

## O Camões da música portuguesa: A produção sinfónica de juventude de Viana da Mota inspirada pela obra do poeta quinhentista

Rui Magno Pinto

CESEM  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade NOVA de Lisboa

[rmpinto@fesh.unl.pt](mailto:rmpinto@fesh.unl.pt)

### Resumo

No panorama da música sinfónica e sinfónica-coral oitocentista portuguesa, várias foram as obras inspiradas por Camões e a sua obra: a monumental *Messe de Requiem* de Bomtempo, as menos conhecidas marchas de Cossoul, Reinhardt e Jorge Júnior, a abertura de Freitas Gazul e as cantatas de Augusto Machado e Miguel Ângelo Pereira prefaciaram a produção de um jovem Viana da Mota, que entre 1886 e 1894 tomou a épica e a lírica de Camões como paratextos de uma abertura dramática e de uma sinfonia em quatro andamentos. O presente artigo versa sobre os contextos que informaram a criação dessas várias evocações sinfónicas de Camões, bem como a sua conformidade com as concepções oitocentistas formuladas sobre o poeta, inscrevendo nessa genealogia as obras sinfónicas de juventude de inspiração camonianiana de Viana da Mota. Uma análise da abertura dramática *D. Iñez de Castro* visa ilustrar os resultados da aprendizagem de Viana da Mota em Berlim, destacando a sua adopção de processos compositivos inéditos na música instrumental portuguesa da época. Tomando como fontes as apreciações da crítica à *Sinfonia «À Pátria»*, publicadas aquando da apresentação da obra em Lisboa em 1894 e em 1896, pouco antes da estreia no Porto, discute-se a recepção do contributo de Viana da Mota para um emergente nacionalismo musical português, bem como a sua precoce consagração como o Camões da música portuguesa.

### Palavras-chave

José Viana da Mota; Luís Vaz de Camões; Nacionalismo musical português; Música sinfónica portuguesa; Cancioneiro folclórico português.

### Abstract

Several nineteenth-century Portuguese symphonic and symphonic-choral works were inspired by Camões and his work: the monumental *Messe de Requiem* of Bomtempo, lesser-known marches by Cossoul, Reinhardt and Jorge Júnior, an overture by Freitas Gazul, and the cantatas by Augusto Machado and Miguel Ângelo Pereira prefaced the production of the young Viana da Mota, who between 1886 and 1894 took some excerpts of Camões' epic and poetry as paratexts for a dramatic overture and a symphony in four movements. This article discusses the contexts that shaped the creation of these various symphonic evocations of Camões, as well as their conformity with nineteenth-century conceptions of the poet, inscribing the mentioned symphonic works by Viana da Mota in this genealogy. An analysis of the overture *D. Iñez de Castro* illustrates the first outcomes of Viana da Mota's learning period in Berlin, highlighting his adoption of compositional processes that were unprecedented in Portuguese instrumental music at the time. The critical reviews of the *Sinfonia «À Pátria»*, published

during the presentation of the work in Lisbon in 1894 and in 1896, shortly before the premiere in Porto, are as well discussed, offering an insight on the reception of Viana da Mota's contribution to an emerging Portuguese musical nationalism and his early consecration as the Camões of Portuguese music.

### Keywords

José Viana da Mota; Luís Vaz de Camões; Portuguese musical nationalism; Portuguese symphonic music; Portuguese nineteenth-century folk songs.

COMO VÁRIOS NOTÁVEIS COMPOSITORES OITOCENTISTAS portugueses, uns mais afamados do que outros, também o jovem José Viana da Mota honrou a figura máxima das artes da nação, em duas obras sinfónicas: a abertura dramática *D. Ignez de Castro* e a *Sinfonia «À Pátria»*. Compostas num espaço de oito anos, entre 1886 e 1894, a abertura dramática e a sinfonia de Viana da Mota distinguiram-se, contudo, do vasto repositório de obras musicais oitocentistas produzidas em torno da obra literária de Luís Vaz de Camões. Além do empréstimo da tragédia de Inês de Castro, narrada por Camões na sua epopeia, para enredo dramático,<sup>1</sup> a partir do qual Manuel Inocêncio Liberato dos Santos escreveu a sua primeira ópera, a produção musical inspirada por Camões circunscrevia-se a alguma música sinfónica e sinfónico-coral, composta por ocasião de várias iniciativas comemorativas; e a outros trechos menores, surgidos pelo mesmo período, tais como *romanze* para canto e piano, fantasias e peças de carácter para piano. Tanto quanto se conhece, só quarenta anos após a estreia, em Lisboa, do *Requiem à memória de Camões* de Bomtempo – composto pouco depois da publicação da monumental edição de *Os Lusíadas* em Paris (1817) pelo Morgado de Mateus – é que os músicos portugueses se associaram aos tributos de homenagem ao poeta com a criação de obras sinfónicas: as marchas *Homenagem a Camões* de Guilherme Cossoul e *Adamastor (à memória de Camões)* de Arthur Reinhardt datam dos primeiros anos da década de 1860, quando se anunciava a consagração de um monumento ao poeta. Para as comemorações do seu tricentenário (1880), Augusto Machado compôs a cantata *Camões e os Lusíadas* e Miguel Ângelo Pereira a *Cantata a Luís de Camões*; Freitas Gazul invocou o poeta na abertura para orquestra *À memória de Camões* e Domingos António Jorge Júnior homenageou a sua obra com a marcha *Os Lusíadas*.<sup>2</sup> Um conjunto de outras marchas para banda e para piano *solo* de José Fernandes Escazena, João Marcelino Arroio, Jacopo Carli, António Pereira Lima Júnior e do próprio Viana da Mota foram também escritas para a efeméride. *D. Ignez de Castro* e a *Sinfonia «À Pátria»* surgiam pois como as primeiras obras sinfónicas desvinculadas desse propósito funcional.

<sup>1</sup> Alexandre Delgado oferece um estudo exaustivo das composições inspiradas no mito de D. Inês de Castro. Alexandre DELGADO, «Reflexos musicais do mito inesiano», disponível em <[https://www.academia.edu/8577138/reflexos\\_musica%u00edais\\_do\\_mito\\_inesiano\\_por\\_Alexandre\\_Delgado](https://www.academia.edu/8577138/reflexos_musica%u00edais_do_mito_inesiano_por_Alexandre_Delgado)> (acedido em 11 de Fevereiro de 2021).

<sup>2</sup> Ernesto VIEIRA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses: História e bibliografia da música em Portugal* (Lisboa, Lambertini, 1900), vol. II, p. 464.

Embora todas estas obras se associem directamente à intenção da consagração de Camões «enquanto fundador mítico da nacionalidade [portuguesa] no plano da Cultura»,<sup>3</sup> os propósitos de criação, os aspectos formais e estilísticos, bem como os conteúdos ideológicos que permearam a sua composição e recepção distinguem-nas sobremaneira. O presente artigo discorre sobre os contextos que informaram a criação das citadas evocações sinfónicas de Camões e a sua conformidade com as concepções oitocentistas formuladas sobre o poeta, inscrevendo nessa genealogia a congénere produção sinfónica do jovem Viana da Mota. Propõem-se duas leituras das suas obras de juventude de inspiração camoniana: uma análise dos processos composicionais – inéditos na música instrumental portuguesa até à data – da abertura dramática *D. Ignez de Castro* e uma discussão da inicial recepção da *Sinfonia «À Pátria»* como a mais notável obra instrumental de um emergente nacionalismo musical português.<sup>4</sup>

### Evocações sinfónicas de Camões

A tão aguardada concretização do projecto de um Panteão Nacional destinado aos «melhores cidadãos», proposto em 1836 por Passos Manuel e Almeida Garrett, fora finalmente possibilitada pela estabilidade política e social da Regeneração.<sup>5</sup> À exumação das ossadas de Camões do Convento de Sant'Ana em 1855, destinadas a repousarem num espaço mais digno (o Convento dos Jerónimos) seguiu-se, em 1862, o lançamento da primeira pedra de um monumento, para o qual se iniciara ainda em 1860 uma subscrição.<sup>6</sup> Guilherme Cossoul, que naquele ano dirigia a recém-constituída Sociedade de Concertos Populares, projectou um concerto de música portuguesa cujos proventos se destinavam a contribuir para a subscrição, e preparou ainda uma marcha em homenagem ao poeta. Pela mesma época, Arthur Reinhardt, que dirigia os concertos de banda no Passeio Público, compusera a marcha *Adamastor*, a qual, cinco anos mais tarde, foi executada sob a sua direcção, aquando da inauguração do referido monumento. Na festividade de «grande gala» que

<sup>3</sup> Jorge BORGES DE MACEDO, «Camões - símbolo e mito no séc. XIX português: Da erecção da estátua ao Tricentenário (1867-1880)», in *História de Portugal*, coordenado por João Medina (Alfragide, Ediclube, 1993), vol. XI, pp. 321-44.

<sup>4</sup> Sobre as obras sinfónicas de inspiração camoniana de Viana da Mota, ver: Paulo Ferreira de CASTRO, «Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade», in *Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música*, editado por Salwa El-Shawan Castelo Branco (Lisboa, Dom Quixote, 1997), pp. 155-62; Manuela TOSCANO, «Sinfonia *À Pátria* de Viana da Mota: Latência de modernidade», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2 (1992), pp. 185-98. Teresa CASCUDO, «A música instrumental de José Vianna da Motta», in *José Vianna da Motta, 50 anos depois da sua morte (1868-1948)* (Lisboa, Museu da Música, 1998); Teresa CASCUDO, «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10 (2000), pp. 181-226; Christine WASSERMANN BEIRÃO, «José Vianna da Motta e a ideia de criar uma música nacional», *Seara Nova*, 1744 (Outono 2018), pp. 30-3; Bruno CASEIRÃO, *O essencial sobre Viana da Mota* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020).

<sup>5</sup> João MEDINA, «O poder e a glória: O Panteão português desde o Liberalismo aos nossos dias», in *História de Portugal*, coordenado por João Medina (Alfragide, Ediclube, 1995), vol. XI, pp. 283-311.

<sup>6</sup> MEDINA, «O poder e a glória» (ver nota 5); BORGES DE MACEDO, «Camões - símbolo e mito» (ver nota 3). Maria Isabel da Conceição JOÃO, «Memória e Império: comemorações em Portugal (1880-1960)» (dissertação de doutoramento, Universidade Aberta, 1999), pp. 458-9.

celebrou a consagração de Camões, tomavam parte a Casa Real e uma audiência restrita de constitucionais, absolutistas e outras personalidades da cultura e administração, que, de mútuo acordo, exaltavam a importância do «cantor das glórias portuguesas», do «príncipe dos poetas».<sup>7</sup>

Nas seguintes décadas, o agravamento das tensões sociais e a percepção do atraso do país, agudizadas por consecutivas crises financeiras, pelo subsequente fracasso dos governos na política internacional e pela proposta de um federalismo ibérico que questionava a identidade nacional, inspiraram uma nova apropriação de Camões como símbolo de «resistência e expressão do homem português».<sup>8</sup> No seu *Ensaio sobre Camões* (1872), Oliveira Martins afirmava que o poeta e a sua obra eram a «consustanciação do génio português» e que a sua epopeia dotaria os cidadãos de um novo «patriotismo», que o autor defendia como sentimento nuclear de uma nacionalidade portuguesa de índole moral, em oposição a uma concepção nacionalista de base geográfica-etnográfica.<sup>9</sup> Teófilo Braga relatava, na sua *História de Camões* (1873), a vida de adversidades do poeta – conferindo-lhe uma imagem com a qual o povo português facilmente se identificaria – caracterizando-o ainda como herói «laico e não-cortesão» e génio defensor da pátria.<sup>10</sup> Como refere Jorge Borges de Macedo, «avolumava-se a imagem de um Camões ligado ao sentimento nacional a quem Teófilo Braga tinha dado, sem encontrar resistência, um sentido anti-áulico, positivista, quase expressamente republicano, ligado às capacidades naturais do povo português.»<sup>11</sup> No segundo e terceiro de três artigos em que reclamava a celebração do tricentenário da morte do poeta numa cerimónia participada pelo povo em homenagem ao herói nacional, Braga inflamou a contestação popular, associando a Camões – o «poeta da Europa moderna, mercantil e cosmopolita, pacífica e científica» – «todos os factos em que a liberdade truncada pelo despotismo procurou afirmar-se».<sup>12</sup> Camões, a figura máxima da literatura portuguesa, o exemplo do heroísmo e resistência do português, era também, como o refere Maria Isabel João, o «poeta do espírito do Renascimento, das forças progressivas e o símbolo de uma nova civilização, contra todas as formas de obscurantismo e de arbitrariedade despótica dos poderes tradicionais.»<sup>13</sup> As obras sinfónicas destinadas à manifestação cívica evidenciavam a multifacetada leitura dos feitos do poeta: Cossoul, Gazul e Jorge Júnior festejavam o «príncipe dos poetas» e a sua epopeia; Machado e Miguel Ângelo prestavam tributo ao herói-poeta e aclamavam a «resistência do povo português», evocando nos últimos andamentos das respectivas cantatas a decadência e o ressurgimento da pátria. Anos depois,

<sup>7</sup> BORGES DE MACEDO, «Camões - símbolo e mito» (ver nota 3), pp. 75-7, 94.

<sup>8</sup> BORGES DE MACEDO, «Camões - símbolo e mito» (ver nota 3), pp. 80-2.

<sup>9</sup> BORGES DE MACEDO, «Camões - símbolo e mito» (ver nota 3), pp. 83-5.

<sup>10</sup> BORGES DE MACEDO, «Camões - símbolo e mito» (ver nota 3), pp. 88-90.

<sup>11</sup> BORGES DE MACEDO, «Camões - símbolo e mito» (ver nota 3), pp. 94-5.

<sup>12</sup> Teófilo BRAGA, «O centenário de Camões em 1880», *Comércio de Portugal* (8 de Janeiro de 1880).

<sup>13</sup> JOÃO, «Memória e Império» (ver nota 6), p. 60.

Viana da Mota retomaria as mesmas leituras, na abertura dramática *D. Ignez de Castro* e na *Sinfonia «À Pátria»*.

### ***D. Ignez de Castro, Ouverture für Orchestre, 1886***

A primeira obra orquestral de Viana da Mota sobre a epopeia camoniana – a *Ouverture D. Ignez de Castro* – data do seu período de aprendizagem em Berlim. Iniciada dias após a visita a Portugal no Inverno de 1885 e 1886, a abertura foi composta entre Fevereiro e Maio deste último ano,<sup>14</sup> não havendo referências à sua estreia: Viana da Mota relata apenas nos seus *Diários* que, a 25 de Maio, a havia mostrado ao seu professor Philipp Scharwenka.<sup>15</sup> Há já algum tempo que pretendia servir-se do episódio como paratexto para uma das suas criações artísticas, pois saltara-lhe à vista, já em 1884, no palácio de Babelsberg, a epopeia portuguesa – «o primeiro livro» – em tradução francesa, na biblioteca de Frederico, o Grande, da Prússia.<sup>16</sup>

Viana da Mota extraiu de uma tradução alemã da epopeia – publicada em Leipzig em 1879, por Anton Eduard Wollheim da Fonseca (1810-84) – cinco excertos das estâncias 118 a 135 que relatam a tragédia de Pedro e Inês: a apresentação da Castro, em Coimbra, e o seu romance com o Príncipe; a fidelidade de D. Pedro, que complicava a sua aclamação como futuro rei, e a decisão do pai, D. Afonso, pressionado pelo povo – pelo Conselho –, de mandar matar Inês; o pedido de clemência para os filhos, feito por Inês ao rei; a comoção de D. Afonso, incapaz de impedir o assassinato da mãe dos seus netos; a coroação póstuma de D. Inês e o assassinato dos algozes por D. Pedro. No frontispício da partitura autógrafa, o compositor reagrupou os excertos das estâncias numa estrutura bipartida, sugerindo que se inspirara, para a secção lenta da abertura, no idílio amoroso e na trágica circunstância que ditou a morte de Inês e, para a secção rápida, na sucessão dos acontecimentos da sua morte e dos seus filhos: a prece, o assassinato, a coroação da infeliz amada e a sua vingança por D. Pedro I. Nesse processo de reestruturação de *Die Lusiaden* para a criação da abertura *D. Ignez de Castro*, Viana da Mota seguia os métodos que o seu mestre Franz Liszt adoptara na criação de alguns poemas sinfónicos: a selecção de excertos da fonte literária (*Ce qu'on entend sur la montagne; Tasso, Lamento e Triunfo; Hamlet*) e a redivisão do poema em concordância com a arquitectura da obra musical (*Die Ideale*).<sup>17</sup> Na reordenação dos cinco excertos em duas secções,

<sup>14</sup> P-Ln, V. M. 1056, José Viana da Mota, *D. Ignez de Castro: Ouverture für Orchester*, partitura autógrafa.

<sup>15</sup> Christine Wassermann BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Diários 1883-1893*, transcrito por José Manuel de Melo Beirão, traduzido por Elvira Archer (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM, 2015), p. 294.

<sup>16</sup> BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Diários* (ver nota 15), p. 64.

<sup>17</sup> Cf. Michael SAFFLE, «Orchestral Works», in *The Liszt Companion*, editado por Ben Arnold (Westport, Greenwood Press, 2002); Keith T. JOHNS, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, editado por Michael Saffle (New York, Pendragon Press, 1997); Humphrey SEARLE, «The Orchestral Works», in *Franz Liszt: The Man and His Music*, editado por Alan Walker (New York, Taplinger Publishing Company, 1970).

Viana da Mota recordaria outro dos poemas sinfônicos lisztianos, *Mazeppa*, e, sobretudo, o poema homónimo de Victor Hugo, em estrutura bipartida, que inspirara a composição – que se republicara como prefácio à obra musical, na edição integral dos poemas sinfônicos (editada pela Breitkopf & Härtel em 1885).<sup>18</sup>

A recorrência temática que caracteriza a abertura *D. Inez de Castro* sugere ainda a influência de Liszt e de Wagner. Conhecedor da produção pianística e sinfônica de inspiração poética do seu mestre, e, como jovem wagneriano, dos *Guias de motivos condutores dos dramas musicais wagnerianos* de Wolzogen,<sup>19</sup> é crível que, na criação da abertura dramática, tenha procurado ilustrar as *dramatis personae* e a narrativa descrita pelo épico português. Todavia, não há quaisquer indicações na partitura – além da discutida citação do paratexto que nos sugere a moldura formal – ou no livro de esboços que nos informem sobre os motivos musicais e suas correlações. Na seguinte análise, debruçar-me-ei sobre os conteúdos musicais de cada secção formal de *D. Inez de Castro*, procurando identificar tópicos e tropos utilizados por Viana da Mota, tomando em atenção, para esse fim, os estudos de Ratner, Agawu, Hatten, Monelle, Tarasti e Zbikowski.<sup>20</sup>

## I

120

Estavas, linda Inês, posta em sossego,  
De teus anos colhendo doce fruto,  
Naquele engano da alma, ledo e cego,  
Que a Fortuna não deixa durar muito,  
Nos saudosos campos do Mondego,

## II

124

Traziam-a os horríficos algozes  
Ante o Rei, já movido a piedade;  
Mas o povo, com falsas e ferozes  
Razões, à morte crua o persuade.  
Ela, com tristes e piedosas vozes,

<sup>18</sup> Franz LISZT, *Symphonische Dichtung für grosses Orchester*, Band 1-3 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1885]).

<sup>19</sup> Em Abril de 1884 Viana da Mota havia sido apresentado por Margarethe Lemke com o *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Tristan und Isolde: nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas* (1877) de Hans von Wolfogen; em Setembro do mesmo ano, o compositor ter-se-á dedicado à escrita de um *Leitfaden* para *Der fliegende Holländer*; e, em Novembro, de um para *Lohengrin*; em Março do ano seguinte, concluía outro «Guia», recorrendo a um de Wolfogen. Anos depois, em Setembro de 1887, Viana da Mota ainda se dedicava à leitura dos opúsculos de Wolfogen, desta feita do *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen* (1876). BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Diários* (ver nota 15), pp. 65, 120, 140, 178, 453.

<sup>20</sup> Leonard Gilbert RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York, Schirmer, 1980). Victor Kofi AGAWU, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, Princeton University Press, 1991); Victor Kofi AGAWU, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford, Oxford University Press, 2014). Raymond MONELLE, *Linguistics and Semiotics in Music* (London, Routledge, 1992); Raymond MONELLE, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 2006); Raymond MONELLE, *The Sense of Music, Semiotic Essays* (Princeton, Princeton University Press, 2010); Robert S. HATTEN, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1994); Robert S. HATTEN, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 2004); Eero TARASTI, *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics* (Berlin, Walter de Gruyter, 2012); Lawrence M. ZBIKOWSKI, *Foundations of Musical Grammar* (Oxford, Oxford University Press, 2017).

De teus formosos olhos nunca enxuto,  
Aos montes ensinando e às ervinhas  
O nome que no peito escrito tinhas.

121

Do teu Príncipe ali te respondiam  
As lembranças que na alma lhe moravam,  
Que sempre ante seus olhos te traziam,  
Quando dos teus formosos se apartavam;  
De noite, em doces sonhos que mentiam,  
De dia, em pensamentos que voavam;  
E quanto, enfim, cuidava e quanto via  
Eram tudo memórias de alegria.

122

[...]  
Vendo estas namoradas estranhezas,  
O velho pai sesudo, que respeita  
O murmurar do povo e a fantasia  
Do filho, que casar-se não queria,

123

Tirar Inês ao mundo determina,  
Por lhe tirar o filho que tem preso,  
Crendo co sangue só da morte indina  
Matar do firme amor o fogo aceso.  
[...]

Saídas só da mágoa e saudade  
Do seu Príncipe e filhos, que deixava,  
Que mais que a própria morte a magoava,

125

Pera o céu cristalino alevantando,  
Com lágrimas, os olhos piedosos  
(Os olhos, porque as mãos lhe estava atando  
Um dos duros ministros rigorosos);  
E depois nos mininos atentando,  
Que tão queridos tinha e tão mimosos,  
Cuja orfindade como mãe temia, [...]

130

Queria perdoar-lhe o Rei benino,  
Movido das palavras que o magoam;  
Mas o pertinaz povo e seu destino  
(Que desta sorte o quis) lhe não perdoam.  
Arrancam das espadas de aço fino  
Os que por bom tal feito ali apreçoam.

132

[...]  
No colo de alabastro, que sustinha  
As obras com que Amor matou de amores  
Aquele que depois a fez Rainha,  
As espadas banhando, e as brancas flores,  
Que ela dos olhos seus regadas tinha,  
Se encarniçavam, férvidos e irosos [...].<sup>21</sup>

Um longo período em modo menor, *Lento assai* [A] inicia a obra: a frase antecedente [A1a] consiste na sucessiva repetição, do registo grave ao agudo, de um motivo [a] cujo contorno melódico enfatiza o semitom descendente (tópico *pianto*), a sexta menor ascendente, quinta

<sup>21</sup> Estâncias do Canto III d'Os *Lusíadas* de Camões, citadas por Viana da Mota no frontispício do manuscrito da abertura dramática *D. Ignez de Castro*. Sublinhado no original em alemão. *P-Ln*, V. M. 1056 (ver nota 14); Luís Vaz de CAMÕES, *Os Lusíadas = Die Lusiaden, von Luis de Camões*, traduzido por Anton Eduard Wollheim da Fonseca (Leipzig, Philipp Reclam, 1879). Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas [1572<sup>1</sup>]* (Porto, Book Cover Editora, 2020), pp. 92-5.

descendente e terceira menor ascendente. Especialmente relevante é a progressão harmónica, obtida através da escrita contrapontística para o naipe de cordas. Com efeito, a afirmação da tonalidade de ré – sugerida pela recorrência do motivo na dominante, mediante maior e dominante e tónica – é continuamente adiada: à primeira exposição, a ausência da tónica e da sensível da tonalidade aponta antes para a tonalidade de fá maior, subitamente interrompida pelo acorde de sétima da diminuta de sol menor, sobre o qual é exposto o motivo iniciado na mediante maior e dominante de ré; enfraquecida é também a derradeira entrada do motivo, iniciado na tónica, pois o compositor sobrepõe-lhe o sétimo grau da dominante da relativa maior. O processo harmónico não se cinge à justaposição de acordes diminutos ao motivo melódico (ao contínuo uso do tónico *ombra*), mas antes a um sucessivo recurso a cadências evitadas ou enfraquecidas (ora pela natureza da dominante, ora da tónica/sobredominante): de facto, a afirmação da tonalidade ocorre apenas na cláusula final, e é uma vez mais atenuada pela cadência à segunda inversão e por retardos (uma outra acomodação do tónico *pianto*). Nesta frase antecedente – que se repete, ainda que com outra orquestração, na subsecção que precede o *Allegro* e na coda – Viana da Mota combina os *topoi pianto* – que insinua a tristeza – e *ombra* – que sugere a admiração, o terror, as forças do sobrenatural – num tropo que alude à macabra e trágica morte de D. Inês. A frase subsequente [A1b] caracteriza-se pelo consistente uso do semitom descendente e da terceira menor descendente, um contorno melódico de cariz lírico que reforça a mesma alusão ao fatídico destino de D. Inês de Castro.

**Lento assai**

Vln II  
 Vln I  
 Vlns II *divisi*  
 Vla I  
 Vla II  
 Vlas *divisi*  
 Vlc I  
 Vlc II  
 Cb  
*pp*  
*fp*  
*mf*

[i VI V ] | vii ii V | vii ii vii | vii V/ vii vi/V i/iv V i  
 Dm/F M Gm BbM Gm BbM C F F/Gm Gm/Dm

**Exemplo 1.** Viana da Mota, *D. Inez de Castro*, cc. 1-8 [A1a]: trágica morte de D. Inês

A correlação do primeiro período é confirmada de imediato no período subsequente [A2], cujo *incipit* é uma derivação [a2] do motivo inicial da obra. Em *stilo cantabile*, a derivação reitera a

tonalidade maior pela expansão dos intervalos de semitom a tom e de sexta menor a sétima menor, e pela respectiva resolução para a medianta maior e tónica; sucede-lhe outro motivo, uma simples resolução sensível-tónica em longa-breve, em suma, o tónico «gesto de reverência», que nos corrobora a alusão à *dramatis persona* D. Inês. A inflexão tonal – ao quarto grau – da frase antecedente [A2a] prossegue numa primeira de várias frases subsequentes que o compositor irá justapor ao «tema de Inês», aludindo à ansiedade, à saudade descrita na primeira estância (120): na primeira [A2b], uma simples célula motívica – o intervalo de sétima menor e sua resolução, desta feita, adiada e alterada à terceira maior/menor – é exposta em sequência, a que sucede uma escala descendente que prepara a reexposição do período (em si ♭ M). Na segunda dessas frases subsequentes [A2b'] Viana da Mota emprega uma célula motívica com o contorno melódico do motivo com que se inicia a obra – sexta menor ascendente, segunda maior/menor. A sequência culmina num arpejo menor descendente – em *fortissimo* – e na repetição em *decrescendo* de um motivo cromático ascendente, baseado no gesto de reverência [A2'']: a última de tais repetições, pela trompa *solo*, é acompanhada por trombones, tuba, violoncelos e contrabaixos – um primeiro prenúncio da trágica morte.

A segunda subsecção do «Andante» – *Più mosso* – é em grande parte constituída por uma frase de cariz lírico [B] que, pelo contorno melódico em graus disjuntos (de quinta, sexta maior, quarta), ritmo marcial e instrumentação para trompete, sugere um eufórico toque de clarim, subtópico do estilo militar; a frase é, aliás, pontuada pelos trombones com um simples motivo, em *staccato* triplo – uma sùmula dos subtópicos do estilo militar toque de clarim e «noble horse». Correlacionados com as virtudes e a virilidade do herói mítico, tais conteúdos em estilo militar são empregues por Viana da Mota para aludir à «nobreza virtuosa», e, nesta secção, a D. Pedro. O tema [B] é depois tomado pelo oboé, enquanto as cordas recuperam, entre figuração variada, o *incipit* dos temas associados a D. Inês [A1a/A2a]: recorrendo a um instrumento relacionado com o ambiente bucólico Viana da Mota lograva, com o mesmo tema, ilustrar as «memórias de alegria» de D. Inês «nos campos do Mondego» descritas nas primeiras estâncias (120-1). O ambiente pastoral prossegue com a exposição do primeiro motivo do tema de D. Inês pela trompa (num inteligente uso do tónico «trompa pastoral»), que é depois intercalado com a cláusula do tema de D. Pedro, pelas cordas. À combinação dos temas dos amantes sucede um novo prenúncio fúnebre: trombones e tuba – o efectivo que, pela participação em exéquias, se associava à morte – retomam, desta vez, a cláusula do tema de D. Pedro.

Na última subsecção do «Andante» – *Animato* – Viana da Mota prepara a transição para a secção em andamento rápido, recuperando o primeiro período [A1a], desta feita em *tremolo*, justapondo-lhe, nas madeiras, a célula motívica da segunda frase do tema de D. Inês [A2b]; o *crescendo poco a poco* prossegue com a sucessiva apresentação do primeiro motivo do tema de

D. Inês [A2a] por cordas e madeiras, e culmina numa fanfarra disfórica de metais, construída sobre o *incipit* do tema de D. Pedro em modo menor [B'] – uma alusão à ira do Príncipe.

**Exemplo 2.** Viana da Mota, *D. Iñez de Castro*, cc. 42-9 [B+A1a/A2a]: Pastoral: «as memórias do amado»

Dois novos temas são apresentados na secção em andamento rápido – *Allegro*, em ré menor. O primeiro é uma curta marcha [C], constituída por dois motivos: um primeiro, uma «fanfarra» sobre o intervalo dominante-tónica; e um segundo, *staccato*, que culmina na medianta menor e numa rápida escala descendente dominante-tónica: o contorno melódico, que reforça o atípico modo menor e, por conseguinte, o cariz disfórico do tema sugere uma alusão ao sisudo e impotente soberano D. Afonso que, cedendo aos trágicos desígnios do povo, ordenará a morte de D. Inês (estâncias 122-3).

**Exemplo 3.** Viana da Mota, *D. Iñez de Castro*, cc. 75-9 [C]: marcha disfórica (D. Afonso)

O segundo [D], um curto tema de cariz marcial em modo maior, é caracterizado pelo uso insistente de síncopas nos tempos fracos do compasso, pelo aproveitamento da escala descendente do primeiro tema marcial, e, sobretudo, pelo carácter modulante ou resolução plagal do ornato e arpejo ascendente final.

Com uma notável habilidade, Viana da Mota socorre-se da derivação, da combinação e da justaposição dos quatro temas da obra, bem como do empréstimo de alguns dos seus motivos, para

ilustrar os acontecimentos da trágica morte de D. Inês narrados por Camões. Mais especificamente, o compositor procede à modificação das características distintivas dos temas, conferindo-lhes nova (mas complementar) significação. Aos primeiros compassos do *Allegro*, faz acompanhar o (quarto) tema marcial [D] em modo maior de uma *epiphora*, de contorno melódico similar ao da frase subsequente do primeiro período [A1]: nessa combinação de motivos correlacionados com D. Afonso e D. Inês, Viana da Mota ilustrava a mártir diante do soberano – «Traziam-a os horríficos algozes / Ante o Rei, já movido a piedade» (estância 124) – o primeiro momento da narrativa que escolhera para a secção em andamento rápido.



**Exemplo 4.** Viana da Mota, *D. Ignez de Castro*, cc. 79-85 [D+A1]: D. Inês ante o rei

**Poco meno mosso**

**Exemplo 5.** Viana da Mota, *D. Ignez de Castro*, cc. 110-8 [A2'']: prece de D. Inês

Uma subsecção modulante, na qual se repetem os terceiro [C] e quarto [D] temas, antecede a reexposição do tema de D. Inês [A2''], em fá maior. Viana da Mota sugere-nos a prece (estâncias 124-5), substituindo a escrita contrapontística da primeira exposição do tema por uma melodia acompanhada, um *solo* de clarinetes com acompanhamento do naipe das cordas, que executa arpejos quebrados, sobre pedais. Vários são os meios a que o jovem compositor recorre para ilustrar a ansiedade da prece: a adição de cromatismos (*pianto*) ao tema; o contorno melódico ascendente

dos arpejos e do contracanto, nas cordas; e a progressiva instrumentação do tema para madeiras e cordas. Logo após a prece, o compositor retoma o *primo tempo* – *Allegro* – para uma longa subsecção de desenvolvimento, que inicia com a reposição do tema de D. Afonso, em modo maior [C'] e concluído em modo menor [C] – uma alusão ao compassivo soberano que cede à vontade da turba e condena a clemente e seus filhos (estância 130).



**Exemplo 6.** Viana da Mota, *D. Ignez de Castro*, cc. 131-5 [C' - C]: comoção de D. Afonso e a condenação

Entre o trabalho motivico dos *incipit* dos terceiro e quarto temas, Viana da Mota faz ainda figurar o tema alterado, em modo menor, de D. Pedro [B'], insinuando a ira do Príncipe contra seu pai (estância 132).



**Exemplo 7.** Viana da Mota, *D. Ignez de Castro*, cc. 154-7 [B']: ira de D. Pedro

A subsecção de desenvolvimento culmina na apoteose da abertura dramática: a coroação de D. Inês de Castro (o verso da estância 132 sublinhado pelo compositor). Aí reside o aspecto mais interessante da concepção da obra: Viana da Mota ilustra-nos a póstuma coroação da amada, recuperando finalmente a primeira frase do tema de D. Pedro [B], – que naquela secção se ouvira apenas na sua derivação disfórica – sucedendo-a de uma última exposição do tema de D. Inês [A2'']. Um motivo cromático ascendente, pelos instrumentos de registo grave da orquestra – um «análogo sonoro» da simbólica coroação, da ascensão social de Inês de Castro – suporta a frase eufórica de cariz militar, instrumentada para violinos, madeiras e metais de registo agudo. Cada repetição é, não obstante, intercalada pelo motivo em modo menor do tema de D. Afonso, pelos sopros de registo grave, que nos recorda as circunstâncias da morte de D. Inês. Recorrendo antes a temas e motivos em estilo militar, o jovem compositor exaltava as virtudes e o heroísmo da mítica rainha coroada após a morte. A inteligente concepção da apoteose da obra não se limita a essa nova correlação, obtida por uma hábil substituição dos motivos condutores: através da imediata exposição do tema de D. Inês [A2''] em ré maior, homónimo maior da tonalidade geral, Viana da Mota resolve o percurso macro-tonal do «Allegro» e da obra. O sentido de conclusão formal da abertura é ademais incrementado pela subsequente reexposição literal do «tema da tragédia» – o aglutinador segmento musical [A1a] ouvido aos primeiros compassos que prepara a transição do *Andante* para o *Allegro* e demarca a secção rápida e a coda.



**Exemplo 8.** Viana da Mota, *D. Iñez de Castro*, cc. 197-203 [B]: Apoteose, coroação de D. Inês

Nos compassos finais, o compositor recupera o tema disfórico de D. Pedro [B’], o tema, em modo maior, de D. Afonso [C’], e um motivo do tema de D. Inês [A2], concluindo a obra com o motivo marcial em modo menor, numa última alusão à vingança do príncipe [C] – «as espadas banhando, e as brancas flores, que ela dos olhos seus regadas tinha» (estância 132).

Embora tivesse adoptado procedimentos composicionais típicos do género poema sinfónico, tais como a escolha e reelaboração de um paratexto poético, o uso de uma moldura formal com apoteose e a criação e derivação de conteúdos musicais, Viana da Mota intitulou *D. Iñez de Castro* uma abertura dramática. O profundo entendimento dos princípios estéticos e dos preceitos poéticos do poema sinfónico, assim como a admiração pelas obras de Liszt ter-lhe-ão aconselhado essa prudência. Num artigo redigido, anos mais tarde, sobre os poemas sinfónicos do mestre, Viana da Mota reputava o género como o «ideal moderno» da música sinfónica, pelo uso da inspiração poética, pela unidade formal – a síntese das quatro partes da sinfonia –, e pelo tratamento, à maneira de Wagner, dos temas enquanto motivos condutores. Seguindo Wagner, Viana da Mota creditava a Liszt a resolução do predomínio das estruturas musicais sobre as poéticas e das poéticas sobre as musicais: o assunto poético tomado para o poema sinfónico possibilitava ao compositor a obtenção de uma compreensível forma musical. Nessa tardia apreciação, inspirada pelo opúsculo de Wagner, Viana da Mota oferece-nos a justificação:<sup>22</sup> a rígida estrutura formal da abertura, em andamentos lento-rápido, sobrepunha-se, em *D. Iñez de Castro*, ao conteúdo musical de inspiração poética; tão simples moldura formal não se ajustava ao valor estético das estâncias colhidas do canto terceiro d’*Os Lusíadas*.

Não obstante, *D. Iñez de Castro* surgia, no panorama musical tardo-oitocentista português, como uma das mais relevantes obras sinfónicas entre outras recentes tentativas que dispensavam a ascendência italiana por uma emulação das modernas obras-primas de compositores alemães e franceses. No mais circunscrito *corpus* sinfónico em discussão, a abertura dramática de um jovem

<sup>22</sup> José Vianna da MOTTA, «Algumas considerações sobre os poemas sinfónicos de Franz Liszt», in *Música e músicos alemães: Recordações, ensaios, críticas*, 2 vols. (Coimbra, Coimbra Editora, 1941), vol. 1, pp. 83-106, anteriormente publicado em *Kunstwart* (Janeiro a Fevereiro 1898) e *Arte Musical* (Agosto e Setembro 1939); Richard WAGNER, *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt’s symphonische Dichtungen* (Leipzig, Kahnt, 1857).

compositor de dezoito anos sobressaía como a mais notável obra que tomava como inspiração a figura de Camões, entendido como o «príncipe dos poetas».

### ***Sinfonia «À Pátria», 1894***

Oito anos depois, Viana da Mota tomava de novo a epopeia de Camões como ponto de partida para uma obra sinfónica. Em meados de Julho de 1894, revelava às senhoras Lemke o plano:

«À Pátria»

1º andamento. «Cesse tudo o que a Musa antiga canta, que eu canto  
o peito ilustre lusitano, que por mares nunca dantes navegados etc.»

*Lusíadas*, canto I.

2º andamento. Cena de amor

3º andamento. Festa do povo

4º andamento. Decadência e libertação

Tendo já finalizado o esboço do primeiro andamento, o jovem compositor desejava poder dedicar-se à Sinfonia – «que não [lhe saia] da cabeça» – e concluir a obra ainda naquele Verão e poder dirigi-la em Lisboa no Outono.<sup>23</sup> Adoentado, Viana da Mota não o conseguiu: a 1 de Outubro tinha concluído o segundo andamento e terá pretendido apresentar a obra no ano seguinte, por ocasião do Quarto Centenário do Descobrimento da Índia, julgando, por lapso, que a efeméride se assinalaria em 1895.<sup>24</sup> Naquele mês ter-se-á empenhado na conclusão da *Sinfonia*: a 25 de Outubro, no Salão Neuparth, apresentou-a a alguns professores do Conservatório, compositores, instrumentistas e cantores, críticos e músicos amadores; entre a restrita audiência contavam-se Alfredo Gazul, Ernesto Vítor Wagner, Frederico Guimarães, Júlio Neuparth, Ernesto Vieira, Carlos de Melo, Manuel Ferreira Cardoso, entre outros. Viana da Mota tocou-a ao piano, reduzindo da partitura de orquestra, enquanto explicava aos ouvintes «a distribuição das partes, o valor e origem dos desenvolvimentos que fazia, a causa da repetição do tema, a importância musical do motivo, etc., sem que lhe falhasse nenhum trecho de ponderação, nenhum episódio de circunstância» – relatava Carlos de Melo.<sup>25</sup> Tendo concluído a instrumentação, o compositor pretendia apresentá-la

<sup>23</sup> Christine Wassermann BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência com Margarethe Lemke 1885-1908*, traduzido por Aires Graça (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM, 2018), p. 89. *P-Ln* V.M. 4582, José Vianna da MOTTA, «À Pátria», *sinfonia para grande orquestra*, partitura (exemplar do autor) (São Paulo, Chiafarelli e Melo Abreu, 1908), disponível em <<https://purl.pt/89>> (consultado em 14 de Fevereiro de 2021).

<sup>24</sup> BEIRÃO, (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 23), notas à carta de 1 de Outubro de 1894, pp. 89 e 92.

<sup>25</sup> Carlos de MELO, «A Symphonia de Vianna da Motta», *Jornal do Comércio* (8 e 11 de Novembro de 1894); Ernesto VIEIRA, «À Patria - Sinfonia por José Viana da Mota», *O Tempo* (3 e 8 de Novembro de 1894); Júlio NEUPARTH, «Uma symphonia de José Vianna da Motta», *Diário de Notícias* (30 de Outubro de 1894), republicada em *Amphion*, 8/21 (1 de Novembro de 1894) pp. 164-5;

publicamente nos concertos que a Associação dos Professores de Música de Lisboa visava realizar na Primavera seguinte sob a direcção de Charles Lamoureux,<sup>26</sup> mas que se viriam a cancelar por diversos constrangimentos, o maior dos quais o fraco acolhimento do público à iniciativa.<sup>27</sup>

Neuparth, Melo e Vieira propalaram nos jornais diários da capital o «acontecimento notável para a arte nacional», a criação de uma «grande sinfonia original», segundo as «formas clássicas», por um compositor português. Assumindo as suas limitações para a discussão da obra, os críticos descreviam pormenorizadamente a sinfonia, o que nos informa do seu processo de concepção e das explicações que o compositor ofereceu à restrita audiência. Viana da Mota havia tomado um excerto da Lírica de Camões para a epígrafe do segundo andamento e outras estâncias de *Os Lusíadas* para a dos primeiro e quarto andamentos; substituíra a referência tomada da Proposição da epopeia camoniana por uma outra – mais humilde – citação da Invocação do canto primeiro; incluía ainda um excerto das estâncias finais do último canto para o quarto andamento e revira ainda o programa para «Decadência – Luta – Restauração»; antes da estreia da obra, terá alterado o título da última secção para «Ressurgimento».<sup>28</sup> O compositor baseara o terceiro andamento em cantos populares do interior e do litoral continental, *As peneiras* (de Viseu) e o *Folgadinho* (da Figueira da Foz) – temas que terá tomado de empréstimo das recolhas de José António Ribas (1857), Adelino das Neves e Melo (1872) e Galdino de Campos e César das Neves (1893).<sup>29</sup>

Outras obras sinfónicas de cunho patriótico-nacionalista terão inspirado o compositor português à criação de uma sinfonia em formas clássicas dedicada à pátria.<sup>30</sup> Pela mesma época, Bernhard Zweers e Hugo Kaun haviam também composto sinfonias patrióticas, mas não é certo que Viana da Mota delas tivesse conhecimento.<sup>31</sup> Uma das plausíveis influências para a composição da *Sinfonia «À Pátria»* poderá ter sido antes a *Preis-Symphonie «An Das Vaterland»* (1859-61) de Joachim

<sup>26</sup> BEIRÃO, (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 23), p. 92.

<sup>27</sup> Viana da Mota havia sido intermediário da corporação para o convite a Lamoureux. [s.a.], «Crónica. No País», *Amphion*, 8/21 (1 de Novembro de 1894); [s.a.], «Noticiário. Do País», *Amphion*, 9/1 (15 de Janeiro de 1895); *Ph. Rauten* [pseud.], «Concertos. Concertos Lamoureux», *Amphion*, 9/6 (31 de Março de 1895).

<sup>28</sup> BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 23). P-Ln V.M. 4582 (ver nota 23).

<sup>29</sup> Cf. José António RIBAS, «4. As Peneiras. Cantiga de Viseu», in *Album de musicas nacionaes portuguezas* (Porto, Villa Nova, Filhos e C.<sup>a</sup>, 1857), s. p.; Adelino António das Neves e MELO, «Cantigas de Coimbra. Folgadinho», in *Músicas e canções populares, coligidas da tradição* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1872), p. 147. Galdino de Campos e César das Neves incluíram também, no primeiro volume do *Cancioneiro de músicas populares* (Porto, Tipografia Ocidental, 1893), o canto *As Peneiras* sem especificação da região.

<sup>30</sup> Outras obras de cunho patriótico-nacionalista usam o mesmo título, entre as quais o hino para vozes masculinas (1842) de Giacomo Meyerbeer, as canções (1862) do esloveno Benjamin Ipavec, a peça para coro masculino (1865) do norueguês Johan Svendsen, a cantata (1886) do lituano Andrejs Jurjāns e o ciclo de poemas sinfónicos *À Pátria* (1874-79) do boémio Bedřich Smetana.

<sup>31</sup> A *Terceira Sinfonia* de Zweers, composta entre 1887 e 1890, e estreada em Abril daquele último ano, só foi publicada em 1907; a *Primeira Sinfonia* de Kaun, criada entre 1888 e 1893, apenas foi estreada e editada em 1898. Ana RIKER, «Zweers, Bernhard», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie (London, Macmillan, 2001), vol. 27, p. 890; William D. GUDGER & Erik LEVI, «Kaun, Hugo», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie (London, Macmillan, 2001), vol. 13, pp. 423-4; Kevin SCOTT, «Preface», in Hugo Kaun, *Symphonie [n.º I] in d-moll, op. 22 «An mein Vaterland»* [i-iii] (s.l., s.t., 2014).

Raff. Uma primeira audição da *Sinfonia* «Im Walde» num concerto dirigido por Hans von Bulow em Janeiro de 1899 «impôs-se-[lhe] grandemente»,<sup>32</sup> despertando-lhe a atenção para a obra do compositor, pianista, professor e crítico, que fora assistente de Liszt e colaborara com Hans von Bülow.<sup>33</sup> Em finais daquele ano, após ter ouvido novamente a *Terceira sinfonia* na Philharmonie, Viana da Mota dedicou-se com regularidade ao estudo, ao piano, da quinta, sexta e sétima sinfonias de Raff; em 1891, a «arreatadora» interpretação de Bülow da Sinfonia [n.º 5] «Lenore» ter-lhe-á renovado o interesse pela produção sinfónica de Joachim Raff.<sup>34</sup> Embora nenhum apontamento nos diários ou na sua correspondência nos confirme o conhecimento da *Primeira Sinfonia* de Raff, são várias as afinidades da *Sinfonia «À Pátria»* para com a obra do compositor alemão. Raff distingue os primeiros três andamentos da *Preis-Symphonie* – onde ilustra o «aprofundamento pensativo, a serenidade e brandura, a perseverança vitoriosa da disposição do alemão; a convivência nos campos, ao som de canções folclóricas; e a transfiguração moral do homem pela lealdade conjugal e amor paternal» – dos quarto e quinto andamentos da obra – nos quais versa, respectivamente, sobre o «tumulto da Pátria dividida por uma potência hostil [e a] esperança de uma nova ascensão vitoriosa do povo alemão em direcção à unidade e glória».<sup>35</sup> Como Raff, Viana da Mota concebe um programa infundido pelas questões políticas da época e recorre a processos composicionais similares para aludir a essa reminiscência de um passado glorioso, ao tumulto contemporâneo e à expectativa da regeneração da nação. Nos primeiro e últimos andamentos, ambos os compositores fazem uso recorrente de temas e motivos (e suas derivações) em estilo militar e de caça – de «códigos de heroísmo» tais como marchas, toques de clarim, fanfarras e *tricinia*. No quarto andamento, o compositor alemão apropria o *Lied* patriótico «Was ist des Deutschen Vaterland?» de Gustav Reichardt, que justapõe a outro tema de cariz marcial em modo menor, para na terceira secção do último andamento recuperar o tema original, em modo maior, e o *Lied* para a apoteose, combinando todos os motivos marciais da obra na coda [*stretta*] final.<sup>36</sup> Num processo criativo mais refinado, Viana da Mota procede, nas duas secções iniciais do último andamento, à transformação, em modo e instrumentação, dos temas e motivos marciais do primeiro andamento, reexpondo-os, na derradeira secção, no seu original cariz eufórico, para sugerir a «decadência, luta e ressurgimento» do espírito nacional.

<sup>32</sup> BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Diários* (ver nota 15), pp. 597-8, 672.

<sup>33</sup> James DEAVILLE, «Raff, (Joseph) Joachim», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie (London, Macmillan, 2001), vol. 20, pp.749-52.

<sup>34</sup> BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Diários* (ver nota 15), pp. 675, 679, 683, 806.

<sup>35</sup> Joachim RAFF, «Vorwort», «An das Vaterland». *Eine Preis-Symphonie in fünf Abtheilungen für das grosse Orchester*, Partitur (Leipzig, J. Schuberth & C.º, 1864).

<sup>36</sup> Avrohom LEICHTLING, «Joseph Joachim Raff. Symphony No. 1, op. 96 ‘An das Vaterland’ (1859-61)», 2007, in *Joachim Raff. The essential Raff reference*, disponível em <[http://www.raff.org/support/download/sym01\\_en.htm](http://www.raff.org/support/download/sym01_en.htm)> (acedido em 14 de Fevereiro de 2021).

A ode sinfónica de Augusto Machado, *Camões e Os Lusíadas*,<sup>37</sup> destinada às comemorações do tricentenário, poderá ter sido outra obra a que Viana da Mota atentara para a composição da *Sinfonia «À Pátria»*. Aliás, Machado acompanhou de perto, e desde cedo, a composição da obra, e poderá ter aconselhado algumas das escolhas do jovem compositor, que por ele nutria profunda admiração e estima.<sup>38</sup> A sinfonia de Viana da Mota guarda, de facto, várias semelhanças com a ode sinfónica de Machado no empréstimo da literatura camonianiana e na concepção do programa. Machado consignara cada uma das partes da ode sinfónica à Épica (*Os Lusíadas*) e à Lírica (aos sonetos e redondilhas) de Camões, o que poderá ter sugerido a Viana da Mota o empréstimo das epígrafes para o primeiro, segundo e quarto andamentos da sinfonia.<sup>39</sup> Entre os números da Lírica figurava uma Elegia sobre «Sóbolos Rios» – a redondilha *Babel e Sião*, que, na segunda estrofe, comparava «Babilónia ao mal presente e Sião ao tempo passado»<sup>40</sup> –, a que Machado recorreu para reforçar o sentido de progressiva decadência da gloriosa nação portuguesa do passado; por sua vez, a conclusão da obra com uma Apoteose e Marcha Triunfal que celebrava o século XIX veiculava um duplo sentido: a tão aguardada homenagem ao poeta, após um esquecimento de três séculos, e o início da regeneração da nação que se prenunciava nas celebrações cívicas do tricentenário. Na definição do programa do último andamento, Viana da Mota ecoava, como Machado, o contexto sociopolítico, cultural e ideológico tardo-oitocentista português. Alheia ao propósito comemorativo da ode sinfónica de Machado, a sinfonia de Viana da Mota surgia, por meio da epígrafe de *Os Lusíadas* e da mais óbvia alusão à luta e triunfo dos patrícios, como testemunho artístico que homenageava a «resistência do povo português», da qual Camões era a expressão máxima.

Na concepção da *Sinfonia «À Pátria»*, Viana da Mota visava ainda atenuar o atraso do meio musical português e responder à demanda de uma música nacional, expressada, ainda em 1892, por Manuel Ramos em *A música portuguesa*. Ramos invocara aliás o «príncipe dos poetas», a propósito do uso da língua e da canção urbana e folclórica para a criação de uma música nacional:

A música portuguesa jaz nas baixas camadas à espera do génio que se inspire nela, rompendo com os preconceitos e a torne querida de todos. **A música portuguesa**, ainda se conserva na boca **do homem do campo**, na **do marinheiro**, na **do libertino** – sempre aliada à **língua** que o génio de

<sup>37</sup> Augusto MACHADO, *Camões e Os Lusíadas*, ode sinfónica (Lisboa, Maio de 1880). *P-Ln* A.M. 134, 135, 136, 331, 408.

<sup>38</sup> BEIRÃO, (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 23), pp. 89, 92.

<sup>39</sup> A primeira parte, «Os Lusíadas: Século XVI» era constituída pelas secções: «Partida dos Galeões», «História de Portugal – Lutas com os árabes», «Inês de Castro», «Tempestade – O Adamastor» e «A Índia». A segunda parte da obra de Machado é por sua vez subdividida nos seguintes números: «Alma, minha gentil»; «Morte de Camões – Queda de Portugal – Elegia sobre “Sóbolos rios”»; «Século XIX – Apoteose - Marcha Triunfal». Cf. CASCUDO, «A década da invenção de Portugal» (ver nota 4), p. 215.

<sup>40</sup> Luís de CAMÕES, *Obras Completas. III. Lírica*, organizado por Hernâni Cidade (Lisboa, Círculo de Leitores, 1984), pp. 91-102, 486.

Camões tornou imortal, e que as nossas salas proscreveram, pondo em seu lugar a italiana ou a francesa, enlaçadas a um canto que nos não pertence.<sup>41</sup>

Ramos argumentava mais amplamente que a criação de uma música nacional dependia do imprescindível uso dos elementos certificadores do Estado-Nação português: «a língua que o génio de Camões tornou imortal» havia de ser celebrada, o território e a história deveriam ilustrar-se, e a tradição musical portuguesa – que se conservava nas canções folclóricas e urbanas do «homem do campo», do «marinheiro», do «libertino» – devia constituir a base da tão almejada música nacional. Na prescrição de tão abrangentes preceitos, Ramos assumia uma posição consensual no seio do debate sobre os critérios e elementos constituintes de um nacionalismo musical português, que se tinha iniciado há perto de uma década.<sup>42</sup> Já em 1884-5, Joaquim José Marques havia iniciado essa discussão numa série de artigos publicados no periódico musical *Amphion* e no mensário de índole positivista e de doutrina republicana *Revista de Estudos Livres*, nos quais, a propósito da estreia da ópera *Lauriana* de Augusto Machado, se debruçava sobre a «melodia nacional» e a «música nacional».<sup>43</sup> Numa óbvia afiliação ao nativismo étnico de Teófilo Braga, Marques reiterava o carácter único da «canção» folclórica e da «canção» urbana «nacional» e apelava – retomando o repto de António Feliciano de Castilho expresso em 1846 – para a sua preservação, colecção, estudo e uso para criações artísticas, como parte da «nacionalização musical» do país.<sup>44</sup> Em 1890, Greenfield de Melo reivindicava novamente a recolha de tais canções «espontâneas», «características» e «anónimas», que retinham a «expressão primordial e genuína» do país, verberando contra a negligência para com aquele repositório nos círculos musicais portugueses.<sup>45</sup> O debate reavivou-se em 1891 e 1892, nos escritos do redactor de *A Arte Musical* Melo Barreto e do colaborador de *Amphion* Júlio Neuparth. Em resposta ao primeiro, que alegara que o uso da língua portuguesa em temas da história nacional seria, por si só, suficiente para conferir carácter nacional às obras musicais, Neuparth argumentava que daquele uso resultariam apenas obras de cariz patriótico e que era necessário, na ópera e na música instrumental, o estudo e o empréstimo do cancionário tradicional folclórico e urbano português para a criação da reivindicada «música nacional». O próprio

<sup>41</sup> Manuel RAMOS, *A música portuguesa* (Porto, Imprensa Portuguesa, 1892), p. xxxii. Ênfase do autor.

<sup>42</sup> Ver CASTRO, «Nacionalismo musical» (ver nota 4), pp. 155-62; CASCUDO, «A década da invenção de Portugal» (ver nota 4), pp. 181-226; Maria José ARTIAGA, «Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870-1900» (PhD thesis, Royal Holloway College, 2007); Luís Miguel SANTOS, «A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth» (dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2010); João SILVA, «Music, Theatre and the Nation: The Entertainment Market in Lisbon (1865-1908)» (PhD thesis, Newcastle University, 2012).

<sup>43</sup> Joaquim José MARQUES, «Lauriana - Ópera de A. Machado e a música nacional», *Amphion* (1 e 16 de Abril de 1884); «Laureanne e a melodia nacional», *Revista de Estudos Livres*, 2 (1883-4).

<sup>44</sup> Marques retomava a reivindicação para a recolha e uso das «antiquíssimas cantilenas» nacionais nas óperas portuguesas expressa em 1846 por António Feliciano de Castilho, muito antes da senda de um nacionalismo musical português. Ver 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. 171-83, ver p. 178.

<sup>45</sup> GREENFIELD DE MELO, «A música popular em Portugal», *Amphion* (1 de Janeiro de 1890).

Viana da Mota associar-se-ia a esse debate em Agosto de 1893 numa apreciação ao primeiro volume do *Cancioneiro de músicas populares* de Gualdino de Campos e César das Neves, subscrevendo os preceitos afirmados por Marques, Greenfield de Melo e Neuparth:<sup>46</sup>

A razão por que Portugal tem dado tão poucos compositores de mérito universal não é a falta de talentos, é a falta de educação e de um estilo original, nacional. Da música popular é que há-de nascer esse estilo. A música popular portuguesa é riquíssima em melodias de um carácter só próprio do nosso país. Uma colecção completa dessas melodias facilita aos músicos o estudo dessa música, tão importante para o desenvolvimento – digamos criação – de uma arte musical portuguesa.<sup>47</sup>

Assim procedera Viana da Mota no *scherzo* da sua *Sinfonia*, para júbilo dos críticos que assistiram à apresentação da obra, ao piano, em 1894. Carlos de Melo declarava que «os cantos populares justamente figura[va]m para nacionalizar a composição, localizando em Portugal todo o movimento do poema»<sup>48</sup> e Ernesto Vieira confirmava que a *Sinfonia* não teria «o verdadeiro cunho de portuguesa sem [esse] brilhante e original intermezzo».<sup>49</sup> Chamando à atenção para a concepção geral da obra, Neuparth afirmava:

O *scherzo* [...], [esta] como que divagação dos rigores clássicos, que alguns acharão talvez deslocada ou demasiado fantasista, tem todavia a sua razão de ser. Descreve-se a pátria; historia-se-lhe as diversas fases de alegrias e de tristezas; porque não se havia de apresentar os cantos do seu povo, as manifestações quicá mais puras do seu carácter?<sup>50</sup>

Nessa observação, Neuparth informa-nos de outra provável explicação do compositor, a da ilustração das glórias passadas portuguesas no primeiro andamento e da decadência do *fin-de-siècle* no quarto andamento. O crítico notava que, por recurso às epígrafes de Camões, a temas (marciais) eufóricos e disfóricos e aos cantos populares, Viana da Mota havia dotado a obra de outros elementos identificadores do Estado-Nação, alguns daqueles que Ramos prescrevera para a música portuguesa em 1892: a história e a tradição musical.

Melo, Vieira e Neuparth exaltavam outros méritos da *Sinfonia «À Pátria»*, o primeiro dos quais a seminal adopção, na composição coeva portuguesa, das «fórmulas de todas as grandes obras clássicas instrumentais». Vieira prosseguia:

<sup>46</sup> João de Melo BARRETO, «Crónica», *A Arte Musical* (20 de Fevereiro de 1891); «A criação do teatro de ópera nacional», *A Arte Musical* (5 de Março de 1891, 5 de Abril de 1891). Júlio NEUPARTH, «A “Arte Musical” e a ópera nacional I», *Amphion* (1 de Junho de 1891); «Concertos», *Amphion* (16 de Fevereiro de 1892). CASCUDO, «A década da invenção de Portugal» (ver nota 4), pp. 197-9; SANTOS, «A ideologia do progresso» (ver nota 42), pp. 109-10.

<sup>47</sup> José Viana da MOTA, Correspondência citada nos periódicos portuenses *Primeiro de Janeiro* e *Defensor do Povo* (6 de Agosto de 1893) e nos fascículos de Campos & Neves, *Cancioneiro* de músicas populares, contracapa, 1893.

<sup>48</sup> MELO, «A Symphonia de Vianna da Motta», *Jornal do Comércio* (8 e 11 de Novembro de 1894).

<sup>49</sup> VIEIRA, «À Patria - Sinfonia por José Viana da Mota», *O Tempo* (3 e 8 de Novembro de 1894).

<sup>50</sup> NEUPARTH, «Uma symphonia de José Vianna da Motta», *Diário de Notícias* (30 de Outubro de 1894).

Assim como Camões não cantou os feitos portugueses em redondilhas, mas num «som alto e sublimado», assim também o músico que nele se inspirou não poderia servir-se de um estilo de «agreste avena ou fruta ruda»; cairia em profundo ridículo se tal fizesse [...]. [Viana da Mota produziu] uma sinfonia clássica, género de composição que é para a música o mesmo que o quadro histórico para a pintura, o monumento para a arquitectura ou o poema heróico para a poesia.<sup>51</sup>

Provavelmente elucidados pelo compositor, os críticos constatavam a «opulência das modulações, [a] novidade de efeitos orquestrais, [a] riqueza harmónica» e a «exploração hábil dos recursos modernos da orquestra» da *Sinfonia «À Pátria»*. «*Selon ses capacités*», como notava Viana da Mota,<sup>52</sup> os críticos terão veiculado vários dos aspectos formais e estilísticos apresentados pelo autor. Enquanto Carlos de Melo notava a ascendência beethoveniana na contextura da obra, na «grandeza das partes e variedade dos desenvolvimentos sem variações, como pela substituição do minuetto pelo scherzo», Vieira identificava o uso de processos característicos de Wagner, a exposição e transformação de *leitmotiven* e a adopção do princípio da «melodia infinita», «o constante entrelaçamento de ideias melódicas [até à] cadência perfeita, distintamente caracterizada e definida, [no fim] do trecho», traçando a afiliação desse processo à polifonia e destacando a esse respeito a produção de Johann Sebastian Bach. Mais significativa era a sua unânime apreciação de que Viana da Mota havia, na *Sinfonia «À Pátria»*, «obedecido a um plano estético exemplificado pelos grandes mestres»;<sup>53</sup> a obra constituía não apenas um seminal testemunho de um nacionalismo musical português, mas também uma precoce manifestação da recepção e culto das obras-primas dos «universais» Beethoven e Wagner, dos reformadores da música instrumental e da música dramática, em Lisboa.

Em 1896, António Arroio redigiu para a secção biográfica de *Amphion* um extenso verbete sobre Viana da Mota, que incluía o inventário das suas composições e análises das «suas obras mais importantes, a *Sinfonia «À Pátria»* e o *Quarteto [de cordas] em sol maior*».<sup>54</sup> Arroio terá recolhido junto do compositor as necessárias informações biográficas e as suas análises às obras terão sido seguramente informadas por várias explanações do autor; assim o sugere a subvenção de Viana da Mota para a publicação, em separata, do «Perfil artístico»,<sup>55</sup> que fora reutilizado, como notas de programa, aquando da estreia da obra por uma orquestra de noventa músicos, em 1897, no Salão Gil Vicente do Palácio de Cristal, sob a direcção de Bernardo Moreira de Sá, e aquando da sua primeira audição em Lisboa, em 1911, no Teatro Nacional, pela Orquestra de Lisboa, dirigida por Júlio Cardona.

<sup>51</sup> BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 23), p. 92.

<sup>52</sup> BEIRÃO, (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 23).

<sup>53</sup> MELO, «A Symphonia de Vianna da Motta» (ver nota 48); VIEIRA, «À Patria - Sinfonia por José Viana da Mota» (ver nota 49); NEUPARTH, «Uma symphonia de José Vianna da Motta» (ver nota 50).

<sup>54</sup> António ARROYO, «Perfis Artísticos. José Vianna da Motta», *Amphion*, 10/9 (15 de Maio de 1896).

<sup>55</sup> BEIRÃO, (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 23), p. 92.

Procurando oferecer uma análise distinta das apreciações de Carlos de Melo e Ernesto Vieira, Arroio relacionava os processos formais e estilísticos da sinfonia, o «saber técnico [aprendido de] Beethoven, Liszt e Wagner», ao carácter simbólico das epígrafes camonianas que prefaciavam os andamentos da obra: por esse método, Arroio identificava na obra os elementos identitários do Estado-Nação, o que legitimava o mais elevado mérito da *Sinfonia «À Pátria»* entre os raros exemplos de um nacionalismo musical português. Sobre a história nacional, dizia-nos: «[o] *Allegro heróico* [...] dá a nota justa da nação lusitana dos séculos 14, 15 e 16», surgindo como «invocação serena e vibrante de entusiasmo [d]os sentimentos guerreiros e líricos da nossa nacionalidade». No segundo andamento, identificava a consagração da língua portuguesa, fixada e perpetuada na literatura: «neste tempo [...] Viana da Mota simboliza o lirismo fundamental de toda a poesia portuguesa. [...] A lírica [...] aparece-nos pois como expressão da alma poética dum povo vivendo no seio duma região encantada». Como Neuparth, Vieira e Melo, Arroio sublinhava a relevância do terceiro andamento na concepção da obra, da imprescindível «representação do povo português» naquele testemunho patriótico: «[n]ão fazer dançar e cantar [o povo português] na sinfonia *À Pátria*, por causa do pitoresco leve das suas alegres cantigas, seria [...] eliminar uma página necessária dum livro, e portanto truncá-lo.» No quarto andamento, o autor identificava «a resistência do povo português» de que Camões era símbolo: «o último trecho descreve uma extensa série de estados de alma: o pressentimento da catástrofe, o abatimento [...], a luta [...], o sentimento religioso dum povo religioso [sic] [...] e a nota viva e festiva da vitória». António Arroio relacionava cada andamento da obra com um nacionalismo específico: o primeiro andamento a um nacionalismo histórico; o segundo a um nacionalismo linguístico; o terceiro a um nacionalismo cultural; o quarto a um nacionalismo moral, assente numa fé patriótica para com a regeneração da nação inspirada pela narração dos grandes feitos dos portugueses na epopeia de Camões, por influência de Oliveira Martins.

Arroio elogiava o jovem compositor, aclamando-o como «mestre já emancipado da tutela dos grandes génios onde bebera a sua orientação superior.» Mas mais relevante terá sido a peroração que concluía o perfil artístico:

Viana da Mota é um optimista a quem a vida sorri, apesar das suas dores e dos seus tormentos que ele sente de resto, mas de que se levanta pela contemplação da síntese mental da sua concepção da vida, a qual lhe aparece ligada indissolavelmente a uma luminosa concepção artística.<sup>56</sup>

Para os leitores da revista e das notas de programa terá sido óbvia a atribuição, a Viana da Mota, da imagem camoniana de heroísmo e «resistência do povo português». Nesta premeditada

<sup>56</sup> ARROYO, «Perfis Artísticos. José Vianna da Motta» (ver nota 54).

aproximação de Camões e Viana da Mota, Arroio conferia ao jovem compositor um título próximo ao do autor da épica nacional, o de figura maior do nacionalismo musical português.

### Conclusão

Na sua apropriação da épica e da lírica do poeta português, Viana da Mota inscrevia as suas obras numa genealogia da música sinfónica portuguesa caracterizada por leituras complementares de Camões, que evocavam os contextos sociopolíticos, culturais e ideológicos portugueses da segunda metade do século XIX. A abertura *D. Iñez de Castro* era – como as obras de Cossoul, Reinhardt, Gazul e Jorge Júnior – também um tributo de homenagem ao «príncipe dos poetas», à «figura máxima das artes da nação», cujo culto fora incrementado, nas décadas da Regeneração, pelos estudos literários do Visconde de Juromenha. A *Sinfonia «À Pátria»* homenageava, por sua vez, a «resistência do povo português» num período de crescentes tensões sociais e de conturbação política, resistência essa de que Camões fora tornado símbolo por Oliveira Martins e Teófilo Braga – uma imagem que inspirara as cantatas de Augusto Machado e Miguel Ângelo Pereira compostas para o tricentenário da morte do poeta.

No panorama da música instrumental tardo-oitocentista portuguesa, as obras sinfónicas de juventude de inspiração camoniana de Viana da Mota sobressaíam como exemplos precoces da actualização da composição musical portuguesa: a abertura dramática *D. Iñez de Castro* evidenciava a adopção de processos composicionais cunhados por Liszt e Wagner, tais como a inspiração literária da obra e a criação e transformação de motivos condutores que ilustravam o programa, na cingida estrutura formal de abertura; por sua vez, a *Sinfonia «À Pátria»* conciliava esse *métier* numa obra construída sobre estruturas sonatísticas clássicas, incluindo ainda a apropriação do cancionero musical português numa obra erudita, constituindo, ao mesmo tempo, o primeiro exemplo do culto dos mestres Beethoven, Wagner (e Liszt) na composição musical nacional e o mais frutífero testemunho de um nacionalismo musical português – assim a aclamaram Júlio Neuparth, Ernesto Vieira, Carlos de Melo e António Arroio. Viana da Mota oferecia à pátria um contributo musical no mais elevado género sinfónico, a epopeia de um nacionalismo musical português, e por esse mérito – sugeria Arroio – o jovem compositor merecia, aos vinte e poucos anos, o título de Camões da música portuguesa.

**Rui Magno Pinto** é doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, bolsheiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e investigador integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM - NOVA FCSH). A sua dissertação de doutoramento, orientada por Paulo Ferreira de Castro, discute a «emergência de uma cultura sinfónica em Lisboa entre 1846 e 1911». Concluiu em 2010 na mesma instituição de ensino o mestrado em Musicologia Histórica, com a dissertação «Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)» e em 2007 a licenciatura em Ciências Musicais. Foi bolsheiro dos seguintes projectos de investigação do CESEM, financiados pela FCT: «O Teatro de São Carlos: As artes performativas em Portugal» (2007-10); «Património Musical – Fundação Jorge Álvares» (2011) e «Sanfona» (2020-1). Integra a equipa do projecto FCT «PROFMUS - Ser Músico em Portugal: A condição socioprofissional dos músicos em Lisboa (1750-1985)» do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md).

Recebido em | *Received* 22/03/2021

Aceite em | *Accepted* 29/07/2021

