

Portugal in an otherwise lucidly expressed and interesting account.

BERNADETTE NELSON

Filipe Pires, *Óscar da Silva: Estudo biográfico-analítico*, Matosinhos – O Lugar e a Imagem, s.l., Edições Afrontamento/ Câmara Municipal de Matosinhos, 1995

O aparecimento entre nós de qualquer publicação musicológica ou de divulgação musical constitui geralmente um marco digno de nota, dada a reduzida dimensão do panorama editorial português e a posição quase sempre marginal ocupada pela música erudita neste como noutros domínios da cultura. Para além desses motivos, a obra da autoria do compositor Filipe Pires que aqui nos ocupa surge no âmbito de uma iniciativa rara em Portugal e especialmente louvável. A colecção «Matosinhos – O Lugar e a Imagem» é editada conjuntamente pela Câmara Municipal dessa cidade e pelas Edições Afrontamento e definida como um «conjunto de volumes sobre múltiplos aspectos do concelho, sem excessivo aparato erudito» (p. 3), o que faz prever uma perspectiva essencialmente de divulgação.

Não evitando o recurso à efeméride (neste caso a comemoração dos 125 anos do nascimento do pianista e compositor

Óscar da Silva), aliás referido por Filipe Pires na sua «Nota Introdutória» (p. 5), *Óscar da Silva: Estudo biográfico-analítico* constitui um volume encadernado e com capa de protecção, com 63 páginas de texto a duas colunas, uma apresentação gráfica cuidada e algumas ilustrações a preto e branco (com as respectivas legendas no final da obra). Tal como indica o título, o seu conteúdo divide-se basicamente em dois capítulos: «Apontamentos para uma Biografia» e «Óscar da Silva. A Obra», seguidos de uma lista de obras – a possível no momento (p. 36) – e um capítulo final, intitulado «Fontes bibliográficas. Fonografia», que consiste numa nota onde se indicam as fontes primárias existentes com a respectiva localização bem como as gravações em disco.

Há ainda a referir a existência de um capítulo introdutório, de características genéricas e dimensão reduzida (5 pp.), intitulado «O Século XIX. Enquadramento Histórico», no qual o autor pretende analisar os motivos responsáveis pelo actual desconhecimento de uma boa parte da história e da música portuguesas do século XIX e traçar ainda as linhas mestras da actividade musical entre nós durante esse século. Logo no início comenta-se:

O desconhecimento generalizado e o particular desinteresse dos musicólogos nacionais, relativamente ao século XIX musical português, têm actuado reciprocamente no sentido de uma inércia que se perpetua. (p. 8)

¹ «Razões ideológicas justificam a ignorância, o silêncio, a visão negativa... Ideologias anti-oitocentistas criam-se já no movimento contra-revolucionário, tradicionalista e antiliberal do miguelismo e alimentam-se também no seio de um conservadorismo liberal, que receia transformações e conflitos e reaviva os mitos do “passado”, rejuvenescem com o movimento monárquico integralista, que desponta na primeira República, e vivem mesmo, até certo ponto, no seio das concepções nacionalistas de configuração diversa. É, porém, com o salazarismo que encontram maior força e expressão (...), *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. V, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1993, p. 10.

² «O que fazer com o século XIX?: um olhar sobre a historiografia musical portuguesa» *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, 1992, pp. 171-183.

Mais do que uma relação recíproca o que parece evidente é que o «desconhecimento generalizado» resulta justamente do «particular desinteresse dos musicólogos nacionais», mas não há qualquer referência aos motivos que levaram a essa rejeição, e qual a geração de musicólogos nacionais que se identificou com essa postura. O esquecimento do século XIX está aliás longe de ser um problema que se confine à musicologia, abrangendo no caso português toda a história, como explica Luís Reis Torgal na sua Introdução ao Volume V da *História de Portugal* dirigida por José Mattoso.¹

No que respeita à musicologia portuguesa, cuja situação foi paradigmaticamente estudada por Paulo Ferreira de Castro,² este enquadramento ideológico afectou especialmente a geração nascida nas primeiras décadas do nosso século, se bem que possuísse fortes antecedentes no último terço de oitocentos e tenha exercido a sua influência até à segunda metade do século XX. Na sua base estavam a busca de uma

«especificidade nacional da cultura musical portuguesa»³ – supostamente perdida nos séculos XVIII e XIX pela invasão do italianismo – a hegemonia musical alemã que se foi instalando na Europa depois da vitória na guerra franco-prussiana, e a própria influência dos pioneiros da musicologia, que difundiram a visão de uma História da Música dominada pela música alemã.

À semelhança do que aconteceu com a história em geral, esta situação tem vindo a ser ultrapassada pela musicologia portuguesa desde a década de oitenta, com o aparecimento de um núcleo já significativo de estudos.⁴ Ao referir a existência de «uns tantos trabalhos sectoriais» (p. 8), Filipe Pires esquece-se, no entanto, do reduzido número de profissionais nesta área em Portugal.

O que parece mais estranho, contudo, é que ao traçar o panorama da música portuguesa oitocentista, o autor se identifique em boa parte com a visão das gerações que rejeitaram o século XIX: insiste no «abastardamento do gosto musical, para o que já haviam contribuído

³ *Ibid.*, p. 171.

⁴ Entre monografias e teses destacam-se os seguintes títulos relativos à música em Portugal no século XIX: José Manuel Bettencourt da CÂMARA, *A música para piano de Francisco de Lacerda*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987; Manuel Carlos de BRITO e David CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989; Luísa CYMBRON, *Francisco de Sá Noronha e L'Arco di Sant'Anna: para o estudo da ópera em Portugal 1860-1870*, Universidade Nova de Lisboa, 1990; Maria Clara CORREIA, *As obras para conjunto de câmara de João Domingos Bomtempo: levantamento e análise*, Universidade de Coimbra, 1992; Gabriela CRUZ, *The Piano Variations and Fantasias of João Domingos Bomtempo*, Universidade do Texas em Austin, 1992; João Pedro d'ALVARENGA e M. José de La FUENTE, *João Domingos Bomtempo, 1775-1842*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993; Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos de Lisboa na mudança de sistemas sócio-comunicativos*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993; Mário MOREAU, *Coliseu dos Recreios: um século de história*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994; Joseph SHERPEREEL, *João Domingos Bomtempo, musicien portugais (XIXe siècle): témoignages inédits de sa célébrité pendant son premier séjour à Paris (1801-1810)*, Paris, Centre Culturel C. Gulbenkian-Portugal, 1994; Patricia HEINEKEN, *Der portugiesische Komponist João Domingos Bomtempo*, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1995 [sobre os concertos para piano e orquestra]; Paula RIBEIRO, *Lauriane ou Les Beaux Messieurs de Bois-Doré: métamorphose de l'oeuvre (du roman de George Sand à l'opéra de Machado): dramaturgie, poétique et sémiologie musicale*, Université de Paris 8, 1995; David CRANMER, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertory and its spread*, Universidade de Londres, 1997.

⁵ Cf. Fabrizio DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turim, EDT, 1993, pp. 28-30.

⁶ Cf. Manuel Carlos de BRITO e David CRANMER, *op. cit.*, pp. 24-25.

os excessos da ópera italiana e o seu aproveitamento pela música sacra...» (p. 9); polariza as instituições de ensino entre os centros catedralícios e monásticos dos séculos XVI e XVII e o Conservatório (p. 9), sem fazer qualquer referência ao Seminário da Patriarcal, a instituição que formou várias gerações de músicos ao longo do século XVIII e início do século XIX e da qual o Conservatório herdaria o corpo docente; lamenta que não se fizessem sentir na primeira metade do século XIX em Portugal «as recentes aquisições do Romantismo germânico ou eslavo» (p. 10), esquecendo por um lado a diminuta recepção dessas correntes nos países do Sul da Europa como a Espanha e a Itália ou até mesmo em França⁵ e por outro a acção de Bomtempo com a Sociedade Filarmónica,⁶ menciona Marcos Portugal como um caso de epigonismo (p. 10), quando se trata de um compositor que, tal como todos os seus contemporâneos de sucesso, cultivava a linguagem e os modelos operáticos napolitanos.⁷

Apesar das limitações de tempo, referidas pelo autor na «Nota introdutória» (p. 5), e das suas consequências ao nível da recolha de dados, o capítulo biográfico, apoiado por uma cronologia, permite ao leitor uma interessante abordagem da biografia de Óscar da Silva (1870-1958), enriquecida com o testemunho pessoal do autor (p. 28), o que contribuiu sem dúvida para avivar o retrato psicológico de uma personagem contraditória (p. 17) e, por isso mesmo, extremamente romântica. Há, ainda assim, algumas questões que seria interessante explorar. Por exemplo, a ligação de Óscar da Silva com o Brasil, país onde efectuou várias *tournées* e se exilou voluntariamente, parece acontecer na esteira das estreitas

relações artísticas existentes entre os dois países ao longo do século XIX, bem como nos primeiros anos do nosso século. Não podemos esquecer que o Brasil da segunda metade de oitocentos era um país com uma burguesia comercial activa, onde pela mão de músicos portugueses prosperaram actividades como a edição musical, que entre nós tinham sempre tido uma existência precária. Por outro lado, a antiga colónia constituiu sempre um mercado alternativo na carreira dos músicos portugueses oitocentistas, em especial nos do Norte do país, talvez por influência do intenso comércio e emigração existentes a partir da cidade do Porto: refiram-se os casos de Francisco de Sá Noronha, Artur e Alfredo Napoleão, ou Miguel Ângelo Pereira, professor do próprio Óscar da Silva. Este é, portanto, mais um aspecto que contribui para reforçar a ligação do compositor com o mundo musical do século XIX, tal como aponta Filipe Pires (p. 36).

Ao afirmar que no caso de «Óscar da Silva, torna-se impossível separar o pianista do compositor», o autor integra o seu biografado no modelo do virtuoso oitocentista, mas seria proveitoso avaliar o peso dessa carreira no contexto das várias actividades que desenvolveu ao longo da sua vida. Tanto quanto é possível averiguar a partir da cronologia apresentada, e se exceptuarmos a sua primeira digressão pela Europa após ter terminado os estudos na Alemanha (1894), a carreira internacional de Óscar da Silva inicia-se bastante tarde, já por volta dos cinquenta anos (1919, digressão ao Brasil e 1921-23, grande digressão pelas Américas, África e Europa), parecendo não ter constituído propriamente uma prioridade. Por outro

⁷ Cf. David CRANMER, «Portugal, Marcos António da Fonseca» in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3, Londres, MacMillan, 1994, pp. 1074-1076.

lado, o seu repertório como concertista é outro aspecto que merecia ser destacado, já que se refere apenas que «incidia particularmente sobre a música romântica – Chopin e Schumann, como é óbvio, bem como alguns russos» (p. 21).

Finalmente no capítulo «Óscar da Silva. A Obra», Filipe Pires traça uma da sugestiva panorâmica da produção musical do compositor, analisando cuidadosamente a sua formação musical e a sua evolução estilística. Dos quatro períodos criativos definidos – até 1929, 1930-1935, 1936-51, 1951 até à morte – o primeiro é aquele que ocupa um maior espaço, incluindo análises das obras mais significativas, como as *Dolorosas* para piano (1911) e a *Sonata Saudade*, para violino e piano (estreada em 1915). Esta fase, sem dúvida a mais longa, é também aquela onde podemos encontrar uma maior diversidade de géneros, reflectindo a imagem de um compositor ainda em busca do seu caminho mas, por outro lado, integrado num meio musical que apesar de provinciano lhe proporcionava oportunidades. É no entanto curioso notar que apesar de ter sido profundamente marcado pelo mundo musical oitocentista, não tendo inclusivé

fugido à suprema ambição de escrever uma ópera (*Dona Mécia*, 1901), Óscar da Silva nunca se tenha aventurado no campo da música sinfónica.

A passagem da primeira para a segunda fase caracteriza-se pelo abandono das grandes formas instrumentais românticas, cujo exemplo mais significativo é, na opinião de Filipe Pires (p. 43), a *Sonata Saudade*, para um modelo mais minimalista, onde predominam as pequenas peças para piano, que aliás serão uma constante ao longo dos restantes períodos, tal como a música de câmara e a produção para canto e piano. No entanto, a imagem que emerge do retrato traçado por Filipe Pires para as últimas três fases criativas é a de um compositor fora do seu tempo e do seu mundo (já que não fica muito claro até que ponto a nostalgia da pátria se confunde com a de um mundo perdido), facto para o qual terá contribuído sem dúvida o exílio, se bem que voluntário.

LUÍSA CYMBRON