

O QUE FAZER COM O SÉCULO XIX? – UM OLHAR SOBRE A HISTORIOGRAFIA MUSICAL PORTUGUESA

PAULO FERREIRA DE CASTRO

É um facto indiscutível que a musicologia portuguesa tem conhecido desde o início do século (e em particular a partir dos anos 30) um desenvolvimento mais ou menos contínuo, que se traduz no levantamento e divulgação de numerosos dados sobre a vida musical no País em diferentes épocas, bem como pela edição moderna de um extenso sector do nosso património musical, com particular relevo para a música dos séculos XVI a XVIII. É contudo igualmente evidente que a investigação musicológica se tem distribuído de modo muito desigual pelas diversas áreas cronológicas, centrando-se até hoje, de forma praticamente exclusiva, nos períodos renascentista, maneirista e barroco (eventualmente ainda num «pós-barroco» de incerta definição), mas manifestando uma clara e unânime desafeição quer pelo período medieval, quer pela música dos séculos XIX e XX.

Se as razões que explicam as carências de estudos recentes no capítulo da música medieval são de fácil compreensão (nomeadamente a extrema dispersão e a natureza fragmentária das fontes, bem como os problemas complexos que se colocam à decifração e interpretação das mesmas), já mais difícil se torna entender o verdadeiro vácuo que constitui a nossa historiografia musical no que respeita ao período posterior a 1800, a ponto de se poder afirmar que, em muitos aspectos, e apesar da muito maior acessibilidade das fontes em relação a épocas anteriores, nos encontramos perante um terreno praticamente virgem para a investigação. Esta situação é de tal modo flagrante que se converte, ela própria, num facto histórico-cultural digno de reflexão, e significativo em termos da orientação metodológica e ideológica até hoje predominante na musicologia portuguesa, na qual é possível identificar dois objectivos fundamentais: a revalorização do património assimilável à noção de «música antiga» (com o prestígio habitualmente associado à ideia de antiguidade), por um lado, e por outro, a tentativa, que por vezes não é mais do que uma miragem ideológica encoberta, de demonstrar a especificidade nacional da cultura musical portuguesa.

À luz destas duas tendências principais, torna-se sem dúvida muito mais clara a preferência dos nossos investigadores pela música dos séculos XVI a XVIII: precisamente porque o período (ou períodos) em questão permite o

exercício de ambos os objectivos em paralelo com relativa facilidade, sobre um fundo, implícito ou explícito, de exaltação de uma suposta «época de ouro» da cultura portuguesa, coincidente com a expansão politico-económica do País e os seus imediatos prolongamentos. A musicologia portuguesa (dando à expressão um sentido suficientemente abrangente para nela incluir os primeiros trabalhos de natureza historiográfica, mesmo nos casos em que estes não se reclamam de especiais pretensões científicas) surge historicamente, em pleno século XIX, como resultado da tomada de consciência por parte de artistas e intelectuais de um estado de *decadência* da arte musical, acompanhada do projecto idealista da *restauração* de um património «antigo» esquecido, subestimado ou ignorado. Desde o início, pois, a historiografia musical em Portugal constrói-se programaticamente como um retrospectivismo ideológico, que erige o passado (mais ou menos mitificado, aliás, como veremos) em referência e modelo absolutos, em óbvio detrimento e mesmo rejeição do presente enquanto realidade cultural desvalorizada; por outras palavras, através dos escritos dos nossos historiógrafos musicais do século XIX e princípios do XX, é sensível a motivação do estudo do passado (isto é, da construção de uma determinada imagem do passado) como reacção e, de certa forma, compensação pela frustração originada nas insuficiências da vida musical contemporânea.

O conceito oitocentista de *decadência* (introduzindo como corolário o de uma «época de ouro» precedente e a projecção idealista no futuro de uma «regeneração» da identidade cultural perdida) será um tema fulcral em toda a literatura historiográfico-musical portuguesa até praticamente aos nossos dias. Na sua maior parte, esta literatura faz coincidir, aliás, o conceito de *decadência* com o de *italianismo*, implicando com essa sobreposição a ideia persistente de que a suposta involução da actividade musical oitocentista em Portugal se devera, antes de mais, à «desnacionalização» da cultura musical por via, fundamentalmente, da importação da ópera italiana e do longo cortejo dos seus nefastos efeitos.

Num dos primeiros textos relevantes no domínio da história da música portuguesa, o escritor russo Platon Lvovitch Vaxel, que durante a sua residência no Funchal entre 1862 e 1870 reuniu um *corpus* documental importante sobre a matéria, desenha-se um esboço de periodização da história da música em Portugal que viria a condicionar decisivamente o discurso historiográfico durante várias gerações. No resumo da história da música portuguesa publicado em 1883, em tradução alemã, num suplemento do *Musikalisches Conversations-Lexikon* de Mendel e Reissmann sob o título de «*Abriss der Geschichte der portugiesischen Musik*», e que retomava, aliás, na sua primeira parte, a série de dezanove folhetins publicados n' *A arte musical* entre 1874 e 1875, Vaxel introduzia uma tripartição cronológica da música portuguesa que distinguia uma época popular («*volkstümlich*»), compreendida entre os reinados de D. Afonso Henriques e D. João III (considerado um reinado-charneira por corresponder à introdução da Inquisição em Portugal), uma época eclesiástica («*kirchlich*»); dos últimos reis da dinastia de Avis ao terramoto de 1755) e uma época secular («*weltlich*»), da qual é dada a seguinte descrição: «*die weltliche Epoche, das heisst die Geschichte der italienischen Oper in Lissabon, des einzigen Zweiges der musikalischen Kunst, welche seit der Katastrophe von 1755, daselbst zur Blüte gelangte*».¹

Não é minha intenção fazer neste momento o processo da periodização proposta por Vaxel, mas sim observar como a oposição entre as suas segunda e terceira épocas confere ao período posterior a meados do século XVIII um carácter dominante de *secularidade* cultural que simultaneamente coincidiria com a perda da influência da igreja e a imposição do italianismo (sinónimo, não o esqueçamos, de desnacionalização, já que o período reconhecido por Vaxel como o de maior afirmação de identidade nacional corresponderia, de acordo, aliás, com uma perspectiva claramente marcada pela ideologia estética do romantismo alemão, à primeira época, dita «volkstümlich»). Sublinhe-se desde já que ao par conceptual secularização/italianismo recorrerão, a partir de Vaxel, praticamente todas as instâncias de teorização do problema da «decadência» da música portuguesa em fins do século XVIII e sobretudo no século XIX.

Tudo aquilo que veio a designar-se entre nós como italianismo, com conotações críticas cada vez mais fortes à medida que nos aproximamos do fim do século XIX e dum clima ideológico positivista, surgirá por sua vez entendido como termo de uma outra oposição fundamental no sistema axiológico da historiografia oitocentista portuguesa, ou seja, aquela que tende a construir-se a partir da antinomia entre as imagens das culturas musicais italiana e alemã, ou, se se preferir, entre italianismo e germanismo, sendo o primeiro conotado com valores como a superficialidade, o carácter ornamental e mesmo a vulgaridade, e o segundo com a profundidade, a complexidade do pensamento musical e toda a espécie de transcendências estéticas. Os exemplos ilustrativos do debate italianismo / germanismo seriam excessivamente numerosos para serem aqui enumerados; contentemo-nos em passar em revista alguns deles, verificando como esta visão maniqueísta das influências operantes na nossa música marcou indelevelmente o discurso crítico e historiográfico muito para além do que seria de esperar em termos cronológicos.

Num artigo sobre a história da música publicado no *Arquivo Pitoresco* em 1866, Francisco da Fonseca Benevides, o futuro cronista do Teatro de São Carlos, alimentava a curiosidade dos seus leitores afirmando: «*Foi em Alemanha que se criou a música instrumental na segunda metade do século XVIII; e pode-se dizer que foi o célebre Haydn o seu inventor [...]; desde então os primores da harmonia pertencem à Alemanha*», falando depois, com alguma confusão de precedências, de Bach como «*o imortal chefe da escola alemã*».² Uma concepção semelhante à do artigo de 1866 transpõe mais tarde na primeira parte do estudo de Fonseca Benevides sobre a história do São Carlos (1883): «*O gosto pela boa música tem-se desenvolvido [...] a despeito e não obstante a indiferença dos poderes públicos pelo culto das artes belas, e a oposição inepta e poucos conhecimentos da música clássica da parte de grande número de professores portugueses. O fogo sagrado do culto das composições sublimes de Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, etc. tem sido entretido em Portugal por um pequeno núcleo de amadores, distintos tocadores, que com amor e inteligência têm dado vida neste cantinho da Europa às inspiradas lucubrações dos grandes mestres da Alemanha*».³

Música alemã torna-se assim sinónimo de «boa música», a única digna de se tornar, literalmente, objecto de culto, cujo exercício o (releve-se a metáfora do «fogo sagrado») ficaria reservado a um grupo restrito de conhecedores e

amadores cuja superior inteligência e dedicação os tornaria mais aptos a fruir as «inspiradas lucubrações» dos mestres alemães. Note-se entre parêntesis que a ideia de uma «religião da arte» germanizante, praticada em círculos privados ou semi-privados, identificada com o «bom gosto» e oposta à «frivolidade» característica do mundo operático italiano, é um traço distintivo da cultura do fim-de-século, de que constitui um eco, por exemplo, o feroz ataque de Fialho de Almeida ao modelo institucional do Teatro de São Carlos, no ano do respectivo centenário, sobre um fundo de reivindicação nacionalista: «*No fim de contas [...] qual tem sido o papel de S. Carlos na desinvolução das artes nacionais e no cultivo religioso da emoção? Acaso alguma vez se viu sob a influência de tantos anos de subsídios líricos, surgir entre os frequentadores de S. Carlos um gosto fino, um critério acústico educado, uma paixão filosófica e forte pela obra genial dos grandes mestres?*», perguntas a que, obviamente, Fialho responde pela negativa.⁴

Sobre os malefícios do italianismo são igualmente abundantes os testemunhos dos nossos mais importantes historiógrafos. Implícita em Vaxel, a condenação da influência italiana surge a cada passo sob a pena de Joaquim de Vasconcelos,⁵ cuja formação intelectual adquirida na Alemanha não o predispunha, naturalmente, a tomar partido pela música italiana. Num texto pouco conhecido, datado de 1875,⁶ Vasconcelos expunha o seu ponto de vista de um modo curioso, ao afirmar: «*[Ao] entusiasmo, [ao] delírio rossiniano, seguiu-se a febre verdiana, por uma ligeira, quase imperceptível transição. Essa febre diminuiu hoje, mas os seus efeitos estão patentes, tristemente; a agitação nervosa, constante, a tensão forçada das cordas do sentimento, que no homem são as mais delicadas, desafinou o instrumento, alterou-lhe talvez mesmo as condições acústicas!*». Quanto a António Arroio, um dos críticos em maior evidência no fim-de-século, wagneriano convicto e promotor entusiasta da Sinfonia *À Pátria* de Viana da Mota, a sua posição não podia ser mais clara, ao assinar em 1895, aliás sob pseudónimo, a seguinte frase numa brochura destinada ao elogio de Bernardo Moreira de Sá (outro wagneriano): «*No tempo que o Attila, os Dous Foscariis, o Ernani, enfim toda essa tremenda música de uma má época d'arte, faziam as delícias de nossos pais e avós...*»,⁷ atitude prefigurada, entre muitas outras, pela famosa passagem d' *Os Maias* em que o músico Cruges, ansioso por visitar a Alemanha – «*aquela pátria sagrada dos seus deuses*» – em peregrinação artística, responde desdenhosamente a uma observação sobre a Itália com o comentário lapidar: «*Tudo contradanças!...*».

O problema histórico colocado pela análise do confronto entre italianismo e germanismo no Portugal oitocentista (numa versão, aliás, manifestamente primária e evidenciando, em geral, pouca consistência argumentativa de ambas as partes) não se situa de modo algum na determinação do grau de «razão» contido em ambas as posições, mas na avaliação da medida em que a cultura musical portuguesa da época, independentemente das suas debilidades específicas, se integra no panorama geral da música europeia do século XIX. A esse respeito, é importante sublinhar que a dicotomia italianismo/germanismo, tal como se observa na música do século XIX, é uma questão de ordem diversa das rivalidades estilísticas que periodicamente se verificam na história da música, entre os partidários de uma ou outra «nacionalidade» musical (como por exemplo as querelas setecentistas sobre a primazia respectiva das músicas francesa e italiana); os termos do debate não podem ser aqui

reconduzidos a uma mera questão de rivalidade estilística, mas implicam antes a avaliação da fundamental incompatibilidade entre dois sistemas culturais na sua totalidade estética, sociológica e institucional, que constitui um dos traços simultaneamente mais marcantes e menos aprofundados da história do século XIX musical.

Referindo-se à questão, a pretexto da formulação «*a era de Beethoven e Rossini*» adoptada pelo historiador oitocentista Raphael Georg Kiesewetter para designar as primeiras décadas do século XIX, Carl Dahlhaus problematizou da seguinte forma o debate italianismo/germanismo: «*Dass die italienische Oper des 19. Jahrhunderts eine musikalische Kultur eigenen ästhetischen Rechts darstellt, die nicht an einem Musikbegriff gemessen werden darf, der von der Beethovenschen Symphonie oder dem Wagnerschen Musikdrama abstrahiert wurde, ist eine Selbstverständlichkeit, die niemand leugnet, die aber andererseits selten bis in ihre äussersten Konsequenzen verfolgt und respektiert wird [...]. Die Differenz zwischen den «zwei Kulturen der Musik», für die in Kiesewetters – durchaus repräsentativer – Darstellung Beethoven und Rossini einsteht, bedeutete nichts geringeres als eine tiefgreifende Spaltung des Musikbegriffs, die zu den fundamentalen musikgeschichtlichen Tatsachen des 19. Jahrhunderts gehört. Für den Stildualismus, der daraus resultierte, war der Unterschied zwischen Oper und Instrumentalmusik – den Verdi mit charakteristischer Abkürzung als Unterschied zwischen italienischer Oper und deutscher Instrumentalmusik begriff – bedeutsam, wenn auch nicht allein ausschlaggebend. Die virtuose Musik Paganinis und Liszts partizipierte am Musikbegriff Rossinis, das Wagnersche Musikdrama an den ästhetischen Prämissen Beethovens, und man könnte, um den Sinn und die geschichtliche Tragweite der ästhetischen Dichotomie zu verdeutlichen, von einer instrumentalen Variante der Opernvirtuosität einerseits und einer Opernvariante der Beethovenschen Symphonik andererseits sprechen (in Übereinstimmung mit Wagners wie Verdis Geschichtsverständnis)».⁸*

Um dos efeitos historicamente mais determinantes (e aparentemente menos previsíveis) produzidos pela vaga de wagnerismo que varreu a Europa a partir sobretudo da vitória alemã na guerra franco – prussiana terá sido, precisamente, o de popularizar uma certa visão da história musical subordinada à primazia dos «grandes mestres alemães» (mesmo, e paradoxalmente, nos aspectos da tradição alemã mais distantes do conceito wagneriano da «obra de arte do futuro» – uma outra fórmula apropriada à afirmação da supremacia da «escola alemã» sobre todas as outras). É fundamentalmente à difusão das ideologias estético-musicais do espaço germânico, mesmo quando originárias de quadrantes assumidamente anti-wagnerianos, como no caso mais famoso de Hanslick, que devemos uma certa imagem da música instrumental alemã como o domínio por excelência da «música pura» ou «absoluta», dois conceitos tornados sinónimos de um grau superior de dignidade estética, e retrospectivamente aplicados a compositores como Bach ou Mozart, representantes de estilos com pressupostos estéticos absolutamente diversos da noção de «belo musical» postulada por Hanslick e os seus seguidores.

Não por acaso, os pioneiros da musicologia portuguesa bem como os representantes da crítica musical «progressista» da segunda metade do século XIX são principalmente germanistas convictos, imbuídos de um sentido de cruzada «civilizadora» contra a decadência nacional, que o mesmo é dizer, o

italianismo: Platon Vaxel, céptico em relação a Wagner e Liszt, é um admirador entusiasta de Brahms e dos valores do «classicismo», tal como este podia ser concebido em finais do século XIX; Joaquim de Vasconcelos, como já referimos, regressa da Alemanha com uma formação intelectual completamente germânica; Viana da Mota, tendo feito da Alemanha a sua pátria de eleição entre 1882 e 1914, regressa a Portugal para se tornar director do Conservatório de Lisboa em 1917 e fulminar, em nome de Bach, Beethoven e Liszt, contra «a funesta preponderância da ópera em Portugal»; Bernardo Moreira de Sá, discípulo em Berlim do célebre Joachim, prossegue no Porto uma actividade de dinamização musical em moldes fortemente impregnados pelo modelo alemão; enfim, Luís de Freitas Branco fortalece igualmente em Berlim as suas afinidades germânicas (depois equilibradas, é certo, pela influência francesa), muito perceptíveis na sua obra musicográfica: já no texto da sua conferência na Liga Naval, «Música e instrumentos» de 1915, por exemplo, a história da música portuguesa é interrompida em meados do século XVIII, com a «desnacionalização» provocada pelo italianismo corruptor, retomando o mesmo tema com apreciável constância de pontos de vista na sua *História Popular da Música*, de 1943: «*Se D. João V tivesse conservado nas igrejas portuguesas a tradição romana dos modos gregorianos e da polifonia vocal, se os seus sucessores em vez de aceitar o modelo de Nápoles até na detestável terceira escola napolitana, tivessem chamado um Stamitz para dirigir a música instrumental e um Gluck para reformar a ópera, ter-se-ia mudado a face das coisas musicais em Portugal, principalmente se, a par desta transformação artística, se tivesse permitido a correspondente transformação intelectual*».⁹ Assinale-se de passagem a imprecisão histórica contida na afirmação relativa à acção de D. João V, já que a criação da escola de cantochão do convento de Santa Catarina de Ribamar vem precisamente desmentir a desafeição do monarca pela tradição gregoriana, não obstante a revisão barroquizante desse repertório aí praticada sob a direcção do veneziano Giovanni Giorgi.

Ainda que a visão actual do século XIX alemão seja dominada pela sequência dos «grandes mestres», de Haydn e Mozart a Brahms e Wagner, é necessário não esquecer que, mesmo na Alemanha, a corrente a que hoje atribuímos o peso de um cânone cultural inquestionável ocupava, de facto, na vida musical de Oitocentos um lugar claramente minoritário do ponto de vista das preferências do público, e reservado a um núcleo de amadores esclarecidos para quem a ideia de uma «religião da arte» oferecia o atractivo próprio de uma actividade mais ou menos esotérica. Embora tenhamos tendência para o esquecer, é essencial recordar que o modelo cultural dominante em toda a Europa, de Lisboa a S. Petersburgo, entre os finais do século XVIII e a época de Wagner (ou, mais exactamente, do wagnerismo), é a cultura operática franco-italiana, com os seus subprodutos para consumo doméstico (variações e «pot-pourris» dos trechos operáticos mais populares), romanças sentimentais, em parte emancipadas de uma matriz teatral, as suas «variantes» instrumentais (para utilizar a expressão de Dahlhaus) sob a forma da peça virtuosística para piano, violino, etc., e os seus prolongamentos, particularmente sensíveis na área católica, é certo, no campo da música religiosa. É sobre este pano de fundo que devemos colocar toda a problemática histórica e estética da música do século XIX, sob pena de soçobrarmos nos mais irremediáveis contra-sensos.

Não é indiferente, nomeadamente, que a recepção da música alemã em Portugal se tenha processado de modo mais intenso a partir da difusão da obra de Wagner, iniciada esporádica e fragmentariamente na década de 60, e conduzida de modo mais sistemático desde 1883. Essa razão explica, por exemplo, o facto aparentemente insólito de a *Tetralogia* ter sido conhecida do público português antes d'*As Bodas de Fígaro*, com o resultado de múltiplas distorções e dificuldades no processo de percepção da música «germânica» por parte de um público que, por altura da implantação da República (e em certos aspectos, muito mais tarde), continuava fiel a sistemas de comunicação artística e hábitos culturais definidos, no essencial, em função do sistema operático franco-italiano oitocentista.

Dessa dificuldade dava conta à sua maneira o crítico Manuel Ramos, no seu opúsculo intitulado *A Música Portuguesa*, de 1892, ao referir a propósito dos esforços dos apóstolos da música alemã entre nós: «*Reagindo contra a baixa música italiana, contra as escórias que a deplorável ruína artística da pátria gloriosa de Porpora, Cherubini, Stradella, Pergolese, lançam diariamente sobre nós, os chefes do movimento quiseram implantar de chofre a quintessência do idealismo germânico, Beethoven, Mozart, Haydn, Schumann, Brahms, tudo quanto há de mais profundo e sábio na arte. Ora não se pode começar por Beethoven, como se não pode encetar pelo cálculo integral o estudo das matemáticas*». Interessante é a observação seguinte, em prol da tradição francesa, que pelo fim do século começava a impor-se como alternativa parcial ao exclusivismo italiano: «*A música francesa, a boa música francesa de Berlioz, Gounod, Saint Saëns, Guiraud, Lalo, Bizet, preenche como nenhuma outra o papel educativo que se foi buscar à música alemã, pelas suas qualidades de clareza, graça e equilíbrio. Não tem as profundezas da música germânica, os seus amplos voos, a sua vasta envergadura e por essa razão estava destinada a uma função preparatória que era indispensável entre nós*».¹⁰

A natureza do debate estético em torno de germanismo, italianismo e francesismo na vida musical informa maciçamente o quadro de referências intelectuais dos fundadores da nossa musicologia. Deste modo, quer a rejeição, quer a defesa de algumas figuras polémicas do nosso século XIX musical aparecem singularmente contaminadas pelas posições ideológicas dos seus autores, e não reflectem senão excepcionalmente uma avaliação objectiva da realidade histórica. Um bom exemplo disso é o caso do compositor Joaquim Casimiro, alternadamente vilipendiado por Joaquim de Vasconcelos n'*Os Músicos Portugueses* em nome de uma nebulosa sublimidade artística que Casimiro teria «prostituído à plebe» (sic) – consequência do seu italianismo, adivinha-se – e incensado de modo igualmente inconsistente por Ernesto Vieira, num elogio aliás retomado por Mário de Sampaio Ribeiro, neste último caso decorrente de simpatias ideológicas com o «último descendente» da cultura eclesiástica do Antigo Regime. À esquerda como à direita, digamos assim, fica por elucidar o essencial: no caso de Joaquim Casimiro, o provincianismo de um pequeno mestre de significado histórico meramente local.

A revisão das matrizes ideológicas dos primórdios da musicologia portuguesa não ficaria completa sem uma análise dos temas do nacionalismo e da secularização, inextricavelmente ligados ao da controvérsia entre italianismo e germanismo. A questão da mitologia nacionalista na música

portuguesa dos séculos XIX e XX foi anteriormente por mim evocada numa comunicação ao colóquio do ICTM de 1986, pelo que remeto para esse artigo¹¹ os eventuais interessados. Assim, limitar-me-ei aqui a salientar os traços principais dessa problemática, sobretudo no que diz respeito à interpretação da nossa história da música, socorrendo-me mais uma vez de exemplos significativos colhidos na literatura historiográfica e crítica portuguesa.

A reivindicação do estatuto de «nacional» (no sentido da afirmação de uma identidade cultural própria através da constituição de um «carácter» musical específico) surge na consciência musical portuguesa associada à difusão da ideologia estética do Romantismo. Significativamente, no entanto, cabem a visitantes estrangeiros as primeiras referências a um «ethos» musical caracteristicamente nacional, muito antes de o problema do nacionalismo se tornar uma questão determinante para a prática dos compositores portugueses. Tanto Beckford como Stafford e Adrien Balbi deixaram testemunhos aparentemente inequívocos a tal respeito, curiosamente, nos três casos, a propósito do repertório da «modinha». É bem conhecida, por exemplo, a predilecção por esse género musical manifestada pelo primeiro (introduzindo uma outra questão espinhosa, a saber, a da origem portuguesa ou brasileira do género), fazendo de passagem a seguinte descrição do carácter da música «nacional»: «*Os Portugueses caem sempre, naturalmente, em modulações de lamentoso tom que me vão direitas ao coração. Os seus minuets são ao mesmo tempo ternos e majestosos*».¹² Stafford, na sua *História da Música* (citado por Teófilo Braga na *História do Teatro Português*), afirma, peremptório: «*O povo português possui um grande número de árias lindíssimas e de uma grande antiguidade. Estas árias nacionais são os lunduns e as modinhas. Estas em nada se parecem com as árias das outras nações, a modulação é absolutamente original. As melodias portuguesas [são] simples, nobres e muito expressivas. É para sentir que os compositores portugueses abandonem o estilo da sua música nacional para adoptarem a maneira italiana*».¹³ Enfim, Balbi, no seu *Essai statistique* (1822), informa: «*Les Portugais excellent surtout dans un genre de chant qu'ils appellent modinhas. C'est une espèce de chanson qui a un caractère particulier par lequel elle se distingue des chansons populaires de toutes les autres nations*».¹⁴

Se é verdade que a história da modinha se encontra, em grande parte, por fazer, os exemplos do género hoje conhecidos dificilmente parecem corroborar tais testemunhos (excepto, possivelmente, nos casos em que o influxo afro-brasileiro é mais patente, o que, de qualquer modo, colide com a definição de um melodismo genuinamente «português»), antes testemunhando, com o seu perfil falsamente «naïf» de género musical semi-culto, um parentesco estilístico pronunciado em relação quer à *canzonetta* italiana, quer à *romance* francesa; quanto à «grande antiguidade» da modinha, estamos mesmo perante uma interpretação totalmente mítica dos factos. Mas tanto pode a mitologia nacionalista, que ainda em escritos do poeta António Feliciano de Castilho, já em meados do século XIX, a modinha surge como o mais autêntico símbolo da personalidade melódica «castiça» por oposição às perniciosas influências estrangeiras, um tema aliás obsessivamente glosado por este escritor, que, entre os nossos autores românticos, é certamente aquele que mais detalhadamente (embora com fraca competência técnica) se ocupou da problemática musical. É significativo, aliás que o faça, por exemplo, no âmbito do elogio da ópera cómica *O Beijo*, de Silva Leal, com música do italiano

Angelo Frondoni, estreada em 1844 no Teatro da Rua do Condes, que parece ter marcado decisivamente a música de teatro popular de cunho «nacional».¹⁵ Nessa obra sobressaía em especial um número musical, a «moda da saloia» que veio a funcionar como um autêntico paradigma da expressão «popular» sendo rapidamente adoptada como produto folclórico; Ernesto Vieira, por exemplo, informa que «*essa moda tornou-se popularíssima e o povo variava-a com coplas mais ou menos gaiatas*».¹⁶

Vemos ainda Castilho, em 1846, fazer a defesa de uma música «nacional» rural no seguintes termos: «*É esta quase toda antiga; antiquíssima pudéramos dizer de muita; e conserva puro e extreme o primitivo sabor. Condiz com a Linguagem, com o trajar, com os costumes; seria excelente oráculo para consultarem os modernos compositores de óperas nacionais [...] Rossinem, Bellinem e Donizettem quanto quizerem, façam-no até (se já não pode ser por menos), façam-no a frouxo e a granel por essas comédias e farsas, em que fala gente do nosso sangue e dos nossos nomes. Mas uma vez ou outra [...] deixem-nos ouvir em bocas patricias coisa que nos alembre de cantilenas de nossas amas, cantilenas que, ainda depois de apagadas da memória, lá se ficam algures no coração, com quanto basta de vida para ressurgirem ao primeiro aceno*».¹⁷ Não sendo de excluir, naturalmente, que Castilho se referisse a estratos eventualmente mais antigos do folclore rural não «contaminados» pela música do teatro popular, é forçoso admitir que, na sua exaltação entusiástica da música do «povo», «quase toda antiga» ou «antiquíssima», esta se misturasse indiferentemente com a «recentíssima» que as óperas cómicas, farsas e operetas, por vezes da autoria de compositores italianos ou italianizantes, convertiam em «folclore» efectivamente difundido por todo o país em variações mais ou menos «gaiatas». O estudo das primeiras colectâneas impressas de música popular que chegaram até nós, a mais antiga das quais parece ter sido publicada em 1857, por João António Ribas, e que serviram nomeadamente a Victor Hussla e Viana da Mota como repositório de temas para as suas obras «nacionalistas», tenderia a confirmar esta hipótese: mesmo nos cancioneiros de Adelino António das Neves e Melo e de César das Neves, de 1872 e 1893-8, respectivamente, são raras as espécies construídas sobre estruturas modais, o que naturalmente não abona no sentido da sua grande antiguidade. Como se sabe, aliás, o repertório tradicional rural só foi objecto de alguma investigação sistemática no nosso século, pelo que a invocação da música «popular» como repositório das raízes culturais mais profundas da raça durante o século XIX não pode ser aceite sem as mais sérias reservas.

O mito da «regeneração» musical espontânea por via do contacto com a música do «povo» persiste no imaginário cultural português combinando-se com o desígnio nacionalista e uma visão fortemente parcial do passado histórico para desembocar, no âmbito da historiografia, em tomadas de posição como a de Ernesto Vieira na brochura *A Música em Portugal, de 1908* (reeditada em 1911): «*Todo o povo que tem linguagem sua, carácter próprio, vida autónoma, deve também possuir uma arte nacional: se não a tiver, precisa adquiri-la; se a perdeu, deve esforçar-se em recuperá-la. Portugal está hoje nesta última situação: perdeu, há exactamente dois séculos, a sua música característica, e procura agora dar-lhe novos alentos [...]. Vão-se tornando notáveis e frequentes certas tentativas para fazer entrar nos domínios da arte mais esmerada as canções tradicionais ouvidas*

nos recantos das povoações rústicas, aquele « cantar saudoso» – segundo a frase de João de Barros – que caracteriza a melopeia dos povos peninsulares. Esse cantar saudoso nunca deixou de existir, visto que, decorridos quatrocentos anos depois de ter sido notado por João de Barros, ele se encontra ainda não raro ecoando pelos nossos campos e serras. Somente da arte culta o desterraram as árias e recitativos garganteados pelos capadinhos romanos, que D. João V e D. José importaram juntamente com outras mercadorias, não sei se tão avariadas como aquela». ¹⁸

Note-se a interpretação puramente mítica da continuidade de uma tradição musical autóctone que permitiria identificar sem mais o «cantar saudoso» de João de Barros com as canções «dos nossos campos e serras» que Vieira pretendia ouvir ainda, na sua pureza original, em 1911; e, sobre o mesmo assunto, não deixa de ser especialmente curiosa a observação de Manuel Ramos em 1892, no texto anteriormente citado, segundo o qual «a música portuguesa, ainda se conserva na boca do homem do campo, na do marinheiro, na do libertino», ¹⁹ sendo de relevar a curiosa e original associação do bordel ao campo e à marinha como os mais genuínos santuários da essência da raça.

A questão muito debatida de saber se existiu ou não nacionalismo musical em Portugal, à semelhança das outras nações periféricas da Europa, durante o século XIX, não pode ser esclarecida sem que primeiro nos entendamos sobre o sentido da expressão «nacionalismo musical». Temos de reconhecer, aliás, que de um modo geral aquilo que a história da música europeia registou como nacionalismo no século XIX não é mais do que a introdução de efeitos de «côr local», baseados ou não directamente no folclore, num estilo musical comum fundamentalmente determinado quer pela tradição alemã, quer pela franco-italiana, conforme as áreas de influência dessas culturas. Smetana, Dvorák ou Grieg não fazem mais do que enxertar um «melos» identificado com o folclore boémio ou norueguês em obras que indiscutivelmente se integram sob o ponto de vista da técnica e do estilo na tradição musical centro-europeia, enquanto que Chopin, por exemplo, faz essencialmente o mesmo em relação à Polónia a partir da tradição franco-italiana. O caso do chamado nacionalismo russo é possivelmente um pouco mais complexo, mas ainda aí se verifica no essencial a mesma tendência: Glinka, por exemplo, opera uma curiosa amálgama entre as várias tradições eruditas ocidentais e alguns aspectos do folclore russo e do canto litúrgico ortodoxo (cultivando noutras ocasiões, diga-se de passagem, com igual desenvoltura, outras formas de côr local, como, por exemplo, a espanhola, na sua *Jota Aragonesa*).

Quando a «côr local» serve circunstancialmente um propósito de afirmação nacional e patriótica (como por exemplo, a propósito da identificação de Chopin com a «causa polaca», em 1830), falamos habitualmente de nacionalismo musical: mas não quando processos técnicos em tudo semelhantes são utilizados noutro contexto histórico ou político, e sobretudo por um compositor não-nacional: o final do *Triplo Concerto* de Beethoven, por exemplo, tratando-se embora de um característico *Rondo alla polacca*, não é em princípio considerado como expressão da identidade da nação polaca. Mais ainda: nas óperas *A Vida pelo Czar* de Glinka e *Boris Godunov* de Mussorgski, a mesma dança (a «Polonaise») é utilizada para caracterizar musicalmente o inimigo histórico da nação russa, ²⁰ enquanto que Tchaikovski introduz a famosa «polonaise» do III Acto de *Evgeni Onegin* como simples símbolo da cultura aristocrática e ocidentalista de São Petersburgo, obviamente sem qualquer conotação «nacionalista».

Por vezes o cariz puramente ideológico de uma tal designação revela-se na ausência pura e simples de um critério tangível de definição de qualquer elemento musical nacional; como quando, a propósito da música da ópera *L'Arco di Sant'Anna* (1867) de Francisco de Sá Noronha, o crítico José Maria de Andrade Ferreira identificava o equivalente «*daquela doce e cismadora melancolia que imprime cunho tão peculiar no génio da poesia peninsular*»,²¹ e isso apesar de essa música, como o demonstrou Luísa Cymbron num trabalho recente,²² ser pouco mais do que uma imitação do estilo de Verdi, que, por sinal, chega a raiar o plágio em relação a algumas passagens de *Il Trovatore*. Em relação ao nacionalismo musical, apetece dizer, com Pirandello: «*così è, se vi pare*».

A reavaliação da problemática do nacionalismo musical deveria levar-nos a reconsiderar alguns lugares-comuns da historiografia musical portuguesa, como, por exemplo, a afirmação corrente segundo a qual a *Serrana* (1899), de Alfredo Keil constituiria a primeira ópera nacional portuguesa. Ela não é, do ponto de vista cronológico, nem a primeira ópera em língua portuguesa (tendo sido estreada, aliás, como tantas outras, em versão italiana), nem a primeira sobre temática portuguesa ou com personagens nacionais, nem sequer a primeira a combinar as duas qualidades e, do ponto de vista estilístico, ela está certamente muito próxima do verismo italiano e de certas óperas de Massenet, a cuja estética é aplicada, ocasionalmente, uma «estilização» da música popular portuguesa (nomeadamente no episódio da «cantiga ao desafio» da Cena III do I Acto).

Finalmente, sobre o tema da secularização, não julgo necessário alongar-me, uma vez que o mesmo já foi tratado por Rui Vieira Nery na sua tese, infelizmente ainda inédita, sobre a biblioteca musical de D. João IV. Recordo apenas que essa característica, aliada agora à rejeição do germanismo como factor, ele próprio, de decadência da «alma latina», foi polemicamente enfatizada por Mário de Sampaio Ribeiro no seu opúsculo *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX* (1936), um texto aliás interessantíssimo pela sua delirante profissão de fé reaccionária, no qual o autor conclui, pura e simplesmente, que «*o século XIX matou a espiritualidade – verdadeira mãe da Arte*». ²³ Esta posição parece responder indirectamente à apologia, igualmente polémica, do mesmo século por Fernando Lopes Graça, representante de um quadrante ideológico completamente oposto ao de Sampaio Ribeiro, que, sensivelmente na mesma época (1935), invocava o impulso laico e civilista dos reformadores de Oitocentos para declarar: «*O nosso século XIX é [...] um dos mais activos e importantes, senão o mais activo e o mais importante, dos períodos da história da música portuguesa. Se a sua actividade não é a mais intensa é, sem dúvida alguma, a mais fecunda, a de mais fortes e proveitosas consequências*». ²⁴

O que fazer, então, com o século XIX? Em primeiro lugar, em minha opinião, fazer tábuas rasas dos preconceitos ideológicos que desde há muito impedem uma apreciação objectiva desse capítulo da nossa herança musical. Em segundo lugar, recolocar o seu estudo num horizonte contextual apropriado, que evite os habituais erros de perspectiva provocados por comparações descabidas com tradições musicais essencialmente diversas da nossa. E, em terceiro lugar, naturalmente, proceder à inventariação e ao estudo de um património que permanece, de facto, quase totalmente desconhecido. E se porventura tivermos de concluir, pela menoridade estética de nossa produção

musical oitocentista, isso não se deverá provavelmente tanto aos pecados de italianismo, germanismo, ou outros ismos, como à deficiente formação técnica dos compositores portugueses, entre, digamos, João Domingos Bomtempo e Augusto Machado, resultante do isolamento cultural do País, da ausência de estruturas adequadas de ensino profissional da música e da insuficiência do estímulo à criação por parte das instituições da vida musical do tempo. É precisamente a história dessas instituições (estabelecimentos de ensino, sociedades de concertos, teatros, casas de edição, etc.) e a sua inserção nos valores da sociedade oitocentista portuguesa que aguardam a atenção do historiador, a fim de que um quadro mais rigoroso da problemática do século XIX musical português possa vir a ser traçado um dia em bases metodológicas consistentes.

NOTAS

- ¹ P. 4.
- ² Vol. IX, pp. 127-8. Note-se de passagem que, nos seus *Princípios de Música* (2º Volume, de 1824), Rodrigo Ferreira da Costa expusera com muito maior competência e rigor histórico a evolução dos géneros instrumentais, num precedente que permaneceria sem continuidade.
- ³ *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, p. 415.
- ⁴ In *Os gatos*, VI, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1933, pp. 266-7.
- ⁵ Nomeadamente na sua obra principal, *Os músicos portugueses* (1870).
- ⁶ «A arte musical em Lisboa no século XIX» in *A Arte musical* nº 54, p. 1.
- ⁷ Falstaff (pseudónimo de A. Arroio), *Perfis artísticos. II – Moreira de Sá*, Porto, Tipografia Ocidental, p. VII.
- ⁸ *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, p. 7.
- ⁹ P. 146.
- ¹⁰ Porto, Imprensa Portuguesa, p. XVI.
- ¹¹ «Nacionalismo musical, ou os equívocos da portugalidade» in *Actas do Colóquio «Cross-Cultural Processes in Music: The Role of Portugal in the World's Music since the Fifteenth Century*, ed. por Salwa Castelo-Branco, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, no prelo.
- ¹² *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, ed. por Boyd Alexander, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983 (tradução de João Gaspar Simões), p. 63.
- ¹³ Cit. in Teófilo Braga, *História do teatro português. A baixa comédia e a ópera*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871, p. 154.
- ¹⁴ P. CCXIII.
- ¹⁵ *Vivos e mortos*, Vol VII, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904, pp. 5-8.
- ¹⁶ *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, p. 434.
- ¹⁷ *O presbitério da montanha*, Vol, I, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1905, pp. 74-5.
- ¹⁸ Pp. 7-8.
- ¹⁹ P. XXXII.
- ²⁰ Poderíamos talvez neste caso falar de algo como um «nacionalismo negativo».
- ²¹ *Literatura, música e belas-artes*, Vol. II, Lisboa, Roland e Semiond, 1872, p. 268.
- ²² *Francisco de Sá Noronha e L'Arco di Sant'Anna: Para o estudo da ópera em Portugal (1860 - 70)*, inédito, 1990.
- ²⁴ «A música portuguesa no século XIX» in *A Música portuguesa e os seus problemas*, Vol. I, Porto, Lopes da Silva, 1944, pp. 85-7.

