
**TÓPICOS MUSICAIS NO *ALMANAQUE DE LEMBRANÇAS*:
A MÚSICA NO QUOTIDIANO BURGUEÊS
LUSO-BRASILEIRO DO LONGO SÉCULO XIX**

Musical Topics in the *Almanaque de Lembranças*: Music
in the Bourgeois Daily Life of Luso-Brazilian in the Long 19th Century

Rui Vieira Nery¹

RESUMO: O "Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro" e o "Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro", publicados entre 1851 e 1932, não atribuem à Música um lugar de especial relevo na programação do seu conteúdo - uma média de menos de dois artigos de temática musical por ano. Contudo, o conjunto dos artigos desta natureza apesar de tudo publicados oferece-nos dados relevantes sobre a circulação em Portugal, no plano da divulgação junto do público não especializado, do cânone musicológico internacional deste período, bem como informação muito elucidativa sobre a componente musical das práticas de sociabilidade públicas e domésticas das classes médias urbanas em Portugal. O presente artigo procura analisar e contextualizar os tópicos musicais abordados nestas publicações, discutindo, designadamente, as estratégias de comunicação e os públicos-alvo em causa, os modelos de dominação cultural implícitos no tratamento desta temática, os paradigmas de distinção social associados à prática musical e o papel da Música na delimitação do estatuto da mulher na sociedade portuguesa oitocentista.

PALAVRAS-CHAVE: *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, Música, Sociabilidade.

ABSTRACT: The "Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro" and the "Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro", published between 1851 and 1932, do not assign a special place to Music in the programming of their content - an average of less than two articles on musical themes per year. However, the set of articles of this nature nonetheless published provides us with relevant data on the circulation in Portugal, in terms of dissemination to the non-specialist public, of the international musicological canon of this period, as well as very enlightening information about the musical component of the public and domestic sociability practices of the urban middle classes in Portugal. This article intends to analyze and contextualize the musical topics addressed in these publications, discussing, in particular, communication strategies and target audiences, models of cultural domination implicit in the treatment of this theme, paradigms of social distinction associated with musical practice, and the role of music in defining the status of women in nineteenth-century Portuguese society.

KEY-WORDS: *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, Music, Sociability.

¹ Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança (INET-MD)

O meu primeiro contacto com a temática do *Almanaque* teve lugar há alguns anos, quando as minhas amigas Vânia Chaves e Gilda Santos me procuraram, na minha qualidade de então Diretor do Programa Gulbenkian Cultura, para solicitarem o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian para o projeto de digitalização integral do *Almanaque de Lembranças*, do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e do *Novo Almanaque Luso-Brasileiro de Lembranças*, dos quais tinham já conseguido identificar em diversas bibliotecas a série completa. O Conselho de Administração da Fundação em boa hora decidiu aprovar a minha proposta de apoio à iniciativa, mas em termos pessoais de imediato me ficou, enquanto musicólogo e historiador cultural consciente do rico potencial informativo da imprensa periódica oitocentista, uma enorme curiosidade em relação ao que uma publicação desta natureza nos poderia porventura revelar sobre o tecido das práticas e representações musicais no contexto da sociedade lusobrasileira do período correspondente à segunda metade do século XIX e ao primeiro terço do século XX – aquilo que aqui designo por “longo século XIX”, na medida em que não há, a meu ver, mudanças verdadeiramente significativas introduzidas pela viragem do século e pelas três décadas imediatamente subsequentes no conteúdo do anuário, até ao fim da sua publicação, que sugeriram no seio deste a emergência de uma qualquer rutura modernista, por exemplo.

Quando recebi uma cópia integral do *corpus* digitalizado da revista na sua edição para Portugal, pude constatar que essa minha expectativa não se concretizava totalmente, já que, como veremos, a presença da Música no contexto temático do *Almanaque* era francamente mais reduzida do que eu teria imaginado. Mesmo assim, no entanto, era evidente que estávamos perante suficiente material neste domínio para justificar uma análise sistemática da componente musical do periódico, na dupla perspetiva do seu contributo para o nosso conhecimento da presença da Música na vivência cultural coletiva, em Portugal e no Brasil, mas também da forma como essa componente nos podia ajudar a melhor compreender a própria natureza desta publicação, como um todo, bem como a sua estratégia de comunicação e o seu impacto no público leitor.

Decidi, por isso, aceitar o desafio de proceder a uma leitura integral do *Almanaque* numa ótica estritamente musicológica. Isto significa que a minha perspetiva é exclusivamente a da análise e problematização da temática musical, sem qualquer preocupação de estudo de conjunto sobre o historial do *Almanaque*, a sucessão e o perfil dos seus responsáveis editoriais, a enumeração dos seus colaboradores e colaboradoras nos dois países, ou

qualquer dos aspetos próprios do seu tratamento por parte de cada uma das demais disciplinas.

PÚBLICO-ALVO E ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO

Não obstante, penso que não será redundante enumerar de forma sucinta algumas características de fundo desta publicação, de resto em boa parte partilhadas com inúmeras das suas congéneres contemporâneas, na medida em que esses traços fundamentais nos podem ajudar a melhor compreender os critérios de seleção dos tópicos musicais específicos escolhidos pelos vários diretores e a própria natureza do seu tratamento. Faço-o de forma assumidamente esquemática e sintética, sem preocupação de fundamentação aprofundada de cada ponto, e apenas como instrumentos de apoio à reflexão musicológica posterior.

O “Prólogo” de Alexandre Magno de Castilho ao primeiro número do *Almanaque* é bem explícito no que se refere à missão e aos objetivos que se propõe cumprir – e, por conseguinte, também no que toca à configuração dos seus volumes e à identificação do seu público-alvo:

A presente obra tem, à falta de outros méritos, novidade e variedade. Quanto à novidade, nem em Portugal, nem, que eu saiba em país nenhum estrangeiro, se publicou nunca *Almanaque* pelo gosto deste. Quanto à variedade, difícil fora encerrar em tão diminuto quadro mais vasta coleção de apontamentos em todos os ramos do conhecimento humano. O que só pretendi foi publicar um livrinho ameno, próprio para todos os paladares, e de inegável utilidade ao mesmo tempo para todas as classes. As pessoas instruídas folgarão de recordar-se; as outras acharão bastante que aprender, e em todo o caso um estímulo à sua curiosidade.

Indocti discant, et ament meminissent periti²

Quem se der ao pequeníssimo trabalho de ler quotidianamente, e com atenção, os respetivos artigos, haverá por fim adquirido sem esforço uma considerável soma de conhecimentos, que muitas vezes lhe darão na sociedade certo verniz de instrução. E se mais hábeis penas se consagrarem para o futuro ao mesmo assunto, quantos, e quão benéficos resultados, se não hão de

² Numa tradução livre, “que os ignorantes aprendam, e que os sábios gostem de se recordar”. A frase é atribuída ao historiador francês Charles-Jean-François Hénault (1685 - 1770).

obter! Se assim for, como sinceramente desejo, estou em que o Conselho Superior de Instrução Pública e o Governo deverão ser os primeiros a animar semelhantes empresas, e a procurar que livros tais se difundissem particularmente pela infância, que o gérmen do homem, e pela classe operária, que é a infância do povo (*AL*, 1851, p. 18-19).³

Para o presente efeito, não me parece relevante discutir a primazia absoluta que Castilho reivindica para o seu *Almanaque*, e que será, pelo menos, discutível, face à evidente proliferação de publicações deste tipo um pouco por toda a Europa ao longo do século XIX, independentemente do perfil específico de cada uma. Importante, sim, é o modo como define o seu projeto:

- será uma coleção de “apontamentos”, isto é, não procurará aprofundar nenhum dos tópicos abordados;
- incidirá sobre “todos os ramos do conhecimento”, veiculando assim, no espectro total de cada volume, “uma considerável soma de conhecimentos”;
- será um “livrinho”, ou seja, não terá nem dimensão física nem a profundidade de conteúdo de um “livro”;
- será “ameno”, e portanto de leitura “sem esforço”, não exigindo demasiada concentração;
- procurará ser “de inegável utilidade”;
- pretenderá “estimular a curiosidade” do leitor.

Estamos, assim, perante um exemplo paradigmático da prossecução da causa da “Instrução Pública” tão cara à cosmovisão burguesa liberal. Não se trata aqui da produção de conhecimento original, seja ele no campo das Ciências, das Artes ou das Humanidades, mas da difusão alargada de um cânone de conhecimento já adquirido em todos estes domínios, como condição de um progresso civilizacional e material coletivo.

E se bem que esta missão seja enunciada em prol “de todas as classes”, alegando que até as elites cultas gostarão de relembra, através dela, o que já aprenderam, esta declaração de princípio de uma intenção interclassista é imediatamente circunscrita a um leque de destinatários mais focado, não o das “pessoas instruídas”, mas o das “outras”. E nestas “outras”

³ Em todas as citações deste periódico utilizo as abreviaturas *AL*, *ALLB* e *NALLB* para *Almanaque de Lembranças*, *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e *Novo Almanaque de Lembranças*, respetivamente, seguidas, em cada caso, do ano do volume e das páginas citadas. Aplico, por outro lado, aos textos reproduzidos a norma do Acordo Ortográfico de 1990.

destacam-se, expressamente, a “infância” e a “classe operária”.

Estamos, pois, perante uma publicação que não se dirige a uma elite intelectual, mas se integra antes no universo da bibliografia de divulgação cultural alargada que o século XIX produz em todas as sociedades ocidentais, sob a forma de livros e periódicos dirigidos primordialmente a um novo público leitor em plena expansão, oriundo da pequena-burguesia urbana e das próprias franjas alfabetizadas do operariado.

Por sinal, não deixa de ser curiosa – e bem reveladora – esta visão da classe operária como “a infância do povo”, isto é uma classe cujo estatuto desfavorecido derivaria precisamente da falta de acesso ao conhecimento, e não de qualquer injustiça intrínseca inerente ao sistema de produção, apropriação e distribuição da riqueza. De resto, esta ideia da aquisição de um “verniz de instrução” como fator de ascensão social estritamente individual é referida de forma expressa por Castilho. Uma ascensão que não passa, pois, por nenhuma forma de contestação da hierarquia social existente, mas antes se baseia, pelo contrário, na adesão incondicional aos próprios princípios dessa ordem estabelecida.

O *Almanaque* implica, assim, na sua abordagem de todas as temáticas que vai cobrindo – e a da Música não será exceção – a promoção, seja ela explícita ou apenas implícita, de um corpus de valores e padrões de absoluta conformidade com a norma social vigente:

- o do não questionamento do cânone do conhecimento adquirido cujas bases agora se pretende disseminar;
- o da aceitação acrítica da ordem política e da hierarquia social existentes;
- o da fé inabalável nas virtudes cívicas e morais da Instrução, da Ordem e do Progresso;
- o da formulação clara e da promoção ativa de normas e processos de distinção social;
- o da fixação inequívoca dos paradigmas de género, sobretudo no que respeita ao lugar restrito da mulher.

Em pleno século simultaneamente do Romantismo, da implantação definitiva da Revolução Industrial, da afirmação do evolucionismo darwiniano e do reforço dos nacionalismos, bem como da expansão colonial, à escala planetária, das grandes potências europeias, deparamo-nos também, como seria de esperar, com um segundo conjunto de noções essenciais que o *Almanaque* inevitavelmente reflete e promove:

- a de um progresso civilizacional contínuo da humanidade, mas segundo ritmos desiguais de progressão em cada região;
- a de que esse progresso se traduziria, tanto num domínio crescente sobre as forças da Natureza através do avanço da Ciência e da Tecnologia, como num constante aperfeiçoamento espiritual, cultural e artístico;
- a de que no topo dessa evolução há uma comunidade transnacional que agrupa um número restrito de nações que atingiram esse grau de progresso;
- a de que, no entanto, a consciência dessa comunidade dos países “civilizados” não pode nem deve interferir com a salvaguarda, no seio destes, de identidades nacionais distintas, historicamente enraizadas, correspondentes a diferentes perfis de *Volksgeist*, e eventualmente com legítimos interesses contraditórios entre si;
- a de que as demais nações e culturas que não protagonizaram esse progresso civilizacional representariam estádios anteriores da própria evolução de conjunto da Humanidade, o que legitimaria implicitamente o papel alegadamente “civilizador” da própria dominação colonial dos países “mais atrasados” por parte dos “mais avançados”.

Como consequência deste conjunto de princípios orientadores, os artigos do *Almanaque* dedicam-se, precisamente, à difusão de “noções úteis” e “curiosidades” em todos os domínios do saber, e com um propósito de aparente universalidade que é, na realidade, moldado, em simultâneo, por este modelo histórico evolucionista, com a hierarquia nele implícita, e pela conceção nacionalista identitária própria do Romantismo. Nesses artigos encontramos, portanto, como *topoi* recorrentes:

- a divulgação da história e dos progressos das Artes e das Ciências à escala internacional, no âmbito dos países considerados “civilizados”;
- a definição e promoção das alegadas características próprias de uma identidade portuguesa, com especial interesse pelas tradições populares que seriam um dos principais sustentáculos multisseculares dessa especificidade;
- por contraste, o relato dos traços identitários atribuídos a outras nações neste mesmo contexto ocidental, sobretudo no que toca, também neste caso, a usos, costumes e tradições populares;

- a descrição de práticas e tradições características das culturas extraocidentais, em geral na procura de um efeito de exotismo que traduz, implicitamente, uma consciência arreigada de superioridade civilizacional partilhada entre o autor e os seus leitores.

A MÚSICA NA “SECÇÃO INFORMATIVA”

O *Almanaque* e o *Novo Almanaque* que lhe sucederá estão organizados, fundamentalmente, segundo dois tipos de inserções, o primeiro dos quais correspondente a um calendário de eventos de interesse público (festas do ano litúrgico, efemérides políticas, aniversários da Família Real, mercados e feiras, estações, eclipses, etc.) e a um acervo de informações úteis sobre instituições estatais, serviços públicos, transportes, legislação fiscal, etc., enquanto um segundo consiste em notícias soltas, desde meras referências quase anedóticas, a ensaios de maior extensão e complexidade, sobre tópicos diversificados.

A disposição interna vai evoluindo ao longo das oito décadas da publicação. Até 1871 cada volume está organizado integralmente segundo a sequência dos dias do ano, e por isso os dados de calendário e de informações úteis podem vir, ou logo à cabeça do livro, numa breve secção introdutória, ou no encabeçamento da entrada relativa a cada dia, precedendo os artigos de fundo que ali foram sendo arbitrariamente colocados, mesmo que não haja qualquer relação direta entre a matéria concreta nestes abordada e esse dia específico. Mas com a edição de 1872, a primeira da exclusiva responsabilidade de António Xavier Rodrigues Cordeiro, passa a haver uma separação absoluta entre estas duas categorias de entradas, concentrando-se toda a parte informativa numa única secção inicial e sendo depois distribuídos livremente pelo resto do volume os artigos “instrutivos”, já sem qualquer calendarização artificial. Convencionemos, pois, por facilidade de identificação no corpo deste artigo, designar estas duas secções por “secção informativa” e “secção instrutiva”, respetivamente.

Quando à “secção informativa”, a mais frequente referência musical consiste na inserção no calendário dos eventos (“Folhinha Portuguesa”) da indicação de que uma determinada celebração litúrgica especialmente solene é acompanhada por orquestra – e presume-se também que por coro. Vejam-se, por exemplo, logo no anuário de 1851, a indicação de que a 2 de fevereiro haverá “Festa na Sé, de música instrumental”, ou, já a 5 de março do mesmo ano, a de que haverá “bênção das Cinzas nos Mártires, em Braga, e na Sé, com instrumental”. Chama-se assim a atenção para o

particular relevo da componente musical dessa cerimónia, em particular, sendo esse, muitas vezes, um atrativo adicional para a participação dos fiéis.

A partir de 1875, o *Novo Almanaque* passa a incluir, na secção informativa, tabelas com os preços dos bilhetes de ingresso nos teatros lisboetas, incluindo o São Carlos, o D. Maria II, o Ginásio, o Príncipe Real, o Trindade e o da Rua dos Condes, além do Circo Price (esta lista ir-se-á modificando ao longo dos anos à medida que forem abrindo ou fechando salas de espetáculos na capital). Trata-se, obviamente, um material precioso que nos permite construir uma curva de preços comparativa destas salas ao longo dos anos e perceber, por esse ângulo, não só a respetiva hierarquia relativa no seio da rede de salas de espetáculo, como a que estratos socioeconómicos cada uma delas se dirige preferencialmente.

Só a título de exemplo, vejamos alguns dados comparativos relativos a esse ano inicial de 1875, apresentando apenas os níveis de preços extremos:

	São Carlos	D. Maria	Ginásio	P. Real	Trindade	R. Condes
Frisa	6\$000	2\$000	1\$500	1\$500	3\$000	1\$200
Camarote 1 ^a	6\$500	2\$400	2\$000	2\$000	3\$500	1\$600
Cadeira	1\$200	\$500	\$500	\$400	\$500	\$400
Varanda	\$200	\$100	\$100	\$100	\$100	\$120

Na edição de 1896 acrescenta-se a esta informação de âmbito lisboeta o seu equivalente para os teatros do Porto, ficando-se a saber que no Teatro de S. João o custo dos bilhetes varia segundo a empresa que explora aquela sala, mas que nos demais (Príncipe Real, Infante D. Afonso e Châlet) os preços já anunciados para esse ano são os seguintes:

	P. Real	D. Afonso	Châlet
Frisa		2\$500	2\$000
Camarote 1 ^a	3\$000	2\$500	2\$000
Cadeira	\$600	\$500	\$500
Geral	\$400	\$300	\$160

Em 1880 esta secção informativa, cujo conteúdo se foi expandindo gradualmente, passa a designar-se como “Parte Burocrática”, enumerando as várias instituições públicas mais destacadas de todo o País e indicando para cada uma não só o endereço como, em muitos casos, a composição dos seus

corpos gerentes e até do seu quadro de pessoal integral. Desde 1882 passará a constar dessa lista o Conservatório Real de Lisboa, com a referência ao seu Diretor, Luís Augusto Palmeirim, ao Tesoureiro, Augusto Neuparth, a todos os membros do corpo docente das Escolas de Música e de Artes Dramática e aos funcionários administrativos da casa, indicando a função desempenhada por cada um e por vezes mesmo a respetiva morada. Mais tarde o mesmo sucederá com o Colégio Militar, em cujo quadro de funcionários será sempre identificado o professor de Música.

Por fim, começando em 1895, surgirá regularmente, até 1921, mais uma informação útil para os frequentadores dos espaços de entretenimento público. No quadro referente aos trens de aluguer, com efeito, indica-se o custo do transporte de ida e volta para espetáculos teatrais e bailes:

Teatro – Levar e buscar, 1\$200, 1\$500 réis.

Baile – Levar e buscar, 2\$500, 3\$000 réis. (*NALLB*, 1895, p. 57)

Como é evidente, o *Almanaque* não insere no seu calendário qualquer anúncio aos espetáculos em cena em cada palco. Sendo o volume preparado com um ano de antecedência, a sua redação não teria qualquer forma de obter, à data da impressão, uma programação exata dos teatros para o ano seguinte, a que o anuário se referiria, tanto mais que o tempo de permanência em cena de cada peça constituía sempre uma incógnita inteiramente dependente do sucesso de bilheteira que viesse a alcançar quando da sua estreia.

A MÚSICA NA “SECÇÃO INSTRUTIVA”

De qualquer modo, não é na “secção informativa”, por mais que ela nos possa ser útil, que vamos detetar o essencial do perfil do *Almanaque* no que respeita à temática musical, mas sim nos artigos mais ou menos extensos da sua “secção instrutiva”. Para o efeito, procedi a um levantamento de todas as entradas que incidem sobre Música nesta secção de cada um dos volumes do periódico, deixando apenas de fora alguns poemas vagamente alusivos ao baile ou ao canto, mas apenas como fonte de inspiração lírica, sem apresentarem conteúdo informativo sobre estas disciplinas⁴. O resultado foi o quadro seguinte, que indica o número de textos desta natureza

⁴ Face à extensão do corpus em causa, o levantamento foi feito a partir dos índices detalhados de cada volume, identificando no seio destes, pelos títulos, os artigos que foram depois recolhidos e analisados. Não excluo a possibilidade de que este critério de pesquisa possa ter deixado por identificar uma ou outra entrada de teor musical, mas creio que as eventuais lacunas não serão de monta a alterar o quadro de conjunto aqui traçado a partir do material assim recolhido, tanto quantitativa como qualitativamente.

publicados em cada ano, no âmbito do mandato de cada um dos sucessivos diretores.

Diretores	Ano (nº de textos)
Alexandre Magno de Castilho (I)	1851 (3); 1852 (3); 1853 (5); 1854 (4); 1855 (4); 1856 (5); 1857 (2); 1858 (5); 1859 (4); 1860 (5); 1861 (0)
Alexandre Magno de Castilho (II) e António Xavier Rodrigues Cordeiro	1862 (0); 1863 (4); 1864 (3); 1865 (1); 1866 (4); 1867 (8); 1868 (5); 1869 (0); 1870 (2); 1871 (0)
António Xavier Rodrigues Cordeiro	1872 (3); 1873 (3); 1874 (1); 1875 (1); 1876 (1); 1877 (0); 1878 (1); 1879 (2); 1880 (2); 1881 (0); 1882 (3); 1883 (2); 1884 (0); 1885 (1); 1886 (0); 1886 Supl. (0); 1887 (0); 1887 Supl. (1); 1888 (1); 1888 Supl. (0); 1889 (2); 1889 Supl. (0); 1890 (0); 1890 Supl. (1); 1891 (2); 1892 (1); 1893 (3); 1894 (0); 1895 (1)
António Xavier Rodrigues Cordeiro e António Xavier de Sousa Cordeiro	1896 (5); 1897 (1)
António Xavier de Sousa Cordeiro	1898 (1); 1899 (0); 1900 (2); 1901 (3); 1902 (4); 1903 (1)
Adriano Sousa Cordeiro	1904 (4); 1905 (2); 1906 (2); 1907 (1); 1908 (7); 1909 (1); 1910 (3); 1911 (1); 1912 (2); 1913 (3); 1914 (9); 1915 (6); 1916 (0)
O. Xavier Cordeiro	1917 (1); 1918 (1); 1919 (0); 1920 (1); 1921 (0); 1922 (1); 1923 (0); 1924 (0); 1925 (0); 1926 (0); 1927 (0); 1928 (0); 1929 (0); 1930 (0)
António Lima Pereira	1931 (1)
Total	162

Ainda antes de entrarmos na análise mais aprofundada dos respetivos conteúdos, os simples números deste levantamento revelam-nos alguma informação significativa. Assim, se para este efeito considerarmos em conjunto as 81 edições anuais e os cinco suplementos surgidos na segunda metade da década de 1880, ou seja, se partirmos de um total de 86 volumes, verificamos que estes 162 artigos de teor musical representam uma média de apenas 1.88 % por livrinho (menos de dois artigos sobre música por ano), o

que nos dá, desde logo, uma imagem realista do peso bastante irrelevante que a Música ocupa nas preocupações dos editores, como já se disse. Numa análise mais fina, ainda no plano estritamente quantitativo, verificamos ainda que, mesmo sem pôr em causa a reduzida presença dos textos de teor musical, esta média oscila significativamente durante a vigência dos sucessivos diretores: os dois picos relativos correspondem ao mandato inicial de Alexandre Magno de Castilho (I) e mais tarde ao de Adriano de Sousa Cordeiro (sendo que neste último, como veremos, se fortalece também significativamente o próprio conteúdo musicológico dos artigos em causa), enquanto com o sucessor deste último, O. Xavier Cordeiro, o número baixa radicalmente, ao ponto de a Música passar a estar completamente ausente durante os últimos oito anos da sua direção.

Diretores	nº de volumes e suplementos	nº de artigos musicais	Média
Alexandre Magno de Castilho (I) (volumes 1851-1861)	11	40	3.63
Alexandre Magno de Castilho (II) & António Xavier Rodrigues Cordeiro (volumes 1862-1871)	10	27	2.7
António Xavier Rodrigues Cordeiro (volumes 1872-1896)	24+5	32	1.1
António Xavier Rodrigues Cordeiro & António Xavier de Sousa Cordeiro (volumes 1897-1897)	2	6	3
António Xavier de Sousa Cordeiro (volumes 1898-1904)	6	12	2
Adriano de Sousa Cordeiro (volumes 1905-1917)	13	40	3.07
O. Xavier Cordeiro (volumes 1918-1930)	14	4	0.28
António Lima Pereira (volume 1931)	1	1	1

Numa primeira abordagem, e tendo em conta as características de fundo que tive ocasião de expor acima, penso que se podem agrupar estes textos em três grandes categorias temáticas:

- o cânone musical ocidental
- noções gerais sobre instrumentos musicais e Teoria da Música
- notícias sobre História da Música Ocidental
- episódios e anedotas biográficas sobre compositores e intérpretes célebres
- as identidades musicais nacionais
- práticas musicais tradicionais portuguesas, e em menor número brasileiras
- práticas musicais tradicionais de outros países ocidentais
- os “exotismos” musicais
- as tradições musicais eruditas extraeuropeias
- as tradições musicais populares extraeuropeias

Veremos que o estilo e a profundidade das abordagens destas temáticas se vão modificando ao longo das décadas. Durante os primeiros vinte e cinco ou trinta anos, aproximadamente, trata-se sobretudo de dar pequenas notícias com noções úteis e curiosidades, numa escrita ligeira, sem preocupação de grande rigor técnico-musical, procurando esclarecer, por vezes surpreender – e em alguns casos até mesmo divertir – um leitor mediano sem prévia formação musical. Depois, na viragem da década de 1870 para a de 80 e daí em diante, até pelo menos à década de 1910, e independentemente da maior ou menor presença da Música em cada volume, apercebemo-nos de uma escrita tendencialmente mais informada e mais profissional, traduzindo-se em artigos mais extensos e com uma visão crítica mais fundamentada.

Não será de excluir que esta maior exigência possa ter estado ligada, ainda que indiretamente, a uma maior consciência da problemática musical no seio do *habitus* cultural das elites portuguesas de finais do século XIX, sobretudo a partir do regresso de numerosos músicos portugueses que no mesmo período foram estudar para França ou para a Alemanha e se esforçaram, no seu regresso, por dinamizar a vida musical de Lisboa e do Porto, como sucedeu com Augusto Machado, José Viana da Mota, Bernardo Valentim Moreira de Sá, Alfredo Keil ou Francisco de Lacerda, entre outros. E pode ser também que nisso tenha influído a própria emergência gradual da investigação musicológica no País, de que abaixo falarei em maior detalhe, e por conseguinte também de uma maior difusão entre nós do conhecimento

sobre a História da Música europeia e portuguesa, ou pelo menos de uma presença mais frequente desta temática na imprensa.

Seja como for, só muito raramente os artigos sobre Música no *Almanaque* são assinados – o que de resto não contrasta com muitos dos que se debruçam sobre outras temáticas setoriais. Tudo parece sugerir, em qualquer caso, que em poucos casos se trate de textos inteiramente originais, com algumas exceções datadas já das décadas de 1890 e 1900, sobretudo. No resto, tudo aponta para que estejamos perante versões mais ou menos livres de notícias recolhidas da imprensa internacional – num ou noutro caso porventura também da portuguesa, mas em particular da francesa, não só pela tradicional limitação linguística dos intelectuais portugueses oitocentistas à língua de Racine como pela presença de conteúdos predominantemente ligados à França e pelo uso maioritário da terminologia musical e da ortografia gaulesas nos conceitos e nos nomes dos personagens estrangeiros.

PRODÍGIOS E GIGANTES

Sem procurar explorar de forma sistemática e exaustiva a grelha estrutural que acima apresentei, proponho-me agora refletir separadamente sobre algumas das principais categorias temáticas em que podemos subdividir a abordagem musical no nosso *Almanaque*.

No que respeita ao tratamento dos instrumentos musicais, uma presença recorrente é a dos sinos. Curiosamente, este protagonismo quase nunca se traduz propriamente numa preocupação de explicar com algum detalhe e rigor os materiais, os processos de construção ou as técnicas de execução destes instrumentos. O que parece interessar é a descrição ocasional de casos curiosos de sinos de dimensões pouco comuns, ou associados por vezes a usos, mitos e superstições surpreendentes para o leitor português moderno. Assim, logo em 1852 refere-se, sob o título “Sino de Salvação” a decisão do Congresso dos Estado Unidos de impor a todos os vapores transatlânticos que tenham instalado “um sino de prata, de agudíssimo som, que toque de minuto a minuto”, de forma a evitar que aqueles, no meio do nevoeiro, em alto mar, possam chocar com barcos de menor volume (*AL*, 1852, p. 369), e lembra-se em tom mórbido, sob a epígrafe “Sinos Fatais”, o sino que em Palermo teria dado, em 1282, o sinal para o massacre de oito mil soldados franceses por ocasião das chamadas Vésperas Sicilianas, e o do Palácio da Justiça de Paris, que, em 1572, teria feito o mesmo para dar início à chacina dos huguenotes no dia de São Bartolomeu (*AL*, 1852, p. 267).

Em 1853 menciona-se como “Sino Lisongeiro” o da catedral de Notre Dame de Paris que ostenta a inscrição “J’ai Louis pour parrain, Thérèse

pour marraine, / le plus grand roi du monde et la plus grande reine” (*AL*, 1853, p. 242), em homenagem a Luís XV e a sua mulher, Maria Teresa de Áustria, e traça-se um breve historial bastante fantasista da história dos sinos, desde a sua invenção pelos chineses à sua introdução na Igreja Católica, atribuída ao papa Sirício ou ao papa Sabiniano (aqui referido como “Sabiano”), para acabar por descrever o grande sino da catedral de Rouen, que pesaria 1250 arrobas (*AL*, 1853, p. 347). Em 1855, o artigo “Sino da Infâmia” conta como há na cidade mercantil de Hamburgo um sino que, sempre que se verifica a falência fraudulenta de qualquer empresa comercial, toca durante todo o dia, “fazendo logo conhecido de todos o nome do falido” (*ALLB*, 1855, p. 171). E no mesmo volume o artigo “Sino Esquisito” aponta existência de um sino da Sé de Miranda do Corvo que supostamente, por um fenómeno acústico inexplicável, se ouviria em todas a região circundante mas não no interior da nave do templo (*ALLB*, 1855, p. 211), e o artigo “Sino Milagroso” narra uma história absolutamente extraordinária: na cidade irlandesa de Trim, o sino da igreja, fundido em 1769, ano do nascimento de Lord Wellington, teria misteriosamente deixado de tocar ao chegar à terra a notícia a morte do Duque de Ferro, em 1852, mal acabara de dar ainda a primeira badalada do repique para chamar os fiéis para o serviço fúnebre (*ALLB*, 1855, p. 319).

Prosseguindo nesta enumeração de curiosidades surpreendentes relativas aos sinos, mas voltando agora ao âmbito português, a edição de 1857, ao descrever o convento de Mafra, refere com orgulho os dois carrilhões, que “tocam minuets e outras harmonias por solfa, que encantam os ouvidos” (*AL*, 1857, p. 278-279) – mas, incompreensivelmente, não menciona o conjunto dos seis órgãos da nave, único no mundo. E a de 1860, depois de mais uma explicação semi-imaginária da história dos sinos, cuja invenção é agora atribuída aos antigos egípcios, deleita-se com uma celebração autocongratatória da multiplicidade dos sinos das igrejas de Lisboa: “poucas cidades há que tenham tantos sinos como Lisboa, nem melhores sineiros: os da Pena, Chagas e S. Paulo tocam magistralmente as mais delicadas músicas. É coisa que agradavelmente seduz os estrangeiros” (*ALLB*, 1860, p. 154) – afirmação que, por sinal, é categoricamente desmentida por múltiplas descrições de viajantes internacionais desde meados do século XVIII, em constante protesto veemente contra o ruído incessante dos repiques na capital portuguesa (NERY, 2007, p. 23-44).

Mais do que um propósito de divulgação musical, propriamente dito, parece haver aqui uma intenção de surpreender o leitor com casos bizarros e inesperados, em que ou os instrumentos têm proporções fora do comum, ou estão mesmo associados a circunstâncias históricas, sejam elas reais ou imaginárias, de impacto dramático. E o mesmo sucede até

praticamente à década de 1890 sempre que o *Almanaque* publica artigos sobre outros instrumentos musicais, dando preferência ao anúncio de novas invenções sonoras inesperadas ou a casos de verdadeiro gigantismo anormal. Será o caso, em 1853, do “pianoforte eletromagnético” de Nova Iorque, que, “tocado por magnetismo, sem auxílio de dedos, excede os melhores em vozes e melodia” (*AL*, 1853, p. 61); em 1854 (como mais tarde em 1856 e 1866) da “harpa eólica” galesa pendurada nas árvores, ao ar livre, para que o vento faça lhe faça vibrar as cordas, como se tratasse da música dos espíritos (*AL*, 1854, p. 294); em 1855 do “rabeção gigante”, um contrabaixo gigantesco construído em 1829 em Viena, tão grande que só pode ser tocado por uma máquina (*ALLB*, 1855, p. 268); em 1856 do “órgão descomunal” de Winton, na Inglaterra, que “tinha 27 foles, a que davam 70 homens, que deviam ser robustos, e que ficavam a suar em bica” (*ALLB*, 1856, p. 309); ou em 1863 do “órgão hidráulico” supostamente oferecido em 757 ao rei dos Francos pelo imperador de Bizâncio, notícia que se conclui pela referência ao órgão de tubos da abadia de Weingarten, na Baviera, construído em 1750, que alegadamente teria “66 jogos diferentes, e portanto 66 registros, que regulavam 6666 tubos” (números cabalísticos imaginários, diga-se de passagem, sem qualquer correspondência organológica objetiva), do que se extrai a conclusão lógica de que “chegado a este grau de complicação o órgão não era um instrumento, era antes um edifício” (*ALLB*, 1863, p. 256).

Ainda no campo instrumental, tem a sua graça a alusão, no volume de 1853, sob o título “Polícia Harmónica”, a um alegado decreto municipal da cidade de Colónia:

Proibiu ele aos músicos ambulantes, aos que tocam realejo, aos que mostram macacos e outros animais ao som da música, e em geral a todos quantos tocam pelas ruas o servirem-se de instrumentos dissonantes ou desafinados. Os que a tal ordem contravierem, se forem estrangeiros, serão logo expulsos como réus do crime de lesa-harmonia; e sendo nacionais, perderão, por esse simples facto, a licença que tinham para tocar, e não se lhes será dada outra, senão depois de terem substituído os instrumentos por outros bons, ou de os haverem arranjado de forma, que não molestem os ouvidos, o que deve ser provado por músicos de profissão (*AL*, 1853, p. 56).

A curiosidade desta notícia está, evidentemente, na evidência da permanência, na Alemanha da segunda metade do século XIX, em pleno processo de industrialização e de implantação do capitalismo moderno, desta tradição de músicos ambulantes que remonta à Idade Média, e da sua

regulamentação e fiscalização ainda segundo termos próprios das confrarias medievais.

Teremos de esperar pela década de 1890 para nos depararmos com alguns artigos verdadeiramente informativos sobre instrumentos musicais que fujam a este registo quase sensacionalista de expor aberrações musicais, como se se tratasse da galeria de monstros de um circo ambulante oitocentista.

DAS CURIOSIDADES SOBRE MÚSICA À CULTURA MUSICAL

Durante grande parte da sua existência, o *Almanaque* não parece dedicar grande atenção à História da Música, limitando-se a publicar ocasionalmente notícias que têm sobretudo a ver com a liturgia musical, com a qual os seus leitores, segundo todas as probabilidades na sua esmagadora maioria católicos, contactariam regularmente pela frequência da Igreja.

Assim, logo em 1851 encontramos uma explicação curta e correta da origem dos nomes das notas da escala, tal como foram definidos por Guido d'Arezzo, no século XI, a partir do hino *Ut queant laxis* (AL, 1851, p. 279-280). E no mesmo volume surge uma breve biografia de Santa Cecília, que termina com a explicação de que “em razão de haver cultivado a música, acompanhando-se ao mesmo tempo que exaltava em seus cânticos o nome do Senhor, foi pelos músicos escolhida para sua padroeira” (AL, 1851, p. 320-321).

Em 1854 aparece-nos um artigo intitulado “Estenografia Musical”, que menciona a recente apresentação em Munique de “um novo e engenhoso método estenográfico pelo meio do qual se pode escrever, ao mesmo tempo que se ouve qualquer composição musical, seja qual for a sua composição, como ali praticamente se prova” (AL, 1854, p. 40). Trata-se provavelmente do método proposto de facto no ano anterior por August Baumgartner (PIERCE, 2017), e, independentemente da questão da efetiva eficácia – por sinal bastante duvidosa – do novo sistema, é interessante ver a circulação rápida da notícia até ao circuito de divulgação português do *Almanaque*. Já completamente disparatada é a entrada intitulada “O Alfabeto na Música”, em que o autor – excecionalmente, neste caso, identificado como um tal José Caetano Preto Pacheco, de Escarigo, na Beira Baixa – defende que o uso das letras do alfabeto na Música (“essa arte, enfim, em que tantos louros têm sabido colher o grande David Peres [sic] e tantos outros músicos de nomeada”) teria “antigamente”, em época indeterminada, servido para indicar nuances de expressão, de andamento ou de intensidade na execução, o que não tem, como é evidente, qualquer sustentação histórica (ALLB, 1864, p.

237).

A primeira entrada biográfica mais desenvolvida sobre um compositor erudito surge em 1866 e refere-se a Giacomo Meyerbeer, falecido dois anos antes, incluindo uma apreciação de ordem estética que transcende a mera enumeração de episódios biográficos e de obras:

Morreu a 8 de Maio de 1864, quando se preparava a dirigir a sua última ópera a *Africana*, cujo libreto tem por tema um assunto português, e em que se estropiam sem dó nem piedade a nossa história e o senso comum; o que nos não impede de esperarmos com ansiedade que ela se represente, para admirarmos mais uma vez os prodígios de talento do finado *maestro*.

Foi um dos primeiros compositores do seu século. A maneira ampla, grandiosa, e a sua correção granjearam-lhe os aplausos dos eruditos; e o seu profundo sentimento, e melancolia que perfuma as suas óperas, a majestade que lhes dá realce, conquistaram-lhe o coração dos que só avaliam a arte pelo entusiasmo que esta lhes sabe inspirar (*ALLB*, 1866, p. 172).

Mas teremos ainda de esperar algum tempo, na realidade até aos primeiros anos do século XX, até começarmos a encontrar regularmente artigos sobre História da Música erudita ocidental que sugiram um grau mais evidente de familiaridade com a temática musical abordada.

É em 1902, com efeito, que um artigo cita a obra *Richard Wagner*, de Catulle Mendès, para definir com bastante rigor, numa linguagem acessível ao leitor médio, o princípio do *Leitmotiv* wagneriano:

Richard Wagner é um grande poeta e um grande músico.

Daí os admiráveis temas, tão numerosos na sua obra, expressão musical da ideia poética que eles acompanham.

Desde que os principais personagens do drama wagneriano têm entrado em cena, acolhidos pelas sonoridades da orquestra, desde que eles têm pronunciado algumas palavras corroboradas por algumas notas, o espetador poderá segui-los, mesmo ausentes, através da obra inteira, porque tem no ouvido, e reconhecerá por toda a parte, a melodia especial que os distingue e os explica.

A princípio revela-se auxiliada pela poesia, mas o sentido que representa está já suficientemente compreendido e ligado a ela, pode então fazer-se ouvir só, aumentada diminuída,

transformada mesmo, segundo as eventualidades do drama; e algumas vezes um trecho de frase, uma única nota vagamente recordada por um só instrumento, bastarão para fazer reviver perante o auditório um mundo de emoções anteriores (*NALLB*, 1902, p. 205-206).

E o mesmo número inclui um artigo sobre Verdi, que morrera no ano anterior, com uma enumeração bem feita das principais obras do compositor e algumas apreciações críticas que parecem revelar algum conhecimento do repertório operático das décadas mais recentes:

Separando-se das fórmulas antigas da arte musical italiana, e renunciando ao abuso da melodia, ele pôs nas suas composições uma paixão e um vigor até então desconhecidos. Introduziu na sua música, acentuada e dramática, poderosos efeitos de sonoridade, que a tornaram popular. [...] Octogenário, produziu ainda *Falstaff* e *Otello*, obras magníficas repassadas de inspiração e cheias de extraordinário vigor (*NALLB*, 1902, p. 226-227).

Interessante é também o artigo sobre Chopin e Liszt, que cita o compositor Daniel Auber na sua tentativa de caracterizar como pianistas estes dois compositores, juntamente com dois outros dois maiores virtuosos do piano do mesmo período, Sigismond Thalberg e Friedrich Kalkbrenner:

Thalberg é o mais maravilhoso dos mecânicos, tem dez dedos de aço, de uma leveza singular, e diverte-se com as dificuldades; assombra e dá prazer ao ouvido. Quanto a Liszt, é o equilibrista, o homem dos “tours de force”, das fantasias e “des embutes”, faz o piano rir e enraivecêr-se à sua vontade, Não falo de Kalkbrenner, esse desde que se senta ao piano dança-se. – Chopin é outra coisa – é um músico para a alma, comove, encanta, embriaga, exprime as nossas aspirações, as nossas alegrias e as nossas dores – é um verdadeiro poeta (*NALLB*, 1908, p. 357).

Há outros artigos da mesma natureza que poderia mencionar, ainda que porventura com menor profundidade e limitando-se em geral a resumir a biografia dos compositores envolvidos, mais do que procurando traçar de qualquer deles um perfil artístico global comparável aos que atrás citei: é o caso das entradas sobre Liszt (*NALLB*, 1905, p. 225-226, e *NALLB*, 1914, p.

129-131), Beethoven (*NALLB*, 1912, p. 22-24), Massenet (*NALLB*, 1914, p. 289-290), ou Heine e Meyerbeer (*NALLB*, 1914, p. 171-173), só para citar alguns exemplos. Em nenhum caso se trata, evidentemente, de textos de natureza musicológica, mas todos eles refletem, a meu ver, como um todo, a entrada tardia mas definitiva da temática musical, mesmo que porventura ainda marginalmente, no leque dos tópicos do discurso cultural médio dos leitores do *Almanaque*, a partir pelo menos dos primeiros anos do século XX.

É também interessante observar as incursões ocasionais, apesar de pouco frequentes, nas tradições musicais extraeuropeias, que em geral se ficam pelo registo da curiosidade pelo exotismo. Nota-se aqui, contudo, uma clara diferença de atitude na abordagem de culturas com tradição escrita erudita, como as das tradições asiáticas milenares, em que sentimos apesar de tudo uma certa deferência para com esse longo acervo patrimonial, e das de transmissão oral, como as africanas, que tendem a suscitar comentários mais arrogantes, muitas vezes até com conotações racistas inequívocas.

O *Almanaque* fala por várias vezes da música chinesa, em geral para mencionar que terá sido no contexto dessa tradição que terão nascido algumas famílias de instrumentos musicais que depois se expandiram. Numa dessas entradas, em 1863, declara que nas China “as belas-artes são cultivadas desde tempo imemorial, principalmente a música, que á ali olhada como a ciência das ciências” (*ALLB*, 1863, p. 216). Quanto à música japonesa, num artigo de 1874 denota igualmente um tom respeitoso, afirmando sem hesitação que “quando o Japão se abrir completamente aos europeus, não-se sem dúvida publicar-se traduções dos seus tratados de música e dos seus livros de poesia, que são, segundo se diz, muito ricos e numerosos” (*NALLB*, 1874, p. 23-24).

Ao abordar as músicas da Índia o tom parece menos elogioso. Em 1866, ao descrever as bailadeiras dos templos, elogia-lhes “a elegância dos corpos e a graça dos movimentos”, mas não deixa de referir, com alguma censura moral implícita, que “não há festa a que não sejam chamadas para ostentar as suas seduções” (*ALLB*, 1866, p. 256). E quando no ano seguinte descreve vários dos instrumentos musicais tradicionais indianos, considera que estes se juntam para formar “extravagantes orquestras” (*ALLB*, 1867, p. 353). Ao descrever os batuques das cerimónias fúnebres dos “pretos e pretas” de Moçâmedes, em Moçambique, porém, a estranheza é já mais declaradamente censória: não só os cantos e danças “fazem um barulho dos infernos”, mas “há sempre uma borracha de aguardente que passa de mão em mão, acompanhando este exercício” (*ALLB*, 1867, p. 86).

O *Almanaque* demorará até refletir, de algum modo, a experiência da prática musical na esfera da sociabilidade pública e doméstica dos seus leitores. Esperar-se-ia, por isso, que a ida ao Teatro de São Carlos, ritual de distinção social imprescindível para a burguesia lisboeta, fornecesse ao periódico material abundante para crônicas e notícias, mas não é essa a realidade. Nada indica, na verdade que, quer Alexandre Magno de Carvalho, quer os seus sucessores na direção fossem eles próprios *habitués* do espetáculo lírico ou se interessassem especialmente por esta temática.

Na edição de 1856 temos, é verdade, um artigo sobre o personagem histórico de Fra Diavolo, pseudônimo do guerrilheiro Michele Pezza, que encabeçou em 1806 a resistência napolitana ao exército de Napoleão, concluindo o texto com uma alusão crítica à ópera de Daniel Auber do mesmo nome estreada em 1830 (“é uma das mais belas óperas a que este objeto deu origem. O que é pena, é que o libreto nunca esteja em harmonia com a música em obras semelhantes” (*ALLB*, 1856, p. 129)), mas tudo parece sugerir que não se tratará de uma reflexão do próprio autor, sendo antes uma afirmação recolhida da eventual fonte estrangeira que terá utilizado para este efeito.

O mesmo sucede em 1859 com a notícia intitulada “Trabalho Rápido”, que refere diversos compositores de Ópera conhecidos por terem escrito algumas das suas obras num prazo particularmente curto. Pelo contrário, tudo indica que se tratará também aqui de uma apropriação de um artigo preexistente e não de uma apreciação pessoal do redator, ou sequer de produções a que este tenha ele próprio assistido, até pela inclusão nesta lista do misterioso título *Montano*, que só consegui identificar como sendo o da ópera *Montano et Stéphanie*, estreada em 1799, com música de Henri-Montan Berton e libreto de de Jean-Élie Dejaure, que nunca foi representada em Portugal e mesmo em França se encontrava já completamente esquecida em meados do século XIX:

A sinfonia de abertura de *D. João* foi escrita por Mosart [*sic*] em a noite que precedeu a primeira apresentação. A de *Montano*, em um só dia. A de *Guilherme Tell* principiou-a Rossini num domingo ao meio-dia e acabou-a no imediato dia à mesma hora (*ALLB*, 1859, p. 325).

Também as notícias, por vezes detalhadas, do *Almanaque* sobre a produção operática de compositores como Meyerbeer, Verdi, Wagner e Massenet, que referi no ponto anterior, são apreciações genéricas que não

pressupõem a experiência direta dos referidos autores com as obras em causa, e muito menos com produções das mesmas nos palcos portugueses. A primeira alusão explícita a uma produção concreta do teatro de São Carlos surge apenas em 1879, com a transcrição de um artigo do *Diário de Notícias* sobre uma récita da *Aida* de Verdi naquele teatro (NALLB, 1879, p. 295). E em 1889, a propósito do romance *Manon Lescaut*, do Abbé Prévost, há uma nova referência a uma produção do São Carlos, a *Carmen* de Bizet, que de fato se estreara em Lisboa em 1885 e a que o autor do texto poderá ter assistido, segundo ele próprio afirma (sublinhe-se, a título de curiosidade, que a ópera de Massenet baseada no romance de Prévost, *Manon*, já se estreara em Paris no ano anterior, 1884, mas só viria a ter a primeira audição em Portugal em 1893, enquanto a *Manon Lescaut* de Puccini só surgirá em 1893, chegando ao São Carlos logo dois anos depois, em 1895):

Quem não viu em Lisboa, em São Carlos, a *Carmen*, essa boémia espanhola, que arrasta doido por ela aquele D. José, pobre soldado, de que faz um bandido, e que por fim sobe por sua causa a escada do cadafalso. Pois aquele demónio da *Carmen*, guardadas as devidas diferenças, não é mais do que uma irmã gémea da *Manon Lescaut* (NALLB, 1881, p. 313-314).

Mas mesmo assim continuamos a verificar que uma boa parte das observações sobre Ópera no *Almanaque*, ou provém de relatos de produções no estrangeiro publicados em periódicos internacionais, ou, mesmo quando se referem a espetáculos produzidos em Portugal, não sugerem necessariamente uma observação direta pelo redator nas salas de espetáculo em causa.

Sabendo-se que um dos psicodramas clássicos do circuito da Ópera e dos seus frequentadores é, evidentemente, o das rivalidades históricas entre grandes intérpretes, ou pelo menos entre os respetivos públicos mais entusiásticos, a edição de 1891 traz, a este respeito, um artigo que relata a célebre hostilidade feroz entre os admiradores da soprano francesa Maria Malibran (1808-1836) e os da alemã Henriette Sontag (1806-1854), no final da década de 1820. Numa primeira leitura, o interesse da notícia para a esfera luso-brasileira mais estrita pareceria residir, contudo, numa comparação que remeteria para o historial recente do Teatro de São Carlos, e concretamente para um alegado confronto semelhante os partidários de duas prima-donas de referência: “cada uma delas tinha o seu partido, como em Lisboa o tiveram a Stoltz e a Novelli” (NALLB, 1891, p. 305). Lido literalmente, o texto pareceria referir-se à Soprano Teresa Stoltz e à Meio-

Soprano Giulia Novelli, sendo que esta última teve de facto grande sucesso no São Carlos, onde estreou o papel de Carmen em 1885. Só que Teresa Stoltz, a intérprete genial a quem se deve a estreia absoluta dos papéis de Soprano da *Aida* e do *Requiem* de Verdi, nunca cantou no nosso País. O articulista deve estar por isso a referir-se à rivalidade entre as claques da Meio-Soprano Rosina Stoltz e da Soprano Lírico Clara Novella (com *a*, e não *i*, final), que efetivamente causou grandes cenas de verdadeira arruaça na sala do Teatro de Lisboa durante a temporada de 1850-51, sobretudo na récita da *Semiramide* de Rossini, em que a Stoltz cantava o papel da protagonista e a Novello o de Arbace, cujo grande dueto final do II Ato (“Ebben, a te ferisci”) se presta, na verdade, a um duelo de coloratura virtuosística tremenda entre ambos os personagens (BENEVIDES, 1883, p. 233-237). E, a ser esse o caso, dificilmente se tratará de uma reminiscência pessoal, pelo autor, de um evento ocorrido em São Carlos quarenta anos antes, mas antes de um episódio ficado na memória coletiva do público lisboeta.

De facto, o *Almanaque* parece querer manter alguma distância prudente em relação a uma prática de frequência regular da Ópera em Portugal, que manifestamente vê como um fenómeno demasiado associado, ora a uma vontade novo-rica de ascensão social, ora a um exercício de snobismo cultural por parte da elite já estabelecida. Essa atitude fica particularmente evidente num episódio cheio de humor publicado nessa mesma edição de 1876, com o título “O Diletantti [sic] e o Provinciano”:

Representava-se o *Guilherme Tell* no teatro de São Carlos em Lisboa. Um provinciano, de visita à capital, quer gozar o belíssimo desempenho desta ópera, cantada então por Beneventano, Mongini, etc.. Compra bilhete e toma lugar na sala de espetáculo, resolvido a não perder uma só nota daquela riquíssima partitura. Por infelicidade colocou-se-lhe ao lado um desses sujeitos que, por muito habituados a frequentar o teatro de São Carlos, sabem de cor todos os trechos mais mimosos de todas as peças. Este diletante, talvez para mostrar às pessoas vizinhas quanto lhe são familiares as óperas que formam o repertório de São Carlos, acompanha sempre os cantores, entoando a meia voz a mesma música. O nosso provinciano perde a paciência durante o desempenho de uma ária, cantada magistralmente por Beneventano, e voltando-se enraivecido para o importuno, que não lhe deixa gozar tão magnífica execução, diz-lhe:

- Que malcriado!

- Isso é comigo? Brada-lhe o lisboeta.

- Não senhor; é com aquele insolente Beneventano, que não me deixa ter o prazer de admirar a linda voz que V. S^a tem! (NALLB, 1876, p. 179-180).

Observe-se, no entanto, que esta produção do *Guillaume Tell*, com a participação do Barítono Francesco Beneventano e do Tenor Pietro Mongini, teve lugar em janeiro-fevereiro de 1864, doze anos antes, pelo que este deverá por certo, mais uma vez, ser um episódio que ficou entretanto no anedotário do teatro e a que o redator recorreu, não como uma notícia recente, mas, tal como atrás sugeri, enquanto mais uma história exemplar para demonstrar a sua renitência em relação ao simbolismo extensivo de distinção social da ida ao São Carlos no seio da sociedade lisboeta.

Uma outra vertente da presença da Música no quadro das práticas sociabilidade pública oitocentista é, obviamente, o da Dança. O *Almanaque* não a ignora, defende mesmo, com argumentos bem característicos de um certo cientifismo tipicamente oitocentista, a sua prática como exercício físico salutar, de preferência ao ar livre, e demonstra alguma simpatia pelas danças populares tradicionais, mas por outro lado parece repetidamente reprovar o baile social como espaço propício à degenerescência moral, sobretudo feminina. Veja-se, por todas, esta declaração de princípio de 1863:

[...] a dança teve seguidores em todos os tempos e em todos os países, e ainda hoje, referindo-nos às mais populares, faz a *tarantella* a delícia dos napolitanos, os *boleros* e o *fandango* a dos nossos vizinhos espanhóis, a *mazurka*, a *krakoviana* e outras, a dos povos do norte da Europa.

Será a dança prejudicial, como querem certos educadores? Quando é exercida no campo, em pleno ar pelos camponeses, ou ainda parcamente nas salas pelos que a costumam frequent[ar] – não. Neste caso até a higiene e a boa educação a recomendam, porque excita o sistema muscular, acelera a respiração e a circulação, e imprime a toda a economia mais atividade.

Nos grandes bailes onde o calor asfixia mais do que numa estufa, onde o ar que se respira é viciado, dançando-se o *cotillon* ou a *vals* até se exaurirem as forças – sim. Não haverá médico que não repreve a dança tocando este excesso (ALLB, 1863, p. 121-122).

É claro que este alegado efeito desmoralizador se dirige, muito em particular, às mulheres, nas quais uma entrega excessiva à Dança estimularia

tendencialmente uma sensualidade desregrada incompatível com os padrões virginais do pudor vitoriano. Em 1856, por exemplo, considera-se, falando dos “Bailes Mascarados”, que estes “são os de que mais gostam as mulheres feias” (ALLB, 1857, p. 137). E em 1859 o artigo “Bailes de Hoje” é ainda mais claro:

- Vou-me *despir* para ir ao baile, diz uma das nossas elegantes, que aí mais gosta de se mostrar. E se bem o diz, melhor o faz (ALLB, 1859, p. 283).

Por isso mesmo, é com um certo tom de repulsa que o artigo “Valsistas por aluguer”, em 1900, cita o anúncio de uma agência alemã que publicita os serviços de homens disponíveis para dançar com as suas parceiras mediante pagamento, como se se tratasse de uma inversão inaceitável dos papéis de género, se não mesmo quase que de uma forma repugnante de prostituição masculina:

[...] uma agência de Halle, na Alemanha, publicou recentemente uma lista de preços correntes relativos ao aluguer de valsistas e outras entidades indispensáveis nas *soirées*.

Os preços fixados referem-se ao aluguer por noite.

Segue a tabela.

Valsistas ordinários, com casaca e gravata branca, 2 fr. 50 – Valsistas ordinários bons cavaqueadores, 2,80 – primeiros valsistas elegantemente vestidos, 2,75 – Primeiros valsistas sabendo dançar para a esquerda, 4,60 – Elegantes com monóculo, 2,20 – Velhos condecorados, 3,75 – Especialista de galope, 3,75 – Organizadores de quadrilhas, 5 – Ditos com pilhéria, 5,60 – *Conteurs* de anedotas, parceiros para jogo etc., 15.

Forçoso é reconhecer que, com tais garantias, já vale a pena ser valsista, ou mesmo *velho condecorado!* (NALLB, 1900, p. 316)

As danças aqui referidas são ainda as características e um baile da segunda metade do século XIX – a Valsa, o Galope e a Quadrilha. Posteriormente, em 1904, surgirá ainda um artigo sobre a Polka, lembrando a popularidade de que esta gozara em todas as grandes cidades europeias no segundo quarto do século XIX, antes da consagração da Valsa (NALLB, 1904, p. 217-218). Mas em 1913 – por sinal num dos últimos anos que ainda incluem um número significativo de textos alusivos à Música – regista-se o triunfo das danças latino-americanas que foram chegando aos salões de baile

européus a partir da viragem do século, como o Tango ou a Habanera (ao que, no caso português, se poderia acrescentar, no mesmo período, o Maxixe brasileiro), mesmo que adaptadas, naturalmente, ao gosto das elites locais:

Como no ano passado a dança da estação foi o tango dos salões, assim também o *Excelsior* se apressa a vir dizer-nos que a dança da moda deste inverno será... a *habanera* de Paris. Será, acrescenta, uma *habanera* de salão, espanhola apenas no título, porque se lhe modificará o ritmo, alterando-lhe os movimentos e transformando-se-lhe o carácter. [...] É, como veem, a *habanera*. E daí fácil lhe será esvoaçar até aos nossos salões (*NALLB*, 1913, p. 154).

Sentimos também aqui um tom reprobatório, tanto à futilidade da constante mudança caprichosa de escolhas de curta duração, como à dependência subserviente para com a moda parisiense, como ainda, pelo menos implicitamente, à adoção de ritmos oriundos de regiões “menos civilizadas”.

Isto não significa que, de forma ocasional, o *Almanaque* não inclua, por exemplos poemas que exaltam a magia da Dança como espaço de celebração amorosa, ou descrevam em tons extasiados a graciosidade das dançarinas e das suas toilettes. Mas, tal como em relação à ida à Ópera, a postura moral do anuário é a de não encorajar a sua prática, pelo menos de forma irrestrita.

A MÚSICA NO ESPAÇO DOMÉSTICO

Se o teatro e o baile são vertentes relevantes do dia a dia das classes médias dos grandes centros urbanos das sociedades ocidentais oitocentistas, a prática musical dominante neste contexto é por certo a que tem lugar em casa, em particular no espaço aberto de sociabilidade familiar que é a sala de visitas, o *salon*. Nesta, o piano é um signo indispensável de distinção, e o *Almanaque*, num artigo da sua edição de 1895 que aborda com bastante rigor a história deste instrumento, discute em termos muito pragmáticos as questões práticas da sua arrumação no âmbito do mobiliário de um apartamento burguês:

Há o piano de cauda que é o melhor de todos – mas precisa uma casa grande, porque ocupa muito espaço. Há o piano horizontal [...] que muitos preferem porque ocupa um pequeno

espaço (*NALLB*, 1895, p. 153).

Significativamente, a mesma edição de 1895, pela primeira de duas únicas vezes na história do periódico, inclui uma partitura musical, neste caso a de uma pequena peça de salão que seria característica deste repertório caseiro, a canção *La branche de l'Amendier*, sobre um dos mais célebres poemas de Lamartine, com música do compositor Miguel Antônio da Silva, de quem não possui qualquer informação biográfica adicional (*NALLB*, 1895, p. 477-480).

O piano é, neste contexto íntimo, considerado um instrumento essencialmente feminino, não só enquanto testemunho de uma educação esmerada, e portanto indício de respeitabilidade social, como, na ótica idealizada do Romantismo, como uma espécie de confidente privilegiado e discreto dos segredos delicados da alma da mulher. Veja-se, designadamente, o soneto “Pobre Piano”, do poeta pernambucano Amâncio da Cunha, que tem, além do mais, uma curiosa referência à ária final da *Traviata* de Verdi, em que Violetta Valéry, a cortesã regenerada pelo amor, reduzida à miséria, aceita a morte iminente como punição apesar disso inevitável da sua existência pecaminosa anterior:

À busca de trabalho, um dia ela comprou
Um piano e lhe pôs dos dedos no teclado,
Segredando-lhe um sonho ardente, apaixonado,
Um sonho como igual jamais ninguém sonhou.
Alguns meses depois, no leito, ela exalou
O derradeiro alento, e o seu piano amado
Tornou-se emudecido, e levam-no arrastado
Ao canto onde a ferrugem as cordas lhe quebrou.
Era um instrumento velho e que custou barato.
Enquanto alguém chorava aquela desventura,
Lembrando a desditosa, o seu piano grato,
De saudades ralado, e de amargura,
Lá ia modulando o *Addio del passato*
Para o enterro pagar da pobre criatura (*NALLB*, 1890,
Suplemento, p. 111-112).

Mas esta disseminação da prática pianística doméstica, sobretudo como graça social e signo de distinção da mulher, implica também que os convidados sejam muitos vezes forçados a assistir a execuções amadorísticas de nível técnico e artístico medíocre, situação que será ao longo dos anos objeto de sucessivos textos, ora de alusão satírica bem-humorada, ora mesmo

de reprovação expressa e impaciente.

Logo em 1858, o artigo “Duas Malibrans”, outro dos raros artigos sobre música de autor identificado, neste caso Francisco Rodrigues Calvacante, do Rio de Janeiro, é bem explícito sobre o tormento que pode implicar esta situação:

Há no Rio de Janeiro umas meninas que cantam muito, e muito mal, porém estão sempre dispostas a maçar a sociedade com as suas cantorias. No fim de um dueto que haviam imposto ao seu auditório, disse-lhes um cavalheiro: “Felicito-as, minhas senhoras, na verdade têm muito ânimo!...”

Mais ânimo ainda é preciso para as ouvir. É verdadeira penitência (*ALLB*, 1858, p. 200).

Um ensaio genérico sobre as virtudes da Música, publicado em 1885, discute a questão menos do ponto de vista do impacto dos ouvintes – embora o refira – do que da própria violência de que pode revestir-se a aprendizagem pianística forçada por parte das meninas sem especial inclinação musical:

[A *Música*] quando desempenhada por artistas hábeis pode ser um deleite para o espírito de quem a ouve. Hoje é uma necessidade o estudo da música, principalmente para as senhoras. O piano é considerado como a alegria do lar doméstico, e tanto que já quase se não pede em casamento uma menina sem que se saiba se o toca.

Mas, é força confessá-lo, nem sempre é agradável a introdução de tal moda. Quantas irritações nervosas não produz ela enquanto a menina anda tirando das teclas do cansado piano as monótonas escalas? Quantos tormentos sofrem os vizinhos? Quantos pais consomem na compra de pianos e de músicas quantias que melhor empregariam na boa educação dos seus filhos? (*NALLB*, 1885, p. 452)

No mesmo sentido vale a pena citar ainda, apenas de passagem, a breve tirada satírica do artigo “O Piano e o Evangelho”, em 1895 (“O método de tocar daquela senhora consiste na ampliação de um preceito do Evangelho – A mão direita não sabe o que faz a esquerda” (*NALLB*, 1898, p. 188). E o artigo “O Piano e os Nervos”, já em 1905, citando o compositor Ernest Reyer, protesta “contra o abuso desse instrumento, que todas as casas possuem, e que se tornou um móvel tão indispensável como a suspensão da

casa de jantar ou o cabide da antecâmara”, acrescentando, já em tom mais severo:

Por isso o piano se tornou uma verdadeira chaga, tendo a polícia municipal de estabelecer penas severas para que o sossego daqueles que querem dormir seja respeitado pelos que têm a mania de martelar constantemente no aborrecido instrumento (NALLB, 1905, p. 343).

Por fim, também em 1905, encontramos novo artigo de fundo sobre o piano, em que esta questão é abordada com dados adicionais sobre o repertório a executar:

[...] hoje estes instrumentos estão por tal forma divulgados, que já não há aldeia sertaneja onde os não haja.

Arranhar francês e piano, é um elemento essencial na educação feminina.

Nas cidades o abuso do piano tornou-se um verdadeiro flagelo para os ouvidos dos habitantes, e já ninguém quer arrendar casa sem primeiro indagar se há o prédio alguma *pianista*, das tais que passam a sua via a martelar a Gran Vía e o fado da *sebenta* (NALLB, 1905, p. 281).

Note-se que o repertório referido transitou aqui já da esfera puramente erudita para o da Zarzuela (a célebre zarzuela *La Gran Vía*, de Federico Chueca e Joaquín Valverde, estreada em Madrid em 1886 e que alcançaria depois enorme sucesso também em Portugal) e o da Canção de Coimbra (o *Fado da Sebenta*, composição da compositora Laura Erisch dedicada à Tuna Académica de Coimbra e impressa em partitura para piano em 1899). Trata-se de gêneros “ligeiros” que circulavam já nesta data, com particular sucesso, no mercado da música impressa de salão, complementando – e a partir de certa altura até suplantando – o repertório culto.

A MEMÓRIA DAS MÚSICAS ERUDITAS PORTUGUESAS

Quando o *Almanaque de Lembranças* inicia a sua publicação, em 1851, a Musicologia portuguesa estava ainda longe de dar os primeiros passos, e por isso a última grande fonte historiográfica disponível para o relato da História da Música em Portugal era ainda a velha *Biblioteca*

Lusitana de Diogo Barbosa Machado, publicada entre 1741 e 1758, à qual em breve se começaria a juntar, a partir de 1858, o *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Francisco da Silva – em ambos os casos incluindo indiferentemente as biografias dos compositores portugueses do passado no âmbito das dos autores literários e sem qualquer abordagem técnico-musical às respetivas composições. Nesta matéria de índole exclusivamente local, os editores do *Almanaque* não poderiam recorrer, evidentemente, aos periódicos internacionais, e por isso não seria de esperar que pudessem dedicar grande atenção à Música portuguesa do passado.

Ao mesmo tempo, o caráter anual da obra e a grande antecedência do fecho da edição em relação à data final de publicação impediam também a cobertura crítica da atividade musical corrente. Ao contrário do que sucedia com a imprensa diária, que acompanhava as temporadas de Ópera e de Teatro Musical, bem como os ocasionais concertos instrumentais dos principais solistas e agrupamentos orquestrais, tanto em Lisboa como no Porto, não faria sentido que o *Almanaque* viesse avaliar, quase um ano mais tarde, um evento musical ocorrido muito tempo antes, como de resto tampouco o fazia, por essa mesma razão, em relação à temporada de Teatro declamado.

O primeiro artigo sobre História da Música portuguesa no *Almanaque* refere a tradição quinhentista das procissões do Corpo de Deus no Minho, e nele se discriminam algumas das danças populares que acompanhavam o cortejo e o respetivo acompanhamento instrumental:

[...] a dança da *retorta*, feita por homens e mulheres mascarados, acompanhados por gaita de fole; a *dança das espadas*, com tamboril e pandeiros, dada pelos ferreiros; a *dança dos moleiros*, com violas; a *folia*, dada pelos merceeiros e oficiais de sirgueiro, e outra dada pelos tendeiros e rendeiros (AL, 1852, p. 367).

Só tornaremos da encontrar novo artigo relativo à nossa História da Música em 1864, significativamente subscrito pelo próprio Inocêncio Francisco da Silva – e talvez, em boa verdade, o de maior relevância musicológica de todos os que virão incidir nesta mesma temática. Tratando da figura de D. Miguel António de Melo (1766-1836), futuro 1º conde de Murça, que exerceu durante alguns anos o cargo de Governador e Capitão-General de Angola (1792-1802) e mais tarde o de Ministro de Fazenda (1825-26), e a propósito da alegada aversão deste governante à Música e aos músicos, revela-nos a existência de uma sociedade de concertos e de um teatro amadores em Luanda, à data da sua chegada àquela colónia. Por outro lado, é curioso verificar que o teor do seu despacho no pedido de pagamento

dos salários em atraso por parte dos músicos da Sé Patriarcal, é exatamente idêntico ao da suposta resposta de Salazar a um grupo de senhoras da alta sociedade lisboeta que lhe teriam ido pedir o reforço do orçamento do São Carlos. Será que este episódio, que desde sempre me lembro de ouvir contar nos círculos do Teatro, nunca ocorreu com o ditador, ou que este, por alguma razão, teria tido conhecimento desta resposta anterior e decidido reutilizá-la? De qualquer modo, aqui fica o excerto mais relevante do artigo:

Pouco inclinado às artes, com que sentia para a da música certa espécie de aversão particular, tendo-a por uma frivolidade, indigna da atenção da gente séria. Os que a exercitassem, quer como profissão, quer por mero divertimento, estavam *ipso facto* excluídos da sua boa graça, e não esperassem haver dele favor nem mercê. Entre várias anedotas características que dele nos ficaram, duas nos parecem de sobejo para comprovar a verdade do que dizemos. Entrando em 1795 no reino de Angola, despachado governador e capitão general daquele estado, achou estabelecida em Luanda uma orquestra de curiosos, e um teatro particular, instituições que os seus antecessores haviam animado e protegido, acolhendo-as como elementos de civilização muito vantajosa para o país. Bem longe de entendê-lo assim o novo governador decretou para logo a supressão do teatro, e fez dispersar prontamente a sociedade musical. A alguns dos que a compunham mandou assentar praça nas tropas da terra, a título de vadios; a outros deportou para diversos presídios como indivíduos suspeitos e perigosos para o sossego da colónia. – Muitos anos depois, sendo em Portugal ministro da fazenda nos últimos anos do reinado de D. João VI, foi-lhe apresentado um requerimento, em que os músicos da patriarcal, lastimando-se do atraso de pagamento em que andavam seus ordenados, bem como os de todas as outras classes de servidores e pensionistas do estado, pediam humildemente que se lhes mandasse dar alguma coisa por conta. O ministro lançou logo por sua mão no requerimento o seguinte despacho, que achamos em verdade chistoso: “*Não se pode dar dinheiro a quem canta, quando o não há para quem chora!*” (ALLB, 1864, p. 228-229)

A situação de fundo que acima mencionei começa a alterar-se na década de 1870, com o aparecimento, até ao final do século, de um número significativo de obras musicológicas pioneiras que começavam a desvendar

os segredos da nossa vida musical dos séculos anteriores, bem como de revistas que se dedicavam exclusivamente à divulgação da cultura musical. De facto, Joaquim de Vasconcelos publica em 1870 *Os Músicos Portugueses* e inicia em 1873 a sua série de ensaios musicológicos intitulada *Arqueologia Musical*. Ernesto Vieira lança em 1890 o seu *Dicionário Musical* e em 1900 o seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. E a partir de 1873, com o lançamento da revista *Arte Musical*, dirigida por Alexandre Severo Coelho Fortes, suceder-se-ão múltiplos outros periódicos musicais, de duração em alguns casos curta, mas que contribuirão, no seu conjunto, para solidificar a presença da Música no seio do debate intelectual e cultural português: a *Amphion* (1881), dirigida por Augusto Neuparth; a *Gazeta Musical* (1884), propriedade de Josefine Amman e dirigida por Higinio Paulino; a *Gazeta Musical de Lisboa* (1889), dirigida por José Pacini; a segunda série da *Arte Musical* (1890), dirigida por João de Melo Barreto; e sobretudo a terceira (1899), com direção de Michel'angelo Lambertini e a colaboração, além do próprio Diretor, de nomes como os de Francisco de Sousa Viterbo, Vieira, Viana da Mota, Lacerda, António Arroio e o próprio Teófilo Braga, ao que poderíamos ainda acrescentar o *Anuário da Casa Lambertini*, publicado a partir de 1900.

Em 1872, o *Almanaque* publica duas notícias que parecem sugerir já o acesso à informação de algumas destas fontes – sobretudo à de *Os Músicos Portugueses* de Vasconcelos, obra publicada dois anos antes. A primeira é uma pequena anedota relativa a um hipotético encontro entre a cantora italiana Angelica Catalani, estrela absoluta do São Carlos nos primeiros anos do século XIX, e o poeta satírico Nicolau Tolentino de Almeida (*NALLB*, 1872, p. 213-214). O segundo é uma evocação detalhada da récita de abertura do Teatro de São Carlos, a 30 de junho de 1793 (*NALLB*, 1872, p. 340), toda ela absolutamente verídica, apenas com o pormenor acrescentado interessante da expectável reação de espanto do redator perante o facto de a proibição de atuação de mulheres nos palcos de Lisboa vigente nesse período ter implicado que a função de *prima donna seria* fosse então confiada ao *castrato* Michele “Cavani” (na realidade Cavanna – o *Almanaque*, decididamente, tende a atrapalhar-se com as vogais finais e as *doppie* italianas).

Nem por isso se pode dizer que a temática musical portuguesa, no que respeita à Música erudita, tenha a partir daí passado a ser uma componente frequente do nosso anuário, e quando é abordada verificamos que na maioria dos casos se trata de reimpressões de textos alheios já publicados noutros periódicos. Assim:

- em 1889 a descrição de uma récita da Ópera do Tejo em 1755 (*NALLB*, 1889, p. 205-206) é transcrita de um artigo do *Diário de Notícias*;
- em 1893 uma extensa descrição do convento de Mafra, incluindo referências ao conjunto dos seis órgãos e aos dois carrilhões (*NALLB*, 1893, p. 309-311) é copiada do 8º volume do *Gabinete Histórico* de Fr. Cláudio da Conceição (CONCEIÇÃO, 1820);
- em 1901 uma evocação biográfica do compositor e maestro Victor Hussla, acabado de falecer (*NALLB*, 1902, p. 62.63), é a transcrição parcial do elogio fúnebre do Visconde de São Boaventura, representante do Conservatório de Lisboa nas exéquias;
- em 1906 a referência às peripécias da cantora italiana Anna Zamperini na Lisboa pombalina (*NALLB*, 1906, p. xxxii-xxxiv) surge no contexto da recensão do romance histórico de Alberto Pimental *O Lobo da Madragoa* (PIMENTEL, 1904);
- em 1908 o volumoso ensaio de Teófilo Braga sobre Joaquim Silvestre Serrão (*NALLB*, 1906, p. 41-46) é um excerto de uma publicação deste autor sobre o mesmo tema, publicada dois anos antes (BRAGA, 1906);
- em 1908 o artigo sobre o compositor João Arroio (*NALLB*, 1908, p. 225-227) é literalmente reproduzido da revista *Arte Musical*, e o mesmo sucede em 1909 com a biografia de Alfredo Keil (*NALLB*, 1909, p. 33-40).

Há neste âmbito, porém, algumas exceções que vale a pena salientar, constantes do volume correspondente a 1904. A primeira é a da resenha da vida e obra de José Maurício Nunes Garcia assinada por Moreno Brandão, de Entre Montes (São Paulo), que sintetiza os resultados do estudo do Visconde de Taunay sobre este compositor brasileiro magnífico, mas que, por conseguinte, não recorre para o efeito à extensa entrada dedicada à vida e obra do Padre José Maurício entretanto surgida em 1900 no *Dicionário Biográfico* de Ernesto Vieira (*NAL*, 1904, p. 165-167). A segunda é a pequena notícia biográfica sobre o jovem maestro baiano Eduardo González, então em pleno início de um percurso artístico aparentemente muito promissor na Alemanha, inserida no mesmo volume (*NALLB*, 1904, p. 353-354).

Dois exemplos ainda mais relevantes surgirão, por sua vez, em 1909. Antes de mais, o longo ensaio biográfico e analítico sobre D. João da Câmara, que abre o volume, e em que encontramos importantes referências

às parcerias artísticas desde dramaturgo com os compositores Domingos Ciríaco de Cardoso e Filipe Duarte (GASPAR, 2015):

Ciríaco de Cardoso encarrega-se da música, D. João da Câmara e Gervásio Lobato do poema e, sem nada saberem ainda de entrecho e personagens, fixam-lhe um título alarmante: O BURRO DO SR. CORREGEDOR – que, escrito com suma graça e musicado com popular inspiração, viria a ser no cartaz do Teatro Avenida, em 14 de agosto de 1891: O BURRO DO SR. ALCAIDE.

Tal obra, que tamanho entusiasmo obteria em sucessivas épocas, é realmente, como interpretação cômica de uma dada época portuguesa, um completo e assinalável triunfo. Fundindo qualidades nativas de uma raça e elementos históricos popularizados, com uma segura observação dos costumes e profícuo aproveitamento de rifões e crendices, O BURRO DO SR. ALCAIDE, *farsa lírica*, como lhe chamaram os autores, ficaria como tipo copiadíssimo e inigualável de um género novo e português, nitidamente diferenciado da opereta de moldes franceses ou da zarzuela espanhola.

Tinham, segundo parecia, os autores descoberto uma mina opulenta, que desencantaria outros filões. Tão condensadamente porém tinham D. João da Câmara, Gervásio Lobato, e até Ciríaco de Cardoso, embutido nessa primeira farsa todos os elementos de que dispunham, que para continuar a série tiveram de imitá-la, e é d'O BURRO DO SR. ALCAIDE que saem O SOLAR DOS BARRIGAS, CÓCÓ, REINETA E FACADA, e depois BIBI E C^a, O TESTAMENTO DA VELHA, e ainda O JOÃO DAS VELHAS, que D. João da Câmara escreveu com Eduardo Schwalbach.

Dentro do género cômico escreveu também D. João da Câmara, sem colaboradores: O OITO – opereta em 3 atos, com música de Filipe Duarte (Rua dos Condes – 24 de dezembro de 1896I; e A BRUXA DO VALE – opereta em 3 atos (NALLB, 1909, p. 24-25).

Mas vale também a pena ler, no mesmo volume, o excelente sumário da carreira brilhante da Soprano portuguesa Maria de Arneiro, filha adotiva dos Viscondes de Arneiro, que na viragem do século atuou nos principais teatros de Ópera mundiais ao lado de estrelas de primeiríssimo plano como Tamagno, Caruso, Bastianini, etc.. Trata-se de um enunciado

rigoroso dos principais papéis interpretados pela cantora e dos teatros mais relevantes em que atuou (*NALLB*, 1909, p. 25-27). É claro que não se pode excluir, contudo, a possibilidade de se tratar também aqui de uma transcrição de um artigo alheio, não identificada como tal.

AS TRADIÇÕES POPULARES RURAIS E URBANAS

No que respeita às tradições musicais populares portuguesas, a primeira inserção do *Almanaque* data de 1858, e – mais uma vez excepcionalmente – vem assinada, neste caso por António Martins Leorne. Sob o título “Clarim-Telégrafo”, a sua intenção é a de relatar uma prática vigente no Minho, neste caso na região de Vila Nova de Famalicão, e que não deixaria por certo de surpreender um leitor citadino, face à euforia de exaltação dos progressos civilizatórios provocada pela recente introdução do telégrafo em Portugal, em 1856-57:

Próxima a Vila Nova de Famalicão, no Minho, há um mestre de música na aldeia, que para reunir os colegas usa de um meio engenhoso, infalível e mais seguro do que o aviso a cada um em particular pelo telégrafo elétrico. Há uma festa (enterro, batizado ou casamento) em que se requer música para abrilhantar a cerimónia? Dirigem-se ao mestre (homem único e original na sua espécie, porque toca rabeca, ao mesmo tempo que canta e marca o compasso), e dizem-lhe o lugar, dia e hora, em que tem de comparecer. Os doze ou catorze filarmónicos de que se compõe a orquestra minhota, moram longe uns dos outros, e estão dispersos pelas freguesias dos arredores. Avisar cada um de per si fora trabalho para mais de um dia, e muitas vezes custoso de desempenhar. Que faz o nosso homem? Manda recado ao músico do clarim, que mora no cimo de um dos mais altos montes daqueles arredores, a um quarto de légua de distância, este atira a enxada para a banda, e ei-lo que dá três ou quatro sinais, uns breves e outros prolongados, segundo o aviso. E é obra desenganada!... Quem se puser de observação, verá nesse mesmo dia ou no dia seguinte, de manhã ou de tarde, com os instrumentos ou sem eles, conforme o sinal, surgir, não os corpos da terra, ao som da extemporânea e prematura trombeta de Jubal, porém os nossos músicos, saindo de casa em direção à do mestre, levando alguns às costas os instrumentos pendurados de um pau, à imitação do

pedreiro ou carpinteiro que à segunda-feira volta da sua aldeia para a cidade, com a *boroa*, ou a serra ou a ceira da ferramenta (*ALLB*, 1858, p. 326).

Especialmente detalhado é um texto de 1860 sobre as festas da Senhora da Assunção numa povoação do julgado de Gouveia, em que se descrevem com detalhe as várias danças, “ao som de mal afinada viola”: a “dança das donzelas” que vêm “abjurar da religião de Mafoma”, a “dança dos marujos” que “em ocasião de temporal fizeram voto de vir em romaria à *Senhora da Assunção*”, a “dança dos espingardeiros” representando um combate simulado entre portugueses e espanhóis, “vindo o general espanhol ajoelhar aos pés do vencedor”, e por fim a “dança dos pretos”:

Oito pequenos, de nove a dez anos, com as caras enfarruscadas, assim como as mãos, pés e pernas, vestidos de vermelho, com muitos guizos pelo fato, conduzidos por uma guia tocando o fandango, fazendo mil caretas e visagens, correm todas as estações, e também de quando em quando representam a farsa de serem escravos maltratados pelo seu senhor. Faz cada uma a sua queixa, repetindo o seu *dito*, pela maior parte cheio de palavras indecentíssimas, que ofenderiam os ouvidos menos castos em outra ocasião, mas naquele dia consagrado à Virgem, tudo é permitido e aplaudido! (*ALLB*, 1860, p. 201-202)

No mesmo número há uma referência ao talento musical excepcional de um menino que vive em Aldeia Rica e “toca qualquer instrumento, destes que há na aldeia, sem saber uma nota da escala, e sem nunca ter estudado, e fez um instrumento com uma cana e umas aparas, do qual tira uns sons iguais aos da mais harmoniosa flauta”, que conclui com o voto de que “no nosso Conservatório se desse impulso a tão extraordinário génio musical” (*ALLB*, 1860, p. 288)

Mas são especialmente de destacar as descrições da música nas festas do Divino Espírito Santo na ilha de São Jorge, nos Açores (*ALLB*, 1867, p. 229), do Corpus Christi em Monção (*ALLB*, 1867, p. 276-277), dos enterros de crianças defuntas (“baile ao anjinho”), mais uma vez em São Jorge (*ALLB*, 1870, p. 287-288), ou ainda no canto das Janeiras na Foz do Douro (*NALLB*, 1873, p. 196) ou na dança da “Chamarrita” açoriana (*NALLB*, 1904, p. 378-381), sempre referidas no tom elogioso que saúda estas manifestações como expressões de um autêntico *Volkgeist* nacional português.

Essa celebração é particularmente evidente num artigo de síntese intitulado “Frenesi Dançante”, que aponta a diversidade das práticas musicais e coreográficas tradicionais no território metropolitano português, mas procura unificá-las num mesmo espírito festivo transversal:

O nosso povo, de província para província, diverge em muitos dos seus hábitos; e não só nos seus hábitos, do seu temperamento, de onde derivam muitos deles. Por exemplo: É sério e menos expansivo nas suas diversões do Mondego para o sul, do Mondego para o norte é de uma desafetada alegria nos seus dias de festa. [...]

Ó! Santas crenças! Abençoado seja o espírito que vos alimenta, despreocupando de ambições, e alegre na sua mesma pobreza, porque essa alegria é a felicidade (*NALLB*, 1879, p. 312-313).

É interessante notar a proposta de distinção de carácter entre o espírito das canções e danças tradicionais do norte e do sul do País, que Alberto Pimentel retomará nos seus livros *A Triste Canção do Sul* (PIMENTEL, 1904^a) e *As Alegres Canções do Norte* (PIMENTEL, 1905). E também, naturalmente, esta suposta alegria “na sua mesma pobreza” que indicaria o habitual dogma folclorista da felicidade essencial de um povo em harmonia com a sua própria identidade, independentemente da precariedade das suas condições materiais de existência.

Por fim, ainda no campo das tradições rurais, há que chamar a atenção para os dois únicos artigos com que me deparei no *Almanaque* relativos às práticas musicais brasileiras. O primeiro, de 1901, e intitulado “Bumba – Meu – Boi”, é assinado pelo paulista L. Sacramento, e contém uma extensa descrição desta festividade tradicional em todo o norte e nordeste do Brasil, literalmente transcrita de uma das obras fundadoras da Etnologia brasileira, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, de Melo Morais Filho, com prefácio de Sílvio Romero (MORAIS FILHO, 1895).

O segundo, subscrito em 1904, por Manuel Leal, de Limoeiro (Pernambuco), parece ser um texto original e constitui sem dúvida o melhor artigo de teor etnomusicológico de todo o anuário, descrevendo a música e a coreografia da dança pernambucana “Mineiro Pau”, de que reproduz inclusive a melodia em notação musical:

E uma dança popular aqui em Pernambuco. Embora seja de origem plebeia também já é usada nas salas, em reuniões familiares, substituída a viola ou a guitarra no acompanhamento da música pelo piano, ou mesmo violino,

flauta, etc..

A dança consiste no seguinte.

Forma-se uma roda de moças e rapazes, dando uns aos outros as mãos, e ficando no centro um dos dançadores ou dançadoras, e é esse o que canta, respondendo os restantes em coro, depois de cada verso da quadra entoada pelo cantor. [...]

Consecutivamente, o que está no centro passa a ocupar um lugar na roda, deslocando outro, que, por sua vez, fica no centro, e assim sucessivamente.

A dança tem lugar, voltando-se cada um dos dançadores ora para a direita ora para a esquerda, sapateando a compasso em frente do seu par, ou do par do seu vizinho, alternadamente, movimento ou passo de dança, que pode talvez ser indicado pela seguinte forma *tatá... tá... tatá... tá*, etc.

É curioso observar que muitos dos elementos da forma musical e da coreografia descritos – os do diálogo entre coplas pela voz solista e refrão coral, bem como os do desafio sapateado entre pares – apresentam fortes semelhanças com os do Fado brasileiro oitocentista, tal como este é retratado por múltiplas fontes da época (NERY, 2023), sugerindo que também aqui estejamos perante um género de dança cantada de matriz afro-brasileira.

O Fado, por sua vez, dificilmente poderia estar ausente da cobertura cultural e artística do *Almanaque*, mas dada a extrema preocupação de respeitabilidade moral que a publicação parece evidenciar desde a sua fundação, compreende-se que não queira dar testemunho do género enquanto este se desenvolve sobretudo como um canto marginal do *bas fond* de Lisboa, a partir da viragem para a década de 1830, ou mesmo quando se converte numa canção da boémia estudantil coimbrã, nas décadas seguintes. A primeira menção do Fado no nosso anuário data assim apenas de 1882, e mesmo assim é indireta, referindo-se apenas, num longo poema em alexandrinos, às “notas de saudade em cânticos de amor” e aos “cantos de prazer” da festa de despedida do curso do 5º ano jurídico de 1879-80 na Universidade de Coimbra (NALLB, 1882, p. 74).

Em 1897 temos nova alusão indireta, sem que a palavra “fado” seja ainda utilizada, quando se citam na íntegra os versos de uma “Canção à Guitarra” de Bulhão Pato que teria sido “cantada pelo académico Hilário na récita em homenagem à memória de Gervásio Lobato” (NALLB, 1897, p. 107). Menciona-se aqui Augusto Hilário (1864-1896), figura emblemática da boémia universitária coimbrã e expoente destacado do Fado de Coimbra, como intérprete e compositor, falecido aos 32 anos, quando ainda frequentava o 3º ano de Medicina. Em 1900 anuncia-se a publicação de um volume de

Cantigas – para o Fado e para as Fogueiras de São João, da autoria de “estudantes de Coimbra”, sendo citadas algumas quadras de autores como Augusto Gil, Teixeira de Pascoais ou Afonso Lopes Vieira, entre outros, que são consideradas pelo articulista “formosíssimas” (NALLB, 1900, p. LXVI).

Em 1903 é igualmente referida a edição dos versos do já falecido “Cantador de Setúbal”, António Eusébio, o “Calafate”, que acabava de ser publicada com prefácio de Guerra Junqueiro. Curiosamente, o anúncio é feito sempre qualquer referência ao facto de estes versos se destinarem a ser cantados em Fado, mas em contrapartida o comentário à edição é surpreendentemente crítico da ordem social, num tom de aberta simpatia para com a causa da luta operária que talvez se deva à convicção militante de um possível colaborador eventual isolado, já que na minha consulta destes volumes não voltei a encontrar um texto tão empenhado politicamente:

Os seus assuntos prediletos são sempre dos que interessam e apaixonam as massas populares, que o escutavam com prazer e o aclamavam com entusiasmo nos seus dias de triunfo. Chora os desamparos e desditas de enjeitados e órfãos; – regista, com palavras frisantes, o contraste entre pobres e ricos, entre patrões e operários, entre senhorios opulentos e desalmados e inquilinos misérrimos; – deplora os desastres das guerras, e as opressões dos fortes contra os fracos; – estigmatiza a corrupção eleitoral; – exalta as glórias do trabalho, e os afetos da família; – põe a descoberto o nada das vaidades humanas; – e finalmente fustiga com mordentes epigramas – abusos, prepotências e ridículos sociais (NALLB, 1903, p. XLIV).

Deixando de parte este exemplo isolado e extremo, quando o Fado reaparecer no *Almanaque* será mais uma vez envolto nas roupagens imaginárias com que desde finais do século alguns setores da comunidade fadista tentam esconder a marginalidade social das origens do género e o seu enraizamento quase exclusivo na Grande Lisboa e na sua extensão académica a Coimbra, ora fazendo-o remontar a épocas de glória passadas da História e da Cultura portuguesas, ora tentando alegar a sua prática generalizada multissecular em todo o território nacional português. Assim, em 1904 o anuário transcreve, sob o título “A Poesia e Música Popular”, um excerto do apontamento biográfico que Júlio de Castilho publicara em 1901 do pintor Vieira Lusitano (CASTILHO, 1901), e neste o autor decide descrever o biografado, que viveu entre 1699 e 1783, a cantar o Fado na sua juventude, ou seja, cerca de um século antes das primeiras práticas documentadas do

género em Lisboa. E situa, além do mais, a cena no Minho e dá como exemplos dos fados assim cantados a *Marianita* e a *Merciana*, que são, obviamente, canções tradicionais rurais, a primeira do Alentejo e a segunda dos Açores, de maneira a poder incluir o Fado numa categoria indistinta das “nossas trovas nacionais”, que mais abaixo no mesmo artigo designará ainda pelas “nossas melopeias populares”.

Mas registre-se que para tal Castilho projeta sobre este quadro, transposto retroativamente de um século, as observações que lhe desperta a prática do Fado do seu tempo, e aproveita até para mencionar – mais uma vez a despropósito da cena histórica que construiu – o sucesso que o ator Francisco Taborda tinha na comédia musical *Triste Fado*, de Manuel Roussado, estreada no Teatro Ginásio em 1869, quando improvisava pelo meio do texto escrito, acompanhando-se ele próprio à viola, fados com quadras satíricas que ia mudando de récita em récita. Veja-se parcialmente o artigo em causa:

Vieira ao meio e os dois rapazes Falcões aos lados, empunharam com arrego as banzas de Braga, e de pé cruzado, desempenados, virados para as senhoras, começaram de concerto a arranhar os acordes lacrimosos e dulcíssimos de um fado. Logo depois, no meio do alarido geral, entrou Vieira a cantar, na sua voz fresca e cheia de cor, algumas das nossas trovas nacionais tão singelas, e sempre tão bem-vindas!

Eu não sei o que têm aquelas músicas de quatro notas; poderão não valer um ceitel na cotação dos maestros; mas sei que muita vez me deixa frio uma ópera, e nunca deixou de me entusiasmar uma *Marianita* ou uma *Merciana* cantada de ronda, ao luar, por esses casais da serra de Monsanto, ou por essas quintas dos Olivais. [...]

Aquelas quadras são pobríssimas; nenhum poeta de cunho se dignaria de assiná-las; mas naquelas obras mínimas da arte dos pobre e dos ignorantes há uma suavidade de cor e um vago de contornos, que é uma delícia. O pensamento é singelo; a forma é vulgar; mas esse pensamento é verdadeiro e essa forma é musical. Aquilo não cansa, e comove por si, e pelas recordações. [...]

Quando Taborda cantava na comediazita – *Ditoso Fado* algumas quadras à vila, o público em altos gritos, pedia mais, e mais, e mais, e o grande incomparável Taborda, enfiava centenas de quadras entre aplausos (*NALLB*, 1904, p. 159-160).

Mas em 1908 deparamo-nos com aquela que talvez seja a mais bizarra tentativa de nobilitação *a posteriori* desta canção popular urbana, que à data da edição ainda mal tinha cumprido oito décadas desde que, trazida das suas raízes afro-brasileiras, começara a cantar-se e dançar-se nas tabernas, nos bordéis e nas festas de terreiro dos bairros populares de Lisboa (NERY, 2011). Na sua secção de recensões literárias o *Almanaque* desse ano transcreve da peça *Divino Amor*, do dramaturgo Mário Monteiro (MONTEIRO, 1906), o prodígio de imaginação desta estrofe que seria cantada ao Infante D. Henrique pelo seu pajem Canuto:

D. HENRIQUE: O fado, sim! O fado é realmente lindo!...

CANUTO: O fado é doutro mar, outro mistério infindo!

Nasceu em Portugal, com ele há de morrer!

Em cada som dos seus, faz recordar, viver

Os peitos dos heróis, as lindas castelãs

As princesas gentis e os trovadores galãs,

A luz da lua, o sol, o povo, os céus, o mar

Ai tudo, tudo, enfim, que o sabe soluçar!

O fado português, de uma origem divina,

Qual borboleta de ouro matizada e fina,

Que roçasse por nós num carinhoso afago,

Possui um não sei quê de misterioso e vago!

É a voz do sofrer, dos anjos lá dos céus...

Eu ia até jurar que o fado... fê-lo Deus

P'r'os infelizes na terra! Essa rara beleza

Ouvi, senhor Infante, é a alma portuguesa

(NALLB, 1908, p. XLVI).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua Fundação em 1783 até à Atualidade: Estudo Histórico*. Lisboa: Tipografia Castro Irmão, 1883.

BRAGA, Teófilo, *Joaquim Silvestre Serrão e a Música Religiosa em*

Portugal. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial, 1906.

CASTILHO, Júlio de. *Os Amores de Vieira Lusitano*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1901.

CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da. *Gabinete Histórico*, Vol. VIII. Lisboa: na Impressão Régia, 1820.

GASPAR, Paulo Filipe Lopes da Luz. *Ciríaco de Cardoso e O Burro do Sr. Alcaide: Percursos de Formação de um Compositor de Comédia Musical no Portugal Finissecular*. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015.

MONTEIRO, Mário. *Divino Amor*. Lisboa: Tavares Cardoso, 1906.

MORAIS FILHO, Alexandre de Melo. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Prefácio de Sílvio Romero. Rio de Janeiro: Fauchon, 1895.

NERY, Rui Vieira. Vozes da Cidade: Música no Espaço Público de Lisboa no Final do Antigo Regime. In: FARIA, Miguel Figueira de (coord.). *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007. p. 23-44.

NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. 3a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 2012.

NERY, Rui Vieira. *O Fadinho Nacional Legítimo, Genuíno e de Pura Cana: Um Olhar sobre o Fado Brasileiro no Século XIX*. *Revista Brasileira*, ano 2, n. 10, p. 160-181, jan./mar. 2023.

PIERCE, J. Mackenzie. Writing at the Speed of Sound: Music Stenography and Recording Beyond the Phonograph. *19th-Century Music*, v. 41, n. 2, p. 121-150, outono 2017.

PIMENTEL, Alberto. *O Lobo da Madragoa*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1904.

PIMENTEL, Alberto. *A Triste Canção do Sul*. Lisboa: Livraria Central, 1904.

PIMENTEL, Alberto. *As Alegres Canções do Norte*. Lisboa: Viúva Tavares

Cardoso, 1905.

Recebido em: 13 set. 2023

Aprovado em: 8 dez. 2023