudeville] *Une Faute* [drama]		Luisa Mathey/Marianna Brighenti	*Nac* 28/10/36
12/11/36 (benefício)	TC	Ária "Duetto" "Padidu" *La Savonette Imperiale* [vaudeville] *Cotillon III, ou Louis xv, chez M.me Dubarry* vaud. 1 atto *Le guardien* [dramavaudeville]		Luigi Maggiorotti Luigi Maggiorotti e Luisa Mathey [Clara e Theodore]	*Nac* 7/11/36 *Ddg* 11/11/36
15/11/36 (benefício)	TC	Concerto de harpa Solo de 'rebeção pequeno' *Le Bourguemestre de Sardam* [comédia] *Marie Tudor* [tragédia, apenas o 2º acto] *Le Memoires d'un Colonel* [vaudeville]		Sophia Cossoul Luís Cossoul	*Nac* 11/11/36 *Ddg* 14/11/36
19/11/36 (benefício)	TC	*Les gonts jauner* [vaudeville] Grande concerto de 'rebeção' "Fantasia para rebeção e baixo" *Chut*! [vaudeville] *Les frêtes a L'epreuve* [drama]	[ChPhilippe] Lafont	Vicente Tito Mazoni Vicente Tito Mazoni	*Nac* 16/11/36
26/11/36 (benefício)	TC	Ária Ária "Padediu" Trecho do baile *Lodowiska*		Luisa Mathey Luigi Maggiorotti	*Nac* 25/11/36

		Le maison du rempart ou une journee de la Tronde [dramavaudeville] [1ª] *Les cancaus* [vaudeville] [1ª]			
26/12/36 (benefício)	TC	*Le bourguemetre de Sardam* [comédia] Cavatina "com acompanhamento de toda a Orchestra" Concerto para piano e orquestra "Duetto acompanhado ao piano" *Le memoirs d'un colonel de hussards* "Duetto" *Les Cousiniers* "Duetto giocoso"	 Raffaele Lucci Raffaele Lucci Gioachino Rossini Gioachino Rossini [Giuseppe] Mosca	 Carmela Lucci Raffaele Lucci Raffaele e Carmela Lucci [Raffaele e Carmela Lucci?] Raffaele e Carmela Lucci	*Nac* 20/12/36
1837					
10/1/37 (benefício)	TS	*Correio de Napoles, ou exemplo para os Juizes* [drama] Nos intervalos: "Agradaveis Sinfonias" "Se Romeo t'uccise un figlio" cavatina de *Gulietta e Romeo* Ària de *Il furioso all'isola di Santo Domingo* "Romanza" de *Anna Bolena* "Um concerto de Forte piano e Orchestra" "Uma das melhores farsas"	 Nicola Vaccai Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti	 Orquestra Marianna Brighenti Marianna Brighenti Marianna Brighenti "Pelo jovem Santos"	*Nac* 9/1/37
24/1/37 (benefício)	TC	*Charles III ou la inquisition* [grande drama] *L'Heritier Polygame* Alguns trechos de música "Duetto" Cavatina Cavatina Fantasia para harpa		 Luís e Sophia Cossoul Luisa Mathey e Francesco Regoli Luisa Mathey Francesco Regoli Sophia Cossoul	*Nac* 20/1/37 *Nac* 24/1/37
3/2/37 (benefício)	TC	*Pas de deux* [bailado] Grandes variações de "rebeção" *Lisbeth* [drama] *L'etudiant ou la semaine des aniuours* [peça em 7 capítulos]		Luís Cossoul	*Nac* 3/2/37

10/6/37	TS	*A Arte de Conspirar* [comédia] Nos intervalos: Sinfonias no fim: "*O polo do Schairo*" [canção espanhola]		 "Uma menina"	*Nac* 10/6/37
21/6?	TS	*O diabo pega* [comédia] "Romance Hespanhol" Boleros [bailado] O*s Doudos de Saragoza* [farsa]		 "Uma rapariga"	*Nac* 21/6/37
1838					
14/7/38	TS	*As Mulheres Romanticas* [drama, apenas I acto] *A Leitora* *A Volta Inopinada* [apenas I acto] Ária de *Gli Arabi nelle Gallie*	 Giovanni Pacini	 "Senhora Birouzi"	*Nac* 13/7/38
12/7/38 (récita extraordinária)	TS	*Os tres ultimos dias de um sentenciado* [drama] Tema e variações para contrabaixo *As mulheres romanticas* [1 acto]	 [Luigi Anglois]	 Luigi Anglois	
13/12/38	TS	*O fronteiro de Africa* [drama, apenas 1 acto] *Gil Blas de Santilhana* Nos intervalos: Sinfonias Solo de harpa Solo de violoncelo		 Orquestra Guilherme Cossoul Guilherme Cossoul	*Nac* 12/12/38
1839					
17/1/39 (benefício)	TS	*Maria Peneda* [drama] Entre 1º e 2º acto: "Uma aria"		 Luigi Maggiorotti	*Nac* 16/1/39
20/2/39 (benefício)	TS	*Quinze Dias de Prudencia, ou o preceito de uma Senhora* [drama] Variações de Piano "Passo a Nove" Dueto da Opera *Parisina* Solo Inglez		 Benevides L. Maggiorotti/S. Ferlotti	*Ddg* 20/2/39

3/6/39 (benefício)	TC	*O Sineiro de S. Paulo [drama]* *O Papa Jantares [farsa?]* 1° Sinfonia de *Represalia* 2°e 3°, 4 e 5°, 6° "os motivos espanholes"	 Saverio Mercadante Bonifacio Asioli Franz Joseph Haydn Saverio Mercadante	 Professores do Conservatório *idem* *idem* *idem*	*Cdl* 31/5/39 *Nac* 31/5/39
21/12/39 (benefício)	TC	"Sinfonia abertura" *D. Sishando, Conde de Coimbra* [drama] Entre os actos: Solo de violino Tema con variações para contrabaixo *O galuxo*	 Luigi Anglois	Uns membros do Conservatório João António Luigi Anglois	*Nac* 20/11/39
1840					
25/2/40 [(benefício)	TC	"Peça piano" "Peça harpa"		Guilherme Cossoul Guilherme Cossoul	*EV,* I, 298
29/5/40 (festejos)	TS	*Apotheose* [cantata para orquestra, tenor, soprano e coro] Sinfonia *Amor e Patria* [drama] Variações para piano *O Parricida* [cena declamada] Variações para violino e piano *Bella, Rica e Boa ou as Tres Cidras do Amor* [bailado]	F. X. Migone F. Schira Henry Hertz [G. Alexandre] Osborne/ Charles Auguste Beriot João Jordani [coreog. F. York]	Orquestra, tenor, soprano e coro Orquestra Thereza de Lima de Carvalho João Ziegler, Thereza de Lima de Carvalho	*EV*, II, 86 *EV*, I, 153
31/5/40	TS	Sinfonia *O Sigano* [drama] *Os velhos como crianças, castigo de rapazes* [farsa]			*RS* 27/5/40
1841					
30/1/41 (benefício)	TC	*Casemiro e Pedrinho, ou os Filhos do Soldado*, [comédia "ornada com pessas de musica"] *O captivo de Fez*	F.A.N. dos Santos Pinto		*RS* 26/1/41

17/6/41	TC	*O Gaiato de Lisboa* “Modinhas espanholas com accompanhamento de viola” “Algumas scenas de ventrilocução”		 Francisco de Boja Tapia Francisco de Boja Tapia	*RS* 16/6/41
13/7/41 (benefício)	TC	*A noite do Homicidio* [drama] “Variações no rebeção grande”	 Luigi Anglois	 João Alberto Rodrigues Costa	*RS* 12/7/41
15/7/41	TC	*A noite do Homicidio* [drama] “Variações no rebeção grande”	 Luigi Anglois	 João Alberto Rodrigues Costa	*RS* 14/7/41
19/8/41	TC	*O Camões do Rocio* *A Boda* “*Potpourri* sobre os themas de Otello” para harpa “Uma grande *Polonaise*” para harpa		 Giuseppina Bonzi Fournier Giuseppina Bonzi Fournier	*RS* 17/8/41
13/9/41	TS	“A Orchestra será consideravelmente augmentada, e serão desempenhadas magnificas peças de musica que melhor se annunciará por cartazes”			*RS* 10/9/41
2/10/41 (benefício)	TC	*Ouverture* de *Zampa* *Os dois Renegados* [“drama original portuguez”] Variações para violoncelo e orquestra *Ouverture* de *Fausta* “Terzetto dançado”	Louis JF. Hérold Gaetano Donizetti	Orquestra Guilherme Cossoul Orquestra	*Res* 2/10/41
7/10/41 (benefício)	TC	*Ouverture* de *Zampa* *A Abadia de Viterbo* [drama] Variações para violoncelo e orquestra. *Ouverture* de *Fausta* “Terzetto dançado”	Louis JF. Hérold Gaetano Donizetti	Orquestra Guilherme Cossoul Orquestra	*RS* 6/10/41

16/10/41 (benefício)	TC	*O Belisario* 1ª repr. [comédiavaudeville] *Um Erro* [drama] Sinfonia de *Zampa* Sinfonia 2 Sinfonias	M. J. Osternold Louis JF. Hérold Francisco Pinto M.J. Osternold	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*RS* 15/10/41
20/11/41	TS	*Atargull* [drama] *O duello no 3º andar* [farsa] *"Todos os himnos constitucionais"* "Bailados"		 Orquestra	*RS* 19/11/41
28/11/41 (benefício)	TS	*Gaspar Hauser* [drama] Sinfonia de *Semiramide* Sinfonia de *Zampa* Sinfonia de *Fausta* Sinfonia de *Tamerlano* Sinfonia *A corrida das testadas* [farsa] *O Avosinho* [farsa]	 Gioachino Rossini Louis JF. Hérold Gaetano Donizetti [Johann Simon Mayr?] João Jorge Titel		*RS* 27/11/41
8/12/41	TS	"Sinfonia escolhida" *O genio do bem, ou lenço maravilhoso* [comédia mágica]			*RS* 8/12/41
8/12/41	TC	*Domino preto* [comédia "adornada com peças de musica"]			*RS* 8/12/41
1842					
9/4/42	TS	*Roberto do diablo* ["mysterio ornado de coros e bailados"]			*RS* 7/4/42
19/5/42 (benefício)	TS	*Roberto do Diablo* [drama] *O Peão fidalgo* ["3º acto e bailado da applaudida" comédia] Sinfonia de *Fausta* Sinfonia de *La Muette de Portici* Sinfonia de *Emma d'Antiochia* Sinfonia de *Zampa* Sinfonia	 Gaetano Donizetti Daniel Auber Saverio Mercadante Louis JF. Hérold F. N. dos Santos Pinto	 Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*RS* 18/5/42
2/6/42 (benefício)	TS	*O Peão Fidalgo* [comédia] *Os pecados velhos* [farsa] Sinfonia de *Emma d'Antiochia* Ária de *Zampa* Duetto de *Gabriella di Vergy* Ária de *Norma*	 Saverio Mercadante Louis JF. Hérold Saverio Mercadante Vincenzo Bellini	 Orquestra	*RS* 3/6/42

		Sinfonia de *Guillaume Tell* Ária da *Anna Bolena* Sinfonia de *Zampa* Árias de *Le prigioni di Edimburgo* Sinfonia de *La Muette de Portici* Ária de *Caterina di Clevis*	Gioachino Rossini Gaetano Donizetti Louis JF. Hérold Federico Ricci Daniel Auber Luigi Savj	Orquestra Orquestra Orquestra	
14/6[?] (benefício)	TS	*O peão Fidalgo* [comédia "ornada de coros e 1 bailado"] *Um dia de Verão em Cintra* [comédiafarsa "original"] "Sinfonias escolhidas"		 "Os melhores professores de S. Carlos"	*RS* 14/6/42
16/7/42 (benefício)	TC	*Os dois Serralheiros* Cavatina de *Lucia de Lammermoor* Cavatina de *Fausta* Sinfonia de *Zampa* Sinfonia de *Montano et Stéphanie* Sinfonia de *Zanetta*	 Gaetano Donizetti Gaetano Donizetti Louis JF. Hérold Henri Montan Berton Daniel Auber	 Sr.aRosalina Sr.a Radicci Orquestra Orquestra Orquestra	*RS* 13/7/42
19/7/42 (benefício)	TS	*Dois irmãos, ou uma desgraça de família,* 1ª representação ["drama original portuguez"] *Os dois Papalvos* [farsa] Concerto para piano e orquestra	[Cesare Perini] José Rodrigues Palma		*RS* 19/7/42
8/9/42	TC	*Paula, ou a Esposa virtuosa* [drama] *Um réo atroz* [comédia] Sinfonia de *Emma d'Antiochia* Sinfonia de *La Muette de Portici* Sinfonia de *Zanetta*	 Saverio Mercadante Daniel Auber Daniel Auber	 Orquestra Orquestra Orquestra	*RS* 8/9/42
15/10/42 (benefício)	TC	*Estrella, ou o Pai e Filha*, [drama] *O Dominó preto* ["opera comica"] "Fantasia para piano sobre os motivos dos Huguenottes" "Uma fantasia, e variações de bravura sobre a cavatina d'*Anna Bolena* Vivi tu"	 Sigismund Thalberg Dokler[?]	 João G. Daddi João G. Daddi	*RS* 12/10/42
8/11/42	Car	Variações para piano sobre *Don Giovanni* Variações para piano sobre *Guillaume Tell* "Romanza e preghiera" de *Otello*	Sigismund Thalberg Henry Hertz Gioachino Rossini	Charlote Alemann Charlote Alemann Charlote Alemann	*Pi* 13/11/42 *RS* 14/11/42

		“4 peças classicas cantadas” Ária final de *La straniera*	 Vincenzo Bellini	Josephina Alemann, Luigi Maggiorotti e Luigi Ferretti Josephina Alemann	
1/12/42	TC	*A dama branca* [“opera comica”] Uma ária *Estella, ou o pai e a filha* [drama]	 João Guilherme Daddi	 João Manuel de Figuereido	*RS* 30/11/42
1843					
28/2/43	TS	*O Mouro de Ormuz* [comédia mágica] *Variações para harpa* *A castanheira* [farsa] *A aldeia dos loucos* [farsa]		M.me Fournier	*TDM* 773
28/1/43 (benefício)	TC	*O sineiro de S. Paulo* [drama] 2 Árias da ópera *A dama branca* *O gaiato de Lisboa* [comédia]		Sr. Figuereido	*RS* 28/1/43
2/2/43	TC	*O sineiro de S. Paulo* [drama] 2 Árias da ópera *A dama branca* *O gaiato de Lisboa* [comédia]		Sr. Figuereido	*RS* 28/1/43
15/3/43 (benefício)	TC	*O Dominó Preto* [ópera cómica] *As Primeiras Proezas de Rochelieu* [comédia] “Fantasia para pianno” “Variaçãoes a concerto para pianno, com acompanhamento d’Orchestra, sobre uma marcha de *Guillaume Tell* “ Sinfonia *O Desejo*	 Sigismund Thalberg Henry Hertz J. Fr. dos Santos	 José Francisco dos Santos José Francisco dos Santos Orquestra	*RS* 15/3/43
16/3/43 (benefício)	TS	Sinfonia de *Fra Diavolo* *O Bravo* [drama] “Concertos de harpa” “Variações de rebeca” “Novas variações de melophono” “Concerto de violoncello” “Sinfonia escolhida”	Daniel F. Esprit Auber Nadermann [L.?] Cossoul [L. ?] Cossoul	Orquestra [Sophia] Cossoul [Luís] Cossoul [Luís] Cossoul [Guilherme] Cossoul Orquestra	*Fa* 12/3/43 *RS* 15/3/43
18/3/43 (benefício)	TC	*O Copo d’agua*, [drama] *O cabrito Montez* [comédia]			*RS* 17/3/43

		Ouverture de *La Marquise* *Ouverture* de *Léocadié*	Adolphe Adam Daniel F. Esprit Auber	Orquestra Orquestra	
29/3/43 (benefício)	TC	O *Fra Diavolo* [ópera cómica] *O Marido rapaz e Mulher velha* [comédia] "A simphonia da abertura é novamente composta" "Umas variações no Melophono com acompanhamento da Orchestra"	 F. N. dos Santos Pinto [L. ?] Cossoul	 Orquestra Luís Cossoul	*RS* 28/3/43
30/3/43 (benefício)	TS	*O cego da Fonte de Santa Catharina* [comédia] *O Fatalista* [drama] Variações para harpa		 M.me Fournier	
16/6/43	TC	*Lazaro Pastor* *A mazella* No intervalo: Ária		 Rosalina Cassano	*RS* 15/6/43
30/6/43 (benefício)	TC	*O ramo de Carvalho* *Aniceto* [farsa] "Um adajo e rondó per piano a solo do concerto" "Fantasia e variações per piano sobre motivos da *Lucia de Lammermoor"*	 Hertz Theodor von Döhler	 Luís Miró Luís Miró	*RS* 30/6/43
14/7/43 (benefício)	TS	*AngeloTyranno de Padua* [drama trágico] Concerto de violoncelo Sinfonia de *La Chasse du Jeune Henry* Variações para violoncelo sobre motivos de *La Sonnambula* *La bataille d'Austerlitz* Farsa	 E. Nicolas Méhul LouisE. Jadin	 João Jordani Orquestra doTeatro de S. Carlos João Jordani Orquestra do Teatro de S. Carlos	*RS* 11/7/43
[20/08/43?] (benefício)	TC	[Drama?] "Concerto de violino" Variações para violino		 Vicente Tito Masoni Vicente Tito Masoni	*Rul* 24/8/43
31/8/43 (benefício)	TC	*O Canhenho do Diablo* [comédia] "Concerto de rebeca" "Uma fantasia sobre motivos da Norma" *O Pai d'uma actriz* [grande farsa]	 Deberiot [C. Auguste Beriot?] Artós [Artot?]	 Vicente Tito Masoni Vicente Tito Masoni	*RS* 29/8/43

11/11/43 (benefício)	TC	*D. Maria d'Alencastro* [drama] *O Villão em casa d'um Sogro* [farsa] Sinfonias "Um concerto de Melophono" "Um sólo de corneta de chaves"		 Orquestra Luís Cossoul F. A. N. dos Santos Pinto	*RS* 11/11/43
12/12/43 (benefício)	TC	*A Cruz de Malta* *O Velho de 25 annos* "Variações de violoncelo" "Fantasia concertante de corne inglez e trompa" "Fantasia de Ophicleds"		 Guilherme Cossoul Henrique Fiorenzuola/ Pedro Gazul Severino José Caetano	RS 11/12/43
28/12/43 (benefício)	TS	*A Duqueza de Brabant* [drama] Concerto de clarinete *O medico de Nova escola* [farsa]		 António José Croner e Orquestra	*TDM* 773
24/12/43	Car	I PARTE Sinfonia de *Le Pré aux clercs* "Savoyard fantasia para oboe" Dueto de *Gemma di Vergy* "Canzonetta com acompanhamento obrigado de oboe" "Concerto ou morceau de salon para piano" II PARTE Sinfonia "Romance para oboe com acompanhamento de piano e violoncello" "Duetto buffo"	 Louis JF. Hérold Henri Brod Gaetano Donizetti Louis Clapisson Carl Maria von Weber João Guilherme Daddi Dobienski Gaetano Donizetti	 Orquestra J. M. Olivier Jenny Olivier/ Luigi Flavio Jenny Daddi e Mrs Olivier João Guilherme Daddi Orquestra J. M. Olivier / G. Cossoul / João Guilherme Daddi Jenny Olivier/Felice Botelli	*Rth* 24/12/43

		Ária de *Roberto Devereux* Grande fantasia e variações sobre *Guillaume Tell* Ária de *Robert le diable* "Duo concertante para piano e oboe sobre *Lucia de Lammermoor"*	 Dokter [T. Döhler?] Giacomo Meyerbeer J. M. Olivier	Luigi Flavio João Guilherme Daddi Jenny Olivier J. M. Olivier/João Guilherme Daddi	
1844					
9/1/44 (benefício)	TC	*Lazaro Pasto* [drama] *A calçada da Pampulha* [farsa] "Variações de rebeca"	 CharlesAuguste Beriot	 Ângelo Carrero	*Ddg* 9/1/44
16/1/44 (benefício)	TS	*Eulalia Pontois* [drama] *O marido da Viuva* [drama] "Dueto de corno inglez e trompa" "Umas variações de ophiglid" Sinfonia de *Emma d'Antiochia* Sinfonia "Outras grandes symphonias"	 Saverio Mercadante F. N. dos Santos Pinto	 Severino José Caetano Orquestra Orquestra Orquestra	*Ddg* 12/1/44 *TDM* 773
20/1/44	TS	*Eulalia Pontois* [drama] Fantasia para harpa sobre motivos de *La Sonnambula* Variações para violoncelo com acomp. de Orquestra Sinfonia de *Fra Diavolo* Sinfonia de *Zampa* Sinfonia de *Le Domino Noir* Sinfonia *Tamerlano* Sinfonia de *Elisa e Claudio* Sinfonia de *Montano et Stéphanie* *O medico da Nova Escóla* [farsa]	 Daniel F. Esprit Auber Louis JF. Hérold Daniel F. Esprit Auber [Johann Simon Mayr?] Saverio Mercadante [H. Montan Berton]	 Frederico [Guilherme?] Cossoul *Idem* Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 773 *TDM* 772
23/1/44	TS	*Eulalia Pontois* [drama] Fantasia para harpa sobre motivos de *La Sonnambula* Variações para violoncelo com acompanhamento de Orquestra Sinfonia de *Fra Diavolo*	 Daniel F. Esprit Auber	 Frederico [Guilherme?] Cossoul *Idem* Orquestra	*Ddg* 20/1/44

		Sinfonia de *Zampa* Sinfonia de *Le Domino Noir* Sinfonia de *Tamerlano* Sinfonia de *Elisa e Claudio* Sinfonia de *Montano et Stéphanie* *O medico da Nova Escóla* [farsa]	Louis JF. Hérold Daniel F. Esprit Auber [Johann Simon Mayr?] Saverio Mercadante [H. Montan Berton]	Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	
27/3/44 (benefício)	TC	*Magdalena* [drama] *O Gaiato de Lisboa* [comédia] "Variações de violoncello"		 Guilherme Cossoul	*Ddg* 25/3/44
6/10/44 13/10/44	TS	Espectáculo de ventriloquismo com 3 trechos de Rossini com acompanhamento de Orchestra "que tanto agradarão"	Gioachino Rossini		*TDM* 773
24/10/44 (benefício)	TS	*O Conde João ou a Corte de Versailles* [grande drama] "Melange pour harpa" "Variações para harpa"	 Theodoro Labarre M.me Coudroy	 M.me Coudroy M.me Coudroy	*TDM* 773 *TDM* 772
28/11/44 (benefício)	TS	*O grande terramoto das Antilhas* [drama] *A tia Bazu* [comédiafarsa] Variações para clarinete		 "Por um artista bem conhecido nesta Capital"	*TDM* 773
10/12/44 (benefício)	TS	*Lúcio ou O castello de Valença* [drama] *La cracovienne* [bailado] *Depois da Meia Noite* [farsa] Sinfonia de *Fra Diavolo*	 Daniel F. Esprit Auber	 Orquestra	*TDM* 773
7/12/44 (benefício)	TC	*Joanna Kerdalek* [drama] *O beijo* [farsa] Variações de oficleide	 [S. Leal]A. Frondoni	 "Um dos melhores artistas"	*TDM* 772
14/12/44 (benefício)	TC	*Joanna Kerdalek* [drama] *O beijo* [farsa] *Pas de deux* [bailado] "Fantazia com variações no ophicleid"	 [S. Leal]A. Frondoni Francisco Pinto	 Severino José Caetano	*TDM* 772

28/12/44 (benefício)	TC	*As duas Educandas* *O beijo* [farsa] Sinfonia de *Guillaume Tell* Sinfonia de *La Muette de Portici*	 Gioachino Rossini Daniel F. Esprit Auber		*TDM* 772
1845					
3/3/45	TC	*As noticias diversas* [farsa] *Adelina D'Ormilly* [drama] *O beijo* [farsa] "Differentes Sinfonias"	 [S. Leal]A. Frondoni	 Orquestra	*TDM* 772
13/6/45 (benefício)	TC	*Os trez camarins* [comédia] *Um cazamento no Reinado de Luiz XV* [comédia] *O beijo* [farsa] Sinfonia de *Guillaume Tell* Sinfonia de *La Muette de Portici* Sinfonia de *Tobaldo e Zolima* Sinfonia de *Le domino Noir*	 Gioachino Rossini Daniel F. Esprit Auber Daniel F. Esprit Auber	 Orquestra Orquestra Orquestra Orquestra	*TDM* 772
1846					
21/7/46	TN	*Maria de Beaumarchais* *A sentinela desemparada ou o filho sem pai* Nos intervalos: "Phantazia sôbre motivos do Hernani" "Polacca original" "Capricho variado sôbre motivos" de *Lucrezia Borgia.*	 Cesare Rossi Cesare Rossi Cesare Rossi	 Cesare Rossi Cesare Rossi Cesare Rossi	*TDM* arq
21/7/46	TN	Drama "Phantazia sôbre motivos do Hernani" "Polacca original" "Capricho variado sôbre motivos" de *Lucrezia Borgia*	 Cesare Rossi Cesare Rossi Cesare Rossi	 Cesare Rossi Cesare Rossi Cesare Rossi	*Rul*
23/7/46	TN	Drama "Grande fantasia sobre motivos da opera" *Il giuramento* "Capricho sobre um motivo de Donizetti" *Il Carnevale di Venezia*	 [Cesare Rossi] [Cesare Rossi] Niccolò Paganini	 Cesare Rossi Cesare Rossi Cesare Rossi	*RS* 22/7

25/7/46	TN	*O retrao vivo* *A sentinella desemparada ou o filho sem pai* "Concerto Rossi"	 Cesare Rossi	 Cesare Rossi	*TDM* arq
25/7/46	TN	Drama "Fantasia sobre um motivo de *Ernani*" "Il tremolo" *Il Carnevale di Venezia* ("a pedido")	 [Cesare Rossi?] CharlesAuguste Beriot Niccolò Paganini	 Cesare Rossi Cesare Rossi Cesare Rossi	*RS* 25/7/46
26/7/46	TN	*O dote de Suzana* [drama] "Concerto Rossi"	 Pekatjck	 Cesare Rossi	*TDM* arq
28/7/46	TN	*O alfageme de Santarem ou a espada do Condestavel* *A sentinela desemparada* "Concerto Rossi" Ária de *I Lombardi*	 Giuseppe Verdi	 Cesare Rossi J. António Miró	
26/7/46	TN	Drama "Adagio e variaçoes sobre um thema de Beethoven" "Capricho sobre um motivo de" *Lucrezia Borgia* "Fantasia sobre o Himno do Minho"	 Pekatjck Cesare Rossi? [Cesare Rossi]	 Cesare Rossi Cesare Rossi Cesare Rossi	*RS* 25/7/46
1/8/46	TG	Duetto de *I due Foscari* "Fantazia para piano forte sobre os melhores motivos da opera" *Beatrice di Tenda* Cavatina de *Belisario* "Variações para pianoforte a quatro mãos" "O restante do espectaculo será anunciado"	Giuseppe Verdi Carlos Hzeriny [Karl Czerny?] Gaetano Donizetti Henrique Hertg [Henry Hertz?]	A. Patriossi/Sr. Gelati Amalia Patriossi Amalia Patriossi	*TDM* arq
4/8/46 (benefício)	TG	*Os dois Amigos, ou o engano* [drama] "Um novo passo hungaro" Dueto de *Torquato Tasso* Cavatina de *La Sonnambula* Ária de D. Basilio "La calunnia è un venticello" de *Il barbiere di Siviglia* Cavatina de *Belisario* "Fantazia para piano forte sobre os melhores motivos da opera" *Beatrice di Tenda*	 Gaetano Donizetti Vincenzo Bellini Gioachino Rossini Gaetano Donizetti	 Amalia Patriossi/A. M. Celestino A. M. Celestino Ignazio Patriossi ("vestido em caracter") Amalia Patriossi Ignazio Patriossi	*TDM* arq

		Dueto de *Nabucco*	Giuseppe Verdi	Ignazio e Amalia Patriossi	
15/8/46	TN	*As primeiras proezas de Rechelieu* *Giraldo sem sabor ou a noite de Santo Antonio na Praça da Figueira* Concerto vocal		Sr.a Rosalina e A. Maria Celestino	*TDM* arq
19/9/46	TN	*Adelaide* *Giraldo sem sabor ou a noite de Santo Antonio na Praça da Figueira* "Septimino"		V. Masoni, A. Croner, R. Croner, P. Gazul, L. Cossoul, G. Cossoul, M. Correia	*TDM* arq
29/9/46 (benefício)	TN	*Adelaide* *O retrato vivo* Concerto vocal		António M. Celestino	*TDM* arq
3/12/46	TN	*O dote de Suzana* Nos intervalos: Concerto		Ignazio Patriossi, Luisa e Caterina Persolli	*TDM* arq
12/12/46 (benefício)	TC	*A minha gata malteza* [comédia] "Hino da carta" *Antony* [drama] "Cantatas" *A cracoviene* [bailado] *Um sexteto Chinez* [bailado]		José Romano/Celestino José Romano/Celestino	*TDM* 772
17/12/46	TN	*Adelaide* Nos intervalos: Concerto		Ignazio Patriossi, Luisa e Caterina Persolli, A. M. Celestino	*TDM* arq
1847					

6/1/47 (benefício)	TN	*Um roubo* *Um por outro* *O Beijo* Nos intervalos: Concerto		A. M. Celestino e S.ra Persolli	*TDM* arq
22/1/47 (benefício)	TN	*O sineiro de S. Paulo* *Um por outro* Nos intervalos: Concerto		A. M. Celestino	*TDM* arq
2/2/47 (benefício)	TN	*Trinta anos, ou a vida de um jogador* Nos intervalos: Concerto		S.ra Rosalina	*TDM* arq
17/3/47 (benefício)	TN	*O capitão Paulo* *O pai de uma actriz* Nos intervalos: Concerto		Severino José Caetano, Luisa e Caterina Persolli	*TDM* arq
18/7/47	TN	*Uma expiação* *O fatalista* Nos intervalos: Concerto		A. Maria Celestino e Ignazio Patriossi	*TDM* arq
5/9/47	TN	*As ruinas de Vaudemont* *A eleição de um marido* Nos intervalos: concerto e bailado			*TDM* arq
9/9/47 (benefício)	TN	*O homem nem sempre parece o que é* *A eleição de um marido* Nos intervalos: Concerto e bailado			*TDM* arq
10/10/47 (benefício)	TN	*A estallagem da Virgem* *As luvas amarellas* Nos intervalos: Concerto e canções			*TDM* arq

17/10/47 (benefício)	TG	*Rodolfo ou o irmão e a irmã* [drama] *O quaker, e a dançarina* [comédia] *Um marido que se demoralisa* [comédia] *O embaixador* [comédia] Nos intervalos: Concerto de "marimbas de pau"		 Henrich Spira	*Esp* 21/10/46
21/10/47 (benefício)	tn	*A estallagem da Virgem* *M.lle Lange* Nos intervalos: Concerto			*TDM* arq
26/10/47	TG	*Rodolfo ou o irmão e a irmã* [drama] *O quaker, e a dançarina* [comédia] *Um marido que se demoralisa* [comédia] *O embaixador* [comédia] Nos intervalos: Variações para flauta Concerto para trompa		 António José Croner Ernesto Wagner	*Est* 15/10/47
16/12/47	TN	[drama?] Ária de *Nabucco* "Peças varias"	 Giuseppe Verdi	 Clementina Cordeiro A. M. Celestino e V. T. Masoni	*Art* 12/12/47
21/12/47 (benefício)	TG	[Drama?] "Fantasia d'harpa sobre Barcarolla e Domino preto" "Variações de violoncello sobre Barcarolla" "Variações de rebeca"			*Art* 12/12/47
21[?]/12/47 (benefício)	TG	*O diplomata* *O morgado da ventosa* *Um marido que se demoralisa* Variações para violoncelo sobre *La barcarole* Fantasia para harpa sobre *La barcarole* e *Le domino Noir* Variações para violino	 Guilherme Cossoul Guilherme Cossoul	 Guilherme Cossoul Guilherme Cossoul Alfredo Fontana	*Est* 21/12/47
22/12/47	TN	"Peça concertante para duas rebecas" "Movimento perpetuo" Árias das óperas *Nabucco e Ernani*	 Giuseppe Verdi	V. T. Masoni /Â. Carrero [Masoni?] Clementina Cordeiro	*Art* 20/12/47

		Latude *Um logro na casa do Bilhar* [drama]			
1848					
4/1/48 (benefício)	TG	*O namoradado principe, luiza ou a reparação* *O quaker e a dançarina* *O morgado da Ventosa* Variações para flauta		António José Croner	*Est* 4/1/48
27/3/48 (benefício)	TN	*O Trapeiro de Pariz* [drama] No intervalo: Variações sobre *L'elisir d'amore*	[Cavatini?]	Rafael Croner	*Est* 27/3/48
29/3/48 (benefício)	TS	"Variado espectaculo"			*Est* 23/3/48
16/5/48 (benefício)	TN	*Maria* *A Afilhada do Barão* Nos intervalos: Concerto		S.ra Baldanza, Giuseppina Sansoni, Amalia e Ignazio Patriossi	*TDM* arq
20/5/48 (benefício)	TN	*O mercado de Londres* *O frasquinho da ventura* Nos intervalos: Concerto			*TDM* arq
30/5/48 (benefício)	TN	*O pai dos noivos* *Um lógro na casa de bilhar* *O frasquinho da ventura* Nos intervalos: Concerto		Clementina Cordeiro, S.ra Baldanza, Augusto Neuparth, António José Croner, Carlos Augusto Campos	*TDM* arq

3/6/48 (benefício)	TN	*O trapeiro de Paris* Nos intervalos: Concerto		Sr.as Emilia Librandi e Paula Maire	*TDM* arq
15/6/48 (benefício)	TN	*O trapeiro de Paris* Nos intervalos: Concerto		António José Croner	*TDM* arq
20/6/48	TN	*O mercado de Londres* *O frasquinho da ventura* Nos intervalos: Concerto		G. Cossoul	*TDM* arq
25/7/48 (benefício)	tn	*O cavalheiro S. Jorge* *A afilhada do Barão* Nos intervalos: Concerto		S.ra Daddi e G. Cossoul	*TDM* arq
27/7/48	TN	Drama Variações para violoncelo Fantasia sobre *Lucrezia Borgia* para piano		G. Cossoul Joâo Guilherme Daddi	*Rul* 27/7/48
27/12/48	TG	Drama Nos intervalos: Concerto		G. Cossoul, A. Fontana	*TDM* arq
1849					
30/1/49	TN	*Fé, Esperança, e caridade* *È meu primo* Concerto		António José Croner	*TDM* arq
12/3/49 (benefício)	TN	O mercado de Londres *È meu primo* Nos intervalos: Concerto		António José Croner e A. M. Celestino	*TDM* arq
19/5/49	TN	*A condessa de Sennecy* *Um baile de criados*			*TDM* arq

		Nos intervalos: Concerto		Oscar Pfeiffer	
31/5/49	TN	*Um hotel sem o ser* *O diabo a quatro* Nos intervalos: Concerto		Oscar Pfeiffer	*TDM* arq
11/6/49 (benefício)	TN	Variações sobre temas de Bellini para harpa com acomp. de piano Fantasia para violino sobre *Il pirata* com acomp. de piano "Polka" Bailado	C. Fontana C. Fontana	Alfredo e Achille Fontana *Idem* Antoine de Kontskï	*Res*, 29, 1854 *Rul* 14/6/49 *Rul* 21/6/49 *EV*, II, 7
15/6/49	TN	*A cruz* *Um baile de criados* Nos intervalos: Concerto		Antoine de Kontskï	*TDM* arq
16/6/49	TN	*A estalagem da Virgem* *Um sobe, outros descem* Nos intervalos: Concerto		Kontskï, C. Fontana, A. Fontana, Achille Fontana, C. Moreno	*TDM* arq
30/10/49	TN	? "Abertura dedicada a Antoine de Kontskï"	G. Cossoul	G. Cossoul (direttore) e Orquestra	*EV*, I, 299
15/11/49	TN	*A mendiga* Nos intervalos: Concerto Bailados		S.ra Landa	*TDM* arq
24/11/49	TN	*A condessa de Sennecey* *A mulher de dois maridos* *Um baile de criadosa* Nos intervalos: Concerto		S.ra Landa	*TDM* arq
1/12/49	TN	*O trapeiro de Paris* Nos intervalos: Concerto			*TDM* arq

13/12/49	TN	*A filha de Figaro* *Entre a bigorna e o martelo* *A mulher de dois maridos* Nos intervalos: Concerto		 S.ra Landa	*TDM* arq
22/12/49	TN	*O trapeiro de Paris* Nos intervalos: Concerto		 S.ra Landa	*TDM* arq
1850					
6/5/50	TN	? Concerto		 Vincenzo Bianchi (violinista)	*Rul* 9/5/50:
20/6/1850 (benefício)	TN	Drama "Fantasia de trompa sobre" *Anna Bolena* [acomp. ao piano] Variações sobre *Il pirata* *Um duello em Campolide* [comédia] "Variações sobre um thema de *I due Foscari*, com acomp. d'Orchestra"		 E.Wagner/A.Napoleão Artur Napoleão Artur Napoleão	*Res* 1/6/50
21/6/50	TN	Drama Nos intervalos: Concerto		 Achille Malavasi (flautista)	*TDM* arq
16/9 e 18/9/50	TF	Drama Ária de *Lucia de Lammermoor* Ária de *Attila*	 Gaetano Donizetti Giuseppe Verdi	 Ambrogio Volpini Ambrogio Volpini	*Esp* 22/9/50
7/11/50 (benefício)	TN	Drama Fantasia sobre *Guglielmo Tell* para piano Bailado		 Eugenio Masoni	*Esp* 10/11/50 *Rul* 14/11/50
30/11/50 (benefício)	TN	Drama Dueto de *I Puritani* Romanza de *D. Sebastiano* [?]	 Vincenzo Bellini Gaetano Donizetti	 J. B. Portehaut/G. Battista Cornago	*TDM* arq
1851					

13/2/51	TN	*O pai prodigo* *A mulher de dois maridos* Nos intervalos: Concerto		[Giuseppe ?] Austri (violinista)	*TDM* arq
19/3/51	TG	*Emilia Travêssa* *Morrer para ter dinheiro* *O rabo do Cão de Alcíbiades* "Fantazia sobre motivos da *Norma* com acc. Orchestra" *Il carnevale di Venezia*	 Niccolò Paganini	 [Giuseppe ?] Austri [Giuseppe ?] Austri	*Se* 25/3/51 *Ann* 19/3/51
9/4/51	TG	*Um fenomeno* *Três génios fogosos* *Um valente da moda* *Morrer para ter dinheiro* Duetto de *L'elixir di amor* *O órfão*	 G. Donizetti		*Ann* 9/4/51
10/6/51	TN	*Ghigi* Nos intervalos: Concerto		 Artur Napoleão	*TDM* arq
13/12/51	TN	*Um marido apoquentado* *Os tres afilhados* *E meu primo* Nos intervalos: Concerto		 Ângelo Carrero	*TDM* arq
1852					
11/3/52	TS	*Os reis magos em Jerusalem* [drama sacro] *Um dia na corte* [comédia] Nos intervalos: Variações para piano			*Ann* 13/3/52
21/3/52	TS	*Os reis magos em Jerusalem* [drama sacro] *Um dia na corte* [comédia] Nos intervalos: Ária de *Semiramide* acomp. ao piano "Passo espanhol" [bailado]	 Gioachino Rossini	 "uma menina de 14 anos accomp. ao piano por um professor"	*Ann* 19/3/52

31/3/52	TN	*O diabo* *O cosinheiro politico* Nos intervalos: Concerto José Maria Ribas		José Maria Ribas	*TDM* arq
16/11/52	TG	"Abertura dedicata a D. Pedro V" [drama?]	Joaquim Filippe Real	Orquestra	*EV*, II, 236
18/11/52	TN	*Uma filha casada* *A batalha de damas* Nos intervalos: Concerto		Luís Ellar	*TDM* arq

IV

Alguns elencos das orquestras dos teatros de lisboa

Os elencos das orquestras que aqui se apresentam foram reconstruídos cruzando os dados da documentação existente no Montepio Filarmónico de Lisboa (em particulares nas pastas "24 de Junho, benefícios"; "Actas do Conselho da Associação Musica 24 de Junho em Lx. Reunida ao M.te Pio Philarmonico", livros I-III; "24 de Junho, Expedientes 1843-47"; "24 de Junho, Theatros"). A heterogeneidade das informações obtidas graças a esta documentação – que faz com que seja possível reconstruir em alguns casos o elenco dos músicos contratados, em outros apenas as suas retribuições diárias, e em outros ainda tanto os nomes como as retribuições – tornou necessária a utilização de diferentes modelos de tabelas. No painel superior destas, tentei sempre indicar a data da estipulação do contrato ou das informações que permitiram reconstruir o elenco, enquanto os dados que foram deduzidos indirectamente foram postos entre parênteses rectos como possíveis hipóteses.

ORQUESTRA DO TEATRO DE S. CARLOS (1844-54)

	Empresa Lima (de 10/12/1843 a 10/9/1844)	**EMPRESA LIMA (FINAIS DE 1844)**
	Músicos:	**Músicos:**
1ª Rebeca / Chefe	Caetano Jordani	Caetano Jordani
1ª Rebeca	José Maria de Freitas	José Maria de Freitas
1ª Rebeca	Vicente Tito Masoni	Vicente Tito Masoni
Rebeca	José Miguel Sanz	José Miguel Sanz
1ª Rebeca	João Luís Oliver Cossoul	João Luís Oliver Cossoul
1ª Rebeca	João António Xavier	João António Xavier
2ª Rebeca	José Pinto Palma	José Pinto Palma
2ª Rebeca	[António Avilez]	António Avilez
2ª Rebeca	João Carrião	João Carrião
2ª Rebeca	Jerónimo Soller	Jerónimo Soller
2ª Rebeca	João Aquiles Ripamonti	João Aquiles Ripamonti
2ª Rebeca	Henrique Fiorenzuola	Henrique Fiorenzuola
2ª rebeca	[Alexandre José Ferreira]	
Violeta	Manuel Joaquim dos Santos	Manuel Joaquim dos Santos
Violeta	Duarte de Sousa Mascarenhas	Duarte de Sousa Mascarenhas
Violeta	[José Nogueira de Carvalho]	José Nogueira de Carvalho
Violeta	Jacinto Menna	Jacinto Menna
Violoncelo	[João Jordani]	João Jordani
Violoncelo	António Galdino Neves	António Galdino Neves
Violoncelo	[Guilherme Cossoul]	[António Maria Gonçalves]
Violoncelo	[?]	
Contrabaixo	Joaquim de Sousa	Joaquim de Sousa
Contrabaixo	Januário E. Neves	Januário E. Neves
Contrabaixo	António Manuel Caetano Cunha e Silva	António Manuel Caetano Cunha e Silva
Contrabaixo	Artur Reinhardt	Artur Reinhardt
Contrabaixo	João Alberto Rodrigues Costa	João Alberto Rodrigues Costa
Harpa	Caetano Fontana	Caetano Fontana
Flauta e flautim	José Gazul Junior	José Gazul Junior
Flauta e flautim	Manuel Joaquim Botelho	Manuel Joaquim Botelho
Clarinete	Gaspar Campos	Gaspar Campos
Clarinete	Manuel I. de Carvalho	Manuel I. de Carvalho
Oboé e corno inglês	Antonio Cottinelli	Antonio Cottinelli
Oboé e corno inglês	[Isidoro Franco]	José Joaquim Sequeira
Fagote	[Francisco dos Santos]	Francisco dos Santos
Fagote	[Titel?]	[?]
Trompa	[João Gazul]	João Gazul
Trompa	[Romão J. Vieirada Cunha]	Romão J. Vieira da Cunha
Trompa	[José Romano?]	José Romano
Trompa		Francisco Roth
Clarim	Francisco N. dos Santos Pinto	Francisco N. dos Santos Pinto [*cornetta de chaves (com obrigação de tocar clarim*)]
Clarim	Manuel António Correia	Manuel António Correia [*cornetta de chaves (com obrigação de tocar clarim)*]
Clarim	Manuel Inocêncio dos Santos	Manuel Inocêncio dos Santos [*clarim*]

Trombone	Francisco Casassa	Francisco Casassa
Trombone	Francisco Caetano	Francisco Caetano
Trombone	Cristiano Rorich	Cristiano Rorich
Oficleide	Manuel Vidal	Manuel Vidal
Timbales	João Baptista Greno	[?]
Bombo *Pratos*		[João Baptista Greno]

.....

	Empresa Corradini (Janeiro-Junho 1847)	**Empresa Corradini (contrato de 10 de Agosto de 1847)**
	Músicos:	**Músicos:**
1ª Rebeca / Chefe	Caetano Jordani	Caetano Jordani
1ª Rebeca	José Maria de Freitas	José Maria de Freitas
1ª Rebeca	Vicente Tito Masoni	Vicente Tito Masoni
1ª Rebeca	José Miguel Sanz	João Luís Oliver Cossoul
1ª Rebeca	João Luís Oliver Cossoul	João António Xavier
1ª Rebeca	João António Xavier	Ângelo Carrero
2ª Rebeca	José Pinto Palma	José Miguel Sanz
2ª Rebeca	António Avilez	António Avilez
2ª Rebeca	João Carrião	João Carrião
2ª Rebeca	Jerónimo Soller	Jerónimo Soller
2ª Rebeca	João Achiles Ripamonti	[?]
2ª Rebeca	Henrique Fiorenzuola	[?]
Violeta	[?]	Manuel Joaquim dos Santos
Violeta	Manuel Joaquim dos Santos	Duarte de Sousa Mascarenhas
Violeta	José Nogueira de Carvalho	José Nogueira de Carvalho
Violeta	Jacinto Menna	Jacinto Menna
Violoncelo	João Jordani	João Jordani
Violoncelo	Guilherme Cossoul	Guilherme Cossoul
Violoncelo	[António Maria Gonzalves]	[?]
Contrabaixo	Joaquim de Sousa	Joaquim de Sousa
Contrabaixo	Januário E. Neves	Januário E. Neves
Contrabaixo	António Manuel Caetano Cunha e Silva	António Manuel Caetano Cunha e Silva
Contrabaixo	Artur Reinhardt	Artur Reinhardt
Contrabaixo	João Alberto Rodrigues Costa	[João Alberto Rodrigues Costa?]
Harpa	Caetano Fontana	Caetano Fontana
Flauta e flautim	José Gazul Junior	José Gazul Júnior [*tendo a obrigação de toucar flautim*]
Flauta e flautim	Manuel Joaquim Botelho	Manuel Joaquim Botelho [*tendo a obrigação de toucar flautim*]
Clarinete	Gaspar Campos	Gaspar Campos
Clarinete	Manuel I. de Carvalho	Manuel I. de Carvalho
Oboé e corno inglês	Antonio Cottinelli	Antonio Cottinelli
Oboé e corno inglês	Isidoro Franco	Isidoro Franco
Fagote	Francisco dos Santos	Francisco dos Santos
Fagote	[?]	[?]
Trompa	João Gazul	João Gazul
Trompa	Romão J. Vieira da Cunha	Romão J. Vieira da Cunha
Trompa	José Romano	[?]

Trompa	[?]	[?]
Clarim	Francisco N. dos Santos Pinto [“*tendo um d’elle obrigação de tocar cornetta de chaves”*]	Francisco N. dos Santos Pinto [“*tendo um d’elle obrigação de tocar cornetta de chaves”*]
Clarim	Manuel Inocêncio dos Santos [“*tendo um d’elle obrigação de tocar cornetta de chaves”*]	Manuel Inocêncio dos Santos [“*tendo um d’elle obrigação de tocar cornetta de chaves”*]
Corneta de chaves	[?]	[?]
Trombone	Francisco Casassa	Francisco Casassa
Trombone	Francisco Caetano	Francisco Caetano
Trombone	Cristiano Rorich	Cristiano Rorich
Oficleide	Manuel Vidal	Manuel Vidal
Timbales	[?]	[?]
Bombo / Pratos	João Baptista Greno	[?]

.....

	Empresa Corradini (contrato de 29 de Agosto de 1848)	**Empresa Cambiaggio (contrato de 11 de Outubro de 1850)**
	Músicos:	**Músicos:**
1ª Rebeca / Chefe	Caetano Jordani	Caetano Jordani
1ª Rebeca	José Maria de Freitas	José Maria de Freitas
1ª Rebeca	Vicente Tito Masoni	Vicente Tito Masoni
Rebeca	Ângelo Carrero	Ângelo Carrero
1ª Rebeca	João António Xavier	João António Xavier
1ª Rebeca	António Avilez	Joaquim José Garcia
2ª Rebeca	José Miguel Sanz	José Miguel Sanz
2ª Rebeca	Henrique Fiorenzuola	Henrique Fiorenzuola
2ª Rebeca	João Carrião	João Carrião
2ª Rebeca	Jerónimo Soller	Antonio Avilez
2ª Rebeca	[?]	
2ª Rebeca	João Luís Oliver Cossoul	João Luís Oliver Cossoul
Violeta	Manuel Joaquim dos Santos	Manuel Joaquim dos Santos
Violeta	Duarte de Sousa Mascarenhas	Duarte de Sousa Mascarenhas
Violeta	José Nogueira de Carvalho	Jacinto Menna
Violeta	Jacinto Menna	José Nogueira de Carvalho
Violoncelo	João Jordani	João Jordani
Violoncelo	Guilherme Cossoul	Guilherme Cossoul
Violoncelo	Miguel Jordani	Miguel Jordani
Contrabaixo	João Alberto Rodrigues Costa	João Alberto Rodrigues Costa
Contrabaixo	Joaquim de Sousa	Joaquim de Sousa
Contrabaixo	Januário E. Neves	Januário E. Neves
Contrabaixo	António Manuel Caetano Cunha e Silva	António Manuel Caetano Cunha e Silva
Contrabaixo	Artur Reinhardt	Artur Reinhardt
Harpa	Caetano Fontana	Caetano Fontana
Flauta e flautim	José Gazul Júnior	José Gazul Junior
Flauta e flautim	Manuel Joaquim Botelho	Manuel Joaquim Botelho
Clarinete	Gaspar Campos	Gaspar Campos
Clarinete	Manuel I. de Carvalho	Manuel I. de Carvalho
Oboé e corno inglês	Antonio Cottinelli	Antonio Cottinelli

Oboé e corno inglês	Isidoro Franco	Isidoro Franco
Fagote	Augusto Neuparth	Augusto Neuparth
Fagote	Francisco dos Santos	Francisco dos Santos
Trompa	João Gazul	João Gazul
Trompa	José Romano	José Romano
Trompa	Romão J. Vieira da Cunha	Romão J. Vieira da Cunha
Trompa	Jerónimo Talassi	Jerónimo Talassi
Clarim	Francisco N. dos Santos Pinto	Francisco N. dos Santos Pinto
Clarim	Manuel Inocêncio dos Santos	Manuel Inocêncio dos Santos [*clarim*]
Corneta de chaves	Manuel António Correia	Manuel António Correia [*Corneta de chaves*]
Trombone	Francisco Casassa	Francisco Casassa
Trombone	Francisco Caetano	Francisco Caetano
Trombone	Christiano Rorich	Christiano Rorich
Oficleide	Manuel Vidal	Manuel Vidal
Timbales	Feliciano A. de Passos Rebelo	Feliciano A. de Passos Rebelo
Bombo e Pratos	N. N	[?]

.....

	Empresa Guimarães (14/9/52)	**Empresa Jork & C.ª (30/8/54)**
	Músicos:	**Músicos:**
1ª Rebeca / Chefe	Caetano Jordani	Caetano Jordani
1ª Rebeca	José Maria de Freitas	José Maria de Freitas
1ª Rebeca	Vicente Tito Masoni	Vicente Tito Masoni
Rebeca	Ângelo Carrero	Ângelo Carrero
1ª Rebeca	João António Xavier	João António Xavier
1ª Rebeca	José Maria Garcia Alagarim	José Maria Garcia Alagarim
2ª Rebeca	José Miguel Sanz	José Miguel Sanz
2ª Rebeca	Henrique Fiorenzuola	Henrique Fiorenzuola
2ª Rebeca	João Carrião	João Carrião
2ª Rebeca	Jerónimo Soller	João Baptista Canongia
2ª Rebeca	Jacinto Menna	Jacinto Menna
2ª Rebeca	João Luís Oliver Cossoul	E outro [João Luís Oliver Cossoul]
Violeta	Manuel Joaquim dos Santos	Manuel Joaquim dos Santos
Violeta	Duarte de Sousa Mascarenhas	Duarte de Sousa Mascarenhas
Violeta	António Avilez	António Avilez
Violeta	José Nogueira de Carvalho	Jeronimo Soller
Violoncelo	João Jordani	João Jordani
Violoncelo	Guilherme Cossoul	Guilherme Cossoul
Violoncelo	Miguel Jordani	Miguel Jordani
Contrabaixo	João Alberto Rodrigues Costa	João Alberto Rodrigues Costa
Contrabaixo	Joaquim de Sousa	Joaquim de Sousa
Contrabaixo	Januário E. Neves	Januário E. Neves
Contrabaixo	António Manuel Caetano Cunha e Silva	António Manuel Caetano Cunha e Silva
Contrabaixo	(E outro) [?]	(E outro) [?]
Harpa	Caetano Fontana	Caetano Fontana
Flauta e flautim	José Gazul Junior	José Gazul Junior
Flauta e flautim	Manuel Joaquim Botelho	Manuel Joaquim Botelho
Clarinete	Manuel I. de Carvalho	Manuel I. de Carvalho

Clarinete	Gaspar Campos	Gaspar Campos
Oboé e corno inglês	Antonio Cottinelli	Antonio Cottinelli
Oboé e corno inglês	Isidoro Franco	Isidoro Franco
Fagote	Tiago Henrique Canongia	Augusto Neuparth
Fagote	Francisco dos Santos	Francisco dos Santos
Trompa	João Gazul	João Gazul
Trompa	José Romano	José Romano
Trompa	Romão J. Vieira da Cunha	Romão J. Vieira da Cunha
Trompa	Jerónimo Talassi	Jerónimo Talassi
Corneta e clarim	Francisco N. dos Santos Pinto	Francisco N. dos Santos Pinto
Corneta e clarim	Manuel António Correia	Manuel António Correia
Trombone	Francisco Casassa	José Nicolau de Oliveira
Trombone	Francisco Caetano	Francisco Casassa
Trombone	José Nicolau de Oliveira	Francisco Caetano
Oficleide	Manuel Vidal	Manuel Vidal
Timbales	Feliciano A. de Passos Rebelo	Feliciano A. de Passos Rebelo
Bombo	[?]	António dos Santos
Pratos		João Baptista Greno
Um individuo para virar a partitura	[?]	

ORQUESTRA DO TEATRO DO GINÁSIO (1846-52)

	Outubro de 1846		**Julho de 1847**	
	Músicos:	**Salário**	**Músicos:**	**Salário**
1º Rebeca /Chefe	Henrique Fiorenzuola	1$300 (+ 2/3 ben.)	Henrique Fiorenzuola	1$200
Concertino	João Luís O. Cossoul	680	Ângelo Carrero	600
1ª das 2as rebecas.	João António Xavier	[680]	Jacinto Inácio do Nascimento Menna	600
Concertino das 2as	José Nogueira de Carvalho	[680]	(José Maria Laforte, não sócio, até Dezembro)	
Violeta	António Joaquim Sá Malheiro*	580	António Joaquim Sá Malheiro*	480
Violoncelo	Guilherme A. Cossoul	680	João Jordani	600
Contrabaixo	António Manuel [C. da Cunha e Silva]	680	António Manuel [C. da Cunha e Silva]	600
Flauta	José Gazul júnior	680	José Gazul júnior	600
Clarinete	José Branco*	680	José Branco*	600
1ª Trompa	Romão José Vieira da Cunha	680	J. Maria Lamas	520
Trompa	J. Maria Lamas*	580	António Xavier	480
Corneta	Francisco N. dos Santos Pinto [até concurso]	600	Manuel António Correia	520
Trombone	Demétrio Talassi*	580	Demétrio Talassi*	480
Timbales	José Roiz Palma*	560	José Roiz Palma*	520
Cofre Montepio		120		[120]
TOTAL		9$760		7$800 [7$920]

.....

	Setembro de 1848		**1851-52 ca.**
	Músicos:	**Salário**	**Músicos:**
1º Rebeca/Chefe	Filipe Joaquim Real	1$000	Filipe Joaquim Real
Concertino	Azimont Júnior	600	Edmundo Azimont
1ª das 2as rebecas	Francisco Isidoro Gazul	600	Francisco Isidoro Gazul
Concertino das	José Nogueira de Carvalho	500	[?]
Violeta	António Joaquim Sá Malheiro	480	[?]
Violoncelo	José Narciso	600	José Narciso
Contrabaixo	Joaquim Maria de Sousa	600	[?]
Flauta	Rafael Croner	600	Rafael Croner
Clarinete	José Branco [*]	600	[José Branco]
1ª Trompa	J. Maria Lamas	520	João Maria Lamas
Trompa	[António] Tavira	480	João António Tavira

* "de propriedade"

ORQUESTRA DO TEATRO DE D. FERNANDO (1851-52)

	Contrato de 18/8/51	**Temporada 1851-52 c.**	**Contrato de 8/3/52 (companhia estrangeira)**
	Músicos:	**Músicos:**	**Músicos:**
1º Rebeca /Chefe	Jorge P. Titel		Filipe Real
Concertino	J. J. Titel	Pedro José Gazul	Valério [Valério de Sousa Brandão?]
1ª das 2as rebecas	José M. Kuckembuck		[José M.] Kuckembuck
Concertino	João Baptista Canongia	João Baptista Canongia	João Baptista Canongia
Violeta	Eugénio B. Monteiro d'Almeida		Eugénio B. Monteiro d'Almeida
Violoncelo	João Baptista da Cunha	[Joaquim Caetano de Oliveira Bastos]	João Baptista da Cunha
Contrabaixo	Carlos Augusto de Matos	Joaquim Maria de Sousa	Joaquim Maria de Sousa
Flauta	José Carlos Gazul	José Carlos Gazul	José Carlos Gazul
Clarinete	M.el Jimeno [Miguel?]		Felipe Titel
Trompa	Francisco de Sales Machado		Francisco de Sales Machado
Trompa	Jacinto Heliodoro d'Oliveira	Jacinto Heliodoro d'Oliveira	Jacinto Heliodoro d'Oliveira
Corneta de chaves	Manuel de Sousa	Manuel de Sousa	Manuel de Sousa
Trombone	José Nicolau d'Oliveira	Cristiano Rorich	José Nicolau d'Oliveira
Timbales	Francisco Gazul	João Baptista Greno	Francisco Gazul

ORQUESTRA DO TEATRO DA RUA DOS CONDES (1852, 1853, 1856)

	19/8/52	**18/12/53**				**1/2/56**
	Salário	**Salário**	**Grat.ções**	**total**	**Músicos:**	**Salário**
1º Rebeca/ Chefe	1$400	1$200	470	1670	Alexandre José Ferreira	1$500
Concertino	720	720	240	960	Justino José Caetano	860
1ª das 2as rebecas	720	720	240	960	Miguel Rorich	860
Rebeca	580	580	200	780	Joaquim Branco	700
Violeta	600	600	200	800	Eduardo Vidal	720
Violoncelo	720	720	240	960	José Maria do Carmo	860
Contrabaixo	720	720	240	960	D. G. da Costa	860
Flauta	720	720	240	960	A. F. Haupt	860
Clarinete	720	720	240	960	C. José Gomes	860
1ª Trompa	640	640	220	860	J. [N?] de Oliveira	770
Trompa	560	560	190	750	José Maria Garcia Júnior	670
Corneta	640	640	220	860	João Baptista	770
Trombone	580	580	200	780	J. G. da Costa Chaves	720
Timbales	560	560	190	750	Carlos Grezo	670
Cofre Montepio	120			120		120
Conselho				200		200
Mínimos a favor do Conselho			70	70		
TOTAL	10$000	10$000	3.400	13$400		12$000

ORQUESTRA DO TEATRO DO SALITRE

	Contrato proposto para o período 1/11/47 – 31/5/48		**Contrato proposto em Junho de 1849**
	Músicos:	**Salário**	**Músicos:**
1º Rebeca/Chefe	João António Xavier	[1$300]	José Miguel Sanz
Concertino	António Azimont	[680]	Joaquim José Garcia
1ª das 2as rebecas	José Maria Laforte	[680]	Duarte de Sousa Mascarenhas
2ª Rebeca		[580]	M.el Jimeno
Violeta	António Joaquim Sá Malheiro	[580]	Jacinto Inácio do Nascimento Menna
Violoncelo	José Narciso da Cunha	[680]	Miguel Jordani
Contrabaixo	Jerónimo Soller	[680]	Joaquim José de Sousa
Flauta	Rafael Croner	[680]	José Isidoro Gazul
Clarinete	José Branco	[680]	Carlos Augusto Campos
1ª Trompa	João Maria Lamas	[680]	José Romano
Trompa	António Tavira	[580]	Demétrio Talassi
Corneta de chaves	Frederico Artur Reinhardt	[600]	Manuel António Correia
Trombone	Demétrio Talassi	[590]	José Nicolau
Timbales	José Roiz Palma	[560]	Bernardino Baptista Lopes de Figueiredo
Cofre Montepio		[120]	
TOTAL		[9$660] cada récita	

ORCHESTRA DO TEATRO DE D. MARIA II (1848-52)

	26/5/48		**1851-52 ca.**
	Músicos:	**Salário**	**Músicos:**
1ª Rebeca	José Maria Cristiano	1$735	José Maria Cristiano
Rebeca	Alcobia	740	José Maria Alcobia
Rebeca	Rosier	635	João Florêncio Rosier
1ª das 2as rebecas		775	Jacques Morath
	Carlos [Augusto] Fiorenzuola	635	Carlos Augusto Fiorenzuola
1ª Violeta		775	Alexandre José Ferreira
2ª Violeta		635	Domingos José Benavente
Violoncelo		775	António Galdino Neves
1º Contrabaixo		775	José Maria Garcia
2º Contrabaixo		635	
	Pedro Gazul	740	
1º Clarinete		740	Carlos Campos
2º Clarinete	[Titel Sénior?]	615	
1ª Flauta		740	António José Croner
2ª Flauta		635	
1º Fagote		740	Felipe Titel
2º Fagote	[Joaquim Casimiro?]	615	
1ª Trompa		740	Leonardo Soler
2ª Trompa		635	Ernesto Victor Wagner
Corneta		635	Tomas Jorge
1º Trombone		655	João Avelino de Oliveira
2º Trombone		615	António Ossulivand Fernandes
Oficleide		615	Severino José Caetano
Timbales		615	José Roiz Palma
Teixeira [?]		310	
Montepio		120	
		17$880	

Actividade declarada ao Montepio Filarmónico de Lisboa por alguns músicos nos meses de Fevereiro e Julho de 1848

Joaquim José de Sousa:

Fevereiro de 1848				**Julho de 1848**			
Data	**Função**	**Ganho**	**5%**	**Data**	**FUNÇÃO**	**Ganho**	**5%**
2	Missa de instrumental (Sé de Lisboa)	Gratis	30	1	Missa de instrumental (Sé de Lisboa)	[1800]	90
9	Missa de instrumental ("convento das mónicas")	1200	60	13	Missa (Ermida Conde de Porto Corvo)	1600	80
13	Missa de cappella (Igreja Comendadeiras Encarnação)	1200	60	16	Baile (Assemblea Filarmónica)	[1200]	60
16	Vésperas e Missa (Capela Real do Paço das Necessidades)	4400	220	18	Missa, *Te Deum* e Laudadinha (Póvoa de S. Iria)	4000	200
				21	Missa (Igreja dos Mártires)	[600]	30
				23	Ladainha, Missa e *Te Deum* (Igreja Matriz de Benavente)	1500	75
				24	Ladainha, Missa e *Te Deum* (Igreja Matriz de Benavente)	1500	75
				24	Academia (Teatro de Benavente)	[1200]	60
				25	Academia (Teatro de Benavente)	[1200]	60
				25	Missa de canto figurado (Freguesia da Magdalena)	[?]	[?]
		6800	370			14600	730

José Maria Alcobia:

Fevereiro de 1848				**Julho de 1848**			
Data	**FUNÇÃO**	**Ganho**	**5%**	**Data**	**Função**	**Ganho**	**5%**
6	Missa de instrumental (Chagas)	1200	60	1	Missa e hora (Freguesia do Sacramento)	2800	140
8	Baile (Hotel da Península)	[1200]	60	13	Missa de todo o instrumental [?]	4000	300
12	Teatro particular (Alb.e?)	[2400]	120	13	Missa (Freguesia das Mercês)	800	40
12	Teatro particular (Alb.e?)	[2400]	120	Il 23 e	Ladainha, Missa e *Te Deum* (Igreja Matriz de Benavente)	1500	75
14	Baile (Palácio marquês de Abrantes)	[1200]	60	24	Ladainha, Missa e *Te Deum* (Igreja Matriz de Benavente)	1500	75
15	Baile (Club lisbonense)	[1200]	60	24	Academia (Teatro de Benavente)	1200]	60
16	Baile (Rua de S. Crispim – casa inglesa)	[1200]	60	25	Academia (Teatro de Benavente)	[1200]	60
18	2 Salmos (Ermida do Arsenal da Marinha)	[800]	40	30	Missa de instrumental de Pinto (Igreja das Francesinhas)	[1200]	60
19	Baile (Academia Filarmónica)	[1200]	60	30	Te Deum (Igreja das Francesinhas)	[1200]	60
26	Baile (Assembleia Filarmónica)	[1200]	60	30	Gratificação (“A gratificação he de ser incarregado de fallar aos professores”)	1200	60
29	Baile (Hotel da Península)	[1200]	60				
		15200	760			16600	860

José Cristiano Rorich:

Fevereiro de 1848				**Julho de 1848**			
Data	**Função**	**Ganho**	**5%**	**Data**	**Função**	**Ganho**	**5%**
2	Missa de instrumental (Caxias)	1600	80	1	Missa de instrumental (Vila de Povos)	1800	90
3	Missa de instrumental (Tojal)	1200	60	12	Missa de instrumental (Sacavém)	1600	80
12	Baile (Rua do Arco)	[1200]	60	22	Missa de instrumental (Vila Franca)	1200	60
16	Missa de instrumental de Casimiro (Igreja de S. António)	gratis	80	24	Missa de instrumental (Vila Franca)	1200	60
				25	Missa de instrumental (Cardosas)	1600	80
				29	Teatro (Vila Franca)	[2400]	120
		4000	280			9800	490

José Maria Cristiano:

Fevereiro de 1848				**Julho de 1848**			
Data	**Função**	**Ganho**	**5%**	**Data**	**Função**	**Ganho**	**5%**
6	Missa de instrumental (Chagas)	800	60	1	Missa e *Te Deum* de instrumental (Igreja da Apelação)	[600 + 600]	30+ 30
9	Missa de instrumental (Convento das Mónicas)	1200	60	13	Te Deum (Freguesia das Mercês)	[600]	30
12	Teatro particular (Alb.e?)		120	13	Missa (Freguesia das Mercês)	800	40
12	Te Deum [?]	600	30	30	Missa (Igreja Francesinhas)	[1200]	60
14	Missa de capela [?]	960	50	30	Te Deum (Igreja Francesinhas)	[1200]	60
16	Missa de instrumental de Casimiro (Igreja de S. António)	Gratis	80				
28	Teatro particular (Cacilhas)	[2400]	120				
		5960	500			5000	250

Colecção: **ESTUDOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direcção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
   Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
   Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
   Coordenação de Francisco Monteiro e Ângelo Martingo
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
   Coordenação de Helena Rodrigues e Christopher Johnson
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal / Canto sacro medieval: do Japão a Portugal*
   Coordenação de Manuel Pedro Ferreira
6. *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*
   Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / Mozart, Marcos Portugal and their time*
   Coordenação de / Edited by David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. I e II)
   Luzia Rocha
9. *Mémoires… Miroirs*
   Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho
   Coordenação de Paulo de Assis
10. *Marcos Portugal – uma reavaliação*
    Coordenação de David Cranmer
11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*
    Luísa Cymbron
12. *Escutar a Literatura. Universos sonoros da escrita*
    Mário Vieira de Carvalho

13. *Arte de ser Professor. O projecto musical e formativo Grande Bichofonia*
    Helena Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues (Coordenação)
14. *Joaquim Simões da Hora – Intérprete, Pedagogo e Divulgador*
    Tiago Manuel da Hora
15. *Cantate Dominun – Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*
    Luzia Aurora Rocha
16. *"Um movimento musical como nunca houve em Portugal": associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*
    Francesco Esposito
17. *Uma História Social do Piano. Emergência e Declínio do Piano na Vida Quotidiana Madeirense (1821-1930)*
    Paulo Esteireiro

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

Rua Major João Luís de Moura, Famões Park
– ARMAZEM **AB** – 1685 - 650 Famões
TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**
www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt



Francesco Esposito é membro do CESEM e do Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira (Caravelas). Depois da formação em Piano e em História da Música em Nápoles, viveu em Portugal onde se doutorou em Ciências Musicais Históricas na Universidade Nova de Lisboa e leccionou em diversas instituições portuguesas. Autor de artigos sobre a vida musical oitocentista, colaborou com as últimas edições de *New Grove, MGG e Istituto della Enciclopedia Italiana* e ganhou a V edição do Premio Liszt com um ensaio sobre a estadia lisboeta de Franz Liszt.

"A pesquisa minuciosa, o tratamento rigoroso, e a análise arguta e historicamente informada de todos os aspectos sociais, culturais e económicos dessa actividade musical – com particular relevo para o intenso surto de associativismo – fornecem-nos uma perspectiva e um entendimento totalmente novos da nossa vida musical desse período, em que as motivações diferentes e em certos casos contraditórias dos diversos intervenientes (traduzindo-se por vezes em rivalidades intensas) nos ajudam a perceber pela primeira vez muitas questões para as quais a musicologia portuguesa não tinha até hoje encontrado uma resposta adequada. [...] Este estudo de Francesco Esposito constitui assim um importante contributo para a compreensão do nosso século XIX musical, vindo ocupar sem sombra de dúvida um lugar de destaque na historiografia musical sobre esse período".

Manuel Carlos de Brito

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA
CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL CESEM
FCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
ISBN 978-989-689-509-9

