

UM OLHAR MUSICAL SOBRE PORTUGAL NO FINAL DO SÉCULO XVIII: O DIÁRIO DE VIAGEM INÉDITO DE TILESÍUS VON TILÉNAU*

INÊS THOMAS ALMEIDA**

Resumo: Em 1795, o naturalista, médico e ilustrador da Turíngia, Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau (1769-1857), visitou a cidade de Lisboa juntamente com o conde Johann Centurius von Hoffmannsegg (1766-1849), seu patrono e cientista amador, que o contratara com o intuito de percorrerm o país de lés a lés e publicar um compêndio abrangente sobre a botânica portuguesa. A viagem não correu como planeado e, após escassos meses, ambos regressaram à Alemanha. Desta expedição resultou, porém, um diário, nunca publicado, no qual Tilesius descreveu a ópera, a música sacra e a paisagem sonora das ruas de Lisboa. Neste texto, após um breve enquadramento biográfico, será apresentado o conteúdo musical deste diário, que se revela não só como uma excelente fonte de novas e valiosas informações sobre as práticas culturais portuguesas da época, mas também sobre a mentalidade do autor e, de forma mais alargada, sobre o seu contexto cultural.

Palavras-chave: Relatos de viagem; Antigo Regime; Música em Portugal; Olhar alemão.

Abstract: In 1795, the Thuringian naturalist, physician, and illustrator Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau (1769-1857) visited Lisbon with Count Johann Centurius von Hoffmannsegg (1766-1849), his patron and amateur scientist. The trip did not go as planned and after a few months both returned to Germany. This expedition resulted, however, in a diary, never published, in which Tilesius described opera, sacred music and the soundscape of the streets of Lisbon. In this text, after a brief biographical background, the musical content of this diary will be presented, which reveals itself not only as an excellent source of new and valuable information on the Portuguese cultural practices of the time, but also on the author's mentality and, more broadly, on his cultural context.

Keywords: Travelogue; Ancien Regime; Music in Portugal; German gaze.

ENQUADRAMENTO

Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau (1769-1857) nasceu em Müllhausen, uma antiga cidade real da Turíngia, na Alemanha, no seio de uma família de ilustres advogados, médicos e filósofos cujas raízes remontam ao século XVI¹. Estudou Medicina e Ciências

* A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990. Se o *copyright* de tabelas, gráficos e outras imagens não for indicado, pertence à autora deste texto.

** Investigadora de pós-doutoramento no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IELT/NOVA FCSH), no projecto *RELIT-Rom Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. XV-XVIII)*, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia, UIDB/00657/2020. Email: inesthomas@fcs.unl.pt. ORCID: 0000-0002-4683-9499.

¹ Para mais informações biográficas sobre Tilesius, leia-se as monografias de Katharina Schendel (SCHENDEL, 2015) e de Gudrun e Hans-Joachim Blankenburg (BLANKENBURG, BLANKENBURG, 2019), bem como as investigações de Frieder Sondermann (SONDERMANN, 2009, 2013). Para a contextualização dos escritos de Tilesius sobre Portugal,

Naturais na Universidade de Leipzig e, como jovem promissor e com um enorme talento para o desenho (teve aulas na Academia Pleißenburg das Artes, em Leipzig, onde também Goethe tivera lições), foi recrutado pelo conde von Hoffmannsegg para explorar e catalogar a flora portuguesa, numa expedição que deveria durar dois anos. O empreendimento correu mal: em parte, devido ao mau tempo, que impossibilitou ou dificultou as observações botânicas, em parte, devido a problemas burocráticos, e, em parte, devido a desentendimentos pessoais entre Tilesius e o conde. A viagem, iniciada no Outono de 1795, terminou, afinal, em Março de 1796, com o regresso a casa de ambos os intervenientes. Tilesius voltou à Universidade de Leipzig, onde se doutorou em Filosofia no ano seguinte, e em Medicina e Cirurgia em 1801. A fama das suas ilustrações e pesquisas sobre as espécies marinhas da costa portuguesa valeram-lhe um convite da Universidade de Moscovo para participar na primeira viagem russa de circum-navegação, iniciada no Verão de 1803, no navio *Nadejda*, sob o comando do capitão barão Adam Johann von Krusenstern (1770-1846) e só terminada três anos depois.

Finda a viagem, Tilesius foi nobilitado pelo czar Alexandre I e nomeado Cavaleiro da Ordem de Vladimir e da Legião Francesa. Tornou-se membro das academias de ciências de numerosas cidades, como Erfurt, Berlim, Göttingen, Munique ou Sampetersburgo, publicou vários ensaios sobre a taxonomia dos animais marinhos e distinguiu-se na medicina ao descrever a neurofibromatose e muitas outras doenças da pele. Regressou à sua cidade natal, Mühlhausen, em 1814, e aí morreu em 1857, com dificuldades económicas, isolado e em completo esquecimento.

O diário de Tilesius von Tilenau em Portugal² é um dos relatos de viagem mais interessantes sobre a prática musical portuguesa no final do Antigo Regime³. Em 1799, três anos depois de ter regressado a casa, Tilesius publicou a tradução alemã de *Tableau de Lisbonne*, um relato de viagem do médico francês Joseph-Barthélemy-François Carrère (1740-1803), e acrescentou-lhe uma adenda de quinhentas páginas, o *Nachtrag zur Berichtigung einzelner Ansichten in dem Gemälde von Lissabon und einzelne Fragmente eines Augenzeugen zur Kenntniß dieser Hauptstadt*, em português, *Suplemento ao Panorama de Lisboa*, publicado em 2018 pela Biblioteca Nacional de Portugal, com tradução de Fernando Clara. Neste *Suplemento*, Tilesius propunha-se efectuar as alterações necessárias ao texto de Carrère, invocando o seu próprio estatuto de testemunha ocular (muito apreciado nesses anos de sensibilidade pré-romântica, em que à visão iluminista de conhecimento enciclopédico se contrapunha o gosto

consulte-se o excelente capítulo introdutório de Fernando Clara à sua tradução do *Suplemento* para português (TILESIUS, 2018).

² MÜHLHAUSEN STADTARCHIV [s.n.].

³ Para mais informações sobre os relatos alemães e a descrição das práticas musicais em Portugal neste período, leia-se a tese de doutoramento da autora: ALMEIDA, 2021.

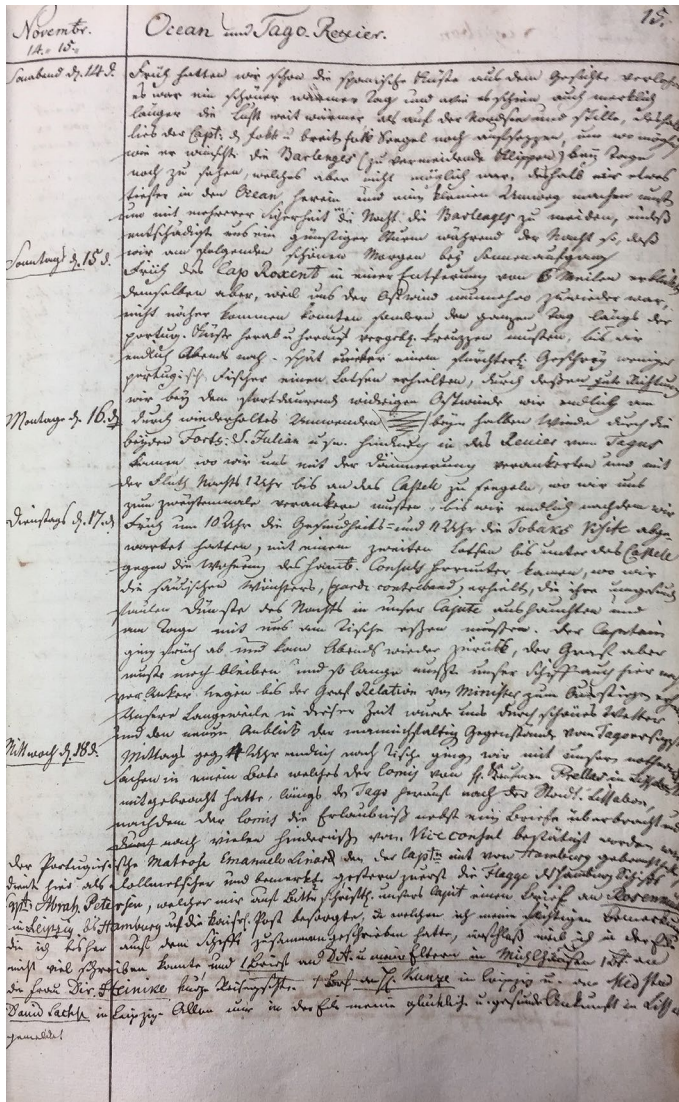


Fig. 1
Página do diário de Tilesius von Tilénau, na qual se descreve a sua chegada de barco a Lisboa.
Fonte: Mühlhausen Stadtarchiv, Tilesius-Bibliothek Sign. 82/237

pela sensibilidade individual e o relato opinativo da realidade observada). A sua descrição baseava-se nas notas de viagem que retivera num diário manuscrito, nunca publicado, que se encontra actualmente no Arquivo Municipal de Müllhausen⁴ e que mostra uma visão mais dura, sem filtros e mais abrangente da sua estada em Lisboa, com detalhes espantosos e elementos anteriormente desconhecidos, que, mais tarde, foram omitidos na publicação do *Suplemento*.

⁴ Fui alertada para a existência deste manuscrito em 2016 pelo investigador Fernando Clara, a quem muito agradeço.

O CONTEÚDO MUSICAL DO DIÁRIO

Tilesius, segundo a informação no seu diário, comprou o grosso volume encadernado a 21 de Setembro de 1795, em Hamburgo, nas vésperas do seu embarque para Lisboa. Bem-intencionado, escreveu como título *Tagebuch auf meiner Reise von Hamburg nach Lissabon etc. von 1795 bis 1797* (*Diário da minha viagem de Hamburgo a Lisboa etc. de 1795 a 1797*) na convicção de que ficaria em Portugal dois anos, sem saber que seriam apenas cinco meses. Das 559 páginas do caderno, apenas as primeiras trinta são efectivamente entradas de diário (de 20 de Setembro a 24 de Dezembro de 1795), e dentro destas, apenas quinze dizem respeito à sua estada em Portugal. As restantes são listas de livros, transcrições de textos, comentários e observações posteriores, que abordam temas científicos como a taxonomia e a morfologia das espécies, além de folhas e materiais soltos: um bilhete para um concerto de flauta em Sampetersburgo, a 4 de Janeiro de 1799, ou ainda uma flor seca, possivelmente colhida em Portugal. O texto está grafado em *Kurrentschrift* ou escrita gótica cursiva, com passagem para os caracteres latinos sempre que se trate de palavras em italiano, português ou outra língua latina.

Um aspecto essencial para a análise do diário é o facto de Tilesius ter um conhecimento profundo da música. As suas observações sugerem que possuía um ouvido treinado e um domínio completo da teoria musical e do contraponto, ultrapassando, em muito, a normal educação musical burguesa ou o contexto de um simples melómano. Tilesius tocava violino, viola, harpa, piano e órgão e encomendava frequentemente partituras de músicos do seu tempo, como Mozart, Beethoven e Haydn, para seu uso pessoal. Numa carta de 30 de Maio de 1818, que escreveu ao impressor e editor Johann Martin Peters-Steffenhagen (1803-1873)⁵, Tilesius agradecia, entre outras coisas, o envio das partituras de várias peças musicais (entre estas, um quinteto de Beethoven e dois quintetos de Mozart), e acrescentava que apesar de já ter dois trios com viola, desejava ter mais, nomeadamente de Mozart, bem como algum concerto para viola; pedia-lhe, porém, que lhe enviasse partituras de execução simples e com poucos instrumentos, por não ter com quem ensaiar peças difíceis. Ou seja, o seu próprio nível seria elevado, mas os das (poucas) pessoas que consigo faziam música, não. Nesta mesma carta, para evitar que o editor lhe enviasse repetições, Tilesius acrescentou uma lista das partituras que já tinha: tratava-se, sobretudo, de música de câmara, da autoria do famoso e já na época muito conceituado compositor Joseph Haydn, mas também de Anton Ferdinand Tietz (compositor bávaro que estivera ao serviço do czar Alexandre I, em Sampetersburgo, onde, provavelmente, terá conhecido pessoalmente Tilesius), Adalbert Gyrowetz (à época, vice-mestre de capela do teatro da corte de Viena) e Louis Massoneau (compositor alemão de origem francesa

⁵ TILESIIUS, 1818.

que se destacara como violonista na corte de Ludwigslust, no norte da Alemanha). Havia, portanto, por parte de Tilesius, um domínio musical sólido, não apenas como intérprete (chegando a ter um grau técnico bastante superior àquele do seu círculo de amigos), mas também enquanto conhecedor do repertório de câmara que circulava pelo espaço alemão, desde o recôndito Meclemburgo até à corte de Viena.

A sua actividade musical é ainda documentada pela análise musicológica que fez sobre canções e danças tradicionais que recolheu na península de Kamchatka, no extremo leste da Rússia, e nas ilhas Marquesas, na Polinésia Francesa, durante a sua viagem de circum-navegação pelo mundo, e que publicou em *Allgemeine musikalische Zeitung*, de 23 de Janeiro de 1805⁶.

A descrição destas canções é surpreendentemente rica. No artigo, acompanhado por uma gravura sua de um nativo, Tilesius referiu a dificuldade de transpor para a notação ocidental uma canção que não se enquadrava no sistema temperado de tons e semitons, e fez uma análise musical pormenorizada da extensão, estrutura, células melódicas, uso da terceira menor e peculiaridades observadas na interpretação. Este grau de precisão está infelizmente ausente das observações que Tilesius deixou sobre a música portuguesa. As suas descrições, embora pormenorizadas, incidiram em Lisboa sobre o local da prática musical, o repertório, o contexto e os intérpretes, e não com uma análise detalhada da música propriamente dita. No entanto, o pormenor com que Tilesius se dedicou à observação destas práticas, assente numa sólida formação musical e numa atitude claramente científica, qual musicólogo *avant la lettre*, reveste esta fonte de particular interesse.

No que respeita às práticas musicais, Tilesius ficou, em geral, agradavelmente surpreendido. No *Suplemento*, afirma que o Long Room — um espaço de encontro e lazer da comunidade estrangeira, que funcionava como um clube de modelo inglês, cujos sócios pagavam anuidade e eram exclusivamente estrangeiros — era um «belo lugar», «esplendidamente decorado» e onde se realizavam muitas danças⁷; o Teatro de São Carlos era um belo edifício e, de longe, o que mais lhe agradava na cidade; a orquestra deste teatro era «tão perfeita e agradável como a da capela de Dresden»; os cantores eram muito bons, e alguns até «excelentes»; os acrobatas e bailarinos eram «de uma destreza indescritível»; havia muitos autores portugueses que possuíam um «grande e invulgar talento para a poesia dramática»; nas comédias portuguesas, podia-se encontrar «muito de original nos seus esforços dramáticos», e mesmo o tão odiado *Gracioso* ou *Hanswurst* «de vez em quando, não deixa de ter graça». Mas

⁶ TILESIIUS, 1805.

⁷ TILESIIUS, 1799: 390-391. Apesar de existir uma tradução portuguesa deste *Suplemento*, neste texto, optou-se por utilizar, nas passagens referentes à música, a tradução de Rui Vieira Nery ou da própria autora, pelo facto de, muitas vezes, os termos utilizados no original alemão remeterem para especificidades que escapam a uma tradução não especializada em música, e que são relevantes para a compreensão do contexto musical que aqui se pretende realçar. Nos trechos do *Suplemento* que não dizem respeito à música, utilizou-se a tradução de Fernando Clara.

a passagem mais elogiosa — e mais comentada — de Tilesius falava da qualidade da orquestra do Teatro São Carlos, que comparou à da Staatskapelle de Dresden:

A orquestra é formada por italianos que pertencem à Capela Real, mas também ali encontrei alguns alemães. A música é tão perfeita e agradável como a da Capelle de Dresden; os senhores músicos estão em condições de, após numerosos ensaios, tocarem muito bem as composições de um Dalayrac, um Alessandri, um Grétry, etc.; de Mozart, contudo, nunca aqui ouvi nada; ouço dizer que as suas composições são demasiado difíceis para esta orquestra — e no entanto o salário destes músicos em Portugal é cerca de cinquenta por cento mais elevado do que os da Saxónia⁸.

Esta apreciação de Tilesius mudou drasticamente quando passou à música sacra. Detentor de uma formação musical cuidada, nomeadamente no órgão — instrumento associado à prática religiosa —, a ideia de Tilesius sobre o que deveria ser uma celebração litúrgica e o tipo de música que lhe estava associado seguiam, forçosamente, o modelo luterano, que colidia com o modelo católico português, contra-reformista e italianizante.

Ao longo do século XVII, tinha havido em toda a Europa uma divisão entre espaços sagrados e profanos: de um lado, estava a música sacra, que se ouvia durante as celebrações religiosas em locais especificamente destinados para o efeito, como igrejas, catedrais ou capelas, e, do outro lado, estava a música profana, associada ao entretenimento, que se ouvia, entre outros, nas óperas, na corte, em concertos públicos e nos salões. A própria música acompanhava a separação dos espaços: a música sacra caracterizava-se por andamentos mais lentos, textura contrapontística e uma certa sobriedade técnica, enquanto a música profana tinha andamentos mais rápidos e dançáveis, maior expressividade e virtuosismo.

Em Portugal, pelo contrário, o que acontecia era a mistura destas duas esferas, sagrada e profana, tanto no espaço como no conteúdo. Para se proteger da ameaça protestante e assegurar a sua influência junto aos fiéis, a Igreja Católica portuguesa, no melhor espírito da Contra-Reforma, apostou numa lógica de sedução e atracção dos crentes para a sua ideologia e os seus rituais. A liturgia assumia um carácter festivo, onde todos os elementos (música, pinturas, estátuas, paramentos, luzes e cheiros), bem como as coreografias os gestos dos celebrantes e da congregação, criavam

⁸ TILESIIUS, 1799: 402-403. Os trechos traduzidos por Rui Vieira Nery provêm do seu estudo sobre viajantes estrangeiros, que se espera ver publicado em breve, e para o qual o historiador e musicólogo identificou e traduziu passagens referentes à música em mais de três centenas de relatos estrangeiros. Essas passagens foram generosamente colocadas à disposição da autora para elaboração da sua tese doutoral e investigação posterior, cabendo aqui, por isso, uma palavra de apreço e gratidão. Todas as traduções do *Suplemento* da autoria de Rui Vieira Nery e da autora utilizadas neste artigo encontram-se na referida tese; cf. ALMEIDA, 2021.

um espectáculo envolvente em que todos participavam e que, assim se esperava, encheria o rebanho de fervor religioso. Segundo Rui Vieira Nery, a música pretendia reforçar «a dimensão emocional e afectiva da participação dos fiéis no acto religioso, conduzindo-os desta forma, desejavelmente, à essência espiritual da liturgia de um modo mais eficaz do que a via puramente racional e doutrinal»⁹. A Igreja Católica portuguesa cruzava assim o sagrado e o profano, teatralizando um e sacralizando o outro. Musicalmente, essa dimensão teatral foi acentuada pela adopção de modelos profanos de grande sucesso na Europa, que eram os da ópera, em especial a ópera italiana, que encontrava assim lugar no contexto litúrgico.

Para Tilesius, como para tantos outros viajantes alemães, esta fronteira fluida entre o sagrado e o profano era motivo de incompreensão, desagrado e rejeição, causando-lhe mesmo grande repulsa: o cerimonial das igrejas tinha, segundo o *Suplemento* de 1799, «gesticulações que fazem dos homens macacos»; a música não era solene, mas «de dança cossaca», os órgãos da igreja soavam como «realejos», com uma «vozeria» nos registos das flautas e das palhetas¹⁰. Estas considerações — quer positivas quer negativas — fazem parte da matriz interpretativa comum aos viajantes alemães, nomeadamente a avaliação em função do reconhecível, sendo esta avaliação positiva se aquilo que se observa corresponder ao modelo esperado (influência da ópera de corte italiana, qualidade dos cantores, a orquestra que fazia muitos ensaios, tudo elementos comuns ao que acontecia nas cortes alemãs, bem como as reuniões no Long Room inglês, que se aproximariam do modelo de salão tão em voga em Berlim) e negativa, quando era diferente, revelando aqui a enorme rejeição deste viajante perante um modelo sacro contra-reformista, feito segundo códigos que ele não conhecia (por exemplo, todo o cerimonial litúrgico), ou que esperaria encontrar num contexto diferente (como a música de dança, que lhe agradava no Long Room inglês, mas nunca numa missa).

Este relato revela, assim, uma estranheza que se deve, antes de mais, a uma profunda diferença estética: à solenidade e seriedade alemãs contrapunha-se, em Portugal, a celebração festiva e operática que transformava a liturgia num espectáculo total e unia a novidade italiana ao estilo da Contra-Reforma. Encontramos este choque de posturas — e de expectativas — bem exemplificado no *Suplemento*:

*Quem poderia edificar-se com coisas que produzem uma impressão tão perversa sobre a nossa sensualidade, com uma brincadeira infantil ridícula e colorida a que aqui chamam cerimonial eclesiástico, com gesticulações que fazem dos homens macacos, com a música de dança cossaca de um ou mais órgãos que parecem realejos, com uma vozeria tão abominável de uma multidão de padres duros de ouvido?*¹¹

⁹ NERY, 1998: 108.

¹⁰ TILESÍUS, 1799: 474-477.

¹¹ TILESÍUS, 1799: 474. Tradução de Rui Vieira Nery.

O texto que serviu de base a este trecho foi a entrada no diário, a 24 de Dezembro de 1795, véspera da Natal, quando Tilesius assistiu à Missa do Galo na Igreja dos Paulistas (Igreja de São Paulo da Serra da Ossa, na actual Calçada do Combro, em Lisboa), na qual o espanto (e mesmo o incómodo) do viajante perante a prática musical sacra portuguesa é expresso de forma imediatista:

Hoje à noite fomos [Tilesius e o conde de Hofmannsegg] à Igreja dos Paulistas, a qual fazia das 12 às 2 horas a Missa do Galo, e onde vi muito cerimonial, muito disparate e muito espalhafato desnecessário, e de onde saí mais cansado e maldisposto do que satisfeito. Logo de início, eu já estava cansado pelo tocar interminável dos registos de flauta e das palhetas do órgão, que constituía numa série de Anglaises, Allemandes, Temas, Polonaises e Allegros de Pleyel, que serviram de prelúdio à missa propriamente dita, uma hora antes desta ter começado¹².

A menção de Tilesius à música de Ignaz Pleyel (1757-1831), compositor francês conhecido pela sua prolífica produção para a prática musical doméstica, escrita muitas vezes tendo em conta as limitações técnicas da sua clientela amadora, deve ser lida em tom pejorativo, no sentido de que as peças instrumentais tocadas na Igreja dos Paulistas seriam banais e careceriam de complexidade e interesse. O diário de Tilesius dá-nos mais informações sobre o que este viajante alemão terá apreendido da celebração que presenciava:

Finalmente, vários monges no último altar começaram a gritar no seu mais estridente registo de baixo os seus salmos em latim, e nisto outros monges em diferentes altares do lado oposto da igreja começaram, sob constantes cerimónias tolas e indignas, a entoar repetidas vezes, e foi feito então um Kyrie de um compositor antigo com acompanhamento apenas do órgão, durante o qual os monges continuaram, nos diferentes altares, o seu cerimonial pateta, que não se assemelha nem de longe ao rito católico na Alemanha, vestidos com trajes dourados e prateados, coloridos e pretos, trazendo velas de incenso e campainhas, com benzeduras e demais gestos, e assim continuaram até ao final da missa, sendo que o órgão, após ter terminado o Kyrie, voltou outra vez às suas lengalengas. O povo ajoelhou-se várias vezes e parecia até bastante reverente, pelo repetir constante do sinal da cruz e de outros gestos, no entanto, ninguém podia ter uma ideia verdadeira nem o significado verdadeiro da oração a Deus, porque na oração e no canto católicos tudo é dito em latim. E era mesmo esse o caso, o que se viu na saída das mulheres: pelos corredores escuros e portas da Igreja viu-se os mais

¹² MÜHLHAUSEN STADTARCHIV, [s.n.]: fl. 27. Transcrição e tradução da autora.

vergonhosos actos contra o sexto mandamento, que caracterizam os vícios comuns das cortes e da capital, praticados pelas mesmas pessoas que poucos minutos antes se tinham mostrado tão reverentes, e que agora, mal tinham saído da Igreja, já não rezavam. Não são apenas estes factos especiais e outros semelhantes que mostram o estado geral nestes países (no que diz respeito aos felizes habitantes? E à estada agradável dos viajantes?), o que me comprova o peso enorme que é dado, por exemplo, às cerimónias religiosas, e que ele tem utilidade¹³.

O sexto mandamento, contra o qual os portugueses ao abandonarem a igreja atentariam, é a proibição do adultério. Tilesius ficou, portanto, indignado com as interacções que observou num local de culto — a igreja — sem compreender de imediato que este era, afinal, um dos poucos locais públicos onde homens e mulheres podiam ter algum tipo de interacção, uma vez que nos teatros havia separação entre os sexos, estando aos homens reservada a plateia e às mulheres (e seus acompanhantes, normalmente o pai, marido ou alguém da família) os camarotes. Porém, três anos mais tarde, no *Suplemento*, Tilesius não só reescreveu toda esta passagem, tornando-a bastante mais evasiva, como chega mesmo a corrigir Carrère (o autor do texto ao qual Tilesius acrescenta o *Suplemento*), que a propósito das igrejas portuguesas mencionava «segredos murmurados ao ouvido, de olhares amorosos e de bilhetes de amor que se entregam aos amantes durante a missa nas igrejas», negando Tilesius agora qualquer envolvimento sensual ou comportamento menos próprio¹⁴:

Tudo isto [que Carrère relata] é um pouco exagerado e contradiz completamente o falsamente piedoso carácter nacional dos portugueses nas suas igrejas. Mais depressa um português cometeria um grande crime em silêncio do que riria alto na igreja, do que faria barulho e falaria alto à frente de todos e dos frades, eu de facto nunca vi isso e ainda menos que se permitam juramentos de amor e intrigas de forma tão visível como o autor os descreve. É certo que os amantes, por causa de um estilo de vida recolhido, não acham facilmente um outro local como a igreja onde tão facilmente e sem suspeitas se podem encontrar, e utilizam de facto este local para os encontros, mas fazem-no com enorme cuidado e inteligência. Quem não souber antecipadamente das suas combinações não perceberá absolutamente nada da troca das suas cartas de amor nem dos sinais que fazem um ao outro¹⁵.

É de salientar que a igreja contra-reformista, e em especial numa data tão marcante como era a véspera de Natal, era um lugar de encontro social, de reunião e de

¹³ MÜHLHAUSEN STADTARCHIV, [s.n.]: fl. 27. Transcrição e tradução da autora.

¹⁴ TILESIIUS, 1799: 474-475.

¹⁵ TILESIIUS, 2018: 151. Tradução de Fernando Clara.

celebração festiva, num modelo bastante distinto daquele conhecido por Tilesius. É possível que o naturalista alemão, que, anos mais tarde, ainda continuava a ler vários textos sobre Portugal (muitos copiados *a posteriori* nas páginas em branco que sobravam do diário), tenha modificado a sua opinião após leitura e reflexão.

Ao mudar de contexto, Tilesius mudava também de registo. Numa entrada não datada do seu diário, Tilesius descreveu de forma vívida as ruas de Lisboa, incluindo os sinos e a sua ligação com a suposta má influência dos monges católicos:

Durante todo o dia e a todas as horas da noite, tocam os sinos, de maneira muito própria, nos inúmeros mosteiros e torres da cidade, de tal forma que de dia não se pode pensar sem ser perturbado e de noite não se pode dormir descansado. Os monges que recebem a ordem batem com martelos em dois ou três sinos diferentes, num ritmo ou compasso estranho, pelo que das várias torres desce uma peculiar mistura de sons. A estada em Hamburgo, onde se pode ouvir com frequência o badalar de sinos nas torres, preparou-me de certa forma para esta música, no entanto, chamou-me a atenção o toque interminável, a forma inusitada das batidas com os martelos e o compasso que (tal como no serviço militar) aqui se observa. Nalguns dos mosteiros completa ou parcialmente destruídos pelo terramoto de 55 ficaram 3 a 4 sinos postos no chão, por entre as ruínas, que podem ser tocados, o que os monges vêem logo como sendo uma atividade que agrada a Deus. Na verdade, porém, os sons dos sinos servem como impressões sensoriais para ajudar os padrecos a enganar o pobre povo¹⁶.

Apreciações políticas à parte, a descrição dos golpes de martelo é interessante porque testemunha a adaptação às vicissitudes provocadas pelo terramoto de Lisboa, que impediu o toque normal dos sinos e levou à introdução de novas práticas. Nos dias de festa, a toda a agitação juntava-se o som dos tiros de canhão:

No dia 17 de Dezembro, foi o aniversário da rainha D. Maria I. Houve uma salva forte de canhões no Tejo, vinda dos barcos que estavam enfeitados com bandeiras coloridas e fitas de seda, o que proporcionou um excelente espectáculo.

No dia 18 de Dezembro, era o dia onomástico da rainha, e houve outra vez uma forte salva de canhões no Tejo e vinda dos fortes.

No dia 28 de Dezembro, como no 2.º dia de Natal, os príncipes etíopes da nossa estalagem foram à corte à Ajuda e a Queluz, e houve novamente uma forte salva de canhões no Tejo e nos fortes¹⁷.

¹⁶ MÜHLHAUSEN STADTARCHIV, [s.n.]: fl. 320. Transcrição e tradução da autora.

¹⁷ MÜHLHAUSEN STADTARCHIV, [s.n.]: fl. 322. Transcrição e tradução da autora.

A 18 de Dezembro de 1795, Tilesius prosseguiu as suas descrições das ruas e acrescentou ao seu diário uma magnífica descrição da paisagem sonora do século XVIII:

Além disso, há todo o dia um tal berreiro nas ruas, que não se consegue ouvir uma conversa no próprio quarto. Ora grita um velhote de cor com a cabeça meia tapada como um charlatão ou um mouro, vestido com sobrepelizes e com uma batina curta sem mangas, segurando por um pau uma bacia ou malga de lata e pedindo esmolas espirituais, que são aqui mais ou menos obrigatórias, com as palavras: Que dei mol' à os almas, almas centi beniti. Logo vem um cego que se faz guiar pelas ruas por um rapazinho e em dois graves e reverberantes tons de baixo repete ininterruptamente uma prece curta: : -uu/-uu/uu/--/uu/-uuuuu Christum possessim en povesi mossâve ube mille movve bum, um min moll... Ora é uma mulher cega, que se deixa guiar pelas ruas fora por um cão segurado à mão com uma trela, que grita com voz clara e estridente a sua oração, ora é um fulano com um burro, carregado de legumes e que faz Quirri quirri, quirri! Ora vêm as cabreiras ou conjunto de pastores, a descer a calçada da Estrela e a gritar leite, leite, quem quer leite, bom leite, leite fresco. Trazem o leite no ventre materno para venda em Lisboa e consistem numa camponesa, a qual está vestida com botas e um barrete preto e bicudo por debaixo de um xaile, montada num burro carregado dos dois lados com cestos ou alforjes, onde são transportadas as economias da viagem e os recipientes, e por um homem ou crianças que levam consigo a medida para medir o leite. À frente e atrás do burro vai um rebanho de cabras com badalos, os quais fazem um repique constante. Se alguém pede leite, todo o grupo pára em frente a essa casa, e escolhe-se uma cabra que é ordenhada tanto quanto for pedido. Depois, o cortejo continua o seu caminho, com novos gritos e tinidos. Ora é uma camponesa semelhante que vem com legumes, montada no seu burro sobrecarregado, e apregoa as suas couves-flores e alcachofras, etc.: Alcachofras! Alhos, alhos-porros, couve-flor, pepino! Quem quer? Ora vêm os moços dos conventos com as suas caixinhas, onde estão enfiadas a mãe de Deus e o menino Jesus, e as pessoas nas ruas caem sobre os excrementos e o mouro ou o santo que carrega a caixinha abre a porta de vidro e deixa os pedintes beijar as figuras em troca de um vintém. Ora os bois atrelados em carros, a quem o guia espeta na ferradura com um pico e, assim vai guiando, de acordo com o antigo costume, e deixa-os lamber a ferida... as rodas estão desengrenadas e bastante deformadas, a carroça também, e o conjunto forma um rangido e uma chiadeira horrível nas ruas. E é assim frente à minha janela o dia todo. Os galegos ou carregadores de água, moços aguadeiros, andam com os seus cantis vermelhos e gritam água ou antes auga. Crianças com fitas, contas ou odres cheios de vinho

*gritam vinho! Além chegam duas pessoas com um recipiente e gritam peixes, e a rua nunca se esvazia de pedintes e de miseráveis, que em parte lá ficam deitados, em parte por lá deambulam*¹⁸.

Outro objecto de interesse para Tilesius, fazendo jus à sua veia musical, foi o Teatro de São Carlos, inaugurado a 13 de Junho de 1793 por um grupo de empresários e comerciantes portugueses da alta burguesia. No dia 23 de Dezembro de 1795, Tilesius anotou no seu diário:

*Hoje à noite fui pela primeira vez à ópera italiana deste lugar, ao Teatro São Carlos, onde se apresentou Raollo. Aqui há dois teatros: este, que só recentemente e em poucos meses foi construído, com muito zelo e de forma muito boa e ampla, que ainda não está terminado e que se destina às classes mais educadas, e um outro pequeno para a nação portuguesa, que não merece qualquer menção. Ouvi Raollo por duas vezes*¹⁹.

Tilesius fez no seu diário uma descrição pormenorizada dos cantores e bailarinos, com indicações precisas sobre o timbre, a técnica, a tessitura e o tipo de repertório de cada um, o que se reveste de grande importância para o estudo das práticas musicais líricas neste período. Copiou por vezes os *libretti*, fez listas com os nomes de todos os intervenientes (desde os cenógrafos aos maquinistas) e anotou os dias em que as récitas tiveram lugar, trazendo por vezes dados novos e ajudando a ampliar e colmatar a informação sobre o repertório e os programas neste teatro. É graças a este diário que ficamos a saber que a ópera *Raollo, Signor de Crequi*, de Nicolas Dalayrac, teve não duas, mas três apresentações em Dezembro de 1795, que a ópera *I Molinari*, de Fernando Paer, foi apresentada duas vezes no início do mês de Janeiro, uma das quais coincidindo com a apresentação, a 6 de Janeiro, de *Il barbiere di Siviglia*, de Giovanni Paisiello, para a qual não havia até agora indicação precisa da data.

A descrição contém também pormenores interessantes quanto ao próprio edifício do teatro (estreado apenas dois anos antes, em 1793), como a cortina azul da tribuna real, que Tilesius afirmou ser de seda²⁰, enquanto uma descrição de 1836 diz ser de veludo²¹, e o sistema de iluminação na plateia que se faria «por meio de cem lâmpadas de Argand com cilindros de vidro»²². Em Berlim, as lâmpadas Argand²³

¹⁸ MÜHLHAUSEN STADTARCHIV, [s.n.]: fls. 320-321. Transcrição e tradução da autora.

¹⁹ MÜHLHAUSEN STADTARCHIV, [s.n.]: fl. 26. Transcrição e tradução da autora.

²⁰ MÜHLHAUSEN STADTARCHIV [s.n.]: fl. 26. Transcrição e tradução da autora.

²¹ CARNEIRO, 2003: 177.

²² MÜHLHAUSEN STADTARCHIV [s.n.]: fl. 27. Transcrição e tradução da autora.

²³ Estas lâmpadas foram inventadas em 1780 pelo físico e químico suíço Aimé Argand, de Genebra, aluno de Lavoisier. Proporcionavam uma iluminação muito mais intensa e eficaz do que as habituais lamparinas de azeite, e a sua

foram utilizadas, pela primeira vez, em 1787, no Teatro Charlottenburg e na Ópera da Corte, sendo ambos teatros, salvo raras exceções, de uso exclusivo para a família real e altos dignitários, e, em 1802, no Teatro Nacional²⁴. Isto significa que, em finais de 1795, quando Tilesius foi pela primeira vez a São Carlos, estas lâmpadas eram ainda uma novidade com carácter de adereço de luxo. Assim, Tilesius mostra-nos que o Teatro de São Carlos utilizou, desde cedo, as maiores inovações do seu tempo e apresentou-se como um teatro moderno e bem equipado, que impressionou visivelmente o viajante alemão.

A descrição do teatro prossegue, sendo de destacar a comparação da qualidade da orquestra:

De resto, toda a orquestra é muito pujante e com bons músicos e tem uma harmonia igualmente forte, o que faz neste edifício grande e bem construído o melhor dos efeitos. Na verdade, este teatro de ópera, o qual por fora nem sequer está terminado, é pela sua enorme dimensão e pela regularidade da sua construção a coisa mais requintada que vi em Lisboa, e da qual mais gostei²⁵.

Por fim, a observação de Tilesius quanto à prática, em Portugal, da utilização de *castrati* para representação dos papéis femininos, que se verificou, primeiro, apenas para os teatros de corte (actuando as mulheres apenas nos teatros públicos)²⁶ e, mais tarde, entre 1780 e 1793, se alastrou a todos os teatros, espelhando, antes de mais, os esforços do todo-poderoso intendente-geral da polícia, Diogo de Pina Manique, que zelava assim pela moral pública e pela boa conduta dos teatros e do país²⁷.

Salta à vista o facto de todos os papéis femininos deste teatro serem preenchidos por jovens castrados, o que faz um efeito repelente quanto à sua figura. Os heróis (tenores e baixos) são não raras vezes mais pequenos do que as mulheres e crianças; só a constituição física e a cintura dos últimos traem, a qualquer estrangeiro, a sua origem masculina. Asseguraram-me que estes costumes miseráveis desta nação luxuriante deram origem a vícios não naturais²⁸.

É interessante notar a alusão à homossexualidade — esses «vícios não naturais» — como resultante da atribuição de papéis femininos a homens. A adopção, por parte

popularidade só terminou em meados do século seguinte com a introdução dos candeeiros a petróleo ou a querosene, que eram muito mais baratos.

²⁴ WICHMANN, 2017.

²⁵ MÜHLHAUSEN STADTARCHIV [s.n.]: fl. 26. Transcrição e tradução da autora.

²⁶ FERNANDES, 2012: 75-76.

²⁷ ALMEIDA, 2021: 458-464.

²⁸ MÜHLHAUSEN STADTARCHIV[s.n.]: fl. 26. Transcrição e tradução da autora.

de um homem, de toda uma série de movimentos e flexões associada ao feminino, torná-lo-ia «efeminado», ou seja, desprovido da sua força viril, o que seria, na óptica setecentista, contranatura. A sua estranheza não era provocada pela existência de *castrati* na ópera, algo muito comum nas cortes alemãs e, em especial, na corte prussiana, mas pelo facto de estes cantores, contrariamente à prática alemã, não desempenharem o papel de heróis, mas de mulheres, algo que, num contexto em que as mulheres eram vistas com subalternidade e os homens como força dominante, era entendido como uma degradação. Ressalvando o facto de poder ter existido, efectivamente, homossexualidade entre os cantores, é possível que as observações de Tilesius fossem deturpadas pela estranheza de ver um homem desempenhar um papel feminino.

CONCLUSÃO

O diário inédito de Tilesius é uma fonte muito importante para os estudos musicológicos, sobretudo porque nos ajuda a compor o mosaico das práticas musicais em Portugal no final do Antigo Regime. Não esconde a sua repulsa perante a música sacra, provocada, porventura, por uma visão antagónica do que deveria ser a celebração religiosa, mas não tem uma postura dogmática, deixando-se surpreender positivamente pelos sons ouvidos fora do espaço sacro, como no teatro de ópera ou até mesmo nas ruas. O seu diário confirma a informação já existente e testemunha a fluidez da mistura de espaços e repertórios sagrados e profanos, a reduzida participação das mulheres na vida musical e na vida social em geral, a adaptação quotidiana aos efeitos do terramoto e um testemunho vivo dos sons nas ruas de Lisboa. Com gosto pelo detalhe e o gesto de cientista, Tilesius fornece ainda novas informações sobre o repertório e a datação dos espectáculos do Teatro de São Carlos, a caracterização dos cantores e bailarinos e seus espaços de actuação, tornando este documento muito útil para o estudo dos teatros públicos, da paisagem sonora e das práticas musicais em Lisboa durante este período. Sobretudo, dá-nos o testemunho detalhado de uma cidade vista pelas lentes de um viajante — homem, alemão, protestante e cientista, numa visão repleta de filtros que, além dos elementos novos que traz, é do maior interesse para compreendermos as dinâmicas do olhar alemão.

FONTES

Documentos não publicados

MÜHLHAUSEN STADTARCHIV [s.n.]. *Tilesius-Bibliothek*. Sign. 82/237, fls. 1-599.

Cartas não publicadas

TILESIUS, Wilhelm Gottlieb von (1818). [Carta]. 1818 mai. 30, Mühlhausen [a] Johann Martin Peters-
Steffenhagen. Staatsbibliothek Berlin. Handschriftenabteilung. *Slg. Darmstaedter Weltreisen 1806: Tilesius von Tile nau, Wilhelm Gottlieb*; 79.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Inês Thomas (2021). *O olhar alemão: a prática musical em Portugal em finais do Antigo Regime segundo fontes alemãs*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- BLANKENBURG, Gudrun; Blankenburg, Hans-Joachim (2019). *Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau (1769-1857). Teilnehmer an der ersten russischen Weltumsegelung 1803-1806*. Bad Langensalza: Rockstuhl.
- CARNEIRO, Luís Soares (2003). *Teatros portugueses de raiz italiana*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Tese de doutoramento, vol. 1.
- CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François (1799). *Neuestes Gemälde von Lissabon*. Leipzig: Karl Wilhelm Kuchler.
- FERNANDES, Cristina (2012). *Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da Beira (1793)*. In SANTOS, Maria do Rosário Girão; LESSA, Elisa Maria, ed. *Música Discurso Poder*, Coleção Hespérides Literatura. Braga: Edições Húmus/Universidade do Minho, pp. 67-82.
- NERY, Rui Vieira (1998). *O teatro eclesiástico: A liturgia musical barroca como espectáculo*. In VENTURA, Maria da Graça M. *O Barroco e o mundo ibero-atlântico*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 103-116.
- SCHENDEL, Katharina (2015). *Mit Gänsekiel und Tintenfisch: Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau's Japanaufenthalt während der Ersten russischen Weltumsegelung 1803-1806 als Beispiel für Wissenskonstruktion und Wissenschaftsdiffusion im 19. Jahrhundert*. München: Iudicium.
- SONDERMANN, Frieder (2009). *Tilesius und Japan (Teil 1): Tagebuchauszüge über Ankunft und Aufenthalt in Nagasaki 1804/5*. «Faculty of Liberal Arts Review. Tohoku Gakuin University», 154: 105-147.
- SONDERMANN, Frieder (2013). *Tilesius in Macao und Canton 1805/6 (für Wolfgang Griep)*. «Faculty of Liberal Arts Review. Tohoku Gakuin University» 165: 1-32.
- TILESÍUS, Wilhelm Gottlieb von (1799). *Nachtrag zur Berichtigung einzelner Ansichten in dem Gemälde von Lissabon*. In Carrère, Joseph-Barthélemy-François, *Neuestes Gemälde von Lissabon*. Leipzig: Karl Wilhelm Kuchler, pp. 321-504.
- TILESÍUS, Wilhelm Gottlieb von (1805). *Bachia, oder Kamtschadalischer Barentanz, Nationalmusik und Tanz, und Das Menschenfresser-Lied der Marquezas-Insulaner auf Nukahiwah, ein Nationalgesang*. «Allgemeine musikalische Zeitung». 7:17, 261-271.
- TILESÍUS, Wilhelm Gottlieb von (2018). *Panorama de Lisboa: suplemento*. Traduzido por Fernando Clara. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- WICHMANN, Klaus (2017). *Lampenputzer is meen Vater. Die Bühnenbeleuchtung vom Talglicht zur Glühlampe*. [Consult. 15 Ago. 2019]. Disponível em <<http://www.buehnentechnik-und-ihre-geschichte.berlin/lampenputzer/>>.