

## O integralismo musical de Luís de Freitas Branco: De Viriato a Camões

Isabel Pina

CESEM  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade NOVA de Lisboa  
[isabel.as.pina@gmail.com](mailto:isabel.as.pina@gmail.com)

### Resumo

Luís de Freitas Branco (1890-1955) aproximou-se, durante a década de 1910, do movimento monárquico português Integralismo Lusitano, emergindo dessa ligação escritos e obras musicais relevantes. Além da composição de obras baseadas em textos (poemas e contos) escritos pelos principais intelectuais do Integralismo Lusitano, como *O motivo da planície*, *Soneto dos repuxos* e *Minuete*, três canções baseadas em sonetos de António Sardinha, *Viriato*, um poema sinfónico baseado no conto *Funerais de Viriato* por Hipólito Raposo, e *Canto do mar*, para tenor e orquestra, com texto de Alberto de Monsaraz, outras obras não programáticas parecerem coincidir com as ideias do movimento, como o *Concerto para violino e orquestra*, *Balada para piano e orquestra* e *1ª Suite alentejana*. Com este artigo pretendemos discutir e analisar parte da produção de Luís de Freitas Branco na década de 1910, relacionando-a com os ideais do Integralismo Lusitano, demonstrando de que formas o Integralismo fundado, em primeiro lugar, como um movimento literário e político, teve também os seus correspondentes musicais, e como as ligações de Freitas Branco com o movimento influenciaram a sua obra mais tardia. Seleccionando a *1ª Sinfonia* e os *Madrigais camonianos para coro misto a cappella*, tentaremos explicar o neoclassicismo de Luís de Freitas Branco das décadas de 1920 e 1930, tendo em conta o que consideramos a sua fundação: os ideais do compositor da década de 1910, principalmente relacionados com a sua colaboração nas actividades e propaganda do Integralismo Lusitano, questionando desta forma a historiografia produzida até hoje acerca do compositor, e a periodização da sua obra.

### Palavras-chave

Luís de Freitas Branco; Integralismo Lusitano; Acção Realista Portuguesa; Ideologia; Neoclassicismo.

### Abstract

Luís de Freitas Branco (1890-1955) was, during the decade of 1910, connected with the Portuguese monarchist movement *Integralismo Lusitano*, and from this relationship, important writings and musical works emerged. Besides the composition of works based on texts (poems and stories) written by the main thinkers of *Integralismo Lusitano* – *O motivo da planície*, *Soneto dos repuxos*, *Minuete*, three songs based on António Sardinha's sonnets; *Viriato*, a symphonic poem based on the tale *Funerais de Viriato* by Hipólito Raposo; and *Canto do mar*, for tenor and orchestra, with a text by Alberto de Monsaraz – other non-programmatic musical works seem to match the ideologies of the movement, such as the Concerto for Violin and Orchestra, *Balada* for piano and orchestra and the first *Alentejo Suite*. In this article we discuss and analyse part of Luís de Freitas Branco's production of the 1910s, relating it to the ideals of *Integralismo Lusitano*. We aim to demonstrate in which ways *Integralismo*, founded, in the first place, as a literary and

political movement, could have had its musical counterparts, and how Freitas Branco's connection with it influenced his later work. Selecting two of his major works, the Symphony no. 1 and *Madrigais camonianos* for mixed choir *a cappella*, we will try to explain Freitas Branco's neoclassicism from the 1920s and 1930s according to what we consider to be its roots: the composer's ideals from the 1910s, related chiefly to his collaboration with *Integralismo Lusitano*'s activities and propaganda.

## Keywords

Luís de Freitas Branco; *Integralismo lusitano*; Ideology; *Acção realista portuguesa*; Neoclassicism.

**O** PRESENTE ARTIGO INSERE-SE NOS ESTUDOS DE MÚSICA e nacionalismo e música e política, tendo como principal objectivo abordar o caso de Luís de Freitas Branco (1890-1955) e a sua proximidade com o Integralismo Lusitano, movimento político monárquico surgido em 1915. O estudo dessa ligação levou-nos a problematizar a periodização da obra do compositor, questionando o modo como a mesma tem sido pensada pela musicologia portuguesa. A organização da carreira do compositor em duas fases distintas traduz-se na estrutura da monografia *Luís de Freitas Branco* (DELGADO *et al.* 2007), que divide a obra do compositor em dois períodos, entre 1904 e 1923 e entre 1924 e 1955 – englobando este último as suas quatro sinfonias, esboços para uma quinta e para uma ópera em três actos –, uma vez que o neoclassicismo de Luís de Freitas Branco tem sido apresentado como uma tendência em tudo distinta da estética desenvolvida pelo compositor nas décadas de 1900 e 1910, época em que o mesmo se dedicou a uma produção considerada como precursora de estéticas modernistas na música nacional.<sup>1</sup> A existência de fases distintas na carreira de Freitas Branco fora também defendida pelo filho do compositor, João de Freitas Branco, que, apesar de não apresentar a mesma divisão da obra em duas fases e defendendo uma maior simultaneidade de estéticas, não relaciona o período neoclássico com uma possível influência do Integralismo Lusitano (BRANCO 1987). Esta narrativa sobre um período de modernidade como profundamente oposto a um período de retorno a épocas passadas foi iniciada pelos alunos de Luís de Freitas Branco, que procuraram assim provar a centralidade do compositor no panorama musical português (como introdutor tanto do modernismo, como do neoclassicismo) e estabelecer a ideia de uma genealogia a partir do mesmo. A descrição de Luís de Freitas Branco como «introdutor do modernismo musical em Portugal» foi primeiro desenvolvida por Fernando Lopes-Graça num artigo no *Comércio do Porto*, e quase imediatamente reiterada no *Dicionário de música*:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> No seguinte excerto, é visível a tentativa de ilustrar a passagem de Freitas Branco para uma fase mais conservadora: «A partir dos anos 20, confirmou-se uma viragem no posicionamento estético de Luís de Freitas Branco. Sem deixar de se colocar do lado da 'modernidade', a batalha do compositor deu-se cada vez mais no sentido de afirmar uma nova era racional e objectiva, que associava ao conceito de latinidade. Isso significou um distanciamento das estéticas que segundo ele entroncavam ainda na grande era 'subjectiva' do romantismo, como o simbolismo, o impressionismo, ou mesmo o expressionismo» (DELGADO *et al.* 2007, 319).

<sup>2</sup> *O Dicionário de Música (Ilustrado)*, publicado em fascículos pelas edições Cosmos em 1958, foi elaborado por Fernando Lopes-Graça a partir da revisão e actualização de um conjunto de entradas sobre termos musicais organizadas por Tomás Borba. As biografias de músicos e entradas sobre a música de diversos países são da autoria de Lopes-Graça.

Embora não tendo abertamente enfileirado nas aguerridas hostes da «revolução» modernista, nem tendo, como os poetas e os pintores, dado pasto à indignação indígena com os seus manifestos e atitudes públicas, as suas doutrinações de «grupo» ou de «escola», forçado nos é considerar o autor dos *Paraísos Artificiais*, recebidos com escândalo pelos nossos melómanos de 1913, como historicamente integrado no movimento de renovação que marca a arte e a literatura nos anos que se seguiram a 1910 e que, mesmo antes desta data, se havia já afirmado em obras [...] que operam um revivamento radical na nossa música (LOPES-GRAÇA 1954).

Poucos anos mais tarde, esta mesma perspectiva foi reafirmada por Joly Braga Santos, professor de Alexandre Delgado e um dos discípulos de Luís de Freitas Branco que, através dos seus escritos, mais assegurou a continuidade do pensamento estético e ideológico do seu mestre:

Mas Freitas Branco não se limitou a introduzir em Portugal a técnica impressionista e as experiências politonais e atonais de então. [...] não foi apenas o introdutor na música portuguesa do modernismo, «tal como ele é historicamente definido pelo impressionismo francês e pelas primeiras experiências atonais de Schönberg» porque usando esses processos no período em que estes representavam a mais avançada evolução musical, transformou-os de acordo com a própria personalidade, imprimindo-lhes características inteiramente originais (SANTOS 1960).

O neoclassicismo de Luís de Freitas Branco tem sido principalmente associado à composição das suas quatro sinfonias, a partir da década de 1920. Contudo, o que é habitualmente designado como neoclassicismo na produção de Luís de Freitas Branco encontra-se, a nosso ver, profundamente enraizado nalguma da sua produção da década de 1910, um facto que tem sido menosprezado em prol da narrativa que privilegia a existência de duas fases distintas na obra do compositor. Algumas das obras compostas por Freitas Branco nesse período encontram-se estreitamente relacionadas com a participação do compositor no movimento político do Integralismo Lusitano, defensor de uma monarquia antiparlamentar e anticonstitucional.

O Integralismo Lusitano foi fundado essencialmente por estudantes universitários monárquicos e anti-republicanos que, à semelhança dos doutrinários da congénere *Action Française*, defendiam uma sociedade hierarquizada e a supremacia do rei, o tradicionalismo, o regionalismo e um nacionalismo que passava pela reivindicação da antiguidade e superioridade da nação portuguesa. De acordo com Hipólito RAPOSO (1929), o movimento inicia a sua formação em 1911 após a estadia do mesmo e de Alberto de Monsaraz em Paris, onde assistiram a manifestações contra-revolucionárias. Mais tarde, alguns estudantes exilados na Bélgica – entre eles Francisco Rolão Preto, uma das principais figuras do posterior Nacional Sindicalismo – fundaram a revista *Alma Portuguesa*, à qual se seguiu a *Nação Portuguesa*, inicialmente sob a direcção de António Sardinha, e *A Monarquia: Diário Integralista da Tarde*. Foi através da imprensa periódica e da realização de conferências que

o Integralismo Lusitano fez a sua propaganda num primeiro momento, estando nela envolvido Luís de Freitas Branco.

Talvez a ausência de comparação entre algumas das obras datadas da década de 1910 e a sua produção posterior esteja relacionada com a pouca relevância que tem sido dada à ligação do compositor com o Integralismo Lusitano, sendo pouco referida a sua actividade no seio da propaganda do movimento. Pretendemos, deste modo, demonstrar sumariamente os resultados de uma investigação ainda em curso,<sup>3</sup> que tem procurado analisar alguma da produção de Luís de Freitas Branco da década de 1910, nomeadamente aquela cujos programas e motivações consideramos enraizados no ideário do movimento de que o compositor foi apoiante. Estas obras são comparadas com outras mais tardias, tomando em conta o modo como o pensamento estético de Freitas Branco foi influenciado pelos grupos políticos e as ideologias de que o compositor se aproximou. Assim, pretende explicar-se de que forma o neoclassicismo de Freitas Branco se relaciona com muito do que o compositor desenvolveu na década de 1910 e, conseqüentemente, com a sua ligação ao Integralismo Lusitano.

Para esta investigação foi realizado trabalho de arquivo, que consistiu na inventariação do espólio de Maria Helena de Freitas e Nuno Barreiros em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal. O trabalho com este espólio permitiu-nos contactar com a correspondência do compositor e com diversos manuscritos autógrafos, muitos deles inéditos. Tendo em conta a prolífica produção de Luís de Freitas Branco enquanto crítico e cronista para vários órgãos da imprensa periódica portuguesa, procedemos à recolha exaustiva das publicações do compositor na imprensa, entre a sua primeira colaboração (em 1907, para o *Diário Ilustrado*) e o final da década de 1930. Desse modo, para a presente investigação foram analisados artigos de Freitas Branco na imprensa periódica generalista (*Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa*, *O Século*, *Atlântida*, *O Diabo*, *Seara Nova*), monárquica (*A Monarquia: Diário Integralista da Tarde*, *Ação Realista: Diário da Tarde - Órgão da Acção Realista Portuguesa*) e imprensa especializada de música (*A Arte Musical* de 1899-1915, *Revista do Conservatório Nacional de Música*, *Música: Revista de Artes*, *De Música*, *Arte Musical* de 1930-47, *Divulgação Musical*).<sup>4</sup> Os escritos de Freitas Branco foram então confrontados com a sua produção musical.

---

<sup>3</sup> Este artigo resulta de uma investigação iniciada em Setembro de 2015, no âmbito de uma tese de mestrado sobre «Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930», sob orientação científica de Paulo Ferreira de Castro, defendida em Novembro de 2016 no Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O estudo do papel de Luís de Freitas Branco no panorama musical português do século XX continua em curso, no âmbito de um doutoramento em Ciências Musicais Históricas, na mesma instituição.

<sup>4</sup> Um primeiro inventário do espólio de Maria Helena de Freitas e Nuno Barreiros, assim como tabelas referentes à colaboração de Luís de Freitas Branco na imprensa periódica portuguesa entre 1907 e 1939, encontram-se publicadas como anexos à dissertação de mestrado acima referida.

O presente artigo encontra-se organizado em três partes: a primeira dedicada à composição de música com programa integralista, em particular *Viriato* (1917); a segunda focada em música que, embora não baseada em textos integralistas, se relaciona com o ideário do movimento, o que se verifica nomeadamente na composição da *1ª Suite alentejana* (1919); e a terceira em obras de Freitas Branco compostas já após o seu afastamento do Integralismo, contudo ainda baseadas nas mesmas ideias, como a *1ª Sinfonia* (1924) e os *Dez madrigais camonianos para coro misto a capella* (1930-43).

### **A obra de programa integralista: *Viriato* e o wagnerismo em Luís de Freitas Branco**

De acordo com Ana TELLES (2008), Luís de Freitas Branco manteve correspondência com Hipólito Raposo, um dos principais fundadores do movimento integralista, pelo menos desde 1913, quando este último solicitou ao compositor a resposta a um questionário sobre o «Português e o canto». Contudo, segundo Telles, «pelo conteúdo da carta de Raposo se depreende que este não era o primeiro contacto entre o compositor e esse representante do ‘Integralismo Lusitano’» (DELGADO *et al.* 2007, 55). Foi em 1915 que Luís de Freitas Branco participou, com uma intervenção intitulada «Música e instrumentos», nas conferências organizadas pelos principais representantes do Integralismo na Liga Naval Portuguesa. O ciclo de conferências, publicado em livro no ano seguinte com o título *A questão ibérica*, tinha como objectivo principal a defesa da singularidade da nação portuguesa face a Espanha, numa reacção contra os ideais iberistas. Assim, a conferência de Freitas Branco, que versou sobre a independência da música portuguesa em relação à música espanhola, coordenava-se com as restantes, centradas em questões linguísticas, territoriais, militares, entre outras. O compositor propôs-se destacar o valor histórico da música nacional, salientando a valorização da música no seio de algumas das cortes régias portuguesas e desenvolvendo também o tema da música tradicional, neste caso particular a música alentejana. Neste percurso pela história da música nacional, Freitas Branco deixou de parte o que considerava pouco representativo da mentalidade portuguesa, como a ópera italiana, cujas influências perduraram durante mais de um século, atrasando o contacto com a música instrumental, e o fado, demasiado recente e equivocadamente associado à maneira de ser portuguesa. Concluiu a sua conferência resumindo os três pontos fundamentais:

E, para terminar, lançando um golpe de vista retrospectivo sobre os factos históricos e as razões étnicas aqui apresentadas, vemos:

- 1º Que tivemos épocas de grande esplendor musical e por vezes aqui se iniciaram factos importantes para a história da música.
- 2º Que temos uma individualidade musical absolutamente distinta e independente.
- 3º Que no nosso folclore existe um filão riquíssimo (BRANCO 1917, 142).

Funerais de Viriato.  
Thema de Viriato

Luiz de Freitas Branco

Figura 1. Última página de «Funerais de Viriato», publicada no número 16 da revista *Atlântida*, a 15 de Fevereiro de 1917, onde é apresentado o «tema de Viriato»

É também em 1915 que Freitas Branco se dedica pela primeira vez à composição sobre textos de autores integralistas, musicando três sonetos de António Sardinha: *O motivo da planície*, *Minuete* e *Soneto dos repuxos*. Contudo, a obra que podemos relacionar mais fortemente com o Integralismo Lusitano na sua vertente musical é sem dúvida o poema sinfónico *Viriato*. Freitas Branco compôs *Viriato* em 1916, a partir do conto *Funerais de Viriato* da autoria de Hipólito Raposo, onde são relatadas as cerimónias fúnebres em honra do líder militar lusitano. Estreada no dia 11 de Fevereiro de 1917 pela orquestra de Pedro Blanch no Teatro República, por ocasião de um «Grandioso Festival Luso-Hespanhol, dedicado aos modernos compositores de Portugal e Espanha», a obra de Luís de Freitas Branco é composta a partir de uma selecção, por parte do compositor, de excertos da fonte literária que o mesmo pretendeu retratar musicalmente.<sup>5</sup>

Quando os esculcas, à luz da aurora, começaram a mandar, de campo para campo, o grito de alerta em toda a redondeza, os soldados, enfiando no pescoço as correias dos escudos, cingiram fortemente os cabelos para tornear as lanças, ao tempo que na distante planície voavam rumores pela penumbra do céu onde o desafio das trombetas romanas afrontava os próprios deuses.

À volta do boi de bronze erguido na haste, as primeiras linhas ensaiam hinos saltando e volteando os escudos, no rito de começar a peleja e as cabeças dos soldados cativos que dos últimos sacrifícios caíram no chão, alevantam-se no ferro das lanças, como troféus sangrentos, à beira da corte.

Pela primeira vez, Viriato dormia com sol no céu, e sempre ele fora em todos os anos de fadiga e trabalhos, o mais fiel exemplo para o dever de vistas as armas na hoste.

Lentamente o alvoroço ondeia de linha em linha, e os escudos, percutidos com as lanças, confundem os clamores de tantas vozes inquietas: Sol no céu! Sol no céu!

Afastando as samarras, dois cabos entram na tenda, e à dor súbita de seus gritos, todos nas mãos apertam os amuletos do pescoço, sentindo a voz fugir-lhes da garganta.

- Deuses! Ó deuses! Mataram o Herói!

Turbilhões de lanças estremecem sobre a tenda; como feras que tombam feridas, os soldados rojam-se uivando e mordendo a terra maculada.

E logo nos braços dos guerreiros, a cabeça oscilando nos ombros, alevanta-se a figura do Herói à luz do Sol que o glorifica de esplendores inquietos, enquanto pragas e gemidos vão surdamente marulhando, como rio pesado da montanha entre abismos escuros e rugidores.

Fracos como meninos os veteranos às lanças amparam a sua dor, no instante em que os feridos, dobrados nas muletas, cabelos soltos, bebem de raiva as primeiras lágrimas dos seus olhos.

<sup>5</sup> Ver o documento manuscrito, da autoria de Luís de Freitas Branco, com o título «Funerais de Viriato – texto do poema sinfónico», presente no espólio de Maria Helena de Freitas e Nuno Barreiros da Biblioteca Nacional de Portugal, ainda sem cota atribuída. O documento mostra-nos que o título inicial do poema sinfónico seria *Funerais de Viriato*, só mais tarde alterado para *Viriato*.

O corpo é conduzido numas andas aos ombros dos sacerdotes e por entre soldados e povo, em cortejo de suspiros através de todo o arraial, ia aquela ondulação de corpos hirsutos, meio nus, as lanças oscilando no ar como a um vento sem rumo.

Robustos braços levantavam o cadáver para o estrado no mais alto da lenha e aí o recobrem de insígnias militares; formando à volta cavaleiros e peões que pela última vez lhe obedecem, no momento em que o sol em moribundas cintilações vai lavrando o bronze dos escudos.

De entre nuvens de fumo, vão a subir altas serpes de chama, enlaçando troncos de florestas onde viviam deuses para adoração dos homens, traves de casas desmornadas, juntando-se naquele larário de morte, para iluminar a raça vencida no último clarão da glória.

Junto da cabeça do Herói, a flama apruma-se como um obelisco de oiro onde viesse poisar a rosa do Sol-Nascente.

Quanto o lume acabou de entregar ao céu todas as almas, restava consagrar os últimos despojos. Subitamente, por entre os soluços, cruzam-se gritos alarmantes de povo: a sombra do Herói é vista flutuando à flor da chama, como um hálito de fogo, a subir até às nuvens, para onde os braços ansiosamente prolongam o desejo de partir.

E sobre o sepulcro aonde as cinzas são recolhidas, corpo a corpo os últimos soldados vieram matar-se, dando em sua glória o testemunho do sangue (BRANCO s.d.a).

Recorrendo a mecanismos que nos remetem quer para momentos de exaltação do herói, quer para secções de luto, Freitas Branco pretendeu uma estreita ligação entre os elementos musicais e textuais. A distinção é feita, essencialmente, a partir da utilização de dois grupos temáticos que correspondem aos momentos do conto em que Viriato é referido e glorificado e aos excertos em que se descrevem os rituais fúnebres propriamente ditos ou o luto dos companheiros do herói: o primeiro relacionado com a personagem de Viriato, com um recurso ao ambiente militar e heróico sugerido tanto pela instrumentação, maioritariamente constituída por metais e tímpanos, como pela figuração rítmica pontuada e pela melodia por quartas e quintas ascendentes; o segundo pelo recurso ao tópico do *pianto* tal como ele é descrito por Raymond MONELLE (2006), ou seja, por sequências de meios-tons descendentes.

O retrato do herói é conseguido não apenas através da utilização dos tópicos mencionados, como também de uma dimensão wagneriana. Esta é audível no início e no tratamento tonal e instrumental em muito semelhante a *Das Rheingold* ou a *Siegfried*, proximidade já salientada por Mário Vieira de CARVALHO (1993, 178) quando discute o que chama de «princípio do chefe», ideia que parece ter estado por detrás da recepção de Wagner pelos sectores mais conservadores da sociedade portuguesa até ao Estado Novo, sendo *Viriato*, possivelmente, um primeiro exemplo musical desse princípio.

**5**

*rall. a tempo*

Picc.  
Fl. I  
Fl. II  
Fl. III  
Ob. I  
Ob. II  
Ob. III  
Cl. I  
Cl. II  
Cl. III  
Fag. I  
Fag. II  
Clag./  
Fag. III

**Exemplo 1.** *Viriato* compassos 111 a 127 (imagem cedida pela Ava Musical Editions)

Embora esta obra se apresente como estando claramente integrada na ideologia do Integralismo Lusitano, obedecendo ao programa de valorização do passado e da história nacional através da glorificação de um herói de uma «protonacionalidade» portuguesa, representativa de um tempo remoto, afastado do romantismo do século XIX que o movimento repudiava por estar associado à república e à decadência da nacionalidade, é exactamente pela sua dimensão wagneriana que *Viriato* parece encerrar uma das maiores contradições na produção de Freitas Branco desta década. O Integralismo Lusitano, movimento de ideias profundamente ancoradas na defesa da hierarquia, da tradição e do regionalismo, também se pautava de modo central por um ideal de latinidade, a partir da qual construía o seu nacionalismo. Características como a clareza, o equilíbrio, a razão, o classicismo, eram relacionadas, pelos integralistas, com um modo de ser intrinsecamente latino e, por conseguinte, intrinsecamente português. Estas características eram colocadas em oposição aos traços identificados como germânicos, românticos ou republicanos. Sendo estes valores referidos e desenvolvidos por Freitas Branco nos seus escritos na imprensa monárquica da década de 1910, a composição de um poema sinfónico de tema literário integralista com um tratamento estético wagneriano pode ser vista como um paradoxo, na medida em que, no contexto do Integralismo, os elementos culturais «germânicos» eram considerados como indesejáveis para os povos latinos. Talvez por esse motivo Luís de Freitas Branco tenha assumido a sua predilecção por Wagner nos seus escritos publicados nos periódicos monárquicos em que colaborou, quer na década de 1910, quer nos anos 1920, associando o compositor alemão tanto às ideias políticas de direita como a um espírito «latino». Deste modo, Freitas Branco pretendia afastar Wagner do que era vulgarmente tido como germânico pelos integralistas, e justificar as suas próprias preferências estéticas aparentemente opostas ao movimento em que militava. Assim, no órgão do Integralismo Lusitano para o qual escreveu em 1917 e 1918, *A Monarquia: Diário Integralista da Tarde*, Freitas Branco criticou um concerto pela orquestra de Pedro Blanch dedicado a Wagner, distinguindo a obra do compositor do que considera ser a verdadeira estética musical alemã: «Ouvindo o festival wagneriano de ontem, reparávamos na atmosfera geral de latinismo que envolve a produção do homem que tanto falou na obra d'arte «alemã» e como essa produção é diferente do trabalho neoclássico tipo Brahms, quanto a nós o verdadeiro representante do espírito alemão» (BRANCO 1918, 2).

O mesmo tipo de afirmações, que pretendiam justificar a preferência de Freitas Branco pelo compositor alemão, estarão presentes nas suas colaborações para um periódico de outro movimento monárquico com o qual Freitas Branco se relacionou, a Acção Realista Portuguesa, fundada por integralistas que romperam com o movimento quando este, em 1920, cessou a sua obediência a D. Manuel II decidindo apoiar Duarte Nuno de Bragança enquanto legítimo herdeiro da coroa. Apesar da dissidência com o Integralismo Lusitano na questão da sucessão dinástica, a Acção Realista Portuguesa manteve a mesma orientação ideológica, lutando por uma monarquia anticonstitucional,

antiparlamentar e de base tradicionalista e católica. Ou seja, os escritos de Freitas Branco na *Acção Realista: Diário da Tarde* são semelhantes às críticas publicadas em *A Monarquia*, surgindo, nas publicações dos anos 1920, o mesmo pensamento político e estético manifestado nos anos 1910.

Na sua primeira crónica publicada neste periódico, a 28 de Abril de 1926, Freitas Branco escreveu sobre «El-Rei e a música», salientando a educação e os conhecimentos musicais de D. Manuel II, e em particular a admiração deste último por Richard Wagner:

As primeiras representações da *Tetralogia* em S. Carlos, por uma excelente companhia alemã contratada pela empresa Anahory, foram objecto da mais desvelada atenção e do consciencioso estudo de El-Rei. Eu próprio o vi, no camarote real, seguindo a música na partitura. Se ainda no camarote existe uma lâmpada disposta mais adiante, é a que El-Rei mandou colocar para melhor poder seguir a interpretação, como só o fazem os músicos bem conhecedores da técnica da sua arte (BRANCO 1926a, 2).

Ao mesmo tempo que tentava justificar ou legitimar a sua própria predilecção por Richard Wagner através da exposição das preferências e da cultura musical daquele que os seguidores da *Acção Realista* consideravam ser o legítimo sucessor do trono português, Luís de Freitas Branco identificava o compositor alemão com a instituição monárquica, desvalorizando as conhecidas ligações que o mesmo mantivera com diversos movimentos revolucionários.<sup>6</sup> Num outro texto publicado na *Acção Realista*, Freitas Branco aborda ainda o ideário racial de Wagner, numa exposição que nos parece revelar, sobretudo, a centralidade desta questão no pensamento do próprio Luís de Freitas Branco, que assim se apresenta totalmente concordante com as ideias integralistas e realistas e que, noutros escritos, surge identificada pelos binómios «raça latina» / «raça germânica», ocidentalismo / orientalismo, fortemente relacionados com a oposição em que colocava classicismo e romantismo.

Se alguma influência sofreu das teorias radicais internacionalistas foi em não acreditar na superioridade de certas raças, e esta influência foi de juventude e pouco duradoira. Mais os maiores sábios dessa época não viviam acorrentados ao preconceito romântico e falsamente humanitarista da igualdade das raças? Humboldt, por exemplo, não negava que houvesse raças superiores? Para quem conheça mesmo superficialmente a biografia de Wagner é desnecessário acrescentar que ele mais tarde se convenceu de tal modo da superioridade do tronco rácico indo-europeu que conferiu à raça germânica a tarefa de regenerar e salvar o mundo. [...]

<sup>6</sup> Durante o mesmo período, a figura de Wagner foi associada às ideias de revolução social e de progresso por diversos movimentos republicanos e anarco-sindicalistas. Sobre a polarização dos discursos políticos em torno da figura de Wagner em Portugal nas primeiras décadas do século XX, ver CARVALHO (1993), pp. 182-4.

Na sua apreciação da ciência social não podia Wagner, inteligência admiravelmente disciplinada, deixar de procurar a «unidade orgânica» que em todas as coisas achava indispensável. A realeza, é, para Wagner, o fulcro imprescindível de toda a organização política, e isso sob a forma de governo de um só, mas ao mesmo tempo não se cansa de reclamar para os governantes liberdades tão ilimitadas quanto o permita o interesse nacional.

A sua fórmula pode resumir-se nas palavras: rei forte, povo livre (BRANCO 1926b, 2).

Não isento de contradições, tendo chegado mais tarde a afirmar a necessidade de um afastamento do romantismo wagneriano para a incursão numa nova e necessária era clássica,<sup>7</sup> Freitas Branco manifesta nas décadas de 1910 e 1920 um pensamento que legitima a sua admiração por Wagner, justificando assim as referências wagnerianas presentes no seu poema sinfónico de 1916, composto claramente com o intuito de seguir os pressupostos integralistas.

Um outro elemento que poderá ter contribuído para a admiração de Freitas Branco por Richard Wagner foi a influência exercida por Vincent d'Indy, compositor igualmente próximo de movimentos políticos conservadores, e em particular da *Action Française*, uma das principais fontes de inspiração do Integralismo Lusitano. Vincent d'Indy destacou-se na luta pela defesa da superioridade da música francesa através da valorização e do estudo do seu passado, propondo processos neoclassicizantes inspirados na época áurea da música francesa.<sup>8</sup> Contudo, Vincent d'Indy, com quem Freitas Branco apresenta semelhanças no que diz respeito ao sentido de missão estética e ideológica e até de estatuto social, não advogava um afastamento completo da música alemã, considerando que os compositores franceses deveriam assimilar as influências e os géneros germânicos de modo a torná-los inegavelmente franceses. Ou seja, d'Indy não deixava de se afirmar enquanto wagneriano e encarava o legado de compositores como Bach e Beethoven como necessário para a construção de uma música verdadeiramente francesa. De igual modo, nos anos de maior envolvimento com os movimentos monárquicos já mencionados, Freitas Branco tomava Bach, Beethoven e Wagner como compositores universais e não simplesmente alemães. Assim, Wagner seria para Freitas Branco um compositor alemão que poderia fazer a música portuguesa atingir as suas características latinas intrínsecas, nomeadamente através da construção de um género até esse momento praticamente inexplorado na história da música portuguesa, o poema sinfónico.

<sup>7</sup> Na *Arte Musical* (1930-47), periódico dirigido pelo próprio Luís de Freitas Branco e que pode ser, de certo modo, considerado órgão de propaganda de um novo classicismo musical, Freitas Branco manifesta um ponto de vista diferente do até agora demonstrado: «A tendência para a sinfonia pura, agravada pela recente decadência da ópera, a valorização da palavra num estilo neo-monteverdiano, o anti-romantismo e anti-wagnerismo, tais são as características principais de uma corrente artística que já hoje representa uma corrente mundial [...]» (BRANCO 1931, 1).

<sup>8</sup> Para uma melhor compreensão do pensamento de Vincent d'Indy, consultar, por exemplo, Jane FULCHER (1998, 2005) ou Scott MESSING (1988).

### **A 1ª Suite alentejana e a invocação de um imaginário tradicional**

Outras obras, ainda que sem pretensões de corresponder a um dado texto de temática monárquica, relacionam-se com a associação de Luís de Freitas Branco ao Integralismo Lusitano e à influência deste na construção do seu neoclassicismo. Neste contexto podemos mencionar em primeiro lugar o *Concerto para violino e orquestra*, datado de 1916, com estreia parcial em 1917 e integral em 1940. Através de modelos franckistas, beethovenianos e lisztianos, como a forma cíclica que surge no uso de elementos comuns aos três andamentos da obra, Freitas Branco constrói a sua primeira obra orquestral que obedece a um esquema formal próximo procura aproximar-se dos ideais de equilíbrio e racionalidade que há-de defender mais veementemente a partir dos anos 1920. Ou seja, através do *Concerto para violino e orquestra* verifica-se que Luís de Freitas Branco recorre na década de 1910 a mecanismos que o compositor torna ainda mais evidentes na década de 1920 nas suas sinfonias, reconhecidas como as manifestações mais claras do seu novo classicismo. Outras obras podem ainda ser associadas ao Integralismo Lusitano, como a *Balada para piano e orquestra*, de 1917, na mesma linha do *Concerto para violino*, ou *Canto do mar*, de 1918, obra para canto e piano, a partir do poema de um outro integralista, Alberto de Monsaraz, que nos remete igualmente para a valorização do passado nacional, desta vez através de referências textuais e musicais que nos invocam o mar e os descobrimentos. Apesar de todas estas obras se ligarem a vários dos elementos identitários do Integralismo Lusitano e, por esse motivo, serem comparáveis entre si, a *1ª Suite alentejana* é por outros descrita como profundamente afastada do poema sinfónico abordado em primeiro lugar, bem como de outras obras que associamos aos ideais que, segundo esta investigação, Freitas Branco defendeu ao longo de décadas:

Pior ainda seria privar esta obra de Luís de Freitas Branco do seu potencial crítico emancipatório, ao filiar-mo-la no ambiente asfixiante, cultural e politicamente ultraconservador, romântica e oportunamente provinciano do «Integralismo Lusitano», do qual Luís de Freitas Branco fez parte mas de que cedo se afastou (DELGADO *et al.* 2007, 303).

A *1ª Suite*, baseada, segundo Nuno Bettencourt Mendes, em melodias autenticamente alentejanas, talvez até recolhidas pelo próprio Luís de Freitas Branco ou retiradas de um cancionero,<sup>9</sup> marca uma posição relevante na produção do compositor. Esta é uma das poucas obras em que Freitas Branco escolhe enveredar por uma via folclorizante, a que deu continuidade apenas na *2ª Suite*

<sup>9</sup> A autenticidade dos temas da obra é justificada através de «[...] três trechos baseados em temas de índole folclórica obviamente de proveniência alentejana, em grande parte recolhidas ou ouvidas *in loco* pelo próprio compositor» (João de Freitas Branco cit. in DELGADO *et al.* (2007, 301)), ou do recurso do compositor ao «Cancioneiro do Alto Alentejo coligido pelo falecido folclorista Francisco Serrano» (José Carlos Picoto cit. in DELGADO *et al.* (2007, 303)), apesar de não nos ter sido possível confirmar estas hipóteses.

*alentejana*, composta em 1927, e na música que compôs para os filmes *Douro, Faina fluvial* de Manoel de Oliveira e *Gado bravo*, de António Lopes Ribeiro, ambos dos anos 1930.<sup>10</sup>

A *1ª Suite alentejana* pode ser associada ao Integralismo não apenas pela sua dimensão folclorizante que se encontra de acordo com as ideias de tradição defendidas e difundidas pelo movimento monárquico português, mas de igual modo pela referência concreta ao Alentejo, região com a qual vários dos principais fundadores do Integralismo Lusitano, incluindo o próprio Luís de Freitas Branco, mantinham importantes afinidades. A relação do compositor com a região alentejana manifesta-se nos seus escritos, tanto em textos publicados nos órgãos de propaganda dos movimentos monárquicos que apoiou, como em escritos bastante posteriores produzidos para contextos distintos – além do seu próprio diário, onde questões pessoais relacionadas com a sua propriedade em Reguengos de Monsaraz são recorrentes. No primeiro caso, encontramos essa preferência do compositor pelo Alentejo na sua conferência de 1915 na Liga Naval Portuguesa, quando se refere à música tradicional portuguesa somente com exemplos da polifonia alentejana, que caracteriza como uma «canção lenta, profunda, terminando sobre a mediante» (BRANCO 1917, 142). Essa ligação é também evidente nas suas intervenções na imprensa periódica generalista, neste caso não necessariamente em torno da música tradicional alentejana, mas da relevância histórica que é dada à chamada «Escola de Évora»:

Por outro lado, como Vila Viçosa, Évora, Portalegre e, em geral a província do Alentejo se destaca neste período com uma incontestável superioridade em relação ao resto do país, parece-nos justo substituir a popular denominação de «seis da escola de Évora» pela de «seis da escola alentejana». A fórmula é a melhor maneira de espalhar uma ideia. A trilogia Liberdade, Igualdade e Fraternidade, fez mais triunfo da revolução francesa do que volumes de discursos. Oxalá a nova fórmula proposta para a propaganda do período áureo da nossa música, encontre junto do povo português à procura da sua nação, maior êxito do que a famosa trilogia internacionalista (BRANCO 1926c, 8).

Numa conferência realizada em 1936 e publicada em 1938, que precedeu um concerto promovido por Ema Câmara Reis e dedicado maioritariamente à polifonia renascentista, Freitas Branco volta a salientar: «O lugar do meu recolhimento fica no Alentejo e ali ponho-me a reproduzir mentalmente os cantares do povo da região, e pergunto a mim próprio como é que ele, sem nunca ter posto a vista em cima de um tratado de harmonia, pode cantar assim [...]» (BRANCO 1938, 260).

---

<sup>10</sup> Para a segunda versão de *Douro, Faina Fluvial* (a primeira estreada em 1931, sem som) com exibição pública em Agosto de 1934 foi composta música especificamente para a obra cinematográfica, por Luís de Freitas Branco, compositor aconselhado por António Lopes Ribeiro a Manoel de Oliveira, depois da colaboração de Freitas Branco em *Gado Bravo*.

The image shows a musical score for the first movement of the 1st Suite Alentejana, measures 1 to 9. The score is for Violini I, Violini II, Violas, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is Allegretto (quarter note = 100). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features long, sustained notes in the upper register of the strings, marked with 'pp' (pianissimo) and 'div.' (divisi).

**Exemplo 2.** *1ª Suite alentejana*, 1º andamento, compassos 1 a 9 (imagem cedida pela AVA Musical Editions)

No que diz respeito à composição, as longas notas pedais do início da *1ª Suite alentejana* (Exemplo 2) parecem querer retratar musicalmente precisamente a calma mencionada pelo próprio Freitas Branco em 1915, a vastidão e a planura da paisagem da região. Curiosamente, este gesto é bastante similar à forma como Borodin descreveu musicalmente as estepes da Ásia Central, no seu famoso poema sinfónico, uma dimensão intertextual já notada por Paulo Ferreira de CASTRO (2016).<sup>11</sup> As referências ao «Grupo dos Cinco» surgem também na (curiosamente) única dança da *Suite*, «fandango» (Exemplo 3), o último andamento que revela referências óbvias ao *Capricho Espanhol* de Rimsky-Korsakov, como também Ferreira de Castro salienta.<sup>12</sup>

O integralismo musical, de que Luís de Freitas Branco foi o único representante e propagandista nos primeiros anos do movimento,<sup>13</sup> parece ter-se manifestado sobretudo através de referências e homenagens a heróis nacionais, como Viriato, e a momentos relevantes da história portuguesa, como os descobrimentos marítimos. Tanto o facto de Luís de Freitas Branco ter sido o único músico a participar nas conferências da Liga Naval como a sua intenção, através de *Viriato*, de construir uma música integralista, ficam claros no resumo feito por António Sardinha sobre a relevância da primeira geração do Integralismo Lusitano nos círculos tradicionalistas portugueses: «E para que nada

<sup>11</sup> «If the opening bars of the Prelude (the first of three movements) depict the vast, flat landscape of the Alentejo by way of a static pedal-point in a high register (an established musical topic for the expression of boundless space), it is impossible to overlook the similarity between this beginning and that of Borodin's 'musical picture' *In the Steppes of Central Asia* (1880), as if to suggest an implicit parallel between the Southern Portuguese landscape and the exotic Asian steppes» (CASTRO 2016, 18).

<sup>12</sup> «There can hardly be any doubt that the template for the entire movement must have been the 'Fandango asturiano' (also with violin solo!) from Rimsky-Korsakov's *Capriccio Espanol* (1887)» (CASTRO 2016, 19).

<sup>13</sup> Mais tarde, Ivo Cruz, Mário de Sampaio Ribeiro e Eduardo Libório, na fundação do movimento Renascimento Musical, tomam como modelo a fase integralista de Luís de Freitas Branco, e em particular a sua conferência de 1915, «Música e instrumentos», tal como é mencionado por Manuel Deniz Silva: «Mário de Sampaio Ribeiro numa nota que dedicou à memória de Eduardo Libório, identificou a conferência 'Música e Instrumentos' de Luís de Freitas Branco (1890-1955) no ciclo dedicado pelo Integralismo Lusitano à 'Questão Ibérica', na Liga Naval Portuguesa, como a origem remota do movimento *Renascimento Musical*» (SILVA 2004, 28-9).

The image shows a page of a musical score for measures 12 to 18. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Hl. 1, 2**: Flutes, both staves are silent.
- Ob. 2**: Oboe, both staves are silent.
- Cl. 1, 2**: Clarinets. The first staff has a *1° solo* marking and a *mf* dynamic. It features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 14.
- Fg. 2**: Bassoon, both staves are silent.
- Cor.**: Horns. The first staff has a *mf* dynamic and plays a chordal accompaniment. The second staff is silent.
- Trb.**: Trumpets, both staves are silent.
- Tbn. 1, 2**: Trombones 1 and 2, both staves are silent.
- Tbn. 3**: Trombone 3, both staves are silent.
- Tba.**: Tuba, both staves are silent.
- Timp.**: Timpani, both staves are silent.
- Cast.**: Cymbals. The staff shows a *mf* dynamic with a series of eighth notes, each marked with a *tr* (trill) symbol.
- Arpa**: Harp. The staff has a *mf* dynamic and plays a chordal accompaniment.
- Vln. I**: Violin I, both staves are silent.
- Vln. II**: Violin II, both staves are silent.
- Vle.**: Viola, both staves are silent.
- Vc.**: Violoncello, both staves are silent.
- Cb.**: Contrabasso. The staff has a *mf* dynamic and plays a simple bass line.

**Exemplo 3.** *1ª Suite alentejana*, «Fandango», compassos 12 a 18 (imagem cedida pela AvA Musical Editions)

nos falte, Luís de Freitas Branco, compositor já consagrado, ensaia nos *Funerais de Viriato* os seus primeiros passos para uma sentida e consciente nacionalização da música» (SARDINHA 1919, xiv-xv). Este integralismo musical revelou-se também através da composição de obras com as quais Freitas Branco pretendeu, de certo modo, preencher uma lacuna na história da música portuguesa, nomeadamente com obras concertísticas que obedecessem aos modelos considerados clássicos, de Beethoven ou César Franck. Tudo isto, sem deixar de parte elementos pretensamente autênticos do folclore português, embora com recurso a imaginários musicais provenientes de outras geografias, nomeadamente elementos tidos como autenticamente russos, ou tidos por outros (russos) como autenticamente espanhóis.

### **O neoclassicismo de Luís de Freitas Branco: *1ª Sinfonia e Dez madrigais camonianos***

Debruçamo-nos de seguida sobre duas das principais obras compostas na «fase neoclássica» de Luís de Freitas Branco: a *1ª Sinfonia* e o ciclo *Dez madrigais camonianos* para coro misto *a capella*. Embora tenha sido concebida apenas cinco anos após a composição da *1ª Suite alentejana*, a *1ª Sinfonia* de Luís de Freitas Branco é, como referimos anteriormente, habitualmente assinalada como constituindo um momento de mudança na produção do compositor. Esta sinfonia tem sido referenciada como profundamente beethoveniana, não apenas em termos formais, mas por constituir o primeiro elemento de um conjunto mais largo e coerente. De acordo com um manuscrito autógrafo conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (BRANCO s.d.b), Freitas Branco teria concebido um plano para a composição de nove sinfonias, a última das quais coral. Este documento fortalece o argumento de que as sinfonias de Freitas Branco demonstram uma ambição classicista, racionalista, de matriz beethoveniana, não verificada nas suas obras anteriores. No entanto, os valores estéticos e ideológicos desenvolvidos por Freitas Branco nos seus escritos da década de 1920 não são substancialmente diferentes daqueles que defendera dos anos de 1910. Politicamente, em todo o caso, não seria de esperar que o pensamento de Freitas Branco fosse totalmente distinto do manifestado anteriormente, uma vez que, nos anos 1920, apesar de se ter afastado do Integralismo Lusitano, continuou ligado à Acção Realista Portuguesa, que perfilhava um ideário político muito semelhante. Deste modo, os valores que Luís de Freitas Branco afirmava na década de 1910, relacionados com as ideias raciais de defesa de uma latinidade elogiada e recuperada através do retorno a uma estética de razão e equilíbrio, encontravam-se ainda presentes na década de 1920. Relevante será também mencionar que «segundo apontamentos manuscritos de Nuno Barreiros, os primeiros esboços da obra [*1ª sinfonia*] datariam de 1917» (DELGADO *et al.* 2007, 327), o que pode, de certa forma, enfatizar a possível relação desta obra com as que foram compostas no período de maior ligação com o Integralismo.

Se há um elemento que torna a *1ª Sinfonia*, de certo modo, «mais clássica» do que o *Concerto para violino e orquestra*, talvez seja a insistência na forma-sonata nos três andamentos da sinfonia, onde o compositor recorre, tal como no *Concerto*, a elementos comuns aos vários andamentos, confirmando, de novo, a influência do modelo de César Franck. Tanto pela utilização de elementos cíclicos como pelo recurso à forma-sonata, consideramos a *1ª Sinfonia* como uma obra que se situa numa relação de continuidade com algumas das obras compostas anteriormente por Luís de Freitas Branco, mais do que como um sintoma de ruptura.

Apesar de não ser fácil atribuir a categoria de «neoclassicismo» a esta obra em particular, na medida em que as categorias não são estanques nem facilmente definíveis, nela podemos destacar a persistência de preocupações comuns à época, como a oposição entre germanismo e latinidade, mencionada por Paulo Ferreira de Castro: «No seu conjunto, os processos de linguagem musical jogam livremente com referências (Liszt, Bruckner, Franck, d'Indy, mais do que Debussy), que parecem aglutinar uma fusão *sui generis* de ‘germanismo’ e ‘latinidade’ tal como percebidos na época» (CASTRO 2009, 277). Para Manuel Pedro Ferreira, esta oposição estética fundava-se em considerações mais globais acerca das ideias de «raça» e «nação», partilhadas por Luís de Freitas Branco e alguns dos seus seguidores, assim como na defesa de um nacionalismo subjectivo que se deveria basear na valorização do passado e não no recurso a modelos folcloristas:

Em oposição ao nacionalismo superficial ou folclorizante herdado de oitocentos e ao pós-romantismo germânico, estes jovens compositores defendiam, com Freitas Branco, um nacionalismo espontaneamente realizado pelo subconsciente, intrinsecamente «rácico», e porque realizado na latinidade, conscientemente «clássico» e «anti-cromático» (o cromatismo para Freitas Branco, era intrinsecamente semita). Valorizavam, de acordo com as correntes neoclássicas da Europa de então, a clareza, a ordem e a proporção, e privilegiavam o diatonismo e as formas musicais tradicionais, incluindo as pré-românticas (FERREIRA 1994-5, 206).

Terminaremos este percurso na obra de Luís de Freitas Branco com uma breve análise de um ciclo de obras corais, *Dez madrigais camonianos*, composto na década de 1930. Igualmente inserido na segunda fase de produção do compositor, podemos identificar neste ciclo diversos elementos que permitem estabelecer uma continuidade das ideias desenvolvidas por Freitas Branco desde a década de 1910, tal como procurámos mostrar em relação à *1ª Sinfonia*. Compostos entre 1930 e 1943, os *Dez madrigais camonianos* para coro misto *a capella*, constituem o primeiro de três ciclos sobre sonetos de Luís de Camões, tendo Freitas Branco composto igualmente madrigais para coro feminino e para coro masculino. Através de Camões prossegue, deste modo, o fascínio do compositor pelo renascimento português, evidente desde cedo nos seus escritos e obras musicais. É exactamente a partir de 1930 que Luís de Freitas Branco se dedica à escrita de um diário, ainda inédito, precisamente

com o objectivo de registar as suas próprias leituras.<sup>14</sup> Posteriormente, as entradas de carácter pessoal e os comentários acerca da situação política, nacional e internacional, intensificam-se:

Começo, neste dia dos meus anos por reler *Os Lusíadas*. Fiquei maravilhado com a proporção, a clareza, a força e a emoção da única obra literária moderna que sofre comparação com as de Homero e de Virgílio. Mais, é uma obra que pode ser considerada superior à *Ilíada*, à *Odisseia* e à *Eneida* por causa das dificuldades maiores que Camões teve de vencer. O que nós hoje chamamos a «mentalidade» das épocas de Homero e de Virgílio ajudava-os a fixar aqueles pensamentos, aquelas imagens simples e fortes que hoje nos parecem extraordinárias mas que na realidade eram o reflexo do momento histórico em que não havia senão aquela cor clássica e realista. Camões escrevia no século XVI, que nos parece hoje muito clássico, mas que na verdade era muito mais revolucionário em relação ao período heleno-latino do que a época contemporânea se a compararmos com o século XVI. Para verificar se tenho razão interrompo-me nesta altura para folhear uns livros (BRANCO 1930-45, 1).

É nesse mesmo diário que Freitas Branco reflecte acerca de Camões, quer no que diz respeito a *Os Lusíadas*, quer no que concerne aos sonetos, servindo os últimos de base literária aos seus madrigais e reforçando assim o seu interesse pelo período renascentista nacional: «Os sonetos de Camões comparados com os *Lusíadas* ficam a perder de vista. Nunca ouvi dizer isto a ninguém e contudo isto salta aos olhos» (BRANCO 1930-45, 348). Luís de Freitas Branco aproxima-se do género do madrigal através do seu modo de compor, ou seja, os *Dez madrigais camonianos* resultam de uma combinação entre modalismo e tonalismo, bem como do uso da forte ligação entre palavra e música que caracterizava o género originalmente. O ciclo constitui assim um tipo de neoclassicismo que não se pauta pelas referências a Beethoven ou a César Franck, mas antes por uma utilização, conscientemente nacionalista, de géneros pré-românticos, numa tentativa de contribuir para um «neo-renascimento» português. Podemos então afirmar que, em parte, os madrigais de Luís de Freitas Branco se encontram, em termos ideológicos e até programáticos, próximos de *Viriato* pela exaltação de um herói do passado português, Camões, e próximos de *Canto do mar* pela temática renascentista ou relacionada com os descobrimentos e a expansão marítima. Contudo, os madrigais encontram-se também numa linha de continuidade em relação ao *Concerto para violino e à 1ª Sinfonia*, uma vez

<sup>14</sup> Segundo Alexandre Delgado: «Embora 1935 seja a data que tem sido apontada como a do nascimento dos *Madrigais Camonianos*, um caderno de esboços do compositor permite fazer a constatação de que o madrigal *Doces lembranças*, primeiro deste ciclo, foi composto em finais de 1930. Esse caderno, com as datas de 1930 e 1931 na capa, inclui algumas versões dos compassos iniciais e finais, com data de 8-9 de Novembro de 1930. *Doces lembranças* surge então copiado na íntegra, com o título *Madrigal a 4 vozes*, encimado pela dedicatória ‘Ao Orfeão Scalabitano’ [...]. Curiosamente, Freitas Branco anotou na mesma página os títulos dos cinco *Madrigais camonianos* que abririam o ciclo para coro misto, pela ordem definitiva: I. *Doces lembranças*; II. *Alegres Campos*; III. *Eu cantei já*; IV. *Pois meus olhos*; V. *No Mundo*. Mas a música desses madrigais não se encontra neste caderno [...]» (DELGADO et al. 2007, 386).

que a invenção de um madrigalismo português pretendia preencher uma lacuna na história da música portuguesa, concebendo assim, para a música nacional, um género que colocava Portugal num patamar de igualdade relativamente aos cânones centro-europeus. Contudo, essa lacuna que Freitas Branco pretende suprir não é pelo próprio admitida, uma vez que sempre reconheceu a existência de um madrigalismo histórico autêntico em Portugal: «O aviso é para que se pense sempre duas vezes antes de decretar que falta qualquer coisa à música portuguesa dos períodos trovadoresco e da Renascença, e o voto é para que se não diga mais que não houve madrigalismo em Portugal» (BRANCO 1934, 3).

**Moderato**  $\text{♩} = 76$

Soprano  
Do-ces lem-bran-ças de pas-sa-da gló-ria, Que me ti-rou for-tu-na rou-ba-

Contralto  
Do-ces lem-

Tenor

Baixo  
Do-ces lem-bran-ças de pas-sa-da gló-ria,

**Exemplo 4.** *Dez madrigais camonianos para coro misto a cappella*, madrigal I, compassos 1 a 7 (imagem cedida pela AvA Musical Editions)

### Considerações finais

Apesar de ser possível relacionar esteticamente a produção de Luís de Freitas Branco na década de 1910 com algumas das suas obras dos anos 1920 e 1930, não podemos afirmar, contudo, que Luís de Freitas Branco continuou a apoiar a mesma facção política. Aquando da composição dos seus madrigais, Freitas Branco encontrava-se próximo do grupo de intelectuais da *Seara Nova*, na qual chega a colaborar brevemente. Apesar de não constituir um grupo coeso em termos políticos, o círculo da *Seara Nova* caracterizava-se por uma tendência contestatária, que procurava propagar «as reformas necessárias à vida nacional» denunciando a «expoliação, a rapina, o egoísmo e a mentira nacionais» através de «uma violenta e sistemática atitude de protesto» (S.A. 1921, 1), estando alguns dos seus autores activamente comprometidos, como Luís de Freitas Branco, na promoção de um novo classicismo, que se opunha ao romantismo que consideravam ainda dominar o panorama cultural português. As afinidades de Freitas Branco com este grupo de intelectuais «seareiros», reunido essencialmente em torno de António Sérgio, poderá estar na origem da sua progressiva aproximação à esquerda política, que o próprio chegou a confessar em 1935, no seu diário: «Entretenho-me a ler

os cinco anos de memórias que escrevi até este 45º dia do meu aniversário e verifico a minha marcha para a esquerda» (BRANCO 1930-45, 370). Neste contexto, importa salientar que tanto o Integralismo Lusitano como a facção sergiana da *Seara Nova*, partilharam, ainda que em tempos e modos diferentes, a mesma oposição ao romantismo e celebração do classicismo.<sup>15</sup> Ou seja, observando os discursos e as obras de Luís de Freitas Branco nestes dois momentos diferentes – quando manteve uma relação mais próxima com António Sardinha, Alberto de Monsaraz ou Hipólito Raposo, e mais tarde quando se aproximou de António Sérgio –, podemos concluir que existe uma continuidade evidente, tanto nas suas preocupações estéticas como na sua produção enquanto compositor, provando, de certo modo, que entre o seu período integralista e aquela que tem sido chamada a sua «fase neoclássica» há uma atitude comum, anti-romântica, que Freitas Branco nunca deixou de associar ao monarquismo. A associação entre classicismo e monarquismo é, aliás, apresentada por Freitas Branco de forma inequívoca numa entrada do seu diário, datada de 27 de Abril de 1937, onde se espelha inclusivamente a coexistência de duas facções distintas dentro da *Seara Nova*, no que diz respeito à oposição entre classicismo e romantismo:

Os homens da «Seara Nova» que vieram da república como Câmara Reis e Jaime Cortesão são sempre mais românticos e menos racionalistas que António Sérgio que veio da monarquia. Tenho observado que as tradições monárquicas e aristocráticas com o seu natural horror ao *pathos* livram os intelectuais desse romantismo, ou antes, «possidonismo mental» (BRANCO 1930-45, 334).

É precisamente a coexistência destas duas correntes no interior da *Seara Nova* que é salientada em 1935 por Fernando Lopes-Graça, numa tomada de posição em que procurou desconstruir a oposição romantismo/classicismo e colocar-se deliberadamente fora deste confronto:

Não, meus amigos seareiros, não sou nem anti-romântico, nem anti-clássico. Considero ambas essas atitudes eminentemente ociosas, estéreis, amesquinhadoras.

Se o Romantismo fosse aquilo por que alguns de vós o costumais definir, então seria, realmente, anti-romântico. Mas acreditai, também, que se viesse a verificar ser o vosso classicismo apenas aquilo que outros entre vós (aplicando a torto e a direito as lições, aliás valores, sob muitos aspectos, de um Mestre da sobriedade, da ponderação, da inteligência, de um espírito calmo e equilibrado, que o é de verdade e de um modo superior) que o vosso classicismo, digo, era apenas aquilo que esses tais elegem, apontam, defendem e aconselham como *desideratum* último da arte e a própria dignificação do espírito, desprezando todo o mais – e muitíssimo é! – para cuja interpretação o seu brevíário não

<sup>15</sup> Para uma maior compreensão acerca das relações intelectuais entre ambas as facções, ver MEDINA (1978).

tem palavras, fórmulas, regras, categorias – então acreditai que imediatamente me converteríeis também em anti-clássico, para gáudio (inútil, de resto) dos românticos (LOPES-GRAÇA 1935, 376).

A proximidade entre Luís de Freitas Branco e António Sérgio vem assim demonstrar que os mesmos valores estéticos podem coexistir em doutrinas e ideologias aparentemente contrárias, o que pode constituir uma explicação para a continuidade do pensamento musical de Luís de Freitas Branco, apesar da mudança de orientação política que o próprio identificou nos primeiros anos da ditadura. Nesse sentido, o seu percurso musical não se apresenta tão contraditório como por vezes tem sido descrito. Mesmo no caso uma das obras que, segundo Alexandre Delgado,<sup>16</sup> constitui um dos principais paradoxos na carreira de Freitas Branco – a *Abertura solene 1640*, composta no contexto das Comemorações Centenárias de 1940, num momento em que o compositor manifestava já desde há largos anos uma oposição aberta ao regime salazarista –, podemos constatar a persistência de várias das ideias que defendeu desde a sua juventude, independentemente da proximidade que foi mantendo com diferentes movimentos políticos. Segundo Manuel Deniz Silva, a *Abertura solene 1640* demonstra a persistência dos principais temas que marcaram desde o início o pensamento musical de Luís de Freitas Branco, na medida em que, apesar de consistir numa resposta a uma encomenda do regime, se encontra na linha das ideias que o compositor desenvolveu sobre o carácter cíclico da história e sobre a necessidade do retorno aos princípios que tinham marcado a época áurea da história da música portuguesa.<sup>17</sup>

Neste artigo, procurámos mostrar como a obra de Luís de Freitas Branco se encontra intrinsecamente relacionada com os seus ideais políticos e com os movimentos e grupos intelectuais de que foi próximo. Parece-nos evidente que muito do que foi produzido pelo compositor e crítico na década de 1920 e 1930, e que tem sido etiquetado por alguma historiografia enquanto «neoclássico», se encontra indubitavelmente enraizado nas ideias que Freitas Branco defendia já na década de 1910,

<sup>16</sup> «Encomendada pela Comissão Executiva dos Centenários de 1940 (presidida por Júlio Dantas e secretariada por António Ferro), a *Abertura Solene '1640'* foi orquestrada sob grande pressão de tempo [...]. Originalmente designada *1640, Abertura Sinfónica*, esta é a criação de Luís de Freitas Branco, que, pela sua origem, mais evidentemente se encaixa na categoria 'obra de circunstância'. Pode parecer surpreendente essa anuência do compositor em escrever uma abertura para a mais estrondosa celebração do regime de Salazar, que congregou a maioria do meio artístico português e teve enorme impacto sobretudo na arquitectura e nas artes plásticas» (DELGADO *et al.* 2007, 369).

<sup>17</sup> «[...] *Solemn Overture 1640* cannot be understood in isolation from the composer's own understanding of Portuguese musical history. In his writings, Freitas Branco developed a general theory of music history [...] based on cyclical opposition between polyphony and monody: while the former was associated with reason, clarity, balance and Latin Classicism, the later was related to irrationality, darkness, imbalance and German Romanticism [...] the monodic period of the medieval *troubadours* had been overcome by Renaissance polyphony, a tradition again disrupted by monody in the eighteenth century with the adoption of Italian opera by the Portuguese court. The Portuguese polyphonic schools of the seventeenth century constituted the only moment when the true essence of Portuguese music had itself materialised, and the fact that this 'Golden age' coincided with the recovery of political Independence was not an accident. In this sense, 1640 was also a landmark in the history of Portuguese music, a defining moment in which composers were 'in tune' with their time and their national identity» (SILVA 2016, 160).

época da sua maior dedicação à propaganda do movimento integralista, no qual participou através de conferências, textos publicados na imprensa periódica portuguesa, e obras musicais, como *Viriato* ou a *1ª Suite alentejana*. Propusemos, de igual modo, que o pensamento de Luís de Freitas Branco, apesar das significativas mudanças ideológicas que se vão verificando nos seus escritos, se manteve constante em termos filosóficos e estéticos, não apresentando diferenças substanciais ao longo de décadas. A concepção de uma história da música cíclica, ao longo da qual alternariam épocas de racionalismo e irracionalismo, classicismo e romantismo, aliada à distinção entre latinidade e de germanismo, manteve-se inalterada no discurso teórico e musical de Luís de Freitas Branco, levando-o a defender a necessidade de numa nova época clássica para a nação portuguesa. Este percurso permitiu-nos questionar algumas das periodizações que têm sido apresentadas da obra do compositor, frutos de uma historiografia estabelecida essencialmente por linhagem familiar ou pedagógica, em particular a divisão da sua produção duas épocas distintas, uma «modernista», essencialmente relacionada com a introdução de técnicas vanguardistas no panorama musical português do século XX, e outra «neo-clássica», que teria correspondido a um momento de viragem estética. Sobre este ponto de vista, obras como a *1ª Sinfonia* ou os *Dez madrigais camonianos* podem ser entendidas como um desenvolvimento das ideias que Freitas Branco explorara já em *Viriato* ou na *1ª Suite alentejana*, fundadas numa mesma concepção da história da música e da identidade nacional portuguesa.

### Referências bibliográficas

- BORBA, Tomás e Fernando LOPES-GRAÇA (1962), «Luís de Freitas Branco», *Dicionário de Música* (Lisboa, Cosmos), vol. I, pp. 542-4
- BRANCO, João de Freitas (1987), «1ª Sinfonia», notas do disco, *Symphony n° 1, Antero de Quental (Symphonic poem)*, Budapest Philharmonic Orchestra, András Kórodi (CD Portugalsom)
- BRANCO, Luís de Freitas (s.d.a), «Viriato – texto do poema sinfónico», pasta E.01, espólio MHF/NB, Biblioteca Nacional de Portugal
- BRANCO, Luís de Freitas (s.d.b), «Lista de sinfonias», pasta C.05, espólio MHF/NB Biblioteca Nacional de Portugal
- BRANCO, Luís de Freitas (1917), «Música e instrumentos», *A questão ibérica: Integralismo Lusitano* (Lisboa, Anuário Comercial)
- BRANCO, Luís de Freitas (1918), «Concerto Blanch», *A Monarquia: Diário Integralista da Tarde*, 303 (18 de Fevereiro de 1918), p. 2
- BRANCO, Luís de Freitas (1926a), «El-Rei e a musica», *Acção Realista: Diário da Tarde*, 12 (28 de Abril de 1926), p. 2
- BRANCO, Luís de Freitas (1926b), «O nacionalismo de Wagner», *Acção Realista: Diário da Tarde*, 71 (8 de Julho de 1926), p. 2
- BRANCO, Luís de Freitas (1926c), «A arte portuguesa - A reacção nacionalista na musica», *Diário de Lisboa*, 1683 (29 de Setembro de 1926), pp. 4 e 8

- BRANCO, Luís de Freitas (1930-45), «Diário de Luís de Freitas Branco», pastas C.10 a C.13, espólio MHF/NB, Biblioteca Nacional de Portugal
- BRANCO, Luís de Freitas (1931), «A música nova italiana», *Arte Musical*, 17 (20 de Junho de 1931), p. 1
- BRANCO, Luís de Freitas (1934), «Madrigalismo português», *Arte Musical*, 120 (30 de Abril de 1934), p. 3
- BRANCO, Luís de Freitas (1938) «Conferência inserida no evento ‘13º Concerto de Música do Renascimento - Madrigais de Gio. Matteo Asola (15...-1609) a 2 vozes «a cappella» (Primeiras audições em Portugal) - Concerto realizado na Universidade Popular Portuguesa - 29 de Junho de 1936, às 9 e meia da noite», *Divulgação Musical IV (1936)* (Lisboa), pp. 255-65
- BRANCO, Luís de Freitas (2010a), *1ª Suite alentejana* (Lisboa, AvA Musical Editions)
- BRANCO, Luís de Freitas (2010b), *Dez madrigais camonianos para coro misto a cappella* (Lisboa, AvA Musical Editions)
- BRANCO, Luís de Freitas (2013a), *Viriato, poema sinfónico* (Lisboa, AvA Musical Editions)
- BRANCO, Luís de Freitas (2013b), *1ª Sinfonia* (Lisboa, AvA Musical Editions)
- BRANCO, Luís de Freitas (2014), *Concerto para violino e orquestra* (Lisboa, AvA Musical Editions)
- CARVALHO, Mário Vieira de (1993), *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda)
- CARVALHO, Paulo Archer de (1993), «Nação e nacionalismo: Mitemas do Integralismo Lusitano» (tese de mestrado em História Contemporânea de Portugal, Faculdade Letras da Universidade de Coimbra)
- CASTRO, Paulo Ferreira de (2009), «Figuras da temporalidade na música erudita portuguesa na transição do séc. XIX para o séc. XX», in *Expressões da Analogia*, organizado por Maria Luísa Couto Soares, Nuno Venturinha, Gil da Costa Santos e Marta Faustino (Lisboa, Edições Colibri)
- CASTRO, Paulo Ferreira de (2016), «From ‘Good Other’ to ‘Ideal Self’: Images of Russian Otherness in France and the Iberian Peninsula at the Turn of the 20th Century» (artigo não publicado)
- DELGADO, Alexandre *et al.* (2007), Luís de Freitas Branco (Lisboa, Caminho)
- FERREIRA, Manuel Pedro (1994-5), «Da música na história de Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, pp. 167-216
- FULCHER, Jane F. (1998), *French Cultural Politics and Music, From the Dreyfus Affair to the First World War* (New York, Oxford University Press)
- FULCHER, Jane F. (2005), *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France, 1914-1940* (New York, Oxford University Press)
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1935), «Romantismo e equilíbrio», *Seara Nova*, n.º 456, 17 de Outubro, pp. 375-6
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1954), *O Comércio do Porto*, 11 de Maio de 1954
- MEDINA, João (1978), *O Pelicano e a Seara. Integralistas e Seareiros juntos na revista Homens Livres* (Lisboa, Edições António Ramos, Coleção Arquivos de Sempre)
- MESSING, Scott (1988), *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* (Ann Arbor)
- MONELLE, Raymond (2006), *Musical Topic* (Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press)
- RAPOSO, Hipólito (1929), *Dois nacionalismos: l’Action Française e o Integralismo Lusitano* (Lisboa, Livraria Ferin)
- S.A. (1921), «A SEARA NOVA representa», *Seara Nova*, n.º 1, 15 de Outubro de 1921, pp. 1-3
- SARDINHA, António (1919), «Testemunho duma geração», in Caetano BEIRÃO, *Uma campanha tradicionalista* (Lisboa, Domingos & Franco - Livraria Lisbonense), pp. xii-xxxiii
- SANTOS, (José Manuel) Joly Braga (1960), *Arte Musical*, 9 de Abril de 1960
- SILVA, Manuel Deniz (2004), «O projecto nacionalista do Renascimento Musical (1923-1946)», *Ler história*, n.º 46, pp. 28-57

SILVA, Manuel Deniz (2016), «Salazar's dictatorship and the paradoxes of State music: Luís de Freitas Branco's ill-fated *Solemn Overture 1640* (1939)», in *Composing for the State: Music in 20th Century Dictatorships*, Musical Cultures of the Twentieth Century series, editado por Esteban Buch, Igor Contretas e Manuel Deniz Silva (Farnham, Ashgate Publishing and Cini Foundation), pp. 144-67

TELLES, Ana (2008), «Luís de Freitas Branco (1890-1955): Parcours biographique et esthétique à travers l'oeuvre pour piano» (thèse de doctorat en Musique et Musicologie, Université de Paris IV, Sorbonne)

## Periódicos

*A Arte Musical* (1899-1915)

*Acção Realista* (1924-6)

*Acção Realista: Diário da Tarde* (1926)

*Alma Portuguesa: «Órgão do Integralismo Lusitano»: Revista de Philosophia Litteratura e Arte, Sociologia, Educação, Instrucção e Actualidades* (1913)

*A Monarquia* (1916)

*A Monarquia: Diário Integralista da Tarde* (1917-25)

*Arte Musical* (1930-47)

*Atlântida* (1915-20)

*De Música - Revista da Associação Académica do Conservatório Nacional de Música* (1930-1)

*Diário de Lisboa* (1921-90)

*Diário de Notícias* (1864-)

*Diário Ilustrado* (1872-1911)

*Divulgação Musical* (1929-40)

*Integralismo Lusitano: Estudos Portugueses* (1932-4)

*Música: Revista de Artes* (1924-6)

*Nação Portuguesa* (1914-38)

*O Diabo* (1934-40)

*O Século* (1881-1983)

*Revista do Conservatório Nacional de Música* (1920)

*Seara Nova* (1921-)

**Isabel Pina** é doutoranda em Ciências Musicais na NOVA FCSH e bolsreira FCT (SFRH/BD/131591/2017). Interessa-se sobretudo pelo estudo da história da música em Portugal nos séculos XIX e XX, música e ideologia, nacionalismo, neoclassicismo, análise musical, imprensa periódica e crítica musical, temas em torno dos quais tem vindo a participar em diversos congressos nacionais e internacionais. Terminou a sua tese de mestrado em Musicologia Histórica em 2016, com a dissertação «Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930», e desenvolve actualmente investigação sobre a posteridade de Luís de Freitas Branco e o conceito de escola de composição, sobretudo a partir da sua influência junto de Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos. No CESEM, é membro do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, colaboradora do Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música e uma das fundadoras e coordenadoras do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa.

Recebido em | *Received* 31/01/2017

Aceite em | *Accepted* 13/11/2017