

A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)

TERESA CASCUDO

A história da música portuguesa foi escrita até há bem pouco tempo conforme os mitos e as necessidades do programa nacionalista que, durante décadas, determinou a escolha dos temas e a abordagem de todas as áreas da história. Sem ter sido na *Época Contemporânea* um país exportador nem de músicos nem de música, embora nele vivesse uma elite familiarizada com as novidades artísticas das principais capitais europeias – o que o relega para uma situação que poderíamos etiquetar de semi-periférica –, parece que o impacto do nacionalismo naqueles que, em finais do século XIX, tentaram avaliar a produção musical portuguesa do passado e do presente e acautelar a do futuro colocou mais problemas do que motivos de orgulho. Nisto a classe intelectual portuguesa – incluindo aqui, obviamente, os compositores – não esteve isolada do acontecido noutros países ocidentais. Tanto nos seus temas preferidos como nas suas preocupações podemos identificar numerosos pontos de contacto com o que críticos e compositores de diversos países expuseram nos seus escritos na mesma época. Primeiramente, o nacionalismo teve o efeito de obrigar a pensar de que maneira e em que grau a produção musical local poderia contribuir para o fortalecimento da identidade nacional e para o enriquecimento universal, no concerto das nações. Em segundo lugar, revelou uma necessidade premente de colocar a música no âmbito da cultura nacional, de maneira a investi-la com uma funcionalidade social nunca antes vista que, em simultâneo, dava aos músicos um papel relevante no processo de construção da identidade colectiva. Os autores de que falaremos, nomeadamente Manuel Ramos e António Arroyo, entendiam o movimento nacionalista

como a expressão do renascimento material a que estavam a assistir, o qual deveria manifestar-se, necessariamente, no âmbito das artes e, em especial, no da música.

Até agora, a avaliação dos frutos do nacionalismo na composição portuguesa tem sido bastante negativa. Paulo Ferreira de Castro, que tem abordado em várias ocasiões este assunto,¹ chega a afirmar que o mais característico do nacionalismo musical português é a sua incapacidade para «construir uma imagem de identidade nacional» que – e isto é o mais importante – fosse reconhecida como tal pelo grupo social que a suscitou.² A partir desta constatação, Ferreira de Castro chega à paradoxal conclusão de que a «portugalidade musical [se] manifestou assim, talvez de uma forma mais consequente, por uma receptividade e uma capacidade de assimilação mais ou menos bem sucedidas de várias influências culturais, o que constitui afinal um traço cultural não negligenciável da própria personalidade musical portuguesa, em sentido lato.»³ A comparação com o sucesso de outras manifestações culturais nacionais poderá fazer-nos avaliar de maneira demasiado severa o acontecido musicalmente em Portugal na época da renovação do nacionalismo, ocorrida no último terço do século XIX, que não é, como poderíamos pensar, uma consequência directa da Revolução Francesa,⁴ mas uma nova fase histórica propiciada por diversas circunstâncias, entre as quais as unificações alemã e italiana.⁵ Mais ainda: a «inconsistência» detectada por Ferreira de Castro no nacionalismo musical português, será, porventura, uma das características do nacionalismo musical em todos os países europeus, resultante de uma súpula de factores heterogéneos, entre os quais, o que os compositores dizem das suas obras, as suas obras, o que a crítica pensa das mesmas e o

¹ V. Paulo Ferreira de CASTRO, «O que fazer com o século XIX? Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, 1992, pp. 171-183 e P. F. de CASTRO, «Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade», in Salwah El Shawan Castelo Branco (ed.), *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*, Lisboa, Dom Quixote, 1997, pp. 155-162, para além de diversas comunicações não publicadas. Sobre as relações entre nacionalismo e música, v. também João Soeiro de CARVALHO, «A Nação folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2, 1996 (<http://www.cibetrans.com/trans/trans2/indice2.htm>).

² V. P. F. de CASTRO, «Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade», *op. cit.*, p. 161.

³ *Ibid.*

⁴ Que produziu um tipo de nacionalismo bem ilustrado na figura de João Domingos Bomtempo e nas dedicatórias de obras da sua autoria à nação portuguesa.

⁵ V. Eric HOBBSBAWN, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, pp. 111-140.

que o público vê e ouve nelas.⁶ O objectivo do nosso trabalho é precisamente realizar uma primeira abordagem à maneira como alguns desses discursos se articularam em Portugal no crucial período para o nacionalismo que foi a última década do século XIX.

Essa inconsistência tem também a ver com o que se entende por «nacionalismo musical». Neste artigo os adjectivos nacional e nacionalista serão utilizados da mesma maneira que o foram na época do nacionalismo histórico, mas também serão utilizados outros tais como cívico ou patriótico para referir obras que, a partir de uma determinada perspectiva, podiam ser qualificadas como nacionalistas. No entanto, este trabalho parte, em primeiro lugar, do princípio de que o nacionalismo, na época que nos ocupa, foi primeiramente uma aspiração do foro político. Em segundo lugar, baseia-se na constatação de que a transferência dessa aspiração para o âmbito artístico, particularmente para a música, teve como modelo a decisão política de escolher determinadas línguas naturais como veículos de nacionalidade, o que aconteceu na segunda metade do século XIX. Assim, tal como o português – e o alemão, o italiano, o francês, o espanhol... – se tornou numa senha de identidade fundamental, nasceu a utopia segundo a qual a música criada no interior das margens de cada fronteira política deveria assumir a mesma função, reflectindo portanto características próprias e distintivas que deviam ser procuradas na tradição,⁷ fosse esta erudita (no caso dos países com «história») ou popular. É necessário insistir no carácter utópico desta ideia, já que as inconsistências detectadas nas obras musicais com conteúdo nacionalista devem-se à sua aceitação acrítica. Por estes motivos, não consideraremos o estudo das razões pelas quais as obras que serão citadas nas próximas páginas poderiam, ou não, ser consideradas, pelas suas características, como representativas da nacionalidade. Apenas tentaremos a sua integração num movimento mais amplo, isto é, o da influência do nacionalismo político na composição musical erudita portuguesa. Para isso abordaremos em primeiro lugar, o uso que foi dado em Portugal ao conceito de tradição no âmbito da música erudita, para, seguidamente,

⁶ Cf., por exemplo, Michael BECKERMAN, «In search of Czechness in music», *Nineteenth Century Music*, 10, 1, 1986, pp. 61-73.

⁷ Neste artigo será usada a expressão «música tradicional» para referir o que, na época que nos ocupa, era denominado «música popular». Isto não significa que aceitemos a ideia de que a música erudita – e mais particularmente os «monumentos» que conformaram, numa concepção caracteristicamente oitocentista, o cânone da música ocidental – não tenha uma tradição própria que se confunde com a sua história.

centrar a nossa discussão nalgumas das composições de Alfredo Keil e de José Viana da Mota, já que ambos foram autores das obras de maior fôlego de entre todas as que foram escritas em Portugal relacionadas com a temática que nos ocupa.

A invenção da tradição

Devemos entender a função da cultura no programa do nacionalismo para nos apercebermos das razões do aparecimento da tradição nos discursos destinados a estudar as culturas nacionais. As literaturas nacionais foram o objecto de estudo privilegiado onde apareceu o conceito de tradição, unido à procura de continuidades históricas que ligassem os «monumentos» literários de cada nação. A revivificação das tradições constituiu-se numa das manifestações particulares de cada cultura nacional, associada à emergência do moderno Estado-Nação. Independentemente dos processos de invenção através dos quais essas tradições foram criadas, assim como das maneiras como foram codificadas e os meios por que foram institucionalizadas, o surgimento desta problemática está relacionado com as mudanças radicais provocadas pela necessidade de manter a ordem e a coesão em colectividades constituídas por milhões de pessoas.⁸

As últimas décadas do século XIX foram os anos da «invenção de Portugal», o momento da «emergência da entidade chamada Portugal na vida dos portugueses – na rotina quotidiana, na política, na criação artística», segundo enuncia Rui Ramos.⁹ A descoberta de fontes que fundamentassem uma continuidade cultural, isto é, a tradição nacional, tornou-se uma tarefa prioritária assumida pelos homens de cultura da época. Entre eles, devido à sua influência intelectual e ao seu prestígio político, destaca-se Teófilo Braga, o principal responsável pela identificação da essência da nacionalidade portuguesa nas produções artísticas populares. O seu pensamento está, por um lado, fortemente imbuído de hegelianismo e, por outro, centrado na pesquisa das origens da cultura nacional usando como base o conceito de tradição. O seu

⁸ Cf. E. HOBBSAWN, «Mass-producing Traditions», in Eric Hobsbawn e Terence Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 267 e ss..

⁹ V. Rui RAMOS, «A segunda fundação (1890-1926)», in José Mattoso (ed.), *História de Portugal*, vol. 6, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 567. O capítulo intitulado «A invenção de Portugal» (pp. 562-595) é utilíssimo para a compreensão dos passos dados nessa construção.

modelo para este trabalho foi o desenvolvido por Herder e pelos irmãos Grimm, recebido através da leitura de estudiosos franceses, tais como Quinet e Michelet. Independentemente da validade científica de muitas das suas afirmações, o relato que sustenta os livros de história da literatura que escreveu, baseado na oposição entre o génio autóctone e as influências estrangeiras, teve uma notável difusão. Nas suas *História da poesia popular portuguesa* (1867) e *História da literatura portuguesa* (1870) expôs longamente os seus pontos de vista acerca do papel da tradição na criação artística contemporânea. O primeiro estudo é particularmente interessante como tentativa de construção de uma literatura nacional sob a perspectiva da permanência dos elementos populares na criação erudita. Assim, a fundação de toda a literatura nacional é a tradição: «Todas as grandes obras primas da Arte, e os maiores génios que as criaram, inspiraram-se sempre de um elemento nacional e humano, cujo tema subsiste na tradição.»¹⁰ O seu trabalho pretende estabelecer a evolução das formas literárias cultas a partir de três tipos de canção popular, de onde tira os seguintes princípios que devem avaliar as obras artísticas:

Seguindo esta genealogia das formas literárias é que, pela crítica científica, se avaliam os escritores pela maior ou menor intensidade com que se aproximaram das fontes tradicionais e o seu consciente nacionalismo; é por esta ordem de estudos, na sua origem etnológicos, que se conseguirá a revivificação das literaturas modernas, aproximando deliberadamente o povo e o poeta para mutuamente se fecundarem, dando à Poesia e à Arte do futuro uma expressão criadora e edificante de síntese afectiva, como nas épocas primitivas da Humanidade em que se formaram os esboços espontâneos.¹¹

Teófilo Braga aborda nos dois volumes esta relação, afirmando que é possível reconhecer a individualidade, a fecundidade e a criatividade do génio nacional através da permanência da tradição, dando como exemplo a fundação da literatura alemã realizada a partir dos trabalhos científicos sobre as antigas tradições do «génio germânico».¹² Reafirma que a tradição

¹⁰ Teófilo BRAGA, *História da poesia popular portuguesa. As origens*, Lisboa, Manuel Gomes, 3/1902, p. XII.

¹¹ *Op. cit.*, p. XIII

¹² Cf. T. BRAGA, *História da poesia popular portuguesa. Ciclos épicos*, Lisboa, Manuel Gomes, 3/1905, pp. 538-539.

é a única fonte donde deriva a inspiração individual e estende esta influência ao âmbito da música quando defende, na última parte da obra, que a renovação musical de cada país deverá forçosamente passar pelo uso das melodias populares na canção erudita. Nesta parte segue vários autores franceses, principalmente o influente crítico Camille Bellaigue, afirmando, não obstante, que esse uso não deve ser exclusivamente técnico, ou seja que não se trata de «elaborar» as melodias, mas de fixar uma «tonalidade nacional» através da música.¹³ Por um lado, a linguagem artística é comum às manifestações populares e às eruditas, mas entre elas existe a seguinte diferença: enquanto a primeira produz «imagens espontâneas», a segunda cria «símbolos universais». Por outro lado, Teófilo Braga defende que o génio individual é incapaz de evitar a «decadência» a que parece estar condenada a poesia culta, e por extensão todas as manifestações artísticas, quando a arte perde o seu destino social ficando «confinada ao pedantismo académico».¹⁴

Encontramos uma aplicação das teses de Teófilo Braga no âmbito da composição musical num artigo de Manuel Ramos,¹⁵ o qual abordou as relações entre música e tradição nacional, assim como a natureza do nacionalismo musical defendido na época, numa conferência publicada no Porto em 1892.¹⁶ Trata-se de «A música portuguesa», o título da comunicação que apresentou num dos congressos organizados em Madrid por motivo das comemorações do quarto centenário da chegada de Cristovão Colombo à América. Para Ramos, a recuperação da arte antiga portuguesa não tinha sido ainda bastante para «reatar o fio da tradição artística, que circunstâncias complexas quebraram e destruíram».¹⁷ Ramos faz-se eco da ideia de que tinha sido a moda da ópera italiana a principal responsável pela destruição dessa tradição no âmbito da música, tendo sido aliás um obstáculo para a modernização musical do país. Esta é por ele assimilada ao desenvolvimento da música instrumental:

¹³ Afirmações contidas no capítulo «As melodias populares e a tonalidade portuguesa. Os fados», em T. BRAGA, *op. cit.*, pp. 547-566.

¹⁴ Cf. T. BRAGA, *História da poesia popular portuguesa. As origens, op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁵ Manuel Maria de Oliveira Ramos (1862-1931) foi militar e professor de história. Era filho do jornalista João de Oliveira Ramos, o qual fez parte da comissão que, em 1880, organizou no Porto o 3º centenário de Camões na Sociedade de Geografia Comercial Portuense. Escreveu *A música portuguesa* e *Memória sobre músicos portugueses*, que levou a uma «exposição artística» em Madrid. Colaborador da *Revista de Portugal*, assinava as suas crónicas como «Mosar».

¹⁶ Manuel RAMOS, *A música portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1892.

¹⁷ *Op. cit.*, p. V.

A implantação da ópera italiana e o repentino brilho a que ascendeu no reinado de D. José, fizeram deste novo elemento exótico uma instituição aristocrática e palaciana [...] transformando-se com o tempo, num agente de despotismo e intolerância artística, criando um exclusivismo que perverteu o gosto e aniquilou a tradição, impedindo a vulgarização das obras primas alemãs e actuando dum modo funesto sobre o desenvolvimento do génio nacional.¹⁸

A consequência tinha sido uma dupla prática, caracterizada pelo confronto entre uma arte popular e nacional e uma arte aristocrática e estrangeira.¹⁹ A emancipação da música portuguesa devia vir pela mão do nacionalismo, fundamentado na «base orgânica [da] tradição, que não é mais do que o temperamento da raça exemplificado na história».²⁰ Contudo, esta nova fundação nacional no âmbito da prática artística revelava-se especialmente difícil na música, como afirma na seguinte citação:

É necessário restaurarmos as tradições esquecidas e retemperarmos no passado: todas as formas da actividade artística atingiram entre nós um *carácter* que importa consolidar. Se houve condições históricas que perturbaram o desenvolvimento do génio nacional no tocante às artes plásticas, na música pode dizer-se que não chegou a criar-se uma tradição portuguesa. O renascimento nacional desponta agora. Mas é de requear que entre nós a esfera dos interesses espirituais seja a última afectada. Na música isto é evidente.²¹

¹⁸ *Op. cit.*, p. VII.

¹⁹ «Ao lado da arte popular, *nacional*, vinha formar-se uma arte aristocrática e *estrangeira*, própria para se alimentar o espírito de desnacionalização que há séculos nos vem avassalando em tudo e de que só agora, parece, tentamos emancipar-nos.» (*op. cit.*, p. VIII).

²⁰ *Op. cit.*, p. XII.

²¹ *Op. cit.*, p. XXXIII.

A tradição popular²²

Obviamente, a tradição nacional estava personificada na canção popular portuguesa. Por isso, a música cantada pelas populações rurais, que até então não tinha sido um objecto prioritário de estudo, começou a ganhar protagonismo em Portugal na última década do século XIX. Em 1857 foi publicada a primeira antologia que incluía tanto canções urbanas como rurais: o *Album de músicas nacionais portuguesas* recopiladas pelo músico de origem espanhola João António Ribas.²³ Em 1872 foi publicado o volume antológico de *Músicas e canções populares coligidas da tradição*, reunidas por Adelino António das Neves e Melo. Mas estes trabalhos eram apenas uma espécie de reduzida amostra da riqueza da tradição popular, escondida nas populações rurais, que começou a ser notada por um maior número de estudiosos e amadores a partir de 1880,²⁴ até ao ponto de Ernesto Vieira, em 1900, ter denunciado a transformação das colecções de canções populares em «abusiva exploração comercial».²⁵

Na década de noventa, a questão da música popular materializou-se nalgumas intervenções jornalísticas, como a que abre a revista *Amphion* no primeiro número da nova série de 1890. Esta publicação, dedicada à música e às artes cénicas, foi a mais influente da sua época e referir-nos-emos repetidamente a ela nas páginas que se seguem. O título do artigo que abre o exemplar de Janeiro de 1890, «A música popular em Portugal», dá bem conta da pressão exercida a partir da imprensa, já que nele o autor – Greenfield de Melo, o director da revista – defende a urgência com que

²² Esta secção foi parcialmente extraída de Teresa CASCUDO, *A tradição como problema na obra literária e musical de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*, diss. de Doutoramento, Lisboa, 2002, pp. 209-219.

²³ João António RIBAS, *Album de músicas nacionais portuguesas constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes distritos e comarcas das províncias da Beira, Trás-os-Montes e Minho*, Porto, Vila Nova, 1857.

²⁴ Este assunto é tratado em José Hermínio da Costa MACHADO, *Perspectivas técnicas e pragmáticas dos estudos sobre música portuguesa de tradição oral. Abordagem diacrónica (de 1865 a 1985)*, diss. de Mestrado, Março de 1990. V. também Salwa CASTELO-BRANCO e Manuela TOSCANO, «In Search of a Lost World: An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal», in *Yearbook for Traditional Music, International Council for Traditional Music*, 20, 1988, pp. 158-192.

²⁵ Vieira faz esse comentário a propósito do *Album de músicas nacionais portuguesas* editado por Ribas: «Esta colecção é uma das mais interessantes e fiéis que existem publicadas, tornando-se mais digna de apreço desde que outras têm aparecido transformadas em abusiva exploração comercial». V. Ernesto VIEIRA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, vol. I, Lisboa, Lambertini, 1900, p. 253-254.

se deveria «respingar os cantos característicos e anónimos que o povo, mormente o dos lugares sertanejos e pouco frequentados, ainda conserva na sua expressão primordial e genuína».²⁶ A razão é logo aduzida: o «progresso» estava a fazer com que os géneros musicais citadinos estivessem a substituir os tradicionais.²⁷ Seguindo o folclorista e compositor francês Jean-Baptiste Weckerlin, cujo livro *La chanson populaire* (1886) teve um considerável sucesso na altura, o director da *Amphion* afirma que a canção popular exprime as características de um país, de um povo e da sua língua. Em consequência, e como segundo Greenfield de Melo acontece, a música tradicional portuguesa deixa-se influenciar pela própria paisagem, reflectindo as mesmas características, resumidas no conceito de «saudade».²⁸ O artigo conclui com a enumeração das regras que deveriam guiar as recolhas de música tradicional, defendendo, no primeiro ponto, a necessidade de se limitar aos espécimes genuínos, aos que «o povo usa e executa, sem aditamentos nem correcções, sob a feição primitiva, mais ou menos grosseira e anónima».²⁹

Foi portanto na última década do século XIX quando os interessados na música tradicional e na música popular urbana – já que então não se fazia nenhuma distinção entre ambas – passaram à acção, publicando cancioneiros que incluíam transcrições musicais. Pode ser referido, pelo seu interesse, o volume *Canções populares da Beira*, publicado em 1896 por Pedro Fernandes Tomás com introdução de José Leite de Vasconcelos. Vamos, porém, reter a nossa atenção sobre os três volumes, publicados no Porto entre 1893 e 1898, do cancioneiro editado por César das Neves e Gualdino de Campos, que constituem a primeira grande colecção de canções portuguesas³⁰ e que foram bastante usados como fontes para a composição erudita. César das Neves foi o autor das transcrições do cancioneiro e das suas harmonizações para piano, enquanto Gualdino de

²⁶ Greenfield de MELO, «A música popular em Portugal», *Amphion*, 1 de Janeiro de 1890, p. 2.

²⁷ Note-se, contudo, que o autor considera o fado como um tipo de canção popular portuguesa.

²⁸ *Op. cit.*, p. 3.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ César das NEVES e Gualdino de CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares contendo letra e música de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrióticos, cânticos religiosos de origem popular, cânticos litúrgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal*, vol. 1, Porto, Tipografia Occidental, 1893; vol. 2, Porto, César, Campos e cia., 1895; vol. 3, Porto, Tipografia Occidental/César, Campos e Cia., 1898.

Campos foi o responsável pela fixação dos textos. Para César das Neves, como fica patente no seu preâmbulo ao segundo volume do cancionero, a música popular era a manifestação da alma do povo. Nesse texto, que constitui uma espécie de fundamentação programática do seu trabalho, faz também um esboço de classificação das canções coligidas, o que não é tão relevante para nós. Neves fundamenta o seu trabalho numa perspectiva fortemente influenciada pelo idealismo que já relacionámos com Teófilo Braga. No seu modo de ver, segundo é exposto no referido preâmbulo, a alma de cada povo manifesta-se nos seus cantos e a actividade do seu espírito, nas suas obras, interpretando cada canto popular como a «ideia explodindo vigorosa»:

Se o poema popular de uma nacionalidade brota espontaneamente do sentimento do povo que a constitui, pela assimilação de seus próprios elementos nele se consubstancia o estado psicológico que lhe dá a homogeneidade, e a concentração de todas as suas forças vitais lhe caracteriza a independência.

A poesia é inata no coração do homem, e dali subiu a povoar-lhe o cérebro de imagens sedutoras, de visões místicas e de devaneios eróticos; [...].

É esta, talvez, a génese da arte da música, nata com o primeiro homem, não o *homem darwiniano*, mas o homem de laringe sonora, que canta para exprimir o cromatismo de todos os seus sentimentos heróicos, guerreiros, amorosos e místicos.

Volvidos tantos anos, a espécie não degenerou: a humanidade canta ainda como no primeiro dia, para exprimir os seus afectos e paixões; somente revela em sua música os progressos da sua cultura.³¹

Antes de prosseguirmos o comentário dos prefácios do *Cancioneiro de músicas populares*, vale a pena deter por uns instantes o nosso percurso para analisar a anterior citação. César das Neves opõe nela dois modelos do homem primitivo, o «homem darwiniano» e o «homem de laringe sonora, que canta para exprimir o cromatismo de todos os seus sentimentos», os quais têm correspondência numa discussão científica da época que chegou a afectar a música. Um artigo relativamente recente, da autoria de Leo Botstein, colocou em perspectiva as duas correntes, ambas nacionalistas,

³¹ César das NEVES, «Preâmbulo», in *op. cit.*, vol 2, p. xi. O itálico é do autor.

que para ele estão bem representadas pela obra de Antonin Dvorák e Bedřich Smetana.³² O musicólogo conclui que Dvorák antecipou a obra de Leo Janáček e de Béla Bartók, já que tentou basear as suas decisões criativas nas propriedades intrínsecas da música tradicional, enquanto Smetana emulou o modelo wagneriano para a criação de uma ópera nacional checa. Mas o que nos interessa é o facto dele assinalar a importância nesta discussão do estudo de Charles Darwin, *Descent of men* (1871), onde é afirmado que a linguagem verbal tem a sua origem no canto, atribuindo, por tanto, um importante papel à música no seio das comunidades primitivas. As teses de Darwin foram adaptadas e difundidas por Richard Wallaschek, que, em 1893, publicou o seu *Primitive music*, onde defende que a música é o único atributo comum a toda a humanidade. Daí a considerar a música como uma linguagem universal e à tentativa de encontrar melodias primordiais comuns à música de todos os povos houve muita pouca distância. No caso de Dvorák, a constatação do seu conhecimento das teorias de Darwin, através de Wallaschek, serve para explicar a simultaneidade do uso de melodias moravas e americanas na sua célebre *Sinfonia n.º 9 em mi menor «Novo Mundo»*. Ambas as músicas partilham os mesmos esquemas pentatónicos, pelo que podem ser sobrepostas sem dificuldade. No que nos diz respeito, a referência no prefácio de César das Neves faz-nos pensar que ele está a propor dois modelos: o (universal) homem darwiniano e o (nacional) homem que exprime os seus sentimentos particulares. O uso do verbo «exprimir» é também relevante, já que o ideal da expressão musical foi fundamental tanto para Richard Wagner como para Franz Liszt, isto é, central tanto para o drama musical como para o poema sinfónico, os dois géneros que, como veremos, foram entendidos em Portugal como os mais aptos para veicular o nacionalismo.

Cada um dos três volumes do *Cancioneiro de músicas populares* está prefaciado por influentes estudiosos da cultura portuguesa: os já referidos Teófilo Braga e Manuel Ramos, e ainda Sousa Viterbo. O primeiro deles começa o seu artigo salientando a importância do estudo porque supera a carência fundamental de colecções anteriores de canções populares: a própria música. As razões que explicam tal carência são, na sua opinião,

³² Leo BOTSTEIN, «Reversing the Critical Tradition: Innovation, Modernity, and Ideology in the Work and Career of Antonin Dvorák», in Michael Beckerman (ed.), *Dvorák and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 11-55.

de ordem técnica (a dificuldade de transcrever em «caracteres musicais» a «melodia fugitiva») e de ordem psicológica (a de perceber e conservar a sua «espontaneidade natural»). Refere a importância do canto para a poesia, trata da questão da origem das canções que sobreviveram ao passar do tempo e expõe as diferentes visões que, ao longo dos séculos, os escritores portugueses tiveram da poesia popular. É a partir deste último ponto que Teófilo Braga chega onde nos interessa, à relação entre o cancionero popular e a identidade do génio nacional, já que, para ele, «estes aspectos da Vida são um documento científico para penetrar o génio dos povos». A sua introdução conclui com a defesa do estudo do folclore de maneira a verificar o fio que o conduz no tempo e contribuir assim para a regeneração nacional:

Hoje mais do que nunca, convém a Portugal estes estudos; porque na decadência que por toda a parte nos ameaça, a reviviscência do génio nacional depende da vitalidade da sua tradição.³³

Sousa Viterbo, por seu turno, começa o seu prefácio destacando o valioso serviço prestado à nacionalidade por Neves e Campos através da edição dos dois volumes aparecidos do *Cancioneiro*, assim como o seu papel para avaliar o valor da «representação mental portuguesa» no progresso e desenvolvimento geral da civilização.³⁴ O mais peculiar no seu texto, face aos prefácios escritos por Teófilo Braga e por Manuel Ramos, é a oposição que faz entre as categorias do culto e do popular. As manifestações musicais cultas são por ele identificadas com a história, enquanto as populares, com a ingenuidade e com os momentos festivos que fazem esquecer as tristezas provocadas pela lembrança do passado histórico português.

Uma das primeiras defesas do nacionalismo musical baseado no uso de música popular foi apresentada por Manuel Ramos no já referido opúsculo «A música portuguesa», que advoga em defesa da criação de uma arte musical nacionalmente autónoma feita sobre a base do cancionero popular.³⁵ Essa ideia reaparece no terceiro volume do *Cancioneiro de*

³³ T. BRAGA, «As melodias portuguesas», in César das Neves e Gualdino de Campos, *op. cit.*, vol. 1, p. vii.

³⁴ Francisco Marques de Sousa VITERBO, «Cancioneiro de músicas populares», in César das Neves e Gualdino Campos, *op. cit.*, vol. 2, p. V. O próprio Sousa Viterbo publicou em 1903 uma colectânea intitulada *Música e poesia popular portuguesa*.

³⁵ Citado por M. RAMOS, «Cancioneiro de músicas populares», in César das Neves e Gualdino Campos, *op. cit.*, vol. 3, p. V.

músicas populares, onde Ramos salienta o papel deste tipo de antologias no trabalho dos compositores. No seu prefácio usa os exemplos da poesia pré-rafaelita inglesa e da formação da música nacional russa para ilustrar o processo de emancipação artística baseado na evocação das «tradições locais» iniciado, segundo afirma, pelo movimento romântico alemão. Relativamente ao caso da escola russa, Ramos explica que com Glinka se chegou à necessária fusão entre o elemento popular e o elemento culto, a qual fez com que germinasse uma autêntica música nacional.³⁶ Ramos assinala ainda que se deve estabelecer um paralelismo entre a evolução musical eslava e a de outros países como os escandinavos, representados por Edvard Grieg, Johan Svendsen e Niels Gade, e a da Boémia, representado por Dvorák. Aplica aliás retrospectivamente a sua defesa do nacionalismo, considerando-o um fenómeno peculiar da sua época e de épocas passadas:

Hoje, como em todos os tempos (porque não se trata de um fenómeno peculiar a nossa época), a verdadeira arte e os verdadeiros artistas são fortemente embebidos de nacionalismo. Ninguém dirá que Esquilo, Dante, Shakespeare, Beethoven, não sejam a mais profunda e íntima emanção do génio da própria raça, sem detrimento do universalismo das suas obras.

Ramos afirma ainda que a condição de «nacional» é necessária para qualquer manifestação artística, dado que todas elas podem ser entendidas tão só enquanto revelações do temperamento do criador que, por sua vez, está determinado e delimitado por uma série de factores entre os quais estão a raça e o meio onde desenvolve a sua actividade. A acção dos elementos «populares colectivos» actuam sobre o artista o qual, quando não se dá a separação «patológica» entre as camadas cultas e as populares, se integra, assim como as suas criações, necessariamente na sociedade. Surge desta maneira o circuito necessário no qual «[...] a arte vem do

³⁶ Onde inclui Balakirev, Rimsky-Korsakov, Cui, Moussorgsky, Borodin, Tchaikovsky, Glazunov, Dargomyjsky, Serov e, até, Rubinstein, Ramos utiliza como referência o *Précis de l'histoire de la musique russe*, de A. Soubies, publicado em Paris, em 1893. Em 1898 o mesmo Soubies publicou o capítulo relativo a Portugal da sua *Histoire de la Musique*, assinalando os indícios do nascimento de uma escola nacional lusa.

povo, sofre nas mãos do artista uma elaboração superior, transcendente, sem perder o travo da sua origem, e volta ao povo».³⁷ Transparece no texto a preocupação de Ramos em distinguir entre a utilização meramente pitoresca, ornamental, episódica ou colorística das canções populares na composição erudita e o seu uso como base de obras musicais nacionais:

Nós supomos, pelo contrário, que o elemento popular fornece o fundo e a forma, e que não apenas a paixão da cor, a cromofilia moderna, que determina por toda a parte a fusão da arte musical culta com a canção popular. [...] A arte culta deve efectivamente inspirar-se na arte popular, impregnando-se da sua índole e carácter, o que afasta toda a ideia de escravização, imitação ou reprodução, contraditória da própria noção do génio inventivo.³⁸

À maneira de conformação das suas teses, Ramos refere o opúsculo *Por nuestra música*, publicado por Felipe Pedrell em 1891. Embora tivesse sido publicado um ano antes de «A música portuguesa», Ramos afirma que essa obra não era então do seu conhecimento. Ramos afirma que, até à recensão publicada por António Arroyo em 1897 na revista *Amphion*,³⁹ o texto de Pedrell não tinha tido nenhum eco em Portugal. Como conclusão do prefácio, Ramos enumera uma série de autores e de obras nos quais vê o surgimento do «movimento musical nacionalista» em Portugal. Menciona como obras anteriores a 1892 a ópera *L'arco di Sant'Anna* de Francisco de Sá Noronha, três rapsódias sobre motivos populares para violino de Augusto Marques Pinto,⁴⁰ uma rapsódia sinfónica do

³⁷ M. RAMOS, *op. cit.*, p. VI.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ A que nos referiremos mais adiante e que não contém nenhuma menção específica ao prefácio escrito por Pedrell para introduzir a trilogia operática *Los Pirineos* (1890-1891). É possível que António Arroyo citasse o texto na conferência que deu lugar ao artigo. É interessante, de qualquer maneira, notar o conhecimento do projecto nacionalista de Pedrell, ligado à composição prática de um drama musical, assim como a referência ao sucesso das óperas *Los Amantes de Teruel* (1889) e *Garin* (1892), de Bretón, descritas como tendo uma base nacionalista nalguma imprensa portuguesa da época. O libreto de *Garin* foi escrito por Cesar Fereal, o libretista de *Dona Branca* e de *Irene* de Alfredo Keil. Esta é uma referência apenas anedótica que poderá no entanto servir para sublinhar a pertinência da discussão nacionalista em Portugal neste período.

⁴⁰ Nascido em 1838 no Porto e falecido em 1888, na mesma cidade, o violinista Augusto Marques Pinto foi discípulo de Nicolau Ribas (o qual estudou, por seu turno, com Charles de Bériot) e foi um dos professores de Bernardo Moreira de Sá. Colaborou em 1874 na fundação da Sociedade de Quartetos do Porto, que pode ser considerado como um antecedente do Orpheon Portuense. Além de se apresentar como concertista, também foi regente da orquestra do Teatro do Príncipe Real. A sua fantasia para violino sobre motivos populares portugueses, intitulada *Canções sobre o meu país*, foi apresentada por Moreira de Sá num concerto do Orpheon Portuense a 2 de Dezembro de 1896.

compositor e empresário teatral de origem espanhola José Francisco Arroyo, canções corais do seu filho, João Arroyo, e as operetas de Ciríaco de Cardoso. Posteriores àquela data, salienta as obras de Alexandre Rey Colaço, Vítor Hussla, e, sobretudo, de José Viana da Mota.

Nacionalismo e composição: a questão equívoca da ópera nacional

No seu artigo, de 1896, dedicado ao estado da música em Portugal e redigido para ser publicado em França, Miguel Ângelo Lambertini enumera três compositores, como sendo os mais representativos da criação musical portuguesa: o Visconde de Arneiro, Alfredo Keil e Augusto Machado. Curiosamente, a mais importante, ou, pelo menos, a mais significativa parte da produção dos três foi destinada aos teatros de ópera, como, de resto, o próprio Lambertini salienta na sua exposição.⁴¹ Contudo, a questão da ópera nacional portuguesa parece ser um problema nunca resolvido, cujas consequências e transformações chegam até aos nossos dias. Na época que nos ocupa, foi um dos assuntos que preencheram as páginas da imprensa musical portuguesa, provocando algumas polémicas, nas quais foram focados pontos de vista divergentes. Apesar da difusão da ideia de que o uso da música popular era um dos elementos que tornariam as óperas compostas por autores nacionais verdadeiras obras nacionais, esta opinião não foi completamente consensual, fazendo com que a discussão acerca da natureza da ópera nacional em Portugal não se esgotasse nesse assunto.

Por exemplo, em 1890, Greenfield de Melo, no artigo já citado «A música popular em Portugal», introduz imediatamente a questão da ópera nacional, como se evidencia nas frases com que abre o seu texto:

Sempre que um músico português consegue, depois de porfiada luta e inauditos esforços, que o nosso teatro lírico lhe apresente em público qualquer ópera de sua composição, para logo a crítica assevera, com audácia, senão com consciência, que a música da nova partitura recende à de tal ou tal país. E tão frequente isto é, – se frequentes se podem chamar as aparições de óperas feitas por

⁴¹ Publicado originalmente na revista *Petit Piano*, dirigida por Charles Widor (o qual esteve no Porto aquando da inauguração do órgão do Palácio de Cristal, a meados da década de 60), o artigo foi transcrito e traduzido no número 20 da *Amphion*, como «Músicos portugueses», a 31 de Outubro de 1896.

portugueses, – que, por via de regra, é esse o primeiro e principal defeito que se frisa na produção recém nascida. É raro confessar-se ao autor originalidade de ideias, e, o que ainda é mais raro, de processos, de escola, de estilo, de *maneira*.⁴²

Greenfield de Melo, dá, porém, razão à crítica, referindo precisamente como exemplo a estreia, em 1888, de *Dona Branca*, de Keil, baseada numa obra de Garrett. A representação motivou nos críticos o lamento de que a obra não fosse «duplamente nacional – pelo poema e pela *música*».⁴³ Se bem que o tema fosse português, foi assinalada a relação da música com a escola francesa, particularmente com Jules Massenet. Após colocar a questão e de referir o exemplo que a ilustra, Greenfield de Melo, introduz o seu tema fulcral:

E contudo, ninguém pode dizer qual seria a música que deveriam conter as óperas de portugueses para poderem ser tidas como caracteristicamente portuguesas. É para muitos, para o maior número até, quase de todo desconhecida a índole da nossa música, como desconhecidas são as fórmulas ou os diferentes moldes artísticos em que ela se fundiu, e as polimorfoses porque foi passando desde o berço até à cristalização definitiva a que a evolução a levou. Para uns, a dúvida de que haja elementos aproveitáveis como música nacional, constitui a principal razão para que ninguém empreenda descobri-lo. Para outros, ainda quando alguma coisa existisse, a sua reunião ou colecionamento jamais poderia ser fonte de composições meritórias, ou origem de óperas dignas deste nome. Tais observações demonstram, no entanto, um facto aliás já provadíssimo, – a tradicional incúria portuguesa.⁴⁴

Também Manuel Ramos, no seu opúsculo *A música portuguesa*, refere os factores que deveriam contribuir para a formação de uma arte nacional musical, começando pela educação do gosto popular e pela compilação do cancionero popular («uma obra nacional, que se prende intimamente com o levantamento do génio colectivo e com uma das imprescindíveis exigências afectivas da multidão e da cultura estética do povo»)⁴⁵

⁴² Greenfield de MELO, «A música popular em Portugal», *op. cit.*, p. 1. O itálico é do autor.

⁴³ *Op. cit.*, p. 2. O itálico é do autor.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ M. RAMOS, *A música portuguesa*, *cit.*, p. XX.

O terceiro elemento dessa tarefa é, evidentemente, a própria composição musical: «A música portuguesa jaze nas baixas camadas à espera do génio que se inspire nela, rompendo com todos os preconceitos e a torne querida de todos». ⁴⁶ No texto refere as mesmas obras que no seu prefácio ao *Cancioneiro* de César das Neves, lamentando que os compositores contemporâneos de mais talento (todos eles autores de óperas) se não abalançassem à empresa da fundação de uma ópera nacional, que, para ele, tornar-se-ia «num facto logo que algum corajoso compilador fizer o que está apenas em embrião – o nosso *folklore* nacional», concluindo, categórico: «sobre esta base se há de construir a arte nacional [...]». ⁴⁷ Como dissemos, Ramos cita como modelo a ópera *L'arco di Sant'Anna* de Sá Noronha e uma sinfonia sobre motivos populares de José Francisco Arroyo, que, tendo ele nascido em 1862, é bem provável que nunca chegara a escutar, e que funcionam, portanto, como uma espécie de referente lendário. Por seu turno, as obras contemporâneas não constituíam na sua opinião uma solução ao problema da música nacional. Cita *Laureane* e *I Doria*, de Augusto Machado, inspirados em Massenet; o *Frei Luís de Sousa*, de Freitas Gazul, a *Beatriz* de Frederico Guimarães, ambas, na sua opinião, no género Bellini-Donizetti; o *Eurico* de Miguel ngelo Pereira; *La Derelitta* do Visconde de Arneiro e a *Dona Branca*, de Alfredo Keil. Acaba o texto com um desabafo significativo: «Decididamente a música portuguesa ainda espera pelo seu Garrett! ». ⁴⁸

No início de 1891, exactamente no mês de Fevereiro, a revista *A Arte Musical*, então dirigida por João de Melo Barreto, fez campanha nas suas páginas a favor do programa nacionalista de Alfredo Keil. Parece pertinente assinalar a oportunidade da mesma, dado que os acontecimentos políticos de Janeiro de 1891, quando foi instaurada a efémera República do Porto, atingiram de certeza a reputação do compositor, já que a sua marcha patriótica *A Portuguesa* foi então adoptada pelos revolucionários republicanos, que estavam ainda bastante longe do poder. Por essa altura, Keil estava a concluir a sua segunda ópera, *Irene*, cuja estreia – significativamente, dadas as referidas circunstâncias – teve lugar, às suas expensas, no Teatro Regio de Turim, em Janeiro de 1893. O objectivo de Keil, segundo explica o próprio João de Melo Barreto no primeiro artigo sobre assunto publicado na revista não era

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Op. cit.*, p. IX.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. XXXIV.

tanto substituir a ópera italiana, mas, dar continuidade ao demonstrado gosto dos portugueses pela arte lírica, através de um «teatro lírico português, onde os maestros nacionais possam fazer cantar as suas óperas por artistas nacionais também, educados no nosso Conservatório, com a certeza já de ser admitidos – quando aproveitáveis, é claro – na cena de ópera portuguesa», ou, dito por outras palavras, «a fundação do teatro de ópera nacional, onde artistas portugueses cantem em português, óperas portuguesas».⁴⁹

A preocupação era, segundo se diz a seguir, a de demonstrar «aos estrangeiros que aqui, neste pequeno torrão peninsular tão fértil em vocações musicais, se trabalha com afinco e entusiasmo pelo engrandecimento artístico» e apagar a «má impressão causada lá fora pela circunstância de os nossos artistas necessitarem de receber primeiro o baptismo do aplauso estranho para depois serem compreendidos – quando o são – pelo público português».⁵⁰ Em sucessivos artigos de *A Arte Musical*, são, contudo, referidos os modelos de Espanha e Inglaterra como exemplos a seguir na defesa da construção de uma ópera nacional.⁵¹ Era pedido o apoio do governo, assim como dos «capitalistas portugueses», para a construção desse teatro lírico nacional, cuja direcção seria depois confiada a Keil. A campanha foi secundada nas seguintes publicações periódicas: *Correio da Manhã*, *Tempo*, *Diário Ilustrado*, *Globo*, e *Folha do Povo*.⁵² Encontrou, contudo, a oposição do director do quinzenário *Amphion*, Júlio Neuparth, nas páginas da revista de que era proprietário.

Não é nosso objectivo a reconstituição nem da polémica, nem dos argumentos utilizados e dos interesses que verdadeiramente encobria, mas tentar elucidar qual era o significado da expressão «ópera portuguesa»

⁴⁹ João de Melo BARRETO, «Crónica», *A Arte Musical*, 20 de Fevereiro de 1891, p. 2. Os posteriores artigos sobre o mesmo tema intitularam-se «A criação do teatro de ópera nacional», tendo aparecido sucessivamente até Junho de 1891.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Para o caso espanhol v. Luis G. IBERNI, «El problema de la ópera nacional española en 1885», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 219-228 e «Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración», *Cuadernos de Música*, 2-3 (1996-7), pp. 157-164. A questão da relação entre o regeneracionismo e o nacionalismo dos compositores espanhóis tem sido tratada por Víctor SANCHEZ SANCHEZ, «Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898», *Cuadernos de Música*, 6 (1998), pp. 35-48. Pode ser encontrada uma introdução ao caso inglês em Robert Stradling e Meirion Hughes, *The English Musical Renaissance (1860-1940). Construction and Deconstruction*, London, Routledge, 1993.

⁵² J. M. BARRETO vai dando conta delas na série de artigos.

quando aplicada a obras concretas. Para Melo Barreto, o facto das óperas serem cantadas em português parece ser suficiente: «com o belo grupo de artistas líricos que já possuímos, e que certamente se não negariam a vir à pátria querida, prestar o seu valioso concurso na inauguração do teatro de ópera, genuinamente nacional, poderíamos ouvir em português, a *D. Branca*, *Santa Iria [Irene]*, *Derellita*, *Laureana*, *Dorias*, *D. Bibas*, *Flavia*, *Frei Luís de Sousa*, etc.».⁵³ No artigo seguinte sobre o mesmo tema, mantém-se a mesma ideia:

Admitamos que essas óperas, cantadas em italiano no teatro de S. Carlos, uma até com dois artistas portugueses – os irmãos Andrades – o haviam sido em português, para o que não seria preciso fazer grandes milagres: (bastava que os artistas, à semelhança do que fez a Tetrassini em Madrid, cantando a *Irene de Otranto*, em espanhol, estudassem as palavras dos libretos escritas na língua de Camões, se os libretos assim fossem feitos); aqui tínhamos uma boa porção de óperas nacionais, cantadas como o foi a *Irene de Otranto*, sem em Portugal haver a tal antecâmara da ópera: a opereta.⁵⁴

Pelo contrário, para Júlio Neuparth, o essencial estava na música, como se torna evidente na seguinte citação:

ópera nacional é a que sai espontaneamente de qualquer nação, a que nasce dos seus costumes, dos seus génios, *das suas canções populares*; a *ópera nacional* deve filiar-se num género profundamente característico da nação que a cria; *a música de um país* é, enfim, aquela que não se pode confundir com a de outro qualquer. E as óperas dos nossos maestros – sendo aliás trabalhos de muito mérito – possuem acaso esta qualidade característica?⁵⁵

Para Neuparth o problema estava no facto de não haver nem óperas, nem operetas, «filiadas no estilo nacional, porque este mesmo não se acha devidamente conhecido nem apreciado», sendo esse «estilo nacional»

⁵³ J. M. BARRETO, «A criação do teatro de ópera nacional, II (continuação)», *A Arte Musical*, 5 de Março de 1891, p. 2. Obviamente, Barreto refere-se à zarzuela.

⁵⁴ J. M. BARRETO, «A criação do teatro de ópera nacional, III (continuação)», *A Arte Musical*, 5 de Abril de 1891, p. 1.

⁵⁵ J. N[EUPARTH], «A *Arte Musical* e a ópera nacional», *Amphion*, 1 de Junho de 1891.

consequência do uso da música tradicional. Nas páginas de *A Arte Musical* apareceu a seguinte resposta, à qual não falta uma dose de ironia: «Devem pois os maestros portugueses fazer nascer as suas óperas das canções populares, para que a sua música se não confunda com a dos outros países; isto é, obrigar tudo a *Fado* e *Caninha Verde*, por exemplo».⁵⁶ A graça foi fulminantemente contrariada por Neuparth:

a música de qualquer país é a que nasce dos seus costumes, dos seus génios, das suas canções populares e se não pode confundir com a de outro qualquer. Note que para se fazer música nacional não basta copiá-la das canções populares, como o colega talvez fizesse se fosse compositor – do que Deus nos defenda – a ajuizar pelo menos da tradução dos artigos laudatórios da Augusta Cruz! Não senhor, não é copiar, é tomar como base. Talvez pense que a *Rosa Tirana* não tenha belezas musicais; pois tem-nas, muito características por sinal, e de tal ordem que o colega não as compreende, assim como também ignora que além da *Caninha Verde* existem em Portugal centenaes de canções que possuem um carácter profundamente especial e adequado às diversas regiões donde nasceram.⁵⁷

Efectivamente, na altura desta discussão, os compositores de óperas não estavam muito preocupados com a utilização de música popular, embora tivessem enveredado pela utilização de temas tirados da literatura nacional. Tendo como antecedente *L'arco di Sant'Ana*, *Fra Luigi de Sousa* de Francisco Freitas Gazul, a primeira ópera portuguesa estreada na década de noventa, baseou, tal como a *Dona Branca* (1888) de Keil, o seu libreto no drama de Garrett. A obra de Gazul foi apresentada em Março de 1891 – o que faz pensar na oportunidade da polémica lançada por Melo Barreto a partir das páginas de *A Arte Musical* – tendo atingido apenas as duas récitas. Mais adiante, centraremos, contudo, a nossa atenção em duas críticas ao já referido drama lírico *Irene*, de Keil – cujo libreto foi baseado na tradição tomarense do milagre de Santa Iria, fazendo com que a obra fosse apresentada como lenda mística – realizadas aquando da sua estreia lisboeta em 1896. Mas, antes disso, e de

⁵⁶ J. M. BARRETO, «A criação do teatro de ópera nacional, V (continuação)», *A Arte Musical*, 5 de Abril de 1891, p. 2.

⁵⁷ *Amphion*, 16 de Junho de 1891.

comprovar a maneira como o nacionalismo se reflectiu também na música instrumental, abordaremos um interessante artigo de António Arroyo, «A música portuguesa», já que a sua perspectiva, não sendo original, formula de maneira bastante clara a ideia que os seus contemporâneos faziam da maneira como o nacionalismo deveria ser exprimido através da música erudita.

O drama musical, o poema sinfónico e a modernização da música portuguesa

Vimos como o uso da música tradicional foi considerada, na década de 90, uma das vias da nacionalização da composição musical. Contudo, e como a ideia de nacionalização era inseparável da de modernização, para entender melhor a questão que nos ocupa devemos dar atenção à ideia, bastante generalizada ao longo da década de noventa, que em Portugal se teve da maneira como a criação musical erudita poderia veicular artisticamente a expressão do nacionalismo. Para explicar melhor esta questão vale a pena abordar com uma certa atenção um artigo do já referido António Arroyo⁵⁸ publicado em 1897, dois meses antes da execução orquestral da *Sinfonia «À Pátria»*, num dos concertos do Orpheon Portuense de Bernardo Moreira de Sá, onde foi finalmente formulada a ideia. A origem do texto foi uma conferência intitulada «A música portuguesa», apresentada no Instituto Portuense de Estudos e Conferências. A notícia da conferência, assim como um resumo da mesma, foi publicada na revista *Amphion* no Verão daquele ano.⁵⁹ Basicamente, Arroyo, que no ano anterior escrevera um estudo do poema

⁵⁸ António José Arroyo (1856-1934), engenheiro de profissão, crítico e conferencista, escreveu numerosos artigos sobre pintura, música, literatura e pedagogia. Era filho do compositor e empresário teatral José Francisco Arroyo e irmão do compositor e jurisconsulto João Marcelino Arroyo. Foi um dos participantes, juntamente com o seu irmão, nas celebrações do tricentenário da morte de Camões organizadas pelo Orfeão de Coimbra. Viveu em Bruxelas entre 1881 e 1890, tendo trabalhado como engenheiro em vários países europeus. Foi, desde inícios do século XX, um defensor da função do canto coral para a formação da identidade colectiva e foi um dos publicistas que apelou à criação de um cancionero de música tradicional. Publicou trabalhos sobre o poema sinfónico *Parisina*, de Leopoldo Miguéz, em 1896, e sobre a música de Wagner, este último em 1906.

⁵⁹ António ARROYO, «A música em Portugal. Resumo da conferência feita pelo Exmo. Sr. António Arroyo no Instituto Portuense de Estudos e Conferências no dia 4 de Março de 1897», *Amphion*, 31 de Agosto de 1897, pp. 246-247 e 15 de Setembro de 1897, pp. 265-267.

sinfónico *Parisina*, de Leopoldo Miguéz,⁶⁰ defendia a recuperação da música tradicional e a utilização do drama musical e do poema sinfónico como os géneros por excelência para a criação de uma música verdadeiramente nacional. Por um lado, a música devia seguir o exemplo da poesia:

Deveríamos nós, porém conceber a possibilidade da cultura autónoma da música em Portugal? Haveria na nossa raça, presos ao solo natal, os elementos próprios e característicos para a formação de uma arte independente?

A não ser assim, mais valeria tratar de coisas intimamente ligadas ao nosso sentimento nacional e deixar-nos arrastar na continua dependência, em que temos vivido, da música estrangeira; dependência que, como procurei mostrar, se tem revelado constantemente em todas as nossas manifestações artísticas. Portugal nunca conseguiu emancipar-se esteticamente por completo, se exceptuarmos o campo riquíssimo da nossa literatura poética.

Aí, ao contrário do que sucedeu nos outros departamentos da arte, em que quase exclusivamente se viveu de imitação, apesar das nossas respectivas indústrias populares serem tão interessantes de forma, desenho e cor, aí um forte sentimento da raça e os elementos nacionais do *folklore*, fecundando a produção dos nossos grandes poetas, geraram um abundante tesouro de obras genuinamente portuguesas, marcadas com um cunho próprio, profundamente caracterizado.

[...]

Ora quanto a mim, na música deveria suceder exactamente o mesmo que na poesia, isto é, observa-se grande riqueza no nosso cancionero, embora as formas cultas dele não tivessem lançado mão, quando deviam e podiam fazê-lo; e não nos deve enganar o largo período de tempo em que vivemos sob a tutela das artes flamenga, italiana e francesa, que tão desastrosamente abafaram sempre a manifestação do nosso sentir nacional, e destruíram a obra de que haveriam sido capazes muitos talentos portugueses.⁶¹

⁶⁰ Para uma contextualização desse estudo v. T. CASCUDO, «Relações musicais luso-brasileiras em finais do século XIX», *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 11, 2000, pp. 136-141.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 247.

Por outro lado, e como consequência do «esgotamento das formas italianas musicais, que já hoje não podem satisfazer as necessidades mentais da arte expressiva» e da «nefasta influência de Meyerbeer nos compositores modernos de ópera»,⁶² os compositores só tinham a alternativa dos novos géneros criados por Richard Wagner e Franz Liszt. Na expressão de Arroyo, o drama musical e o poema sinfónico, «pela liberdade absoluta que as caracteriza, não prendem em quadros estreitos e sistemáticos a espontânea expansão do génio artístico; deixam-lhe, pelo contrário, o campo aberto para a mais larga e intensa tradução da emoção sentida»,⁶³ e, mais particularmente, poderíamos adicionar, para a expressão do nacionalismo. Arroyo coloca esta dupla linha na oposição existente entre arte decorativa e arte expressiva, sendo a expressão a característica suprema da nova música, conforme os modelos de Wagner e de Liszt, pelo retraimento da arte italiana de ópera e pelos «fecundos movimentos nacionalistas», apoiados na recuperação da música tradicional, já presentes em diversos países europeus: Rússia, Alemanha, Dinamarca, Suécia, Noruega e Espanha.

As óperas de Keil da década de 90: obras modernas ou nacionais?

As duas críticas mais negativas de quantas foram motivadas pela estreia portuguesa da *Irene* de Keil destacaram, precisamente, que a ópera ficou bastante aquém das expectativas de modernização do género em Portugal.⁶⁴ Isto, apesar das expectativas criadas pelo próprio compositor, que denominou a sua obra drama lírico. A crítica da séria *Revista Teatral*, assinada por Adriano Mereia, tem como elo a seguinte afirmação, feita por comparação entre a *Dona Branca* e a *Irene*:

Na *Dona Branca* havia uma cópia enorme de melodia, mas aplicada sem ordem, sem o mais leve conhecimento da lei das proporções. A *Irene* é uma obra de contextura mais engenhosa, feita por mão mais experiente, mas ainda não consegue corresponder às exigências da

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ A propósito da recepção crítica em Portugal das tentativas de «renovação» na música cénica, é revelador comparar a crítica que, em meados da década de 80, teve *A Derelitta*, do Visconde de Arneiro, na *Revista Teatral* com aquela que teve a ópera de Keil, pela pena de Mereia. V. Ferreira BRAGA, «Teatro de São Carlos: 14 de Março: La Derelitta», *Revista Teatral*, 6, 15 de Março de 1885, pp. .

moderna dramaturgia musical: nem jamais o autor conseguirá produzir um trabalho nessas condições com libretos tão insuficientes como o da ópera em questão.⁶⁵

A sua avaliação da ópera parte do conhecimento do contexto contemporâneo, bem explicitado na introdução: «Depois [acaba de referir o exemplo de Rossini] a arte dramática modificando-se pouco a pouco afim de afinar com as ideias naturalistas da estética moderna, arrastou consigo a música cénica [...] e daí provém os compositores actuais exigirem dos seus libretistas outro trabalho que seja mais do que um mero pretexto para o compositor escrever uma série de números de música de maior ou menor efeito». Refere os exemplos «magníficos» de *Aida*, *Norma*, *Carmen*, *O navio fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, onde se destaca a solidez psicológica das personagens e a lógica da acção dramática, assim como o facto das situações que a acção provoca se prestarem a ser tratadas por música. Refere a seguir os três sistemas na moda – os wagnerianos motivos condutores, os motivos característicos ou de reminiscência (citando *Manon*) ou simplesmente o uso de um tema dominante (tal como em *Carmen*) –, afirmando que «com qualquer deles se constrói uma obra moderna, sólida e duradoura», pelo que os operistas do momento devem evitar «na sua produção uns *hors-de-oeuvres* musicais, que avultavam na antiga ópera-concerto e que são um estorvo ao desenvolvimento natural da acção cénica» e, além de «ter o maior cuidado em que haja fidelidade na tradução musical dos caracteres e nas paixões que animam os personagens», deve procurar «envolver o drama numa espécie de ambiente musical que suscite nos espectadores a impressão do lugar em que ele decorre». A crítica que realiza da ópera de Keil, baseando-se nestes pressupostos, pode ser resumida como se segue: o compositor usou indistintamente os três sistemas citados e deu um importante papel dramático à orquestra, revelando o seu desejo de actualização, mas incluiu, porém, números de padrão antigo (coros, *caballete*, divisão dos quadros mediante cadências perfeitas), alguns deles muito belos, mas que tiveram como resultado que a *Irene* fosse «uma ópera sem unidade de estilo e a que não se pode determinar a escola musical a que pertence, porque é de uma estética absolutamente

⁶⁵ A[driano] M[EREIA], «Revista dos Teatros: teatro de São Carlos: Irene (Lenda de Santa Iria). Drama lírico em 4 actos e 9 quadros. Letra de Cesar Fereal. Música de Alfredo Keil», *Revista Teatral*, 1 de Março de 1896, p. 68.

equivoca». Este é, conforme o crítico, o grande defeito da obra.

Por seu turno, José Saragga, o crítico do *Correio da Manhã*, começa de forma contundente a sua crónica, cujas conclusões não são, em essência, muito diferentes das expostas por Mereia:

Nos centros onde a arte tem verdadeiro culto, a concessão de levar à cena uma ópera, constitui prémio de grandes estudos, depois de se ter provado possuir uma grande e original inspiração musical. Os compositores do género do autor da *Irene*, não necessitam provar coisa alguma, produzem grandes óperas, óperas com muitos actos e actos muito longos; mas em compensação desconhecem as teorias mais rudimentares da arte.

O Sr. Alfredo Keil chamando drama lírico à sua produção, dá a prova mais cabal de não ter o mínimo conhecimento das teorias e sistemas de composição moderna, e por conseguinte o que é um drama lírico.

O drama lírico, considerado antes de tudo como drama, subordina o canto e a sinfonia à acção dramática: *as cenas devem ser sucessivamente lógicas, eliminando por completo o talhe antiquado do trecho*.⁶⁶

O crítico elogia os intérpretes e assinala o aparato e o esplendor da encenação, que «não é usual no nosso teatro lírico». Mas antes disso, levanta a questão polémica do nacionalismo da ópera de Keil. Saragga defende primeiramente a impossibilidade de fundar uma música nacional sobre os modelos das «formas italianas», indicando a seguir os dois únicos caminhos possíveis: o estudo do idioma português para utilizá-lo na composição e a compilação e instrumentação das canções populares, afirmando que apenas Victor Hussla tinha seguido esta via nas suas *Rapsódias portuguesas*, compostas dois anos antes baseando-se no álbum coligido por João António Ribas em 1857.⁶⁷

O caso particular da recepção da terceira ópera de Keil, *Serrana*, é, porventura, o melhor exemplo dos equívocos provocados pela avaliação da produção operática nacional e do seu impacto e significação junto do público. Em geral, as críticas publicadas a propósito da sua estreia foram

⁶⁶ José SARAGGA, «Irene. Drama lírico em 4 partes e 9 quadros. Música de Alfredo Keil. Versos de Cesar Fereal», *Correio da Manhã*, 11 de Março de 1896. O itálico é do autor.

⁶⁷ V. E. VIEIRA, *op. cit.*, p. 253.

bastante elogiosas, mas é significativo que em nenhuma delas a ópera fosse explicitamente referida como sendo uma obra nacional. Dito por outras palavras, nunca foi elaborada, como o foi em torno da *Sinfonia «À Pátria»* de José Viana da Mota, nenhuma explicação programática que justificasse de que maneira a obra exprimia o sentimento da nacionalidade. O crítico do *Diário Ilustrado* fez dela uma parca descrição: «Tem dois modos de ser a partitura: a do ritmo popular, que em canções, árias e coros se define no primeiro acto, o melhor de todos, e a parte dramática, que acompanha o desenvolvimento da acção».⁶⁸ É significativo o comentário que o libreto da obra mereceu ao cronista do periódico *O Ocidente*: «[Alfredo Keil] achava-se desta vez em frente de um assunto extremamente simples e de passagens campestres, amando, sofrendo, lutando sem psicologias complicadas».⁶⁹ É certo que, na época, o «povo», e sobretudo o rural, era considerado pelas classes urbanas cultivadas com uma enorme apreensão como exemplo de incivilidade. Uma ilustração da relação entre ambos pode ser encontrada no romance de Eça de Queirós *A cidade e as serras*, iniciado em 1893 e publicado postumamente em 1901: o socialista Jacinto, de regresso à terra, tem sempre presente que os seus empregados são uns brutos,⁷⁰ embora faça obras de beneficência e tente educá-los. Houve também quem se empenhasse na sua «elevação» através da formação musical, nomeadamente através dos orfeões, como foi o caso de António Arroyo. Contudo, esta atitude progressista não é atribuída a nenhuma personagem da ópera de Keil, onde são apresentados o alcoolismo, o adultério, o roubo e o assassinato ante a impotência do velho pastor Nabor, a única personagem que representa a prudência e a virtude. Por isso dificilmente pode ser considerado o libreto de *Serrana* como sendo nacionalista, pelo menos entendendo este termo como sinónimo de modernização e progresso.

⁶⁸ «S. Carlos: A Serrana», *Diário Ilustrado*, 14 de Março de 1899.

⁶⁹ «As nossas gravuras», *O Ocidente*, 20 de Março de 1899, p. 63.

⁷⁰ «Não nos iludamos, Zé Fernandes, nem façamos Arcádia. É uma bela moça, mas uma bruta... Não há ali mais poesia, nem mais sensibilidade, nem mesmo mais beleza do que numa linda vaca taurina. Merece o seu nome de Ana Vaqueira. Trabalha bem, digere bem, concebe bem, Para isso a fez a Natureza, assim sã e rija; e ela cumpre. O marido todavia não parece contente, porque a desanca. Também é um belo bruto... Não, meu filho, a serra é maravilhosa e muito grato lhe estou... Mas temos aqui a fêmea em toda a sua animalidade e o macho em todo o seu egoísmo. São porém verdadeiros, genuinamente verdadeiros! E esta verdade, Zé Fernandes, é para mim um repouso», Eça de QUEIRÓS, *A cidade e as serras*, Rio de Janeiro, Editora Globo, 1987, pp. 131-132 (capítulo IX).

A única publicação onde foi referido, embora sem grandes argumentos, o carácter nacional da ópera *Serrana* foi o jornal *Tempo*, órgão do partido progressista. O seu crítico, que assina sob o pseudónimo Op., começa a sua crónica – publicada em primeira página – assinalando o «belo triunfo» atingido por Keil, e o merecimento que tinha a sua ópera «pela circunstância de ser perfeitamente nacional o entrecho e a sua reprodução na música», inspirada «em cenas da nossa querida Beira, fazendo assim conhecidos os nossos cantares e os costumes duma das nossas províncias». ⁷¹ Na crítica à estreia salienta a beleza de várias passagens, «trechos» pelas suas palavras, mas não volta a referir nada relacionado com o carácter nacional da obra (a não ser o facto da Tetrizzini ter cantado a canção do primeiro acto em «magnífico português»). Na crítica à segunda récita, aparecida dois dias depois, é que o cronista faz alguma referência mais global e interessante à ópera no seu todo: «É assim que se nota muito maior sobriedade [do que nas óperas anteriores de Keil], a instrumentação perfeitamente cuidada, o conhecimento fundo do emprego de cada instrumento [...], a par da inspiração brilhante, que se manifesta em melodias duma beleza extrema, por tanto desenvolvida». Para além disto, volta a referir «o sabor puramente português, que perpassa por toda a composição», já que Alfredo Keil servira-se «numa apropriação felicíssima, do recorte das nossas canções populares, mas não as reproduzindo senão na sua moldura, permita-se-nos a frase, por isso que a melodia é inteiramente original, despertando primacias umas às outras, e qual delas a mais formosa». O mesmo crítico colocou posteriormente a questão da necessidade de uma «edição monumental» da partitura da obra – que deveria ser custeada pelo Estado seguindo o exemplo de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, e de *Los Amantes de Teruel*, de Tomás Bretón – de maneira a assegurar a sua difusão internacional. O artigo conclui da seguinte maneira: «Quando se despendem, sem se saber como, quantiasas somas, bem empregadas seriam algumas centenas de mil reis em tornar largamente conhecida a última produção de Alfredo Keil que, sem favor, já não pode deixar de ser considerado uma glória nacional». ⁷²

⁷¹ OP., «Teatro de São Carlos: Serrana», *Tempo*, 14 de Março de 1899.

⁷² OP., «Serrana», *Tempo*, 1 de Junho de 1899. O jornal demarcou-se da proposta do seu colaborador, publicando posteriormente uma nota em que explicava que as opiniões publicadas eram da responsabilidade exclusiva de quem as assinava.

A proposta foi contestada numa carta enviada por um leitor ao *Diário Ilustrado*, assinando como Oopp.⁷³ Este, usa dois argumentos: a injustiça de propor semelhante projecto por comparação ao facto da obra de Camões não estar editada e a sua desproporção em relação à verdadeira qualidade de Keil como compositor. Pelas suas palavras: «Nas suas óperas, com grande cenário, procissões, luz eléctrica, trompas, é um decorativo. É isso principalmente, e já não é pouco, não sendo aliás nada para que a nação em êxtase, lhe dê em vida o que não teve ainda o Sr. Luís de Camões nos três séculos e meio da sua imortalidade». Fazendo a seguir, a propósito da ópera, a seguinte avaliação: «A sua *Serrana* é bonita. Na inspiração popular é inferior aos trabalhos do Sr. Ciriaco e superior aos de Filipe Duarte; na parte dramática não excede o *Mário Wetter* do Sr. Augusto Machado, o *Fr. Luís de Sousa* do Sr. Gazul e a *Dirilita* do Sr. Visconde de Arneiro».⁷⁴

A *Sinfonia «À Pátria»* no seu contexto

O músico que fez as vezes do esperado Garrett (ou, se calhar, mais apropriadamente as do Camões) foi um jovem pianista de formação alemã que, após nove anos de estudos em Berlim e com apenas vinte e cinco de idade, voltou a Portugal em 1893 para mostrar o aprendido no país de Wagner: José Viana da Mota. Os seus primeiros ensaios no «género nacionalista»⁷⁵ datam desta época. Após ter elaborado várias obras nos géneros clássicos – um concerto para piano e orquestra e um quarteto de cordas, entre outras obras – começou a utilizar as canções populares com motivo dessa sua primeira visita a Portugal, justamente no ano em que César das Neves publicou o primeiro volume do seu *Cancioneiro de músicas populares*. Entre 1893 e 1894 Viana da Mota compôs cinco rapsódias

⁷³ OOPP., «Questões líricas», *Diário ilustrado*, 3 de Abril de 1899.

⁷⁴ Ciriaco Cardoso (1846-1900) e Filipe Duarte (1855-1928) foram instrumentistas de cordas, tendo-se apresentado muitas vezes como solistas, e também se dedicaram à música de câmara – Cardoso foi um dos primeiros colaboradores da Sociedade de Quartetos do Porto – e à produção de concertos e de espectáculos musicais. Contudo foram mais conhecidos pelas suas composições para o teatro: o primeiro é autor de obras célebres na época, as operetas *O burro do senhor alcaide* (1891) e *O Solar das Barrigas* (1892), onde se encontram números «populares». Por seu turno, Duarte foi também compositor de peças mágicas e de revistas. Entre as obras da sua autoria que atingiram mais popularidade destacam-se *A Severa*, *As pupilas do senhor reitor*, *O fado* e *Mouraria*.

⁷⁵ V. Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Mota. Subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, Lisboa, Sá da Costa, 1949, reeditado em *Opúsculos (3)*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, p. 63.

portuguesas e os cadernos de *Cenas portuguesas* op. 9 e op. 11, todas elas para piano solo, onde os seus contemporâneos identificaram um uso pitoresco e decorativista da canção tradicional. Viana da Mota adoptou géneros dominantes da literatura pianística do século XIX – tais como a rapsódia, a fantasia ou o improviso – como estrutura flexível onde inserir os motivos populares. Outro tanto fizeram outros dois compositores, cujas obras foram igualmente editadas pela Sasseti: Victor Hussla e Alexandre Rey Colaço. Note-se que o facto de Hussla ser de origem alemã e de tanto Viana da Mota como Rey Colaço terem composto as suas peças em Berlim são dados que apenas contribuem para o entendimento do nacionalismo como uma forma de cosmopolitismo, como era aliás visto na época.

Os registos da propriedade artística correspondentes à década de noventa podem lançar alguma luz a propósito desta moda da música instrumental ou vocal baseada em cantos populares.⁷⁶ Apenas em 1893 encontramos uma primeira referência à música popular no título de uma obra registada: a colecção de nove fados intitulados *Cantos populares* da autoria do portuense Eduardo da Fonseca, o qual, no mesmo pedido, regista como editor a *Marcha Portuguesa* de Domingos José Ribeiro Calixto. É também de 1893 o registo da ode sinfónica *A serra de Cintra*, da autoria de Carlos Adolfo Sauvinet. Foi, contudo, em 1894 quando o editor Sasseti registou o primeiro núcleo de obras que reflectem de maneira mais coerente o programa defensor do uso da música tradicional na música erudita. Em Fevereiro desse ano foram registadas as *Cinco Canções Portuguesas* op. 10, de Viana da Mota. Em Março, duas obras para piano: *Vito: dança popular* op. 11 n.º 2, do mesmo Viana da Mota, e *Um fado*, de Rey Colaço. Em Agosto, Sasseti registou ainda *Idílio Alentejano* e *Serenata Coninbricense*, tirados da *Suite Portuguesa* op. 10, de Hussla, reduzidos para piano pelo autor. No ano seguinte, a casa Sasseti registou também a *Canção do Mondego* e o *Fado* n.º 2 de Rey Colaço, para além do *Fado corrido (primitivo)*, «fielmente adaptado para piano» por Militão. Alfredo Keil registou, individualmente, *Manuelinas*, sobre poemas do Visconde de Castilho, o *Fadinho de Santarém* e o *Fandango da Ribeira*, que seria usado como base para uma obra de Rey Colaço,

⁷⁶ V. Arquivo Histórico de Educação, M 1682 (1876-1906) e Biblioteca Nacional de Lisboa / Centro de Estudos Musicológicos, Fundo do Conservatório de Lisboa, Registo de obras literárias e musicais, 3 livros.

Bailarico: capricho sobre o «Fandango da Ribeira» que só foi publicada pela Sasseti em 1922. A casa editora Lambertini registou, em 1897, *Lusitanas*, de Francisco de Lacerda, e, em 1900, a *Quarta rapsódia*, de Hussla. Por último, Rey Colaço, registou a título individual as seguintes peças: *Fado* n.º 6, dedicado à baronesa de Lebzehtern, (1898), *Fados* n.º 7 e 8 (1899) e *Fado* n.º 9 (*choradinho*) (1903).⁷⁷ Convém ainda referir que a Sasseti registou em 1896 mais duas obras da autoria, respectivamente, de Hussla e de Rey Colaço: *Trois rhapsodies russes sur des airs populaires*, uma espécie de resposta a uma tímida moda trazida pela actuação de companhias russas no Coliseu de Lisboa, e *Malagueñas: cante flamenco dans le genre andalou* n.º 1.

A inclusão na listagem anterior das *Canções portuguesas*, de Viana da Mota, e das *Manuelinas*, de Keil, deve-se ao facto de, na época e como vimos a propósito da ópera, a mera utilização da língua portuguesa na composição era por si só um elemento com significação nacionalista. Efectivamente, era então bastante rara a composição de canções com dimensão artística baseadas em poetas portugueses ou em quadras tiradas do cancionero tradicional. A prova é que ambos os compositores foram respectivamente autores de *Lieder* e de *mélodies* bastante interessantes. Um dos compositores que reflectiu esta tendência de forma mais constante foi o já referido João Arroyo, autor de um *Cancioneiro*, dividido em vários cadernos com diferentes números de *opus*, que contém principalmente peças baseadas em sonetos de Camões, compostas em datas que por enquanto não foram determinadas.⁷⁸ Arroyo escreveu também uma *romanza* em italiano, sobre texto de Francisco Braga, e três *mélodies* sobre poemas de Victor Hugo.

Voltando a Viana da Mota, no grupo de obras nacionalistas escritas pelo autor podemos ainda incluir as séries de *Cenas portuguesas* compostas entre 1905 e 1908, e a sua *Balada*, como as anteriores para piano, de 1905.⁷⁹ Pelo número de edições realizadas pela casa Sasseti, e indicadas

⁷⁷ Como referência deve ser assinalado que, durante a década de noventa, foram registados cerca de duzentos títulos, principalmente de música de baile (valsas, mazurcas, etc) e métodos de ensino musical, pelo que as obras com conteúdo nacional ou patriótico são uma parte ínfima do total.

⁷⁸ V. Júlio Eduardo dos SANTOS, *João Arroyo. Notas sobre a sua personalidade e a sua obra*, [Lisboa], s. n., 1941, pp. 83-85.

⁷⁹ Estas obras não aparecem no referido Maço 1682 do Arquivo Histórico da Educação nem nos livros de registos guardados no CEM, indicando que os editores e compositores não registavam uma boa parte das suas obras.

na capa de algumas destas obras, podemos concluir que foram relativamente bem aceites junto do público. Diferentes destas peças, são aquelas onde o compositor tentou exprimir o carácter português através da música:

Directamente empregada como motivo, ou tomada como modelo inspirador, a canção portuguesa tem um largo papel na obra de Viana da Mota. É ela que dá o cenário nos seus primeiros quadros musicais, onde domina a procura do carácter, a intenção decorativa e pitoresca. É a sua acção indirecta que se revela nas melodias para canto inventadas e criadas pelo compositor, mas de feitio e cunho profundamente populares. E a Viana da Mota pertencem ainda as duas mais belas tentativas de construir música de carácter português sobre os nossos temas nacionais: o quarteto de arco dedicado a Moreira de Sá e o Scherzo da sinfonia em lá maior.⁸⁰

A mesma distinção, entre a música do género nacionalista e a música que constituía a expressão da nacionalidade, foi feita pelo próprio compositor a propósito da escola pianística russa, num artigo publicado na Alemanha em 1907:

O apoio directo na canção popular parece-me mesmo uma posição etnológica, digamos assim: uma fase transitória, mas não um cume. Também é de ponderar que os compositores que tentam dar o colorido nacional o conseguem melhor pelo livre desabafo do seu sentimento do que pelo só tirar das melodias do povo. Quando através destas se não ouve a própria personalidade, não se recebe uma impressão viva. Talvez a canção popular seja o melhor caminho para chegar à alma do povo, mas terá então que encontrar-se a própria expressão para o sentimento da nação. E este é o mais alto ponto de vista.⁸¹

⁸⁰ Carlos Manuel RAMOS, «O problema da música portuguesa. *A Invocação dos Lusíadas* musicada por Viana da Mota. Dedicada à ilustre pianista Sra. D. Elisa Pedroso e ao Dr. Alberto Pedroso», *A Nação*, 17 de Abril de 1915.

⁸¹ «Die neuere russische Klaviermusik», *Die Musik*, 1 de Abril de 1907, citado e traduzido em João de Freitas BRANCO, *José Viana da Mota*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 225-226.

Podemos supor que fosse a *Sinfonia «À Pátria»* o exemplo em que Viana da Mota estava a pensar quando escreveu as anteriores linhas. Dada em primeira audição em 1894 no Salão Neuparth, numa redução para piano realizada pelo próprio compositor, foi longamente noticiada na imprensa. Foi, portanto, o próprio Viana da Mota quem, em 1894, proporcionou aos críticos o programa da sua obra, entre os quais se encontrava Ernesto Vieira, pelo jornal *A Tarde*. A sua crónica da audição começa apresentando a obra da seguinte maneira: tem «por assunto a Pátria, por ideias inspiradoras versos de Camões, por modelos as obras mais avançadas do seu tempo».⁸² Ideias estas que reaparecem, juntamente com outras novas, no célebre artigo que António Arroyo escreveu em elogio de Viana da Mota para a revista *Amphion*: «A *Sinfonia em lá maior À Pátria* é uma página de um elevado simbolismo, uma síntese luminosa e profundamente sugestiva dum momento histórico determinado; o autor, representando o momento de crise em que a pátria parece soçobrar, fá-la resurgir de novo para uma vida gloriosa num como rejuvenescimento da alma nacional. Ela divide-se em quatro tempos, os da forma clássica do modelo beethoveniano, tendo cada um a sua significação própria».⁸³ Isto é, a obra de Viana da Mota foi saudada como uma síntese entre as «obras mais avançadas do seu tempo» e a «forma clássica do modelo beethoveniano» – o que não é de todo antagónico, já que Beethoven foi, ao longo do século XIX, um compositor sempre actual, servindo de exemplo para todos os compositores – e como a expressão do momento em que vivia a Pátria.⁸⁴

A obra inspira-se, portanto, num programa regeneracionista, onde o andamento baseado numa das canções transcritas por César das Neves representava a necessária participação do povo na renovação nacional, e inspirado no poeta nacional por excelência: Luís de Camões. Relativamente ao programa da peça, e antes de passarmos à primeira audição orquestral da *Sinfonia*, em 1897, devemos referir uma obra

⁸² Citado em T. CASCUDO, «A música instrumental de José Vianna da Motta», em *Museu da Música, José Vianna da Motta. Cinquenta anos depois da sua morte (1948-1998)*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, p. 59.

⁸³ António ARROYO, «Perfis artísticos. Viana da Mota», *Amphion*, 15 de Maio de 1896, p. 67.

⁸⁴ Acerca da integração do nacionalismo no projecto regeneracionista, v. M. TOSCANO, «*Sinfonia à Pátria* de Vianna da Motta latência de modernidade», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, 1992, pp. 185-198. Este estudo revela a importância dos compositores Beethoven, Wagner e Liszt como modelos estéticos de Viana da Mota.

anterior de Viana da Mota, a *Fantasia Dramática*, estreada em 1893, porque ambas partilham, com programas diferentes, o mesmo ideal regeneracionista. A obra, para piano e orquestra, expõe musicalmente um processo de libertação da tirania e da angústia, anunciada com a chegada de um rei salvador,⁸⁵ e apresenta certas afinidades com uma das obras que foi tocada no concerto de 1897: o poema sinfónico *Ave Libertas* de Leopoldo Miguéz, que expõe o mesmo tipo de processo, concluído com a chegada da liberdade. Também não foi nem a primeira vez que Viana da Mota se inspirou em Camões, já que em 1886 compôs uma abertura intitulada *Inês de Castro*, nem a última: em 1897 iniciou a composição da cantata *Invocação dos Lusíadas*, que foi concluída e estreada em 1915. Camões foi nesta época fonte de inspiração para a música de outros compositores, como é o caso de Miguel Anjo Pereira, autor de uma sinfonia intitulada *Adamastor*, e João Arroyo. Este último, para além das canções com acompanhamento pianístico que já foram citadas, escreveu a cantata *Inês de Castro* op. 25, o poema sinfónico *A ilha dos amores* op. 30 e a ode sinfónica *Camões na gruta* op. 33.

As obras executadas no concerto em que foi dada a *Sinfonia «À Pátria»* em primeira audição orquestral são especialmente significativas na perspectiva desta concepção, que parece que foi partilhada pelo violinista e regente Bernardo Moreira de Sá. No dia 21 de Maio de 1897, uma orquestra de noventa instrumentistas dirigidos por ele apresentou no Salão Gil Vicente do Palácio de Cristal, no Porto, as seguintes obras: uma selecção das *Variações sobre um tema popular brasileiro «Vem cá Bitú»* do compositor paulista Alexandre Levy orquestradas por Moreira de Sá; a *Sinfonia «À Pátria»* de Viana da Mota em primeira audição orquestral; o referido poema sinfónico *Ave Libertas* de Miguéz; as *Cenas nas estepes da Ásia Central* de Borodin; e, por último, o prelúdio do terceiro acto de *Lohengrin*, de Wagner. É muito interessante a reunião, no mesmo programa, de três obras de autores brasileiros e portugueses carregadas de significação política.⁸⁶ As *Variações sobre um tema popular brasileiro* foram escritas pelo jovem Levy antes da sua ida para Paris com o intuito de concluir a sua formação musical. Fazem parte de um consciente programa nacionalista cujo objectivo era a criação de uma música

⁸⁵ O programa da *Fantasia Dramática* está transcrito em T. CASCU DO, «A música instrumental de José Vianna da Motta», *op. cit.*, pp. 57-58.

⁸⁶ Este assunto é também tratado no artigo já referido, T. CASCU DO, «Filo-germanismo nas relações musicais luso-brasileiras da *Belle Époque*», *Revista Camões*, no prelo.

caracteristicamente brasileira a partir da música popular. *A Sinfonia «À Pátria»* foi entendida, como veremos através da transcrição de uma das críticas ao concerto, um manifesto nacionalista. O poema sinfónico *Ave Libertas* foi composto para comemorar o primeiro aniversário da república brasileira. Torna-se difícil admitir que a reunião destas três composições no mesmo programa e num local tão carregado de significação para o Porto como o Salão do Palácio de Cristal – um símbolo arquitectónico do progresso da cidade – obedecesse ao acaso.

O Primeiro de Janeiro deu conta da estreia, assinalando o extraordinário do acontecimento: «É mesmo um facto único, porque é o primeiro poema sinfónico elaborado com toda a largueza e nos moldes da arte moderna, devido à pena de um músico português».⁸⁷ No entanto, a descrição da obra não é aí demasiado completa, como o autor da crónica admite, e é por isso que referiremos a crítica a este concerto publicada na revista *Amphion* a 31 de Maio de 1897. O crítico do Porto, que assina F., destaca sobretudo as obras de Miguéz e de Viana da Mota, transcrevendo ou explicando os programas que estão na base de ambas. Interessa-nos sobretudo a segunda, da qual o crítico diz o seguinte:

gerada sob o critério da moderna escola alemã, caracterizado pela forma do Poema Sinfónico e por todos os processos da música expressiva; cada um [dos seus] tempos traduz uma página de emoção diversa; no 1º tempo (*Allegro heroico*) formulou o autor a invocação às Tágides, contida nos versos do nosso Épico; no *Adagio* simboliza o lirismo português; no *Scherzo* pinta-nos o nosso povo numa cena de danças e cantigas nacionais; e no *Final* a página dramática da obra, descreve-nos a *Decadência* da pátria, a Luta na crise e o *Resurgimento* resultante dessa luta.

Nas suas palavras, cada um dos andamentos «fere» as notas heróica, lírica, pitoresca e épica. Depois da descrição do programa e da poética da peça, o autor destaca o lugar da obra na história da música em Portugal e, sobretudo, fornece-nos pistas do papel simbólico que lhe atribuía: «É uma página que honra a história da música em Portugal e que, estamos certos, figurará em primeira linha, como lhe é devido, nas festas do Centenário da Índia, já pela tese formulada no seu programa, já pela bela realização

⁸⁷ *O Primeiro de Janeiro*, 23 de Maio de 1897.

que lhe deu o seu autor.» As comemorações do Centenário da Índia, porém, motivaram a inspiração de vários compositores, mas não a de Viana da Mota. Deram também lugar a um episódio um tanto desagradável protagonizado por Keil que nos poderá elucidar do teor do papel assumido pelos músicos nas cerimónias patrióticas.

Patriotismo e música

Viana da Mota, possivelmente porque não vivia permanentemente em Portugal, não chegou a escrever em adulto nenhuma obra aproveitando efemérides nacionais, ao contrário dos seus colegas compositores, muitos dos quais não tiveram problema em associar-se às cerimónias, estatais e não só, comemorativas de acontecimentos históricos e de efemérides literárias. O precedente em Portugal deste tipo de celebrações de carácter cívico e patriótico, concebidas como elemento de coesão dos cidadãos, foram as comemorações camonianas organizadas em 1880 pelo movimento republicano⁸⁸ e festejadas musicalmente em Portugal e no Brasil. Em Portugal, Augusto Machado escreveu uma *Ode sinfónica* a Camões, estreada no último concerto da série dada por Camille Saint-Saëns em Lisboa em 1880.⁸⁹ A obra divide-se em duas partes, cada uma das quais formada por vários quadros. Conforme foi anunciado no *Diário de Notícias* em Junho desse ano, a primeira parte, «Os Lusíadas: Século XVI», continha as seguintes secções: «Partida dos galeões», «História de Portugal-Lutas com os árabes», «Inês de Castro», «Tempestade-O Adamastor» e «A Índia». Por seu turno, a segunda parte, intitulada «A lírica», só contém três andamentos: «Alma minha gentil», «Morte de Camões. Queda de Portugal. Elegia sobre Sóbolos rios...» e «Século XIX-Apoteose-Marcha triunfal».⁹⁰ O portuense Miguel Ângelo Pereira foi outro dos compositores portugueses que festejaram o poeta, com uma

⁸⁸ V. Jorge Borges de MACEDO, «Camões em Portugal no século XIX», *Revista da Universidade de Coimbra*, 33, 1986, pp. 130-180.

⁸⁹ V. «Camille Saint-Saëns», *Diário de Notícias*, 16 de Novembro de 1880.

⁹⁰ V. «Luís de Camões», *Diário de Notícias*, 6 de Junho de 1880. Neste mesmo artigo explica-se que a *Ode* não foi interpretada durante as comemorações porque o governo não chegou a acordo com a empresa do Teatro de São Carlos.

cantata intitulada *Luís de Camões*.⁹¹ Moreira de Sá considerou esta composição uma obra prima, destacando as suas «poderosas qualidades de lirismo e por vezes de verdadeira grandeza»,⁹² e o concerto no Palácio de Cristal quando foi estreada, «por ocasião do movimento que galvanizou um pouco e de modo efémero, infelizmente, o espírito nacional»,⁹³ o apogeu da carreira do compositor.⁹⁴ Foram escritas várias marchas para banda, para além de outras obras de circunstância, e de escasso interesse artístico, publicadas para assinalar o centenário, tais como *Marcha solene «A Camões»*, de António P. Lima, *Marcha triunfal em homenagem a Camões*, de Jacopo Carli, e *Homenagem a Camões*, de Guilherme Cossoul. João Arroyo escreveu uma marcha *Camões*, para além de ter fundado o Orfeão de Coimbra na mesma data, o qual colaborou activamente nas comemorações, e José Viana da Mota, então contando com apenas 12 anos de idade, também registou a fantasia *Armas e letras*, composta para o centenário. Por motivo dessa efeméride também foram interpretadas, no então denominado Imperial Teatro D. Pedro II, de Rio de Janeiro, as seguintes obras: o *Hino Triunfal* de Carlos Gomes, a *Marcha Elegiaca* de Leopoldo Miguéz e a *Marcha Heroica* de Artur Napoleão. A partir desta data, alguns compositores portugueses começaram a escrever obras de conteúdo cívico e patriótico, começando pelo próprio Machado, o qual fez também uma *Marcha triunfal*, dedicada a Alexandre Herculano, em 1882.

Retornaremos agora ao registo da propriedade artística, onde encontramos algumas obras que podem indiciar o tipo de relacionamento dos compositores portugueses com as cerimónias cívicas ou, mais simplesmente, com a vida política do país na altura. Em 1890 encontramos três peças para piano relacionadas com esta temática: *Amor da Pátria*, de Eduardo da Fonseca, e *Liberal* e *O regresso: galope brilhante dedicado ao embaixador Serpa Pinto*, de Henrique Mata Junior. Apenas em

⁹¹ Autor da ópera *Eurico* (estreada em 1870 em Lisboa; revista e tocada no Porto em 1874; e no Rio de Janeiro em 1878), com libreto baseado na obra de Alexandre Herculano, voltou do Brasil em 1863, instalando-se no Porto. Celebrado pianista, foi, juntamente com Bernardo Moreira de Sá, um dos fundadores em 1874 da Sociedade de Quartetos do Porto. Escreveu ainda o poema sinfónico *Invicta* e uma *Fantasia heróica* (1894).

⁹² Bernardo Moreira de Sá, «Miguel Ângelo Pereira», in *Palestras musicais e pedagógicas*, vol. III, Porto, Casa Moreira de Sá, 1916, p. 53.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ B. M. de Sá, «Músicos do passado I: Miguel Ângelo», in *Palestras musicais e pedagógicas*, op. cit., p. 58.

1895, encontramos, editado pela Casa Neuparth, o *Hino-Marcha* de Augusto Machado, escrito no âmbito das comemorações do centenário de Santo António, que inspiraram igualmente Cristiano Anjos, autor da *Primeira Rapsódia Antonina*, e Eugénia Le Crénier, autora de uma *Valsa* comemorativa. No entanto, as obras com referências patrióticas registadas em 1896 nada tinham a ver com efemérides. Em Janeiro, a Sasseti editou o *Hino do Regimento de Engenharia*, de Hernani Braga, e a Neuparth, *O soldado português*, de Luís Filgueiras e, no mesmo ano, publicou sete obras de Eugène de Volborth, incluindo um *Hino Português*, dedicado ao rei D. Carlos, e uma *Marcha de Cavalaria*. O panorama mudou no ano a seguir, já que, para além de um hino, *Primeiro de Maio*, da autoria de João Garrido Peres e dedicado à classe trabalhadora, o resto das obras com conteúdo cívico registadas nestes anos foi composto por motivo do quarto centenário do descobrimento da Índia. É o caso do *Hino* de Augusto Machado, registado em 1897, da *Marcha Triunfal* para banda, de Óscar da Silva e da marcha *A Vasco da Gama*, de Rodrigo de Fonseca, registadas ambas em 1898. Da obra de Óscar da Silva, a Sasseti fez, ainda, duas edições para piano: uma de luxo e uma outra popular em versão facilitada.

Curiosamente, no registo da propriedade artística não encontramos nenhuma referência a duas obras surgidas em consequência do Ultimato: nem à pessimista e agressiva *Marcha do Ódio* (editada no Porto com texto de Guerra Junqueiro, música de Miguel Ângelo Pereira e desenhos de Bordalo Pinheiro) nem ao *Hino A Portuguesa*, composto por Keil sobre texto de Henrique Lopes de Mendonça. A transcendência posterior desta última obra justifica que lhe dediquemos certa atenção. *A Portuguesa*, conforme foi publicado na imprensa, surgiu de maneira espontânea, embora fosse logo evidenciada a sua significação política como «canto nacional e patriótico, cujas notas nos recordam as canções e os hinos mais portugueses, a poesia que ao som dessa música se canta não é menos patriótica e levantada, porque nas suas estrofes se recordam as nossas glórias passadas, como as de um povo de navegadores audaciosos e de guerreiros vitoriosos, que não deve esquecer o passado para que lhe seja estímulo no presente».⁹⁵ Contudo, deve ser assinalado que o sucesso do hino não foi de todo imediato. As primeiras manifestações contra o

⁹⁵ «A Portuguesa», *O Ocidente*, 21 de Março de 1890, p. 68.

Ultimato tiveram como fundo sonoro o *Hino da Restauração* e o *Hino da Carta*, não *A Portuguesa*, cuja primeira apresentação pública relevante só teve lugar dois meses depois.⁹⁶

Por exemplo, o *Diário Ilustrado* não fez menção do hino de Keil em todo o mês de Janeiro de 1890. Por seu turno, o *Correio da Manhã* foi dando notícia das manifestações populares, na série de breves publicadas sob a epígrafe «Nós e a Inglaterra». Nos dias imediatos ao Ultimato, dá-se a notícia de, no Coliseu de Lisboa, o público ter pedido e aplaudido o *Hino da Restauração*,⁹⁷ mas só encontramos a referência à intenção de António Duarte da Cruz Pinto de organizar um concerto em que se cantasse *A Portuguesa* de Keil.⁹⁸ Não é, contudo, referido que esta fosse cantada no sarau literário-musical promovido semanas depois no mesmo Coliseu pela Associação de Música 24 de Junho. Só é mencionada a interpretação de uma *Marcha a Camões*, cuja autoria não é indicada, e a participação de Keil, Freitas Gazul e Filipe Duarte, dos músicos da Associação e das bandas e fanfarras da guarnição de Lisboa, num Coliseu decorado com «bandeiras nacionais [...] e afixadas às paredes medalhões com os nomes dos velhos navegadores portugueses.»⁹⁹ *A Portuguesa* foi cantada no concerto promovido no Teatro de São Carlos pelos estudantes de Lisboa a favor da subscrição para a defesa nacional a 29 de Março do mesmo ano. Foi também interpretada a cantata *Patrie* de Keil – composta em 1884 sobre texto em imitação de Sully Prudhomme¹⁰⁰ e estreada no Coliseu de Lisboa, no primeiro concerto organizado pela Real Academia de Amadores de Música – juntamente com excertos de óperas de Verdi, Rossini e Gounod. A propósito deste concerto, descrito por Francisco Fonseca Benevides alguns anos depois, encontramos aliás opiniões bastante críticas acerca da marcha, «composição banal, de pouco valor, e

⁹⁶ V. R. RAMOS, «O cidadão Keil: 'A Portuguesa' e a cultura do patriotismo cívico em Portugal no fim do século XIX», in António Rodrigues (coord.), *Alfredo Keil 1850-1907*, Lisboa, Ministério da Cultura, 2001, p. 486.

⁹⁷ «Nós e a Inglaterra», *Correio da Manhã*, 13 de Janeiro de e 15 de Janeiro de 1890.

⁹⁸ «Nós e a Inglaterra», *Correio da Manhã*, 22 de Janeiro de 1890.

⁹⁹ «O sarau do Coliseu», *Correio da Manhã*, 11 de Março de 1890.

¹⁰⁰ V. T. CASCUDO, «Alfredo Keil, compositor», in António Rodrigues (coord.), *Alfredo Keil 1850-1907*, Lisboa, Ministério da Cultura, 2001, pp. 341-342. Há uma segunda obra, também escrita por um compositor português, com o mesmo título e dedicada a Victor Hugo, a marcha para orquestra *Hommage a Victor Hugo: Patrie*, do pianista português António Soller, a qual foi exposta na secção portuguesa da Exposição Musical de Milão em 1881; v. *Catalogo degli oggetti artistici musicali spediti dalla giunta italo-portoghese alla esposizione in Milano*, Lisboa, Tip. Nova Minerva, 1881.

que não recordava coisa alguma digna: nem batalhas ganhas, nem glórias, nem conquistas, nem proezas; lembrava só o repetido desmazelo dos governos portugueses e a prepotência da nossa *antiga e fiel aliada* [...].»¹⁰¹ Esta crítica não é de todo extraordinária no contexto da época, já que o significado político e a sua aceitação do hino foram mudando ao longo da década, como demonstra Rui Ramos no seu estudo sobre a sua história.¹⁰²

Em 1894, a dupla formada por Keil e Lopes de Mendonça encontrou-se com uma nova oportunidade de colaboração motivada pelo centenário do Infante D. Henrique, em cuja homenagem criaram o correspondente hino. Esta efeméride foi festejada no Porto, pelo que pode ser entendida como uma espécie de contrapartida portuense às cerimónias cívicas lisboetas, com uma série de acontecimentos públicos que contaram com a presença da família real. A sua execução e audição foi assim descrita pelo cronista da *Amphion*:

Foi verdadeiramente excepcional a interpretação que mais de mil executantes deram ao famoso hino, quando recolhido o cortejo cívico o povo se aglomerou no Campo de Santo Ovídio, para executar a inspirada obra de Keil. O burburinho de milhares de pessoas, ansiosas para mais proximamente ouvir a esplêndida composição, cessou de súbito ao atacarem-se as primeiras notas. O hino, proficientemente dirigido pelo maestro António Canedo, foi ouvido em religioso silêncio e as palavras patrióticas, magistralmente tratadas por Keil, escutadas numa concentração de entusiasmo.¹⁰³

¹⁰¹ Francisco Fonseca BENEVIDES, *O Real Teatro de São Carlos de Lisboa*, vol. II, Lisboa, Castro Irmão e Ricardo de Sousa e Sales, 1902, p. 62. O itálico é do autor. Benevides tece estes comentários na sua crónica de 1890, quando relata que o público obrigava a interpretar *A Portuguesa* no meio dos espectáculos. Nesses dias, aliás, generalizou-se também a leitura pública de poemas de conteúdo patriótico nas manifestações de fervor patriótico; v., por exemplo, a notícia da leitura e distribuição pelo público de *Portuguesa!*, da autoria de Luís Serra, numa manifestação no Teatro Avenida; v. «Nós e a Inglaterra», *Correio da Manhã* (17-I-1890). Este é obviamente apenas um exemplo. Para os efeitos do Ultimato na opinião pública e na literatura da época, v. Amadeu Carvalho HOMEM, «O Ultimato inglês de 1890 e a opinião pública», *Revista de História das Ideias*, 42 (1992), pp. 281-296 e Maria Teresa Pinto COELHO, *Apocalipse e regeneração. O Ultimatum e a mitologia da pátria na literatura finissecular*, Lisboa, Cosmos, 1996.

¹⁰² V. R. RAMOS, «O cidadão Keil: «A Portuguesa» e a cultura do patriotismo cívico em Portugal no fim do século XIX», *op. cit.*

¹⁰³ «O Hino de Alfredo Keil no centenário do Infante D. Henrique», *Amphion*, 6, 16-III-1894, p. 1.

Por seu turno, *O Primeiro de Janeiro* fez a cobertura do acontecimento, noticiando já, em primeira página, o ensaio geral da obra, ocorrida no Teatro Príncipe Real e na qual participaram 800 vocalistas e 80 instrumentistas: «No meio de toda aquela massa musical destacavam-se as vozes das crianças, por vezes vibrantes como clarins. No final da primeira audição, uma salva enorme de palmas coroou o trabalho de Keil e Canedo».¹⁰⁴ No dia 3 de Março teve lugar o espectáculo cívico-patriótico no Campo da Regeneração, depois da chegada da família real pela rua dos Mártires da Liberdade após o cortejo cívico. O jornalista relata desta maneira o acontecido:

Principiou a execução do hino. Não se calcula a intensidade de efeito alcançada pela composição de Alfredo Keil. Embora muito se confiase na direcção do professor António Canedo, embora o ensaio feito tivesse prevenido para uma realização brilhante, as impressões realizadas tiveram muito de inesperado, de entusiasmada surpresa. [...] cantado numa maravilhosa harmonia de vozes, o hino fazia uma indescritível sensação de grandeza, de encantador primor. O entusiasmo foi até ao delírio. A multidão rompeu em bravos e palmas, e por minutos no ar reboou a clamorosíssima aclamação.¹⁰⁵

A mesma aclamação envolveu o Campo da Regeneração após a segunda execução da peça, no meio de «saudações frenéticas, arrebatadas do povo.» Deve ser notado que não foi Keil o único compositor que festejou com música a data. No Brasil, Artur Napoleão escreveu a peça comemorativa *Portugal*, para grande orquestra, que inclui citações da já referida marcha *Camões* da sua autoria, do *Hinos de el-rei D. Luís* e do *Hino da Carta* e que, conforme a informação proporcionada pelo visconde de Sanches de Frias permaneceu inédita.¹⁰⁶ O mesmo Napoleão escreveu mais três obras de conteúdo patriótico: os hinos dos Estados brasileiros do Espírito Santo e do Acre e *Brasiliana* para grande orquestra, composição comemorativa do descobrimento do Brasil em 1900. Estas obras ilustram uma vez mais o carácter cosmopolita do patriotismo na época: o portuense

¹⁰⁴ *O Primeiro de Janeiro*, 1 de Março de 1894.

¹⁰⁵ *O Primeiro de Janeiro*, 4 de Março de 1894.

¹⁰⁶ David CORREIA, Visconde de Sanches de Frias, *Artur Napoleão: resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística*, Lisboa, Edição particular, 1913, p. 294.

de origem italiana e instalado no Brasil desde a década de sessenta, Artur Napoleão, compôs obras que celebravam tanto a identidade portuguesa como a brasileira. Regressando a Keil, após o sucesso do seu hino prosseguiu a composição de peças no mesmo género: o *Hino de Gualdim Paes*, encomendado ao compositor pela cidade de Tomar, foi interpretado, no mês de Setembro de 1895, por três bandas militares.¹⁰⁷ Outros projectos do mesmo género foram, no entanto gorados. No verão desse mesmo ano, a revista *Amphion* deu a notícia da encomenda de uma ópera sobre o descobrimento da Índia a Miguel Ângelo Pereira, quando, segundo Keil, o projecto, previamente aceite no ano anterior, tinha sido o dele: uma ópera, com libreto e música da sua autoria, alusiva ao acontecimento, intitulada *A Índia*, que não chegou a ultrapassar a fase dos esboços.¹⁰⁸

De facto, em 1896, a *Amphion* voltou a informar sobre o mesmo assunto aos seus leitores, anunciando a preparação de uma nova ópera sobre o mesmo tema, desta vez, da autoria do Visconde do Arneiro.¹⁰⁹ Pouco antes, um dos colaboradores da revista, destacou, sob o pseudónimo Zetho, três obras de entre as aparecidas «para comemorar o heróico feito do descobrimento do caminho marítimo da Índia»: o *Hino do quarto centenário do descobrimento da Índia*, de Augusto Machado (editado, em versões para piano e para banda, pela Neuparth, a casa proprietária da revista), o poema sinfónico *Vasco da Gama* de Victor Hussla e uma marcha de Óscar da Silva, que fizeram parte do programa do concerto comemorativo do centenário organizado pela Real Academia de Amadores de Música, a 11 de Maio de 1898,¹¹⁰ curiosamente fora das programações oficiais organizadas pela comissão do Centenário.¹¹¹ O hino de Machado acabou por ser escolhido como hino oficial das comemorações, e foi pontualmente editado pela casa Neuparth para piano e para banda, sendo ambas as versões vendidas ao preço de 500 reis.¹¹² Machado compôs, em 1897, uma marcha por motivo da Guerra de África, da qual a mesma editora Neuparth fez bastante promoção na contracapa da revista *Amphion*, que, lembramos, era de sua propriedade.

¹⁰⁷ *Amphion*, 18, 30-IX-1895.

¹⁰⁸ «Centenário da Índia», *Amphion*, 15, 15-VIII-1895 e 16, 31-VIII-1895.

¹⁰⁹ «Centenário da Índia. Uma ópera do Visconde do Arneiro», *Amphion*, 14, 31-VII-1896.

¹¹⁰ ZETHO, «As composições comemorativas do centenário da Índia», *Amphion*, 9, 15-V-1898.

¹¹¹ Cf. IV Centenário / Programa das festas, Lisboa, A Liberal, 1898.

¹¹² Conforme foi anunciado várias vezes na revista *Amphion*, propriedade da Neuparth, nesse ano.

Neste contexto, e em jeito de conclusão, referiremos ainda a composição de Keil intitulada *Viva il Re!*, saudação ao rei Alfonso XIII de Espanha para coro, fanfara, banda e orquestra, sobre versos de Cesar Fereal e estreada no Teatro São Carlos em 1903. Não é que esta obra tenha um conteúdo nacionalista, mas pode servir para entender melhor qual era a ideia que Keil tinha sobre estas obras onde patriotismo era encenado. A cantata dedicada ao rei espanhol tem em comum com as outras obras comentadas sob esta epígrafe a mesma função emblemática e é nessa base que se justifica a sua comparação. *Viva il re!* foi concebida com uma espécie de cena final operática – a obra tem em subtítulo a indicação de ser uma alegoria – em que se representa a encenação de uma recepção ideal feita pelo povo ao monarca prestes a ser coroado e ao seu cortejo.¹¹³ Para termos uma melhor ideia disto, basta reproduzir a primeira indicação de cenário contida no folheto em que foi editado, em italiano, o libreto: «Fra poco s'incoronerà il nuovo Re. Si sentono squillare le campane, dopo, le trombe in distanza suonano la marcia reale. S'odono altre fanfarre. La folla avida di questo spettacolo, si precipita curiosa di assistere al passaggio di così brillante corteggio».¹¹⁴

Conclusão

Este trabalho não pretendeu esgotar uma temática, a do nacionalismo musical em Portugal, cujas consequências podem ser documentadas pelo menos até às Comemorações de 1940, organizadas pelo Estado Novo, então no momento álgido da sua consolidação. Tentou, com a multiplicidade de perspectivas nele assumidas, traçar o primeiro panorama abrangente acerca da maneira como nacionalismo e criação musical se relacionaram no Portugal da última década do século XIX, considerando esses anos como cruciais na história dessa relação. O nacionalismo veiculava uma aspiração regeneradora, perseguida tanto por Alfredo Keil como por José Viana da Mota, de forma que neste sentido, as obras por

¹¹³ Rui Ramos refere que uma das razões da falta de popularidade da casa real foi, precisamente, o escasso investimento realizado em aparições públicas devidamente encenadas, logo poderíamos aventurar que Keil fez para o rei Borbón o que tivesse gostado de fazer para a Casa de Bragança, v. «A segunda fundação (1890-1926)», in José Mattoso (ed.), *História de Portugal, op. cit.*, pp. 88-99.

¹¹⁴ *Viva il Re! (allegoria)* / versi di Cesare Fereal / Musica di Alfredo Keil / (per cori, orchestra, trombe e fanfara) / Lisbona – 1903.

eles compostas no período em causa poderiam ser entendidas como propostas para a modernização da música portuguesa. As críticas referidas neste artigo relativas aos dramas líricos de Keil não podem ser entendidas como argumento contrário: o seu parcial fracasso, pelo menos no que diz respeito a uma parte da crítica contemporânea, não deve ocultar a sua importância enquanto tentativas de actualização – e, em grande medida, também de estímulo, dado o reduzido número de obras dramáticas escritas por compositores portugueses – da criação musical nacional.

Foi justamente na última década do século XIX quando se discutiram e se desenvolveram de forma mais consistente os meios para conseguir essa modernização no âmbito da composição. Por um lado, encontramos os defensores do uso da língua portuguesa e dos temas tirados da literatura ou da tradição popular nas obras musicais, os quais entendiam serem estes motivos suficientes para uma obra ser considerada nacional. A sua preocupação não tinha tanto a ver com a renovação formal das composições, mas com a presença claramente distinguível de elementos identificados como fazendo parte da cultura nacional. Por outro lado, os defensores de uma concepção da música segundo a qual o sentimento nacional devia ser exprimido mediante novos géneros musicais típicos da segunda metade do século XIX – nomeadamente o poema sinfónico e o drama musical, mas também a rapsódia conforme o modelo desenvolvido por Liszt – e pelo recurso à música tradicional na composição. Podemos conjecturar que se não houve outras vias foi em parte porque, ao contrário do que aconteceu em outros países, o desconhecimento bastante generalizado do passado musical português não facilitava a canalização do nacionalismo através de neoclassicismos que recriassem uma escola portuguesa de composição.

Apesar do diminuto volume de obras compostas em Portugal que podem ser univocamente identificadas como tendo sido incentivadas pelo nacionalismo político, deve ser tida em conta a sua coerência em relação a determinados programas e a ligação que mantêm entre elas. É difícil aceitar a quantidade como única medida do sucesso desta ligação, sobretudo tendo em conta que pelo menos duas das obras pertencentes a este grupo – a *Sinfonia «À Pátria»* e a ópera *Serrana* – permaneceram na música portuguesa como obras de referência, pelo menos no sentido histórico da expressão. Certo é que a sinfonia de Viana da Mota ficou isolada na sua época, mas não é menos certo que obras posteriores – as

Sinfonias Camonianas, escritas por Rui Coelho entre 1912 e 1957, as sinfonias de Luís de Freitas Branco escritas na década de 20, a *Sinfonia per Orchestra* (1944) de Fernando Lopes-Graça, a *Sinfonia aos Jerónimos* (1961-1962), de Frederico de Freitas, a *Sinfonia n.º 5 «Virtus Lusitana»* (1966) e a *Sinfonia n.º 6* (1971-1972), de Joly Braga Santos – parecem confirmar uma certa continuidade, em Portugal, da associação do género sinfónico à expressão de diversas formas de identidade nacional. Relativamente aos dramas líricos de Keil, se bem que seja difícil aceitar que tenham criado escola em sentido estrito, deve ser tido em conta que, entre as escassas obras produzidas por compositores portugueses para o S. Carlos, há bastantes composições que continuaram a usar o cânone da literatura portuguesa e, em menor medida, a história nacional como base. São os casos de *Amor de perdição* (1907), de João Arroyo, de algumas das obras dramáticas de Rui Coelho, entre as quais se encontram duas óperas de temática histórica (*Inês de Castro*, de 1927, e *D. João IV*, de 1940) e quatro composições baseadas em Gil Vicente, e de mais duas obras também baseadas neste autor: a *Trilogia das barcas* (1970), de Joly Braga Santos, e *D. Duardos e Flérida* (1964-1969, estreada em 1970), de Fernando Lopes-Graça. Pode ser ainda referida *Méropé* (1959), de Joly Braga Santos, baseada em Almeida Garrett. É óbvio que esta relação de obras não pretende assinalar possíveis ligações entre elas, senão destacar continuidades que podem ser traçadas a partir da última década do século XIX até aos últimos anos do Estado Novo.

O recurso à música tradicional na composição erudita portuguesa, associado a géneros específicos, teve uma presença bastante mais destacada em numerosos compositores do século XX e foi a via que teve um maior sucesso junto do público na época que nos ocupou, pelo menos a julgar pelas sucessivas edições de obras como as *Cenas portuguesas*, de Viana da Mota. Da mesma maneira, as obras de carácter cívico-patriótico parecem ter conseguido também uma parte dos seus propósitos, o que é evidente, pelo menos, no caso das composições de Keil. A importância da «descoberta» da canção tradicional tem feito esquecer, porém, que, como vimos, o nacionalismo português teve a sua tradução musical em outras formas de acção que ultrapassaram o seu uso no âmbito da composição erudita. É certo que os dois mais importantes compositores associados com o nacionalismo musical português, Viana da Mota e Keil, fizeram eco da corrente que defendia o uso das canções e danças rurais como uma

espécie de certificado de etnicidade. Mas também não é menos certo que o seu contributo para a construção de uma identidade cultural portuguesa, no caso feita de sons, tem outras facetas que devem ser consideradas para entendê-lo em toda a sua extensão. Para ambos, esse nacionalismo estava associado à ideia da necessária actualização da criação contemporânea conforme os modelos internacionais, e é bastante difícil negar a este projecto uma importância programática maior do que aquela que poderíamos outorgar ao mero uso de músicas tradicionais. Isto é, Viana da Mota escreveu *Cenas Portuguesas* de carácter pitoresco, mas, sobretudo, tentou exprimir em três das suas obras de maior fôlego (a *Fantasia Dramática*, a *Sinfonia «À Pátria»* e a cantata *Invocação dos Lusíadas*) o que então era denominado «sentimento da nacionalidade». Por seu turno, Keil localizou a sua ópera *Serrana* na Beira, incluindo algumas cenas pitorescas, mas o seu projecto era bastante mais ambicioso e passava por uma tentativa de criação da ópera nacional apoiada, pelo menos, em três factores: apropriação dos novos modelos dramáticos de inspiração wagneriana, criação de um novo circuito de produção nacional de ópera que passava pela formação de cantores e pela fundação de um teatro nacional e utilização da língua portuguesa e de temas tirados da história e da literatura nacionais.

Contudo, apesar do eco que as teses nacionalistas tiveram numa parte da elite musical portuguesa da época, deve ser referido que o seu efeito restrito prendeu-se mais com a falta de apoio institucional e com uma reduzida mobilização social – obviamente organizada pelas elites políticas e culturais da época – em nome da nação portuguesa do que com a falta de vontade ou de consistência dos principais defensores da mesma, pelo menos no âmbito da música. De facto, o nacionalismo deu aos «intelectuais» (entre os quais incluímos os compositores) uma funcionalidade social e, portanto, um protagonismo correspondente ao seu desejo de participação e de reconhecimento, quando não de pura promoção pessoal. Um bom exemplo disto pode ser Keil, em cujo caso a consciência cívica e patriótica é difícil de separar de um certo voluntarismo bastante egocêntrico. Rui Coelho (1892-1986), pertencente a uma geração posterior, também pode ser usado como ilustração desta mistura de motivações: é muito significativo que a obra com que fez a sua apresentação lisboeta, após o seu regresso de Berlim, fosse a primeira das suas cinco *Sinfonias camonianas*, composta sobre um poema de Teófilo

Braga e estreada no Teatro de S. Carlos em 1914.

Por último, para explicar o reduzido efeito deste movimento na década estudada deve ser constatada a dissociação existente entre a vontade dos «formadores de opinião», onde incluímos os compositores activos em Portugal nesse período, e a real eficiência das diversas instituições e organizações culturais implantadas no país, e mais exactamente em Lisboa. Apesar da perspectiva nacionalista assumida nos artigos musicais da época, reflectindo uma preocupação partilhada pelos contemporâneos, nenhuma organização veiculou nesta época um programa nacionalista de forma coerente e sistemática: o Teatro de S. Carlos, que deixou de ser subsidiado pelo Estado em 1893, não assumiu essa vocação; os projectos de teatros portugueses de ópera não viram a luz; e não surgiu nenhuma organização de concertos guiada pela intenção de promover os compositores nacionais. Inclusive o Orpheon Portuense, que depois da estreia da *Sinfonia «À Pátria»* se poderia ter perfilhado como uma organização de cariz nacionalista, acabou por fazer incidir na sua programação na recuperação e difusão dos mestres clássicos, particularmente Beethoven. Se isto podia ser entendido como uma forma de nacionalismo na Alemanha, dificilmente passaria por tal em Portugal. A análise desta última questão ultrapassa, no entanto, os objectivos que delimitaram o desenvolvimento deste artigo.