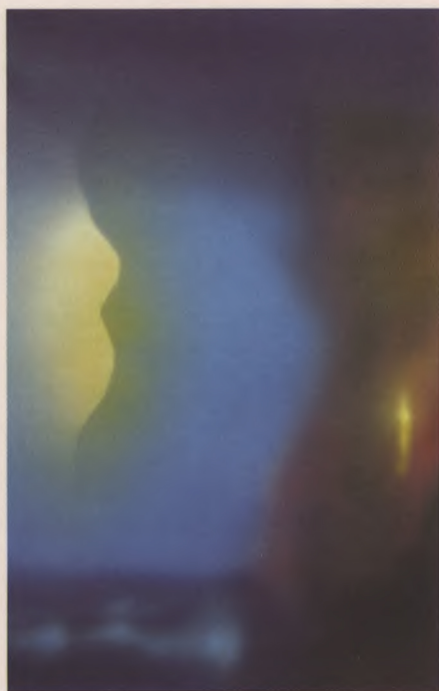


REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



PORTUGAL

VOLUME 28, 2007

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**MAR, MÚSICA E IDEOLOGIA
PORTUGAL ENTRE OS LUSÍADAS
E A HISTORIA TRÁGICO-MARÍTIMA****

O amplo desenvolvimento dos nacionalismos no período revolucionário francês iniciado em 1789 não constitui mera coincidência histórica. Se, num primeiro tempo, a oposição europeia movida à pátria regicida de Luís XVI uniu os cidadãos em torno da bandeira tricolor, levando-os a lutar pelos ideais nascidos no seu solo, facto que, em última análise, consubstanciou o nacionalismo francês, num segundo, a resistência às baionetas napoleónicas gerou aqui e além, da parte de alguns povos ocupados, um sentimento defensivo em torno de alguns valores tidos por específicos, como a língua, os costumes, a religião e um passado comum, despertando os nacionalismos europeus. Estas tendências, que voltaram a ter um ponto alto em 1848, com a "Primavera dos Povos"

* Mestrando de História Contemporânea na FLUC e colaborador do CEIS20.

** O presente texto retoma e amplia a temática da comunicação "Mar, música e ideologia - entre *Os Lusíadas* e a *História Trágico-Marítima*", proferida no Congresso Internacional "O Artista como Intelectual. No Centenário de Fernando Lopes-Graça", organizado pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, de 26 a 29 de Abril de 2006.

⁽¹⁾ Esta asserção, em face da complexidade do problema e do intenso debate historiográfico, sociológico e político, possui um valor indicativo. Para uma tipologia simultaneamente descritiva e crítica das interpretações do fenómeno nacionalista, ver Anthony Smith, *Nacionalismo y Modernidad*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000.

- série de tentativas revolucionárias independentistas visando romper o quadro dos grandes impérios -, bem como o carácter espectacular das reunificações italiana e alemã, levaram muitos autores a considerar Oitocentos o "século dos nacionalismos". Tal designação é, em boa verdade, redutora. Que dizer do século XX, cujos portões são franqueados com um primeiro conflito mundial fruto de tensões nacionalistas, tendo o seu termo assinalado o nascimento de toda uma série de países no Velho Continente? Ou que dizer da vaga anticolonialista sucedendo a Segunda Guerra Mundial, que veio a desaguar nas independências africanas? Ou então, no presente, nos alvares do século XXI, e apesar da muita argumentação expendida em veia pós-moderna, vaticinando o *fim* das nações, que inferências retirar, para não ir mais longe, do caso espanhol?

Essencial a este processo foi (e ainda é) a criação de consensos a nível interno. Daí que os Estados-Nação, muitas vezes inconscientemente, tenham tido a necessidade de chamar a si todo um manancial de manifestações oriundas do campo religioso, fazendo-se revestir de uma aura sagrada capaz de justificar a sua legitimidade da maneira mais peremptória possível perante os cidadãos: a chamada religiosidade cívica⁽²⁾. E assim que a história da pátria começa a ganhar contornos de missão (provação) de um "povo escolhido", cujo acto fundador e principais lances são periodicamente lembrados um tanto na linha do mito do eterno retorno das sociedades arcaicas⁽³⁾. Os feriados nacionais, suspensão do tempo "profano" (quotidiano), disso constituem acabado exemplo, assim como as paradas militares e os cortejos cívicos realizados nesses dias não deixam de evocar, ainda que num registo que se pretende expressão de laicismo, os préstitos religiosos e as procissões populares em honra dos santos. Aliás, nenhum Estado-Nação prescinde da sua própria hagiografia e martirologio, oferecendo às figuras históricas mais denodadas um equivalente secularizado da eternidade, ou seja, a memória cívica (estátuas, nomes de ruas, sepultura no panteão)⁽⁴⁾.

(2) *yer* Fernando Catroga, "A Religião Civil do Estado Nação. Os casos dos EUA e da França", *Revista de História das Ideias*, Coimbra, vol. 26, 2005, pp. 503-581.

(3) Cf. Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70.

(4) Cf. Pierre Nora (dir.), *La Nation*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, vol. II - *Les lieux de mémoire*.

De igual modo, a dimensão espacial foi santificada, quer popularizándose o dito "fronteiras sagradas", quer recaindo um olhar devoto sobre alguns espaços físicos ligados à nacionalidade, espécie de "altares cívicos da pátria". É assim que o Estado, por intermédio de uma educação tornada uniforme e obrigatória, vulgariza aos olhos dos jovens cidadãos a imagem do país nos inúmeros mapas postados nas paredes das escolas. Simultaneamente, os sistemas educativos esforçam-se por anular particularismos que obstem ao triunfo do projecto nacional. Ensina-se uma língua e busca-se circunscrever ou mesmo extirpar dialectos. A ginástica e a prática do canto coral, visões da ordem e da disciplina, ao criarem o sincronismo e o espírito de grupo, antecipam o serviço militar no qual se exaltará o papel do sacrifício (o "morrer pela pátria"), esse tema cristão por excelência.

Também os hinos de inspiração patriótica, a seu modo verdadeiras orações ou liturgias, atestam a mesma paternidade religiosa, não sendo por acaso que os laços entre música e nacionalismo remontem aos meados do século XVIII e princípios do século XIX. É que, correlatamente, se iniciaram as primeiras recolhas de poemas e de melodias populares, caso da antologia alemã *Des Knaben Wunderhorn* (O Rapaz da Trompa Mágica), publicada em 1808 e mais tarde imortalizada na obra homónima do compositor austríaco Gustav Mahler (1860-1911) - esta última, porém, neutra do ponto de vista nacionalista. Por outro lado, a redescoberta dos tempos medievais, essa Idade de Ouro endeusada pelo movimento romântico, com as suas tradições e costumes, as suas lendas e cancioneiros, mas, acima de tudo, a antecâmara das futuras línguas nacionais, induziu à composição de toda uma série de óperas baseada em mitos ou em factos históricos heroificados, com o recurso a elementos melódicos de recorte popular, fazendo uso de um libreto escrito no idioma nacional em lugar do italiano (espécie de língua franca da escrita operática). Já no domínio puramente instrumental floresceu, nos géneros da sinfonia e do poema sinfónico, igual preocupação em retratar o *ethos* nacional, tendência que prevaleceu na produção de muitos compositores europeus de meados do século XIX e boa parte da centúria seguinte⁽⁵⁾. Ser-se-ia tentado a afirmar

⁽⁵⁾Cf. Norbert Dufourcq, *Pequena História da Música*, Lisboa, Edições 70, 1994, p. 134.

que a música seguia as pisadas de certa literatura nacionalista, criando esta brevíários de patriotismo e aquela segundos hinos.

Na verdade, os Estados-Nação e os nacionalismos, quer reduzindo os discursos a alguns slogans (dogmas ou *leitmotiven*), aos quais se seguiam grandes paradas (préstitos) ao som do hino (oração que tomou o lugar do *Te Deum*), quer fazendo acompanhar documentários cinematográficos da mais corriqueira operação militar com música unânime reconhecida como heroica e patriótica (canonização), quer ainda promovendo o folclore, os seus compositores e as marchas militares no seio do exército, limitavam-se a seguir os ensinamentos acima indicados, bem como a adaptar práticas do cerimonial religioso (cristão).

Assim, a arte dos sons foi um solo fértil para tais ideais, cujo ímpeto não esmoreceu com o crepúsculo do Romantismo. A provar esta asserção o caso luso, pois, se as duas primeiras grandes obras nacionalistas, a sinfonia *À Pátria*, de José Viana da Mota (1868-1948) e a ópera *Serrana*, de Alfredo Keil (1859-1907), viram a luz do dia na derradeira década de Oitocentos, outros autores do século seguinte prosseguiram esta demanda das "raízes" portuguesas. Obviamente, diferiram as causas, os métodos e o resultado final de tais pesquisas sonoras, tanto mais que o estabelecimento, durante mais de quarenta anos, do regime autoritário e nacionalista do Estado Novo condicionou e imprimiu um cunho estetizante muito próprio às produções que nasceram no decorrer da sua vigência. E, sem dúvida, coube ao mar e aos Descobrimientos, temas maiores da *nostra* mitologia, granjear atenção redobrada. Foi o caso do grupo de bailados Verde Gaio. Para este, que encetou uma acção cultural que vinha ao encontro da "Política do Espírito" preconizada pela propaganda de Salazar, vários compositores destinaram partituras coreográficas com o elemento marinho bem patente. Contraprova deste interesse: Fernando Lopes-Graça (1906-1994), músico ligado à oposição, numa das suas composições mais importantes, a cantata *História Trágico-Marítima*, abordava a mesma temática num registo manifestamente anticolonial.

No texto que se segue, no qual não houve a pretensão de abordar o sujeito numa perspectiva musicológica, mas num registo mais histórico-cultural e comparativo, quase à maneira de um ensaio, serão desenvolvidas algumas reflexões acerca das influências do mar na música erudita portuguesa, passando-se em revista três (ou quatro) obras fundamentais de géneros distintos: uma sinfonia, dois bailados e uma cantata. Previamente, numa primeira parte cindida em duas

alíneas, serão tecidas algumas considerações a propósito da irrupção do nacionalismo na música europeia, para concluir com algumas notas acerca do tratamento musical do mar noutros países.

1. Música, nacionalismo e idiossincrasias

1.1. Música e nacionalismo

Ritual ou religiosa, lúdica ou festiva, funcional ou comemorativa, das muitas coordenadas que a música seguiu até ao século XVIII, a de politicamente empenhada ou abertamente reivindicativa só de forma mais esporádica se manifestou, ainda que o seu poder seja imenso:

"A música tem a capacidade de contribuir para a penetração de propaganda de maneiras muito diferentes, a maior parte das quais assenta na sua faculdade de alterar o ritmo da pulsação do ouvinte e de obter uma reacção física [...]. A música também pode ter um papel mnemónico, recordando emoções específicas, directamente ou com o acompanhamento de palavras, que nem sequer têm de ser sempre repetidas para serem eficazes. Por outro lado, a música tem uma qualidade catártica, destinada a transmitir um sentimento de temor e de submissão ao destino, que é igualmente útil aos propagandistas em determinadas ocasiões.⁽⁶⁾

Assim, George Friedrich Haendel (1685-1759), a pedido do monarca inglês, Jorge II, compôs uma *Música para os Reais Fogos de Artificio* (1749), assinalando o termo da Guerra da Sucessão da Áustria, assim como Joseph Haydn (1732-1809), alguns anos mais tarde, pretendia na sua Sinfonia n.º 45, *Os Adeuses*, chamar a atenção do seu mecenas, o príncipe de Eszterhazy, para os problemas laborais dos instrumentistas da orquestra que dirigia, num autêntico protesto operário *avant la lettre*⁽⁷⁾.

⁽⁶⁾ Cf. Oliver Thomson, *Uma História da Propaganda*, Lisboa, Temas e Debates, 2000, pp. 42-43.

⁽⁷⁾ Este episódio, documentado, e que reza assim: "com o seu *adágio* terminal, no decurso do qual os instrumentistas, à excepção de dois violinos, vão desaparecendo uns após outros, Haydn teria pretendido chamar a atenção do seu príncipe para a impaciência dos seus músicos (cujas famílias eram, por assim dizer, proibidas de permanecer em Eszterhaza) aguardando o final de uma

Por sua vez, Mozart, autor de música de inspiração maçónica, caso da *Ode Fúnebre em dó menor* e da célebre ópera *A Flauta Mágica*, na qual muitos quiseram ver rituais iniciáticos, também não preencheu os requisitos do artista interventor na sociedade que haveria de ser o músico dos séculos XIX e XX.

Sem dúvida, coube à Revolução Francesa de 1789 dar os primeiros passos nesta direcção, com o surgimento de um cancionero revolucionário festivo e fúnebre da lavra de poetas e de músicos amadores, que passou a acompanhar eventos como a plantação de árvores, as liturgias cívicas em honra do Ser Supremo e a comemorar os "mártires" tombados em combate⁽⁸⁾. No campo da música erudita, se alguns músicos franceses ou estrangeiros se identificaram e/ou aderiram aos ideais revolucionários, como o italiano Luigi Cherubini (1760-1842), foi decerto Ludwig van Beethoven (1770-1827) quem deixou os testemunhos mais duráveis. Não falando em pormenor da sua Sinfonia *Heroica* (1805), inicialmente destinada a homenagear o herói cívico Bonaparte e cujo andamento mais famoso é uma marcha fúnebre inspirada nos cerimoniais da república implantada em França, ou da sua única ópera, *Fidelio* (1814), cuja acção decorre num cárcere, numa óbvia alusão à Bastilha e à liberdade almejada, dir-se-ia que, na sua Nona Sinfonia (1824), sintetizou o ideário iluminista e revolucionário⁽⁹⁾. No que respeita a este derradeiro empreendimento sinfónico, no qual Beethoven integrou a *Ode* ou *Hino à Alegria*, do poeta alemão Schiller, não faltou quem nele visse uma "Marselhesa germânica, mais idealista, mais humanitária" ou uma grande "Festa da Federação"⁽¹⁰⁾. A hipótese de se tratar de um canto em honra do Ser Supremo, até porque

temporada que parecia não ter fim", vem descrito em Marc Vignal, "Joseph Haydn", in François-René Tranchefort (dir.), *Guia da Música Sinfónica*, Lisboa, Gradiva, 1998, pp. 308-309.

⁽⁸⁾ Cf. Antonio Cartaxo, *Ao sabor da música*, Lisboa, Editorial Caminho, 1996, pp. 82-83.

⁽⁹⁾ Ver Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon: political romanticism in the late works*, Berkeley, University of California Press, 2004.

⁽¹⁰⁾ Jean Chantavoine, *Beethoven*, Paris, Librairie Félix Alcan, s.d., p. 199. Cf. Jean e Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven - historia das obras*, Lisboa, Editorial Estampa, 1972, p. 223.

o poema exalta a humanidade, convidando explicitamente a lutar pela utopia da fraternidade universal, foi também adiantada⁽¹¹⁾.

Hector Berlioz (1803-1869), compositor romântico francês, autor de uma série de variações sobre A *Marselhesa*, fez na sua Sinfonia *Fúnebre e Triunfal* (1840) uma leitura mais nacionalista e inequívoca dos eventos e das práticas revolucionárias, que o mesmo é dizer da religiosidade cívica. Esta obra divide-se em duas partes: uma colossal *marcha fúnebre*, seguida de uma *oração fúnebre* e respectiva *apoteose*. Encomendada pelo Estado, no intuito de acompanhar o cortejo da transladação das cinzas dos "mártires" caídos na Revolução de 1830 para uma coluna erigida no local da Bastilha, nela e na cerimónia que enquadrou, deparamo-nos com elementos oriundos da liturgia cristã a um tempo fúnebres e festivos: o préstito, o relicário e o martirologio, a oração e uma secção final com os versos patrióticos *Gloire et triomphe*, do poeta Anthony Deschamps, a fazerem as vezes de *Te Deum*.

De qualquer modo, dentre as formas musicais cultivadas pelo grande movimento artístico responsável pela afirmação do nacionalismo na música, o Romantismo, destacou-se a ópera, visto que os compositores passaram cada vez mais a servir-se de libretos escritos em língua vernácula, de ambientes e de temáticas familiares aos seus compatriotas, e de lendas e episódios históricos colhidos nas tradições nacionais. Não foi talvez coincidência, os dois expoentes da ópera romântica, o italiano Giuseppe Verdi (1813-1901) e o alemão Richard Wagner (1813-1883), terem influenciado os processos de unificação dos respectivos países.

O primeiro, cujo nome se ligou literalmente à causa nacionalista - pois escrever o *slogan* "Viva VERDI" nas paredes significava dizer "Viva Vítor Emmanuel Re D'Italia", desafiando deste modo as autoridades austríacas - assinou diversas óperas, algumas censuradas por "imoralidade", mas mais frequentemente por temor de inflamar os italianos. Foi o caso de *A Batalha de Legnano* de 1848 - ano significativo, ano das revoluções europeias, ano da "Primavera dos Povos" - que Verdi, a princípio, planeou compor a partir de um libreto sobre uma batalha das Guerras Napoleónicas, mas cujo cenário, tolhido que estava pelo espírito insurrecto da época e pelas aspirações independentistas, transferiu para a época

⁽¹¹⁾Cf. José Maria Pedrosa Cardoso, "Os ecos da revolução ou a música tricolor de Ludwig van Beethoven", *Colóquio*, Lisboa, Dezembro 1989, 2.^a série, 31.º ano, pp. 51-52.

das lutas da Liga Lombarda contra o imperador alemão. E, de facto, o desfecho, com o moribundo líder da revolta negando falsas culpas que sobre si pendiam e clamando, abraçado à bandeira da causa, que "quem morre pela pátria não pode ter alma de criminoso", frase de imediato ecoada pela multidão que o cerca, não deixa dúvidas quanto ao intento. Como também dúvidas não tinha oferecido a ópera *Nabucco* (1842), na qual, traçadas as desventuras do cativo do povo hebreu na Babilónia, quiseram ver os patriotas uma metáfora da situação italiana. A conhecida passagem *Va Pensiero*, em que um coro de escravos hebreus lamenta a liberdade perdida, ao tornar-se um hino oficioso, confirma uma vez mais o poder mobilizador do canto coral.

Ao invés, Wagner, protagonista na tentativa revolucionária de 1848, em Dresden, interessou-se mais pelos mitos germânicos do que por enredos históricos, cantando as virtudes heroicas do povo alemão em obras compósitas e alegóricas, nem sempre claras quanto aos preceitos morais expostos, mas nas quais alguns comentadores detectaram a recriação do conflito ariano/semita numa toada não raras vezes displicentemente racista⁽¹²⁾.

No domínio orquestral os géneros que mais colheram foram a sinfonia e o poema sinfónico. E aqui, como na ópera, numa tendência que se veio a acentuar na segunda metade do século XIX, assistiu-se à inserção e tratamento estilístico deliberado de melodias populares nas peças compostas. Tal opção, em primeiro lugar apanágio das escolas russa e checa, caso do "Grupo dos Cinco"⁽¹³⁾, constituído por compositores Mily Balakirev (1837-1910), Alexander Borodin (1833-1887), Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Modest Mussorgsky (1839-1881) e César Cui (1835-1918), e pelos checos Bedrich Smetana (1824-1884) e Antonín Dvorák (1841-1904), em breve era seguida noutros países independentes ou visando aceder à independência.

⁽¹²⁾Cf. Hannu Salmi, *Richard Wagner's national utopia*, New York, P. Lang, 1999.

⁽¹³⁾Ver Victor Ilyitch Seroff, *The mighty five. The eradle of Russian national music*, Reepport, New York Books for Libraries Press, 1970.

2.2. O noutras (l)atitudes

É axioma, se não mesmo lugar comum, afirmar que o mar desempenhou um papel decisivo na História Portuguesa. Mas, em sentido inverso, é igualmente lícito reconhecer que este lugar de destaque, para lá das suas marcas efectivas, foi sendo construído a pouco e pouco pelas sucessivas ideologias que o país conheceu, quer estas fossem dominantes ou dominadas. Veja-se como, no período de dominação filipina - nessa época de "subalternidade" histórica -, se consubstanciaram boa parte dos elementos, que diríamos "mítico-culturais", ligados à nacionalidade⁽¹⁴⁾. De facto, é nesses sessenta anos que as dificilmente explicáveis "origens" encontram no "milagre de Ourique" uma fundamentação inabalável, assente no providencialismo histórico; que o sebastianismo, amalgamando o messianismo judaico e o fundo pagão celta, se divulga entre todos os estratos da sociedade enquanto ideologia poderosa e recorrente perante cada nova adversidade surgida; enfim, que os Descobrimientos, agora sob a luz épica d'Os *Lusíadas*, passam a irradiar uma dimensão sobre-humana. Talvez mais importante e lição para o futuro, nas constantes e sucessivas (re)elaborações de que matéria-prima marinha foi alvo, estabelecia-se uma ligação entre o mar e outros elementos também de imediato associados à "índole" lusa, como a saudade, o fado, o sebastianismo e o Quinto Império.

Enquanto, como adiante se constatará, alguma música erudita portuguesa se entregou ao tratamento estético destas coordenadas, os compositores estrangeiros, tanto quanto sabemos, entenderam o mar de uma forma menos nacionalista, inclusive aqueles ligados ao processo expansionista dos séculos XV, XVI e XVII⁽¹⁵⁾.

O caso inglês é paradigmático, pois quase todos os seus maiores compositores da centúria passada o abordaram, predominando o carácter descritivo. Edward Elgar (1857-1934), em *Imagens do Mar*, de 1899; Frank Bridge (1879-1941), na suite *O Mar*, de 1911; e Benjamin Britten (1913-1976), em *Quatro Interlúdios Marinhos* - extraídos da ópera *Peter Grimes*, de 1945 - documentam esta tendência. As peças de Bridge

⁽¹⁴⁾Cf. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2004, pp. 27-29.

as) Ver Maria do Amparo Carvas Monteiro, "Polifonías Aquáticas", *Veredas*, n.º 3, 2000, pp. 467-474

e de Britten têm alguns pontos de contacto, nomeadamente nos aspectos que pretendem ilustrar, compreendendo ambas quatro partes: *Bridge* (*Paisagem marítima, Espuma do mar, Luar e Tempestade*); Britten (*Alvorada, Manhã de Domingo, Luar e Tempestade*). Também a vertente filosófica não foi descurada, com Ralph Vaughan Williams (1872-1958) a compor, sob poemas de Walt Whitman, *Uma Sinfonia Marinha* (1910). Este músico, baseado na peça do dramaturgo irlandês John Millington Synge, *Viajantes do Mar*, apresentaria uma ópera com o mesmo nome, estreada em 1937, em Londres. Apesar do seu entrecabo trágico e fatalista, e ao invés de certas composições portuguesas, nenhuma relação é estabelecida com o expansionismo inglês ou o Império Britânico⁽¹⁶⁾.

Na Alemanha há que salientar as duas aberturas homónimas, *Mar Calmo e feliz viagem*, de Beethoven e de Félix Mendelssohn (1809-1847), datadas de 1815 e de 1828, respectivamente, embora a abertura *As Hébridas* (1831), da lavra deste último compositor, seja das três a mais conhecida. Nela fica patenteado o princípio de que o mar, apesar do seu perpétuo fluir, da sua constante mudança, permaneceria igual a si mesmo⁽¹⁷⁾. Por sua vez, Wagner, nos dramas musicais *O Holandês Voador* e *Tristão e Isolda* (1.º Acto), serviu-se do elemento marinho numa perspectiva mais próxima da evocação, espelhando nas suas personagens a impermanência do oceano: a natureza errática do *Holandês* e a inconstância de sentimentos de *Isolda*.

O panorama francês, sobretudo ligado ao Impressionismo, mostrou-se não menos prolífero. Ernest Chausson (1855-1899), com *Poema do Amor e do Mar*, de 1893, procurava, baseado em poemas de Maurice Bouchor, unificar sentimento e elemento, tendo a morte a última palavra. Pondo de parte *Uma barca sobre o oceano*, de Maurice Ravel (1875-1937), brilhante ensaio de orquestração, cabe antes destacar *O Mar*, de Claude Debussy (1862-1918). Os seus três quadros, *Da alvorada ao meio-dia no mar*, *Jogo de vagas* e *Diálogo do vento e do mar*, contam-se entre as mais famosas representações oceânicas, não obstante nada possuírem de nacionalista⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁶⁾ Ver Michael Kennedy, *The works of Ralph Vaughan Williams*, London, New York, Oxford University Press, 1971.

⁽¹⁷⁾ Ver R Larry Todd, *Mendelssohn, the Hebrides and other overtures*, New York, Cambridge University Press, 1993.

⁽¹⁸⁾ Ver André Boucourechliev, *Debussy: la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998.

A Rússia conheceu ainda mais partituras famosas associadas a esta temática. Rimsky-Korsakov evocou-a no poema sinfónico *Sadko* (1867) e, a propósito das viagens de *Sindbad*, na orientalizante suite *Scheherazade* (1888), ao passo que Piotr Tchaikovsky (1840-1893) recriou uma intempérie a fim de musicalmente ilustrar a *Tempestade* de Shakespeare. Anton Rubinstein (1829-1894), com a Sinfonia *Oceano*, de cronologia complexa, e Alexander Glazunov (1865-1936), com o poema sinfónico *O Mar*, de 1889, constituem outros exemplos. No século XX, Sergey Prokofiev (1891-1953) escreveu *Nos mares polares*, série de sete canções.

Noutros quadrantes, o checo Smetana compôs um estudo de concerto para piano solo denominado *À beira-mar* e o finlandês Jan Sibelius (1865-1957) assinou o poema sinfónico *Oceânides*, podendo quase a lista prosseguir indefinidamente.

2. Três frescos musicais da "ocidental praia lusitana"

2.1. Viana da Mota e a decadência da pátria

Ao meio musical setecentista português dominado pela ópera escrita em italiano e por obras sacras essencialmente funcionais, sem que emergisse um compositor de primeira grandeza, tirando talvez Carlos Seixas (1704-1742), sucedeu um século XIX, em cujos extremos pontificaram dois significativos compositores: João Domingos Bomtempo⁽¹⁹⁾ (1775-1842) e José Viana da Mota⁽²⁰⁾. Ambos afamados pianistas, tendo passado parte da vida fora do país, uma vez regressados, depararam-se com grandes entraves às suas tentativas de modernização da vida musical devido ao carácter intransigente dos regimes que vieram a impor-se alguns anos após a sua chegada: o Miguelismo e o Estado Novo, respectivamente.

⁽¹⁹⁾Ver João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005, pp. 290-291.

⁽²⁰⁾Sobre a vida e a obra de José Viana da Mota, ver João de Freitas Branco, *Viana da Mota, uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. De similar interesse resulta a consulta de: *Viana da Mota e Ferruccio Busoni. Correspondência -1898-1921*, Lisboa, Editorial Caminho, 2003.

Uma outra característica os aproxima ainda: o facto de terem escrito as mais importantes sinfonias portuguesas do século XIX⁽²¹⁾.

Muito embora Bomtempo, falecido em 1842, tivesse escrito um *Hino Lusitano* e um *Réquiem à memória de Camões*, somente na segunda metade do século XIX se consubstanciou, na música erudita, um nacionalismo militante ligado à geração de Viana da Mota⁽²²⁾. Atente-se no açoriano Francisco Lacerda (1869-1934), um ano mais novo e maestro de nomeada internacional, que, no seu arquipélago natal, iniciou recolhas folclóricas depois alargadas ao continente e baseado nas quais escreveu *Trovas*. Nas suas palavras: música "vinda do povo e para o povo". Para além desta busca das "raízes", discutível a muitos títulos, o autor não se coibiu de exaltar espaços carregados de simbolismo e mesmo de misticismo nacionalista, caso do quadro sinfónico *Almourol*.

Na geração seguinte, Rui Coelho (1892-1986), de temperamento mais nacionalista, e Luís de Freitas Branco (1890-1954) de vocação mais universalista, personificaram duas linhas evolutivas possíveis. Freitas Branco começou por militar no Integralismo Lusitano⁽²³⁾, que, sob o ponto de vista musical, resultou em três peças para canto e piano⁽²⁴⁾ a partir de textos de António Sardinha. Em 1916, inspirado em Hipólito Raposo, outro destacado integralista, escrevia o poema sinfónico *Viriato*. Desligando-se dos seguidores desse agrupamento tradicionalista e ultraconservador⁽²⁵⁾, Freitas Branco nem por isso deixou de assinar, nas décadas vindouras, a *Rapsódia Portuguesa* para órgão, duas suites alentejanas e uma série de harmonizações de cantos provenientes do folclore. De qualquer forma, nas quatro sinfonias (1924-1952) e nos poemas sinfónicos, as partes mais

⁽²¹⁾Cf. Alexandre Delgado, *A Sinfonia em Portugal*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002, pp. 16-17.

⁽²²⁾Cf. Teresa Cascudo, "A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)", *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, n.º 10, 2000, pp. 181-226.

⁽²³⁾ Refira-se neste âmbito que, em 1915, Freitas Branco proferiu uma prelecção inserta num ciclo de conferências organizado por António Sardinha. Cf. Luís de Freitas Branco, "Música e Instrumentos", in António Sardinha, *A Questão Ibérica*, Lisboa, Almeida Miranda & Sousa Editores, s.d., pp. 119-143.

⁽²⁴⁾São elas: *O Motivo da Planície e Minuete*, que fazem parte das *Quatro Melodias para Canto e Piano*, e *Soneto dos Repuxos*.

⁽²⁵⁾Cf. Manuel Deniz Silva, "O projecto nacionalista do *Renascimento Musical* (1923-1946): 'reportuguesar' a música portuguesa", *Ler História*, Lisboa, n.º 46, 2004, p. 31.

substanciais do legado deste nome cimeiro da música portuguesa, se bem que seja patente o emprego aqui e além de melodias colhidas na tradição, estas cedem perante preocupações mais gerais.

Ora, o mesmo já não sucedeu com o seu contemporâneo Rui Coelho, o qual, apostado em "fazer sentir ao mundo a Alma Portuguesa", desenvolveu um catálogo onde avultam títulos como as cinco sinfonias camonianas, o poema sinfónico *Nun'Alvares Pereira*, óperas como o *Serão da Infanta*, *Auto do Berço* ou *Inês de Castro*, uma série de *Suites Portuguesas*, uma *Rapsódia Portuguesa* e a Oratória *Fátima*, datada de 1931, ou seja, no ano imediatamente seguinte ao do reconhecimento oficial da Igreja Católica dos eventos de 1917⁽²⁶⁾. Contudo, Rui Coelho, apesar das peças mais tarde escritas para o grupo de bailado Verde Gaio e da ópera *D. João IV*, que marcou a reabertura do Teatro de S. Carlos no ano de todas as comemorações estadonovistas, justamente 1940, "nunca conseguirá impor-se como compositor oficial do regime"⁽²⁷⁾.

No período mediado pelo estertor da Monarquia e a institucionalização do Estado Novo, as obras mais representativas -e, acrescente-se, nos presentes dias ainda executadas - apareceram na última década do século XIX, não sendo alheio a todas, em graus diversos, o impacto causado pelo Ultimato Inglês de 1890⁽²⁸⁾. Referimo-nos ao futuro hino nacional, *A Portuguesa*, surgido nesse mesmo ano, à Sinfonia *À Pátria*, estreada em 1897, no Porto, e à ópera *Serrana*, que subiu pela primeira vez ao palco a 13 de Março de 1899, no Teatro de S. Carlos, em Lisboa. Se, a respeito dos intentos dos autores de *A Portuguesa* - Alfredo Keil sob poema de Henrique Lopes de Mendonça - pouco há a aduzir à muita tinta que este assunto fez correr⁽²⁹⁾, já o mesmo não se pode dizer da *Serrana*, na qual ambos voltaram a colaborar⁽³⁰⁾. Decorrendo a acção por volta de 1820, numa aldeia da Serra da Estrela, segundo o libreto extraído por Lopes

⁽²⁶⁾Cf. Mário Vieira de Carvalho, "Música Erudita", in Fernando Rosas e Brandão de Brito (coord.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, vol. 2, p. 647.

⁽²⁷⁾*Idem, ibidem.*

⁽²⁸⁾Ver Amadeu Carvalho Homem, "O 'Ultimatum' Inglês de 1890 e a opinião pública", *Revista de História das Ideias*, Coimbra, vol. 14, 1992, pp. 281-296.

⁽²⁹⁾Cf. João Medina, *Portuguesismo(s)*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 227-235.

⁽³⁰⁾Cf. Teresa Cascudo, "A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)", pp. 205-208.

de Mendonça do conto *Como ela o amava*, de Camilo Castelo Branco, esta primeira ópera em língua portuguesa⁽³¹⁾ recorre a temas musicais populares, procurando recriar um ambiente rural típico: um arraial em honra de S. Silvestre e uma "desgarrada" (I Acto); uma canção invocando a protecção de Santa Bárbara (II Acto); para, no III Acto final, dar lugar ao desfecho trágico do drama amoroso que persegue os protagonistas⁽³²⁾.

Tendo composto a abertura *Inês de Castro* em 1886⁽³³⁾ e, posteriormente, uma *Marcha Portuguesa*, *Cinco Rapsódias Portuguesas* e *Cenas Portuguesas*, Viana da Mota, que estudou na Alemanha graças ao patrocínio do rei D. Fernando, tendo adquirido uma sólida formação literária e musical, prestou um inestimável contributo ao repertório nacionalista ao criar a Sinfonia *À Pátria*. Muito embora Rui Coelho tivesse composto cinco sinfonias camonianas⁽³⁴⁾ e Frederico de Freitas, em 1962, a Sinfonia *Os Jerónimos*, nenhuma delas alcançou o sucesso e a longevidade da peça de Viana da Mota.

Eça de Queirós, que, em certa passagem de *Os Maias*, por intermédio da personagem *Alencar*, aconselhava *Cruges* a compor "uma grande sinfonia histórica! [...] a partida de D. Sebastião para a África. Cantos de marinheiros, atabales, o choro do povo, as ondas batendo"⁽³⁵⁾, parecia dar o mote que foi seguido por Rui Coelho e, num plano mais abstracto, por Viana da Mota. Contudo, se ambos partem de *Os Lusíadas*, o segundo prescinde das grandes massas corais empregues pelo primeiro, propondo-se, num registo puramente instrumental, descrever os traços da índole lusa e uma visão cíclica da história da nação.

(31) Apesar de cantada em italiano quando da estreia.

(32) Cf. Mário Bravo, *Óperas Cantadas*, Lisboa, Prelo Editora, s.d., pp. 89-95.

(33) Registe-se que a obra apenas teve a sua *première* num concerto realizado em Alcobaça, a 4 de Maio de 2002.

(34) Fernando Lopes Graça, que nos anos 30, polemizou com Rui Coelho, em vários jornais lisboetas, chegou, em jeito de apodo, a chamar-lhe "comentador (!) dos *Lusíadas*". Fernando Lopes Graça, "Bailados do Sr. Rui Coelho no Politeama", in *Tália, Euterpe e Terpsícore*, Lisboa, Caminho, 1945, p. 241.

(35) Eça de Queirós, *Os Maias*, Círculo de Leitores, 1993, p. 691.

Confrontando a obra-prima de Viana da Mota com duas peças homónimas, ou quase - a Sinfonia *À Pátria*, do alemão Joachim Raff (1822-1882), de 1861, e o ciclo de poemas sinfónicos *A Minha Pátria*⁽³⁶⁾, do checo Smetana, completado em 1882 -, é possível retirar conclusões deveras pertinentes acerca das linhas de fundo que nortearam as sinfonias "histórico-lendárias" ou "nacional-idiossincráticas" deste período. Raff, músico hoje muito esquecido, agraciado com um prémio da Sociedade Filarmónica de Viena pela sua sinfonia, dividiu-a em cinco andamentos, pintando no primeiro, segundo alguns comentadores, os principais traços do povo alemão; no segundo, jovens dançando num cenário campestre sob o fundo imponente da floresta germânica; e, no terceiro, devido ao lirismo que se desprende da página, talvez o papel fulcral da família e da casa na sociedade alemã. No quarto andamento, uma referência mais explícita, com a citação de uma canção patriótica, não impede um final cheio de sombras, apenas exorcizadas no derradeiro andamento, que restaura a fé no triunfo da nação. Refira-se que, aparte a dança campestre do segundo andamento, a sinfonia não possui qualquer intento narrativo, visando, através da canção patriota, da recaída que atravessa os últimos andamentos e da peroração vibrante, transmitir as dúvidas e as expectativas alimentadas pelos Estados alemães na busca da unificação.

De outro valor se revela a obra capital de Smetana, verdadeiro *fetiche* ao falar-se de nacionalismo musical⁽³⁶⁾ ⁽³⁷⁾. Aí, com um apurado sentido evocativo, se cruzam lendas, lugares e personagens históricas ou míticas, culminando numa visão heroica do destino checo. Desta forma, o primeiro poema sinfónico do ciclo, intitulado *Vysehrad (A Fortaleza Alta)*, inicia-se na Idade de Ouro dos príncipes da Boémia, com uma melodia na harpa sugerindo os bardos que cantavam os tempos gloriosos desta cidadela debruçada sobre o rio Vlatva às portas de Praga. A sua destruição, confirmada pelo obscurecimento da melodia, indicia a ruína da causa checa, como que justificando a presente pertença da Boémia ao Império Austro-Húngaro.

⁽³⁶⁾Cf. Leo Botstein, "Reversing the critical tradition: innovation, modernity and ideology in the work and career of Antonin Dvorák", in Michael Beckerman (ed.), *Dvorak and his world*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 11-55.

⁽³⁷⁾Cf. Kenneth Shepherd, "Music", in *International Encyclopaedia of Propaganda*, Chicago/London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, p. 499.

Mais entusiasmado e sugestivo, *Vlatva*, o poema sinfónico seguinte, narra o percurso deste afluente do rio Elba. Sob um omnipresente motivo representando o fluir do leite, diversas cenas quotidianas ou imaginárias se sucedem ao longo das margens: uma caçada, uma boda camponesa, uma dança de espíritos aquáticos ao luar e os rápidos, para, finalmente, o rio atingir Praga, bordejando Vysehrad, cuja melodia é recordada. Verdadeiro *traveling*, *Vlatva* acha-se imbuído daquela propensão nacionalista de mapeamento do território, isto é, definindo-o e talhando-o no seio da potência ocupante, não sendo por acaso que a apoteose do poema sinfónico se dê com a passagem do rio em Praga, diante da cidadela. Trata-se do encontro de dois símbolos nacionais: um rememorando o esplendor passado e o outro, dinâmica artéria, apontando o futuro.

Se, em *Sarka*, Smetana relembra uma heroína checa, em *Pelos Prados e Bosques da Boémia*, quarta peça da série, comemora os espaços naturais e as festividades estivais camponesas. *Tabor* e *Blanik*, que encerram o ciclo, amalgamam uma vez mais passado e futuro. Percorridos pelo coral hussita *Vós sois os combatentes de Deus*, a sublinhar a distância entre o protestantismo checo e o catolicismo austríaco, os dois trechos evocam Tabor - local de um acampamento dos seguidores de Jan Huss - e Blanik - monte no qual estes se refugiaram após a sua derrota e onde se encontrariam adormecidos (espécie de Encoberto), mas prontos a despertar logo que algum perigo ameaçasse o país⁽³⁸⁾.

Parece explícita a metáfora: tomado consciente da especificidade da sua cultura (religiosa, musical, etnográfica), munido de símbolos (míticos, históricos, geográficos - não são *Vysehrad*, *Tabor* e *Blanik* altares cívicos da nação Boémia?), caberia aos checos acordar os guerreiros sepultados na montanha (nacionalismo latente), uma vez que, nos momentos finais de *Blanik*, o coral hussita ("independentista") se funde com a melodia de *Vysehrad* que abriu o ciclo, agora em apoteose, anunciando a vitória sobre a decadência e a recuperação da liberdade perdida.

Menos pictórico do que Smetana e mais objectivo do que Raff, Viana da Mota partiu, todavia, da mesma premissa daqueles músicos: a um nacionalismo beliscado no presente urge procurar forças no passado capazes de restaurar a confiança no futuro. Que opor, então, perante as ondas de choque desencadeadas pelo Ultimato de 1890? Que episódios

⁽³⁸⁾Cf. *idem, ibidem*, pp. 733-734.

históricos rememorar e que heróis, afinal, convocar a terreiro? Em resposta a tais questões, o compositor escolheu um herói colectivo, os portugueses, tomando como modelo inspirador um género literário de heroísmo igualmente colectivo: a epopeia, *Os Lusíadas*. Daí resulta que, na partitura, no início de cada um dos quatro andamentos da sinfonia, Viana da Mota tenha inscrito, em epígrafe, versos de Camões. Tal escolha decerto assentou também no renovado interesse que, de há décadas a esta parte, o poeta quinhentista vinha suscitando, patente, por exemplo, no poema *Camões* (1825), de Almeida Garrett, e nas comemorações do Tricentenário do Nascimento de Camões (1880).

Como quer que seja, a sinfonia é filha do seu tempo, irradiando uma luz que vai ao encontro das interpretações histórico-filosóficas da época. Este aspecto nem sempre tem sido ressaltado com a devida propriedade nas numerosas análises de que a obra foi objecto⁽³⁹⁾. Falamos da verdadeira neurose finissecular que percorreu o ocaso de Oitocentos, à qual não foi estranho o crescente desfasamento entre os avanços tecnológicos do dia e uma sociedade ainda mal recomposta da Revolução Industrial, entrando a palavra "decadência" no léxico de muita literatura científica e filosófica - recorde-se Nietzsche⁽⁴⁰⁾. Longe de um qualquer "neo-spleenismo" romântico, este estado de coisas fundava-se também nas leituras que muitos intelectuais fizeram dos escritos de Giambattista Vico (1688-1744), filósofo e jurista napolitano, autor de um livro singular, a *Nova Ciência*. Aí, Vico afirmava que as sociedades humanas atravessavam fases ascendentes (criatividade, desenvolvimento, riqueza) - os *corsi*,

⁽³⁹⁾Uma das excepções será decerto Teresa Cascudo, "A música instrumental de José Vianna da Motta", in Teresa Cascudo (coord.), *José Vianna da Motta. 50 anos depois da sua morte, 1948-1998*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, pp. 59-61. Com efeito, trata-se de uma das peças mais analisadas de todo o repertório português. Recordem-se apenas algumas: António Arroio, "Perfis artísticos - Viana da Mota", *Amphion*, Lisboa, 15 Maio 1896, ano X, 3.ª série, n.º 9, pp. 67-68; João de Freitas Branco, "José Viana da Mota", in Ralph Hill (coord.), *A Sinfonia*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1960, pp. 398-409; Frederico de Freitas, "Viana da Mota. Pianista cosmopolita e compositor lusitano", *Panorama*, Lisboa, Dezembro 1968, IV série, n.º 28, pp. 13-19; Manuela Toscano, "Sinfonia à Pátria de Vianna da Motta latência de modernidade", *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, 1992, n.º 2, pp. 185-198; e Alexandre Delgado, *A Sinfonia em Portugal*, pp. 71-88.

⁽⁴⁰⁾Cf. Marc Nouschi, *O Século XX*, Lisboa, Instituto Piaget, 1996, pp. 34-37.

seguindo-se outras de decadência, dissolução e queda - os *ricorsos*⁽⁴¹⁾. O modelo de Vico, certamente inspirado na evolução do Império Romano (*corso* e depois *ricorso*), com a Idade Média a encarnar um novo *corso* ascensional (ressurgimento), mais do que circular, assemelhava-se a uma espiral, visto que não se regressava ao ponto de partida.

Em Portugal, Oliveira Martins foi um dos principais interlocutores da Geração de 70 com a obra de Vico, não admirando que tenha escrito uma *História da República Romana*, na qual aplicava os ensinamentos do seu mestre napolitano. O modelo de Vico também não foi esquecido quando pensou a história nacional. Descobria assim quatro fases, a última das quais, que sobreviera após o desastre de Alcácer-Quibir, teria ditado uma decadência que chegaria ao presente, sob o signo do sebastianismo (apatia saudosa). De igual modo, outro representante daquela geração, Antero de Quental, viu o presente nacional carregado de sombras, inventariando os responsáveis na célebre conferência intitulada *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*⁽⁴²⁾. Ambos os autores se inseriam, de resto, na tendência da época, propensa em declarar que a aventura expansionis ta, a princípio prenhe em sucessos, havia mergulhado o país num longo e insolúvel entorpecimento económico e social, a que acresciam, no presente, a falta de soluções dos políticos, o analfabetismo, a dependência da Inglaterra e o malogro da Regeneração. Propunha-se um ressurgimento e o próprio Oliveira Martins, após ter escrito um programa político sugestivamente intitulado "Vida Nova", sobraçava, em 1892, a pasta das Finanças^{41 42 (43)}. Nos anos vindouros, tanto a República quanto o Estado Novo voltariam a pregar esta necessidade de ressurgir, uma vez assumido o fracasso da Monarquia Constitucional de regenerar⁽⁴⁴⁾.

(41)Cf. Karl Löwith, *O Sentido da História*, Lisboa, Edições 70,1991, pp. 134-137.

(42)Cf. Fernando Catroga, "História e Ciências Sociais em Oliveira Martins", in Luís Reis Torgal, José Amado Mendes e Fernando Catroga, *História da História em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates, 1998, pp. 137-184; ver *idem*, *Antero de Quental - história, socialismo, política*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 137-146.

(43)Ver Amadeu Carvalho Homem, *Do Romantismo ao Realismo. Temas de Cultura Portuguesa (Século XIX)*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, pp. 131-169.

(44)De resto, Viana da Mota, na sua *Fantasia Dramática* para piano e orquestra, estreada em 1893, já tinha esboçado um programa com laivos sebastianistas, evocando um "rei salvador que se anuncia" capaz de libertar o povo dos desmandos de um tirano. Outrossim a cantata *Invocação dos Lusíadas*, obra estreada em 1897

A despeito de João de Freitas Branco, no estudo biográfico que fez de Viana da Mota, não apontar os membros da Geração de 70 como "parte do itinerário mental" do compositor, Viana afirma em carta ser: "um dos mais devotos admiradores de Antero de Quental"⁽⁴⁵⁾. Mas, mesmo que assim não sucedesse, Viana da Mota, ao empreender leituras de autores que haviam influenciado a dita geração, como Herder, Schopenhauer, Hegel e Darwin⁽⁴⁶⁾, forjara uma visão do mundo que, pelo menos quanto ao caso português, em muito coincidia com o pensamento de Antero e de Oliveira Martins. A Sinfonia *À Pátria* testemunha essa concepção de Portugal e nenhum texto melhor documenta tal vínculo do que um ensaio de António Arroio, vindo a lume em 1896⁽⁴⁷⁾. As razões da importância das palavras de Arroio prendem-se com o facto de este ter retomado as ideias que o compositor tinha previamente expresso quando da primeira audição da obra⁽⁴⁸⁾.

Arroio começava então por traçar as circunstâncias que haviam conduzido Viana da Mota a criar tal "página de elevado simbolismo", garantindo tratar-se de "uma síntese luminosa e profundamente sugestiva de um momento histórico determinado" em que a "pátria parece soçobrar"⁽⁴⁹⁾. Por conseguinte, mais do que uma resposta ao Ultimato, a peça sinfónica aparentava ter tido também como catalizador o visível insucesso dos governos regeneradores em modernizar o país⁽⁵⁰⁾, até porque a ameaça britânica e a consequente indignação nacional portuguesa haviam entretanto descido de tom⁽⁵¹⁾. Recorde-se que

compreendendo três andamentos (*Proposição, Invocação e Dedicatória*), se referia ao rei caído em Alcácer-Quibir. Cf. Teresa Cascuo, "A música instrumental de José Vianna da Motta", pp. 58 e 60.

⁽⁴⁵⁾João de Freitas Branco, *Viana da Mota, uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 307.

⁽⁴⁶⁾*Idem, ibidem*, p. 49.

⁽⁴⁷⁾António Arroio, "Perfis artísticos - Viana da Mota", *Amphion*, Lisboa, 15 Maio 1896, ano X, 3.ª série, n.º 9, pp. 67-68.

⁽⁴⁸⁾Segundo Teresa Cascuo: "A interpretação simbólica da obra, depois difundida nos artigos de António Arroyo, parece, pois, ter partido do próprio compositor", in "A música instrumental de de José Vianna da Motta", p. 58.

⁽⁴⁹⁾António Arroio, "Perfis artísticos - Viana da Mota", *Amphion*, p. 67.

⁽⁵⁰⁾Alexandre Delgado, *A Sinfonia em Portugal*, p. 71.

⁽⁵¹⁾Frederico de Freitas, "Viana da Mota. Pianista cosmopolita e compositor lusitano", *Panorama*, p. 14.

a sinfonia, composta em 1894, foi executada três anos mais tarde no Porto.

Em epígrafe ao primeiro dos quatro andamentos, encontram-se combinadas as duas estâncias que formam a "Invocação" de *Os Lusíadas*, as quais remetem para uma descrição exaltada das "empresas lusas", constatável no fluir musical aguerrido e majestoso, e denominando-se o andamento, além do mais, *Allegro Eroico*:

"Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandiloquo e corrente;

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda".

Segundo António Arroio, são apresentados quatro temas, correspondentes a tantas outras características nacionais, a saber: o "carácter bélico", o "carácter levemente melancólico", o "lirismo nativo do português" e a "a glória de uma extensa série de vitórias"⁽⁵²⁾. Sintomaticamente, também João de Freitas Branco fez corresponder cada um dos quatro temas a aspectos idiossincráticos, sendo de destacar o segundo, no qual divisou uma "vaga nostalgia saudosista"⁽⁵³⁾. Este tema, por ora secundário e de transição, irá adquirir relevo no derradeiro andamento. No dizer de António Arroio:

"O *Allegro heroico* tem toda a característica e juvenil frescura da alma de um povo moço na plenitude da sua força, o abandono e a graciosidade com que, nas primeiras idades, o homem nobre e generoso se aventura às acções mais heroicas; ele dá, por isso mesmo, a nota justa da nação lusitana dos séculos 14,15 e 16 (*sic*); como que nos faz assistir ao desfilar sereno da *Ala dos namorados*, regressando da batalha, cobertos de glória e de flores, os olhos cheios de luz, as bocas frescas sorrindo às aclamações da turba, em meio do clangor vitorioso das trombetas. Os pequenos episódios, característicos da nossa melancolia e lirismo ingénitos, não perturbam

⁽⁵²⁾António Arroio, "Perfis artísticos - Viana da Mota", *Amphion*, p. 67.

⁽⁵³⁾João de Freitas Branco, "José Viana da Mota (1868-1948) ", in *Sinfonia*, coord, de Ralph Hill, Lisboa, Ulisseia, 1960, p. 402.

aqui a cor geral do quadro; atravessam-no apenas, completando-o, e só tomam o seu valor e desenvolvimento nos quadros seguintes.⁽⁵⁴⁾

Como não vislumbrar aqui o *corso* da História de Portugal, percebendo-se que o seu centro de gravidade, ao tempo de Alexandre Herculano julgado a Idade Média, se deslocara em definitivo para a época dos Descobrimentos?

Por seu lado, o segundo andamento, com base nas quadras de um soneto da primeira "maneira" do poeta de Quinhentos, ilustra de forma mais eloquente esse "lirismo nativo do português" já expresso anteriormente. A ambiência, tranquila e quase encantatória, reflecte provavelmente, um idílio campestre.

"Eu cantarei de amor tão docemente,
Por uns termos em si tão concertados
Que dois mil acidentes namorados
Faça sentir ao peito que não sente.

Farei que amor a todos avivente,
Pintando mil segredos delicados,
Brandas iras, suspiros magoados,
Temerosa ousadia, e pena ausente".

Decerto o movimento mais bem conseguido da sinfonia, este *Adagio* é definido por Arroio como uma "noite de verão, calma e perfumada [...] simboliza[ndo] o lirismo fundamental de toda a poesia portuguesa". O mesmo ensaísta não esconde que uma "nota dolente e melancólica" e a "*Saudade*" emprestam a "este trecho um cunho genuinamente português"⁽⁵⁵⁾.

O andamento seguinte, *Vivace*, procura "traduzir o ingénuo e simples povo português"⁽⁵⁶⁾, fazendo uso de duas melodias populares: *O Folgadoinho*, da Figueira da Foz, e *As Peneiras*, de Viseu⁽⁵⁷⁾. É sugerida uma festividade, que pode ser confirmada através dos versos do Canto X d'Os *Lusíadas*, que prefaciam esta breve terceira parte:

⁽⁵⁴⁾António Arroio, "Perfis artísticos - Viana da Mota", *Amphion*, p. 67.

⁽⁵⁵⁾*Idem, ibidem*, p. 67.

⁽⁵⁶⁾*Idem, ibidem*, p. 67.

⁽⁵⁷⁾Cf. Alexandre Delgado, *A Sinfonia em Portugal*, pp. 79-82.

"Mil práticas alegres se trocavam,
Risos doces, subtis e argutos ditos".

Mais do que a ingenuidade do povo português, é antes o seu humor satírico que a música busca exprimir, pautando o trecho pela imprevisibilidade com a qual Viana da Mota desenvolve as duas melodias populares, às quais acrescenta, na mesma veia, uma outra da sua lavra.

Também versos do Canto X introduzem o *finale*:

"Pátria - que está metida
[...] na rudeza
Duma austera, apagada e vil tristeza".

Contudo, para além desta indicação, importa reter que o compositor anotou na partitura as palavras "Decadência, Luta, Ressurgimento", retomando, no plano musical, as ideias temáticas do *Allegro Eroico*, mas agora desfiguradas (decadência, *ricorso*). A tentativa de restabelecer o seu brilho original (luta), na senda de uma vitória redentora (ressurgimento), constitui então o programa deste inquieto *finale*. Mais do que nunca, a escolha do Camões mais desencantado do final do Canto X e o tríptico "Decadência, Luta, Ressurgimento" - palavras então em voga nas "radiografias" feitas ao estado do país - ajudam a iluminar o clima mental dos finais do século XIX, propenso em pressentir o início de um novo ciclo, cada vez mais entrevisto na ideia republicana.

Perante este esquema dialéctico, no qual as "virtudes" iniciais (a-históricas?) se corromperam ou adormeceram debaixo do peso de um presente constrangedor, é impossível não deixar de pensar em Smetana, a despeito de este último projectar o carácter checo em edifícios e espaços. No caso português, não sem algum messianismo (sebastianismo), as mesmas "virtudes" (temas musicais) ressurgem renovadas e sublimadas, antecipando um novo ciclo de plenitude nacional (ou a esperança nele). Curiosamente, o elemento que soa de maneira mais negativa corresponde à "vaga nostalgia saudosista", não chegando o mesmo a "ressurgir". Dir-se-ia que o tão idiossincraticamente celebrado sentimento da saudade não cabe numa nova era que, embora olhando para o passado, tudo espera do porvir. Por outro lado, também o mar não desempenha um papel muito nítido na sinfonia, isto se consideramos o primeiro andamento uma enumeração de características portuguesas e não tanto o período "áureo" das navegações. Sem dúvida, há que imaginar o mar no mais

amplo contexto histórico da nacionalidade, tanto mais que Viana da Mota não conferiu à obra um sentido narrativo. A escolha de Camões deve falar por si.

2.2. Frederico de Freitas e o Verde Gaio - eclectismo e compromisso

Com Frederico de Freitas (1902-1980) entramos num outro patamar das representações musicais nacionalistas. Na verdade, este compositor, que produziu um catálogo extenso e diversificado, abordando quase todos os géneros, seguiu em algumas das suas obras uma linha estética próxima da crescente "folclorização" que, desde meados do século XIX, se processava nos mais variados domínios da cultura popular. Quer isto dizer que intelectuais, etnógrafos ou amadores com largos conhecimentos, começaram a empreender viagens aos espaços rurais, recolhendo todo um espólio de cantares, referências indumentárias e colecções de relatos orais, posteriormente convertidos em generalizações/sínteses estilizadas/urbanizadas, e que vieram a desaguar no "rancho" e noutras manifestações de cunho "folclórico".

A ideologia do Estado Novo seria tanto uma fiel depositária, quanto uma prolífera instigadora de peças trilhando esta linha estética⁽⁵⁸⁾. De resto, o jornalista António Ferro, que, em 1933, assumiu a direcção do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)⁽⁵⁹⁾, buscou promover e fomentar todo um conjunto de actividades destinadas a celebrar o povo; nas suas palavras, "o verdadeiro criador de poesia nacional, a sua fonte"⁽⁶⁰⁾. Nesse sentido, "deixar secar essa fonte", ou seja, a "arte popular", seria comprometer "a única distracção e a única festa do povo das aldeias, a sua única evasão. Dever social, portanto, zelar pela sua conservação e

⁽⁵⁸⁾Cf. Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, "Folclorização em Portugal: uma perspectiva", in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (org.), *Vozes do Povo, a Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 2003, p. 4.

⁽⁵⁹⁾Organismo na dependência directa de Oliveira Salazar. Em 1944, o SPN - como, de resto, boa parte dos organismos do Estado Novo, numa operação de "cosmética" destinada a aparar eventuais golpes decorrentes do pós-Segunda Guerra Mundial e que certamente iriam no sentido da democratização - passou a chamar-se Secretariado Nacional de Informação, Cultura e Turismo (SNI).

⁽⁶⁰⁾António Ferro, *Prémios Literários*, Lisboa, Edições SNI, 1950, p. 90.

desenvolvimento⁽⁶¹⁾. Em suma, o novo regime, apostado em conservar os elementos nacionais supostamente mais autênticos e situados, a seu ver, no campo, reservou-se também o direito de os "transformar", "fixar" e "urbanizar" ou, em última análise, de os "folclorizar", com o fito de proceder à sua apresentação em exposições, em feiras nacionais e no estrangeiro, e em espectáculos destinados às elites sócio-culturais. Dentre as diversas iniciativas sobressaíram o concurso da "Aldeia mais Portuguesa de Portugal", o Teatro do Povo, numerosas exposições, documentários cinematográficos e um sem número de publicações, ora rememorando as mostras realizadas, ora veiculando os pontos-cardeais do ideário salazarista*⁽⁶²⁾.

Foi neste contexto que, em 1940, nasceu o grupo de bailados Verde Gaio. Reflexo do fascínio de António Ferro pelos ballets russos, bem como da necessidade de lançar pontes entre erudito e popular, entre regionalismo e nacionalismo, entre tradição e vanguarda, o Verde Gaio pretendia dar "movimento" e *élan* aos "tipos folclóricos" expostos nas feiras e nas exposições, pois, ainda segundo Ferro, "os bonecos já não nos satisfaziam"⁽⁶³⁾. Do relativamente numeroso número de peças compostas, cerca de dezena e meia⁽⁶⁴⁾, Frederico de Freitas (1902-1980) assinou seis. Deste conjunto, cinco conheceram uma recente edição discográfica, o mesmo já não sucedendo com outros autores, como Rui Coelho, Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974) e Armando José Fernandes (1906-1983), o que talvez possa ser explicado pela qualidade e brilhantismo das obras do primeiro⁽⁶⁵⁾. De facto, os bailados de Frederico de Freitas,

⁽⁶¹⁾*Idem, ibidem.*

⁽⁶²⁾Sobre esta temática, ver os dois trabalhos de síntese: Jorge Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro - o dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" (1933-1949)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999; e Heloísa Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil - o SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva-História, 1994.

⁽⁶³⁾António Ferro, *Prémios Literários*, Lisboa, Edições SNI, 1950, p. 91.

⁽⁶⁴⁾São eles: *Dança da Menina Tonta, Imagens da Terra e do Mar, Nazaré, Ribatejo, O Muro do Derrete, Farsa de Inês Pereira, D. Sebastião, Inês de Castro, Noite sem Fim, Para lá do Oriente, Lenda das Amendoeiras, O Homem do Cravo na Boca, A Menina e os Fantoches, Aventuras de Arlequim, Festa no Jardim e Balada*. O argumento dos bailados *Dom Sebastião, Imagens da Terra e do Mar* e *Noite sem Fim*, pode ser encontrado em: António Ferro, *Verde-Gaio (1940-1950)*, Lisboa, Edições SNI, 1950.

⁽⁶⁵⁾Uma análise das temáticas e das coreografias destes bailados pode ser encontrada em: Maria Luisa Roubaud, "O Verde Gaio: uma política do corpo no

sem negar uma concretização estética notavelmente apropriada aos intentos da propaganda, na medida em que desenvolvem todas as suas linhas de fundo - o ruralismo, o mar e a terra, a harmonização dos elementos regional e nacional, as "Virtudes" portuguesas e o apreço por uma Época Medieval imaginária -, permanecem enquanto a parte mais vistosa da sua produção⁽⁶⁶⁾ ⁶⁷.

Revelando um gosto musical passadista, patenteado nas suas *Duas Danças do Século XVII* - uma *Pavana* e uma *Galharda*, danças cortesãs espanholas -, na *Suite Medieval* (1959) e no poema sinfónico quase coreográfico, *A Lenda dos Bailarins* (1926), com um assunto tirado da Idade Média, Frederico de Freitas explorou também o "filão" colonial, recorrendo ao uso de ritmos e de instrumentos africanos na música de cena escrita para a peça de teatro *O Velo d'Oiro*⁽⁶⁷⁾ de Henrique Galvão, cuja acção decorre em Angola. Desta peça, extraiu a *Suite Africana* (1939) em quatro partes (*Prelúdio*, *Sede no Deserto*, *Nocturno*, e *Batuque Fúnebre*), a qual foi muito apropriadamente executada no Pavilhão Colonial da Exposição do Mundo Português de 1940⁽⁶⁸⁾.

Havendo escrito, nos anos 30, o poema *Ribatejo*, Frederico de Freitas reutilizou a partitura num bailado dado pelo Verde Gaião na década seguinte, retendo, neste quase "bilhete-postal", tudo quanto por norma se associa a esta província, nomeadamente a lezíria e a planície, os campinos e as touradas, o fandango e o próprio mito marialva. Por seu lado, em *O Muro do Derrete* (1940) e *A Dança da Menina Tonta* (1941), o levantar do pano revela duas comunidades rurais. O programa do primeiro, da autoria de Carlos Queirós, é o seguinte:

"O Muro do Derrete. É assim conhecido o muro do adro da capela onde as raparigas casadouras se juntam, anualmente nas férias das Mercês em estranha e pitoresca competição amorosa. Debruçadas, aguardam que os rapazes passem, as escolham e convidem para conversar. No bailado, há

Estado Novo", in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (org.), *A Folclorização do Povo em Portugal*, pp. 337-353.

⁽⁶⁶⁾>Ver Alexandre Delgado, "Sob o signo da dança: panorâmica da obra de Frederico de Freitas", in Teresa Cascudo e Maria Helena Trindade (coord.), *Frederico de Freitas (1902-1980)*, Lisboa, Museu da Música, 2003, pp. 59-67.

⁽⁶⁷⁾Henrique Galvão, *O Velo d'Oiro*, Lisboa, Francisco Franco, 1936.

⁽⁶⁸⁾Alexandre Delgado, "Sob o signo da dança: panorâmica da obra de Frederico de Freitas", pp. 61-62.

urna que parece ter ficado esquecida. Mas eis que um tímido se aproxima... Ela insinua-se. Porém, não só feminina: saloia, também. A voz sábia do povo segreda-lhe que o mal tem cura. 'Não vai a água ao moinho que vá o moinho à água' (Adágio português do século XVI). Para mais, ela bem viu como os outros rapazes fizeram. Basta só ensinar-lhe. Ensina-lhe... E ele, é claro, aprende.⁽⁶⁹⁾

O argumento de *A Dança da Menina Tonta*, decerto o bailado mais célebre do autor e, sem dúvida, de toda a produção concebida no âmbito do grupo Verde Gaio, narra como uma rapariga usualmente escarnecida pelos aldeões seus conterrâneos é "descoberta" por um apaixonado, em breve se tornando a mais desejada do lugarejo. O pano cai com o seu casamento, sendo precedido por um rancho e um desfile do povo. Como resulta evidente, em ambos é notório o esforço de enquadramento no conjunto de valores inscritos na doutrina propagandeada pelo SPN/SNI, salientando-se a preferência pelo ambiente campestre, tido por mais próximo das "origens" e, por extensão, da essência nacional. Afinal, não se olvide que nas cidades, tidas por cosmopolitas e descaracterizadas, residia o operariado, o sector de mais fácil mobilização por parte do oficialmente estigmatizado comunismo.

Face a estas obras mais telúricas, reavivando e revivendo tradições, ombreiam aquelas que tratam do mar, ou melhor, das relações entre a terra e o mar, que o mesmo é dizer da mitologia nacionalista. Sem recorrer ao misticismo e ao messianismo contidos em *D. Sebastião* - bailado escrito para o Verde Gaio por Rui Coelho -, *Imagens da Terra e do Mar* (1943) e *Nazaré* (1949) - as últimas peças de Frederico de Freitas consagradas àquele grupo -, atestam o que acima ficou dito. O primeiro, com argumento do próprio António Ferro⁽⁷⁰⁾, põe em cena os "dois grandes poetas portugueses", os dois criadores que esboçam Portugal como uma "folha de imagens, uma luminosa folha de imagens", o Mar e a Terra, que trocam entre si, em ritmos e melodias constantemente renovados, acenos e réplicas, rumo ao almejado "casamento" final. Se ambos os protagonistas parecem receber idêntico destaque, cumpre assinalar que, na peroração, domina o elemento telúrico.

⁽⁶⁹⁾In *Programa de Cister Música - X Festival de Música de Alcobça*, 2002, p. 16.

⁽⁷⁰⁾António Ferro, *Verde Gaio*, Lisboa, Edições SNI, 1950, pp. 41-44.

Por seu turno, *Nazaré*, o mais longo bailado de Frederico de Freitas, merece atenção redobrada, pois esta vila piscatória da Estremadura foi alvo, nos anos 30,40 e 50, de uma série de produções artísticas versando o penoso quotidiano da sua comunidade. Exemplificam esta tendência a peça de teatro *Tá Mar*, de Alfredo Cortez, laureada com o Prémio Gil Vicente do SPN, em 1936⁽⁷¹⁾ - e a partir da qual Rui Coelho escreveria uma ópera -, alguns documentários, os filmes *Nazaré*, *Praia de Pescadores* (1929), de Leitão de Barros e *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães. Erigida numa quase versão marinha de Monsanto, passe o termo, a Nazaré não foi caso único de uma comunidade piscatória amplamente retratada. Pense-se na Póvoa de Varzim, sobre a qual António Santos Graça redigiu, em 1932, a obra etnográfica *O Poveiro*, e Leitão de Barros filmou, em 1942, a longa-metragem *Ala-Arriba*. Em boa verdade, este interesse justificava-se à luz de se descortinar na determinação dos pescadores em afoitar-se no mar, apesar de todos os perigos, um reflexo dos marinheiros da expansão ultramarina de Quatrocentos e Quinhentos. Deste modo, a propaganda insistia na existência de uma singular "vocação colonial" que nos apartava dos demais europeus, vendo no oceano o caminho que não deveria ser abandonado. Como explicar, de outro modo, a intransigência do Estado Novo perante a perspectiva da descoloniza o?

De qualquer forma, os nazarenos (e os poveiros) encarnaram um possível modelo do português pretendido pela propaganda, ou seja, o esforçado trabalhador temente a Deus e apolítico, com uma etnografia caracterizada e até um sotaque deveras peculiar, demonstrando, na sua diversidade, uma participa o plena na unidade nacional. Deste modo, não admira que, por norma, os enredos destas produ oes adoptassem uma estrutura semelhante, não se furtando a encadear, num cenário regional copiosamente recriado, os mesmos episódios: as rivalidades amorosas, a pobreza, as dificuldades quotidianas, a presença obsidiante do mar, a um tempo fonte de sustento e túmulo de homens, para culminar numa tempestade, podendo os pescadores salvar-se ou não de uma morte omnipresente. Numa palavra e para empregar uma expressão corrente na época: "o mar como voca o e destino".

⁽⁷¹⁾Ver Alfredo Cort s, *T  Mar*, Lisboa, Imprensa Lucas e C. , 1936. Cf. Sérgio Neto, "Os Pr mios de Teatro 'Gil Vicente' do SPN/SNI (1935-1949)", *Revista Estudos do Século XX*, Coimbra, n.  1, 2001, pp. 135-136.

2.3. Lopes-Graça e a desmitificação do mar

Se, Viana da Mota, no seguimento do Ultimato, expressou, na sua obra maior, um nacionalismo ferido em busca de um futuro redentor e, Frederico de Freitas, nos seus bailados, um nacionalismo vestido numa estética predominantemente folclórica, Fernando Lopes-Graça, somente quatro anos mais jovem do que este último, procurou uma aproximação mais "científica" aos cantares populares portugueses⁽⁷²⁾. Seguindo os ensinamentos de Bartok, recolhia as melodias o mais próximo possível da fonte, rejeitando toda e qualquer estilização que alterasse a sua natureza, mesmo implicando tal fidelidade menor aceitação por parte de um público urbano mais propenso a preferir sons embelezados em lugar de autênticos⁽⁷³⁾. Neste sentido, a par com o etnólogo e musicólogo corso Michel Giacometti, percorreu o país, recolhendo e gravando a "voz do povo", posteriormente dada a conhecer na *Antologia da Música Regional Portuguesa*. Os entraves a esta pesquisa foram muitos, aprofundando Giacometti que somente o empenho de algumas Câmaras Municipais permitira levar o trabalho a bom porto. Por vezes, no processo de gravação, dada a escassez de meios e a inexistência de apoio estatal, sucedia ter de se tomar a decisão de apagar os registos "menos" importantes a fim de gravar, nessas mesmas fitas, outros julgados "mais" valiosos. Não foram alheios a esta má vontade estatal, o posicionamento político de Lopes-Graça e a estética oficial, que ditava a produção de um elemento popular colorido, vistoso e atraente, e não tanto uma realidade mais despojada e despida de imediatismo.

Militante comunista, preso em duas ocasiões, o compositor fez da sua recusa em afinar pelo diapasão da propaganda do regime de Salazar uma eficaz arma. Famosas ficaram as suas *Canções Heroicas* (1946-1960), cujo conteúdo "revolucionário" despertou na censura as maiores atenções e cautelas, passando-se a vigiar de perto e mesmo interditar as suas execuções públicas. Após o 25 de Abril, o seu *Requiem*

[^]Cf. Teresa Cascudo, *A tradição musical na obra de Fernando Lopes-Graça. Um estudo no contexto português*. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, pp. 211-265.

[^] João de Freitas Branco, *Viana da Mota, uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, pp. 170-171.

pelas *Vítimas do Fascismo* (1979) constituiria outro eloquente testemunho de tal empenhamento⁽⁷⁴⁾.

A sua obra abrangeu quase todos os géneros. Unifica-a uma vontade de atingir, por caminhos diferentes dos anteriormente vistos, as "origens". É, por isso mesmo, lícito poder falar aqui em nacionalismo, um nacionalismo que, ao mergulhar nas raízes portuguesas, não nega o que estas possam conter de universal. Provam-no as duas *Suites Rústicas* (1951 e 1965), as *Canções Populares Portuguesas*, as *Melodias Rústicas Portuguesas*, as *Três Danças Portuguesas* (1941), as *Viagens na minha Terra* (1953), as múltiplas harmonizações de canções populares e a própria *Sinfonia per Orchestra* (1944). Provam-no também a harmonização para piano, a partir de melodias tradicionais cabo-verdianas, sete mornas (1978), que se contam entre as suas melhores transcrições, exactamente por captarem o que existe de particular e de universal na música africana. Desta forma, opõem-se à *Suite Colonial* de Frederico de Freitas - olhar estereotipado de um europeu sobre África - e, em certa medida, a Joly Braga Santos (1924-1988)⁽⁷⁵⁾.

Este último, discípulo de Freitas Branco, ao assinar a banda sonora do filme *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, longa-metragem sobre a captura do chefe vátua Gungunhana pelo exército colonial às ordens de Mouzinho de Albuquerque, deu um passo na direcção da política colonial defendida pelo regime, depois confirmada na Quinta Sinfonia *Virtus Lusitanæ*, de 1966, resultante de uma encomenda para as comemorações do quadragésimo aniversário da Revolução Nacional de 28 de Maio⁽⁷⁶⁾. Numa linguagem atonal, radicalmente oposta à usada nas primeiras obras, Joly ensaiou recriar, não apenas as sonoridades dos marimbeiros de Zavala, no Sul de Moçambique, mas também a peculiar ambiência. Paradoxalmente, esta sinfonia, cujo título e conteúdo

⁽⁷⁴⁾Cf. Mário Vieira de Carvalho, "Fernando Lopes Graça", in Fernando Rosas e Brandão de Brito (coord.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, vol. 1, pp. 398-401.

⁽⁷⁵⁾Cf. *idem*, Mário Vieira de Carvalho, "Música Erudita", in *Dicionário de História do Estado Novo*, Fernando Rosas e Brandão de Brito (coord.), Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, vol. 2, pp. 651-652.

⁽⁷⁶⁾Alexandre Delgado, com base no depoimento da esposa do compositor, sustenta que este último, sob pena de perder o lugar que ocupava na rádio, foi obrigado a aceitar a encomenda. Cf. *A Sinfonia em Portugal*, p. 240.

pareciam indiciar que uma das "virtudes portuguesas" era a "vocação colonial", revalidando o mito do "Portugal do Minho a Timor", recebeu um prémio da Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO, em 1968, quando a ONU, de há anos a esta parte, envidava esforços e intensificava a pressão no sentido de Portugal se sentar à mesa de negociações com os contendores da Guerra Colonial a fim de discutir os termos da independência dos territórios africanos.

Em 1972, na sua derradeira sinfonia, a Sexta, encomendada pelo Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Musical, o autor abordava a temática marinha. Num único andamento, com duas partes bem distintas - a primeira, puramente instrumental, gizada numa linguagem ainda mais vanguardista do que a empregue na Quinta; e a segunda, num registo mais tradicional, fazendo apelo à voz humana - Joly inseria, a concluir, o soneto *Ondas que por el mundo caminando* e a redondilha *Volta a mote*, provenientes da pena de Camões. Cantando o soneto as explorações marítimas dos portugueses, já a redondilha, ao jeito de uma cantiga de amigo, evoca uma jovem que deseja tornar-se marinheira com o intento de seguir o seu amado em viagem. Predomina na música uma ambiência quase religiosa, a qual, agitando-se a espaços, conclui serenamente, sugerindo que passadas as tormentas (Guerra Colonial?) sobreviria a paz.

A cantata *História Trágico-Marítima*, de Lopes-Graça, posiciona-se nos antípodas desta visão apaziguada e idiossincrática do mar como destino. O seu estado de espírito, longe do triunfalismo camoniano, é antes pautado por uma inquieta meditação acerca dos Descobrimentos ou não fosse o ponto de partida a referência à obra literária que constitui o reverso trágico de *Os Lusíadas*⁽⁷⁷⁾. Falamos da *História Trágico-Marítima*, uma antologia composta por Bernardo Gomes de Brito (1688-1759), contendo descrições sobre os numerosos naufrágios de que as naus portuguesas foram vítimas. Em todo o caso, ao conceber a sua música, Lopes-Graça não se serviu dessa colectânea, mas antes de *Alguns Poemas Ibéricos*⁽⁷⁸⁾, de Miguel Torga. Boa parte deles publicados na revista

⁽⁷⁷⁾Ou a concretização dos alvites do Velho do Restelo e das profecias do Adamastor, figuras através das quais Camões exprimiu o seu próprio desencanto.

⁽⁷⁸⁾Miguel Torga, *Alguns Poemas Ibéricos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1952. Refira-se que Lopes-Graça colaborou com a revista *Manifesto*, tendo então tomado contacto com os poemas de Torga.

Manifesto e na *Revista de Portugal*, nos finais dos anos 30, seriam reunidos num livro dado à estampa em 1952. Na década de 60, Torga iria proceder a alterações que conduziriam à publicação de uma obra nova: *Poemas Ibéricos*⁽⁷⁹⁾.

Ambos os livros se dividem em secções que, por sua vez, enquadram poemas sobre figuras históricas luso-espanholas, a terra e o mar. Os "heróis", que vão de Viriato e Séneca a Miguel de Unamuno e Gabriel Garcia Lorca, incluem, entre outros, o Cid, D. João II, Fernão de Magalhães, Teresa de Ávila, D. Sebastião, Camões, D. Filipe II, Cervantes, Goya e Picasso. Enquanto a secção referente à terra, intitulada "História Trágico-Telúrica", sugere um iberismo geográfico e não político, a parte denominada "História Trágico-Marítima" parece fixar-se mais no expansionismo português e não tanto no espanhol. Esta asserção é desde logo confirmada pelo título, homónimo de um dos textos mais significativos da literatura dos Descobrimentos, assim como pelas alusões a "Sagres", à "Nau Catrineta", aos "românticos olhos lusitanos" e ao pinhal de Leiria. Além do mais, Torga rejeita acerca dos malogros de um processo ainda por concluir. E preciso não esquecer que, nos anos 30, o Estado Novo e sua ideologia celebravam a "mística imperial" do novo regime, preparando-se para defender, mesmo contra os "ventos da história", o remanescente colonial legado pelos descobridores de outrora, cuja sombra tutelar a propaganda incessantemente evocava. Passado e presente confundiam-se assim e daí que António Lobo Antunes, no romance *As Naus*^m, ao abordar a descolonização, tenha justamente posto lado a lado, no mesmo tempo histórico, ou seja, na Lisboa dos anos 70, caravelas e cargueiros, retornados e descobridores, numa formidável desconstrução da mitologia salazarista ligada aos Descobrimentos.

Sabe-se como a intelectualidade espanhola, neste capítulo, após a derrota de 1898 face aos norte-americanos e a consequente perda de Cuba e das Filipinas, suas colónias, procedeu a uma necessária reflexão sobre a "aventura" ultramarina e o futuro do país. Em Portugal, os poemas de Torga e a transposição musical que deles fez Lopes-Graça precederam outros exames de consciência (nacionais?) levados a cabo alguns anos mais tarde, já após a descolonização, casos do ensaio *O Labirinto da* *⁸⁰

⁽⁷⁹⁾ *Idem, Poemas Ibéricos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1965.

⁽⁸⁰⁾ António Lobo Antunes, *As Naus*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1988.

Saudade[^], de Eduardo Lourenço, do citado romance de Antonio Lobo Antunes, e do filme *Non ou Vã Gloria de mandar* (1990), de Manoel de Oliveira.

Estreada em 1960, a *História Trágico-Marítima*, de Lopes-Graça, destina-se a um barítono, coro de contraltos (que somente vocaliza) e orquestra. As datas das suas primeira e segunda versões, assim como a da sua segunda execução, possuem um certo simbolismo. Com efeito, se a versão original, datada de 1943, esboçava uma crítica ao imperialismo colonial da exposição comemorativa do duplo centenário, a segunda versão, de 1960, antecedia por um ano a queda de Goa e o início da Guerra Colonial. Por seu lado, a sua segunda execução, a 25 de Outubro de 1974, num concerto comemorativo da Revolução de Abril, selava o fim do projecto ultramarino⁸¹ (82).

Seguindo o esquema poético de Torga, a *História Trágico-Marítima*, de Lopes-Graça, divide-se em sete partes: *Sagres*, *A Largada*, *À Espera*, *O Regresso*, *O Achado*, *Tormenta* e *Mar*.

O primeiro quadro, *Sagres*, esse verdadeiro altar cívico nacional, abre com um motivo representando a pulsação das ondas, em breve secundado pelo canto de sereias (contraltos), que ilustra a natureza ilusória do mar. O barítono intervém, então, cantando que este vinha de longe, dos confins do medo", mas vinha "azul e brando", confidenciando à terra que "faltava mundo". Glosando o dito "dar novos mundos ao mundo", esta passagem anuncia, um tanto heroicamente, as futuras explorações. No entanto, não deixa passar em claro que foi o mar a impor-se à terra, negando que aquele esteja inscrito na essência lusa desde a fundação de Portugal, isto ao invés de certa historiografia estadonovista, inclinada a ver na tomada de Ceuta o prosseguimento, em terras africanas, das conquistas de Afonso Henriques e seus sucessores⁽⁸³⁾.

(81) Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978. De qualquer modo, servimo-nos da última edição desta obra: Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2004.

(82) Mais recentemente, em 2006, a obra foi tocada em Coimbra.

(83) Um entre muitos exemplos: Manuel Múrias, *História Breve da Colonização Portuguesa*, Lisboa, Agência-Geral das Colónias, 1940, p. 18: "o que parece inquestionável é que a ida a Ceuta, se bem que partindo da ideia de um torneio, estava longe de se afigurar um simples movimento de aventura. Continuava-se, pelo contrário, o esforço interrompido da Cruzada".

No segundo quadro, *A Largada*, o clima aparentemente festivo não dissimula que a partida dos marinheiros rumo ao "grande sonho que mandava ser" deixou a "Pátria-Mãe-Viúva", essa figura tutelar da nação que, muito embora "aos gritos e aos gemidos [...] dizia adeus e apontava Além". Nos quadros seguintes, *À Espera*, trecho muito curto, e *O Regresso*, recordando a famosa história da "Nau Catrineta", a música continua a refletir acerca da Mãe - se valeu ou não a pena abandonar o torrão natal e embarcar na aventura marítima.

Todavia, é nos três últimos quadros que emerge o sentimento do trágico, em que passado e presente se confundem, conferindo pertinente actualidade à obra. Em *O Achado*, a triunfante fanfarrinha inicial e os primeiros versos, louvando os sucessos da "gesta", em breve são desmentidos de maneira quase premonitória, tanto mais se chamarmos à colação que a *História Trágico-Marítima* teve a sua *première* em 1960:

Traziam nova terra e nova luz
Nos românticos olhos lusitanos:
E uma cruz
Que depois carregaram largos anos".

Mas a "Fé que lhes sobrou da Fé sem fim dessa primeira vez", no fundo, a empolada memória dos Descobrimientos, determina que "se faça boiar o sonho, que não fosse ao fundo". No penúltimo quadro, *A Tormenta*, certamente o mais sombrio, narra-se uma tempestade mais psicológica do que realista, num crescendo de intensidade que atinge vários anti-clímaxes pontuados pela desolação e pela dor. As passagens "a cruz de Cristo a agonizar na vela, suava sangue sem poder mais nada" e "o lar inteiro se desfez" dão fé do malogro e das consequências materiais. Surge então a figura da "Sereia Negra", à qual o "gajeiro sem gávea", metáfora de um futuro sem horizontes, apenas pode esboçar um "olhar cansado e frio" comparável ao do poema "Nevoeiro" que encerra a *Mensagem* de Fernando Pessoa. Diferem, porém, os dois textos: onde Pessoa acena com o Quinto Império, Torga e Lopes-Graça somente entrevêem o "abismo do céu".

Resta ao trecho conclusivo, com os mesmos temas musicais do primeiro e começando cada estância com a palavra "mar", à guisa de um apelo lamentoso, exprimir o mais completo desencanto, num fecho de ciclo que faz escutar novamente o coro das sereias e o efeito ondulante.

Os elos de ligação entre as duas partes não se ficam por aqui, repetindo-se a ideia da atração irresistível:

"Mar!
Enganosa sereia rouca e triste!
Foste tu quem nos veio namorar,
E foste tu depois que nos traíste!"

E, após a voz do barítono interpelar uma vez mais a quase fixação da ideologia estadonovista e dos portugueses em geral pelo mar, a orquestra, acompanhada pelo coro, termina a obra numa nova interrogação, que se dilui, progressivamente, sem resposta:

"Mar!
E quando terá fim o sofrimento!
E quando deixará de navegar
Sobre as ondas azuis o nosso pensamento!"

Enfim, se as *Sinfonias Camonianas* exaltavam a "epopeia lusíada" e a Sinfonia *À Pátria* propunha um recobrar de forças no passado, a *História Trágico-Marítima* espelhava um presente saturado de passado, por conseguinte, seu prisioneiro. E, mesmo que o bailado *Nazaré* desse do mar uma impressão funesta, o sentido diferia radicalmente. É que o mar de *Nazaré* é um mar próximo, dual e ambíguo, mas omnipresente desde que Portugal é Portugal, enquanto o de Torga/Lopes-Graça se impôs em dado momento da história, cabendo aos vindouros atenuar a sua influência (Europa?), não sendo assim mero acaso que o mesmo tema musical abra e feche o ciclo.