

Scenas nas montanhas: Viana da Mota e os Açores em 1895

Luísa Cymbron

CESEM
Departamento de Ciências Musicais
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
lcymbron@fesh.unl.pt

Resumo

Em 1933, Viana da Mota mencionou o uso de temas populares dos Açores em *Scenas nas montanhas*, op. 14, publicadas no Brasil em 1908. Porém, as duas peças que compõem esta obra integravam originalmente o Quarteto em sol maior, composto no Verão de 1895, durante os quatro meses que o pianista e compositor passou na ilha de S. Miguel, na sequência da *tournee* que o levara, em companhia de Bernardo Moreira de Sá, a visitar os arquipélagos da Madeira e dos Açores. Partindo de uma investigação sobre essa estada, este artigo tenta contribuir para uma leitura mais contextualizada das duas obras acima referidas, bem como para a revisão de certos aspectos da biografia de Viana da Mota. A ligação do Quarteto em sol maior, que incluía uma «Scena nas Montanhas», aos Açores permite enquadrá-lo num ideal de pitoresco e num conjunto de tópicos do Romantismo, através dos quais a paisagem micaelense, em particular o Vale e Lagoa das Furnas, foi sendo moldada, bem como em ambientes sonoros a que o compositor esteve exposto na Ilha. Consta-se, além disso, a sua proximidade estética com a *Sinfonia «À Pátria»* e com o novo paradigma musical que Viana da Mota pretendia implementar em Portugal, a partir da fusão dos géneros sinfónicos e de câmara germânicos, com uma componente programática e elementos de música «popular» portuguesa. O Quarteto é assim um elo importante para a compreensão dos projectos pessoais e profissionais do compositor em meados da década de 1890, num período em que tinha em mente fixar-se definitivamente em Portugal.

Palavras-chave

Viana da Mota; Açores; Nacionalismo/regionalismo; Paisagem romântica, Música germânica.

Abstract

In 1933, Viana da Mota referred to the use of popular themes from the Azores in his work *Scenas nas montanhas*, op. 14, published in Brazil in 1908. However, the two pieces included in this work were originally part of the Quartet em G major, composed in the summer of 1895, during the four months that the pianist and composer spent on the island of São Miguel, after the tour that took him and Bernardo Moreira de Sá to visit the archipelagos of Madeira and the Azores. Beginning with an investigation into that journey, this article aims to contextualize the two works mentioned above, and retrace certain aspects of Viana da Mota's biography. The connection between the Quartet in G major, which includes a 'Scena in the Mountains', and the Azores can be interpreted according to the ideal of the picturesque, and a number of Romantic topics, through which the landscape of São Miguel, in particular the Vale and Lagoa das Furnas, was being shaped, as well as the sound environments to which the composer was exposed on the island. Its aesthetic similarities to the symphony 'À Pátria' and the new musical paradigm that Viana da Mota intended to implement in Portugal are also evident, showing the fusion of German

symphonic and chamber genres, with a programmatic component and elements of Portuguese ‘popular’ music. The Quartet is thus an important element for understanding the composer’s personal and professional projects in the mid-1890s, when he was thinking about settling permanently in Portugal.

Keywords

Viana da Mota; Azores; Nationalism/regionalism; Romantic landscape; German music.

A 3 DE NOVEMBRO DE 1933, EM CARTA a Fernando Lopes-Graça, Viana da Mota explicava: «As minhas *Scenas nas montanhas* para Quarteto datam de 1896 ou 97 e também utilizam motivos populares (dos Açores) excepto o 2º tema do *Presto* que é original».¹ Para além do problema da invenção de uma música nacional ou de um imaginário «popular», este último ligado à ideia de pitoresco e de «cor local» na música portuguesa (que é, em última análise, o tema desta carta), a leitura destas linhas levanta outras duas questões mais específicas: a obra referida com a sua respectiva história e a menção aos Açores, arquipélago e realidade cultural com a qual se desconheciam, até há pouco, quaisquer ligações significativas por parte do pianista e compositor português.

Em 1908, e na sequência da edição da partitura da *Sinfonia «À Pátria»* em São Paulo, por iniciativa de um grupo de amigos e admiradores, Viana da Mota decidiu publicar a expensas suas, com o número de op. 14, uma obra para quarteto de cordas que intitulou *Scenas nas montanhas*.² A partitura, composta por um *Adagio* e um *Presto*, contém a indicação «(Verão 1896)»,³ o que, à primeira vista, aparenta confirmar a data de composição fornecida a Lopes-Graça quase quarenta anos mais tarde. Todavia, a 16 de Novembro de 1895, num concerto do Orpheon Portuense, tinha sido estreado um quarteto, também da autoria de Viana da Mota, cuja estrutura é descrita como:

Allegro energico

Adagio e scherzo (Scena nas montanhas)

Presto

No mesmo programa, indicava-se a respectiva data de composição: Julho de 1895.⁴ Além de definir claramente o momento em que o quarteto fora concebido, o programa mostra que existia

¹ Fernando LOPES-GRAÇA (ed.), *Viana da Mota: Subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor* ([Lisboa]: Sá da Costa, imp. 1949), p. 65.

² Cit. in Bruno CASEIRÃO, *O essencial sobre Viana da Mota* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020), p. 41.

³ *Scenas Nas Montanhas: Duas Peças Para Quartetto De Cordas = Szenen Auf Den Bergen: Zwei Stücke Für Streichquartett* / compostas por José Vianna Da Motta (São Paulo, Chiafarelli e Mello Abreu, s.d.)

⁴ *L-Pn*, Fundo Viana da Mota, Álbum de recortes, Porto, s/ título, 16 de Novembro de 1895. Numa crítica a este concerto («Concertos classicos», 16 de Novembro de 1895, provavelmente do *Jornal de Noticias*, in *L-Pn*, Fundo Viana da Mota, *Vianna da Motta. Apreciações da Imprensa* [álbum], s/ cota.), o autor do texto diz que tiveram oportunidade de ouvir

uma referência programática que remetia para o ambiente das montanhas, pois o segundo andamento, *Adagio e scherzo* (que na verdade parece ser duplo, equivalendo ao que seriam normalmente os dois andamentos centrais do quarteto), era identificado com o título «Scena [no singular] nas montanhas».⁵ Esta estrutura volta a ser referida aquando da estreia da obra na Alemanha, na Tonkünstler-Verein de Magdeburg, a 20 de Janeiro de 1896.⁶

Em carta ao violinista portuense Bernardo Moreira de Sá, Viana da Mota explica a sua opção de editar os dois últimos andamentos do Quarteto no Brasil, sob o título de *Scenas* [no plural] *nas montanhas*, e acrescenta: «A 1ª parte fica enterrada para sempre: não vale 10 réis».⁷ Assim, em 1908, o *Presto* é explicitamente associado à temática campestre que, a princípio, o compositor apenas definira de forma clara para o *Adagio*. Mas esta transformação suscita várias questões. Em primeiro lugar, que razões, de facto, levaram Viana da Mota a considerar que os dois últimos andamentos mereciam ser publicados e o primeiro não? Porque retirou o andamento cuja concepção é inegavelmente mais germânica? Para tentar aproximar-se de um público luso-brasileiro? Ou porque o *Adagio* e o *Presto* respondiam a uma escrita que mais facilmente se enquadrava nos ideais de «música nacional» ou de «pitoresco»? Uma outra pergunta persiste ainda: porquê o título *Scena nas montanhas* e a que propósito integra esta obra temas populares dos Açores?

O tour das ilhas e um desfecho inesperado

Nas biografias de Viana da Mota quase não há notícias de uma viagem aos Açores. João de Freitas Branco, naquela que até hoje continua a ser a obra de referência sobre o pianista e compositor português, menciona-a apenas na cronologia de concertos.⁸ No espólio do pianista, porém, subsistiram os programas de todos os concertos da *tournee* à Madeira e aos Açores, que teve lugar na Primavera de 1895, e para a qual Viana da Mota se fez acompanhar por Moreira de Sá. Este tipo de digressão aos arquipélagos era comum desde os anos cinquenta do século XIX, quando se começou a estruturar um *tour* das ilhas, a partir de Lisboa, como eu própria já chamei a atenção há

um quarteto de cordas de Viana da Mota dedicado a Moreira de Sá. «A peça é de um formoso e perfeito desenho, e tem predicados de colorido, mimo e frescura verdadeiramente campesina que a tornam encantadora.» Foram intérpretes: Moreira de Sá e Aragão (violinos), Benjamim Gouveia (viola) e Carlos Quilez (violoncelo). Neste álbum não se encontram críticas nem aos concertos na Madeira, nem aos dos Açores.

⁵ Para os programas, ver *L-Pn*, Fundo Viana da Mota, *Programme. 1893 von 17. April bis 4. August 1899*.

⁶ Nesta data, a obra já é identificada como Quarteto em sol maior. A partitura deste quarteto era considerada, até há alguns anos, como estando desaparecida. Foi depois encontrada no arquivo da família Moreira de Sá e Costa (informações gentilmente cedidas por Elvira Archer). Ver também notas ao duplo CD *Vianna da Motta. Canções/ Quartetos de Cordas*, Elvira Archer, Anton Illenberger, Luís Rodrigues, João Paulo Santos, Quarteto Vianna da Motta (CD Tradison 073-74), p. 43.

⁷ Cit. in CASEIRÃO, *O essencial sobre Viana da Mota* (ver nota 2), p. 41.

⁸ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972), certamente a partir dos álbuns de recortes do próprio pianista, que hoje se conservam na BNP.

alguns anos.⁹ Os dois concertistas chegaram a S. Miguel no vapor Funchal, vindos da Madeira, provavelmente a 26 de Abril, e apresentaram-se ao público quatro vezes, no velho Teatro Micaelenese, entre os dias 27 de Abril e 2 de Maio.¹⁰ Uma descrição do seu último recital refere as manifestações de agrado do público, bem como as ofertas de flores e poesias. Ao final da noite os artistas foram acompanhados pelo público ao hotel,¹¹ seguindo o ritual de entronização típico de muitas cidades do Sul da Europa, que se reproduzia em pequena escala nas zonas mais periféricas.

Ficamos também a saber que, nesses poucos dias, os concertistas tinham visitado os pontos de maior interesse paisagístico de S. Miguel, como as Lagoas das Sete Cidades e o Vale das Furnas, na companhia do comerciante José de Azevedo e do jornalista e actor amador Manuel Ferreira Cordeiro.¹² Além disso, como acontecia com muitos virtuosos do século XIX, Viana da Mota trazia consigo o piano com o qual se exhibia, instrumento que é posto à venda, dando-se como endereço para os interessados tratarem do negócio o número 59 do Largo da Matriz, a sede da firma Azevedo & C.^a, propriedade da família do já referido comerciante desse nome.¹³ Estão aqui presentes os proverbiais processos de sociabilização que se estabeleciam entre os artistas e alguns membros do seu público e que garantiam não só o sucesso financeiro da *tournee* como um apoio na componente de lazer que estas viagens incluíam.¹⁴

A visita da dupla Moreira de Sá – Viana da Mota pode contudo ser enquadrada numa moldura mais ampla. Os Açores, e em particular a sua maior ilha, encontravam-se nessa Primavera em ambiente de festa política. A 2 de Março de 1895 tinha sido publicado o primeiro estatuto autonómico, conferindo ao arquipélago, sobretudo às suas duas ilhas mais populosas, uma situação administrativa completamente nova e mais liberta do poder central. É aliás possível que as recomendações de António Bernardo Ferreira (1835-1907), filho da célebre D. Antónia, e Bento

⁹ Luísa CYMBRON, «À descoberta das ilhas: Os Açores nas rotas do virtuosismo oitocentista», in *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: Ópera, virtuosismo e música doméstica* (Lisboa, Edições Colibri - CESEM, 2012), pp. 307-26.

¹⁰ O último concerto no Funchal tinha ocorrido a 22 de Abril (*L-Pn*, Fundo Viana da Mota, *Programme. 1893 von 17. April bis 4. August 1899*).

¹¹ *A Persuasão* (8 de Maio de 1895).

¹² *O Açoriano Oriental* (4 de Maio de 1895).

¹³ *Diário dos Açores* (6 de Maio de 1895). O preço era de 4000 francos. Tratava-se de um piano Erard, que fora encomendado em Paris para a digressão aos arquipélagos da Madeira e dos Açores, mas não chegou a tempo de ser utilizado nos concertos no Funchal (Paulo ESTEIREIRO, *Uma história social do piano: Emergência e declínio do piano na vida quotidiana madeirense 1821-1930* (Lisboa, Edições Colibri - CESEM, 2016), p. 111). Desconhece-se o comprador original, mas, ao que foi possível apurar, esse instrumento encontra-se actualmente na ilha do Pico. Agradeço reconhecidamente a Nuno Abrunhosa Mendes os esforços entabulados para a sua localização.

¹⁴ Na retaguarda dessas redes, é possível que existissem ainda outros laços e obediências, nomeadamente maçónicas. 1895 é o ano em que Viana da Mota foi iniciado na maçonaria, no Porto, através da Loja Ave Labor (FREITAS BRANCO, *Viana da Mota* (ver nota 8), p. 194 e A. H. Oliveira MARQUES, *Dicionário de maçonaria portuguesa* (Lisboa, Editorial Delta, 1986), vol. 2, cols. 1005-6). Moreira de Sá viria a seguir-lhe os passos no ano seguinte e várias das personalidades com as quais ambos se relacionaram nos Açores, nomeadamente o já referido comerciante José de Azevedo e o médico e político Gil Mont'Alverne de Sequeira, também estiveram ligados a lojas maçónicas, ver António LOPES, *A maçonaria portuguesa e os Açores (1792-1935)* (Lisboa, Ensaios, 2008), pp. 235 e 332.

Carqueja (1860-1935), director do jornal *Comércio do Porto*, que os dois artistas traziam e são noticiadas pelos jornais locais, estejam ligadas a esta situação. O mundo dos negócios, os ambientes jornalísticos e políticos do Norte, aparecem como pano de fundo desta viagem. Mas havia outros conhecimentos fora do circuito portuense. Em Lisboa, Viana da Mota havia já sido apresentado a Gil Mont'Alverne de Sequeira (1859-1931), um dos pais do estatuto autonómico, por Manuel Emídio da Silva (1858-1936), figura multifacetada de engenheiro, financeiro e crítico de arte, amigo de Columbano Bordalo Pinheiro. Emídio da Silva, tal como Carqueja, visitara os Açores em 1893, tendo ambos publicado relatos das suas impressões de viagem na colecção «Biblioteca da Autonomia dos Açores».¹⁵ Eram assim personalidades próximas dos paladinos de uma causa que estava então no seu auge.

Quando o fim da *tournée* parecia estar a abeirar-se, surgem nos jornais notícias do regresso de Moreira de Sá ao Continente, mas também, e paralelamente, a indicação de que Viana da Mota decidira permanecer na ilha mais alguns dias, em férias e a pedido de vários cavalheiros seus amigos.¹⁶ Depois da partida do violinista, Mota prolonga largamente a sua estada e parece integrar-se plenamente na vida social da burguesia local. Logo a 9 de Maio há notícia de que tencionava oferecer aos seus amigos uma *matinée*, no Club Micaelense.¹⁷ Em seguida, têm lugar as festas do Senhor Santo Cristo dos Milagres, a maior festa religiosa urbana de S. Miguel. Um grupo de visitantes da ilha Terceira vem participar nos festejos e o pianista toma parte num concerto em sua honra, no Teatro Micaelense, a 24 de Maio, significativamente intitulado «Festa de confraternidade açoriana». Estas «confraternidades» surgiram no âmbito da luta pela obtenção de um estatuto autonómico e constituíam uma forma de criar uma massa crítica de apoio, em particular nas ilhas sede de capitais de distrito.¹⁸ Não é por isso de estranhar que, na primeira grande festa depois de 2 de Março de 1895, terceirenses e micalenses tenham tentado secundarizar as suas tradicionais rivalidades para festejar juntos a nova conquista política.

Através da imprensa, nota-se aliás um especial empenho em receber bem os visitantes e Viana da Mota é associado a esse espírito, sendo perceptível um processo de adopção por parte da elite local. Mont'Alverne de Sequeira, por exemplo, refere num artigo que ele «assistiu às nossas festas

¹⁵ Veja-se Bento CARQUEJA, *Os Açores: Notas instantâneas* (Ponta Delgada, Tip. da Autonomia dos Açores, 1894) e Emídio da SILVA, *S. Miguel em 1893: Causas e pessoas: cartas reproduzidas do Diário de Notícias de Lisboa* (Ponta Delgada, s. n., 1893).

¹⁶ *A Persuasão* (8 de Maio de 1895). Moreira de Sá regressou a Lisboa no vapor Funchal, a 3 de Maio, tal como deve ter previsto desde o início da digressão. A sua estada em S. Miguel durou, no total, menos de dez dias.

¹⁷ *Diário dos Açores* (9 de Maio de 1895).

¹⁸ Ainda toca mais uma vez, a 4 de Junho, no Teatro Micaelense, na festa de homenagem à actriz Ana Pereira, que pertencia à companhia dramática que, nessa temporada, actuava em Ponta Delgada.

de família, porque da nossa família é». ¹⁹ E se bem que o termo família possa ser aqui entendido num sentido amplo, de fraternidade e ligação ao espírito de união que se vivia, não devemos excluir outros registos semânticos, como se perceberá em seguida. Sequeira dá-nos ainda pormenores sobre o envolvimento de Viana da Mota na recepção à embaixada terceirense, mencionando a visita ao Vale das Furnas e um concerto no parque pertencente ao Marquês da Praia e Monforte, do qual não temos qualquer outra notícia. ²⁰ Nos primeiros dias de Julho, o pianista trocou Ponta Delgada pelas Furnas, acompanhando assim a migração estival de boa parte da alta sociedade micaelense. ²¹ Regressaria a Lisboa em meados de Agosto, tendo-se demorado na ilha quase quatro meses. ²²

Apesar da variedade de iniciativas em que esteve envolvido, de uma ampla rede de sociabilidades e até de possíveis afinidades com um ambiente político-ideológico, a prolongada estada de Viana da Mota na ilha de S. Miguel decorre sobretudo de uma ligação amorosa. Respondendo a Mont'Alverne de Sequeira, em carta datada de 10 de Junho de 1895, ²³ Emídio da Silva escreve:

O que me diz do Vianna da Motta não me surpreendeu. [...] O Mont'Alverne sabe por experiência, como as michaelenses fascinam rapidamente. E o meu amigo conhecia a fundo o hypnotismo e é um forte!... Que faria o pobre Vianna que não conhece as teorias da suggestão e é um artista, quer dizer um poeta! [...]

Agora a serio: acho que o Vianna faz um excelente casório pois a D. Clotilde é das raparigas que conheci ahi mais sympathicas, bondosas e inteligentes: No *Dº de Noticias* escrevi duas linhas dando noticia do enlace dos dois pianistas e lembrei-me se a minha apresentação do Motta ao meu amigo teria concorrido para isso. Se assim foi louvo-me deveras. ²⁴

Alguns dias antes, o próprio Viana da Mota explicara a Manuel Ferreira Cardoso (1851-1923), seu primo por afinidade e dedicatário da 4.^a Rapsódia Portuguesa: ²⁵

¹⁹ *Diario dos Açores* (24 de Maio de 1895).

²⁰ *Diario dos Açores* (ver nota 19).

²¹ *O Açoriano Oriental* (6 de Julho de 1895). Notícia de que partiram para as Furnas José de Azevedo e sua família, o pianista Viana da Mota e ainda Octavia Ivens.

²² *A Persuasão* (21 de Agosto de 1895). Segundo o *Diário de Noticias* (23 de Agosto de 1895), chegou a Lisboa no dia 22 desse mês.

²³ O ano de 1898, que figura na edição desta carta levada a cabo por A. H. Oliveira Marques e Francisco de Carvalho Louro, (*Mont'Alverne de Sequeira. Correspondência (1881-1930)*) (Ponta Delgada, Instituto Universitário dos Açores, 1980), pp. 144-5), está errado. Nessa data, Viana da Mota já havia desposado Margarethe Lemke (1858-1900).

²⁴ MARQUES - LOURO, *Mont'Alverne de Sequeira. Correspondência* (ver nota 23), pp. 144-5. Ver também a notícia publicada em *Diário de Noticias* (8 de Junho de 1895).

²⁵ Para mais informações ver Maria João CEROL, «Manuel Ferreira Cardoso (1851-1923): A vida musical em Lisboa no final do século XIX e início do XX» (dissertação de mestrado em Música, Universidade de Évora, 2014).

Participo-te que estou noivo com uma senhora d'aqui, Clotilde Azevedo Oliveira, 23 anos, baixinha, bem feita, cara de lua cheia, cabelos negros, negros, olhos castanhos, expressão vaga de quem vê longe, pianista instruída, falando inglez, francez e alemão, bondosa como um anjo, etc., etc.

Já se vê que todos os noivos acham todas as perfeições possíveis nas suas noivas.

Mas neste caso não sou só eu que o acho, todos me dizem que a rapariga que tive a felicidade de encontrar é uma verdadeira joia, um conjunto raríssimo de grandes qualidades de coração e de espirito.

Desculpa não dizer-te mais. Compreendes que abrevio o mais possível todo o tempo que não estou ao pé d'ella. Se quiseres noticias mais minuciosas, peçote de ires ver meu pae a quem escrevi longamente. Está realizado o meu Ideal por uma forma que parecia impossível: uma portuguesa com instinctos de allemã.

Os meus cumprimentos à prima que deve estar triste por não ter collaborado.

Um abraço fortíssimo do teu feliz amigo²⁶

Ambas as cartas são explícitas no que se refere à existência de um noivado, assim como às redes de cumplicidade que se teciam em torno destes compromissos e dos seus protagonistas. A noiva era Clotilde Azevedo de Oliveira (1872-1952),²⁷ sobrinha do comerciante José de Azevedo, uma das personalidades com quem o pianista mais privou durante o período em que residiu em S. Miguel. E na correspondência com as senhoras Lemke (tia e sobrinha, a mais nova das quais tornar-se-ia, em 1897, a primeira mulher de Viana da Mota), apesar de não haver quaisquer cartas enviadas dos Açores (o que não parece ser uma mera casualidade), há referência ao rompimento de um noivado com «Cl», em 1896.²⁸

²⁶ Carta de 25 de Maio de 1895. Cópia datilografada do original, oferecida por Manuel de Melo Correia a João Bernardo de Oliveira Rodrigues, filho de Clotilde Azevedo de Oliveira, minha bisavó. Na década de 1980, a autora ainda recolheu testemunhos de segunda mão que corroboravam a existência deste noivado. Ou seja, na geração dos filhos de Clotilde Azevedo de Oliveira, havia pessoas que diziam ter ouvido contar a história deste noivado, reportando-se sobretudo à fase de veraneio no Vale das Furnas.

²⁷ Nascida em S. Miguel, numa família de comerciantes, Clotilde Azevedo de Oliveira estudara piano em Lisboa com Carlos Botelho e, mais tarde, com Alexandre Rey Colaço. Em 1893, Manuel Emídio da Silva descrevera-a como uma das figuras mais distintas entre as amadoras musicais que conhecera em S. Miguel, referindo que «executam no piano, com a maior correcção, o repertório de Chopin, de Weber, de Mendelssohn e dos outros clássicos.» (SILVA, *S. Miguel em 1893* (ver nota 15), p. 59). Considerá-la como pianista, lado a lado com Viana da Mota, como faz Emídio da Silva, é certamente um *tour de force*. Relativamente às suas competências musicais, o retrato feito pelo próprio Viana da Mota, na carta citada, é certamente mais realista. As apreciações de Silva reflectem não só a atitude do cronista social, como também a condescendência masculina face às mulheres típica da época. Aliás, das três qualidades utilizadas para descrever a jovem Clotilde, na carta a Mont'Alverne, a inteligência é a última a ser enumerada.

²⁸ Christine Wassermann BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência com Margarethe Lemke 1885-1908* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM, 2018), pp. 95 e 98. Christine Wassermann Beirão coloca a hipótese de se tratar de Clara Tiedemann, irmã de um amigo alemão do pianista (ver p. 95), hipótese esta que, à luz dos dados acima expostos, deve ser posta de parte.



Figura 1. Fotografia de Viana da Mota com a sua então noiva, Clotilde Azevedo de Oliveira, e a respectiva família, na varanda da casa em que habitavam, no Largo da Matriz, em Ponta Delgada. Da esquerda para a direita: José Joaquim Lopes de Azevedo, já mencionado neste texto, os irmãos de Clotilde (Emília e Albano), criança não identificada, Emília das Neves Azevedo Oliveira, mãe de Clotilde, e os noivos (*L-Pn*, Espólio Viana da Mota, pasta com fotografias, sem cota)²⁹

«The Hills Are Alive...»: O Vale das Furnas e a concepção do Quarteto em sol maior

Partindo dos factos expostos, bem como da data apontada no programa de estreia do Quarteto em sol maior, fica claro que esta obra foi composta em S. Miguel, durante o período do noivado com Clotilde. Aliás, o mais provável é que tenha sido escrita no Vale das Furnas, onde Viana da Mota passou o mês de Julho desse ano, na companhia da família Azevedo Oliveira. Esta não é, todavia, a única obra que resulta da estada açoriana, estando também datada de Agosto de 1895 uma Sonata em si bemol maior, para violino e piano, como revela o programa do concerto do Orpheon Portuense, de 9 de Novembro desse mesmo ano. Essa peça, hoje incompleta, por ter desaparecido a parte de piano, é «dedicada à sua noiva».³⁰

²⁹ Viana da Mota conservou esta fotografia sem qualquer elemento que a pudesse identificar. Foi a recente disponibilização *online* de um programa da RTP, gravado em 1968, no qual ela foi utilizada, que permitiu a Maria Teresa de Oliveira Rodrigues, neta de Clotilde Azevedo de Oliveira, a sua redescoberta. Disponível em <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/centenario-de-vianna-da-motta/>> (acedido em 20 de Outubro de 2019). A partir daí, foi possível à autora localizar a fotografia no espólio do pianista e compositor, na BNP.

³⁰ Ver colecção de programas de Michel'angelo Albertyni, vol. 1. Freitas Branco também dá notícia desta obra, mas a data que lhe atribui, 1894, está incorrecta (FREIRAS BRANCO, *Viana da Mota* (ver nota 8), p. 229). O que resta desta sonata conserva-se actualmente na BNP, com a cota V.M. 1065.

Não é possível saber exactamente o que terá motivado Viana da Mota a escrever um novo quarteto de cordas, género que já abordara nos anos de juventude.³¹ Mas tendo este sido dedicado a Moreira de Sá, seu amigo e parceiro da digressão às ilhas, é admissível que se destinasse ao agrupamento português de que o violinista era líder e que aliás o viria a estreitar. A Sonata em si bemol, ao ser pensada para violino e piano, também tinha como destinatários o violinista português e o próprio Viana da Mota. A figura de Moreira de Sá está assim subjacente a estas duas obras e tudo parece indicar que o compositor tenha tido sempre em mente a temporada de concertos do Orpheon Português do Outono de 1895, na qual tinha já certamente combinado participar. Ambas as obras são pensadas para um público português.

Assim, em termos estéticos e ideológicos, é impossível ignorar, a vários níveis, a proximidade do Quarteto em sol com a *Sinfonia «À Pátria»*, composta no ano anterior³² e, segundo alguns testemunhos, ainda em revisões durante a estada micalense.³³ A escolha das grandes formas clássicas, às quais se acrescenta uma componente programática, aliada à utilização de melodias populares são disso testemunhos de peso.³⁴ Teresa Cascudo considera que «Viana da Mota distinguia claramente as obras em que a música tradicional era usada como elemento pitoresco – ou de “cor local” – e aquelas que perseguiram um objectivo programático de carácter nacionalista»,³⁵ mas, olhando para a produção destes anos, parece-nos difícil estabelecer uma separação tão nítida entre ambos os propósitos. Aliás é essa mesma autora quem considera que «há um núcleo de obras de Viana da Mota, escritas entre 1893 e 1897, que estão directamente ligadas ao paradigma nacionalista»,³⁶ não estabelecendo propriamente nenhuma distinção. E no caso de uma obra em

³¹ De acordo com Freitas Branco, o Quarteto em mi bemol maior data de 1887-8. Em 1889, o compositor iniciou a composição de um outro Quarteto, em lá menor, que não terminou (FREITAS BRANCO, *Viana da Mota* (ver nota 8), p. 227).

³² A 14 de Julho de 1894, na correspondência com Margarethe Lenke, Viana da Mota faz referência à composição da sinfonia: explica o plano da obra e diz que terminou o esboço do primeiro andamento. Menciona também o desejo de partir para o campo, a fim de acabar a sinfonia, longe das confusões domésticas. O segundo andamento é identificado como «Cena de amor» e o terceiro como «Festa do povo». BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 28), p. 89.

³³ Embora sem indicar a fonte em que se baseia, Freitas Branco refere que a sinfonia foi terminada em Junho de 1895, o que coincidiria com a estada em S. Miguel (FREITAS BRANCO, *Viana da Mota*, (ver nota 8), p. 194).

³⁴ Já em 1896, António Arroyo tinha sublinhado a importância da «forma clássica do modelo beethoveniano», na obra de Viana da Mota, a propósito da Sinfonia. As análises desta obra apresentadas por João de Freitas Branco, tanto na biografia como nas notas explicativas que acompanham a sua primeira gravação (Discoteca Básica Nacional - Imavox, 1978, IM40001), são em grande parte devedoras do texto de Arroyo («Perfis artísticos», *Amphion* (15 de Maio de 1896)) o que aliás já foi notado por Teresa CASCUDO (*José Vianna da Motta, 50 Anos Depois da Sua Morte (1868-1948)* [Catálogo da exposição] (Lisboa, Museu da Música, 1998, p. 59). A separata do artigo de Arroyo, publicada em 1896, foi financiada por Viana da Mota, como o próprio refere em carta de 29 de Maio desse ano (BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta* (ver nota 28), p. 98), o que aponta no sentido de uma colaboração entre Arroyo e o compositor, pelo que as informações contidas nessa publicação devem ter sido, em boa parte, transmitidas pelo próprio.

³⁵ Ver Teresa CASCUDO, «Viana da Mota», *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010), vol. 3, p. 882.

³⁶ Teresa CASCUDO, «Viana da Mota», disponível em <<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/viana-da-mota.html#.XV6T5ZNKjs0>> (acedido em 20 de Junho de 2020).

duas etapas – como a que temos vindo a discutir – esta distinção torna-se ainda mais problemática. Relativamente ao Quarteto em sol, e pelo facto de nele serem apenas utilizados temas açorianos, pode-se ainda discutir se esta obra deverá ou não ser vista como pertencendo a uma subcategoria do nacionalismo, que sugerimos designar por regionalismo.

De qualquer forma, mesmo aceitando que, no Quarteto, o compositor não pretendeu ultrapassar o âmbito do «pitoresco» e do «regional», tal não impede de enquadrá-lo, como a Sinfonia em lá maior, na luta contra «um estado de decadência e estagnação secular» do país e na «tentativa de aclimação de modelos músico-temporais eminentemente dinâmicos e evolutivos, em reacção àquilo que sentiam dolorosamente como o quietismo de um país sem rumo», como refere Paulo Ferreira de Castro.³⁷ A concepção da forma musical é assim colocada pelo compositor ao serviço de um programa ideológico preciso. Até que ponto esta ânsia de regeneração (termo da época que Ferreira de Castro recupera) é também um dos elos de ligação com o grupo de açorianos com quem se relacionou em 1895? A causa autonómica era essencialmente uma forma de procurar o progresso e Ferreira de Castro acrescenta que:

O modelo de temporalidade musical apreendido por Viana da Mota na tradição pós-beethoveniana da sonata e da sinfonia é justamente o de um progresso – o progresso dos temas no seu devir intrínseco, rumo a estádios ontologicamente mais elevados – optimisticamente proposto como antídoto simbólico à realidade amorfa e inerte do Portugal fim-de-século.³⁸

Mesmo tendo em conta a dificuldade de se manifestar em termos políticos registada por Freitas Branco – sobretudo numa idade já avançada, quando este autor o conheceu –³⁹ nada obsta a que, na juventude, o compositor se tenha entusiasmado com certas causas. Enquanto manifestação anti-*ultimatum*, a *Sinfonia «À Pátria»* é disso a prova. Nos testemunhos da viagem aos Açores que temos vindo a citar, transparece aliás uma certa *joie de vivre* que já não encontramos na figura reservada e pouco empática que Freitas Branco evoca. Mesmo que uma parte desse entusiasmo decorresse do noivado – como se percebe através da carta enviada a Manuel Ferreira Cardoso – a ideia de progresso parece tê-lo mobilizado de várias formas nesses anos.

Para além do Quarteto no seu todo, interessa-nos aqui o andamento intitulado «Scena nas montanhas». Já no *Adagio da Sinfonia «À Pátria»*, a epígrafe camoniana escolhida remetia para um ambiente que pode ser associado a um tópico pastoral: a amenidade do ambiente, o convite aos

³⁷ Paulo F. CASTRO, «Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX», in *Olhares sobre a história da música em Portugal* (Vila do Conde, Verso da História, 2015), p. 220.

³⁸ CASTRO, «Tempo, modernidade e identidade» (ver nota 37), p. 222.

³⁹ FREITAS BRANCO, *Viana da Mota* (ver nota 8), pp. 42-3.

prazeres amorosos, etc. No caso do Quarteto, a escolha do título recai sobre um tipo muito particular de pastoral, que vinha ganhando importância desde o início do século XIX. As montanhas metamorfosearam-se em «templos da Natureza construídos pelo Todo-Poderoso».⁴⁰ A sua idealização, como locais propícios a experiências sublimes, imbuídos de espiritualidade, vinha do início do Romantismo e, por influência de Nietzsche, o *Bergeinsamkeit* tornou-se o modelo para uma resistência intelectual e estética à modernidade urbana, associando à pureza do ar e da neve a pureza do eu.⁴¹ Na música instrumental, tanto Berlioz como Liszt celebraram esse ideal desde a década de 1830, com *Harold en Italie* e *Années de Pèlerinage*, ambas obras de inspiração byroniana. Em 1842, o compositor sueco Franz Berwald (1796-1868) estreou em Viena *Erinnerung an die norwegischen Alpen (Reminiscência das montanhas da Noruega)* e, poucos anos depois, Liszt iniciaria a sua coleção de poemas sinfónicos a partir de um poema de Victor Hugo intitulado precisamente *Ce qu'on entend sur la montagne*. As montanhas assumiriam também um papel de grande relevo na obra de Edvard Grieg, compositor que Viana da Mota admirava ao ponto de ter escrito desejar ser o seu equivalente português.⁴² Através da sua formação germânica, o pianista e compositor cresceu certamente rodeado destes ideais. A sua própria infância, passada na Serra de Sintra – no topo da qual o seu protector, D. Fernando de Sax-Coburgo, fizera erigir o mais romântico dos castelos portugueses – contribuiria para que se sentisse particularmente próximo deles.

Na sua pequena dimensão, à escala de uma ilha com pouco mais de 700 km², a paisagem do Vale das Furnas configura precisamente um cenário de montanha que se encaixa perfeitamente em todos estes estereótipos românticos. Parafraseando as impressões de um visitante estrangeiro de meados do século, o Vale é identificado por Isabel Soares de Albergaria como «teatro do pitoresco».⁴³ Acrescenta-se ainda que «Desde o momento em que foi descoberto, ele se constituiu no cenário privilegiado para a suscitação de visões estético-culturais», o que levou as elites micaelenses a procurarem criar neste espaço um conjunto de locais de veraneio por analogia com outras paisagens europeias que haviam exercido um profundo fascínio sobre a imaginação romântica. Imagens como a que é intitulada «On the Lake at Furnas», que nos mostra os *chalets* construídos pelo grande proprietário e bibliófilo José do Canto (1820-98), nas margens da Lagoa das Furnas, dão-nos bem testemunho da importância que as elites locais atribuíam a um modelo

⁴⁰ Marjorie Hope NICOLSON, «Temples of Nature Built by the Almighty», in *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite* (Columbia, s.t., 1959), p. 2 cit. in Annika LINDSKOG, «Composing Landscapes: Musical Memories from Nineteenth-Century Norwegian Mountain-Scapes», *Landscape History*, 34/2 (2013), p. 44, DOI: 10.1080/01433768.2013.855395.

⁴¹ Christopher MORRIS, *Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, Cinema* (Farnham, Surrey, Ashgate, 2012), p. 3.

⁴² Daniel M. GRIMLEY, *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity* (Woodbridge, The Boydell Press, 2006) e BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta* (ver nota 28), p. 55.

⁴³ Isabel Soares de ALBERGARIA, *Quintas, jardins e parques da ilha de S. Miguel (1785-1885)* (Lisboa, Quetzal Editores, 2000), p. 172.

paisagístico idealizado a partir de referências aos lagos e montanhas da Suíça (Figura 2).⁴⁴ A associação entre a paisagem furnense e a alpina é-nos também sugerida por Manuel Emídio da Silva, o amigo de Viana da Mota, no texto que escreveu depois da sua visita a S. Miguel em 1893:

Ao cabo de meia hora, levando a carruagem devagar, aparece-nos com todo o esplendor de uma paisagem do norte de Italia encravada n'um trecho do Oberland bernois, se possível fosse, o formosissimo e apreciável valle das Furnas [...].

Cordilheiras com mais de 300 metros de altura cercam a ampla bacia por todos os lados e estão revestidas até aos cumes pelas mais belas e espessas florestas! Em torno das casas e formando a porta principal do fundo do valle, prados verdejantes e parques formosissimos e vastos! Ao fundo as afamadas caldeiras ou geysers lançando turbilhões de fumo branco! E em volta de tudo uma amenidade, uma frescura, um encanto, tão suaves e inebriantes, que logo nos deixamos arrebatado incondicionalmente pelo mais espontâneo entusiasmo, caloroso, franco, expansivo!⁴⁵



Figura 2. *On the Lake of Furnas – St. Michael's – Azores* Ponta Delgada, s.d., fotografia colorida em bilhete postal (Col. da autora)

Imagens do «popular»

Tudo isto explica o recurso a melodias populares dos Açores referido na carta a Lopes-Graça com que iniciamos este artigo. Ao enunciar os materiais de música tradicional que utilizou, Viana da Mota refere três temas distintos: os dois do *Adagio* e o primeiro do *Presto*,⁴⁶ que a partir daqui designaremos como temas 1, 2 e 3.

⁴⁴ ALBERGARIA, *Quintas, jardins e parques* (ver nota 43), pp. 173-4.

⁴⁵ SILVA, *S. Miguel em 1893* (ver nota 15), pp. 52-3.

⁴⁶ Quando analisa o Quarteto, em 1896, António Arroyo apenas identifica claramente um dos temas do *Presto* como pertencendo ao «Cancioneiro açoriano». ARROYO, «Perfis artísticos» (ver nota 34), p. 68.

Adagio

Exemplo 1. Quarteto em sol maior, 2.º andamento, *Adagio*, cc. 1-6, tema 1 (exemplos extraídos da edição do Quarteto em sol elaborada por João Paulo Santos, cuja cedência agradeço reconhecidamente)

40

Doppio movimento

45

Exemplo 2. Quarteto em sol maior, 2.º andamento, *Adagio*, cc. 40-52, tema 2

Presto

The image displays a musical score for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 6/8 time, key of G major, and marked 'Presto' and 'ff'. The score shows the first six measures of the piece, with dynamic markings and articulation symbols.

Exemplo 3. Quarteto em sol maior, 3.º andamento, *Presto*, cc. 6-11, tema 3

O tema 1 é exposto na viola, na tonalidade de dó maior e em compasso 2/4, iniciando-se em anacruse. Vem acompanhado da indicação *mf express[ivo]*.⁴⁷ Há nele um sabor relativamente arcaico, uma certa ambiguidade tonal, sobretudo pelo evitar da sensível e da fundamental do acorde da tónica. No compasso 45, tem início uma nova secção, em lá maior, e, num andamento rápido (*Doppio movimento*), os violinos e a viola, em *pianíssimo leggerissimo*, introduzem o tema 2, cujo carácter é facilmente associável a uma dança.⁴⁸ Quanto ao tema 3, encontrámo-lo no início do *Presto*, em compasso de 6/8, em sol maior (a tonalidade da obra) e *fortissimo*. O segundo tema do *Presto*, que o compositor diz ser da sua autoria, assemelha-se mais, na verdade, a um complemento do tema principal e surge a partir do compasso 9.

No *scherzo* da *Sinfonia «À Pátria»*, Viana da Mota tinha utilizado temas populares de várias regiões do país, valendo-se para tal dos materiais disponíveis em fontes coevas, nomeadamente no

⁴⁷ A análise que se segue baseia-se na partitura do Quarteto em sol editada por João Paulo Santos, a partir do manuscrito encontrado no espólio da família Moreira de Sá e Costa.

⁴⁸ Todo o andamento, assenta nestes materiais temáticos e possui uma estrutura relativamente simples, do tipo AA', subdivisível em aba'b'.

Cancioneiro de músicas populares, editado por César das Neves e Gualdino de Campos,⁴⁹ mas no Quarteto em sol esse tipo de processo não parece ter tido lugar. As recolhas de Neves, no primeiro volume, publicado em 1893, só incluem os Açores numa meia dúzia de casos,⁵⁰ e nenhuma dessas melodias parece ter correspondência nas obras de Viana da Mota aqui em discussão. O volume seguinte foi publicado em fascículos, tal como o primeiro, a partir de meados de 1895, o que torna muito remota a hipótese de alguma das canções nele publicadas ter servido como fonte de inspiração para o Quarteto.⁵¹ Deste modo, as melodias açorianas que o compositor menciona reflectem provavelmente uma experiência de práticas musicais vividas durante os meses de Abril a Agosto de 1895. Tenha-se, todavia, em conta que a ideia de «música popular» na época – como mostram as recolhas de César das Neves – era muito abrangente, incluindo além da música de tradição oral muitos outros repertórios: hinos e cantos patrióticos, cânticos religiosos de origem popular, cânticos litúrgicos popularizados, canções políticas e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal, etc. Sousa Viterbo, na introdução que faz ao segundo volume do *Cancioneiro*, mostra bem ter consciência desta amálgama de músicas de salão, religiosas e de proveniência rural.⁵²

As melodias utilizadas no Quarteto e, depois, em *Scenas nas montanhas*, podem ter por isso origens diversas, mas interessa avaliar os repertórios ditos «populares» que Viana da Mota terá tido oportunidade de escutar em S. Miguel. Entre a Primavera e o Verão realizam-se tradicionalmente nos Açores as festas do Divino Espírito Santo. Nos seus périplos turísticos pela ilha, durante os meses de Maio e Junho, é quase impossível que Viana da Mota não tenha presenciado algumas destas festividades. Elas eram já uma atracção turística, como se pode comprovar pelo relato que Emídio da Silva nos deixou e no qual descreve o agrupamento que garantia a sua componente musical, os chamados foliões:

⁴⁹ O primeiro volume foi publicado em 1893, provavelmente em fascículos, com prefácio de Teófilo Braga: César das NEVES e Gualdino de CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares...* (Porto, Typographia Occidental, 1893). O segundo volume data de 1895: César das NEVES e Gualdino de CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares...* (Porto, Empresa Editora Cesar, Campo & Cia., 1895).

⁵⁰ NEVES - CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares* (ver nota 49), vol. 1, p. 144, «Folia dos Biscoutos da Calheta». Há várias peças relacionadas com as festas do Divino Espírito Santo, a «Serenata» com texto de Antero de Quental (p. 221) e um «Pésinho» (p. 294). As primeiras recolhas de folclore dos Açores parecem ter sido efectuadas por João Teixeira Soares, da ilha de S. Jorge, com o intuito de fornecer materiais a Garrett para o seu romanceiro. Teófilo Braga publicou-as depois sob o título *Cantos populares do Arquipélago Açoriano* (Porto, Typ. Da Livraria Nacional, 1869). Trata-se, porém, de uma colectânea poética, não se conhecendo qualquer tentativa de recolher espécimes musicais (Pere Ferré da PONTE, «Cancioneiro», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010), vol. 1, p. 229). À data da estada de Viana da Mota em S. Miguel, não haveria, portanto, nenhuma recolha exclusivamente dedicada a melodias tradicionais dos Açores à qual o compositor pudesse recorrer.

⁵¹ O prefácio e o preâmbulo estão datados de Junho de 1895. Ver NEVES - CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares* (ver nota 49), vol. 2.

⁵² NEVES - CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares* (ver nota 49), vol. 2, p. [v].

Chegado o 2º domingo, organiza-se de manhã um cortejo á porta do irmão e á frente do qual vão tres ou quatro homens vestidos com uma opa de chita adamascada e com uma mitra bi-partida na cabeça, forrada da mesma fazenda da opa; cada um d'elles leva um instrumento, tambor, pandeiro, rabeca, ou viola, levando, alem disso o do tambor, uma bandeira do Espirito Santo.⁵³

Esta descrição é coincidente com o que as fotografias da época nos mostram (Figura 3). Cabia ao violino a função solística, sendo acompanhado pela viola da terra (uma parente local das violas braguesa e amarantina, com cinco ordens de cordas de arame) e pela percussão.⁵⁴ Mas, com pequenas variantes (sobretudo a substituição do instrumento regional por guitarras espanholas de seis cordas), estes instrumentos eram também a base da Tuna Micaelense (Figura 4), um agrupamento de formação urbana, activo em Ponta Delgada pelo menos desde 1894, e que actuou no concerto da «Confraternidade Açoriana», aquando das festas do Senhor Santo Cristo, no qual Viana da Mota também tomou parte.



Figura 3. Foliões do Espírito Santo, finais do século XIX/início de XX (fotografia de António José Raposo, PT/ICPD/CFD.01600, agradeço ao Instituto Cultural de Ponta Delgada a cedência desta imagem)

⁵³ SILVA, *S. Miguel em 1893* (ver nota 15), p. 44.

⁵⁴ Cristina Brito da CRUZ, «Artur Santos e a etnomusicologia em Portugal (1936-1969)» (dissertação de mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 2001), p. 112.



Figura 4. Tuna Micaelense durante uma deslocação a Angra do Heroísmo, em 1894 (PT/ICPD/CFD.00197, agradeço ao Instituto Cultural de Ponta Delgada a cedência desta imagem)

O Vale das Furnas era, como já foi dito, a estância *chic* de veraneio da ilha desde finais do século XVIII. Vários registos fotográficos documentam a vida animada dos seus veraneantes, entre os finais do século XIX e inícios de XX, cumprindo os rituais de lazer típicos das termas e outros pontos de encontro das burguesias oitocentistas. E ainda hoje são visíveis os parques de inspiração britânica ou os *chalets* de risco francês que alguns dos mais abastados proprietários locais mandaram construir, dando ao vale uma aparência norte-europeia. Viana da Mota sentiu-se certamente em casa. Esse quadro contrastava com a pobreza das habitações da população autóctone, mas os divertimentos destas populações rurais cruzavam-se com os dos veraneantes. Em relatos de viajantes estrangeiros há referências aos «balhos» organizados ao entardecer e outras festas populares que constituíam diversões para os que lá passavam o Verão.⁵⁵ Além disso, instrumentos de corda beliscada e dedilhada, aparecem integrados em grupos que se passeavam nos parques, como parte integrante e fundo sonoro de uma cultura de lazer.⁵⁶

Voltando à «Cena nas montanhas», segundo andamento do Quarteto, se o tema 1, introduzido pela viola, com o seu carácter lento, a melodia arcaizante e a tessitura do instrumento escolhido nos

⁵⁵ Joseph e Henry BULLAR, *Um Inverno nos Açores e um Verão no Vale das Furnas* (Ponta Delgada, Edição do Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1986²), pp. 318-9 e C. Alice BAKER, «A Ball in the Furnas», in *A Summer in the Azores with a Glimpse of Madeira* (Boston, Lee and Shepard Publishers, 1882), especialmente pp. 117-9.

⁵⁶ Veja-se a fotografia, anónima, retratando um passeio de barco no Parque das Murtas (Furnas), na segunda metade do século XIX, reproduzida em ALBERGARIA, *Quintas, jardins e parques* (ver nota 43), p. 184.

levam claramente a pensar na transposição de uma melodia vocal, quem sabe entoada por um tenor,⁵⁷ o tipo de texturas instrumentais que encontramos associados aos temas 2 e 3 sugere, precisamente, uma transposição para o quarteto de cordas das sonoridades dos conjuntos de foliões e da tuna.

Além disso, em todo o *Adagio* é evidente uma dimensão de espacialidade, aparentada com aquela que o próprio Viana da Mota ensaiara no andamento homónimo da sua Sinfonia⁵⁸ ou com a «cultura do som» que Daniel M. Grimley observa em várias obras de Grieg, nas quais a paisagem surge como «um discurso ambiental mais amplo [do que a mera evocação pictórica], uma representação da sensação de estar dentro de um determinado tempo e espaço».⁵⁹ Assim, nos compassos 1 a 44, o tema 1 circula da viola para os violinos, primeiro em *mf*, depois em *piano* e até em *pianissimo*. A sua apresentação em diferentes planos tonais (dó maior, lá menor e sol maior), instrumentos e tessituras, sugere a evocação de uma execução ao vivo, num espaço aberto. Vozes diferenciadas (masculinas e femininas) que cantam a diferentes distâncias do ouvinte. No final, a melodia vai desaparecendo para fazer surgir, fragmentariamente, o tema 2 (c. 35 e ss.). A sensação que temos é de que o ouvinte se afasta. A diluição desta cena inicial permite o surgimento de um novo quadro, noutra espaço. O tempo acelera (*doppio movimento*), a tonalidade muda e surge o tema de dança (cc. 44-5), a princípio em *pp leggerissimo* e em *staccato*, como que a imitar a sonoridade dos instrumentos de corda dedilhada. Desta vez o tema é repetido em várias oitavas, com contrastes dinâmicos, e, uma vez mais, esfuma-se (c. 90 e ss.). Com o regresso ao *Tempo primo* (cc. 128-9), o tema 1 ouve-se em simultâneo, tocado pelo 1.º e 2.º violinos, a uma distância de sexta, como se se tratasse de um canto a duas vozes. Mas voltamos à secção rápida (c. 159). O tema surge agora muito mais entrecortado, até se perder. A frase do 1.º violino termina num longo melisma que é retomado pelo 2.º violino e pela viola, enquanto a voz do suposto tenor solista regressa brevemente para encerrar a peça (cc. 174-7).⁶⁰

No *Presto*, a questão espacial é, de início, menos explorada. O tema 3 é apresentado em *tutti* e em *fortissimo*, na tonalidade base do quarteto e em compasso 6/8 (cc. 1-9), seguido daquele que o compositor diz ser da sua autoria, uma espécie de contratema (c. 9 e ss.). Todo o andamento é

⁵⁷ António Arroyo, no já citado artigo dos «Perfis artísticos», associa esta melodia a uma voz feminina (ARROYO, «Perfis artísticos» (ver nota 34), p. 68).

⁵⁸ No segundo andamento da *Sinfonia «À Pátria»* a ideia de espacialidade é muito forte. As cordas estão divididas em dois quartetos, a componente imitativa também é significativamente explorada. Haverá nestas obras alguma reminiscência de *Harold en Italie* de Berlioz, obra que Viana da Mota conhecia bem? (Christine Wassermann BEIRÃO e Elvira ARCHER (coord. e trad.), *Diários 1883-1893: José Vianna da Motta* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM, 2015), pp. 683 e 699). António Arroyo também faz referência a esta dimensão espacial do Quarteto em sol (ARROYO, «Perfis Artísticos» (ver nota 34), p. 68).

⁵⁹ «[...] landscape [...] is a more broadly environmental discourse, a representation of the sense of being within a particular time and space.» (GRIMLEY, *Grieg: Music, Landscape* (ver nota 42), p. 57).

⁶⁰ Lindskog discute a ideia de espacialidade em *Erinnerung an die Norwegischen Alpen* de Berwald a partir de aspectos tímbricos (LINDSKOG, «Composing Landscapes» (ver nota 40), p. 48).

construído a partir destes materiais temáticos.⁶¹ E se, do ponto de vista métrico e rítmico, é possível encontrar afinidades entre eles e os de algumas das *Peças líricas* op. 54 de Grieg (compostas em 1891 e nas quais abunda o uso de compassos de tempos de divisão ternária), as escolhas harmónicas do compositor português revelam-se inequivocamente mais conservadoras do que as do norueguês. Viana da Mota conhecia bem os públicos para os quais escrevia. A partir do compasso 47, é interessante notar uma espécie de variação, de carácter quase improvisatório, pelo 1.º violino com os restantes instrumentos em *col legno*, a imitar um conjunto de cordofones beliscados, no que pode ser uma evocação da sonoridade dos foliões do Espírito Santo, ou ainda o trabalho imitativo que se desenvolve a partir do compasso 119, através do qual o compositor se permite certas ousadias harmónicas, como já notou João Delgado.⁶² A coda (cc. 208-9) retoma o tema 2, estabelecendo uma relação temática com o *Adagio*.

Em 1895, o problema da criação de uma música portuguesa era certamente uma preocupação central para o pianista e compositor. Além de ter terminado havia pouco a *Sinfonia «À Pátria»* que, como explicaram Manuela Toscano⁶³ e Paulo Ferreira de Castro, encerra todo um programa para a renovação da música nacional, nos seus concertos é visível a inclusão sistemática de peças de inspiração popular. Nos quatro concertos que realizou com Moreira de Sá em Ponta Delgada, tocou *Cantiga de amor, Vito (dança popular)*, a primeira e segunda *Rapsódias portuguesas* e ainda a *Oração da tarde* (sobre motivos populares portugueses), todas peças de sua autoria. A um nível obviamente mais simples, o Quarteto em sol maior deve ser visto como uma obra que também ensaia a junção dos modelos do classicismo vienense (numa leitura pós-beethoveniana) ao paradigma popular que se pode associar a uma dimensão entre a cor local e o regional. Não esqueçamos que esta é uma obra composta num momento em que, nos Açores, reinava um espírito de fraternidade e progresso a que Viana da Mota não ficou indiferente.

Por outro lado, e como já referimos, a ilha de S. Miguel tinha exercido um profundo fascínio sobre os viajantes oitocentistas, incluindo-se no final do século alguns portugueses.⁶⁴ E em todos esses relatos o Vale e Lagoa das Furnas emergem ligados ao ideal de «pitoresco», associando

⁶¹ Os exemplos de Chamarrita, uma velha dança tradicional açoriana, transcritos por César das Neves estão todos em compasso de 6/8 (NEVES - CAMPOS, *Cancioneiro de musicas populares* (ver nota 49), vol. 2, pp. 268 e ss). Não é, porém, possível provar qualquer ligação directa entre essa dança, muito difundida em S. Miguel, e a escolha do mesmo tempo para um dos andamentos do Quarteto por Viana da Mota.

⁶² Notas explicativas ao disco *Vianna da Motta. Integral para quarteto de cordas*, Quarteto São Roque (CD Numérica, 2007, NUM 1144).

⁶³ Manuela TOSCANO, «Sinfonia À Pátria de Viana da Mota: Latência de Modernidade?», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2 (1992), pp. 185-96.

⁶⁴ Em 1894, o Visconde do Ervedal da Beira tinha publicado as memórias da uma estada que podia bem ser a de Viana da Mota (Visconde do Ervedal da BEIRA, «Da Madeira a Ponta Delgada», in *Narrativas insulanas* (Lisboa, Adolpho Modesto e C.ª, 1894), pp. 41-64). Ver também o já citado SILVA, *S. Miguel em 1893* (ver nota 15).

sempre a paisagem, com as suas montanhas e lago, à componente construída. Tratava-se, pois, de um cenário plástico e visual que era transposto para a literatura de viagens quase como um emblema da ilha, mas que, até hoje, nunca contemplou a música. Porém, mais do que encontrar a origem concreta das melodias utilizadas, interessa perceber os ecos de um conjunto de imagens sónicas que estavam presentes nos ambientes profissionais, populares e de recreio que Viana da Mota frequentou e que, como fica claro através das colectâneas de César das Neves e Gualdino de Campos, apesar da sua origem muito diferenciada, convergiam num ideal de música popular.

Em conclusão

Na base deste artigo está a tentativa de recuperar um conjunto de elos aparentemente perdidos e, desta forma, contribuir para uma compreensão mais contextualizada da história das *Scenas nas montanhas* e do Quarteto em sol maior – que lhes está na origem e só recentemente foi reconstituído – assim como para a revisão de alguns aspectos da biografia de Viana da Mota. Retomemos então as várias perguntas que formulámos inicialmente. De todas elas, a que encontra uma resposta cabal é a da origem do Quarteto e das melodias populares açorianas que o compositor diz ter nele utilizado. Pensamos ter provado que a original «Scena nas montanhas» parte de uma inspiração micaelense, reflectindo em particular o cenário do Vale das Furnas, facto que justifica plenamente a utilização de temas ditos populares dos Açores. A ligação do Quarteto a esta paisagem, e a todo um ideário pitoresco que lhe está associado, transforma a obra de Viana da Mota no contributo sonoro que completa a imagem oitocentista das Furnas e que parecia nunca ter existido. Para a sua concretização concorrem temas que podem provir de manifestações musicais rurais e urbanas, de elite ou populares, demonstrando aliás a fluidez das fronteiras que supostamente demarcam essas categorias.

As respostas às outras questões são menos seguras. Da intersecção das várias perguntas, é possível propor algumas explicações, mas somos forçados a permanecer no campo das hipóteses. Talvez por ser uma obra demasiado ligada ao período do noivado que se rompera na Primavera de 1896,⁶⁵ Viana da Mota tenha deixado de parte o Quarteto durante alguns anos. Depois, aproveitando o entusiasmo criado à volta da edição da sua Sinfonia, no Brasil, optou por transformá-lo numa obra programática, mais curta e simples. A data de composição indicada nessa edição não está correcta. Tratar-se-á apenas de um lapso de memória?

Do que não parece haver dúvida é de que o Quarteto se enquadra no âmbito da proposta de um novo paradigma musical, que o compositor pretendia implementar em Portugal e resultava precisamente da fusão dos modelos formais e de linguagem associados aos géneros sinfónicos e de câmara germânicos, da componente programática herdada de Liszt, com elementos de música

⁶⁵ BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 28), p. 96.

«popular» portuguesa. Na estada em S. Miguel, Viana da Mota parecia ter encontrado o que procurava: uma elite empenhada numa nova era política, que traria progresso ao arquipélago, e uma jovem «portuguesa com instintos de alemã». Uma apreciação que, em espelho, se aplica igualmente ao Quarteto em sol: uma obra escrita num género alemão, impregnada de espírito português. Mas esse projecto de vida, pensado para Portugal, parecia ter os seus dias contados. Regressado à Alemanha em finais de 1895, Viana da Mota deve ter repensado a sua vida e carreira, vacilando quanto à ideia de se fixar na terra natal.⁶⁶ E assim, não só o noivado se desfez, como o Quarteto em sol maior ficaria esquecido durante alguns anos, até ser desmantelado e transformado numa peça diferente, na qual ressalta, sobretudo, a presença de temas populares (ou de sabor popular) e o ambiente criado em torno deles.

Privada da arquitectura do quarteto e de qualquer referência ao contexto que lhe está na origem, a nova obra perde o seu cunho regional e ganha um sentido nacional, encaixando certamente bem nas expectativas de um público de emigrantes portugueses ávidos de elementos culturais que permitissem, simultaneamente, um elo de ligação à pátria distante e uma afirmação identitária a nível local (não esqueçamos que a edição da Sinfonia Ihe tinha sido oferecida pela comunidade de emigrantes e que a publicação das *Scenas* pode ser vista como uma forma de retribuir esta atenção). Mas perde também parte da sua dimensão romântica. O primeiro andamento, com os seus interessantes planos harmónicos e uma escrita imitativa que estabelece uma ponte com o *Adagio*, não é, como o autor referiu, uma peça sem valia. É um elo importante para a compreensão dos projectos pessoais e profissionais do compositor em meados da década de 1890. Treze anos volvidos sobre a estada nos Açores e a composição do Quarteto, surgiu a oportunidade de dar uma nova vida a esta obra e, assim, as *Scenas nas montanhas*, quer na versão para quarteto, quer depois em arranjo orquestral, acabaram impondo-se no cânone da música portuguesa. Já o *Allegro energico* teve a mesma sorte da Sonata em si bemol maior, para violino e piano, ou da fotografia do pianista e compositor com a sua então noiva e respectiva família. Todos eles permaneceram longos anos esquecidos, em diferentes espólios, sem nada que aparentemente os pudesse relacionar. Um dia, porém, fruto da congregação de vários esforços, tornou-se possível juntar as peças deste *puzzle*.

⁶⁶ Na carta que escreve às senhoras Lemke, a 19 de Maio de 1896, e na qual menciona o rompimento do noivado, Viana da Mota fala dos seus planos para o futuro e de como a sua família está «contristada» com eles. Diz também que os pais não atribuem a culpa às Lemke, dando a entender que estas senhoras, de alguma forma, teriam tido influência nessa decisão. No final da carta, sintomaticamente, assina «do vosso expatriado» (BEIRÃO (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 28), p. 96). De tudo isso se depreende que o que estava em causa era abandonar Portugal, mas não é possível saber concretamente se a decisão de se fixar na Alemanha foi tomada em Lisboa, na Primavera de 1896, como sugere a correspondência acima citada, ou se vinha sendo considerada há algum tempo, remontando à estada alemã no Inverno de 1895-6. O que ressalta da correspondência é que Margarethe Lemke, tia, teve sempre um enorme ascendente sobre Viana da Mota.

Luísa Cymbron realizou a sua formação académica em musicologia na Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH), universidade na qual ensina desde 1986. As suas áreas de interesse são a música em Portugal do século XIX, com especial incidência na recepção do repertório italiano e francês, bem como nas relações musicais com o Brasil, durante o mesmo período. É membro do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - NOVA FCSH), tendo colaborado em diversos projectos de investigação, assim como publicado em revistas e obras de conjunto nacionais e estrangeiras. Em 2001, organizou na Biblioteca Nacional de Portugal a exposição Verdi em Portugal 1843-2001. Desde 2013 é editora para as recensões da *Revista Portuguesa de Musicologia*. É autora de *História da música em Portugal* (1992), em colaboração com Manuel Carlos de Brito, do volume de ensaios *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: Ópera, virtuosismo e música doméstica* (2012) e de *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): Um músico português no espaço atlântico* (2019). Coordenou com Ana Isabel Vasconcelos o livro *O velho Teatro de S. João (1798-1908): Teatro e música no Porto do longo século XIX* (2020).

Recebido em | *Received* 22/03/2021

Aceite em | *Accepted* 29/07/2021