

Relações musicais luso- -brasileiras em finais do século XIX

Teresa Cascardo

AS RELAÇÕES MUSICAIS LUSO-BRASILEIRAS AO longo do século XIX foram bastante mais continuadas e frutíferas do que poderíamos esperar. O Brasil foi um local obrigatório de trabalho para os músicos portugueses que apostaram numa carreira internacional, como podemos confirmar com o exemplo do compositor de óperas Marcos Portugal, cuja celebridade ultrapassou amplamente as fronteiras do seu país de origem. Podemos pensar ainda no violinista e compositor de óperas e operetas Francisco Sá de Noronha que, como intérprete, trabalhou em Portugal, no Brasil e outros países da América do Sul, nos Estados Unidos de América, e, ainda, na Grã Bretanha. Como compositor, Sá de Noronha, para além de ser pioneiro na composição de óperas sobre temas da literatura nacional portuguesa — de que é exemplo *L'Arco di Sant'Anna*, baseada numa obra de Garrett —, foi também um prolífico compositor de óperas cómicas. Nesta faceta do seu trabalho chegou a atingir bastante sucesso com obras como *A princesa dos cajueiros*, *O califa da rua do sabão*, *Os noivos* e *Os guardas do rei de Sião*, que foram representadas no Teatro Fénix Dramática do Rio de Janeiro.

Referiremos ainda as *tournées* brasileiras, na década de 40 do século XIX, de Nicolau Ribas, violinista de origem espanhol instalado no Porto. Foi aluno de Charles-Auguste de Bériot e professor de violino de um dos compositores brasileiros sobre quem centraremos a nossa atenção neste artigo, Leopoldo Miguéz. Três dos filhos de Ribas desenvolveram uma parte importante das suas carreiras no Brasil: o violinista e regente João Vítor, o barítono Eduardo e a pianista Judite Medina Ribas. João Vítor instalou-se no Rio de Janeiro em 1841 como músico da Capela Real e trabalhou em diversos teatros da cidade. Eduardo teve uma intensa actividade ligada à ópera no Rio de Janeiro, onde colaborou na Empresa de Ópera Nacional, fundada pelo espanhol José Amat. Judite chegou ao Rio de

Janeiro em 1869, ali casou com António Cardoso de Meneses e desenvolveu uma actividade considerável como exímia intérprete de autores do repertório pianístico de carácter virtuosístico tais como Thalberg, Gottschalk e Herz, e, já na década de 80, participando nos concertos de câmara da Sociedade de Quartetos de Rio de Janeiro.

Obviamente, a nossa relação ficaria incompleta sem uma referência à família Napoleão, no seio da qual nasceram os pianistas e compositores Artur, Aníbal e Alfredo. Aníbal, que como seus irmãos trabalhou indistintamente em ambos os lados do Atlântico, faleceu prematuramente, o que não lhe permitiu desenvolver uma carreira musical significativa, mas Artur e Alfredo foram figuras bastante influentes na música luso-brasileira do último terço do século XIX. Filhos de Alexandre Napoleão, músico de origem italiana instalado no Porto, iniciaram com este a sua formação musical. Visitaram posteriormente, ainda muito novos, diversas capitais europeias onde foram orientados por pianistas locais. Artur Napoleão, na sua adolescência, deu concertos em Londres, Paris, São Petersburgo, Varsóvia, Berlim, Leipzig e Viena. Nas suas viagens foi aconselhado por pianistas da craveira de Liszt, Thalberg, Herz e Marmontel. Viajou ao Brasil pela primeira vez em 1855 e, durante a sua estadia no continente americano, fez uma digressão pelos Estados Unidos de América e pelas Antilhas, tendo sido escutado em Cuba por outro dos maiores pianistas da sua época, Louis Moreau Gottschalk. Instalou-se no Rio de Janeiro em 1868 e, embora visitasse várias vezes Portugal em digressão, centrou nessa cidade a sua actividade profissional, sobretudo a partir da fundação da editora musical que levou o seu nome. Por seu turno, Alfredo Napoleão, intérprete muito elogiado de Bach e Beethoven e cuja notável produção enquanto compositor — pelo menos em Portugal — está total-

mente esquecida, emigrou para o Brasil em 1866. Entre 1873 e 1879 desenvolveu a sua carreira, sobretudo como professor, em Montevideo e Buenos Aires. Desde então alternou as suas actuações em salas brasileiras e europeias, incluindo Paris e Londres.

O que sabemos em Portugal sobre a actividade destes músicos é relativamente pouco e, por essa razão, têm até agora passado inadvertidos vários acontecimentos musicais que tiveram lugar no Rio de Janeiro e no Porto entre 1896 e 1897. Alguns dos seus protagonistas já foram referidos: Artur Napoleão e Leopoldo Miguéz. A eles juntaremos os nomes do pianista José Viana da Mota, do violinista e regente Bernardo Moreira de Sá e do musicógrafo António Arroio. Tais episódios são interessantes na medida em que constituem, em primeiro lugar, um contributo para entender melhor a maneira como foi assimilada a corrente da «nova escola alemã» em ambos os lados do Atlântico. O ideal da «música expressiva» de ascendência wagneriana que caracterizava esse movimento foi, em maior ou menor medida, adoptado pela maior parte dos músicos não alemães formados na Alemanha no último quartel do século XIX. Nos países de origem esta adopção ganhou uma certa notoriedade pelos seus efeitos polémicos, devido à sua definição por oposição à hegemonia da ópera italiana. Para além de uma série de características técnicas, entre as quais destacaremos a preferência pelo cromatismo e pelo uso simbólico do timbre instrumental, cabe sobretudo destacar a sua defesa da ideia poética como origem da criação musical. Ainda, encontramos associada a esta corrente a aceitação da função pedagógica e cultural da música. É por esta via que, em segundo lugar, estes acontecimentos são altamente representativos da ideia que essa geração de músicos tinha da música no âmbito do programa, mais vasto, do regeneracionismo nacionalista que dominou a vida inte-

lectual ocidental de finais do século XIX. Perceberemos assim que o trabalho individual de compositores como José Viana da Mota e Leopoldo Miguéz estava inserido numa densa, e de certa maneira inesperada, rede de contactos profissionais e pessoais.

José Viana da Mota e Bernardo Moreira de Sá visitaram juntos pela primeira vez o Brasil no verão de 1896. Tocaram nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Pará e, ainda, no Uruguai. Participaram em concertos de diversos tipos, com um variado repertório, do qual pode dar-nos um exemplo o seguinte programa, apresentado no Teatro Lírico do Rio de Janeiro a 26 de Julho de 1896: *Grande sonata em dó menor* para piano de Alfredo Napoleão, interpretada pelo autor; ária de *La Reine de Saba* de Gounod, por Mme. Risarelli; *Nocturno* de Chopin em arranjo para violino e *La ronde des lutins* de Bazzini, por Bernardo Moreira de Sá; *Concerto para piano e orquestra nº 2* de Alfredo Napoleão em redução para dois pianos, por Artur e Alfredo Napoleão; *Variações para dois pianos* de Beethoven-Saint-Saëns, por Artur Napoleão e José Viana da Mota; *Stellato é il cielo* de Alfredo Napoleão, por Mme. Risarelli; *Melodia sueca* para violino de Wilhelmj e «Cenas» da *Czarda nº 2* de Hubay, por Bernardo Moreira de Sá; *Rackoczy-March*, em transcrição para dois pianos de Liszt, por Artur Napoleão e José Viana da Mota.

Durante a sua estadia no Rio de Janeiro, Viana da Mota e Moreira de Sá travaram conhecimento com a vida musical da cidade, acerca da qual o primeiro informou os leitores da revista portuguesa *Amphion*, num artigo publicado a 30 de Setembro de 1896. No artigo, Viana da Mota faz menção dos Concertos Populares, que tinham sido fundados nesse ano sob a iniciativa de várias personalidades da vida musical carioca: o jornalista Ferreira de Araújo, Artur Napoleão, o crítico musical de formação germânica Luís Castro e o jovem compositor Delgado de

Carvalho. A orquestra era dirigida por Alberto Nepomuceno e interpretava tanto repertório clássico, incluindo sempre uma sinfonia, como moderno, apresentando obras de compositores nacionais. Viana da Mota destaca ainda que Delgado de Carvalho estava trabalhando esse ano na ópera *Glingoire*, que é referenciada como constituindo «com certeza mais um passo para o wagnerismo».

O interesse dos dois músicos portugueses pela música brasileira era anterior a esta viagem. Bernardo Moreira de Sá tinha apresentado no Porto, pouco antes da sua digressão brasileira, o poema sinfónico de Leopoldo Miguéz *Parisina*. O compositor, nascido no Brasil filho de pai espanhol e de mãe brasileira, formou-se como violinista no Porto, tendo estudado, como já foi referido, com Nicolau Ribas, de quem Moreira de Sá foi também aluno. Quando voltou ao Rio de Janeiro, tendo na altura vinte anos, esteve ligado durante algum tempo às actividades comerciais da Casa Artur Napoleão. O seu primeiro sucesso público como compositor está ligado às comemorações no Rio de Janeiro do centenário de Luís de Camões, organizadas em 1880. Por motivo dessa efeméride foram interpretadas no então denominado Imperial Teatro D. Pedro II as seguintes obras: o *Hino Triunfal* de Carlos Gomes, a *Marcha Elegiaca* de Leopoldo Miguéz e a *Marcha Heroica* de Artur Napoleão. Republicano convicto, Miguéz foi nomeado director do Instituto de Música do Rio de Janeiro, instituição fundada após a queda da monarquia, lugar de grande influência que ocupou até à sua morte. Na sua carreira como compositor, foi para ele fundamental a descoberta da nova escola germânica influenciada por Liszt e Wagner, que teve lugar durante uma das suas viagens a Europa a inícios da década de 80. Esta descoberta reflectiu-se principalmente na composição dos três poemas sinfónicos *Parisina*, *Ave Libertas* e *Prometeu*, que juntamente com a refe-

Primeira página da partitura da Grande Fantasia de Concerto sobre motivos de *Il Guarany*, do Maestro Carlos Gomes, composta por Artur Napoleão. Lisboa, Biblioteca Nacional (M 1428 V).



rida *Marcha Elegiaca*, a *Sinfonia em si bemol* para coro, fanfarra e orquestra e a ópera *I Salduni*, muito influenciada pela *Tetralogia* de Wagner, constituem o mais significativo da sua produção musical.

Moreira de Sá programou a estreia portuguesa dos poemas sinfónicos de Miguéz nas séries de concertos do Orpheon Portuense, começando com *Parisina*. Por motivo desta estreia foi publicado um interessante — e até agora ignorado pela musicologia portuguesa — estudo da autoria de António Arroio. O ensaio, intitulado *Poema sinfónico (segundo Byron) de Leopoldo Miguéz. Esboço crítico* e publicado pela editora Magalhães e Moniz do Porto em 1896, adquire uma especial importância quando temos em conta a escassez, em Portugal, de

estudos de análise musical naquela época. António Arroio, que diz estar a estudar as modernas formas de arte geradas em França e em Itália pela influência wagneriana, divide o seu esboço crítico em quatro partes. Depois de apresentar o autor, expõe o programa do poema sinfónico, os pontos de vista estéticos a partir dos quais trabalhou o autor e apresenta uma análise temática da partitura identificando a relação entre os temas principais da obra e os episódios do poema. Arroio afirma que Miguéz é influenciado do ponto de vista técnico por Wagner, que por sua vez é apresentado como o compositor que «numa síntese luminosa de uma lógica inabalável, criação extraordinária donde surge uma nova forma de arte, domina fatalmente todo o futuro da música». Na obra, Arroio destaca, embora com outras palavras, as seguintes qualidades, que correspondem em simultâneo com o seu ideal estético: a sua unidade temática e simbólica, o seu lirismo e a sua riqueza tímbrica. A primeira é identificada com a modificação do *Leitmotiv* característico de cada personagem através de meios que correspondem com o que é exprimido. O lirismo — «lusitano» — da partitura confere-lhe o carácter latino, desejável dada as origens do compositor. Por último, a dificuldade orquestral da obra é defendida como sendo consequência das exigências da nova arte musical que através da orquestração exterioriza as emoções contidas na ideia poética que serve de programa.

Moreira de Sá voltou a incluir no ano seguinte uma obra de Miguéz nos concertos do Orpheon Portuense: o poema sinfónico *Ave Libertas*. As obras então executadas são especialmente significativas na perspectiva da concepção que o violinista e regente tinha acerca do papel da música na regeneração cultural de Portugal. No dia 21 de Maio de 1897, uma orquestra de noventa instrumentistas dirigidos por Moreira de Sá apresentou no Salão Gil Vicente do

Palácio de Cristal, no Porto, as seguintes obras: uma selecção das *Variações sobre um tema popular brasileiro «Vem cá Bitú»* do compositor paulista Alexandre Levy orquestradas por Moreira de Sá; a *Sinfonia à Pátria* de Viana da Mota em primeira audição orquestral; o referido *Ave Libertas* de Miguéz; as *Cenas nas estepes da Ásia Central* de Borodin; e, por último, o prelúdio do terceiro acto de *Lohengrin*, de Wagner. É muito interessante a reunião, no mesmo programa, de três obras de autores brasileiros e portugueses carregadas de significação política. As *Variações sobre um tema popular brasileiro* foram escritas pelo jovem Levy antes da sua ida a Paris com o intuito de concluir a sua formação musical. Fazem parte de um consciente programa nacionalista cujo objectivo era a criação de uma música caracteristicamente brasileira a partir da música popular. A *Sinfonia à Pátria* é, como veremos através da transcrição de uma das críticas ao concerto, um manifesto nacionalista. O poema sinfónico *Ave Libertas* foi composto para comemorar o primeiro aniversário da república brasileira. Torna-se difícil admitir que a reunião destas três composições no mesmo programa e num local tão carregado de significação para o Porto como o Salão de Cristal — um símbolo arquitectónico do progresso da cidade — obedecesse ao acaso.

Na crítica a este concerto publicada na revista *Amphion* a 31 de Maio de 1897, o cronista do Porto, que assina E., destaca sobretudo as obras de Miguéz e de Viana da Mota, transcrevendo ou explicando os programas que estão na base de ambas. O cronista descreve o poema sinfónico como sendo uma «*página brilhante de cor e movimento*» cujo programa simboliza a passagem de um estado de angústia e incerteza para o renascimento do entusiasmo trazido pela liberdade, em referência optimista à nova etapa da história brasileira iniciada com a instauração da república. Em relação à *Sinfonia à Pátria*,

depois de remeter para o estudo, publicado nas páginas da *Amphion*, da autoria de António Arroio — que foi também o autor das notas à margem do concerto — afirma que foi «*gerada sob o critério da moderna escola alemã, caracterizado pela forma do Poema Sinfónico e por todos os processos da música expressiva*» e passa a descrever o que simboliza cada andamento: «*no 1º tempo (Allegro heroico) formulou o autor a invocação às Tégides, contida nos versos do nosso Épico; no Adagio simboliza o lirismo português; no Scherzo pinta-nos o nosso povo numa cena de danças e cantigas nacionais; e no Finale, a página dramática da obra, descreve-nos a Decadência da pátria, a Luta na crise e o Resurgimento resultante dessa luta*».

A sinfonia de Viana da Mota foi executada nos Concertos Populares do Rio de Janeiro apenas três meses depois da sua primeira audição orquestral no Porto, coincidindo com a segunda digressão brasileira do pianista e de Moreira de Sá. A obra foi dirigida por Alberto Nepomuceno, amigo de Viana da Mota desde a época em que ambos eram estudantes em Berlim. Significativamente o pianista, no artigo antes referido, destacou o carácter nacionalista das composições do seu colega brasileiro, nomeadamente o seu trabalho na composição de canções sobre textos em português de poetas como João de Deus. No texto, Viana da Mota — que entre 1893 e 1895 tinha composto as suas *Canções Portuguesas* sobre textos de Garrett, João de Deus e do cancionista popular, publicadas pela casa Bevilacqua do Rio de Janeiro —, lamenta o fraco sucesso em Portugal da sua empresa quando comparada com a aceitação das obras vocais de Nepomuceno no Brasil.

A partitura para orquestra da *Sinfonia à Pátria* foi publicada no Brasil na editora paulista Chiafarelli e Mello Abreu. Curiosamente, a ópera *Serrana* de Alfredo Keil, que foi a primeira ópera publicada com texto em português, teve um des-



Antonio Arroyo, *Parisina*, Poema Symphonico de Leopoldo Miguéz, Esboço Crítico. Porto, Magalhães & Moniz Editores, 1896. Lisboa, Biblioteca Nacional (CIC 163 A).

A Camões – Hymno Triumphant por A. Carlos Gomes, «*Expressamente escripta para o grande festival do terceiro centenario de Luiz de Camões, e executada em 10 de Junho de 1880 no Imperial Theatro D. Pedro 2º de Rio de Janeiro*». Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas Narciso, Arthur Napoleão & Miguéz, Rio de Janeiro. Lisboa, Biblioteca Nacional (MP 126V).

tino semelhante. A sua publicação, em redução para canto e piano, foi possível graças ao apoio de diversas personalidades e entidades do Rio de Janeiro em 1899. Por um lado, ambas são obras que têm sido habitualmente consideradas como emblemáticas do nacionalismo musical português. Por outro, são representativas de correntes opostas da vida musical portuguesa da altura. Se Viana da Mota foi considerado o representante

por excelência do germanismo wagneriano, Keil foi acidamente criticado por aqueles que se identificavam com os pontos de vista estéticos do compositor e pianista. As suas óperas «em trechos» não assimilaram o princípio da continuidade melódica e dramática das óperas de Wagner. Reciprocamente, aqueles que apreciavam as obras de Keil, nomeadamente a sua facilidade como melodista, criticavam a falta de emoção e a presunção intelectualista daqueles que, como Viana da Mota e Miguéz, se tinham convertido ao credo wagneriano.

Como vimos, as relações luso-brasileiras durante a *Belle Époque* foram pautadas por vários episódios significativos que, contudo, adquiririam maior importância analisados desde outras perspectivas. O que não foi documentado neste artigo é de que maneira as ligações entre músicos portugueses e brasileiros — caracterizada neste caso pelo filo-germanismo musical que foi, por exemplo caricaturizado por Eça de Queirós no pianista Kruges dos *Maias* — pode ser inserida num programa político e cultural mais vasto, sabendo, aliás, que as posições adoptadas por eles não foram completamente consensuais, o que teve o seu reflexo na música. Por exemplo, existem afinidades estéticas e programáticas entre o poema sinfónico *Ave Libertas* de Miguéz e a *Fantasia Dramática* para piano e orquestra de Viana da Mota, estreada em Lisboa em 1893. As duas obras expõem musicalmente um processo de libertação da tirania e da angústia. Mas é muito significativo o que as separa. A marcha triunfal de *Ave Libertas* conclui com a chegada da liberdade, mas a do final da *Fantasia Dramática* anuncia a chegada de um rei salvador. Dito com outras palavras, a primeira obra é representativa do liberalismo republicano, enquanto a segunda é um reflexo do sebastianismo político. A explicação da dimensão política das obras musicais aqui referidas fica em aberto para estudos posteriores.

