

A SERENATA DE CIRÍACO DE CARDOSO E A SOCIEDADE PORTUENSE OITOCENTISTA (ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA)

por

João-Heitor Rigaud*

Resumo: A sociedade portuense oitocentista era uma sociedade marcadamente caracterizada pelo gosto pela prática artística, pelo cosmopolitismo e pela alegria de viver, daí que a Serenata composta por Domingos Ciríaco de Cardoso, apesar de ser um lundum, uma picante dança de origem angolana que se popularizara entre todas as estratos sociais, tenha sido acolhida com entusiasmo. No século XX, com o acentuado declínio da cidade, o brilho e a enorme riqueza patrimonial da época anterior caíram no esquecimento, tendo passado a ser cultivada a falsa ideia de que o século anterior fora uma época carrancuda e beata durante a qual o cinzentismo da vida desfavorecera o desenvolvimento cultural.

Palavras-chave: Porto; lundum; sociedade.

Abstract: The nineteenth century society of Oporto was clearly characterised by a taste for the arts, a cosmopolitan outlook and a hearty enjoyment of life, which explains the enthusiastic reception of Domingos Ciríaco de Cardoso's Serenade, even though it was a lunda, a risqué dance of Angolan origin that had gained popularity with all social strata. In the twentieth century, with the accentuated decline of the city, the cultural brilliance and enormously rich heritage of the previous century was forgotten as it came to be erroneously regarded as a grim and sanctimonious time in which the drabness of life inhibited cultural development.

Key words: Porto; lunda; society.

A actividade artística é um dos aspectos da vida que melhor reflectem as características dos indivíduos e do grupo que integram. Deste modo, a sociedade portuense oitocentista, cuja actividade artística foi intensa, revela-se composta por indivíduos cujo convívio com a Arte era constante e transversal a todos eles, independentemente de quaisquer considerações de natureza sócio-profissional. O Porto, de facto, era uma cidade não só de comerciantes, como era bem conhecida, mas também de artistas, porque se todos fruíam, quase todos criavam. E se, por um lado, as pessoas mais abastadas se envolviam financeiramente na produção de espectáculos públicos e privados – abertos ao público com toda a naturalidade

* Historiador Contemporanista e Músico Virtuoso, membro da Direcção da SPAE.

–, os menos dotados de meios financeiros, porque não eram menos dotados de entusiasmo, conseguiram contribuir com eficácia para o desenvolvimento artístico da cidade. Se apenas alguns podiam chamar a si os custos da construção de salas de espectáculos, todos se dedicavam, quotidianamente, à prática artística em todas as suas vertentes. Os reflexos desta situação são muitos, mas vejamos alguns exemplos especialmente ilustrativos.

O mais antigo é a construção do Real Teatro de São João que foi financiada por subscrição pública e cujas listas de subscritores e respectivos montantes revelam que a maioria dos que contribuíram não era composta por grandes pagadores de impostos, sendo significativo o número de nomes femininos.

Outra situação paradigmática é a existência de departamentos com finalidade musical em associações de carácter sócio-profissional, como a dos Operários Tamenqueiros Portuenses e a dos Polidores de Móveis no Porto, com objectivos e programação reveladores de elevados objectivos artísticos; aliás, a fundação da Sociedade Filarmónica Portuense, por Francisco Eduardo da Costa, em 1842, foi disso consequência, tal como o curso de música para empregados do Comércio, criado em 1900, e a Escola Popular de Música Vocal da Câmara Municipal do Porto que, fundada, em 1855, por iniciativa pessoal do cantor italiano Jacopo Carli, é um caso digno de nota por ter resultado do fascínio com que o fundador via o talento e o gosto dos Portuenses. Um pormenor interessante a ter em consideração é que, no Porto oitocentista, todos os cursos de música institucionais foram gratuitos, o que significa que nem os alunos pagavam propinas nem os professores recebiam ordenado, sendo o ganha-pão dos docentes assegurado pelo exercício da actividade musical e, sempre que necessário, pelo ensino particular.

Assim, o entusiasmado – e entusiasmante – convívio com a Arte deu origem a grande quantidade de textos impressos que João Nogueira Gandra foi reunindo na Biblioteca Municipal e que documentam, expressivamente, um gosto e uma capacidade de esforço de realização invulgares. Mais do que os complexos espectáculos envolvendo centenas de pessoas – ou milhares, como o que aconteceu, em 1894, durante o jubileu henriquino –, ou de situações em que o Porto foi pioneiro, como a criação da Biblioteca da cidade, o Museu de Arte e Estampas e a Aula de Nu com modelo vivo na Escola de Belas-Artes – esta, a mais recente, uma iniciativa de João António Correia, em 1858 –, é pela reacção ao estímulo artístico que se pode avaliar o quadro psicológico dos indivíduos em apreço e a prova de fogo foi a temporada teatral de 1860, do Real Teatro de S. João, que esteve a cargo da companhia italiana de Adelaide Ristori.

A programação foi bastante variada, mas incluía a difícil e dramática tragédia *Mirra*, de Vittorio Alfieri, cujo enredo evolui impulsionado pelas manifestações do

complexo de Electra da personagem principal. Muito se escreveu sobre o êxito desta temporada, mas a crónica que foi publicada n' *O Porto e Carta* de 2 de Fevereiro é particularmente ilustrativo, dizendo a dado passo: «A tragédia em si, não é própria para agradar ao nosso público, que prefere ver sobre a cena o quadro de paixões nobres, e ainda que admire em Madame Ristori o poderio da Arte nos papéis de Fedra e Mirra, não simpatiza com o carácter destas personagens. Contudo, Madame Ristori conseguiu, como sempre, arrebatrar os espectadores, com especialidade no 4º e 5º actos, em que revela toda a grandeza do seu talento, tendo os espectadores no ansioso oscilar da piedade e terror, que com maravilhosos prodígios de expressão sabe inspirar-lhes. Madame Ristori teve dez ou doze chamadas e foi sempre vitoriada com palmas e bravos». Acrescente-se que Adelaide Ristori teve direito à publicação em folhas volantes de grande quantidade de poemas de louvor e houve quem sugerisse a colocação do seu busto no *foyer* do teatro.

Com este tipo de público, não é de estranhar que a falta de qualidade da programação levasse teatros à falência ou desse origem a curtos textos como os que foram publicados, em 1860, n' *O Nacional*, a propósito de espectáculos apresentados no Teatro Baquet, dizendo o primeiro: «A companhia espanhola deu-nos ontem a zarzuela *O Diabo no Poder*. A execução correspondeu ao nome da peça; se exceptuarmos a prima-dona, que cantou a sua ária com bastante maestria, os mais artistas parecia que tinham o diabo no corpo: desafinaram horrivelmente! A concorrência foi pouco numerosa, mas ainda assim foi maior do que era de esperar numa noite tão invernososa»; o outro texto diz que «Deram ontem à noite neste teatro duas zarzuelas e um bailado. A primeira zarzuela, *O Grumete*, é uma peça bonitinha e que foi bem desempenhada par parte das duas damas. A segunda, *A Tramóia*, é uma farsa ridícula que a companhia deve banir de seu repertório. Já lá vai o tempo em que tais composições se toleravam».

Por outro lado, encontram-se notícias como a que foi publicada, em 1862, a propósito da comemoração do 40º aniversário do Visconde de Pereira Machado: «O Sr. Visconde de Pereira Machado abriu ontem à noite os seus elegantes salões à sociedade escolhida do Porto. Os amigos, se bem nos informam, foram convidados para uma modesta reunião de amigos íntimos, mas nós, se devemos julgar pela longa enfiada de trens que enchia a Rua Formosa e pelo alarido da criadagem que até às 3 ou 4 horas da madrugada se fez distintamente ouvir, cremos que a função foi um verdadeiro baile. Na Rua do Estêvão, em casa mais modesta, também se dançou muito e com animação. A formosura e a gentileza ali compensavam a aristocracia que lhe faltava e a noite passou-se em casa do Sr. Sampaio tão alegre e divertida como não podia ser mais».

Não admira, portanto, que no agitado meio artístico portuense oitocentista

tivessem acontecido guerras fratricidas das quais se destacam duas que se deram na década de 1850.

A primeira, a Questão Noronha, envolveu críticos musicais e foi despoletada por um artigo que Arnaldo Gama publicou no número de 27 de Novembro de 1855, do jornal *O Porto e a Carta*, acerca de um recital de Francisco de Sá Noronha, apontando uma disparidade considerável entre o êxito obtido e a qualidade real da prestação do músico – dir-se-ia que os Portuenses tinham perdido, momentaneamente, o sentido crítico. Foi uma querela violenta e nem sempre digna que terminou no fim de Fevereiro do ano seguinte, dando lugar à publicação de uma carta aberta cobarde e mal-educada, onde Sá Noronha, seguro de que não teria réplica, se vingou de Arnaldo Gama. Entre os nomes dos críticos musicais activos no Porto oitocentista, devem recordar-se, para além do já referido, também os de Camilo Castelo Branco, Faustino Xavier de Novais, José de Sousa Bandeira, José Diogo Arroyo, José Maria de Sousa Lobo e Rodrigo de Freitas Beça.

A outra situação deu-se entre músicos, a partir de 1857, e perturbou a vida da cidade durante quase dois anos. Teve origem na súbita aposentação de João António Ribas e término quando José Francisco Arroyo, na qualidade de Presidente da União Musical, decidiu pôr-lhe cobro. Assim, terminadas as hostilidades, foi publicada n' *O Eco Popular* uma notícia com o título de *Reconciliação*, onde se respira de alívio, dizendo a iniciar: «Vamos registar nas colunas deste jornal um facto que honra sobremaneira as pessoas que nele tomaram parte e que bem revela no Sr. Ribas e nos indivíduos que constituem a Direcção da Sociedade Musical, o quanto se interessam pela sua cidade. [...] Aconselhamos agora aos membros da Sociedade Musical a sua organização, fazendo aprovar pelo governo seus estatutos, que os ponha a coberto de qualquer eventualidade que os possa prejudicar».

Não é de estranhar, portanto, que o geógrafo italiano Adriano Balbi e o Embaixador alemão em Lisboa, Conde Atanazy Raczyński, tivessem, no final do primeiro e do segundo quartéis do século, manifestado a sua admiração pela vitalidade cultural do Porto, que estudaram cuidadosamente, e que, em 1854, Camilo tivesse escrito no poema que encerra o livro *Folhas Caídas Apanhadas da Lama*: «Mas, aqui, terra das auras, Espontâneas brotam Lauras Por entre sacas de arroz. E, quais férteis cogumelos, Nascem Dantes de chinelos, E Petarcas d'albornoz».

Foi neste fascinante meio que, em 1846, nasceu, na Praça da Batalha, Domingos Ciríaco de Cardoso. Personalidade dotada grande cultura geral, chefe de orquestra eminente e violinista de mérito, dedicou-se esporadicamente, ainda que com grande êxito, à composição de peças musicais de salão e teatro ligeiro. A *Serenata* para quatro violinos e piano foi composta por volta de 1880 e estreada logo a seguir em recital que se realizou no Teatro Baquet. Como aconteceu com a generalidade



Ciríaco de Cardoso (1891)
Coleção particular

das obras de Ciríaco, esta peça teve um êxito enorme e, até à segunda década do século XX, foi apresentada ao público numerosas vezes. É uma peça baseada no lundum e manifesta as características da música de salão francesa, nomeadamente da de Olivier Métra, pela qual o compositor tinha particular apreço.

O lundum é uma dança de origem africana que se desenvolveu ao longo dos séculos XVII e XVIII, ao mesmo tempo que se desenvolvia, também, a modinha, sendo neste caso, como é óbvio, uma pequena canção. O lundum e a modinha estão interligados porque, ao percorrerem um caminho em sentido oposto, visto que o lundum subiu da rua ao salão enquanto a modinha descia do salão para a rua, foram-se influenciando mutuamente.

A propósito do lundum há dois textos que, pela sua qualidade, vale a pena citar. O primeiro, publicado na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, diz

o seguinte: «Em meados do século XVIII, com a vinda, para Lisboa, de Caldas Barbosa, o poeta-trovador mulato (nascido no Rio, mas filho de Português e de Africana), é que o lundum, até então possivelmente apenas divulgado entre o baixo povo, passa a ser aristocratizado, vulgarizando-se nos salões lisboetas, e por tal forma que «Vence fandangos e gigas A chulice do lundum!». Quer dizer: sob a influência de Caldas Barbosa o lundum passou a ser o engodo (como o *jazz* em nossos dias), levando de vencida o repertório aristocrático tradicional ou as outras danças recentes e porventura moralizadoras que se teria tentado opor à onda fescenina afro-brasileira. Com Caldas Barbosa, o lundum, se não era cantado já, passou todavia a sê-lo, com a letra que ele aplicou a melodias, já em voga ou de sua expressa composição também, no ritmo característico do género. O *meigo lundum gostoso* de Caldas, como o *doce lundum chorado* a que Tolentino se refere, seriam porventura variedades mais decentes, de requebro sensual mais comedido, ou mais exasperadamente sentimentais, quer cantadas, com a dança, pelas damas, nos salões, umas com as outras, dispensando os homens, quer simplesmente dançadas a solo, entre a gente das classes médias, ao som de “bandolim marchetado”, ou ao som da viola, que viria a ser o instrumento por excelência do cantador. Nas tascas da Madragoa e outros bairros específicos, porém, o espectáculo seria outro: homens e mulheres defrontando-se ou enlaçando-se, aos pares, orgiasticamente, conforme gravuras da época documentam. Desde 1761, os pretos libertos dançavam o lundum, nas ruas de Lisboa, como modo de vida. O lundum dançado estaria, porém, já decadente em Portugal, mesmo entre o povo, desde o primeiro quartel do século XIX». O texto continua e ainda cita Oliveira Martins que, em época contemporânea da *Serenata* de Ciríaco de Cardoso, se referiu ao lundum como sendo «uma feiticeira melodia sibarita, em lânguidos compassos entrecortados, como quando falta o fôlego, uma embriaguez de sensualidade voluptuosa», o que é uma visão muito objectiva tendo em consideração que o lundum assenta no princípio do mimodrama.

O outro texto é de autoria do antropólogo brasileiro Muniz Sodré de Araújo Cabral que, no livro *Samba, o Dono do Corpo*, ao fazer uma súmula da investigação sobre o lundum, conclui: «Viajantes portugueses (por exemplo, o escultor Alfredo Sarmiento) referem-se ao batuque africano como uma forma teatralizada, um jogo cênico, através do qual se narram a uma virgem “os prazeres misteriosos” do casamento. [...] O lundu, como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, par solista, balanço violento dos quadris e umbigada, o acompanhamento de violas. Mas o lundu já é plenamente urbano: é a primeira música negra aceita pelos brancos. Na realidade, é a primeira a crioulizar-se, a se tornar mulata. E foi precisamente um mulato, Domingos Caldas Barbosa,

que no final do século XVIII dera início à voga do lundu-canção, fórmula que possibilitaria a aceitação desse ritmo pela sociedade branca. [...] Mas a aceitação pela sociedade global de um ritmo originário de camadas populacionais socialmente excluídas implicava também criação de formas diferentes (segundo a classe social) de apropriação e uso do ritmo. O lundu, por exemplo, tinha uma forma mais “branda” e uma forma mais “selvagem” (o lundu-chorado). Chorar significava, no jogo do pôquer, acentuar ou destacar alguma coisa. No lundu-chorado, acentuavam-se o meneio dos quadris, o jogo do corpo, o movimento sensual das mãos».

No caso da *Serenata* do Ciríaco, é, de facto, o lundum chorado o que está em causa.

Há, ainda, um aspecto que, dada a riqueza de informação que contém, deve ser aqui abordado, refiro-me às mais antigas edições de modinhas e lunduns. Vejamos duas delas.



O Lundum
in Rugendas, Johann Moritz,
Voyage Pittoresque dans le Brésil, 1823.

A mais antiga é o *Jornal de Modinhas* cuja publicação, em Lisboa, em fascículos quinzenais, a 1 e 15 de cada mês, teve início a 1 de Julho de 1792 e foi dedicada a *Sua Alteza Real Princesa do Brasil*. O primeiro número contém uma modinha da autoria de Antonio Gallassi, músico italiano que exercia funções de Mestre de Capela na Sé de Braga, e está escrita para dois sopranos e cravo. No seu curto poema de uma só quadra, o poeta lamenta a falta de atenção por parte da «íngrata Irene», cujo nome gravara no tronco de uma árvore. Esta modinha contém, entre outros, alguns pormenores significativos para o assunto aqui tratado: em primeiro lugar, o compositor não é português, depois está escrita para duas vozes femininas que encarnam uma personagem masculina e, por último, o tema é a tristeza por amor não correspondido, sendo o namoro o tema chave, quer da modinha, quer do lundum.

O segundo número deste periódico contém uma modinha de José Palomino, músico espanhol que exercia em Lisboa, e mantém as características da anterior, distinguindo-se apenas na extensão do poema, que aqui tem cinco quadras, e que à «íngrata Irene» sucede a tirânica Lília, acerca da qual o mortificado poeta informa que tem olhos pretos, um pormenor significativo porque as referências ao aspecto físico raramente aparecem nestas peças, sendo, porém, este caso compreensível na medida em que os olhos são vistos como a porta de acesso à alma.

O *Jornal de Modinhas*, apesar da sua extraordinária popularidade e de terem colaborado nele alguns dos mais reputados compositores da época, apenas foi publicado durante cerca de quatro anos.

A outra colectânea que importa aqui referir é de 1830, ano em que João Francisco Leal publicou, em Viena, na Áustria, a *Colecção de Modinhas de Bom Gosto*. Um volume que contém dez modinhas e dois lunduns escritos para uma voz aguda, sem especificar se é um tenor ou um soprano, com acompanhamento de piano. Pondo de lado considerações de natureza especificamente musical, que não vêm a propósito no âmbito aqui tratado, é de referir um aspecto da maior importância que é a diferença essencial entre a modinha e o lundum: se a primeira se caracteriza pela tristeza do amante e pela sua derrota na ara do amor, o segundo apresenta a jovialidade vitoriosa do vencedor; e se de um lado temos recato e sentimentalidade, do outro temos a alegre ostentação da sensualidade e os duplos sentidos são a regra. Em suma, se a modinha é a pura expressão da infelicidade e, por isso, no decorrer da sua evolução, viria a mudar de nome passando a chamar-se fado, o lundum, que exprime a alegria de uma sensualidade esfusante e bem-sucedida, evoluiu para maxixe e, depois, para samba. O fado ficou em Portugal, o maxixe e o samba ficaram no Brasil.

Diz o poema do último destes dois lunduns de João Francisco Leal:

Esta noite, oh Céus, que dita,
Com meu Benzinho sonhei,
Das coisinhas que me disse,
Nunca mais me esquecerei.

Eu passava pela rua,
Ela chamou-me, eu entrei,
Do que entre nós se passou
Nunca mais me esquecerei.

Deu-me um certo guisadinho,
Que comi muito e gostei,
Do ardor das Pimentinhas
Nunca mais me esquecerei.

Surge então, em consequência do que acabou de ser exposto, uma série de perguntas fundamentais: o que é que tal música, sobretudo ao ser praticada nos moldes em que o era, estava a fazer no seio da sociedade dos séculos XVIII e XIX? O que é que poderia ter levado um cidadão respeitável e respeitado, como era Ciríaco de Cardoso, a compor uma peça que glorifica o lundum, tendo como objectivo a sua estreia por um quinteto de que faziam parte honrados e sisudos homens de família? Como é que tal peça pôde ter tido tanto sucesso e ter sido levada tão a sério que os membros do quinteto foram, por isso mesmo, homenageados e condecorados com a Ordem de Nossa Senhora da Conceição? O que é que explica que, em 1896, cinco gentis meninas das melhores famílias portuenses – Amélia Marques Pinto, Beatriz Eugénia Ferreira da Cruz, Irene Fontoura, Laura Artayette Barbosa e Emília Marques Pinto – se tenham entregado aos prazeres do lundum, apresentando, em concerto realizado no Salão Gil Vicente, do Palácio de Cristal, a *Serenata* de Ciríaco de Cardoso, não era a sociedade oitocentista puritana, tristonha e pesadamente cinzenta?

A resposta é óbvia. Ao contrário do que o século XX fez crer, nomeadamente a partir dos «loucos anos 20», como ficaram conhecidos, a sociedade do século precedente não foi nem puritana, nem tristonha, nem cinzenta e muito menos o foram os Portuenses.

Não estando aqui em apreço as razões que levaram os descendentes a desenvolver uma ideia tão pouco real das características do meio em que os seus

mais próximos antepassados viveram, analisemos, então, alguns aspectos da vida portuense de oitocentos.

Como já foi referido, no Porto oitocentista havia um acentuado gosto pela prática artística, pelo colecionismo e pelos espectáculos em palco, o que resultou na construção de numerosas salas de espectáculos, quer em edifícios autónomos, quer incluídas em residências particulares, o que, no último caso, vinha ampliar a prática muito difundida de utilização de espaços situados em residências para apresentações que, pela sua dimensão, eles permitissem, sem esquecer que os clubes e outras associações faziam o mesmo e as casas comerciais, tanto as que se dedicavam ao comércio do ramo musical, como as outras, recorriam a uma estratégia publicitária que passava pela realização de reuniões e espectáculos de todo o tipo nas respectivas instalações. Por isso, em 1927, estando já instalada a decadência da cidade, *O Tripeiro*, ao dedicar um dos seus números a Ciríaco de Cardoso, publicou uma carta de Manuel Benjamin ao Director, onde se lê o seguinte: «Pablo Sarasate, o notabilíssimo violinista espanhol, o maior da sua época, veio dar uns concertos ao Porto em 1887. Durante a sua estada aqui esteve de visita uma noite na casa de pianos de Melo Abreu, à Cancela Velha, onde estavam reunidos alguns músicos portuenses. Fizemos lá *semifusas*. Que noite! Que arte! Que encanto! Que artistas! Que saudade! [...] Estavam connosco Luís Gonzaga (contrabaixo), Nicolau Ribas (violino), Hipólito (flauta), o pianista que acompanhava Sarasate, Canedo (violino), Arroyo (violoncelo), Ciríaco (que nessa noite também tocou violoncelo), Miguel Ângelo, etc., etc.» Expressando a mesma estratégia, o *Jornal de Notícias* noticiou, em 1900, que «para comemorar a inauguração do seu estabelecimento de belas-artes, ofereceu Moreira de Sá uma *soirée* musical às famílias dos seus discípulos, anteontem, domingo. Foi uma festa íntima em que Moreira de Sá executou o grande concerto de Beethoven para violino, e o empolgante Trio de Tchaikovsky, com o concurso de D. Guilhermina Suggia e Freitas Gonçalves, que se desempenhou admiravelmente ao piano da sua difícilíssima parte» – esta notícia não refere que a inauguração se deu no estabelecimento comercial, na Rua de Santo António, e a *soirée* musical em casa do proprietário, na Rua da Duquesa de Bragança, actual D. João IV.

Se Arte e espectáculos são, fundamentalmente, manifestações de alegria, também reflecte este estado de espírito o extenso e riquíssimo anedotário que acompanhava toda a vida na cidade, nos bons e nos maus momentos, assim como a importância que era atribuída à caricatura e às revistas humorísticas, cuja publicação dos respectivos números era reverentemente noticiada nas páginas dos jornais. O *Jornal de Notícias*, por exemplo, para além da publicação de anedotas em primeira página e das notícias sobre as revistas humorísticas colocadas em

localização nobre, manteve, durante o dramático ano de 1889, em que a cidade se viu mergulhada em gravíssimos problemas, uma rubrica quotidiana intitulada *A Rir*, onde era publicado um contundente poema satírico fustigando o Governador Civil, Conselheiro José Augusto Correia de Barros.

Não raro, as próprias notícias publicadas nos jornais eram redigidas com humor, como por exemplo esta, intitulada *Uma Megera*, que foi publicada, em 1860, n' *O Nacional*: «Pela administração do 1º Bairro foi capturada Maria Francisca, casada, moradora nas Escadas do Codessal, que se emprega no lucrativo negócio de adivinhadeira, logrando assim os incautos e parvos que a vão consultar. Há dias, um destes *bem-aventurados* consultou o oráculo de saias. O pateta desejava saber a causa dos seus sofrimentos e a *megera* assegurou-o de que a causa era a própria família dele. O cidadão cuja bola sofria, ouvindo esta declaração da *Santa* foi para casa, e de um borrego que era transformou-se num tigre, mas tigre verdadeiramente assanhado! A cousa chegou a tais extremos que a família, vítima inocente de semelhantes destemperos, teve de apelar para a autoridade e o Sr. Administrador do 1º Bairro, depois de averiguar bem o negócio, mandou prender a cidadoa Maria Francisca, que remeteu ao Juiz de Direito Criminal do 1º Distrito».

No que respeita à crítica musical, também é ilustrativo deste colorido estilo vocabular, o modo como, no mesmo ano e no mesmo jornal, um indignado *crítico* se referiu a um mau espectáculo realizado no Real Teatro de S. João: «A Sr^a Persini que debutou ultimamente na *Lucia*, tem todos os defeitos de uma excentricidade octogenária: voz áspera, desagradável, cansada e horrível!!! É inclassificável! O tenor é o astro brilhante da companhia, e tanto mais brilhante, quanto os seus colegas raquíticos e entrevados, não lhe podem empanar o fulgor. Tem um timbre de voz, extremamente agradável, e um método de canto correctíssimo; pena é que a sua voz seja um pouco gutural. No entanto há muito tempo que não ouvíamos o andante da aria final da *Lucia* interpretado desta forma. Foi magistralmente. Em quanto ao restante da execução foi pestilento. Tenho horror de o contar. O barítono tem uma mímica imprópria, e parece não perceber o que diz, porque aponta para o chão quando recita *Solleva in fronte il crin!* A dama piou miseravelmente o *dueto* do 1º acto com o tenor. E seja-nos lícita uma pergunta: com que direito se alterou a *melodia* do dueto, conservando na orquestra a mesma instrumentação?! Alterar uma e outra era já absurdo repreensível, porque lhe não concedemos o poder de dar *cheque* em Donizetti; mas alterar uma, conservando outra, é fazer da música um *charivari*, do palco, um circo!! Em quanto aos coros é uma vergonha consentirem-se, com especialidade os tenores. A orquestra no todo é insuportável, e aconselhamos o *regente* que avise o 3º trompa, que tocar num teatro não é o mesmo que atroar a Praça da Batalha e tocar ao quartel-general».

Se o gosto pela Arte, a alegria e o pendor marcadamente belicoso e organizado caracterizavam esta sociedade, qualquer tipo de cinzentismo não poderia ter lugar, assim como o puritanismo, característica que, a existir, teria inviabilizado as manifestações artísticas públicas em que é apresentado o corpo nu – refiro-me às numerosas peças de pintura e escultura de nus da autoria de artistas portuenses, assim como à já referida Aula de Nu com modelo vivo – e também rejeitaria, com maior ou menor escândalo, a apresentação de peças teatrais como a *Mirra* de Alfieri e tantas outras.

Esta questão do puritanismo entronca numa outra directamente relacionada, que é a presença da Religião e do Clero na vida dos Portuenses ao longo do século XIX. Trata-se de uma sociedade que, em termos gerais, era religiosamente serena, aberta à diferença – porque cultivava a liberdade – e bastante anticlerical. Daí que os baptizados civis, casamentos civis e funerais civis, como eram designados, tal como o divórcio, tivessem sido sempre tratados, quer pelos cidadãos em geral, quer pelos jornalistas, com toda a naturalidade, o que, por vezes, dava origem a situações de formulação interessante, como esta, da freguesia da Vitória, que se encontra em alguns assentos de casamento: «[...] compareceram os nubentes José Diogo Arroyo e Dona Helena da Glória Ramos, os quais reconheço serem os próprios, com uma Provisão de Sua Excelência Reverendíssima o Senhor Bispo desta Diocese com data de vinte e um de Dezembro de mil oitocentos e setenta e seis, assinada pelo Muito Reverendo Doutor Provisor, Juiz dos Casamentos, na qual se concede aos contraentes dispensa de proclamas e é autorizado o Pároco a assistir ao casamento».

Neste contexto, era sintomático que a entrada para o Clero fosse malvista pelas famílias portuenses, de tal modo que, em Fevereiro de 1901, o auto-rapto da filha do Cônsul do Brasil à saída da Missa da Trindade, deu origem a uma questão religiosa que se prolongaria por quase um ano – recorde-se que a menina apenas queria ser freira e este foi o único meio que encontrou para vencer a resistência parental. Já em 1888, na última reunião plenária da legislatura parlamentar, o Deputado regenerador portuense e professor de Direito, João Arroyo, levantara junto do Presidente do Conselho de Ministros, José Luciano de Castro, sérias dúvidas quanto à legalidade da realização de reuniões que parecia terem como objectivo o regresso de Ordens religiosas a Portugal, o que, segundo ele, contrariava a competente legislação pombalina, uma preocupação surpreendente porque João Arroyo não tinha por hábito evocar legislação, a não ser quando propunha que fosse revogada – o que habitualmente conseguia –, muito menos tratando-se de legislação tão antiga, sendo notório que, neste caso, pretendia valorizar o diploma apoiando-se na sua longevidade.

Concluindo a resposta às perguntas formuladas, a *Serenata* de Ciríaco de Cardoso enquadrava-se com toda a naturalidade na sociedade portuense contemporânea, sendo, por isso, um precioso documento que reflecte a alegria de viver de uma sociedade extraordinariamente organizada, autónoma, activa e solidária que, tendo tudo o que era necessário para cultivar o isolamento, optou sempre por seguir o caminho da abertura e do cosmopolitismo, quer porque via nesta atitude um meio de fortalecimento cultural e identitário, quer por ser esta uma consequência da elevada auto-estima e segurança resultantes de um estado de espírito desanuviado e de bem com o Mundo.



Ciríaco de Cardoso
por Rafael Bordalo Pinheiro
in *Os Pontos nos ii* (1888)