

glosas

NÚMERO 17 | NOVEMBRO | 2017 | €7,5

celebrando a música clássica dos países de língua portuguesa
edições *mpmp*



Vianna da Motta

Com a colaboração de Bruno Caseirão,
Christine Wassermann Beirão, Duarte Pereira Martins,
Elvira Archer, João Costa Ferreira, João Paulo Santos e Luzia Rocha

Vasco Mariz, exemplo e guerreiro

Homenagem póstuma de Ricardo Tacuchian

A música de Umbanda

Randolf Miguel

glossas

ÍNDICE

- 3** Editorial
- 4** Um músico português superlativo de que há memória
BRUNO CASEIRÃO
- 6** Vianna da Motta, homem completo de espírito clássico
CHRISTINE WASSERMANN BEIRÃO
- 12** O virtuosismo segundo José Vianna da Motta
JOÃO COSTA FERREIRA
- 16** Entrevista a Elvira Archer
- 24** Entrevista a João Paulo Santos
- 34** A propósito do Trio Vianna da Motta
LEONARDO DE BARROS
- 36** Para a iconografia musical de Vianna da Motta
LUZIA ROCHA
- 38** Retrato de Vianna da Motta
DUARTE PEREIRA MARTINS
- 46** Salette Tavares
- 48** Vasco Mariz, exemplo e guerreiro – homenagem póstuma
RICARDO TACUCHIAN
- 54** Entrevista a Elisa Lamas
- 58** A Música de Umbanda: algumas informações
RANDOLF MIGUEL
- 64** INATEL/FOLEFEST 2017 – Premiados compositores
- 68** Memória de um tráfico infame | revisão de António Marujo
- 69** Afinidades artísticas e diálogos entre a música e a poesia | revisão de Mariana Calado
- 70** ECOS D'ALÉM-MAR | uma rubrica de José Eduardo Martins
- 72** LUSITANA MÚSICA – CLÁSSICOS DA DISCOGRAFIA PORTUGUESA | uma rubrica de Tiago Manuel da Hora
- 76** TESOUROS INSTRUMENTAIS | uma rubrica do Museu Nacional da Música
- 78** COISAS EM QUE TROPEÇO... | uma rubrica de Sílvia Sequeira / Biblioteca Nacional de Portugal

Número 17 | Novembro de 2017 | José Vianna da Motta

Direcção de Conteúdos

José Carlos Araújo | jca@mpmp.pt

Luís Salgueiro | luis@mpmp.pt

Direcção Executiva

Duarte Pereira Martins | duarte@mpmp.pt

Conselho Consultivo

Glosas Portugal | Edward Ayres d'Abreu e Luzia Rocha

Glosas África e Ásia | Jorge Castro Ribeiro

Glosas Brasil | Maria Alice Volpe, Academia Brasileira de Música

Correspondente nos Açores | Duarte Gonçalves Rosa

Correspondente no Algarve | Maria João Neves

Correspondente em Castelo Branco | João Pedro Delgado

Correspondente em Évora | Luís Henriques

Correspondente na Madeira | Robert Andres

Correspondente no Porto | Tiago Hora

Núcleo de Jazz | Pedro Cravinho | pedrocravinho@mpmp.pt

Conselho Científico Lusófono

ccl@mpmp.pt

Ana Paixão

António Jorge Marques

Carlos Caires

Frederico Barros

Gabriela Cruz

Luzia Rocha

Manuel Pedro Ferreira

Paula Gomes Ribeiro

Paulo Castagna

Redacção

Ana Gaipo, Beatriz Noronha Dilão, Catarina Furtado, Celso Loureiro Chaves,

Fernando Magre, Filipe Gaspar, Guilhermina Lopes, Isabel Pina,

Joana Rocha, Mariana Calado, Nuno M. Cardoso, Priscila Alencastre,

Sofia Lopes, Sofia Teixeira, Tânia Valente

Revisão José Carlos Araújo e Nuno M. Cardoso

Multimédia Tatiana Bina

Distribuição e Assinaturas Philippe Marques | philippe@mpmp.pt

Design de comunicação DDLX | www.ddlx.pt

José Teófilo Duarte, direcção de arte

João Silva e Cruz Maria, design e paginação

Impressão e acabamento SerSilito, Empresa Gráfica

Edição mpmp, movimento patrimonial pela música portuguesa | www.mpmp.pt

Depósito legal 310097/10

ISSN 2182-1380

Tiragem 500 exemplares

A revista glosas é ortograficamente liberal: os artigos são publicados de acordo com a norma escolhida pelos respectivos autores.

Em torno de **José Vianna da Motta** evoca-se,
no ano de 2018, uma dupla efeméride:

- **Sesquicentenário do seu Nascimento** São Tomé e Príncipe, 1868
- **Setenta Anos sobre o seu Falecimento** Lisboa, 1948

Vianna da Motta parecerá, hoje e aqui, nesta terra de esquecimentos vários, mais uma figura discreta, votada, como tantas outras, a um comedido panteão virtual na memória partilhada de uns poucos músicos e melómanos. Porém, vale particularmente a pena penetrar na sombra lançada pelo seu percurso. Como pianista, atingiu celebridade, trilhou os limites técnicos da sua época, deixou escola que floresceu até aos nossos dias. Como compositor, legou um *corpus* distinto e eclético, saliente pelo “recentramento” na música sinfónica e de câmara de modelo germânico – sobre cujo “génio” Lopes-Graça se interrogou mesmo, em conferência de 1943, se sequer possuiríamos – face ao predomínio do modelo operático de matriz italiana nos séculos XVIII e XIX. Para além de tudo isso, este número presta homenagem à grande figura humanista de cultura pluridimensional que Vianna da Motta foi: o homem completo de espírito clássico estudado por Christine Wassermann Beirão no seu artigo.

O notável caminho de Mestre Vianna da Motta foi percorrido, em boa parte, lá fora. Pior: na Alemanha, numa mítica Europa além-Pirenéus, muito mais vasta do que a sua própria geografia. A vida de Vianna da Motta, completa com um típico movimento de ir e voltar e marcada por uma relação complexa com a sua pátria, levou-o a navegar falhas sísmicas que ainda hoje (algo como um século depois) marcam permanentemente as nossas ideias de identidade nacional e de espaço cultural, de cosmopolitismo e pertença.

Todavia, Elvira Archer apodou-o de “um berlinense português, ou um português berlinense”, como poderá ler-se adiante. Pese embora esta filiação dupla, há, de facto, algo de essencialmente português em Vianna da Motta. Começar a

deslindar as complexidades desta personagem liminar é entrar involuntariamente num jogo de bingo com as bengalas da nossa fala partilhada: o pupilo de Liszt e de von Bülow terá sido, de forma inequívoca, um pianista de nível mundial, condenando a ideia de que seríamos incapazes de produzir tal talento – ou, antes, será prova de que o fazemos perfeitamente, com a diferença, aqui, de que Vianna da Motta escapou, antes, à negligência a que seria sujeito no seu país. As fricções que viria a sentir, mais tarde, na implementação da sua reforma do ensino no Conservatório Nacional, em Lisboa, seriam prova de que a nossa estatura a nível global – ou a falta dela – começa num isolamento dentro das nossas próprias fronteiras; Jaime Batalha Reis, em artigo de 1927, chega a tactear a ideia de que teria sido talvez melhor para Vianna da Motta se tivesse ficado em Berlim, Londres ou Paris.

Agora que se cumpre um século e meio sobre o nascimento de uma das maiores figuras da Música Portuguesa, vemos com gosto e alguma esperança começarem a cumprir-se sobre projectos tão importantes como a tradução da correspondência com Busoni (1898-1921), a tradução dos diários alemães (1883-1893), a edição crítica completa da música vocal e a perspectivar-se uma edição da restante música de câmara de Vianna da Motta. Também edições discográficas se têm sucedido em anos recentes. Possamos, num futuro não muito distante, dispor de uma edição completa em que se inclua a reedição dos escritos teóricos do grande pianista, compositor e pedagogo que, um dia, pretendeu que o Conservatório Nacional de Música pudesse *crear completos homens artistas*.
José Carlos Araújo e Luís Salgueiro

Um músico português superlativo de que há memória

BRUNO CASEIRÃO TEXTO

Provavelmente o mais eminente entre os alunos de Liszt.¹

Tenho prazer de ter encontrado alguém musicalmente tão perfeitamente organizado. Gosto muito mais de o ouvir do que todos os outros alunos de Liszt, a exceção de d'Albert. Tenho realmente prazer em apresentar alguém como modelo, de como se faz música. Já tão maduro para a idade sem ser precoce. É fenomenal. Por um lado, tem o fogo e por outro, controla-se – isso é excepcional. É tão musical que consegue fazer musical o que não é musical.²

Seguramente que evocar tão grande artista é realçar o pianista ímpar que muito cedo se distinguiu pelo absoluto domínio técnico do instrumento, a par de uma rara preparação teórica e cultural, originando interpretações consideradas na época modelares de algumas das principais obras da literatura pianística, como aquela da *Sonata em Si menor* de Liszt, da *Sonata Op. III* de Beethoven, ou de *Noites nos Jardins de Espanha* de Falla. Ainda hoje, nas escassas gravações que nos deixou, somos surpreendidos pela intemporalidade e modernidade das interpretações de obras como a *Polonaise Heróica, Op. 53*, de Chopin, ou a *Dança Macabra* de Liszt.

Não sendo o precursor, Vianna da Motta foi um dos primeiros músicos a realizar ciclos temáticos de piano e, porventura, o primeiro a fazê-lo fora da Europa. Neste âmbito, destacam-se os *Concertos Históricos* realizados na Alemanha; na Argentina, em 1907, nesse feito hercúleo de tocar de memória cento e doze obras ao longo de dez recitais; no Wigmore Hall, em Londres, quer a solo, em 1903, quer mais tarde, em 1924, com Guilhermina Suggia, onde interpretaram a integral das sonatas para violoncelo e piano de Beethoven e Brahms; bem como a integral das *Sonatas* de Beethoven para piano em 1927, no ano do centenário da morte do compositor, no Conservatório de Lisboa, sendo referido, juntamente com Alfred Brendel, como um marco na interpretação beethoveniana.³

Admirado e respeitado pelos seus pares, Vianna da Motta foi durante algumas décadas o mais internacional dos artistas portugueses, um verdadeiro embaixador “espiritual”

do nosso país,⁴ amigo e correspondente de algumas das figuras mais notáveis da música e do pensamento musical da sua época, como Isaac Albéniz, Ferruccio Busoni, Siegfried Wagner, Richard Strauss ou Albert Schweitzer.

Como compositor, teve um papel determinante enquanto iniciador do nacionalismo musical português, quer pela inclusão de motivos populares nas suas obras, ou de “sabor” popular mas de sua autoria, quer pela inspiração nessa figura que lhe foi tutelar, Camões, o mesmo que esteve na génese da *Sinfonia À Pátria*, a primeira sinfonia pós-Liszt e programática em Portugal com uma clara influência literário-poética. No campo instrumental, destacam-se ainda os três ciclos de *Cenas Portuguesas, Op. 9, Op. 2 e Op. 15*, e a *Balada Op. 16*.

Vianna da Motta foi um dos pedagogos mais solicitados do seu tempo, tendo leccionado no Conservatório Stern, em Berlim, e no Conservatório de Genebra. Em Portugal, a sua acção pedagógica fez-se sentir de forma incisiva na célebre reforma do Conservatório Nacional de Música, em 1919, considerada por Rui Vieira Nery uma “verdadeira revolução no sistema do ensino musical público”⁵, estando, como salienta Fernando Lopes-Graça “durante cerca de vinte anos à testa do primeiro estabelecimento musical do país, a que emprestou o prestígio do seu nome, nome a que incontroversamente ficou ligada a mais esclarecida, actualizadora e progressiva reforma que ainda tal estabelecimento conheceu depois da sua fundação.”⁶ Ali desenvolveu a sua filosofia de educação artística global, a qual só encontrará continuação na criação conjunta, já nas décadas de oitenta-noventa do século passado, dos primeiros bacharelatos nas escolas superiores de música de Lisboa e Porto, a nível superior, e escolas profissionais de música, a nível do ensino secundário.

Enquanto professor de piano, é o fundador da moderna escola de piano portuguesa, sobretudo daquela iniciada no seu magistério nas classes do Curso Superior de Piano e Virtuosidade no Conservatório Nacional de Lisboa, tendo tido como principais alunos Luiz Costa e sua filha Helena Sá e Costa, Evaristo Campos Coelho e José Carlos Sequeira Costa e, como tal, toda uma linhagem que se perpetua em Maria João Pires, Artur Pizarro e Pedro Burmester, entre outros.



Colaborador das mais conceituadas revistas alemãs, tanto no âmbito da pedagogia do piano como na divulgação e estudo do *drama musical* wagneriano, do qual era considerado um profundo conhecedor, Vianna da Motta fez parte, conjuntamente com Eugen d'Albert, Ferruccio Busoni e Béla Bartók, da equipa editorial de toda a produção musical de Liszt para a editora Breitkopf & Härtel.

Também no campo da investigação e do ensaio o grande mestre nos deixou uma valiosa contribuição para uma melhor compreensão de compositores como Beethoven, Wagner e Liszt, iniciada em 1896 com a publicação das memórias das aulas com von Bülow e continuada com as notas ao ciclo da *Evolução do Concerto para Piano* realizado por Busoni em Berlim, em 1898. Volvidas quatro décadas, em 1938, realiza a sua própria *Evolução da Música para Piano*, transmitida pela Emissora Nacional e publicada na revista *Arte Musical*. É ainda de referir a compilação dos seus artigos publicada na Alemanha com o título *Música e Músicos Alemães*, surgida em 1941, com segunda edição alargada para dois volumes em 1947, à qual se seguiu uma importante biografia de Liszt intitulada *Vida de Liszt*, publicada já em 1945 no crepúsculo de uma longa vida.

Artista maior de grande abrangência intelectual no cerne da Europa cultural e musical do seu tempo, disse um dia que a “arte liberta sem embargo dum ordenamento transmutado em poesia.”⁷ Compreender Vianna da Motta é compreender uma parte muito significativa da música europeia, não só por ter vivido na Alemanha durante trinta e oito anos (de 1882 a 1914), mas é também entender a essência da evolução musical em Portugal visto que o seu legado tem sido determinante no desenvolvimento sustentado daquela, quer no plano artístico-

-musical em geral, quer do piano em particular, encontrando-se, ainda na actualidade – quando celebramos o 150.º aniversário do seu nascimento – o eco da sua acção, e fazendo-se sentir, tanto na qualidade de grandes pianistas portugueses como no domínio do ensino e pedagogia da música, quer ainda no domínio da criação musical, e não apenas enquanto intro-

ductor do nacionalismo musical, onde, com a sua máxima de “encontrar um Camões Músico”, tem iluminado gerações de compositores.

Vianna da Motta é inquestionavelmente um dos maiores e mais completos músicos da História de Portugal. Afirmá-lo é reduzi-lo a uma escala que não é a sua, já que a sua dimensão é supranacional. Daí que nos mereça todo o louvor e um reconhecimento justo que o coloque num Parthenon ou Olimpo que são seus por direito.

Àqueles que mais fizeram e têm feito pelo perpetuar do legado de Vianna da Motta, José Carlos Sequeira Costa, João de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça e Elvira Archer.

NOTAS

¹ Sacheverell Sitwell, Liszt, Nova Iorque, Dover, 1967, p. 373.

² Christine Wassermann Beirão, e José Manuel Beirão, “Vianna da Motta em Berlim”, in AaVv., *José Vianna da Motta: 1868-1948: 50 Anos depois da sua morte*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, 1998, p. 38.

³ David Dubal, *Reflections from the Keyboard. The World of the Concert Pianist*, Nova Iorque, Schirmer, 1997, p. 79.

⁴ Fernando Lopes-Graça, “Vianna da Motta e o meio português”, *Opúsculos*, vol. III, Lisboa, Caminho, 1984, p. 57.

⁵ Rui Vieira Nery, *Os Sons da República*, Lisboa, INCM, 2015, p. 33.

⁶ Lopes-Graça, *op. cit.*, p. 57.

⁷ João de Freitas Branco, *Vianna da Motta: Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, (2.ª ed. 1987), p. 105.

Vianna da Motta, homem completo de espírito clássico

CHRISTINE WASSERMANN BEIRÃO TEXTO

Ao ler alguns dos textos existentes sobre a personalidade de José Vianna da Motta – artigos de Jayme Batalha Reis e de Fernando Lopes-Graça, a monografia de João de Freitas Branco, os contributos ao *In Memoriam*, entre outros – tropecei repetidas vezes nas palavras “clássico” e “homem completo”. Não crendo, nestes casos, na possibilidade de os respectivos autores terem copiado as passagens um do outro, fiquei com a convicção de que não deve tratar-se de pura coincidência. Queria saber em que sentido os dois conceitos foram usados pelos vários autores.

João de Freitas Branco, no capítulo “O Homem” da sua monografia *Vianna da Motta*¹, caracteriza o artista como modesto, honesto e humano, exacto, pontual e meticuloso, homem de poucas palavras, que parecia tímido e reservado e que não podia nem gritar nem zangar-se. Pergunta (p.44): “Não era ele clássico, por natureza e por opção?” Perto do fim do capítulo, mencionando uma mudança da sua maneira de estar durante as férias, Freitas Branco faz uma alusão aos tempos da permanência de Vianna da Motta na Alemanha, perguntando-se (p. 45): “Um Vianna da Motta muito outro, muito diferente daquele com quem temos aqui tratado? Alguns depoimentos deixam-no supor [...]”
Adiante voltaremos a esse ponto.

O conceito do “clássico” aparece, como um leitmotiv, nas mais variadas fontes de caracterizações do Mestre. Vejamos primeiro como outros autores, anteriores a Freitas Branco, o empregam e quais são as conexões e conclusões a tirar daquelas afirmações, para melhor conhecimento do grande artista.

Já em 1896, Antonio Arroyo descreve a sua interpretação pianística com as seguintes palavras: “Classico na fôrma, de uma linha purissima e extranhamente sobria para nós, elle é o admiravel interprete de Bach, Beethoven e Liszt que todos festejam”.² Na última parte do seu artigo, qualificando a vida artística de Vianna da Motta como sendo “digno de ser tomado como guia por todos quantos teem

um ideal de vida qualquer”³, evoca ainda o significado “exemplar” para o conceito do “clássico”.

Oito anos mais tarde, Jayme Batalha Reis afirma, com maior eloquência, a opinião de Arroyo relativamente à interpretação pianística: “As qualidades que desde logo impressionam na execução de Vianna da Motta, e depois se lhe notam permanentes, são a clareza, a nitidez, o acabado; o sentimento da proporção, da ponderação no colorido e na expressão; uma sequência sentimental sempre contida, um impulso de paixão sempre dominado.”⁴ Todas essas características poderiam servir de definição do “clássico”, no sentido de uma atitude perfeita e equilibrada.

Num artigo originalmente publicado no semanário *O Diabo*, em Setembro de 1935, Fernando Lopes-Graça fica na mesma linha: “Ora, é esta, justamente, a vitória de Vianna da Motta: o equilíbrio. Ele não é um artista impetuoso, exaltado, sentimental, refinado, romântico; antes sóbrio, ponderado, inteligente, calmo, clássico, no bom sentido da palavra.”⁵

Em 1952 foi editado um livro de homenagem com o título *Vianna da Motta: In Memoriam*, no qual se encontra, entre muitos outros, também um contributo pelo genro do Mestre, o famoso psiquiatra Henrique João de Barahona Fernandes. Demonstra no seu texto como se poderia tirar informações sobre a personalidade do eminente artista, através das coisas que o rodeavam na sua sala de estudo, sentindo ainda um “alevantado sentimento de harmonia e unidade”⁶, e nas representações da sua pessoa em obras de arte. Destaca o baixo-relevo com o seu perfil, de João da Silva: “A impressão dominante era a da seriedade, no sentido mais elevado do conceito. Nada de menos autêntico ou artificial: uma imagem clássica em toda a acepção, por ventura sem beleza física notória, mas com a harmonia e a calma da sua grandeza interior.”⁷

No mesmo livro *In Memoriam*, o filósofo, sociólogo e político António Sérgio, amigo de Vianna da Motta, salienta um artigo dele publicado em 1917 na revista *A Águia*, sob o título *O ensino musical em Portugal*, que caracteriza como “uma obra clássica”. Continua: “nesse clássico fruto de um clássico espírito, aquilo que sobretudo nos interessa é ver como





para além do artista e do músico – e muito classicamente – ele visava o ideal a que chamou «o homem completo».”⁸

Chegámos ao conceito do *homem completo* – conceito, aliás, que Vianna da Motta deve ter tirado de uma obra de Alphonse de Lamartine⁹ ou do vocabulário do seu amigo Batalha Reis. Numa carta dele a Vianna da Motta, de 2 de Agosto de 1904, queixando-se de que este não tinha respondido minuciosamente a uma carta anterior sobre a sua filosofia, escreve: “Julguei compreender que Você toma a serio estas coisas e deseja, – como homem completo que é, – ter uma idea tambem completa do seu Espirito e do Universo, – uma Filosofia.” E num artigo sobre Vianna da Motta publicado no *Diário de Notícias*, em 8 de Junho de 1908, lê-se: “É sem duvida «pianistas» o que elle se propõe formar; mas as necessidades do seu espirito, e os processos que, por isso, muito naturalmente emprega, tendem a crear completos homens artistas, na mais larga acepção d’estas duas palavras.”¹⁰

Mas fiquemos ainda na caracterização do ilustre músico. As citações atrás expostas descrevem-no, em suma, como um homem sério, modesto, calmo, ponderado, equilibrado, “clássico”. João de Freitas Branco aludiu já a um Vianna da Motta dos tempos em que viveu na Alemanha, que era muito diferente. Temos entretanto os seus diários¹¹ publicados e teremos em breve também uma selecção das cartas dirigidas entre 1885 e 1908 a Margarethe Lemke, a quem apropriada-

mente chamou “minha mãe alemã”. Pode perguntar-se: interessa-nos o Vianna da Motta de 20, 30 e 40 anos de idade? Interessa-nos, sim. Era o compositor da maioria das suas obras musicais, ainda hoje muito apreciadas e nos últimos anos novamente ou pela primeira vez editadas; era o pianista virtuoso no meio da sua carreira internacional; era o autor de muitos artigos sobre assuntos culturais; e era o professor de alunos das mais variadas nacionalidades.

Os diários revelam um jovem já muito preocupado com a sua formação cultural, no sentido lato do conceito. Leu as mais difíceis obras da grande literatura mundial e contemporânea, da história e da filosofia, assistiu a centenas de concertos e representações teatrais, visitou inúmeros museus e galerias e foi um minucioso crítico de tudo. Mas enquanto a seriedade perante as artes e os grandes pensadores era notória desde o início da sua ocupação com estes, não faltava um “contrapeso”, em forma de jogos, brincadeiras e tolices com os seus companheiros. Temos conhecimento disso dos seus diários e das cartas às Senhoras Lemke. Gostou também de dizer piadas e fez troça das suas senhoras quando elas não as compreendiam. Luiz Costa recorda ainda o “carinhoso acolhimento aos seus numerosos discípulos”, quando teve lições com o Mestre em Berlim.¹² Era um camarada muito sociável e comunicativo e, além disso, muito afeiçoado às pessoas que lhe eram próximas. Confirma-o Jayme Batalha

Reis, com quem durante 26 anos trocou correspondência, no seu artigo já mencionado: “Às tardes, ou em certos dias, a seita musical que rodeia Vianna da Motta, vae passear com elle, meditando, discutindo, alegremente visitando monumentos, sentindo aspectos da natureza, e vivendo uma vida ideal exclusivamente formada pelas vibrações profundas e supremas da existência humana.”¹³ É natural que estas características diminuam ao longo da vida, devido a desilusões, golpes de infortúnio, preocupações com o ganha-pão e com a família, etc. No caso de Vianna da Motta, no entanto, parece ter-se desenvolvido uma mudança radical de espírito. O que terá motivado essa mudança?

Desilusões, golpes e preocupações não faltam na sua vida. Já em 1900 morre a sua primeira mulher, Margarethe Lemke (a sobrinha da senhora do mesmo nome acima mencionada), que quase desde a sua entrada na Alemanha tinha amado como uma irmã, antes de se casarem. Quatro anos mais tarde, separa-se da sua segunda mulher, Irma Harden, da qual só em 1911 consegue divorciar-se. No mesmo ano morre o seu pai. Em 1908, morreu a Margarethe Lemke mais velha, a sua “mãe alemã”. A Primeira Guerra Mundial obriga-o a deixar a Alemanha; aceita um lugar como professor no Conservatório de Genebra, antes de se decidir a assumir a direcção do Conservatório de Lisboa, o que se realiza em 1919. Aqui começam os problemas que, segundo as suas próprias palavras, qualquer pessoa que se eleva acima da mediocridade tem de enfrentar.¹⁴ (Batalha Reis, num artigo de 1927, chega a pensar quanto melhor teria sido que Vianna da Motta tivesse ficado em Berlim, Londres ou Paris.)¹⁵ Em 1921, separa-se da sua terceira mulher, Berta de Bívar. Numa carta de 9 de Fevereiro daquele ano ao seu amigo Sebastião José da Costa, oficial da marinha que era casado com uma pianista, escreve sobre a “catastrophe que se deu em minha casa e que apesar dos meus 52 anos me destruiu por completo a concepção que eu fazia da humanidade”; o que lhe restam são “as minhas filhas, a unica alegria para o fim da minha vida”.¹⁶

Temos aqui duas componentes do seu mundo mental e afectivo que se mostram constantes ao longo da sua vida. O que Vianna da Motta sublinha, em casos de tragédias pessoais, é em primeira linha o abalo da sua concepção do mundo, da humanidade. Já em 1908, por ocasião da morte de Margarethe Lemke (a mais velha), escreveu a Batalha Reis: “O que me fez soffrer n’esta morte não foi só a perda pessoal, foi ver o feroz egoismo humano, ver pessoas que deviam muito a esta senhora, passarem por assim dizer por cima do seu cadaver sem quasi olharem para traz. Um horror. A dedicação, o amor sempre será assim recebido, será sempre dado com mais prazer do que recebido?” Esta reacção repete-se em situações semelhantes. Estava sempre inclinado a crer na bondade das pessoas – por isso, as desilusões neste campo feriam-no ainda mais. A outra componente é o amor filial, entendendo-o como amor do filho para com os seus pais, mas também como amor do pai pelas filhas, o amor paternal. Trocando cartas com as duas

Senhoras Margarethe Lemke, ainda antes da viragem do século, começou-as carinhosamente com “Mein teuerstes Mütterchen! Goldenes Manachen!” (minha caríssima mãezinha! manazinha de ouro!) – chamou “mãezinha” à mais velha e “irmã” à mais nova das senhoras – ou com uma saudação semelhante. Numa das cartas da sua primeira visita a Lisboa, em 1885, escreve a estas senhoras em Berlim: “A maneira de conversar livre e abertamente, a convivência desafectada e, sobretudo naturalmente, a proximidade da minha Mamã e dos irmãos – isso é para mim o paraíso.” Muito mais tarde, como pai, mostra a mesma afeição para com as suas filhas, como vimos na carta a Sebastião José da Costa acima citada e como pode ler-se em muitas cartas dirigidas a Jayme Batalha Reis.

No entanto, se bem que haja constantes nas características do grande músico, algumas coisas mudaram profundamente na sua atitude e, com isso, na sua maneira de ser. Porém, a transformação de um jovem sereno, bem-humorado, sociável e carinhoso num adolescente sério, reservado, modesto e humano (para destacar apenas algumas das caracterizações acima citadas), pode ser vista como evolução normal dum “homem completo” e, a propósito, todas essas qualidades fazem parte do conceito de “clássico” – no sentido com que Vianna da Motta estava mais familiar: o da *Weimarer Klassik* na literatura (Classicismo de Weimar) e o da *Wiener Klassik* na música (Primeira Escola de Viena). Pode dizer-se que o homem completo que era foi resultado também dos sofrimentos que viveu. Vemos essa ideia reflectida, aliás, no seu *ex-libris* – duas coroas entrelaçadas, uma de louros, outra de espinhos, com as palavras NON SINE ALTERA: não se ganha louros sem sofrimento.

Mas antecipei-me na minha argumentação. É de constatar que o conceito do “homem completo”, como foi aqui aplicado, não corresponde ao que Vianna da Motta utilizou no seu artigo *O ensino musical em Portugal* de 1917, que muito interessou a António Sérgio. Voltemos primeiro a esse. O que era um “homem completo” para José Vianna da Motta? Dito resumidamente, era um homem de culto, no sentido de não apenas ser bem informado nos vários campos culturais, mas de possuir também as capacidades de escolher a literatura certa, de se instruir autodidactica-mente e de reflectir e ajuizar com independência o que lê, vê e ouve. Para esse fim, propõe no seu artigo que se instale no Conservatório uma cadeira de estética geral, que se ensine também a história universal, que os alunos durante os primeiros anos sejam instruídos em literatura mais do que em música e que os professores os guiem aos objectivos acima formulados.¹⁷

Sabemos que com a reforma do ensino no Conservatório de Lisboa (que, a partir daí, foi designado como Conservatório Nacional de Música), de 1919, foi constituída a base para realizar as ideias de Vianna da Motta: foram introduzidas as disciplinas de História e Geografia, Português, Italiano e Francês, além de Ciências Musicais, que incluíram Estética Musical, História da Música e Acústica. Apesar de serem mencionadas no preâmbulo do Decreto n.º 5546 de



9 de Maio de 1919, a literatura portuguesa e estrangeira não constituíram, obviamente, disciplinas propriamente ditas, mas foram incluídas nas disciplinas das respectivas línguas. Vianna da Motta, nomeado director da instituição, pôde estar contente com essas mudanças estruturais e qualitativas no ensino musical. No entanto, já em 1930 foi decretada uma contra-reforma, que eliminou as disciplinas de História e Geografia, Francês e Ciências Musicais, além das de Regência de orquestra e de Instrumentação e Leitura de partituras – um grave revés para o Director e para todos os membros da comissão reformadora, cujo presidente tinha sido Antonio Arroyo. No preâmbulo do Decreto n.º 18/881 de 25 de Setembro de 1930 pode ler-se quais as razões pela amputação de disciplinas do plano de ensino: “a demasiada extensão de alguns cursos; o excesso de disciplinas literárias, a inexequibilidade de certas disposições legais, colocando o Governo, durante onze anos de vigência do regime de 1919, na necessidade de dispensar permanentemente o seu cumprimento [...]”. Vianna da Motta acabou por dissolver assim o seu sonho de “criar completos homens artistas”, como escreveu anteriormente Batalha Reis¹⁸, no Conservatório Nacional de Música.

António Sérgio, depois de ter citado dois parágrafos do dito artigo, resume-os de maneira seguinte: “É a visão

universalista de cada uma das coisas, colocada no conjunto de que faz parte integrante, sendo que uma concepção integral dos objectos corresponde a uma forma integral do sujeito, à progressiva realização do «homem completo».”¹⁹ Segundo Sérgio, o conceito do “homem completo” é aplicado por Vianna da Motta às áreas intelectual e social do ser humano. Batalha Reis define-o num sentido semelhante: “Para que um homem seja um «homem completo» tem de ser enciclopédico; isto é, tem de por em acção todas as suas faculdades e de sentir e conhecer todos os factos essenciais da existência.”²⁰

O carácter propriamente dito e os sentimentos do homem não entram naquelas definições do “homem completo”. São antes contemplados na ideia do “clássico”. No entanto, não é o “ser clássico” também uma forma de “ser completo”? Um espírito clássico, definido não só como exemplar, perfeito, ideal, harmónico, equilibrado (em pensamentos e sentimentos), mas também como sereno, tolerante, humano e prestimoso, pode igualmente ser entendido como espírito dum “homem completo”, num sentido alargado. Por coincidência irónica (Vianna da Motta era agnóstico, e “jesuíta” era para ele, ao menos quando era jovem, um palavrão), encontra-se numa obra do jesuíta espanhol Baltasar Gracián y Morales uma descrição do longo

caminho que um homem tem que andar até chegar ao seu ponto de perfeição, de inteireza – descrição que, além do seu intelecto, abrange a sua maneira de ser como um todo:

*En la mayor edad son ya mayores y más levantados los pensamientos, réalzase el gusto, purifícase el ingenio, sazónase el juicio, defécase la voluntad y al fin hombre hecho, varón en su punto [de la entereza], es agradable y aun apetecible al comercio de los entendidos. Conforta con sus consejos, calienta con su eficacia, delecta con su discurso, y todo él huele a una muy viril generosidad.*²¹

Não era Vianna da Motta um homem completo, “inteiro”, neste sentido lato do conceito, que inclui também componentes características do “clássico”? Confirmam-no as personalidades acima já citadas. Constata Batalha Reis que sempre se preocupa com o “porquê” de tudo, “a razão de ser; idéas, fórmulas de execução artística, interpretações sentimentais, aparecem-lhe [...] como os últimos termos lógicos de raciocínios bem deduzidos.”²² Destaca António Sérgio o seu dom de escutar “com atenção vigorosa [...] e de muito se comprazer em ouvir os outros”.²³ Fala João de Freitas Branco da sua boa camaradagem e da sempre boa vontade de prestar justiça e estimular os mais novos.²⁴ Escreve Lopes-Graça numa crítica sobre um dos últimos concertos do Mestre, no Teatro de São Carlos: “Este homem, que vai a caminho dos oitenta anos e que conhece a glória há meio século, continua a trabalhar, a estudar, a aperfeiçoar-se como quem anda ainda em busca da celebridade.”²⁵ Barahona Fernandes menciona, entre as “feições inesperadas da sua personalidade”, o seu sentido humorístico (que, segundo a nossa definição do “clássico”, na verdade não é nada inesperado) e resume que era “um homem sincero, simples e profundo”.²⁶

O próprio Vianna da Motta, na sua modéstia, muito provavelmente não se teria designado como “homem completo”. Com apenas vinte anos de idade, já lamentou a falta de conhecimentos e de experiência receando que jamais conseguisse recuperar o que perdeu. A concluir dos provérbios e sentenças de poetas e filósofos, copiados e guardados nos seus livros de notas, deve presumir-se que nunca perdeu a consciência da sua imperfeição, se bem que mais tarde a tomasse como natural: “Wir müssen nichts sein, sondern alles werden wollen.”²⁷ – “Nada temos que ser, mas tudo querer vir a ser.” Grandeza verdadeira está sempre ligada ao conhecimento das suas próprias fraquezas e falhas. Possuindo esse conhecimento, Vianna da Motta sentiu, desde a adolescência até ao fim da vida, a sua afinidade com os grandes clássicos.

NOTAS

- ¹ João de Freitas Branco, *Viana da Motta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1.ª ed. 1972 (2.ª ed. 1987). As indicações de páginas que se seguem referem-se à 2.ª edição.
- ² Antonio Arroyo, *Perfis artísticos: J. Vianna da Motta*, Lisboa, Typographia do Commercio, 1896 [separata da revista *Amphion*], p. 13. – Optei por deixar todas as citações na ortografia original.
- ³ Idem, *ibidem*, p. 28.
- ⁴ Jayme Batalha Reis, “A interpretação dos pianistas: José Vianna da Motta”, *Revista Litteraria Científica e Artística do jornal O Seculo*, 12 de Setembro de 1904 (apud Freitas Branco, *op. cit.*, pp. 261-262).
- ⁵ Fernando Lopes-Graça, “Vianna da Motta, artista goetheano” (reed. Lopes-Graça, *Obras Literárias. Opúsculos (3)*, Lisboa, Caminho, 2.ª ed., 1984, pp. 31-35; p. 32).
- ⁶ Barahona Fernandes, “Ambiente e Espírito de Vianna da Motta”, in Oliva Guerra (ed.), *Vianna da Motta: In Memoriam*, Lisboa, Ramos, Afonso & Moita, 1952, p. 124.
- ⁷ Idem, *ibidem*, p. 126.
- ⁸ António Sérgio, “Vianna da Motta. Sobre o Universalismo Integrante da sua visão das coisas”, in O. Guerra (ed.), *op. cit.*, p. 166.
- ⁹ É conhecida a frase de Lamartine frequentemente citada: “Não há homem completo que não tenha viajado muito, que não tenha mudado vinte vezes de vida e de maneira de pensar.” Vianna da Motta leu o *Christophe Colomb par Lamartine* já com 16 anos de idade.
- ¹⁰ Batalha Reis, “Estudos populares de Estética (José Vianna da Motta)”, in O. Guerra (ed.), *op. cit.*, p. 202.
- ¹¹ Christine Wassermann Beirão (org.), *Diários 1883-1893: José Vianna da Motta*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2015.
- ¹² Luiz Costa, “A Personalidade de Vianna da Motta”, in O. Guerra (ed.), *op. cit.*, p. 113.
- ¹³ Batalha Reis, *loc. cit.*, p. 204.
- ¹⁴ Já muito cedo, Vianna da Motta chegou a este reconhecimento, como pode ler-se numa carta de 19 de Maio de 1896 a Margarethe Lemke. Confirmaram-no, entre outros, Fernando Lopes-Graça (cfr. “Vianna da Motta e o meio português”, in Lopes-Graça, *op. cit.*, p. 58), António Sérgio (*op. cit.*, pp. 167-168) e João de Freitas Branco (*op. cit.*, p. 26).
- ¹⁵ Batalha Reis, “No Centenario de Beethoven” (*Diário de Notícias*, 16 de Março de 1927).
- ¹⁶ Citações segundo Freitas Branco, *op. cit.*, p. 319.
- ¹⁷ Cf. José Vianna da Motta, “O ensino musical em Portugal”, *A Águia* 69-70 (Set.–Out. 1917), apud António Sérgio, *op. cit.*, pp. 166-167.
- ¹⁸ Batalha Reis, “Estudos populares de Estética (José Vianna da Motta)”.
- ¹⁹ Sérgio, *op. cit.*, p. 167.
- ²⁰ Batalha Reis, “A materia superior da Produção e do Commercio” *Revista Litteraria Científica e Artística do jornal O Seculo* (3 de Novembro 1902), apud Elza Miné, *Alguns Homens de meu Tempo e outras Memórias de Jaime Batalha Reis*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2017, p. 411.
- ²¹ Baltasar Gracián, *El Discreto* (1646), cap. XVII (“El hombre en su punto”), p. 43. Biblioteca Virtual Universal: www.biblioteca.org.ar/libros/131025.pdf.
- ²² Batalha Reis, “Estudos populares de Estética (José Vianna da Motta)”, p. 205.
- ²³ António Sérgio, *op. cit.*, p. 164.
- ²⁴ Freitas Branco, *op. cit.*, pp. 35 e 36, respectivamente.
- ²⁵ Lopes-Graça, crítica na revista *Seara nova* 824 (Maio de 1943); reeditada em Lopes-Graça, *op. cit.*, p. 28.
- ²⁶ Barahona Fernandes, *op. cit.*, pp. 128 e 127, respectivamente.
- ²⁷ Johann Wolfgang von Goethe, numa carta a Hetzler jun., de 24 de Agosto de 1770: “Dabei müssen wir nichts sein, sondern alles werden wollen [...]”.

O virtuosismo segundo José Vianna da Motta

JOÃO COSTA FERREIRA TEXTO

Referindo-se à *Vida de Liszt* de José Vianna da Motta, afirma João de Freitas Branco: “Uma biografia revela-nos pelo menos tanto do biógrafo como do biografado.”¹ Com estas palavras, parece sugerir que traços da personalidade de Vianna da Motta estão presentes na sua obra biográfica e que esses traços podem ser revelados através da interpretação. Uma crítica de Luiz de Freitas Branco ao primeiro volume de *Música e músicos alemães* de Vianna da Motta corrobora estas considerações: “na sua mais importante obra literária até hoje publicada, em que melhor nos revela a sua personalidade [...], [Vianna da Motta] ensina-nos, quási a cada página, que o artista moderno não pode ser grande sem uma grande cultura.”²

Atendendo às afirmações do próprio Vianna da Motta, também na correspondência se manifesta a personalidade dos seus autores: “Goethe contava as cartas entre os documentos mais importantes que alguém pode legar à posteridade. [...] Sob este ponto de vista já se vê que todas as cartas, independentemente do seu conteúdo, têm importância para se conhecer a personalidade de quem escreve.”³

A partir da definição de personalidade segundo Gordon Willard Allport (“dynamic organization within the individual of those psychophysical systems that determine his characteristic behavior and thought”⁴), considerar-se-á o pensamento de Vianna da Motta reflexo da personalidade manifestada nos seus escritos. É, por isso, com base nas obras biográficas e literárias, na correspondência e nos diários de Vianna da Motta que este artigo procurará revelar o que o pianista português pensava a respeito do virtuosismo da sua época.

A legitimação deste método é reforçada pelo rigor que, segundo João de Freitas Branco, caracterizava Vianna da Motta: “Era uma volúpia do rigor, capaz de levar a incréveis extremos”⁵; “Vianna da Motta usava de preferência termos precisos, concretos, de significado bem definido.”⁶ Por outro lado, a prova de que o pianista pensava na imagem que a posteridade guardaria dele obriga-nos a analisar os

seus escritos com alguma prudência. Com efeito, como supõe Christine Wassermann Beirão, Vianna da Motta terá rasgado parte da folha de 17 de Março de 1888 do seu diário, por se ter arrependido da crítica que tinha feito nesse dia a propósito do *Fidelio* de Beethoven, já que, a 27 de Setembro de 1888, escreve: “Afinal, *Fidelio* é indiscritivelmente belo! Não sei qual demónio se meteu em mim no dia 17 de Março (1888), que eu compreendi tão mal esta obra genial.”⁷ Também numa carta datada de 7 de Setembro de 1930, dirigida a Afonso Lopes Vieira, Vianna da Motta pede ao poeta que rasgue uma carta na qual ele exprime o seu desagrado com certas passagens da epopeia *Os Lusíadas* de Luiz de Camões, pois seria, para o autor da carta, “um desastre ficarem escritas.”⁸ É, por isso, na oposição entre rigor e autocensura que o conteúdo dos escritos de Vianna da Motta deve ser analisado.

Em *Vida de Liszt*, Vianna da Motta cita Franz Liszt numa frase que exprime a forma como este entendia o virtuosismo na sua época: “O virtuosismo deve ser um meio, mas nunca um fim.”⁹ O interesse que Vianna da Motta tinha por esta observação de Liszt revela-se pela sua dupla ocorrência na *Vida de Liszt*.¹⁰ Apesar da aparente trivialidade, esta frase tem ideias implícitas que nos obrigam a interpretá-la e a propor uma análise. Considerando o “meio” como aquilo que permite realizar um objectivo e partindo do princípio fundamental, quase tautológico, de que a música resulta de propósitos “musicais”, o virtuosismo deve ser um meio de realizar uma ideia musical. Considerando o “fim” como sinónimo de objectivo, o virtuosismo não deve ser um objectivo em si mesmo. Em suma, segundo Liszt, o virtuosismo deve ser um meio de expressão musical e não um substituto da expressão musical.

Na sequência dessa citação, Vianna da Motta toma o partido de Liszt, depreciando o violinista Niccolò Paganini: “Com estas palavras colocou-se Liszt em manifesta oposição à arte espalhafatosa de Paganini, que nada mais procurava senão espantar pela dificuldade da execução.”¹¹ Já em 1889, Vianna da Motta reprovava a utilização do virtuosismo como artifício para surpreender o público. Após ter assistido a um



concerto com os violinistas Pablo Sarasate e Rafael Díaz Albertini no dia 28 de Janeiro, escreve no seu diário: “Ambos os violinos tocavam sempre em terceiras e faziam tais habilidades como os palhaços do circo. O público ficou fora de si de entusiasmo e não sentiu minimamente o aviltamento de tal pantomimice.”¹² Cinco dias depois, a 2 de Fevereiro, Vianna da Motta exprime-se com ironia acerca da interpretação que Berthe Marx-Goldschmidt tinha feito da *Rapsódia Húngara* n.º 12, S. 244 de Liszt, sem se referir ao virtuosismo, mas utilizando o termo “técnica”: “A Sr.^a Marx não deve pensar que se despacha uma rapsódia húngara apenas com técnica.”¹³ Vianna da Motta não exclui, por isso, a necessidade da técnica instrumental na execução desta rapsódia; apenas discorda do seu uso exclusivo. Admitindo o princípio defendido por Maria Josefina Andersen segundo a qual a técnica instrumental é necessária ao virtuosismo, mas que o virtuosismo não é exclusivamente a extensão da técnica instrumental¹⁴, supõe-se que a crítica de Vianna da Motta procure revelar que a interpretação de Marx-Goldschmidt carecesse de conteúdo musical. Deste ponto de vista, para

Vianna da Motta, o virtuosismo seria o resultado da aliança entre a técnica instrumental necessária à realização mecânica da obra e a expressão musical inerente à obra por natureza. Esta ideia está bem patente num artigo que Vianna da Motta cita em *Vida de Liszt* sobre a cantora Paulina Viardot-García, no qual Liszt afirma que “O virtuosismo [...] só serve para o artista poder realizar tudo o que se exprime na arte. Para isso é êle indispensável e nunca é demais praticá-lo. [...] O virtuosismo não é uma excrescência, mas um elemento necessário da música”¹⁵. A convergência entre o pensamento de Liszt e o de Vianna da Motta a respeito do virtuosismo do século XIX é expressa num comentário de Vianna da Motta que resume as palavras supracitadas: “[O virtuosismo] é inseparável da obra de arte musical, pois que esta só é realizável pelo virtuosismo”¹⁶.

São vários os escritos de Vianna da Motta onde é feita a associação entre o virtuosismo e o “meio”. Essa associação encontra-se, por exemplo, na sua tradução de *Quelques considerations sur l’enseignement du piano*, de Isidore Philipp: “É imprescindível indicar [ao aluno] a melhor maneira de

estudar, afim de que [...] a sua virtuosidade possa igualmente tornar-se um meio de expressão.”¹⁷ Embora não se trate de uma obra de Vianna da Motta, o trabalho de tradução demonstra o interesse que tinha para com as considerações do seu contemporâneo. É, contudo, numa carta datada de 4 de Setembro de 1902 – quarenta e três anos antes de *Vida de Liszt* – supostamente dirigida a Miguel Ângelo Lambertini, que Vianna da Motta explicita o seu ponto de vista na primeira pessoa:

“O virtuosismo não é para mim outra coisa senão a *tradução do estilo orquestral para o piano*, por consequência um meio de expressão, mas nunca um fim, como muitos julgam.”¹⁸

É de salientar a aproximação a Liszt, uma vez mais, quando Vianna da Motta evoca uma “tradução do estilo orquestral para o piano”, situação que se confirma na observação que faz no primeiro volume de *Música e músicos alemães*:

“De facto é para admirar que o estilo orquestral de Liszt não revele o mínimo vestígio de influência pianística. Muito pelo contrário: o seu estilo pianístico é que é orquestral.”¹⁹

Vianna da Motta considera então o virtuosismo como “um meio de expressão” – ideia subjacente às palavras de Liszt, expressa na tradução da obra de Isidore Philipp – “mas nunca um fim” – termos idênticos aos de Liszt – “como muitos julgam” – alusão à incompreensão geral dos seus contemporâneos. Com este último ponto e com observações como a “arte espalhafatosa de Paganini”, Vianna da Motta sugere uma repartição dos músicos do século XIX em duas categorias: os que utilizam o virtuosismo como um meio de exprimir uma ideia musical; os que utilizam o virtuosismo como um meio de obter aplausos. Com as suas considerações, Vianna da Motta parece incluir-se na primeira categoria, com Liszt; músicos como Paganini, Sarasate ou Díaz Albertini na segunda categoria.

O pensamento de José Vianna da Motta relativamente ao virtuosismo do século XIX tem vindo a ser revelado essencialmente através da confrontação dos seus escritos com as ideias e as práticas de Franz Liszt. Essa confrontação tem demonstrado a proximidade dos pensamentos das duas figuras. Impõe-se agora esclarecer se as práticas de Liszt correspondem de facto a esse ideal artístico postulado por Vianna da Motta, o do romântico virtuoso que se serve das suas capacidades para enobrecer a arte. Com efeito, a distinção entre o virtuosismo de Liszt e o virtuosismo de Paganini, que as observações de Vianna da Motta sugerem, pode ser posta em causa. Liszt também compôs obras que privilegiam a obtenção de ovações do público, pelo carácter espectacular de uma execução instrumental rápida em detrimento da música – ideia partilhada por João de Freitas Branco, quando, na sua análise a *Vida de Liszt*, afirma que “a virtuosidade é-nos apresentada (por Liszt) como meio de atingir o fim, simplismo que hoje se não aceita”²⁰, e ainda por Jean Chantavoine, que admite que Liszt chegou a servir-se do virtuosismo “pour arracher au public des acclamations qui ne le laissaient pas insensible.”²¹

Vianna da Motta conhecia bem a obra de Liszt²² e parece que a sua preocupação com a exactidão (testemunhada por João de Freitas Branco) não lhe deixava diferenciar a arte de Paganini da arte de Liszt sem confrontar essa ideia a factos da vida deste que pudessem pôr em causa essa distinção. Na resposta à questão “O que pensava o nosso grande intérprete da transigência com o público?”²³, João de Freitas Branco acaba por esclarecer, citando passagens de *Vida de Liszt*, se, segundo Vianna da Motta, Liszt considerava realmente o virtuosismo um meio de exprimir uma ideia musical e não um meio de agradar facilmente ao público:²⁴

“[...] [Vianna da Motta] explana que «o costume sacrílego» de alterar as obras «para arrancar aplausos», de que Liszt se penitenciou, «devia derivar da extrema facilidade que tinha para improvisar e do abuso que tinha feito da improvisação em todos os seus concertos»²⁵. E é indubitável a concordância do biógrafo quando faz a transcrição seguinte [das palavras de Liszt]: «Mais tarde reconheci que para o artista digno deste nome, o perigo de desagradar ao público é muito menor que o de deixar-se guiar pelos seus caprichos».”²⁶

Luiz de Freitas Branco propõe uma interpretação diferente, num artigo dedicado à análise do livro. Ele entende a explanação de Vianna da Motta como uma crítica a Liszt:

“Não devemos, na verdade, ser demasiado cruéis²⁷ para Liszt, neste capítulo das improvisações em concertos. Tal prática, tão condenável perante o gosto do nosso tempo, era então considerada natural, e não apenas na época de Liszt, pois que Beethoven, modelo de seriedade artística, a usava constantemente.”²⁸ Sabemos, pelo depoimento de uma discipula, que Beethoven, quando executava música sua, não gostava de ler ou de reproduzir de memória uma obra já composta, preferia improvisar livremente.”²⁹

Parece, contudo, que, se Vianna da Motta critica Liszt, não é por ele improvisar nos seus concertos, mas porque as improvisações se destinavam a “arrancar aplausos do público”, porque não eram feitas para elevar a música, mas para impressionar o público. A este respeito, podemos admitir que “Não devemos, na verdade, ser demasiado cruéis para Liszt”, porque, como afirma Jean Chantavoine, “dès son adolescence, Liszt était voué à la musique poétique. [...] Mais sa carrière de virtuose, les exigences du public le distrayaient de lui-même”.³⁰

Liszt nem sempre se orientou pelos mesmos princípios; não esteve sempre no mesmo lado a que Vianna da Motta afirma pertencer, mas convém notar que Vianna da Motta conheceu pessoalmente Liszt na fase final da vida deste³¹, correspondente à que Jean Chantavoine designa por “musicien religieux”.³² Se a experiência vivida junto de Franz Liszt foi importante na construção da personalidade e do pensamento de Vianna da Motta, como o próprio relata em *Música e músicos alemães: Recordações, Ensaios, Críticas*³³, supõe-se que foi o Liszt “religieux” – aquele que tinha compreendido que “para o

artista digno deste nome, o perigo de desagradar ao público é muito menor que o de deixar-se guiar pelos seus caprichos” – quem o marcou para a vida, suposição que se elucida nas palavras resumidas de Vieira de Almeida, escritas à memória de Vianna da Motta, poucos anos após a sua morte:

“É fácil repetir hoje, e tornou-se lugar-comum, sem por isso deixar de ser exacto, que a técnica deve estar ao serviço da interpretação e por isso ela é apenas meio; mas ainda hoje não há muito quem plenamente o realiza e muito menos quem o faça com a intensidade, a nitidez, a perseverança maravilhosa de Vianna da Motta, com o auxílio e a imposição da sua cultura. Era a técnica rigorosamente ao serviço da interpretação, e por isso mesmo requintada ao máximo; e era a interpretação rigorosamente ao serviço daquela objectividade relativa mas indispensável, que leva o artista culto e plenamente consciente da sua responsabilidade estética, e até moral, a procurar ser sempre intérprete perfeito, sabendo bem que esse esforço não só não pode eliminar a personalidade (como receiam os que não a têm) mas até servirá para que na região própria ela se revele mais fecundamente”.³⁴

NOTAS

- ¹ João de Freitas Branco, *Vianna da Motta: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra* (2.ª edição), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 149.
- ² Luiz de Freitas Branco, “Um livro de Vianna da Motta”, *Arte Musical – Revista de cultura artística XI / n.º 316* (1941), p. 2.
- ³ José Vianna da Motta, *Música e músicos alemães: Recordações, Ensaios, Críticas*, vol. I, Coimbra, Coimbra Editora, 1941, p. 110.
- ⁴ “Organização dinâmica interna dos sistemas psicofísicos que determinam comportamentos e pensamentos característicos de uma pessoa” (Gordon Willard Allport, *Pattern and growth in personality*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1961, p. 28).
- ⁵ João de Freitas Branco, op. cit., p. 39.
- ⁶ Idem, “Vianna da Motta e a nova geração”, in Oliva Guerra (ed.), *Vianna da Motta. In Memoriam*, Oficinas Gráficas de Ramos, 1952, p. 52.
- ⁷ José Vianna da Motta, “Diário 7”, *Diários (1883-1893)*, coord. Christine Wassermann Beirão, trad. Elvira Archer e transc. José Manuel Beirão, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2015, p. 563.
- ⁸ Estas cartas foram consultadas em 2014, na Biblioteca Afonso Lopes Vieira de Leiria. Cf. *Cartas e outros Escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira*, Vol. IX – 50 José Vianna da Motta.
- ⁹ José Vianna da Motta, *Vida de Liszt*, Porto, Ed. Lopes da Silva, 1945, p. 29. Provavelmente, Vianna da Motta cita Liszt a partir de um artigo publicado em 1840 na *Revue et Gazette musicale*, após a morte de Paganini: “Le vide que laisse après lui Paganini sera-t-il bientôt comblé? ... La royauté artistique qu’il avait conquise passera-t-elle en d’autres mains? L’artiste roi est-il encore possible? Je n’hésite pas à le dire, une apparition analogue à celle de Paganini ne saurait se renouveler... Que l’artiste de l’avenir renonce donc, et de tout cœur, à ce rôle égoïste et vain, dont Paganini fut, nous le croyons, un dernier et illustre exemple; qu’il place son but non en lui mais hors de lui; que la virtuosité lui soit un moyen et non une fin, qu’il se souvienne toujours qu’ainsi que noblesse et plus que noblesse sans doute: Génie oblige”: cf. Jean Chantavoine, *Liszt*, Paris, Le bon plaisir, 1950, p. 27.
- ¹⁰ Idem, *ibidem*, pp. 29, 193.
- ¹¹ Idem, *ibidem*, p. 29. Convém, contudo, referir que a influência de Paganini se revelou primordial para que Liszt pudesse desencadear uma revolução no piano. É sabido que Liszt pensou transpor para o piano efeitos novos e espectaculares, comparáveis aos que Paganini produzia no violino. É na sequência dos encontros com Paganini que Liszt compõe, entre outros, os 24 *Études d’après les Caprices de Paganini* (publicados em 1838). Cf. Michel Dimitri Calvocoressi, *Franz Liszt: biographie critique illustrée de douze reproductions*

hors texte, Paris, Henri Laurens, [1905], pp. 45-47; Jacques Drillon, *Liszt transcripteur ou la charité bien ordonnée*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 55.

¹² Idem, “Diário 8”, *Diários (1883-1893)*, p. 604.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 606.

¹⁴ Cf. Maria Josefina Andersen, *Vianna da Motta interpretando os grandes músicos: estudos de estética musical*, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1937, p. 38.

¹⁵ José Vianna da Motta, *Vida de Liszt*, p. 193.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷ Isidore Philipp, *Algumas considerações sobre o Ensino do Piano* (trad. José Vianna da Motta), Paris, Durand & Cie, 1928, p. 5.

¹⁸ Cf. Biblioteca Nacional de Portugal: caixa i, documento n.º 15 (Carta supostamente dirigida a Miguel Ângelo Lambertini), consultado em 2014.

¹⁹ José Vianna da Motta, *Música e músicos alemães*, vol. I, p. 105. Vianna da Motta aborda esta questão em termos semelhantes numa entrevista dada a Fernando Lopes-Graça (Cf. Fernando Lopes-Graça, *Vianna da Motta: subsídios para uma biografia* incluindo 22 cartas ao autor, Lisboa, Sá da Costa, 1949, p. 44).

²⁰ João de Freitas Branco, *Vianna da Motta: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, p. 151.

²¹ “Para obter do público aplausos que não o deixavam indiferente”: cf. Jean Chantavoine, *Liszt*, p. 87.

²² Além dos vários escritos consagrados à vida e obra de Franz Liszt, Vianna da Motta interpretou mais de uma centena de obras deste compositor, reviu e prefaciou várias dezenas na editora Breitkopf & Härtel, edições que Alfred Cortot classifica como magistrais (Alfred Cortot, “Vianna da Motta”, in *Vianna da Motta. In Memoriam*, p. 98).

²³ João de Freitas Branco, op. cit., p. 149.

²⁴ Na resposta, João de Freitas Branco não se refere directamente ao virtuosismo, mas à improvisação. Subentende-se, no entanto, que há aí uma alusão ao virtuosismo, se se considerar a improvisação como uma forma de virtuosismo ou uma extensão dele.

²⁵ Citações extraídas de José Vianna da Motta, *Vida de Liszt*, pp. 64-65 (apud João de Freitas Branco).

²⁶ João de Freitas Branco, op. cit., p. 149.

²⁷ O exemplar consultado para a elaboração deste artigo pertence ao espólio de José Vianna da Motta. Nesse exemplar, Vianna da Motta riscou a palavra “cruéis” e substituiu-a pela palavra “severos”. Esta é, aliás, mais uma amostra do seu rigor.

²⁸ Esta prática é também descrita por Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la Rhapsodie: essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 1979, p. 117.

²⁹ Luiz de Freitas Branco, “Vida de Liszt por José Vianna da Motta”, *Arte Musical – Revista de cultura artística XV / n.º 353* (1945), p. 10.

³⁰ “Desde a sua adolescência, Liszt dedicou-se à música poética. [...] Mas a sua carreira de virtuoso e as exigências do público distraíam-no”: cf. Jean Chantavoine, *Liszt*, 1950, p. 95.

³¹ No Verão de 1885, durante cerca de trinta e cinco dias, Vianna da Motta frequentou um estágio de piano em Weimar com Franz Liszt (cf. Christine Wassermann Beirão e José Manuel Beirão, “Vianna da Motta em Berlim”, in Teresa Cascuo e Maria Helena Trindade (edd.), *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, pp. 34-35).

³² Em oposição às fases “pianiste qui répond à sa carrière de virtuose (1811-1847)” e “œuvre de poète [...] (1847-1860)” (cf. Jean Chantavoine, *Liszt*, p. 83).

³³ “Não era [...] só para estudar as suas obras que eu desejava conhecer o grande mestre. Por um lado Liszt, tendo já 74 anos, achava-se, com efeito, no fim da vida; era, por outro lado o maior pianista e, especialmente, o maior intérprete de Beethoven que jamais existiu. [...] Eu desejava, pois, submeter-me por todas estas razões à influência desse vulto extraordinário, certo que receberia dele (como mais tarde recebi de Bülow) impressões fecundas que me guiarão toda a minha vida” (José Vianna da Motta, *Música e músicos alemães*, vol. I, p. 75).

³⁴ Vieira de Almeida, “Velut Vmbra”, in *Vianna da Motta. In Memoriam*, p. 22.



Um Berlinense Português Um Português Berlinense

Entrevista a **Elvira Archer**

DUARTE PEREIRA MARTINS TEXTO
TATIANA BINA FOTOGRAFIA

Cara Elvira, muito obrigado por nos conceder esta entrevista! Começava por perguntar-lhe pela mais fundamental faceta, quanto a si, de Vianna da Motta.

Não conheci pessoalmente José Vianna da Motta, mas através de algumas gravações que ainda existem, de críticas, das suas composições, das suas cartas e de depoimentos de abalizadas personalidades do mundo da música do seu tempo, poderei destacar, em primeiro lugar, o “pianista virtuose visceral”, implantado num ser profundamente musical, dirigido por um cérebro invulgar. Depois, além do compositor, revela-se de suma importância internacional a faceta do pedagogo. Foi um grande pedagogo! Veio gente de todo o mundo para estudar com ele na Alemanha e na Suíça. Na América ainda há quem fale nele: soube de uma estudante que foi para lá para fazer uma tese de mestrado e quando perguntou o assunto que poderia escolher, disseram-lhe: “então, você tem uma pessoa de tanto valor em Portugal,

que é Vianna da Motta”... Isto na América do Norte! Entre as suas múltiplas actividades, não se pode deixar de referir a de musicógrafo. Escreveu para as melhores revistas da Europa. Na Alemanha, por exemplo, em *Bayreuther Blätter*, publicou vários artigos sobre as representações dos Festivais de Bayreuth, existindo uma carta de Cosima Wagner, filha de Liszt, a agradecer-lhe.

Tem de se mover num círculo muito elevado de relacionamentos...

Enquanto maestro, dirigiu em Portugal, durante dois anos, a Orquestra Sinfónica de Lisboa, cujo lugar de director e de regente, vago pela morte de David de Souza, aceitou em 1918. Sofreu imenso quando veio para Portugal – ele, que vinha com tão boa vontade – e confessa mesmo, numa carta a [Ferruccio] Busoni – a correspondência está editada pela editora Caminho –, que está com a melhor das boas vontades para vir dar ao seu país aquilo que aprendeu lá fora. Mas depois foi tão difícil!... Defendeu igualmente uma boa reforma [educativa], com mais cadeiras como Estética Musical e sem ser apenas Música. Europeizou os métodos

de ensino. Achava que com o músico tinha de ser formado o Homem completo, com uma cultura universal. E que, por isso, se tinha de fomentar uma cultura geral abrangente... Começaram a planear essa reforma em 1918. António Arroyo era o presidente dessa comissão.

Conhece registos das discussões sobre essa reforma, em conjunto com Luís de Freitas Branco?

Registos das discussões penso que não. João de Freitas Branco, na sua biografia de Vianna da Motta, informa sobre o novo decreto da reforma de 1919. Existe o artigo *O Ensino Musical em Portugal* que Vianna da Motta escreveu para a *Separata da Águia*, em 1917, quando regressou da Suíça, onde falou naquilo que ele pensava que devia ser o ensino da música. Agora o resto, propriamente as discussões, nunca vi, mas também não andei à procura.

Há, realmente, uma diferença muito grande naquilo que se fez a partir dessa altura e o ensino praticado anteriormente, sobretudo no envolver das diversas áreas do conhecimento humanístico.

Baseia-se bastante numa mudança de mentalidade. Vianna da Motta influenciou imenso a mentalidade do meio, não só dos que praticavam a música ou a estudavam, mas também daqueles que visitavam, que iam aos concertos. E isso ele foi modificando aos poucos. Fez cá imensas primeiras audições com orquestra e em recitais de piano. Também sempre favoreceu os jovens compositores, como Cláudio Carneiro, que naquela altura era jovem. Tocou sempre muito Luiz Costa e Luís de Freitas Branco, julgo que os Prelúdios.

O Prelúdio XV é dedicado precisamente a António Arroyo, que era do Porto. Havia uma relação constante com o meio musical portuense?

Havia uma boa relação com as pessoas do Porto. E com Bernardo Moreira de Sá, que foi o grande colaborador.

E havia uma grande distância, que na altura era sentida mais agudamente que agora.

Mesmo assim. Ia de comboio para lá. Estive a ver as cartas de Vianna da Motta que estão no espólio de Moreira de Sá e constatei a colaboração que também tiveram na programação, aquando da fundação da Sociedade de Concertos em 1917, que Vianna da Motta fez com Elisa de Sousa Pedroso...

Com muita música em primeira audição, e muita música portuguesa.

Precisamente. Ah! Também se lembrou de compositores portugueses anteriores. Parece ter sido o primeiro a divulgar Bomtempo, o que consta nos programas de quando fez os concertos históricos em Londres, alternando com Busoni. Há um grande elogio à sua adaptação aos diferentes estilos que tocou.

Tocava muito Liszt...

É claro que tocava imenso Liszt, pois isso nunca abandonou, e também Bach. Ele dizia, cito: “Bach pertence, tal qual um Goethe ou um Kant, aos maiores educadores da Humanidade. Nas obras de Bach está depositado um tesouro que ainda não foi levantado por completo, a fim de enriquecer a nossa vida espiritual”. Houve críticas com imensos elogios à maneira inteligente, clara e transparente como interpretava Bach. Ele dizia, por exemplo, que se deveria tocar, separadamente, as diversas vozes nas obras de Bach, em estudo. Também teve grande reputação como intérprete de Beethoven. Foi convidado para fazer parte de um congresso que houve na Áustria, no centenário da sua morte, em 1927. Aí, ele escreveu uma espécie de relatório de como se interpretava Beethoven em Portugal, e falou até numa canção que eu cantei, uma melodia portuguesa que Beethoven harmonizou. Nesse ano tocou a integral das 32 Sonatas do mestre alemão, pela primeira vez em Lisboa. Mas tocava também Debussy, paráfrases de obras de Bizet – aliás, a viúva de Bizet chegou a fazer uma recepção em honra de Vianna de Motta.

A Elvira escreveu, na altura da primeira edição completa das canções feita por si, que o lied é a forma que Vianna da Motta mais preferia entre todas para a sua composição.

Não me lembro de ter feito essa afirmação. Não sei se o *lied* seria o principal para ele... Julgo que talvez fosse a escrita para piano. Mas quando foi para Berlim e começou a estar num meio em que muitos dos colegas estudavam canto, eles requisitavam-no para que os acompanhasse. Acompanhou cantores desde muito novo, alguns deles estudantes, mas também cantores muito célebres como Amalie Joachim, que era austríaca, e Marcella Sembrich. Depois, fez concertos com Hermine Spies e até lhe dedicou umas canções. Também acompanhou a sua mulher, na altura ainda só amiga, que estudava canto. Portanto, como podemos ver, ele teve imenso contacto com o canto. Se quisermos apresentar Vianna da Motta como uma ponte para a cultura alemã, eu penso que é nas canções que ele melhor faz essa simbiose entre a cultura germânica (ou da Europa Central) e a latina. Com a literatura, com a língua e com a música, é aí onde ele fez a mais perfeita e completa simbiose entre as duas culturas.

Sobretudo nas canções em alemão.

Sim, nas 25 canções em alemão que se guardaram até hoje, como está aí no catálogo que fiz na minha edição completa. Eu achei que isto seria muito útil, mas houve pessoas que a criticaram.

Porquê?

Porque tinha alguns erros. Até houve uma pessoa, que não vou dizer o nome, que foi muito crítica. Eu na altura estava na Alemanha e não sabia bem que era preciso eu estar a rever tudo.

É curioso dizer que a escrita para piano é mais importante para Vianna da Motta do que as canções, porque hoje conhecemos muita da sua música mais pelas canções, que são mais vezes interpretadas em público, do que pela obra para piano, que quase não é feita. Embora haja obras bastante difíceis, como a Sonata, também existem obras mais acessíveis, como pequenas peças.

Mas até aquelas peças para quatro mãos, por exemplo, teoricamente mais “fáceis”, não o são. E quase que parece mal chamar àquelas peças fáceis.

Mas quase não são feitas, comparando-as com as canções. E ainda hoje em dia, como não há mais nenhuma edição, mesmo que tenha algumas gralhas, o trabalho feito foi muito importante.

Felizmente tive essa sorte e o privilégio de encontrar Vianna da Motta, porque nessa altura estava a estudar canto em Viena.

Quer contar-nos essa história?

Eu sei que já a contou várias vezes...

Mas posso contá-la novamente! Eu estava a estudar em Viena e, com algum saudosismo de Portugal, ia aos arquivos ver o que havia de melodias e compositores portugueses. E, numa das vezes, estava no Musikverein (onde se encontra o espólio da antiga casa do imperador Francisco José) a ver os ficheiros e, de repente, olhei e reparei nas iniciais MOTT. Lembrei-me que Portugal tinha um compositor com o nome Motta. Abri a gaveta e li a indicação do manuscrito de Ein Brieflein (“Uma Cartinha”), cujo nome e paradeiro estavam completamente ignorados e que era o n.º 3 do opus 15, que faltava ao grupo dos quatro *lieder* designados por op. 15. Foi algo que veio ter comigo!.... Quando voltei a Portugal para passar férias, vim mostrar ao João de Freitas Branco o que tinha encontrado. Levou uns anos até me dedicar a este assunto, porque tinha os meus estudos e actuações. Na Alemanha – além dos meus contratos de Ópera e Opereta – nos meus concertos, fiz também imensa divulgação de Lopes-Graça, que é uma coisa que pouca gente sabe. O meu marido era actor e era interessante a falar. Como ele tinha esse dom, fazíamos um programa de concerto sobre Portugal, e, para que não fosse só em língua portuguesa, fazíamos a primeira parte em alemão e a segunda em português. Era na segunda parte que fazíamos praticamente só Lopes-Graça, com os diversos aspectos das suas canções, explicadas ao público. Na primeira parte tinha canções de Schumann e Wolf, que eram traduções de antigos escritores portugueses como Camões e Sá de Miranda, sendo interpretadas em alemão. Hoje em dia, como já deixei de cantar, acho que é a minha tarefa divulgar Vianna da Motta ao máximo, porque ele aqui não foi bem tratado.

Falando ainda da Elvira enquanto intérprete, sobretudo de Vianna da Motta, estava a ler palavras suas:

Vianna da Motta “nunca se serviu de efeitos fáceis e superficiais, que não emanassem da própria natureza da ideia a traduzir”. Que outras preocupações e dificuldades encontra na obra?

Eu acho que ele escreve muitíssimo bem para a voz. Tem uma forma muito correcta de tratar a língua e valorizar os seus próprios sons, onde aproveita os fonemas da poesia que está a musicar.

Não só em português como também em alemão e, inclusivamente, em italiano.

Quanto à língua portuguesa, acho que foi uma grande inovação, porque foram as primeiras canções cultas de câmara com essa consciência de fazer uma canção portuguesa e não “uma coisa qualquer”, segundo Lopes-Graça. Vianna da Motta foi buscar os bons escritores e poetas, como Guerra Junqueiro, Camões e (bastante!) João de Deus.

João de Deus está presente na canção *Tristeza*, que recentemente editámos em conjunto, com a sua colaboração fundamental. Tem o título da poesia homónima de João de Deus.

Precisamente! O texto não estava posto. Tivemos de ir à procura da poesia de João de Deus. Não foi difícil de encontrar, porque está editada, mas a colocação da prosódia nos locais certos deu mais trabalho. Só dá para duas estrofes, não dá para mais.

Talvez fosse esse o intuito do compositor.

Talvez fosse! Eu pesquisei sobre isto por causa de uma carta que encontrei na Biblioteca Nacional, enviada por um brasileiro, que lhe pedia a letra devido a um manuscrito encontrado por ele. Esse senhor explicava que o manuscrito estava no Instituto Nacional de Música, em 1923. O que eu fiz foi enviar e-mails para as bibliotecas que conhecia no Brasil. O manuscrito estava na Biblioteca do Rio de Janeiro, a Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sabe que Vianna da Motta conviveu com este músico brasileiro? A primeira vez que se tocou a *Sinfonia À Pátria* no Brasil foi sob a direcção de Moreira de Sá em 1897, sendo a primeira vez que Vianna da Motta ouviu a sua sinfonia, porque quando ela se estreou no Porto, no Orpheon Portuense em Maio do mesmo ano, ele estava na Alemanha e não conseguiu ir. Então ficou tão emocionado naquela noite no Rio de Janeiro, ao ouvir a sua sinfonia que foi tocada e dirigida por Moreira de Sá, que até teve de mudar a ordem do concerto devido à emoção que sentia. Mais tarde, quando voltou ao Brasil, dirigiu-a em São Paulo, na primeira vez que esta obra foi tocada naquela cidade, já depois da viragem do século.

A Elvira é uma das principais investigadoras da obra de Vianna da Motta. Em que partes das suas pesquisas sentiu maiores dificuldades?



Primeiro foram as partituras, porque se foram encontrando ao longo dos anos. O *opus 5* levou muitos anos!... Aliás, o que vinha na primeira edição da biografia de Vianna da Motta, por Freitas Branco, era o nome “Fritzsch” que ninguém sabia quem era. Até pensavam que seria um poeta ou escritor. Mas não era: era um editor que lhe editou várias partituras, como o *opus 5* para canto e piano, mas também havia um *Capriccio* para piano editado por ele. Existiam assim umas quantas coisas que não se sabia. Quando foi feita a segunda edição, tal já foi corrigido, depois de se ter descoberto quem era o tal Fritzsch. Eu também queria mencionar que os números do *opus 5* demoraram imenso tempo a obter, porque estavam primeiro na RDA, na parte oriental de Berlim. Aliás: Fritzsch era de Leipzig, que pertencia à RDA. Depois aconteceram umas trocas entre bibliotecas da parte oriental e ocidental da Alemanha e as obras ficaram muito tempo empacotadas e não arquivadas. Só depois disso, passados alguns anos, puderam ver-se então na parte ocidental de Berlim. Isso foi uma lança em África, porque as canções são lindíssimas! Havia outras partituras que estavam no espólio e não tinham sido editadas: portanto, foram incluídas na primeira edição completa feita por mim nos anos 1980. Mais tarde, cantei as músicas de Vianna da Motta e gravei um CD com obras suas. Considero esse disco histórico, uma vez que nunca ninguém tinha gravado Vianna da Motta. Antigamente, as cantoras que cantavam com ele não gravavam, e depois creio que nunca ninguém gravara as canções em alemão e a maior parte das portuguesas. A *Pastoral*, no início do século XX, foi muito cantada em Portugal – até com orquestra, da qual existe uma gravação.

Essa versão da *Pastoral* estará disponível?

Eu acho que deve estar. Uma vez cantei-a com o Silva Pereira, se não estou em erro...

E a experiência de gravação como correu?

Foi por iniciativa sua?

Não. Eu estava ainda na Alemanha e eu ia sempre tratando de escrever para as bibliotecas na RDA para ver o que existia sobre Vianna da Motta. Ia insistindo muitas vezes. Foi assim que consegui várias coisas. Depois fazíamos concertos na Alemanha com publicidade a Portugal e eu ia copiando e arranjando porque, às vezes, os manuscritos não estavam muito legíveis. Quanto aos *Diários*, que só há dois anos foram editados pela Biblioteca Nacional de Portugal: eu e o meu marido vínhamos passar o Verão a Portugal. Estivemos em casa da neta do mestre Vianna da Motta, Inês Brandão, e ela mostrou-nos os diários. Como o meu marido sabia decifrar a letra manuscrita alemã antiga que Vianna da Motta usava, esteve a ler os diários, traduziu algumas frases e disse-me que tinha imenso interesse em traduzir isto mais tarde, mas entretanto faleceu e não teve oportunidade de o fazer. Em Berlim, conheci uma senhora que me dizia para traduzir os diários mas eu estava reticente para o fazer porque nunca tinha feito nada desse género. Passado algum tempo soube pelo Instituto Português do Património Cultural que o José Manuel Beirão estava interessado em traduzi-los. Eu conhecia-o muito bem de Lisboa. Propus-lhe, juntamente com a sua mulher, Christine Wassermann Beirão, que é uma musicóloga alemã, fazermos os três essa tarefa. O José Manuel Beirão copiou o manuscrito para o

computador, para que este ficasse legível, a Christine fez as notas de rodapé e organizou a edição. Eu traduzi tudo o que ela preparou, havendo imensas notas de rodapé para explicar muitas coisas importantes.

Foi uma tarefa que resultou num volume muito bem proporcionado.

Enorme! Eles tiveram a ideia de colocar no livro as cartas, tipo diário, a descrever o curso com Hans von Bülow. Isso foi muito importante, porque Vianna da Motta tinha feito aquele livro em alemão, *Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeiffer* (em português “Suplemento aos estudos com Hans von Bülow de Theodor Pfeiffer”), mas não tinha os pormenores íntimos das aulas, de quando um professor está a dar a lição, o que valeu a pena. Ele às vezes aborrecia-se muito e dizia umas coisas muito bravas!... Essas cartas dizem muita coisa.

Estes Diários são apenas de dez anos.

Como planeia agora a continuação do seu trabalho?

Não há mais diários, infelizmente. Como nas partituras, estamos sempre à procura de descobrir mais qualquer coisa... Eu vou procurando sempre e gostaria, se pudesse, de traduzir algum artigo mais importante, porque Vianna da Motta escreveu tantos. Seria muito interessante. Se aparecer, logo se verá! Foram bastantes anos a trabalhar nisto, foi um trabalho muito minucioso que o tornou consistente.

Quais foram (e são) os principais desafios para a tradução?

Qualquer língua tem as suas dificuldades a ser traduzida. A pessoa pode saber muito bem alemão, mas quando não se é alemão... Há certas expressões idiomáticas cuja tradução se pode pensar de maneiras distintas. Não houve grande perigo por causa da ajuda imprescindível da Christine Wassermann Beirão. Quando eu tinha dúvidas, perguntava-lhe. O pior foi a conclusão da edição, na Biblioteca Nacional, uma vez que havia necessidade de incluir algumas reproduções gráficas do manuscrito. Vianna da Motta gostava muito de colocar nos seus diários, e até nas cartas que escrevia, inúmeros exemplos musicais. Isso trouxe dificuldades...

Graficamente?

Sim. Pediram então ao neto de Vianna da Motta, José Brandão – grande gráfico, que tem feito livros lindíssimos – que executasse essa parte. Há uma coisa que eu não queria deixar de dizer: queria agradecer ao José Brandão por ele ter feito a maquete da capa e a organização de toda a parte gráfica da edição da canção *Tristeza*, que descobri recentemente no Brasil, da qual já falámos e que é para barítono e orquestra de arcos com solo de harpa. Quero sublinhar a ajuda enorme de João Paulo Santos e de José Brandão. Fizeram este trabalho com muito gosto e eu agradeço-lhes imenso. Também ao MPMP que se prontificou a editá-la.

Tem de se fazer o possível para ir trazendo estas coisas para a luz do dia!...

Tive muito gosto nesta edição, por ter descoberto mais esta canção. Por ter tido esse acaso de encontrar aquela carta. Às vezes até penso que há coisas que não são bem acaso. Às vezes até tenho assim uma outra ideia, mas não me atrevo a dizê-la! [risos]

Ainda sobre os Diários, que são muito especificamente sobre este período final do séc. XIX... Tendo ainda Vianna da Motta andado pela Europa e pelo Mundo, em concerto, já havia esta percepção de que seria importante voltar a Portugal para desenvolver aquilo que veio a desenvolver a partir de 1919, sobretudo no Conservatório Nacional?

Acho que ele foi sempre, essencialmente, um pianista. Acho que isso está em primeiro lugar. Depois, mesmo em pequeno – muito pequeno, como menino portento – começou logo a compor, mas quando regressou a Portugal não quis mais. E foi uma pena! Ele era realmente muito dotado! A época mais fértil para a composição foi mesmo a dos vinte anos da transição de século. Quando era estudante, teve uma grande vontade de compor e fez coisas lindíssimas. Além disso, toda a vida praticou imenso o Ensino, como já referi. Tinha alunos por todo o mundo! Uma vez fui à Hungria e conheci lá o filho de uma aluna de Vianna da Motta, que lhe dedicou algumas das suas composições. Hoje, já não sei quem era. Uma vez, fui à antiga Emissora Nacional e entreguei aquelas peças com o objectivo de que fizessem uma reportagem, mas tudo aquilo desapareceu: a pessoa desapareceu, as músicas desapareceram. Nunca mais houve nada.

Isso é um problema típico

no nosso meio: acontece desaparecerem coisas.

Eu, antes, não tinha o cuidado de fazer fotocópias ou de salvar as informações. Não se tinha bem essa visão, ou pelo menos eu não a tinha. E não era tão fácil fazer fotocópias! Hoje, nunca teria deixado sair da minha casa uma coisa dessa importância sem ser em fotocópias.

Há uma evolução humana e artística que transparece nestes diários, mas teria Vianna da Motta, de alguma maneira e já nessa altura, a percepção da importância que viria a ter quando regressasse definitivamente a Portugal?

Creio que ele teria tido, vagamente. Primeiro que tudo, ele sabia que era uma personalidade importante, até pelas várias comendas com que foi sendo agraciado. Desde muito novo, o seu pensamento foi sempre para Portugal. Estava sempre a ver o que é que se podia fazer por Portugal. Então decidiu virar-se para a música dita nacionalista – nem sempre se gosta muito desse termo, mas como é que se pode dizer de outra maneira? Talvez “de carácter nacional”.

O próprio Vianna da Motta define-a como “música nacional”, num diário, em 1889.

Exactamente! Escreve numa carta que, a partir do ano 1893, começou realmente a pensar em compor mais música portuguesa, e começou com as rapsódias. Foi muito importante ele ter feito, em 1895, no Orpheon Portuense, a primeira audição absoluta das suas canções portuguesas, das primeiras seis *Canções Portuguesas*. Não foram todas: apenas as primeiras seis *Canções Portuguesas*, aquelas que o Lopes-Graça definiu como as canções cultas de câmara que Vianna da Motta conscientemente criou. Em 1897 houve a estreia da *Sinfonia À Pátria* no Porto, no Palácio de Cristal, incluída na programação do Orpheon Portuense, e também, nesse Outono, do *Quarteto de Cordas em sol maior*, em que usou temas populares arranjados e desenvolvidos na estrutura da composição. Estas foram as principais “obras portuguesas”, ainda com as rapsódias e as *Scenas Portuguezas*.

E mesmo com as canções em português...

As canções em português são, efectivamente, canções de câmara, não são só canções de salão. Embora também haja algumas que para aí tendem um pouco mais. *Olhos negros*, por exemplo, tem um pouco de carácter de canção de salão.

É uma canção mais romantizada, digamos assim.

Agora, da que sempre gostei muito foi da *Canção Perdida*, de Guerra Junqueiro. Acho-a muito bem feita e, como lhe disse, ele aproveitou bem os fonemas da língua portuguesa, para depois, com os valores musicais, dar aquela amplitude de saudade, de melancolia...

Na sua opinião, as canções estão muito bem escritas, mas há quem encontre de vez em quando alguma dificuldade na sua interpretação, porque as canções não têm muitas vezes uma forma muito óbvia.

Francamente, eu não faria esse reparo. Gosto muito das canções, tanto que as escolhi para o meu disco, quando gravei Vianna da Motta: quase todas as alemãs, a *Canção Perdida* e *A Estrela*.

Como surgiu a oportunidade para essa gravação com Anton Illenberger, recentemente reeditada?

O disco foi gravado em Lisboa, através do Romeu Pinto da Silva e do Ministério da Cultura, que na altura era a Secretaria de Estado da Cultura e que se notabilizou pela série de gravações que empreendeu para a divulgação dos compositores portugueses.

Como foi feita a escolha das canções?

Nesse época, eu estava a descobrir mais intensamente Vianna da Motta. Tinha começado a fazer na Alemanha esses recitais com temática portuguesa, onde cantava também o Vianna da Motta que eu já possuía – ia aumentando o meu conhecimento da sua obra de canto à medida que

a fui descobrindo. Quando vim aqui a Lisboa, à Secretaria de Estado, falei com o Romeu Pinto da Silva e disse-lhe que o repertório era uma novidade. Ele apercebeu-se do interesse do projecto com as canções deste compositor e deu andamento à sua realização. Por causa dos concertos com música portuguesa, tenho cartas do Lopes-Graça, que me escrevia para a Alemanha, dando-me algumas indicações (que eu pedia) para a organização desses recitais. Pedia-lhe sobretudo explicações sobre canções populares.

Fazia muitas coisas de Lopes-Graça?

Sim, fazia sempre metade de um programa de um recital só com Lopes-Graça.

É música bastante difícil, algo complicada, mas normalmente muito bem escrita.

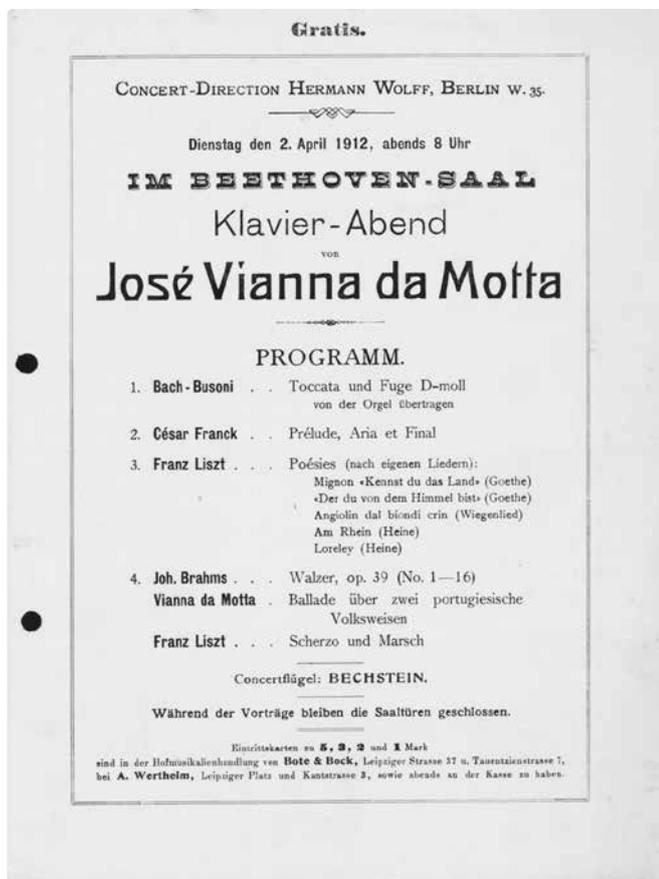
Sabe, eu gostei muito! Sempre achei que Lopes-Graça era o melhor compositor da canção de câmara portuguesa do tempo mais moderno. Para mim era o melhor de todos. Os outros compositores que cá havia não me entusiasmavam: Lopes-Graça tinha uma maneira muito própria e moderna de se expressar, de compor, com um forte cunho português. Gostei muito de cantar, por exemplo, *O Menino de Sua Mãe*. É uma maravilha! Também os sonetos de Camões e toda a parte popular. Eu acabava sempre os recitais com três canções revolucionárias, porque tinham muito impacto e tiveram imenso sucesso no público alemão. Também gostava de cantar Cláudio Carneiro, porque achava a sua obra de grande requinte. Cláudio Carneiro foi sempre muito apagado, julgo eu. Era um impressionista. Vianna da Motta até divulgava bastantes obras de Cláudio Carneiro.

Falando das relações entre compositores, além de Carneiro e Lopes-Graça, Vianna da Motta ainda esteve no Conservatório no tempo de Freitas Branco, Croner de Vasconcellos, Armando José Fernandes...

Lopes-Graça foi a pessoa da geração mais nova com quem ele melhor se relacionou. Há cartas em que isso ainda se vê perfeitamente. Havia umas tantas pessoas que eram bastante contra ele. Havia algumas pessoas que, enfim, não tinham talvez tanto valor e tinham inveja ou não apreciavam, porque não estavam à altura de o apreciar. Criaram-lhe bastantes dificuldades e houve muitas intrigas, muitas maledicências, e propagou-se muita coisa que não era verdade. Disseram que ele se queria aproveitar das edições que fazia para as vender aos alunos, e isso nunca foi verdade. Mas havia também as boas relações, como [Michel'Angelo] Lambertini, que também é oriundo do Porto.

Ele dava-se muito bem com gente do Porto!

Dizia que os melhores amigos eram do Porto! [risos] E agora vim eu também do Porto! Estou a fazer este trabalho de divulgação actual dele. Divulgação! Ele nem precisaria, mas, realmente, acho que até precisa, porque não há aquela



boa vontade para com uma grande homenagem à sua altura nesta efeméride dos 150 anos do seu nascimento. Estou muito triste por não ver programada uma homenagem da Gulbenkian e de outras instituições importantes. Fui contactá-las, mas os portugueses não são gratos. Se for preciso, faz-se um festival Monteverdi, faz-se um festival de qualquer outro estrangeiro... E as nossas pessoas de valor? Onde é que elas estão? São 150 anos, sempre é qualquer coisa! Vianna da Motta tem de ser compensado pela falta de atenção que o país e a gente da cultura têm tido para com ele.

Além dos compositores, que outras relações tinha Vianna da Motta com o seu meio?

Fui em Outubro ao Conservatório de Gaia, precisamente por causa de uma homenagem a este mestre, e fui antes, de propósito, à Casa-Museu Teixeira Lopes, pois o escultor fez-lhe dois bustos. Há uma fotografia de um desses momentos! O que quero dizer é que ele tinha uma boa relação com Teixeira Lopes. Há cartas de Vianna da Motta para ele, dizendo-lhe que ia ter a sua casa após ensaios, que num determinado dia vinha a Portugal e até perguntando quando é que ele faria aquilo de que lhe tinha falado – a promessa de esculpir o tal busto. Maria Helena de Freitas, num daqueles programas radiofónicos, disse que Vianna da Motta se dava menos com músicos e mais com intelectuais. Dava-se com António Arroyo, com Alexandre Rey Colaço (que também esteve em Berlim), com António Sérgio, [Jaime] Batalha Reis... E muito com Elisa de Sousa Pedroso. Há uma história engraçada que o João Azevedo, outrora bibliotecário no São Carlos, conta: depois da D.^a Elisa falecer, ele foi a sua casa ordenar o seu espólio e encontrou

lá numa caixinha um manuscrito de um fado. Esse fado é de Vianna da Motta, que, tendo ido a Coimbra dar um concerto, teve tão grande sucesso que foi levado em charola para o hotel pelos estudantes. Ficou tão sensibilizado que quis de qualquer maneira recompensar e agradecer toda aquela estrondosa manifestação que lhe fizeram... Compôs então um fado para eles cantarem que andou na boca de todos. Mais tarde, vindo à casa da D.^a Elisa, trouxe o manuscrito e disse-lhe que achava que era melhor ela deitar aquilo fora. “Rasgue-me isto ou queime, porque se descobrem no meio das minhas coisas que eu fiz um fado, condenam-me!...” “O fado, naquela altura e naquele meio – Lopes-Graça e outros – era condenável, era de muito mau gosto, de péssimo valor. Mas a D.^a Elisa não o deitou fora e foi assim que ele ficou e que até já foi editado.

Mas ninguém conhece!...

Não, mas agora até já foi cantado em Portalegre, por Filomena Silva. O João Paulo Santos vai editá-lo junto com outras peças. Mas é engraçado, não é? Rey Colaço fazia fados e não se importava nada. Mas este foi mesmo para os estudantes de Coimbra.

Há muitos compositores que têm esses pruridos com obras feitas há muito, porque acham que alguma coisa não está bem.

Toda a gente sabia que ele tinha realmente o culto da exactidão. Era uma pessoa muito humilde, porque no fundo quem é humilde estuda sempre mais e revê todas as coisas. E ele tinha sempre essa ânsia de se certificar que tudo estivesse bem, que tudo fosse pelo melhor. João de Freitas Branco dizia que ele tinha tudo menos um espírito rotineiro, tendo aderido à Nova Escola Alemã do último Romantismo, praticada por Liszt.

Era um divulgador não só em Portugal, mas também no estrangeiro?

Ele foi fundamental na divulgação de Wagner, que não era bem aceite, principalmente em Berlim. Achavam que era um músico revolucionário e o conhecido violinista Joachim tomava o partido contra ele, pois era admirador de Brahms. Segundo Arroyo, Vianna da Motta foi um dos primeiros, senão o primeiro, a fazer conferências ilustradas ao piano sobre os dramas musicais de Wagner, na Alemanha, no princípio do século. Ele sabia a fundo toda essa matéria e tinha uma memória incrível. Há registos de quando ele foi ver pela primeira vez o Parsifal, em 1884. Ficou maravilhado: quer dizer, vinha outro quando voltou para Berlim. Vinha outra pessoa. Ficou tão maravilhado com todo aquele ambiente e com tudo o que lá se fazia no teatro!... Mais tarde, estudou com o seu último professor de piano, Carl Schaeffer, que o ajudou imenso e lhe deu também uma contribuição enorme na técnica pianística, na interpretação musical em geral e no conhecimento de Wagner. Estimulou-o bastante – ainda muito novo, com 19 anos – a estudar a

filosofia de Schopenhauer. Dizia que sem se estudar este filósofo não se podia compreender perfeitamente o ideal e a concepção da obra do compositor de Bayreuth. Por vezes, quase que ficou um pouco fanático, mas não em demasia. Mais tarde, através da leitura de Nietzsche, modificou, em certos aspectos, a sua maneira de ver e alguns conceitos que havia formado sobre aquele compositor.

Mais no conceito ou na música?

Eu acho que era mais no conceito. Ele disse que o momento mais feliz que teve na vida musical foi essa vivência do *Parsifal*. Em 1884 tinha 16 anos, apenas conhecia uma marcha de Wagner, que quase não se tocava. Começou a dar-se então com a senhora Lemke, que era muito culta, tia da rapariga sua conhecida que estudava canto e que vivia com ela, tendo exactamente o mesmo nome, Margarethe Lemke. Foi ela que lhe sugeriu que fosse estudar com Schaeffer, porque o Conservatório Scharwenka, que ele frequentava, não estava a dar-lhe grande técnica de piano. Ela achava que ele estava a perder tempo.

Isso pela altura em que terá conhecido Liszt.

Ainda um pouco antes, fazendo com ele a preparação para audicionar para Liszt, que constituiu um outro sonho da vida dele: o ser admitido no curso de Weimar. No final desse curso de Verão de 1885 em que participou, perguntou-lhe se depois poderia ir encontrá-lo em Roma, para ter lições com ele. Liszt concordou, mas não se realizou esse plano, porque morreu pouco depois. Vianna da Motta pediu se lhe podia assinar um seu retrato, esse tal retrato que toda a gente diz que ele lhe dedicou, com os votos dos maiores sucessos... Vianna da Motta disse que foi um privilégio inimaginável ouvir Liszt tocar, porque dava a tudo uma vivência totalmente diferente. Como ele não pôde continuar a estudar com Liszt, foi no ano seguinte, em 1887, para Frankfurt, para o curso de Hans von Bülow, onde teve um sucesso enorme! No curso de Liszt também teve, mas era o mais novinho, entre os outros alunos já mais desenvolvidos... Se bem que se sabe que Liszt lhe deu atenção, uma vez que o método de Liszt era, para aquelas meninas que não tocavam muito bem, dizer-lhes “Très bien!” e mandá-las embora! Elas pensavam que tinham tocado muito bem e ficavam todas contentes... Há tantos elogios de Hans von Bülow a Vianna da Motta aí nessas cartas à família Lemke! É por isso que as colocámos na edição dos *Diários*. Ele descreve aquilo que ele disse particularmente, que não é o mesmo que escreveu naquele *Nachtrag...*, Suplemento aos *Estudos com Hans von Bülow de Theodor Pfeiffer*, em alemão. É muito interessante saber-se isso!

Todo esse estudo devia também implicar uma busca constante de conhecimentos noutras áreas.

Ele lia muito. Vianna da Motta dizia que a sua maior paixão era ler. Absorvia livros. De três em três dias, ou de quatro em quatro dias, eram livros novos. Lia-se em voz alta e discutia-se. Não havia televisão.

Esta nova edição das canções, feita por João Paulo Santos e seguida pela Elvira, traz alguma novidade em relação à primeira?

Esta agora é uma edição crítica em vários volumes, editada pelo São Carlos e pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Inclui toda a obra vocal e está a fazer-se em dois registos, agudo e médio, para que haja mais pessoas que a possam cantar. É uma revisão da minha edição completa, que foi a primeira.

Acha provável que ainda se encontrem mais canções?

Uma pessoa anda sempre à procura... Há três canções registadas nuns programas cantados antigamente no Brasil, por uma cantora brasileira. É uma pena que só haja no espólio uma parte de canto de uma delas.

Na *Arte Musical* de 31 de Maio de 1900, Bernardo Moreira de Sá escreveu: “Certos pianistas extraordinários impressionam, deixando lembrança de terem sido vistos. Vianna da Motta pertence ao número dos que nunca esquecem de terem sido ouvidos.”

Há uns anos, intitulei um artigo que escrevi para a Embaixada Alemã com o seguinte: “José Vianna da Motta, Um Berlinense Português”. Também escrevi que podia ser o contrário: devido à sua trajectória geográfica poder-se-ia intitulá-lo de “José Vianna da Motta, Um Berlinense Português”, ou talvez melhor “José Vianna da Motta, Um Português Berlinense”, já que nunca deixou de ser português. Acho que é essa a sua característica fundamental.



Como criar uma música portuguesa?

Entrevista a **João Paulo Santos**

JAN WIERZBA TEXTO

TATIANA BINA FOTOGRAFIA

MIGUEL MARTINS TRANSCRIÇÃO

Caro maestro, muito lhe agradecemos por este tempo conosco. Qual é a sua percepção geral da obra de Vianna da Motta, tanto a nível musicológico como interpretativo?

Vianna da Motta é um compositor bastante importante. Primeiro, porque as suas raízes estéticas são um bocadinho diferentes da que costuma ser a filiação dos músicos portugueses. Tirando talvez o caso de Bomtempo, durante quase todo o século XIX ninguém pende para o lado germânico como Vianna da Motta. Aliás, independentemente de tudo, eu acho que é a coincidência de ele ir lá parar que o vai deformar – ou formar, pouco interessa. Os compositores portugueses da passagem do século XIX para o século XX tinham uma influência nitidamente francesa. Por isso, torna-se um caso especial, já que, até em relação à geração

em que eu estou a pensar, Vianna da Motta era um pouco mais velho do que os restantes. Ele tem o mesmo problema de todos os outros compositores: como criar uma música portuguesa? E o curioso é que a primeira parte da sua carreira como compositor é a fazer o que qualquer compositor fazia na Alemanha, sem preocupações demais. De repente, começa a utilizar esse conhecimento para tentar encontrar uma linguagem portuguesa.

De certo modo, o mais curioso é que não volta atrás. Por exemplo, não faz a *Sinfonia À Pátria* para depois voltar atrás. A partir de certa altura, a inflexão é essa. Portanto, o que me parece importante, de um ponto de vista muito geral, é a maneira como ele utiliza o conhecimento totalmente germânico para criar o que poderia ser uma escola nacional – um pouco mais tarde do que as restantes escolas nacionais, mas o certo é que nós não temos verdadeiramente isso durante o século XIX. Para pegar num exemplo que pode ser próximo: é um bocadinho mais tarde do que Grieg, mas será o mesmo tipo de *démarche*, não será outra coisa. Se isso vai para algum lado ou não, o problema é da Pátria, que não

o leva para lado nenhum! Independentemente dos acasos do destino, que fazem com que ele, vivendo parte da sua vida fora, de repente decida vir para cá, é muito português com a ideia e a preocupação de deixar um legado que tenha a ver com o País, nem que seja a nível pedagógico e de divulgação, mais do que outra coisa.

E a nível específico, como pianista, qual é a sua apreciação do que Vianna da Motta trouxe a nível pianístico? Até lhe podemos chamar a escola portuguesa...

Isso é óbvio que sim! Há uma filiação óbvia, de que se fala sempre, que é a de Sequeira Costa. Independentemente dessas coisas directas – porque não é só isso –, eu acho que ele trouxe um abrir de uma perspectiva para o piano em Portugal. Se calhar, se não fosse ele seria outra pessoa, mas nitidamente ele trouxe isso. O século XX deve-lhe essa outra maneira de olhar para o piano. Se formos ver, o que temos depois de Bomtempo? Temos o [João Guilherme] Daddi, que tocou com Liszt; temos o Napoleão, que é óbvio que é um pianista virtuoso, mas faz essa carreira periférica que todos os pianistas virtuosos do fim do século XIX faziam: ir para a América do Sul e França, coisa que era típica. Depois temos Vianna da Motta, que é uma coisa mais europeia, mais a ver com aquela que é a nossa concepção, hoje em dia, do que é a carreira do pianista de concerto verdadeiramente dita. E todo o seu repertório, desde a ideia dos concertos históricos às audições integrais (das sonatas de Beethoven), nitidamente é isso. Hoje, isso pode parecer-nos banal, mas na altura eram coisas que pesavam muito. Inclusivamente, creio que, ao nível da música de câmara, na altura Lisboa estaria mais atrasada do que o Porto, porque Bernardo Moreira de Sá começou antes as sociedades de concertos de música de câmara. Portanto, o facto de Vianna da Motta ter aterrado cá no final da Primeira Guerra Mundial trouxe de certeza muito desenvolvimento, quer no que aconteceu para a frente – quer no repertório para trás, o chamado repertório clássico.

E a nível orquestral?

Isso é o mais curioso e o que eu acho que está por explorar. Quase sempre, o que se vai buscar é a *Sinfonia À Pátria*. Mas há coisas que seria curioso reviver, como, por exemplo, a *Invocação dos Lusíadas*. É uma peça, como todas as peças de carácter festivo, no sentido germânico da palavra, que pode parecer ter saído do *Tannhäuser*. Mas seria francamente uma coisa a investigar... É claro que o repertório orquestral, sendo mais curto e, portanto, não tendo tanta hipótese de se poder falar de muita coisa, automaticamente acabamos sempre por cair na *Sinfonia À Pátria*, obviamente uma obra muito sólida.

Se lhe pedíssemos para enumerar alguns pontos fortes da música de Vianna da Motta, quer seja a pianística, a vocal ou a orquestral, o que destacaria? Aí, diria as coisas de que normalmente se fala! Por exemplo: na música de câmara, vamos logo pensar nos Quartetos, nas

Cenas da Montanha. A *Sinfonia À Pátria*, óbvio. No canto, eu acho que a *Canção Perdida* seria a minha eleita, porque é uma canção em que se percebe bem a fusão de uma técnica absolutamente germânica com uma melodia absolutamente portuguesa. Aliás, eu acho muito curioso – é-me mais fácil falar da obra de canto porque já a toquei bastante, e julgo que já a toquei toda pelo menos uma vez – que, embora seja de uma raiz muito germânica como escrita, há um lirismo qualquer nitidamente mais latino. Um alemão não escreveria melodias como a da canção *Danke*. Embora soe absolutamente a música germânica, há um lirismo qualquer que é qualquer coisa que está dentro dele e que o leva a fazer as coisas de maneira ligeiramente diferente. É nesse sentido que eu acho curioso, porque é um caminho para canções como a *Canção Perdida*. Claro que as outras canções dessa época – as chamadas *Cinco Canções Portuguesas*, Op. 10 – são canções que, às vezes, quase poderiam ser canções de salão, mas uma canção de Brahms também o poderia ser. A *Lavadeira e Caçador*, no fim de contas, é a versão portuguesa de *Vergebliches Ständchen*, [Op. 84] de Brahms. É o mesmo tipo de diálogo e o mesmo tipo de funções musicais. Há nas canções tardias (*Verdes são as hortas*, *Cantar dos Búzios* e *A Luz*) uma procura de outra linguagem, uma espécie de ir procurar a ousadia do pensamento de Liszt, revisitado trinta anos depois. Algo um pouco diferente, não necessariamente moderno, como seria aos vinte anos em que elas são escritas (isto não é uma competição para ver quem escreve mais moderno...), mas há um pensamento diferente das que estão para trás, que é um pensamento português.

Quer falar-nos um pouco das suas gravações de Vianna da Motta?

Gravei bastantes canções com o Luís Rodrigues. A minha introdutora a Vianna da Motta é a Elvira Archer, que eu conheci no ano a seguir a ela ter gravado o disco. Ela estava na Alemanha e eu em Paris, e conhecemo-nos através da Joana Silva, com quem eu trabalhava e que era amiga da Elvira. Daí para diante eu comecei a fazer grande parte das canções, porque ela tinha acabado de fazer a edição. Portanto, o que eu gravei foram as canções. Acho que haveria agora uma coisa para descobrir: as canções com orquestra.

Descobrir coisas novas a nível de repertório?

Para se ouvir mais essas obras, porque, que eu me lembre, há muito tempo que não são feitas as versões das *Canções Portuguesas* com orquestra. Tem de se descobrir onde estão duas delas. Tenho de ver se consigo descobrir!... A *Lavadeira e Caçador*, orquestrada pelo Pedro de Freitas Branco, está na RDP.

Mas a maior parte delas são orquestrações originais?

São mesmo do Vianna da Motta. Pedro de Freitas Branco, para poder fazer todas em concerto, orquestrou todas aquelas que Vianna da Motta não tinha orquestrado. Seria curioso voltar a ouvir todas, mais aquela que a

Elvira Archer descobriu agora [Tristeza, Romanza para barítono, orquestra de cordas e harpa].

Entre os registos existentes da obra de Vianna da Motta, existem algumas gravações que sejam de referência?

Isso é uma pergunta difícil, no sentido em que há coisas que saíram recentemente que eu não conheço. É óbvio que conheço a gravação das coisas de orquestra e piano pelo [Artur] Pizarro, conheço a gravação antiga da Sinfonia À Pátria e acho que são sempre boas para tomarmos um contacto. Mas há coisas agora da obra para piano que eu não ouvi, por isso não posso estar a dizer gosto mais desta ou daquela. Também há um repertório pequeno, mas que se podia explorar – e eu fiz isso quando era aqui Maestro do Coro [no Teatro Nacional de São Carlos] –, que são duas canções para coro e piano e uma canção para coro e cordas, com uma *Ave Maria*.

Isso pode ser facilmente feito.

Eu fiz isso, na altura. No fim do ano, as partituras vão ser editadas, por isso torna-se tudo mais fácil!

Surgiu recentemente o projecto da colecção de património lírico português, que aguardávamos já há algum tempo. Qual foi o caminho que ele percorreu até chegar ao público?

A ideia só vem do facto de eu, por esta ou aquela razão, ter tido de transcrever partituras para uso de concertos que ia fazendo. Nesse sentido, um dia olhei para o computador e dei conta de que tinha 1600 ficheiros, ou algo do género. Agora devo ter mais!... Não digo que fossem todas obras isoladas, mas pensei que era um pecado uma pessoa ter as coisas assim. Claro que eu dou as obras se qualquer pessoa me telefonar, mas há uma diferença entre dizer “toma lá e, se tiver um erro, corrige” e fazer uma edição. Para mim, uma edição é uma coisa importante. Depois, há também a minha ligação aqui ao Teatro, e a ideia de unir estes esforços surgiu até numa época muito complicada, julgo que em 2012...

Foi quando o maestro assumiu a direcção durante seis meses...

Nessa altura, eu lancei a ideia de que se poderia fazer a edição até de uma maneira muito caseira, no sentido em que eu dava o meu trabalho, havia uma *designer* na casa e era uma questão de se imprimir as coisas, pôr umas argolinhas e deixar à venda na bilheteira. As coisas acabaram por não acontecer nessa altura. O Dr. João Villalobos foi quem apadrinou nessa altura a ideia. Não vale a pena falar do que se foi passando pelo meio. Eu fui sempre tentando, mas não foi avançando porque a uns não interessava, outros não percebiam o que era... A coisa não foi morrendo porque eu fui regando de maneira a que não morresse. Foi sobrevivendo, e, agora, o Dr. Carlos Vargas, que é uma pessoa com um interesse especial por este tipo de coisas, percebeu a sua importância e conseguiu a parceria óbvia com a Imprensa

Nacional – Casa da Moeda. A ideia não é editar as obras instrumentais que eu possa ter: é um projecto centrado na ópera e na canção, com mais umas coisas à volta. Mas é essa a ideia, de maneira que se possa apresentar o repertório em concerto. Por exemplo, um dos álbuns contém árias de ópera de compositores portugueses do século XVIII. Estão em redução de canto e piano à venda, para quem as quiser cantar, mas vão também ficar as partituras e as partes prontas para quem quiser tocá-las, ou seja: a ideia é fazer uma coisa muito prática para que se possa facilmente fazer o repertório. Depois podemos dizer o mal que quisermos sobre as obras, mas isso só depois de ouvir, nunca antes de ouvir! [risos]

Acha que isto contribui para mudar alguma coisa no panorama das instituições culturais portuguesas, no que concerne a apoio a projectos deste nível?

Estas coisas têm de ser feitas com paciência. Eu aprecio muito os esforços e acho ótimo aquilo que nos últimos anos se tem passado ao nível da edição, em iniciativas como as da AVA e como as vossas. É óbvio que são estas coisas que têm mudado o panorama.

Mas isto são iniciativas quase pessoais...

Eu sei, por isso é que eu estou a incluí-las. A nível do Estado, é muito difícil as pessoas perceberem. E já houve várias tentativas – que abortam todas –, e talvez por isso é que eu tenha tentado uma coisa um bocadinho “manhosa” (chamemos-lhe assim).

Quase como que vencer por insistência?

Uma insistência um bocadinho “manhosa”, porque eu ordenei a coisa, primeiro. O Dr. Carlos Vargas percebeu logo isso, que foi uma das minhas preocupações: para não editar apenas estas, está um contrato feito para vinte volumes. Não quer dizer que se não possa cancelar um dia; quer o Teatro, quer a Imprensa Nacional dizerem que já não querem. Há sempre hipótese de o Estado fazer essas coisas, mas, teoricamente, são vinte volumes que estão para sair já. A maneira como está organizado, por séries, é para a coisa poder ser em aberto: não se esgota quando acabarem os vinte volumes. Se eu ainda estiver cá e tiver paciência, os vinte volumes sairão em cinco anos, e continuo com todo o gosto! Mas pode ser alguém, depois da minha morte, que pode continuar a editar o que se quiser. Eu só espero, um pouco utopicamente, que seja uma coisa do género: “Ah, pois! Deixa estar, continua!” Mas não me admirava se, daqui a seis meses, me dissessem que afinal não há mais nada. Porque é quase sempre isso que acontece. A colecção de partituras da Direcção-Geral das Artes, ou a do Instituto Português do Património Cultural, são coisas que começam e desaparecem... Portanto, nesta pode acontecer o mesmo. Mas vamos pensar que não, e como eu sou persistente...

Pode dar-nos uma ideia do que realmente existe no arquivo do Teatro Nacional?



O que podemos esperar desta colecção?

O arquivo do São Carlos tem algumas coisas, mas não existe nada que não esteja noutros locais. As coisas estão, felizmente, nas bibliotecas. Mesmo aquilo que era o espólio do Teatro: ainda bem que foi para a Biblioteca Nacional, porque aqui, por mais que se queira, nunca teríamos hipóteses de conservar, catalogar e de ter as coisas acessíveis ao público. A Biblioteca Nacional é a única maneira de toda a gente poder usufruir delas. Aquilo que eu

fiz, a pensar nas coisas que poderiam sair, foi dar uma lista daquilo que eu pensava ser importante, não querendo dizer que não se possa mudar alguma coisa entretanto. Para já, sairá a obra vocal completa de Vianna da Motta. Saíram agora as canções em alemão; já está pronto. “Já está pronto” é como quem diz, porque existe a necessidade de revisões e torna-se um processo que demora muito tempo e que tem que ser feito muitas vezes, com espaços, porque a certa altura já não olhamos bem para as coisas. É muito importan-

te que as coisas fiquem... não digo sem erros nenhuns porque isso é uma pretensão divina que acho que ninguém pode ter, mas, pelo menos, com tão pouca coisa errada que seja irrelevante. Do ponto de vista do critério científico, cada um terá o seu. Existe um critério para toda a obra de Vianna da Motta, mas não pode ser o mesmo critério aplicável quando se vai editar árias do séc. XVIII em redução de canto e piano. De Vianna da Motta, faremos uma edição crítica exaustiva, que inclui referência a todos os problemas de todos os manuscritos. As outras coisas serão mais gerais, porque o critério para editar uma partitura do séc. XVIII, no sentido prático em que o estamos a pensar, a incluir todas as questões problemáticas, torna-se uma coisa ridícula que quase não serve para ninguém. Portanto, todas as obras vocais de Vianna da Motta estarão presentes, incluindo as obras com voz e orquestra, coro e piano, *coro a cappella*, coro e orquestra, ou seja, tudo aquilo que exista com voz. Também estarão dois volumes das canções com textos em alemão, com duas tonalidades para se poder cantar com voz aguda e voz grave, e o mesmo para as canções em português e as duas em italiano. Depois, um quinto volume com todas as outras coisas: coro, coro e orquestra, coro e piano, voz e orquestra, etc. O que está previsto de seguida são todas as canções para canto e piano de Augusto Machado, de Alfredo Keil e de Óscar da Silva. Essas são as ideias.

Isso tudo em volumes separados?

Sim, em volumes separados. Depois, do lado das cantatas, editei a de Bomtempo [A Paz da Europa, Op. 17], que era fácil de fazer, mas a ideia a seguir será *Il Natale agosto*, a cantata que Leal Moreira escreveu para Luiza Todi. Mais uma vez, em redução de canto e piano e, depois, com as partes. Nas colectâneas das árias de ópera, saiu um de repertório do séc. XVIII, mais um do séc. XIX. Também haverá um, de certeza, com conjuntos e árias de canções de opereta e, talvez, também alguma coisa de canções escritas para o teatro, porque cabe perfeitamente dentro do mesmo género. Obras de compositores como Joaquim Casimiro, Augusto Machado e Sá Noronha, que têm coisas muito engraçadas e não pedem recursos vocais imensos, pelo que até podem ter um sentido pedagógico extremamente interessante. Ainda estou um bocadinho hesitante, mas haveria a hipótese de fazer um volume sobre compositores estrangeiros que escreveram para Lisboa, ou seja, [Saverio] Mercadante, [Niccolò] Jommelli, [Angelo] Frondoni, [David] Pérez, e ir por aí.

Mas fará parte desta colectânea?

Fará parte desta colectânea. Por isso é que este volume se chama Compositores Portugueses, porque estou a pensar fazer de compositores não portugueses, mas sempre relacionado com o que foi escrito para cá. Há coisas engraçadas de ver, que foram escritas para cá e a gente não conhece. Por fim, aquilo que eu julgo mais importante: as reduções completas de canto e piano de óperas portuguesas. Será a série D, da qual não saiu ainda nada, mas para a qual há duas coisas

óbvias para sair o mais depressa possível: *Lindane e Dalmiro*, porque está feito, já foi estreado (as coisas que faço, faço-as sempre com redução de canto e piano pelas razões práticas que sabemos); também *A Serrana*, com a prosódia portuguesa correcta e não a edição que foi feita. Agora o trabalho é rever tudo e, em princípio, depois sairá *O Tição Negro*, de Augusto Machado, e *O Arco de Sant'Anna*, de Sá Noronha. Essas seriam as óbvias e previsíveis. E eu cheguei aos vinte volumes com isto que disse. No caso das óperas, o que é importante para mim é que ficariam também as partituras da orquestra.

Ficariam mais 60 volumes por fazer!...

[risos] Depois logo vemos o que acontece! Há muita coisa para fazer, mas isso depois se vê. Ao leigo, eu costumo sempre dar a imagem de como é que seria se as pessoas, para lerem *Os Maias*, de Eça de Queirós, tivessem de ler por uma fotocópia do manuscrito. E poderiam ser elas próprias a ler, ao passo que a música nem isso: não podem ouvi-la, precisam de alguém que a interprete. Mas pensem no trabalho do músico que está a ler pelo manuscrito. Hoje em dia, isso está tão simplificado com os computadores, onde é só preciso tentar fazer as coisas de uma maneira definitiva. “Definitiva” é uma palavra feia, mas tem de haver uma espécie de cuidado e de seriedade. Eu percebo que pode ser importante pôr cá para fora as edições, mas faz-me um bocadinho confusão...

Fazer uma edição um pouco às três pancadas...?

Sim. Pode-se corrigir e vai-se corrigindo. Mas, por exemplo, a edição de Vianna da Motta da Elvira Archer está pejada de erros – não por culpa dela, mas porque o Humberto d’Ávila nunca lhe mandou uma cópia para ela fazer uma revisão, estando ela nessa altura a viver na Alemanha. Quando a Elvira chegou a Portugal, já estava editado. Quando alguém me diz: “Eu quero cantar esta canção que é *A Luz*”, eu só posso responder “não a cantes, se faz favor, porque os erros são tantos que é impossível”!

Então este repertório vem, em termos temporais, até aos anos trinta do séc. XX.

É o que compreendem estes vinte volumes.

É sim, basicamente porque a partir dessa altura há coisas que já estão editadas, apesar de não estar nada no mercado. Mas é diferente, embora terminem agora os direitos em relação a Vianna da Motta (se não estou em erro), porque a família foi sempre extremamente prestável. Isto era para ter saído há cinco anos, ou coisa parecida, e eu não acredito que houvesse algum problema quanto a direitos, ou que possa vir a haver algum.

Esta delimitação temporal está intrinsecamente ligada com o funcionamento e programação do teatro, ou por uma linha de corte que foi desenhada por uma necessidade de maior distância histórica – ou de direitos, como acabou de referir?

Primeiro há um lado muito prático, que é das coisas que já tinha avançadas.

Aprecio a sua honestidade! [risos]

Claro, é verdade! São coisas que já estão um bocadinho avançadas, e trata-se de completar uma coisa que já existe, até um certo ponto. No caso das árias de ópera do séc. XVIII, eu tinha feito uma selecção. Essa selecção foi feita, como eu digo às vezes, por faro, porque fui para a Biblioteca da Ajuda muitas vezes consultar as partituras todas e o faro dizia-me que esta podia ser mais interessante que aquela. Paguei as digitalizações de tudo o que era importante e fiz uma série de concertos aqui no Salão Nobre, onde pude ver o que funcionava, e fiz uma espécie de escolha. Inclusivamente, como eu gostava que fosse uma coisa temporalmente significativa em relação ao nosso séc. XVIII, não queria fazer, por exemplo, sete árias de Sousa Carvalho. Portanto, tentei o mais possível que fosse andando até a Leal Moreira, que já está quase a passar para o “lado de lá”, digamos assim, com a mudança do século. Elas estão organizadas de maneira cronológica pela estreia das óperas, para se ter alguma noção. Não pensei em fazer um álbum de árias para soprano, mas para as várias vozes. Neste caso, os tenores ficam sem nada, por enquanto. Da próxima, hei-de vingar-me com qualquer coisa! Há o lado prático de as coisas já estarem encaminhadas, mas eu acho que tenho um bocadinho de bom senso para saber quando é que não pode ser só viver daquilo que já está feito. No caso das óperas, nitidamente é esse o caso: para já, são as que já trabalhei o suficiente para ter alguma ideia. Porque se fiz, de Machado, *O Tição Negro* ou *O Espadachim do Outeiro*, para quê pegar noutras coisas, se estas já estão feitas pela metade? E estão até experimentadas, portanto já lhes conheço um bocadinho os problemas. É sempre um equilíbrio entre várias coisas.

E quanto aos direitos?

Em relação aos direitos... sim e não. Portugal, nesse sentido, é um país muito prático, porque uma pessoa acaba sempre por conhecer quem detém os direitos e, felizmente, as pessoas já não têm aquelas ideias – ou quase deixaram de ter – do género de ter de pagar uma fortuna... Não há muito tempo, havia aí um ou dois casos de pessoas que achavam que deviam cobrar imenso dinheiro pela música dos seus ilustres antepassados. Eu admiro imenso Lopes-Graça, por exemplo, mas ele tem as suas próprias cópias suficientemente claras para que, no meu entender, as edições das obras não sejam absolutamente urgentes. A ideia é, sobretudo, a de difusão. Não são os interesses comerciais, de todo. A ideia de que o Teatro ou a Imprensa Nacional estejam a pensar fazer lucro do negócio, seja lá a que nível for, é de loucos.

No fundo, a estratégia para a edição destes vinte volumes foi concebida à volta da ideia da preparação de uma partitura vocal, que vai para venda, e o resto do material está preparado para...

Isso é coisa que não me diz respeito. Se o Teatro achar que aluga ou cede, isso não me diz respeito. Sei que as edições estão disponíveis em vários locais: na bilheteira do São Carlos, por exemplo, e nas lojas todas da Imprensa Nacional também. Julgo que também chegará à Internet.

Já tocou, dirigiu e ensaiou muitas destas obras.

Quão importante foi, enquanto editor (porque se encontra aqui no papel de editor), ter esse conhecimento de realmente ter trabalhado dessa forma?

Muito importante. Ao estar a estudá-la, uma pessoa é levada a reflectir sobre os problemas da própria partitura. Automaticamente, cada volume pede um bocadinho a sua atitude. Eu não vou aplicar um tipo de critérios para um compositor de uma partitura de ópera do séc. XVIII e para uma canção de Vianna da Motta. Isso seria ridículo e meter-me-ia numa alhada. Nestas coisas, há que ter um bocadinho de bom senso. Além disso, não estou a fazer a edição Ricordi da obra de Giuseppe Verdi: embora seja uma coisa que quer ter algum rigor científico e alguma honestidade, de maneira nenhuma direi que é uma edição perfeita até ao fim do tempo. Isso, como intérprete, para mim é importante, também no sentido da escolha. Tendo feito as árias de ópera em concerto, sei quais resultam melhor ou pior. Em relação à música do séc. XIX, tive uma excelente ajuda da Luísa Cymbron, principalmente nas épocas liberais e adiante. Ela dedica-se muito a essa época e deu-me pistas sobre as árias, fornecendo-me inclusivamente os materiais do que havia. Aí, pude experimentar muita coisa. No ano em que me dediquei à música do séc. XVIII, resolvi ir para a Ajuda, onde está a maior parte das coisas, e aconteceu-me uma coisa curiosa. Eu não vou dizer que vi tudo – “tudo” é uma maneira de dizer –, mas ando lá perto de ter passado os olhos por tudo. Foi, como eu digo, a olho e a faro. Ia tirando notas dos números todos das obras todas, dos orgânicos, do tipo de coisa que era. Apercebia-me, mais ou menos, do que poderiam ser as qualidades e os defeitos. Fiz uma selecção de uns sessenta números, dos quais, nos quatro concertos que fiz, devo ter apresentado pouco mais de trinta. O curioso é que, de todos esses que apresentei, não houve praticamente nenhum que eu dissesse que não valia a pena, o que me leva a pensar que a qualidade do todo é boa, embora eu tenha feito uma selecção. A maior parte delas deve ter muita qualidade, porque a percentagem de música consistente é bastante alta. Sobretudo (e eu estou a desviar-me...), houve uma coisa que me entusiasmou muito: perceber o papel de [Gaetano] Martinelli, o libretista, nisto tudo. Foi um papel absolutamente fulcral para o desenvolvimento dos compositores portugueses do século XVIII.

Jommelli pensava vir para cá (ou não, não sei), mas morreu entretanto; exigiu, no entanto, que viesse uma pessoa para tomar conta das obras dele. O escolhido foi Martinelli, um excelente libretista, que chegou cá, gostou do clima, casou-se com uma portuguesa, teve filhos e por cá ficou...! [risos] Portanto, aconteceu-lhe uma coisa que

acontece ainda hoje e que sempre aconteceu. Ele era uma pessoa extremamente empenhada, a par de Jommelli, na reforma da ópera. Ao contrário do que se diz vulgarmente, é óbvio que [Cristoph W.] Gluck não é figura isolada, embora tenha sido ele a apresentar os escritos teóricos. Gluck passou a ser apresentado como uma espécie de inventor da história e isso não é, de todo, verdade. As preocupações de Martinelli eram essas: ele traz ideias muito novas para um grupo de compositores que não as conhecia. Hoje em dia já é óbvio que a escrita do libreto influencia imenso a estrutura das obras. Por exemplo, ele muito depressa insta todos a abandonarem as obras com árias *da capo* para árias bipartidas. Começa a indicar a todos (porque eu não acredito que seja por geração espontânea) a utilização, na parte rápida da ária, de partes do texto da parte lenta ao dobro da velocidade. Por exemplo, fazer o uso expressivo do recitativo acompanhado, ou não acabar árias, mas fazê-las desembocar em recitativos ou numa outra cena; a mistura do género cómico e dramático na mesma ópera. Tudo isto são ideias muito novas, ideias de orquestração inclusivamente, onde eu acho que ele deve ter dado indicações, porque eles estavam a par das coisas. De certeza que ele foi extremamente importante.

Do ponto de vista do estilo, os compositores portugueses depois dos anos setenta, quando a ópera retoma definitivamente após o terremoto, fazem as coisas numa estrutura muito mais semelhante ao que se estava a passar no resto da Europa: mais moderno até que outros. Isso é muito curioso e deve-se a Martinelli, de certeza absoluta.

Comparando com uma obra habitual, de repertório, quanto mais trabalho implica trabalhar um recital ou uma obra dessas? Acha que é por isso que as pessoas não se dedicam mais a este repertório?

Bom, primeiro, há um problema geral – talvez não tanto em relação ao séc. XVIII, mas mais em relação ao séc. XIX – que é, no final de contas, a *praxis* instrumental desse século; aquilo que na ópera italiana se costuma dizer: “é de tradição fazer isto”. É isso, não é mais nada. Aquilo que se faz de boa tradição numa ópera de Donizetti ou até de Verdi são coisas que se faziam automaticamente na época e que foram passando de geração em geração. Igualmente, temos de fazer isso quando se faz uma ópera de Sá Noronha ou de Francisco Xavier Migone. Tem de ser, não se pode deixar de fazer! Eu costumo dizer, em tom de brincadeira: “vamos lá inventar uma tradição para esta ária”. Isso é o que eu digo sempre aos cantores. Por outro lado, há um problema, que se nota a nível mundial até, que é quando se faz uma ópera que não é experimentada cenicamente: mesmo quando é uma ópera com uma linguagem que nós reconhecemos, tende a fazer-se “grau zero” do ponto de vista dramático. Isso é um problema imenso porque faz perder a música. Quando é um Donizetti com algum vigor, a coisa ainda pode mais ou menos resistir, mas quando estamos a fazer uma obra de António Luís Miró, se calhar morre tudo se a gente não inclui uma procura dramática, mesmo nas obras do séc. XVIII.

É um trabalho louco! Não vou dizer que é um sonho, mas uma coisa que eu gostaria muito era desenvolver um projecto *à la longue...* e isso é um problema em Portugal. Esse é o grande problema em Portugal: é quase impossível pensar uma coisa a cinco anos... Ficou tudo muito entusiasmado quando, no tempo do Pinamonti, se fez *A Serrana* e resultou muito bem. Pois foi, mas *A Serrana* foi sempre representada durante todo o séc. XX.

Podemos considerá-la já uma obra de repertório português.

Exactamente!

Até uma obra de repertório em Portugal, digamos assim.

Pronto. Eu sei que a maior parte das pessoas não concorda, mas há qualquer coisa de vantagem por já ter sido feito... As coisas não correram tão bem com a *Lauriane*, precisamente porque ninguém a ouvia desde 1870. Aquilo que eu acho que aconteceu foi que caímos todos nas armadilhas que a obra nos estava a pôr. E podia falar de tudo o que vamos fazendo. Porque mesmo *Lindane e Dalmiro*, por exemplo...

Pode ter muitas abordagens...

Pelo contrário, *La Spinalba*, por exemplo, é outra obra de repertório português. Já foi feita tantas vezes desde que a Gulbenkian a ressuscitou... Isto não é tirar valor às pessoas, porque é sempre bom refazer as obras, mas quando, de repente, vemos uma realização que funciona, como foi a do Marcos Magalhães no CCB, já não nos surpreende tanto.

É fácil voltar a algo que já foi visitado.

Não retira o valor a quem as faz, como é óbvio. Já existem algumas coisas que sabemos como são. É esse o nosso problema de repertório, porque as pessoas querem logo tudo com cena!... Eu fico aterrado por todas as razões e mais algumas. Só o facto de poder dar a ouvir a um encenador o que é a música que ele tem de encenar...

Investiria num programa de apresentação de obras portuguesas em versão de concerto, por exemplo?

Eu faria qualquer coisa do género, sim.

Mas fez-se *Lindane e Dalmiro* com encenação.

Mas eu já tinha feito a obra antes, em todo o caso. Tinha feito alguns números nesses concertos de que já falei, tive a oportunidade de a fazer com piano, praticamente inteira e sem recitativos, aqui no Salão Nobre, pelo que os riscos estavam um pouco minimizados. Mesmo assim, é um trabalho louco, e eu acho que não é sensato. Cada vez que me meto numa coisa dessas, devia pedir o triplo do tempo! Mas se pedimos o triplo do tempo, as obras não se fazem de todo, portanto às vezes acaba por ser mesmo assim, pura e simplesmente porque tem de ser.



Mas haveria um trabalho a fazer, uma espécie de História da Ópera em Portugal: escolher trechos de óperas, em vez de apontar para uma ópera inteira; ir buscar um dueto daqui, uma ária de acolá, um coro dali, uma abertura, uma cena inteira, e começar por apresentá-los com piano. Depois, perceber quais é que funcionam e quais não, fazer uns concertos com orquestra, gravar. Fazer gradualmente, para se poder perceber o que é. Não estou a dizer que precisamos de fazer como o Bob Wilson faz as encenações dele, onde faz aquilo a que ele chama um *workshop* e, no fim de contas, em três meses encena, grava, vai para casa, corrige, e, depois, quando vêm o espectáculo, dizem que é primoroso. Pois é: pôde fazer antes e, depois, passados 6 meses, pode fazê-lo outra vez. Isso é fundamental para o resultado final! Não estou a pedir sequer para fazer tudo, mas há muita coisa que é preciso experimentar; e estou convencido de que há alguns problemas de orquestração com algumas coisas do séc. XIX – até com Donizetti –, mas a gente tem de aprender a lidar com isso. Temos de nos servir da experiência para colmatar certos erros... Mas pede tempo; portanto, o intérprete é muito importante aqui.

Voltando a esta nova edição das canções de Vianna da Motta: que fontes consultou?

Todas, pelo menos as que eu saiba que existam!

Quais são?

Aquilo que está, basicamente, na Biblioteca Nacional, que é tudo o que estava no espólio de Vianna da Motta que esteve na Gulbenkian, além de tudo aquilo de que a Elvira Archer tinha tirado cópias em várias bibliotecas. Sobretudo, edições e um ou outro manuscrito que não está cá. Quando eu digo tudo, é mesmo tudo: o que está disponível eu consultei.

E isto vai ser a obra completa a nível de canções?

Sim. Há partituras de que não há rasto, embora se saiba que foram feitas. Há duas canções que foram editadas numa versão muito diferente do manuscrito. É editada a que me parece a versão melhor, mas, como os manuscritos são suficientemente bons, incluí em apêndice as duas outras versões, para que se possa ver até a evolução, como é que ele burilou a qualidade do que tinha escrito. São as mesmas ideias, mas muito mais cuidadas, por exemplo, em relação a coisas como no álbum de *Canções Portuguesas*, onde vai aparecer uma canção com um texto de Olavo Bilac da qual só existe parte de canto. Não existe a parte de piano. Acho que neste tipo de edição isso faz sentido. Está no apêndice, como na edição das outras obras vocais vai estar um coro onde existem as primeiras partes de primeiro soprano, segundo soprano e de segundo alto. Não existe a de primeiro alto. Depois até tenho de ver se é fácil de completar e tudo, no sentido de ficarem as realizações possíveis. Consultei tudo mesmo, das cópias às edições, e precisamente por isso é que eu acho que fiz uma edição crítica mesmo a sério, com comparação de fontes, e alerta para os problemas existentes.

Qual foi para si a importância da edição de Elvira Archer?

Foi essa edição que me possibilitou o contacto com a obra, e ela na altura fez uma pesquisa espantosa de tudo quanto se julgava não existir e se julgava estar perdido. Permitiu, de certo modo, fazer o que fiz agora.

Portanto, deduzo que haja muitas novidades em relação a essa edição.

Sobretudo muita correcção de erros: acima de tudo, de notas. É uma edição mais completa. E tem outra coisa, que é ter o lado prático de estar editado em duas tonalidades, porque a Elvira editou só na tonalidade original. Editar em duas tonalidades permite, de certo modo, que se possa escolher as tonalidades óbvias para uma voz grave e para uma voz aguda. Digamos que qualquer cantor, neste momento, desde um baixo profundo a um soprano ligeiro, pode cantar as canções. De certeza que vai encontrar a tonalidade para o poder fazer, como a gente sabe que fazem os compositores de elite.

Haverá algum destes volumes dedicado a António Fragoso?

Neste momento, isso é uma pergunta difícil, já que não quero entrar em conflito com a Associação António Fragoso. Não é nada de mais, no sentido em que me pediram para fazer a edição para eles. O trabalho revelou-se mais complicado do que eu pensava, porque eles têm alguns manuscritos, mas há outros manuscritos que entretanto desapareceram e que não sei onde estão. Digo que desapareceram porque o Lopes-Graça, na edição que fez para o Instituto Português do Património Cultural, nos anos setenta, fala de manuscritos que hoje não estão na posse da família, pelo menos que se saiba. Não sei aonde foram parar. Eu ainda tenho de fazer uma procura, para ver se descubro uma cópia em qualquer lado. Embora Lopes-Graça tenha feito a edição referindo que no original está isto e que ele corrigiu, gostava de ver com os meus olhos, para poder fazer as minhas escolhas. Isso travou-me um bocado: quando comecei, passei as canções todas, para conseguir ter algumas das tonalidades originais, uma vez que a edição de Lopes-Graça não era nas tonalidades originais. Ele tentou uma tonalidade mais neutra, para que toda a gente pudesse cantar. Isso põe problemas, muitas vezes para as vozes agudas, que ficam numas zonas tão “pardas” que não significam nada. Portanto, eu copiei tudo e tenho tudo no computador, mas bloqueei de certa forma quando comecei a fazer revisões e a perceber a disparidade entre versões, porque as cópias são um bocado amadoras, digamos. Poucos são os originais de Fragoso realizados com cuidado, o que é natural para uma pessoa que morre aos 21 anos. A única solução, neste momento, parece-me ser uma edição um bocadinho parva, mas que faça jus às fontes todas, porque existem mesmo leituras extremamente diferentes. Mas farei a edição de bom grado!

Qual é a sua opinião sobre a obra de Fragoso, em geral? Como a caracterizaria?

A obra para canto e piano é curiosa porque ilustra muito bem várias componentes. Temos as primeiras canções, admiráveis para um jovem entre os onze e catorze anos, que nasceu na Pocariça e vive em Cantanhede. Como é que ele absorveu, com tão bom gosto, harmonias e tudo o resto, para fazer umas canções de salão? São efectivamente canções de salão, mas há muita gente que, por volta dos 40 anos, não escreveria melhor do que aquilo. Claro que não era por aí que ele ia entrar para a História da Música... Deve ter havido um choque imenso, no bom sentido, quando veio para Lisboa: o contacto com outras realidades, até pelo facto de Luiz de Freitas Branco, que era de uma família abastada, com hipótese de viajar e que devia ter acesso a muitas partituras, lhe ter passado muita coisa. O certo é que ele, de um dia para o outro, fica outra pessoa. As canções que ele escreve sobre textos de Paul Verlaine são admiráveis de invenção, porque não são cópia de nada! São inspiração de muita coisa e não são cópia de nada.

António Fragoso tem, obviamente, as suas verduras de mocidade, sobretudo no modo como escreve, mas cabe ao intérprete não fazer crer que há ali deficiência, não pôr à vista os defeitos. Creio que é esse o nosso papel. Se há um problema, nós temos de o resolver, não alimentá-lo. Se isto é mau, temos de fazer de conta que é a melhor coisa do mundo. É fácil dizer que se é sublime a fazer a Nona Sinfonia de Beethoven! [risos] Eu acho que é ao contrário, mas também depende do feitio das pessoas. Há pessoas que não gostam de fazer esse tipo de trabalho; eu confesso que me diverte fazê-lo.

Mas Fragoso, de repente, é outra pessoa. Completamente diferente. E volto a frisar o carácter da originalidade, porque há tipos de acompanhamento, por exemplo, que eu não conheço que ninguém tenha feito. Pode soar a coisas semelhantes, mas não é aquilo. Ele tem uma forma dele. Há pouco, falava do esforço de Vianna da Motta para passar do alemão para o português. Fragoso revela-nos o mesmo esforço a passar do francês para o português. Quando escreve as *Canções do Sol Poente*, já está à procura de outra coisa, de uma linguagem portuguesa, utilizando os meios que aprendeu. Isso acontece tão rapidamente, entre os 18 e os 21 anos, que realmente podemos perguntar-nos de que teria sido capaz se tivesse vivido. Eu cito sempre o Dr. Paulo Ferreira de Castro, que disse que Fragoso é o compositor mais português de todos, porque até consegue morrer deixando a saudade do compositor que poderia vir a ser. Eu acho que é precisamente isso que é importante nele: ficarmos abismados com o que ele poderia ter feito. É uma obra incompleta, mas que nos deixa fascinados com as possibilidades. O que há para fazer, o que nos deixou, portanto, é de uma qualidade já suficiente para se poder falar dele como um grande compositor.

A propósito do Trio Vianna da Motta

LEONARDO DE BARROS TEXTO

Não tendo eu tido ocasião de conhecer Mestre Vianna da Motta – à data da sua morte, em 1948, tinha apenas cerca de um ano e meio –, logo ao iniciar-me no estudo da Música, aos sete anos, surgiam as primeiras referências ao insigne músico, já que o meu professor de Música de Câmara, Fernando Costa, tinha sido o violoncelista do Trio Vianna da Motta.

Quando, mais tarde, Fernando Costa ensaiava o quarteto de que eu fazia parte, por vezes citava-o a propósito de alguns pormenores, em que – como eu viria a compreender mais tarde – muito o influenciara. Grandes vultos como Mestre Vianna da Motta marcam aqueles com quem convivem, e, na minha opinião, o meu professor possuía, ele próprio, muitos traços em que se lhe assemelhava, como, por exemplo, o gosto por um estudo especialmente minucioso das partituras (recomendava-nos a observação cuidada de inúmeros aspectos interpretativos), a seriedade, o rigor e a honestidade intelectuais, além de não ter uma personalidade expansiva, sendo, antes, um tanto retraído e mesmo avesso a exuberâncias.

Fernando Costa jamais se serviu da sua relação próxima com Vianna da Motta para a sua própria promoção. Aliás, só há poucos anos, quando levei a cabo a organização das suas memórias, tive a exacta noção da importância dessa colaboração. Descobri também, através desse espólio, que foi o grande pianista o seu padrinho de casamento, em Novembro de 1929.

Numa entrada do diário de Fernando Costa, datada de 1924, podemos ler: “Fiquei no Palace Hotel do Bussaco por uns dias. Aí assisti aos ensaios do *Ciclo de Sonatas* a apresentar em Inglaterra, por Vianna da Motta e Suggia. Ouvir durante esses dias tal categoria de artistas é a melhor lição que se pode receber.” De Vianna da Motta, justamente, diria Guilhermina Suggia:

Vianna da Motta, com quem tive o privilégio de colaborar em múltiplas ocasiões – tendo tocado, quer em Portugal, quer no estrangeiro, todas as sonatas de Beethoven e de Brahms – possuía, além de uma técnica transcendente, uma perfeita musicalidade e o verdadeiro dom da pedagogia. Nos últimos anos da sua vida, em especial, todas as suas raras qualidades se acentuaram, pois, devo

dizê-lo, a sua expressão e o seu sentido musical atingiram um nível raramente alcançado. O grande Mestre foi um dos maiores pianistas da sua geração em todo o mundo.¹

A partir de 1928, o violinista Paulo Manso e Fernando Costa, então bastante jovens, iniciam com o grande pianista uma frutuosa colaboração artística, com a constituição do Trio Vianna da Motta. Já em Setembro do ano anterior, em carta a Luiz de Freitas Branco, que transcrevemos, contava Vianna da Motta:

No Sábado [3 de Setembro], fui ouvir o Fernando Costa [...]. O rapaz tem trabalhado seriamente e está tocando admiravelmente. O som é pastoso, sem ser nunca áspero, a técnica seguríssima, afinação irrepreensível, largueza e justeza de estilo, gradações muito finas. Temos ali um artista!

Dos programas conservados no espólio de Fernando Costa, observa-se que, no primeiro ano desta colaboração, foram apresentados o Trio Op. 8, em Si menor, de Johannes Brahms, e o Trio Op. 99, em Si bemol maior, de Franz Schubert.

No ano seguinte, surge o *Ciclo Beethoven*, com a primeira execução integral em Lisboa das sonatas e trios para instrumentos de arco e para clarinete e piano, contando o segundo concerto com a colaboração do clarinetista Eusébio de Carvalho. Esta série de concertos teve lugar a 17, 24 e 31 de Janeiro, e a 14, 24 e 28 de Fevereiro. O trio apresentou-se ainda em Março e em Maio, no Tivoli, e em Outubro, na Exposição de Sevilha.

Nos anos seguintes, até 1934, mantiveram sempre actividade regular, apresentando-se por todo o País, com concertos em que se destaca a comemoração do primeiro centenário do nascimento de Brahms, no Conservatório Nacional, a 5 de Dezembro de 1933 (novamente com o Trio, Op. 8), e alargando o repertório a obras de Smetana.

Nas palavras de Fernando Costa – transmitir-nos-ia mais tarde –, os ensaios eram “preciosos” nas informações e no cuidado extremo que se poderia apreender do trabalho com Vianna da Motta (entre outras, recordamos as referências à preocupação com os “ataques simultâneos”). A vasta cultura, inteligência e sensibilidade foram, por certo, o apoio que permitira ao Mestre dominar áreas tão diversas, enquanto pedagogo, pianista, musicógrafo, chefe de orquestra e



compositor. A *Sinfonia À Pátria* transmite-nos as mais variadas emoções e estados de alma: abatimento, combatividade, catástrofe, religiosidade, triunfo. Bem planificada e com tão diversa e inspirada orquestração, ora evoca lirismo ou decadência, ora luta ou ressurgimento – qual esperança no advir.

Curiosamente, foi esta obra sinfónica que marcou a minha própria estreia dirigindo música orquestral, com a Orquestra da Radiodifusão Portuguesa, em 1981. Substituí então o grande maestro Silva Pereira: tinha eu 35 anos. Que estreia – e logo Vianna da Motta!

Sobre ele escreveu Suggia, em elogio póstumo: “O seu nome nunca se apagará da História da Música.” Os nossos votos de que o seu vaticínio esteja certo!

Ó TRIO VIANA DA MOTTA - OXALA' ÊSTE GRUPO NUNCA SE DESLIGUE PARA HONRA DA MÚSICA EM PORTUGAL - O QUE SERIA ESTE TRIO NA EXPOSIÇÃO DE SEVILHA? MUITOS PARABENS, POIS, AO TRIO MOTACOSTAMANSO.



Jornal *Sempre Fixe*, 17 de Janeiro de 1929, caricatura de Carlos Botelho

NOTAS

¹ Guilhermina Suggia, “In memoriam”, in Oliva Guerra (ed.), *In Memoriam Vianna da Motta*, Lisboa, s.e., 1952.

Para a iconografia musical de Vianna da Motta

LUZIA ROCHA TEXTO

A estação de metropolitano “Aeroporto”, em Lisboa, pertencente à linha vermelha, foi inaugurada a 17 de Julho de 2012, em conjunto com as estações de metropolitano de Moscavide e da Encarnação, no âmbito da expansão desta linha até ao Aeroporto Humberto Delgado.¹ O projecto arquitectónico é da autoria de Leopoldo Almeida Rosa e as intervenções plásticas são de António.² Numa estação de metro que acolhe centenas de turistas que diariamente chegam a Lisboa, pode indubitavelmente afirmar-se que todo o programa iconográfico funciona como um cartão-de-visita da cidade e do País. São retratos de várias personalidades, mas interessa-nos a representação de Vianna da Motta.³ Esta obra de António é baseada no retrato a óleo⁴ da autoria de Columbano Bordallo Pinheiro (1857-1929), que se encontra no Museu Nacional da Música.

O retrato de Columbano insere-se no movimento Realista; apresenta uma paleta de tonalidades escuras, em manchas, concentradas no piano, na roupa de Vianna da Motta e nos tons que circundam o rosto. O tratamento da luz é cuidado, realçando as teclas do piano, as mãos e o rosto. As mãos pousam sobre o teclado, em acordes sólidos; a expressão facial é séria, absorta e parece fitar quem o retrata. Verifica-se uma ausência de partitura, sendo a ênfase da representatividade colocado no piano. É possível que se tenha pretendido destacar a carreira como pianista e não tanto como compositor.

Na estação de metro do Aeroporto, há uma adaptação da pintura a óleo para caricatura. Representado a preto e branco, Vianna da Motta está sentado ao piano. O instrumento tem o tampo aberto e é visível na sua totalidade (o que não acontece no retrato). Uma partitura (ilegível) é adicionada, encontrando-se sobre o instrumento. Os seus dedos repousam sobre as teclas, mantendo-se a ideia de um acorde. As mãos são exageradas – enfatizando-se assim o seu talento como pianista e lembrando as caricaturas de Liszt – tendo um tamanho algo desproporcional

relativamente ao resto do corpo. A roupa é elegante. Vianna da Motta apresenta-se em idade mais avançada (comparativamente ao retrato de Columbano), acentuando-se a calvície. O maior trabalho caricatural está no rosto, na sua fisionomia e expressão. A cabeça apresenta-se deformada, mais esguia, com o rosto alongado e com a testa exagerada. A orelha é grande demais, bem como o nariz. O bigode é maior. O sobrolho está franzido, conferindo-lhe um ar carrancudo. Olha directamente o observador.

Comparativamente ao retrato a óleo, há que referir que este tipo de suporte não permite um trabalho tão refinado ao nível do traço e da perspectiva, assumindo uma ideia visual muito mais simples e adaptando-se, também, ao *decorum* da estação de metro: uma visão moderna, caricatural, uma visão do século XXI de Vianna da Motta, ideal para todo o público em trânsito que passa por este local.

Outra fonte aqui analisada tem muito mais interesse pela sua funcionalidade e valor como peça de colecção do que pela inovação iconográfica. Trata-se de uma edição comemorativa do centenário do nascimento de Vianna da Motta, dos CTT, datada de 1986, que contém dois selos. É uma reprodução exacta do já mencionado retrato de Columbano Bordallo Pinheiro, apenas com cercadura e texto adicionados. O selo de 1 escudo adopta uma cercadura em tom dourado, que se funde com os tons do retrato, e o selo de 9 escudos uma cercadura em tom prateado, por sua vez contrastante, diferenciando assim o valor dos dois selos da colecção.

A terceira e última fonte analisada é, talvez, a mais desconhecida. Trata-se de um busto que se encontra no jardim do Torel, em Lisboa. Localizado junto ao Campo dos Mártires da Pátria, mas bastante escondido dos transeuntes que passam por aquele planalto de Lisboa, o jardim é também um miradouro com vista que permite um olhar privilegiado para a Avenida da Liberdade, a Baixa lisboeta e o rio Tejo. O nome Torel provém de uma família, Thorel, talvez de origem holandesa, com uma propriedade no local.⁵ O jardim actual possui vários lagos e o referido busto de Vianna da Motta, de bronze, está assente sobre plinto de pedra, instalado numa base de dois degraus. Obra de Anjos



Teixeira, filho, (1908-1997), executada em 1953, foi inaugurada quatro anos mais tarde, a 22 de Abril de 1957. Apresenta este monumento a seguinte legenda: “Vianna da Motta, 1868-1948, Insigne pianista, mestre dos músicos do seu tempo”.

No campo da iconografia musical, muito se encontra ainda por investigar no que concerne a Vianna da Motta. Por exemplo, o documentário sobre a sua vida e obra produzido pela RTP⁶, com introdução de João de Freitas Branco, revela fotografias da época e imagens de arquivo que são extremamente pertinentes para a (re)construção dos estudos sobre o músico e compositor e que nunca foram devidamente estudadas. Talvez seja este um ponto de partida para uma monografia que analise a iconografia e iconologia de José Vianna da Motta e possa trazer novos dados sobre a vida e obra desta figura ímpar quer do panorama musical português do seu tempo, quer de toda a nossa História da Música.

NOTAS

¹ ALVES, Isabel (ed.), *Waves of influence – cinco séculos do Azulejo Português*, Lisboa, Metropolitan de Lisboa, 1995; PEREIRA, José Castel-Branco, *Azulejos no Metropolitan de Lisboa*, Lisboa, Metropolitan, 1990.

² António Moreira Antunes nasceu em Vila Franca de Xira, a 12 de Abril de 1953. Caricaturista político, ficou conhecido pelas suas colaborações em vários jornais e revistas: *Diário de Notícias*, *A Capital*, *A Vida Mundial*, *O Jornal e Expresso*. Foi precisamente neste último jornal que publicou o seu mais famoso e contestado cartoon, com o Papa João Paulo II com um preservativo no nariz.

³ BRANCO, João de Freitas, *Vianna da Motta: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987; CASCUDO, Teresa e Maria Helena Trindade (edd.), *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998; LOPES-GRAÇA, Fernando, *Vianna da Motta: subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

⁴ Este retrato é realizado a partir de fotografia de Manuel Alves San Payo (1890-1974), que, entre os anos de 1920 e 1950, foi o mais bem sucedido fotógrafo português. Pelo seu atelier passaram as figuras mais notórias da vida nacional, gente de sociedade, políticos, artistas e intelectuais, que registou através da sua espantosa qualidade de retratista.

⁵ SANTANA, Francisco (dir.), *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Carlos Quintas e Associados, 1994.

⁶ Centenário de Vianna da Motta: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/centenario-de-vianna-da-motta/#sthash.Uexo2Zra.dpbs> (22/04/1968).



Título	Retrato de Vianna da Motta
Autoria	Columbano Bordalo Pinheiro — 1857–1929
Ano de conclusão	1928 — assinado e datado no canto superior esquerdo Columbano 1928
Técnica	Pintura a óleo
Suporte	Tela
Dimensões	70 × 90 cm
Propriedade	Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
N.º de Inv.	640
Local Actual	Museu Nacional da Música
Historial	Doação de Emília Bordalo Pinheiro, viúva do pintor, em 1930
Conservação	Pintura em excelente estado de conservação, com pontuais problemas de despigmentação. Etiqueta vermelha da casa parisiense Chenue (emballeur) no suporte de madeira da tela. Moldura dourada pela casa Manuel João da Costa (dourador), segundo etiqueta no verso.

Retrato de Vianna da Motta

DUARTE PEREIRA MARTINS TEXTO

O *Retrato de Vianna da Motta* é um dos últimos quadros pintados por Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929). Se a importância do retratista é unanimemente considerada fundamental na História da Arte portuguesa, a do retratado, José Vianna da Motta (1868-1948), não é menor no seu campo artístico. O músico português é sem dúvida um dos mais importantes compositores, pianistas e intelectuais da sua época e da História da Música em Portugal.

Columbano fixou-se definitivamente em Lisboa, em 1883, regressando de Paris “com um esquema poético criado – como depois de uma longa e retirada meditação”³, definitivamente aproximado à composição de interior e, mais concretamente, do retrato. Reuniu-se aí com o hoje famoso Grupo do Leão, conforme quadro que ele próprio pintou, imortalizando os artistas que se reuniam na cervejaria lisboeta, naquele que José-Augusto França considerou “o grande retrato colectivo da pintura nacional.”⁴ A partir daí, ao longo dos quase cinquenta anos seguintes, em que igualmente teve incursões pela pintura histórica, pelas naturezas-mortas e até outras actividades como decorador e pintor de painéis, Columbano deixaria uma galeria notável de retratos de diversas personalidades das mais variadas áreas da sociedade portuguesa.

Descrição formal

Iniciaremos a análise considerando a descrição pré-icongráfica, pela identificação das formas, das suas relações mútuas e das suas “qualidades expressivas”, na expressão bem conhecida de Panofsky.⁵ Identificado pelo título do retrato, observamos Vianna da Motta ao piano, num plano cortado aproximadamente pela cintura da figura. Adivinhámos que o mestre esteja sentado ao piano, mas, pelo corte, não vemos qualquer assento ou sequer as pernas do pianista, tapadas pelo teclado, uma vez que o observador assume uma posição ligeiramente superior ao plano do retrato.

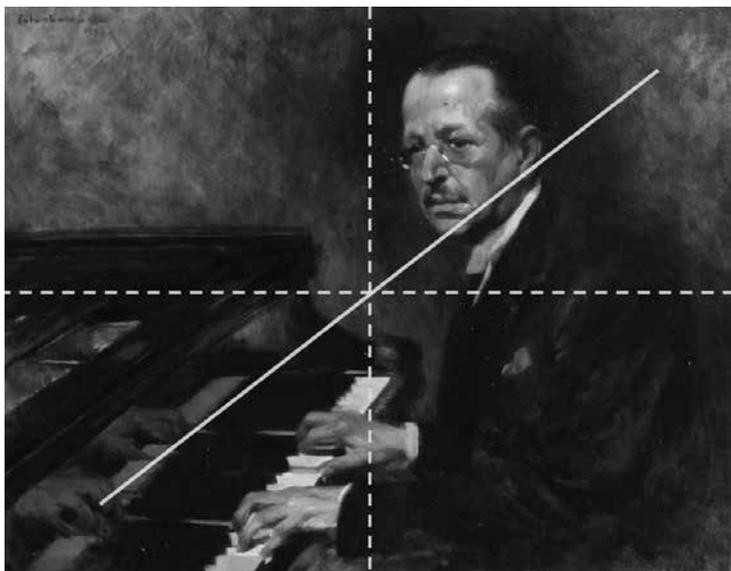
Traçando uma linha vertical ao centro da tela, verificamos que o piano ocupa quase integralmente o lado esquerdo do espaço e Vianna da Motta o lado direito, sendo feita a ligação entre estes dois grandes blocos pelas mãos do pianista – sobre o teclado, tocando algumas das teclas,

no que parecem ser dois acordes estáveis – e, mais ligeiramente, na terminação do piano no canto das notas mais agudas do teclado, que invade levemente o lado direito da pintura. Nota-se uma muito ligeira inclinação da figura humana em relação ao instrumento, sobretudo da cabeça, virada para a esquerda, embora o tronco esteja numa posição praticamente vertical.

Vianna da Motta não mantém contacto visual com o piano, embora tão-pouco olhe directamente o observador. Notamos também que as duas linhas rectas criadas obliquamente pela terminação do teclado e pela barra de apoio da estante do piano, que, continuadas, convergiriam para um ponto de fuga da composição, enquadram totalmente o rosto (e, ainda mais especificamente, o olhar) do pianista. Columbano consegue, assim, um notável equilíbrio no retrato, reforçado pela complementaridade entre o rosto e as linhas horizontais – gradualmente mais curtas – criadas pelos braços do pianista e o seu respectivo espelhamento, a linha de topo do piano e, em última análise, com a sua própria assinatura, no canto superior esquerdo.

A composição apresenta-nos dois planos apenas: o das figuras (homem e piano) e o fundo, simples e unitário, preenchido com ocasionais gestos de pincel em direcções autónomas e indiferentes, contribuindo naturalmente para ainda maior realce do primeiro plano. Considerando a ausência de estímulos visuais no canto superior esquerdo (onde Columbano, curiosamente, assina a obra) e inferior direito do retrato, poderemos analisar também a gradação crescente de importância entre elementos como o piano e o pianista, da esquerda para a direita da imagem. Esta análise leva-nos claramente aos pontos de foco da pintura: a face de Vianna da Motta e as suas mãos.

Além de serem as mais bem iluminadas zonas do retrato, ambas são rodeadas por pormenores em branco, cor em pleno contraste com os tons acastanhados, sobretudo escuros, que dominam o esquema cromático: a cabeça é suportada inferiormente pelo colarinho alvo e toda a região das mãos, além de igualmente separada dos braços da casaca escura pela terminação da camisa, é rodeada pelas teclas brancas do piano. A propósito, devemos notar que Vianna da Motta veste casaca, o que nos é indicado pelo formato da camisa pertencente, de colarinho quebrado e laço branco (também ele) condicente. O escurecimento da região inferior



Corte do retrato por secções, com linha primordial da figuração



Duas linhas oblíquas ascendentes, criando um ponto de fuga



Configuração de linhas horizontais organizadoras da imagem

da lapela, quando comparada com a parte que dá a volta ao colarinho – considerando embora que se possa dever ao jogo de luz-sombra voluntariamente pretendido e criado pelo pintor – poderá revelar uma textura acetinada característica deste traje de cerimónia. Além de um perfeitamente visível lenço colocado de forma típica no bolso com um repuxo triangular para fora, nota-se um discreto objecto avermelhado um pouco acima, aplicado quase no bordo da lapela.

Os tons acastanhados dominam a composição, sobretudo no primeiro plano. A maior parte da área em que figura o piano é representada num escuro castanho, bem como a vasta mancha de cor da casaca. Em claro contraste estão os tons creme da pele, quer das mãos, quer da face, onde o jogo de sombras é trabalhado de forma subtil. O interior do piano, onde ressaltam os tons dourados que nos remetem para as cores do fundo imediatamente acima, contrasta igualmente com a estrutura que envolve o instrumento.

O escurecimento nítido do fundo em torno da figura de Vianna da Motta confere ao quadro uma interessante compensação cromática. A passagem entre o piano e o fundo, de escuro para claro, é precisamente invertida na passagem da face do artista – região de foco importante, como referimos – para o fundo, de claro para escuro. Esse escurecimento em torno do pianista contribui apenas para maior afirmação dos contornos do rosto, o que já não ocorre, por exemplo, na passagem das costas para o fundo, quase rigorosamente na mesma tonalidade, conferindo a esta região uma indefinição de contornos. Repare-se, então, como é nos dois extremos da figura que Columbano aproxima o primeiro plano do fundo: à esquerda, na relação cromática entre os dourados do fundo e do interior do piano; à direita, utilizando uma subtil técnica de *sfumato*, visando a nebulosa indeterminação dos limites da casaca.

Percepcionamos quase instantaneamente um piano de concerto, cuja cauda, embora de incerta dimensão, parece inteira – dada a extensão da linha recta no topo do instrumento visível na representação – e cujo tampo podemos pressupor levantado. A estante está totalmente recolhida, em altura e em largura, na calha, o que permite observar um pouco do interior do instrumento. O espelhamento do interior do tampo do teclado permite um efeito deveras subtil na duplicação das mãos de Vianna da Motta. Ao pormenor, verificamos um escurecimento natural da imagem real para a imagem reflectida no tampo, que contribui ainda mais para o centro de atenção na zona do teclado.

Como já referido, Vianna da Motta aparenta tocar dois acordes estáveis, com uma absoluta descontração na posição criada pela sua acção sobre as teclas. O rosto, iluminado por uma luz vertical, revela-nos uma expressão séria, mas calma, que se coaduna com a



Trecho difícil | Columbano Bordalo Pinheiro | 1885 | Óleo s/madeira | (25x30 cm). Lisboa, CMAG (Inv. 928)

estabilização dos braços, como extensão natural da mão, e que torna passível incutir no observador uma ideia de introspecção. O pianista, com um cabelo curto cujo contorno quase se funde com o negro fundo (sobretudo na nuca), usa bigode, óculos cujas hastes não são destacadas pelo pintor e o sobrolho franzido, dando ainda mais espaço à testa que reluz, claramente iluminada. Toda a face é figurada com um detalhe assinalável, notando-se sobretudo o cuidado na perfeita representação da orelha esquerda do retratado.

Análise iconográfica

O retrato pintado por Columbano apresenta-nos, em primeiro plano e com a maior significação possível, Vianna da Motta ao piano, instrumento que representa de forma inequívoca a sua profissão, enquanto intérprete. O instrumento não aparece apenas como acessório na composição, ele é central no seu significado pela acção que o retratado lhe imprime, tocando as teclas numa posição de aparente descontração, reveladora de um grande controlo do mestre em relação ao seu ofício.

Essa competência que o pianista apresenta sobre a prática do instrumento é também induzida directamente por Vianna da Motta tocar piano sem ter de olhar: obviamente, a prática de uma acção sem apoio visual está apenas ao nível de quem a domina totalmente. Outro factor que nos transmite a mesma sensação de controlo é a estante recolhida, significando que o intérprete pode tocar sem precisar de se guiar por qualquer papel: todo o conhecimento está já na sua posse.⁶

Columbano escolhe os tons acastanhados, escurecidos, para esta composição, embora haja alguns contrastes em relação aos dourados e às regiões mais claras do rosto e do teclado. A propósito, Kandinsky descreve o castanho como uma “cor dura e estagnante”, que “apesar do seu som

exteriormente fraco, [...] produz um som interior poderoso.”⁷ Com toda a subjectividade que a descrição nos possa inspirar, a referida estagnação que a cor imprime no quadro relaciona-se com a calma e o ambiente introspectivo – perfeitamente alinhado com o “som interior” de Kandinsky – que parece igualmente emanar da expressão facial do pianista.

O contraste cromático é feito no bloco central da composição, que inclui a linha do teclado, com as mãos, e termina na face do retratado. Estes dois elementos conduzem a análise à dualidade principal do retrato, sobretudo se, como é o caso, o pianista for também compositor: conotamos a cabeça com a criação, com o intelecto, e as mãos com o acto de tocar, de executar. A disposição revelada destina maior importância ao elemento que

se encontra à direita e na parte superior do quadro, isto é, a cabeça do artista. Da mesma forma, o rosto é o elemento mais isolado do retrato, sem outros elementos pictóricos tão perto de si, ao contrário das mãos, rodeadas pelas teclas. Citando Arnheim, “o isolamento confere peso.”⁸

O pintor pretende, assim, conferir ao acto intelectual, da composição e do pensamento um papel central, comparado com a mera execução musical. A diluição progressiva das formas que não são relativas a estas duas componentes de significação (por exemplo, as costas da casaca ou o desenho da estante, menos rico em pormenor) indica claramente que Columbano dá um valor primordial às figuras, desprezando todo o acessório. Como exemplo último disso, reparamos no pequeno e curioso objecto vermelho presente na lapela da casaca, surpreendente por vários motivos (incluindo a cor, sendo o único objecto a tê-la) e que se adivinha como uma insígnia, passando quase despercebido no contexto global do quadro.

Em relação à cor, é ainda reveladora a coerência entre o dourado – cor naturalmente associada à riqueza, mas também à inteligência ou a algo transcendente ou superior – do interior do piano e a textura do fundo. Ao revestir ambos estes elementos da mesma informação gráfica, o pintor cria uma metáfora acústica, indicando que o som que sai do instrumento é convertido e diluído pelo espaço circundante. Da mesma forma, e embora o espelhamento possa ser entendido como um dado pictórico natural associado ao piano enquanto objecto, o reflexo das mãos de Vianna da Motta está já dentro do piano, pelo que conseguimos deslindar a aproximação do intérprete ao local onde se cria som.

Note-se que o olhar de Mestre Vianna da Motta se estende num plano paralelo à altura da cabeça, parecendo notar-se uma sensação mais próxima de um olhar mais cabisbaixo do que de um levantamento. Considerando a representação típica de um criador a olhar “para cima” –



Prof. Vianna da Motta | Prova de autor – gelatina sal de prata (anos 1920). 365×269mm | Coleção Família San Payo.

para o superior, para o infinito, na busca de inspiração – compreendemos neste caso uma ligação maior aos problemas mundanos, o que é coerente com as escolhas cromáticas. Lendo o olhar como dirigido mais para um plano inferior, poderemos conduzir a análise para sentimentos mais próximos da tristeza e da melancolia.

É também relevante o ângulo escolhido para este retrato, que consideraremos intimista quando comparado à observação de um concertista. Pensando na abertura habitual do tampo do piano (ausente deste retrato), por exemplo, num concerto, o público vê-lo-á precisamente do ângulo oposto em que o observamos neste caso. Este facto aponta para a intenção do pintor, reforçando a importância do homem em relação ao instrumento, de revelar um lado mais humano, menos *de palco*, do artista. Essa vontade pode também ser encontrada no posicionamento do observador um pouco acima das figuras.

Existe uma óbvia coincidência compositiva, sobretudo no que diz respeito ao esquema geométrico da figura, entre este retrato de Columbano e uma fotografia de Manuel San Payo, personagem relevante no panorama artístico da primeira metade do século XX,⁹ numa área que se encontrava em pleno desenvolvimento e afirmação

em Portugal.¹⁰ Na imagem, a preto e branco, temos mais uma vez Vianna da Motta ao piano, “na pose esperada de quem se representa pela profissão”¹¹ e olhando para o local de onde é tirada a fotografia.

Todo o teclado do piano é enquadrado no registo, embora não se veja a região mais aguda, nem tão-pouco o interior da armação e da harpa do instrumento (dourada no quadro), tapados respectivamente pelos braços do pianista e pela própria estrutura do piano. A figura é iluminada a partir da cauda do piano, ou seja, da esquerda da composição, criando uma sombra no lado esquerdo do rosto de Vianna da Motta. O fundo apresenta alguns elementos de que apenas se distinguem os contornos, não conseguindo dar uma ideia do espaço da sala onde se encontra o piano. É curiosa a colocação de uma partitura aberta na estante armada, que, ao detalhe, compreendemos ser um trio com piano. O pianista apresenta-se, então, quase da mesma forma que no retrato, estando as principais diferenças nos seus acessórios de vestuário.

Raquel Henriques da Silva defende que a coincidência entre estes dois objectos é “tão evidente que deve admitir-se a hipótese de Columbano ter trabalhado sobre a fotografia, prática que lhe não foi habitual mas que poderá justificar-se pela idade avançada [70 anos] em que esta obra foi realiza-

da.”¹² No entanto, a consulta das agendas de Vianna da Motta revela algumas marcações, sempre pelas 11h e quase sempre às terças e quintas-feiras, totalizando 23 encontros que ambos terão agendado entre o dia 18 de Novembro de 1927 e o dia 7 de Junho de 1928¹³, com um grande período de interrupção entre os meses de Dezembro e Março. Estes encontros, quase sempre à mesma hora devido ao que podemos supor serem motivos de iluminação do atelier do artista – na altura já situado no actual Museu Nacional de Arte Contemporânea – são mais um dado para tentar desvendar a génese da criação do quadro de Columbano, que pode até antecipar a fotografia.

Síntese iconológica

Columbano completou este retrato no ano anterior à sua morte, em 1929, no final de uma década que pode ser contextualizada pelo seu reconhecimento nacional e internacional, mas também por um sucessivo e gradual afastamento da sociedade. Devemos então tentar compreendê-lo como a soma ou o resultado de todas as influências artísticas que recebeu ao longo da sua vida, ainda mais considerando a sua especialização, amplamente reconhecida, na arte do retrato. Neste âmbito, é importante a opinião de José-Augusto França, lembrando que, “nos seus quase cinquenta anos de retratista, dificilmente se definiram fases, que fossem períodos da sua pintura, da sua paleta e da sua concepção.”¹⁴

A obra do pintor criou, desde o início da sua carreira, as mais apaixonadas discussões e opiniões. Em 1879, Ramalho Ortigão, personalidade central na discussão artística e social do final de Oitocentos, escrevia que “este artista, refractário à rotina, insubmisso à tradição e ao gosto geral, ataca intrepidamente as suas telas esmurranando-as às brochadas e exprimindo a figura não pelo delineamento das formas mas pela justaposição dos tons.”¹⁵ Conquanto possamos considerar pejorativa esta análise, mostra bem a coerência da concepção composicional dos retratos de Columbano, que, embora evoluindo mais ou menos notoriamente, manteve uma unidade de tratamento para a maior parte das suas imagens.

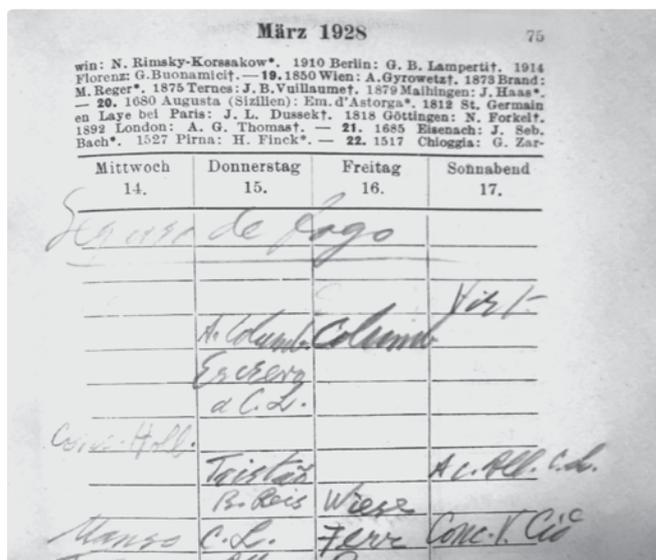
Poderíamos definir essa unidade reunindo vários escritos que foram já dedicados à obra do mestre. Destacamos três componentes fundamentais: as “figurações algo fantasmagóricas, tratadas em manchas sombrias e difusas, e outras mais serenas, com colorido mais claro e luminoso, docemente harmonizado, [onde] se estabelecem ligações de hesitação, de pesquisa, de tortura”¹⁶ com a obra pintada; o “amarrotamento arbitrário de acessórios [...], repetido e sistemático”, na implacável crítica de Ortigão (talvez com a ausência do distanciamento temporal necessário)¹⁷; “o aturado tratamento de fundos, quase sempre escuros, onde os vultos dos seus retratados emergiam como fantasmas soturnamente luminosos”¹⁸, numa descrição que liga o elemento do fundo à quase desmaterialização das figuras e de quaisquer objectos supérfluos da sua existência. A maior parte das técnicas e estruturas composicionais que

Columbano absorveu foram integrando gradualmente a sua fortuna estética, sem alterar a concepção que serve de base à carga aurática do seu conjunto de obras, por todos reconhecida: mais do que um pintor de retratos, o mestre era um “pintor de almas”.¹⁹

Ao retratar Vianna da Motta nos seus últimos anos de vida, Columbano revela, em primeiro lugar, a grande consideração que tinha pelo retratado. Não temos informação sobre a comissão da obra. Terá Vianna da Motta encomendado a pintura a Columbano, ou terá surgido uma vontade do pintor de realizar este retrato específico? É opinião generalizada que Columbano “retratou amigos, e foi sempre relutante em aceitar encomendas de desconhecidos que apenas tinham dinheiro para lhe pagar o trabalho, e nada mais a dar-lhe, de gosto de estudo e de análise.”²⁰

A propósito da questão sentimental do criador para com as suas obras, e tendo em consideração que este retrato faz hoje parte da colecção do MNAC devido a uma doação da viúva, importa reflectir sobre um pequeno mistério transcontextual, relativo ao percurso que o quadro terá feito até chegar ao Museu, em 1930. A 25 de Dezembro desse mesmo ano, foi publicada uma entrevista, na revista *Sonoarte*²¹, que terá acontecido, segundo o relato do entrevistador, nos aposentos do pianista no próprio edifício do Conservatório. No decorrer da entrevista, Vianna da Motta refere: “como eu me vejo ali naquele retrato de Columbano...”²² Pouco mais à frente, o interlocutor fala na ampliação (das mãos) do quadro, não se compreendendo, no contexto semântico, se esta diz respeito a uma real ampliação, de um pormenor do quadro, ou a uma ampliação do gesto, na imaginação do movimento das mãos que tocariam no piano.

Considerando que a doação do quadro foi feita no ano de 1930 e a entrevista se terá realizado pouco antes de Dezembro (já que a sua publicação impressa acontece no dia de Natal desse ano), será mais provável que Vianna da Motta, na entrevista, se referisse à reprodução de um pormenor do quadro. Não temos, para já, essa certeza, mas fica a dúvida: se foi feita (e paga) uma encomenda, por que razão não ficou



o quadro com o retratado? Concluimos que, como em quase todos os seus retratos, Columbano tenha querido voluntariamente pintar Vianna da Motta, pelo reconhecimento do seu mérito artístico e intelectual.

O quadro de 1928 “tem um vigor talvez inesperado que é de preto de admiração”²³, e podemos de facto notar-lhe algumas diferenças face a alguns dos retratos contemporâneos do pintor. Vianna da Motta aparece com uma pose clássica, elegante, equilibrada, demonstrando todo o controlo da actividade de que é exímio praticante, a que podemos associar a seriedade do seu trabalho de apresentação de repertório erudito, dito clássico. É interessante e coerente a revelação feita por João de Freitas Branco, a propósito de um certo hermetismo da sua afectividade: “Vianna da Motta alude ao pudor da exteriorização de emoções, próprio do classicismo. Não era ele clássico, por natureza e por opção?”²⁴

A apresentação, no ano anterior, pela primeira vez em Portugal, das sonatas para piano de Beethoven, um colosso da interpretação musical, tinha recebido os mais diversos elogios de todos os sectores da sociedade. Columbano não terá decerto ficado indiferente à notável apresentação por parte do então director do Conservatório, homem que, além da sua actividade de intérprete e de criador musical, era também um intelectual considerado.

Tudo nos indica, portanto, a intenção de compor um retrato em que o pianista fosse representado juntamente com aquelas que eram as suas qualidades humanas. Esta é uma das ideias centrais da fortuna crítica de Columbano: a tentativa de criar uma espécie de inventário dos espíritos e das personalidades de cada um dos seus retratados, tarefa de soberba dificuldade, apenas conseguida com um minucioso trabalho de observação e composição. Ao cuidado expressivo presente nas obras de Columbano não terá sido indiferente a percepção de que a pintura estaria cada vez mais “liberta das obrigações utilitárias da informação graças à descoberta da fotografia e dos processos de reprodução mecânica”²⁵. Sabemos que, no final da vida, Columbano frequentava com regularidade o cinema, pelo que as questões da imagem real, e do movimento criado pela sua sequenciação, eram uma problemática que o pintor tinha presente.

Columbano “fixava-se na exploração da imagem, ignorando [deliberadamente] o espaço circunstante”²⁶, que assim se torna totalmente supérfluo em relação àquilo que é a essência da representação. Este conteúdo filosófico, quase espiritual, assume sem rodeios a necessária solidão do artista e do criador. Vemos isso em Vianna da Motta, que, enquanto intérprete, experienciaria no seu estudo, individualmente, uma necessária solidão, mas sabemos isso também da própria vivência do pintor, arredado do mundo e dele cada vez mais distante, sendo nisso também ele retrato de toda a geração que ele próprio retratou.

É ainda fulcral aferir o significado da direcção do olhar de Vianna da Motta, pois era costume associar a personalidade de criadora do compositor a uma visão para cima, conotada

com a inspiração artística. Ao mesmo tempo que nos remete para um espaço mais humano de acção, que poderíamos associar ao espaço de execução próprio de um pianista, o olhar para baixo pode ler-se como algum pessimismo e até alguma melancolia. A forma como Columbano despreza o pequeno objecto vermelho que representaria a comenda do seu retratado é reveladora do foco do pintor nas questões que lhe são essenciais. Ambas estas componentes do quadro revelam-nos a identidade do retratado, com primazia clara da intelectualidade reconhecida por todos os seus pares, transversalmente ao longo da sua vida, sendo-o ainda hoje. Como escreveu António Sérgio, “o pianista, em Vianna da Motta, integrava-se no todo da mentalidade do músico, que se integrava no todo do intelectual-artista, do homem de saber e de boa formação da mente.”²⁷

A obra retratística de Columbano foge assumidamente de qualquer tipo de academismo, apresentando-nos uma sociedade saída do Romantismo, a geração dos considerados *Vencidos da Vida*, que o pintor, percorrendo o primeiro quartel do século XX, foi vendo desaparecer. “Se olharmos bem os homens que retratou, em três gerações de acção nacional, nenhum veremos que tenha sido, significativamente, homem do século XX.”²⁸ Vivia-se transversalmente na sociedade portuguesa alguma convulsão social, derivada, entre outros acontecimentos, do *Ultimatum* britânico, que apressou a queda da Monarquia e o confuso período de instauração da República que se lhe seguiu. Embora houvesse já nessa época inúmeros movimentos artísticos de vanguarda na Europa, a sociedade portuguesa não estava preparada – por diversos motivos²⁹ – para os acompanhar, tendo apenas no choque modernista, um pouco mais tardiamente, alguma repercussão.

Raquel Henriques da Silva considera mesmo que Columbano retratava “com deliberada atitude pictórica antimoderna”³⁰, fixando as suas influências na pintura flamenga e no tenebrismo espanhol. A autora refere ainda alguma dicotomia comum na estética dos artistas dessa geração, “divididos entre a herança de Barbizon e empíricos influxos de um impressionismo inicial”³¹, o que permite situar temporalmente a obra de Columbano, que se revelou inovadora em Portugal. O conjunto dos seus retratos pode ser lido, então, na sua componente eminentemente descritiva, como um importante documento sociológico.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolph (1954), *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, 1997, Berkeley
- BRANCO, João de Freitas (1987), *Vianna da Motta*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- FRANÇA, José-Augusto (1967), “Columbano”, in *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. 2, Editorial Presença, Lisboa (3.ª ed.), 1990, pp. 262-285
- FRANÇA, José-Augusto (1981), *O retrato na Arte Portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa
- FRANÇA, José-Augusto (2011), *Seis Pintores: Rafael, Malhoa, Columbano, Amadeo, Almada, Pedro*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa
- FRANCASTEL, Pierre (1983), *A Imagem, a Visão e a Imaginação*, Edições 70, 1998, Lisboa
- KANDINSKY, Wassily (1912), *Do Espiritual na Arte*, Dom Quixote (7.ª ed.), 2006, Lisboa
- LOURENÇO, Eduardo (2017), *Da Pintura*, Gradiva, Lisboa
- ORTIGÃO, Ramalho (1879), “Uma polémica: I. O Concurso de Pintura na Academia de Belas Artes”, *Obras completas de Ramalho Ortigão: Arte Portuguesa*, vol. 3, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1947, pp. 9-11
- ORTIGÃO, Ramalho (1883), “A pintura moderna em Lisboa”, *Obras completas de Ramalho Ortigão: Arte Portuguesa*, vol. 3, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1947, pp. 102-104
- PANOFSKY, Erwin (1939), *Essais d'iconologie – Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Éditions Gallimard, 1967, França
- SILVA, Raquel Henriques da (1995a), “Romantismo e pré-naturalismo”, in Paulo Pereira (ed.), *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, vol. III, pp. 341-344
- SILVA, Raquel Henriques da (1995b), “O retrato fotográfico e o retrato na pintura – San Payo e a arte portuguesa, 1920-1950” in *AaVv., San Payo – retratos fotográficos*, Instituto Português de Museus, pp. 66-72

NOTAS

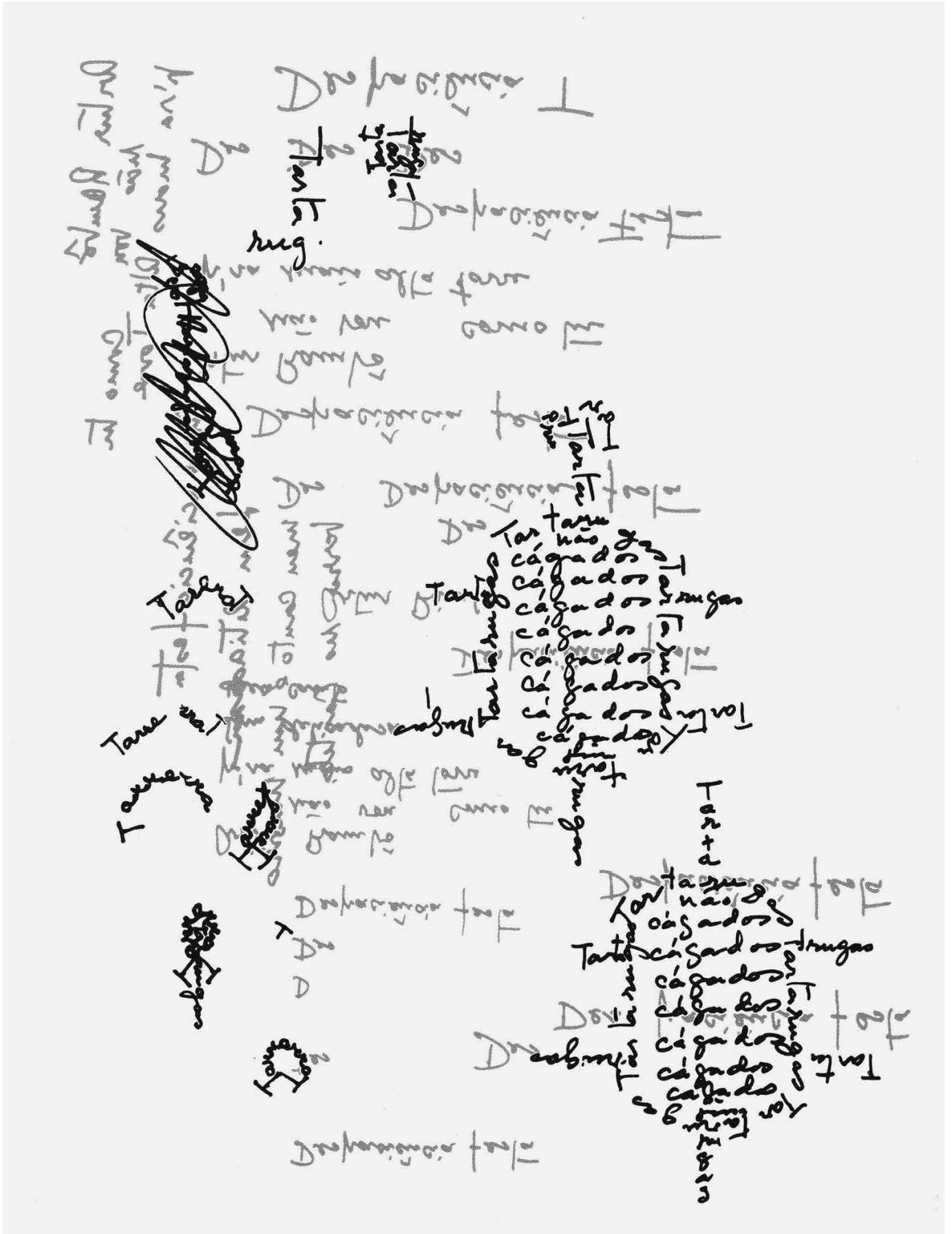
- ¹ Cumpro agradecer o apoio dos responsáveis do Museu Nacional da Música, local onde se encontra o quadro neste momento, com particular ênfase para a Dr.ª Helena Miranda, bem como a imprescindível colaboração da Dr.ª Sílvia Sequeira, da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, pela permissão de consulta aturada do espólio de Vianna da Motta. Uma nota ainda mais pessoal para a importante troca de ideias com o Prof. Doutor Vítor Serrão, além das sugestões da Dr.ª Sónia Duarte e das impressões trocadas com a Doutora Luzia Rocha, ambas investigadoras no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa.
- ² Lourenço (2017: 108).
- ³ França (1967: 268).
- ⁴ França (1981: 73). José-Augusto França sobre a relação artística de Columbano com o Grupo: “No meio de artistas de ar-livre, o anti-paisagista Columbano fechava-se num ambiente só seu, onde os outros só por convite podiam entrar.” (1979: 81-82)
- ⁵ Panofsky (1939: 10).
- ⁶ Note-se a diferença entre a representação que Columbano faz, neste particular, de Vianna da Motta e do seu sobrinho, Manuel Gustavo, ao piano.
- ⁷ Kandinsky (1910: 88).
- ⁸ Arnheim (1954: 25).
- ⁹ Não só pela qualidade intrínseca dos seus retratos, que obtiveram à época o maior dos reconhecimentos, mas por, mais tarde, ter ficado conhecido pelo registo de figuras como a do então Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar, em 1940.
- ¹⁰ Bastará lembrar que, no período considerado, “as artes plásticas [...] ignoraram quase sistematicamente a fotografia, que ocupou papel menor nos principais certames” (Silva, 1995b: 71).
- ¹¹ Silva (1995b: 69).
- ¹² Silva (1995b: 69).
- ¹³ As agendas com as marcações referentes às reuniões do pintor com o pianista estão disponíveis no espólio de José Vianna da Motta, mantido hoje na Biblioteca Nacional de Portugal.
- ¹⁴ França (1967: 273).
- ¹⁵ Ortigão (1879: 102).
- ¹⁶ França (1967: 273).

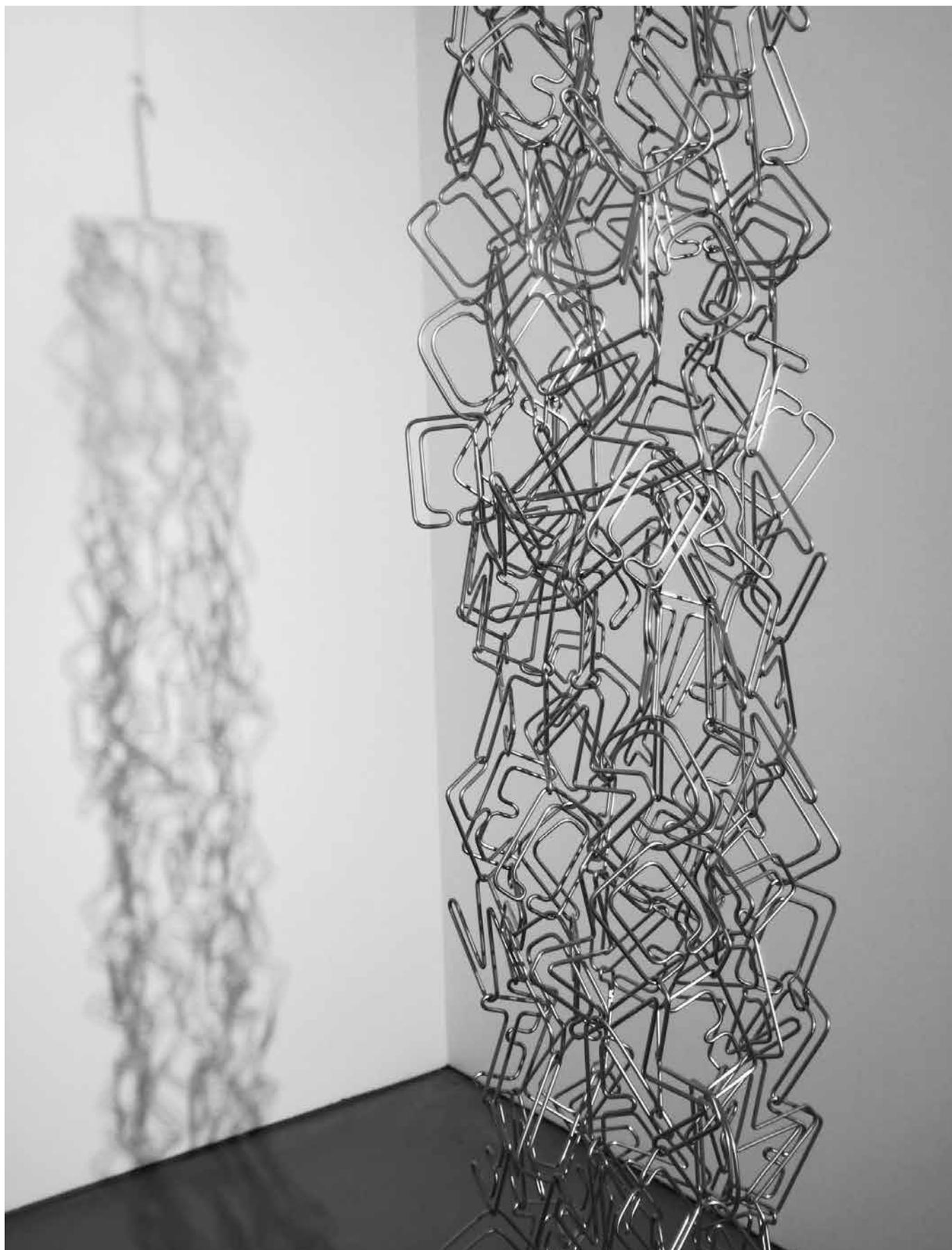
EXPOSIÇÕES / CRONOLOGIA

- L'Art Portugaise de l'époque des grandes découvertes au XX siècle*, Paris (Jeu de Paume), 1931
- A Arte Portuguesa da época das grandes descobertas ao século XX*, Lisboa (MNAA), 1932
- Columbano, Lisboa (MNAC), 1948
- Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Columbano, Lisboa (MNAC), 1957
- Exposição comemorativa do I centenário de nascimento de Vianna da Motta/ XII Festival Gulbenkian de Música, Lisboa (Fundação Calouste Gulbenkian), 1968
- Columbano, Lisboa (MNAC), 1980
- MNAC: *Colecção de pintura portuguesa (1842-1979)*, Queluz (Palácio Nacional), 1989-90
- Música e arte: Iconografia musical na pintura dos sécs. XV a XX*, Lisboa (Museu da Música), 1999
- Columbano, Lisboa (MNAC-Museu do Chiado), 2010-11

- ¹⁷ Ortigão (1883: 104). Com alguma graça e uma prosa brilhantemente mordaz, Ramalho prossegue na sua invectiva a Columbano: “Ninguém tenha medo de que ele cometa jamais a indiscrição de nos dizer se é táboa [sic], se é terra ou se é tapete o chão em que pousam os seus personagens. Para ele o solo é sempre de betume, e tem para lhe pôr em cima uma mobília lamacenta de couve cozida”.
- ¹⁸ Silva (1995a: 343-344).
- ¹⁹ Esta expressão pode ser encontrada amiúde em praticamente toda a literatura consultada.
- ²⁰ França (1967: 272).
- ²¹ Cf. Branco (1987: 337-341).
- ²² Branco (1987: 340).
- ²³ França (2011: 152).
- ²⁴ Branco (1987: 44).
- ²⁵ Francastel (1983: 72).
- ²⁶ França (1967: 274).
- ²⁷ Branco (1987: 1).
- ²⁸ França (1967: 275).
- ²⁹ O tema é vasto para desenvolvimento neste artigo, mas é afluído em França (1967: 375-378), utilizando, entre outros, os escritos de Ramalho Ortigão como base de estudo.
- ³⁰ Silva (1995a: 343).
- ³¹ Silva (1995a: 344).

Salette Tavares





MAQUINIM | Mobile em aço Inox, realizada em 1963 a partir do poema que se pode ler, na escultura, de cima para baixo: *eu visto o que vesti ao manequim...* Obra recuperada em 2010, pertencente a Tiago Aranda Vianna da Motta Brandão | 40 × 40 × 200 cm

Vasco Mariz, exemplo e guerreiro

Homenagem póstuma

RICARDO TACUCHIAN TEXTO

RIO DE JANEIRO – ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 20.07.2017

Vasco Mariz (1921-2017) foi um exemplo de dedicação à memória de nossa história e um espírito guerreiro pelas grandes causas da música brasileira que defendeu. Ocupava a cadeira n.º 40 da Academia Brasileira de Música, patronímica de Mário de Andrade e fundada por Renato Almeida. Para uma homenagem póstuma a esta grande figura da Música, das Artes e da Cultura no Brasil optei por usar as suas próprias palavras e assim reavivarmos suas ideias e seus ensinamentos. “Ouvindo a suas próprias palavras”, é como se tivéssemos, ainda entre nós, a sua figura serena e perspicaz, sempre pronta a defender a nossa música. Se o acadêmico é simbolicamente considerado um imortal, Vasco Mariz continuará vivo entre nós, muito mais que pelo simbolismo desta tradição, mas pelo grande legado que ele nos deixou, pela portentosa obra, pelo testemunho de seus contemporâneos e pelas personalidades que desempenharam importante papel na cultura brasileira e que tiveram suas carreiras iniciais apoiadas e estimuladas por ele. Vejamos apenas alguns exemplos de seu legado.

Em uma palestra proferida por Vasco Mariz, na Academia Brasileira de Música, em 2007, na série de depoimentos “Trajetórias”,¹ assim ele se refere ao período de 1977 a 1982:

Foi nesse período que escrevi meu livro mais importante – a História da Música no Brasil. Hesitei em atender o pedido do editor Enio Silveira, da então poderosa Civilização Brasileira, devido à distância que me separava do Brasil [nesta época ele era embaixador do Brasil em Israel], mas o correio funcionou bem e obtive as informações de que precisava. Consultei Luiz Heitor amiúde pelo telefone em Paris e no ano seguinte da saída do livro, em 1982, recebi o Prêmio José Veríssimo, como o melhor ensaio histórico, da Academia Brasileira de Letras.

Na epígrafe da 6.ª Edição deste precioso livro, Vasco Mariz faz a seguinte citação de Romain Rolland: *Seuls ceux que ne font rien, ne se trompent jamais* (somente aqueles que não fazem nada jamais erram). Mariz justifica esta epígrafe, dizendo na nota introdutória do livro que “Utilizei a frase de Romain Rolland para tentar inocentar-me de eventuais erros. A intenção foi a melhor e estarei pronto a corrigir-me em posterior edição, caso me seja provado algum equívoco ou defeituosa

Vasco Mariz foi um exemplo de dedicação à memória de nossa história e um espírito guerreiro pelas grandes causas da música brasileira que defendeu

redação”.² Esta ressalva e a lembrança de Luiz Heitor revelam um dos traços da personalidade de Vasco Mariz. Ele estava sempre pronto a ouvir sugestões de seus amigos e rever as posições que assumia. Fazendo uma modesta auto-avaliação, Mariz declara: “Creio que o texto final é satisfatório, na medida do possível. Selecionar e analisar

dezenas de compositores de orientação tão distinta não foi tarefa fácil e agradeço a José Maria Neves, Gilberto Mendes, Ricardo Tacuchian e Edino Krieger pelas valiosas sugestões recebidas. Tenho esperança de que este livro continuará a ser de utilidade para os estudiosos da música brasileira, especialmente para os alunos dos conservatórios e dos departamentos de música de universidades”.³ *A História da Música no Brasil* é um livro dinâmico, em constante mutação e em progressiva atualização, desde a sua primeira edição, pela Editora Civilização Brasileira, em 1981. Nesta ocasião a obra foi prefaciada pelo eminente musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que, em 1956 escrevera o clássico *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*.

Em 2007, na palestra referida anteriormente, na Sala de Eventos da Academia Brasileira de Música (com texto atualizado um ano depois), assim se pronunciou Vasco Mariz sobre uma outra obra que ele acabara de escrever e que seria publicada em comemoração aos 200 anos da chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*, pela editora Casa da Palavra (2008): “Essa obra veio à luz em abril de 2008, em bonita edição gráfica muito elogiada, ao lado de outros livros encomendados com o mesmo objetivo. Se levarmos em conta que já alcancei os 88 anos de idade, tudo indica que esse livro será minha última obra sobre música”.⁴ Mariz estava completamente enganado porque quatro anos depois viria a lume a 8.^a edição de *História da Música no Brasil*, totalmente atualizada.

Antes da produção de sua *História da Música no Brasil*, Mariz já havia embarcado no que ele chamou de “perigosa aventura”. Trata-se da primeira biografia de Villa-Lobos, tarefa pioneira que ele empreendeu, estimulado por Renato Almeida e Luiz Heitor. Este escrevera que “somente a ousadia de um jovem de 25 anos poderia enfrentar tamanha tarefa, pois ninguém mais, nem Muricy, quem melhor conhecia o mestre, se havia atrevido”. Luiz Heitor chegou a advertir ao jovem pesquisador: “cuidado, ele é um monstro e vai engolir você, seu livro vai ser uma verdadeira autobiografia e vão rir de você, que se prestou a isso”.⁵ O livro saiu em 1949, em edição da Divisão Cultural do Itamaraty e até hoje é uma citação imprescindível em qualquer relação bibliográfica sobre Villa-Lobos. No capítulo introdutório da 11.^a edição de seu livro,⁶ Mariz, informa como, pela primeira vez, ele contextualiza a posição de Villa-Lobos, posição que passou a ser o padrão de todos os escritores posteriores que abordaram o mesmo tema. Assim, Mariz afirma que:

O compositor carioca foi o desbravador, aquele que aplainou o caminho espinhoso da brasilidade para as novas gerações. Sua obra atravessou, do modo mais brilhante, os dois primeiros estágios do movimento [referia-se à Semana de Arte Moderna] e penetrou no mare tenebrosus do nacionalismo puro, exteriorizando, de quando em vez e sem recorrer diretamente ao folclore, uma brasilidade espontânea e imaculada. No Noneto, em alguns dos Choros, na sua música de câmara do período final, numa ou noutra Bachiana, conseguiu a expressão musical do Brasil.

Continuando, Mariz afirma que “Villa-Lobos criou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou com linhas vigorosas, a brasilidade sonora. A obra de Villa-Lobos representa o sólido alicerce sobre o qual os jovens compositores brasileiros estão construindo um edifício imponente.” Nada melhor para traçar um perfil de Vasco Mariz do que usar as suas próprias palavras, sempre elegantes, pertinentes e visionárias. Este era o Vasco como exemplo e como guerreiro, e que deixava para os jovens, através de suas obras, o retrato musical do Brasil. Heitor Villa-Lobos *Compositor Brasileiro* já chegou à 12.^a edição.⁷ A obra já mereceu duas edições em inglês, uma pela Escola de Estudos Inter-Americanos da Universidade da Flórida (1963) e outra pelo Brazilian-American Cultural Institute, Inc, de Washington (1970) e uma edição francesa, pela Seghers (1967). Em 1977, pela Musyka, da então Leningrado, saiu uma edição russa pirata. Em 1987 saiu a versão do mesmo livro em espanhol (Bogotá). Em 1989 foi publicada a mais bela edição da obra,

Nada melhor para traçar um perfil de Vasco Mariz do que usar as suas próprias palavras, sempre elegantes, pertinentes e visionárias. Este era o Vasco como exemplo e como guerreiro

desta vez em italiano, pela Azzali Editore, sob a supervisão do musicólogo italiano Gaspare Nello Vetro e com o apoio de Maria Euterpe Nogueira, então Diretora do Centro Culturale Ítalo-Brasiliense di Milano.

Uma terceira obra pontual de Vasco Mariz para a musicologia brasileira foi *A Canção brasileira de câmara*, em sua 6.^a edição, em 2002, pela Francisco Alves. Vasco Mariz, na década de quarenta, já possuía alguma experiência de cantor lírico, tanto no Rio de Janeiro como em Porto Alegre. Mas ele mesmo confessa que “impossibilitado de continuar no teatro enquanto trabalhava no Itamaraty, comecei a dedicar-me

à música de câmara, onde conseguiria meus maiores êxitos como intérprete”.⁸ Em entrevista concedida a mim, referindo-se a uma turnê de 8 concertos em 20 dias, em 1952, nos Estados Unidos, ele afirmou que “foi horrível repetir o mesmo recital, fazer os mesmos gestos, pegar o trem e correr para outra cidade, lutar com o acompanhador, com medo de resfriar-me, etc. Saí-me bem e o empresário quis me contratar, mas disse-lhe que não: tinha uma boa carreira, família, duas filhas pequenas e não queria essa vida

O canto de câmara
é a forma mais refinada
da arte vocal na música.
Sou dos que acreditam
encontrar-se essa
grande arte nos
pequenos painéis,
nas miniaturas,
nas pequenas
formas musicais.

de andarilho musical. Não me arrependi.”⁹ Com o tempo Vasco Mariz, que estudara canto no Conservatório Brasileiro de Música, nunca deixou de ser um entusiasta pela arte do canto. Mas em 1955, em duas ocasiões, encerrou sua mal iniciada carreira de cantor, uma delas, gravando, pela etiqueta Sinter, um LP com canções de Mignone, Guarnieri, Siqueira, Claudio Santoro, Heckel Tavares e Guerra-Peixe. Como vemos, sempre preocupado na divulgação da música brasileira. A última investida em uma carreira de cantor foi a sua participação na ópera *La Gioconda*, de Ponchielli, no papel do Doge Alvise Badoero, no Teatro San Carlo de Nápoles. Sua carreira diplomática acabou absorvendo todo o seu tempo que apenas sobrou para escrever as grandes obras da musicologia brasileira. Na Introdução da referida obra *A Canção brasileira de câmara*, Mariz revela todo o seu encantamento pela voz humana, particularmente pelo canto de câmara, quando ele afirma:

O canto de câmara é a forma mais refinada da arte vocal na música. A canção popular ou a canção folclórica transmitem-nos a mensagem singela do povo, ora eufórica, ora nostálgica, mas nem sempre nos proporciona uma emoção estética elevada, espiritual. O mesmo se dá com a música dramática, a ópera. São tantos os fatores que contribuem para uma excelente apresentação operística que só de quando em vez sentimos aquele êxtase perante a grande arte. Sou dos que acreditam encontrar-se essa grande arte nos pequenos painéis, nas miniaturas, nas pequenas formas musicais. Não está quase todo o *Tristão e Isolda* contido na canção *Träume*? Não representam os *Lieder* de Schubert o sentimento romântico dos povos germânicos? Será que se pode deixar de reconhecer o brasileiro da *Toada para você*, de Lorenzo Fernandez? O canto de Câmara, apesar de todas as dificuldades que o intérprete tem de transpor, é o gênero musical de onde mais frequentemente somos arrebatados ao terra-terra cotidiano. A voz humana ainda é o mais belo, o mais melodioso, o mais sensível dos instrumentos.¹⁰

A história deste precioso livro é muito curiosa. Sua primeira edição se deu em 1948, na cidade do Porto, sob o nome de *A Canção de Câmara no Brasil*. Quando Mariz retornou ao Rio de Janeiro, em 1954, ele conheceu o famoso arquivo de música popular de Almirante, atualmente localizado no Museu da Imagem e do Som. Assim, na segunda edição do seu livro, em 1959, Mariz acrescentou uma alentada parte dedicada à música popular, mudando o título do livro para *A Canção Brasileira*. O livro alcançou enorme sucesso, seguindo-se mais três edições em 1977, 1980 e 1985, cada uma delas sempre com novos acréscimos. Ao preparar a 6.ª edição, Mariz resolveu transformar sua obra em dois livros distintos que passaram a se chamar, respectivamente, *A Canção Brasileira de Câmara* e *A Canção Popular Brasileira* (ambas pela Livraria Francisco Alves, em 2002).

Aproveitando ainda o livro *A Canção Brasileira de Câmara*, para mostrar o pensamento do grande historiador e musicólogo, transcrevo outro trecho onde ele fala do papel da poesia na criação do Lied:

O problema central da canção é a escolha do texto a ser musicado. O poema é essencial no Lied, na canção de câmara ou de concerto, e até mesmo na canção popular. A sua escolha decide os destinos de determinada melodia, valorizando-a ou barateando-a. Na canção de câmara, interpretada em recitais ou concertos, o compositor comenta o poema depois de sua leitura atenta, após se sentir embebedado pela emoção estética que se desprende daquela obra de arte. A melodia surge então, com maior ou menor facilidade, do próprio texto poético. Já na canção popular assistimos por vezes a superposição de versos a melodias anteriormente compostas, com inevitável sacrifício do texto poético.¹¹

Além destes três pilares da bibliografia musical brasileira, Mariz escreveu um sem-número de obras sobre música no Brasil. Por exemplo, em 1997 foi o organizador da alentada obra *Francisco Mignone, o homem e a obra* onde ele se encarre-

gou de vários capítulos. O planejamento do livro, nos conta Mariz em sua apresentação, foi feito em 1986, a quatro mãos, com Edino Krieger, então Diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte, mas devido às conjunturas políticas, inclusive com a própria extinção da Funarte pelo presidente Collor de Mello, a obra só foi publicada 10 anos mais tarde, quando era coordenadora de Música da nova Funarte, a professora Valéria Ribeiro Peixoto. Neste livro Mariz afirma que “Mignone foi, talvez, o músico mais completo que possuímos. Compositor, de primeira plana, excelente professor, experimentado regente, virtuoso do piano, acompanhador insuperável, hábil orquestrador, poeta, escritor cheio de verve, tornou-se uma das figuras mais importantes na história da música brasileira.” E mais adiante, acrescenta: “Talvez tenha sido ele quem melhor manejou a voz no Lied nacional.”¹²

Em 1983, a Civilização Brasileira, em convênio com a Funarte, publicou o livro *Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*, em comemoração do 90.º aniversário de Mário de Andrade. Mariz definiu a obra como:

*Um esforço de avaliação da obra dos três maiores musicólogos que o Brasil já produziu. Sua atuação foi e está interligada, na medida em que um desenvolveu a obra do outro. Mário engrandeceu a crítica musical, o ensino da música, a estética musical e o estudo do folclore musical. Renato é autor da mais importante história da música brasileira e o institucionalizador da pesquisa folclórica. Luiz Heitor, também musicólogo e folclorista insigne, projetou a música brasileira a nível internacional através do importante cargo que ocupou na UNESCO.*¹³

Em 1994, veio a lume o livro *Claudio Santoro* pela Editora Civilização Brasileira. Neste livro Mariz afirma que “Cláudio, hoje, pode ser considerado o digno sucessor de Villa-Lobos”.¹⁴

Nas comemorações dos 200 anos da chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, Vasco Mariz foi convidado pela Comissão Nacional encarregada dos eventos a escrever um livro sobre a música naquele período de 13 anos em que D, João VI permaneceu no Novo Mundo. Mariz foi além. Traçou um verdadeiro mapa sociológico da colônia portuguesa e seus antecedentes musicais e reserva um espaço especial para Sigismund Neukomm, Marcos Portugal e, naturalmente, José Maurício Nunes Garcia.¹⁵

Mas o legado de Vasco Mariz não se resume aos mais de 50 livros que deixou para a posteridade, sobre música, história, diplomacia e crítica. Em seus cargos da carreira diplomática ele estava sempre pronto a apoiar o artista brasileiro e difundir a sua arte no exterior. Na entrevista que fizemos com ele, referida anteriormente e publicada na *Revista Brasileira de Música*, em 2011, por ocasião dos seus 90 anos, perguntamos quais tinham sido as principais iniciativas que ele tivera em prol da música e do músico brasileiro, ao que ele nos respondeu:

Na Argentina, no início dos anos cinquenta, promovi vários concertos de música brasileira e lá publiquei um livro em espanhol, um livro coletivo sobre a música clássica brasileira. Fiquei amigo de Alberto Ginastera, o grande rival de Villa-Lobos, sobre quem depois escrevi um opúsculo. Na Itália, graças à minha amizade com o diretor do Teatro di San Carlo de Nápoles, consegui que vários cantores brasileiros de passagem cantassem papéis em algumas óperas de diferentes temporadas. Nos Estados Unidos da América, organizei o já referido Festival de Música Inter-Americana e ajudei a muitos intérpretes brasileiros a dar recitais em várias cidades. No Peru, consegui, na rádio principal de Lima, um programa semanal de música brasileira que existe ainda. Obtive do Itamaraty que o saudoso Mario Tavares passasse três meses em Lima para reorganizar a orquestra sinfônica de Lima,

Em seus cargos da carreira diplomática ele estava sempre pronto a apoiar o artista brasileiro e difundir a sua arte no exterior. No Brasil, Mariz também exerceu sua influência em prol da música brasileira quando exercia alguma função importante.

no que teve muito sucesso, e depois consegui do presidente Geisel uma condecoração para ele. Em Israel ajudei bastante as apresentações de Arthur Moreira Lima e os conjuntos de Gilberto Gil e Sergio Mendes. Em Berlim, meu último posto diplomático como embaixador, consegui convencer o maestro Kurt Masur, então diretor do Gewandhaus de Leipzig, que a cidade de Bach fizesse uma homenagem a Villa-Lobos, autor das Bachianas Brasileiras, no ano do seu centenário, 1987. Foram 4 concertos belíssimos: dois em Leipzig e dois em Berlim.¹⁶

No Brasil, Mariz também exerceu sua influência em prol da música brasileira quando exercia alguma função importante. Ele mesmo informa que:

Em 1964, comecei a dirigir a Divisão Cultural do Itamaraty, onde dispunha nada menos de US\$400.000 anuais só para a divulgação da música brasileira no exterior, e não era fácil gastar tanto. Mozart de Araújo era o meu auxiliar para a música. Uma das minhas decisões foi fazer com que artistas brasileiros participassem dos principais concursos internacionais de música para marcar a presença do Brasil: pagava-lhes as passagens e uma ajuda de custo para seus gastos durante o certâmen. Um dos beneficiários foi o jovem violonista Turbido Santos, que venceu o concurso de violão em Paris e lá iniciou sua brilhante carreira. Numerosos artistas fizeram turnês pela América Latina, Europa e Estados Unidos. Por nossa iniciativa e financiamento, importantes orquestras internacionais ofereceram concertos com música brasileira. A carreira de Isaac Karabschewsky começou depois que teve oportunidade de dirigir as orquestras sinfônicas de Praga, Tel Aviv e Amsterdam em apresentações financiadas pelo Itamaraty. Nesse mesmo programa da Divisão Cultural, a peça de João Cabral de Melo Neto Morte e Vida Severina venceu o concurso de teatro em Nancy e apresentou-se depois com sucesso no Teatro Olympia de Paris. Foi o início da carreira de Chico Buarque.¹⁷

Eu também tenho um pleito de gratidão com Vasco Mariz. Tomo a liberdade de citar uma extensa e expressiva carta de recomendação que dele recebi quando me candidatei a estudos de doutorado nos Estados Unidos e que representaram uma radical mudança em minha vida profissional, pelos importantes contactos internacionais que tive. Vasco Mariz assinou a recomendação como Musicólogo, Embaixador do Brasil em Berlim, Membro da Academia Brasileira de Música, Membro do Pen Club do Brasil e Ex-Presidente do Conselho Inter-Americano de Música da OEA. Seu patronato foi fundamental para alcançar meus objetivos. Como eu, inúmeros outros artistas brasileiros foram apoiados por este paladino de nossa música. Uma vez que me permiti a fazer referência a um fato pessoal, me lembro de uma outra passagem que bem mostra seu espírito ao mesmo tempo irônico e paternal. Em 1981 eu estava no Aeroporto Internacional do Galeão, ao lado dos acadêmicos Camargo Guarnieri, José Siqueira e Alice Ribeiro. Nós quatro éramos convidados oficiais do governo da União Soviética para participar do Festival Internacional de Música Contemporânea de Moscou. Todos nós portávamos um visto diplomático de entrada na União Soviética, separado de nossos passaportes, para não comprometê-los, no futuro, junto ao governo brasileiro ou outro governo qualquer, uma vez que estávamos em plena ditadura militar. Na verdade, partiríamos para Moscou, de Lima, Peru. Inesperadamente apareceu no aeroporto a figura de Vasco Mariz, trazendo uns exemplares de sua recém-publicada *História da Música no Brasil*. O entusiasmo do musicólogo era evidente, e nós, todos citados em seu livro, fomos os primeiros a tomar conhecimento daquela obra. Eu era o mais

jovem do grupo, com um conhecido histórico de oposição ao governo brasileiro, do qual Mariz era um prestigioso servidor como Embaixador. Mariz me chamou à parte, e num tom entre paternal e humorístico me advertiu, dizendo: “Cuidado com o que você vai falar quando chegar a Moscou porque a espionagem vai acompanhá-lo a cada passo e em cada palavra que você disser. E mais, nós também vamos ficar o tempo todo de olho em você.” É claro que em Moscou não aconteceu nada disso e que a advertência de Mariz era um misto de seu senso de humor misturado com alguma longínqua verdade.

A par de sua brilhante carreira diplomática, Vasco Mariz atuou à frente de diversas instituições das quais citarei apenas duas. Uma delas foi como presidente do Conselho

Outro legado de Vasco Mariz foi a sobrevivência da Academia Brasileira de Música.

Interamericano de Música da Organização dos Estados Americanos, CIDEM. Perguntei-lhe qual tinha sido o alcance de sua gestão como presidente do CIDEM ao que ele me respondeu:

Fui eleito presidente do CIDEM em 1967 por iniciativa de Guillermo Espinosa, chefe da divisão de música da OEA, porque lá cheguei como representante do Brasil no Conselho da OEA e poderia conseguir verbas para o CIDEM. Comecei desconfiado, mas organizamos um belo Festival de Música Inter-Americana em Washington em 1968 e depois presidi uma conferência inter-americana de Educação Musical em Medellín, Colômbia.¹⁸

Outro legado de Vasco Mariz foi a sobrevivência da Academia Brasileira de Música. Se hoje estamos aqui nesta bela Sala de Eventos, devemos, em parte, ao seu denodado espírito de luta. Em 1991 a Academia estava com seu patrimônio mal administrado, sem prestação de suas contas e com mais da metade de suas cadeiras acadêmicas vagas. Sua existência plena estava em perigo e só se mantinha a serviço de um único e restrito grupo. Por vários anos, não se renovava a Diretoria, com desculpa de que não havia quórum para a eleição. Um movimento de acadêmicos finalmente promoveu eleição para uma nova Diretoria, vencida por Vasco Mariz, na presidência, por 14 votos a três. A diretoria antiga não se conformou e foi à justiça contra a chapa eleita, alegando fraude. Ouçamos as próprias palavras de Vasco Mariz: “A luta judiciária durou dois anos e eu adquiri o mau hábito de visitar o fórum duas ou, até mesmo, três vezes por semana.

O esforço valeu, pois o pleito foi julgado sem fundamento. No ínterim, meu mandato como presidente se esgotou e, cansado, preferi não me candidatar às próximas eleições.”¹⁹ Este fato, que pertence à história da Academia Brasileira de Música, mostra o espírito de luta do grande pensador e intelectual, que, quando necessário, saía de sua mesa de trabalho para defender as causas mais justas e os bens espirituais nos quais ele acreditava.

Resta frisar que esta resenha é apenas uma seleção das inúmeras ações desenvolvidas por Vasco Mariz, como embaixador por inúmeros países, como membro de importantes entidades honoríficas e culturais, nacionais e internacionais, como autor de muitos outros livros não citados nesta breve memória e, acima de tudo, como um homem culto, cortês, elegante e generoso. Sua trajetória ficou muito fortalecida, depois que se casou, em 1983, com Regina Helena Câmara Mariz, embaixatriz brasileira que sempre o acompanhou e o apoiou em sua vitoriosa carreira, além de representar, com categoria, a mulher brasileira em várias partes do mundo.

Vasco Mariz foi, ao mesmo tempo, um exemplo e um guerreiro. Espelhado neste ilustre confrade, continuaremos lutando para preservar os mesmos ideais pelos quais ele se dedicou durante toda a sua vida. Por isso as suas palavras e as suas ações continuam reverberando nesta Sala.

NOTAS

¹ Vasco Mariz, *Catálogo de Obras* (2.^a ed., revista e aumentada), Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2011, p. 20.

² Vasco Mariz, *História da música no Brasil* (6.^a ed.), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005, p. 21.

³ *Ibidem*, p. 19-20.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 24.

⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 13.

⁶ Vasco Mariz, *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro* (11.^a ed.), Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989, p. 15.

⁷ Vasco Mariz, *Villa-Lobos, o homem e a obra* (12.^a ed.), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música/ Francisco Alves, 2011.

⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 12.

⁹ Ricardo Tacuchian, “Vasco Mariz em seus 90 anos: um pesquisador dedicado à música brasileira”, *Revista Brasileira de Música*, Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1 (Jan./Jun, 2011), p. 221.

¹⁰ Vasco Mariz, *A Canção brasileira de câmara*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 2002, p. 15.

¹¹ *Idem*, *ibidem*, p. 39.

¹² V. Mariz (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*, Rio de Janeiro, Funarte/Eduerj, 1997, p. 115.

¹³ *Idem*, *Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1983, p. 19.

¹⁴ *Idem*, *Cláudio Santoro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994, p. 10.

¹⁵ *Idem*, *A Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008.

¹⁶ R. Tacuchian, “Vasco Mariz em seus 90 anos: um pesquisador dedicado à música brasileira”, *Revista Brasileira de Música*, Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1 (Jan./Jun. 2011), p. 222.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*, pp. 18-9.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 222.

¹⁹ V. Mariz, *Villa-Lobos, o homem e a obra*, p. 23.



Não há duas pessoas com a mesma escola

Entrevista a **Elisa Lamas**

A entrevista teve lugar a 6 de Outubro de 2016. A Glosas agradece profundamente a Elisa Lamas ter acedido à realização desta entrevista.

ISABEL PINA TEXTO

TATIANA BINA FOTOGRAFIA

JOSÉ CARLOS ARAÚJO EDIÇÃO

Muito obrigada, Senhora Professora, por se disponibilizar a receber-nos para esta entrevista. Gostaria de lhe perguntar, em primeiro lugar, como surgiu o seu interesse pela música, em particular pelo piano e pelo ensino.

Bom, isso foi algo de muito natural, porque descendo de músicos. O meu trisavô era o compositor Francisco António Norberto dos Santos Pinto, que viveu no século XIX e morreu bastante novo. Nasceu, penso, em 1815 (não tenho a certeza), e era do lado de meu Pai: bisavô de meu pai, portanto, meu trisavô. Meu avô paterno, António Lamas, era colecionador de instrumentos antigos, instrumentista. Primeiro, tocou só violino, depois passou para a violeta, e, mais tarde, viola-de-amor, que era realmente um instrumento muito pouco tocado naquela época. Depois, todos na minha família – digamos,

principalmente as irmãs de meu Pai – estudaram Música. Meu Avô, além de ser colecionador de instrumentos, quando morreu estava a escrever uma história da Música: era uma pessoa realmente muito interessada. Foi um dos fundadores da Sociedade Nacional de Música de Câmara, veio a morrer ainda novo, e, poucos dias antes de morrer, tinha estado no Conservatório Nacional, a presidir a um júri, embora não fosse professor da escola. Mas convidavam pessoas que consideravam de mérito musical para presidirem a júris. Foi exactamente no Conservatório Nacional que já não se sentiu bem – deveria ter tido alguma coisa de coração – e veio a morrer pouco tempo depois. Morreu novo, com 53 anos, uma coisa assim, o que era habitual nesta época, morrer-se novo. Já Santos Pinto também morreu novo...

Quer dizer, então, que começou a aprender música muito nova.

Comecei a aprender com uma professora que era, realmente, talvez melhor na questão do solfejo. Era muito competente. Na questão do piano, não seria talvez uma pessoa com tantas

possibilidades. Depois, aos 13 anos, comecei mais a sério, com o Prof. Botelho Leitão, com quem estive vários anos, mesmo depois de ir para o Conservatório, para o curso superior, que fiz com a Prof.^a Maria Cristina Lino Pimentel, e ainda continuei a ser ouvida pelo Prof. Botelho Leitão. Fiz no Conservatório dois cursos. Fui aluna, em piano, de Maria Cristina Lino Pimentel e, em composição, do Prof. Croner de Vasconcellos, que foi muitíssimo importante para mim.

Também estudou na Áustria, certo?

Na Áustria estive dois Verões, com bolsa de estudo para trabalhar no Mozarteum de Salzburgo, com o Prof. Winfried Wolf. E até numa dessas estadias aconteceu uma coisa, para mim, muito agradável, que foi ter sido escolhida como única representante do Mozarteum de Salzburgo para colaborar num recital em Altbach, na Áustria.

Há alguma recordação que tenha retido como mais importante dos seus estudos no estrangeiro?

Devo dizer que ficou muito na memória o contacto com os colegas. Achei sempre muito interessante contactar com pessoas de escolas diferentes, porque não há, praticamente – a não ser que sejam do mesmo professor – não há duas pessoas com a mesma escola. E, realmente, conheci pessoas de várias nacionalidades e de vários tipos de escolas. Por isso, achei muito interessante... valoriza muito qualquer pessoa ter essa experiência. Além disso, também contactei com alunos de outros professores, porque eu trabalhei com o Prof. Wolf, mas havia ainda o Prof. Wührer,¹ havia outros professores de piano além do professor Wolf... e gostei muito deste contacto que tive com esses vários colegas.

E que diferenças principais notou entre a vida musical em Lisboa e em Salzburgo?

É um bocadinho difícil fazer um paralelo, porque estive em Salzburgo numa altura muito especial, a altura dos festivais. Não sei exactamente se seria o clima, por assim dizer, musical, durante todo o ano. Já sabe que na altura era uma coisa especialíssima, com imensas manifestações musicais de todos os géneros, ópera, música de câmara, concertos de solistas, tudo, e juntava-se ali a nata da Europa, se não do mundo. Agora propriamente fazer o confronto de uma época especial de Salzburgo com uma época normal aqui de Lisboa é muito difícil...

É professora desde os anos cinquenta, salvo erro?...

Deixe-me cá pensar um bocadinho. Nasci em 1926, fui para o Conservatório tinha 19 anos, porque estudei particularmente e só no curso superior comecei a frequentar mesmo o Conservatório. E ainda era aluna do Conservatório, já dava lições. Portanto, foi bastante cedo, realmente...

E ainda dá aulas.

Ainda dou aulas. De piano, de formação musical e de harmonia.

Como foi adaptando, ao longo de todos estes anos, os seus métodos de ensino? Como tem lidado com as mudanças nos programas, nos currículos?

Acho que nos vamos habituando, e realmente é natural que as coisas vão mudando, é natural e útil que assim seja, não é verdade? Portanto, não tenho sentido assim nenhum contacto desagradável com essa coisa da evolução. Em princípio está tudo bem. Eu também, na escola, também me fui adaptando no decorrer dos tempos. Quando acabei de tocar, porque agora com esta idade já não toco, não tocava exactamente da mesma maneira como quando comecei, não é verdade? É sempre natural, uma pessoa vai evoluindo tecnicamente e mesmo a escola vai modificando, com o decorrer dos anos, vai modificando várias coisas.

Calculo que, ao longo da vida, tenha contactado com muitos compositores, como estávamos a falar há pouco, antes da entrevista, de quem foi professora, amiga, colega... o que recorda em específico de alguns compositores, como Freitas Branco, Ruy Coelho, Francine Benoît, por exemplo?

Com o Ruy Coelho ainda contactei. Cheguei a contactar com o Ruy Coelho, mas não quer dizer que tivesse muita intimidade, porque já sabe que eu tinha mais contacto com os professores do Conservatório. Com a Francine não, nunca contactei com a Francine. Com Luiz de Freitas Branco, quer dizer, nunca tive também, digamos, contacto. Assisti a conferências dele, mas propriamente contacto directo não tive. Contactei muito com compositores como Armando José Fernandes, Jorge Croner de Vasconcellos. Fernando Lopes-Graça nunca tive o prazer de conhecer, quer dizer, também assisti a várias conferências, mas nunca tive um contacto directo com Lopes-Graça. Houve uma época em que eu não estive em Lisboa, durante a Guerra. O meu pai era oficial e foi para a Madeira, e foi onde estivemos também durante uns três anos, pelo que aí perdi o contacto com o meio musical de Lisboa. Por exemplo, o caso de Vianna da Motta. Eu nunca conheci o Vianna da Motta; ouvi uma única vez o Vianna da Motta tocar, que foi a última vez que ele tocou, e foi com a Orquestra em São Carlos. Lembro-me muito bem... já tinha muita idade, morreu pouco tempo depois. Mas nunca contactei directamente com ele.

Enquanto pianista, chegou a tocar obras de alguns destes compositores?

Isso toquei, com certeza. Vamos lá ver, toquei do Croner de Vasconcellos, do Armando Fernandes... deixe-me pensar... não foram tantos assim. Carlos Seixas não vamos estar a dizer, é muito mais para trás, como Sousa Carvalho. Assim de outros compositores... Luiz de Freitas Branco tenho dado muito a alunos, mas nunca toquei. Lopes-Graça também já dei obras dele a alunos, mas também, por acaso,

nunca toquei. Frederico de Freitas, não me lembrei de dizer Frederico de Freitas, que também conheci pessoalmente muito bem. Toquei também Luiz Costa, Filipe de Sousa, António Fragoso e Rey Colaço. E Joly Braga Santos, que foi uma pessoa com quem me dei até bastante, porque era mesmo da minha geração!

E chegou a estrear algumas destas obras?

De Filipe de Sousa toquei uma primeira audição, mas não recordo já de que obra.

Relativamente à música de compositores portugueses, o que pensa da presença, ou da ausência, das obras portuguesas no meio musical nacional, seja em concertos, seja nos programas oficiais de conservatórios, escolas de música?

Acho que são menos tocadas do que deviam. Lembro-me de uma organização de concertos, a Pró-Arte, que realmente era para apresentar na província concertos regulares com artistas nacionais, e que fazia questão de que fosse incluída no programa uma obra de autor português, o que acho que fazia todo o sentido. Tanto fazia se fosse um compositor do século XVII, XVIII, XIX ou XX: quer dizer, uma obra de um compositor português.

E há alguma coisa que deveria mudar em relação a esta maior inserção de música portuguesa?

Sim, acho, acho que havia toda a vantagem, porque realmente há obras muito, muito meritórias de compositores portugueses, e que era natural serem dadas a ouvir.

Na Sebenta de harmonia com vista à realização do baixo cifrado, que tanto serviu a muitas gerações de estudantes, a Senhora Professora é referida como “uma das mais distintas professoras do Conservatório Nacional.”

Como se sente tendo em vista esta descrição?

Ai, isso eu acho bocadinho de exagero...! Não, acho que, de todo, isso não estará muito exacto. Sou uma das professoras que realmente estiveram no Conservatório Nacional ainda bastantes anos, muito empenhada, gostando muito de fazer o que fazia, porque sempre gostei muito de ensinar. Agora, acho que não vem muito a propósito essa frase. Quer dizer, gosto de ouvir – é muito agradável – mas não acho que seja muito justo.

Já quase no final, pergunto-lhe se há outras memórias que gostasse de partilhar connosco.

De repente, nada... realmente, depois de acabar o curso, o Conservatório, tive a ocasião de tocar muito pelo País todo, principalmente nos concertos da Pró-Arte. Toquei com orquestra, toquei com a Orquestra do São Carlos, toquei com a Orquestra do Teatro São Luiz, toquei como solista,

com orquestra na televisão, e ainda dei vários recitais, no Salão Nobre da Câmara Municipal de Lisboa: tudo isto em Lisboa. E na província, como já disse, toquei em imensas localidades, não só cidades, como algumas vilas mais desenvolvidas e que tinham também concertos regulares, durante o ano. Deixe ver se me lembro de mais alguma coisa... já disse que ensino formação musical, piano e composição, as três coisas, e no Conservatório fui professora das três. Fiz parte da direcção dos concertos Pró-Arte, fiz parte de uma direcção artística, digamos assim, dos cursos de Verão da Costa do Estoril, na altura chamados da Costa do Sol, fiz parte da direcção da Orquestra Filarmónica de Lisboa, do júri de piano do concurso de Torres Vedras... dei muitos cursos, na província, para professores, de várias coisas, principalmente de formação musical, mas também de Harmonia. Dei cursos na província e nas ilhas, na Madeira e nos Açores, cursos para professores. Por exemplo, em Penafirme, que eram cursos internacionais para professores, dei de formação musical. Eram cursos de Verão, mas estive talvez três verões seguidos, uma coisa assim. Sempre fui professora em Lisboa, mas nesses cursos fui professora, por exemplo, em Coimbra, na Vila da Feira, no Funchal, em Ponta Delgada. Também dei cursos noutros lugares, mas agora não me lembro...

Teve uma carreira enorme, que, aliás, ainda tem.

Agora tocar, naturalmente que já não toco, mas ainda ensino. Eu gosto muito de ensinar!

Também é compositora, e isso é sempre interessante.

Não sou compositora. Quer dizer, estudei composição e apresentei peças minhas em audições escolares de composição, mas não sou propriamente uma compositora. Estudei composição, até porque me parecia um complemento importante para o piano, seria interessante para também estudar. Como obrigação, só havia o terceiro ano do curso geral de composição, e eu fiz depois o segundo superior e depois o quarto superior, portanto fiquei com o curso completo de composição, de que não precisaria para o curso de piano. Fiz, assim, os dois cursos no Conservatório, os dois cursos superiores. Comecei por achar que tinha interesse, além da Harmonia, que era o terceiro ano geral de Composição, fazer mais qualquer coisa, que era Contraponto e Fuga, e depois fiz Sonata e Orquestração, e era o final do curso de Composição. Eram quatro anos superiores.

Para terminar, gostava de lhe perguntar algumas escolhas para uma estadia numa ilha deserta. Imaginando que levava um livro, que livro levaria?

Olhe, levaria um livro que realmente ficou sempre na minha memória, um livro que eu li talvez pelos 13 anos, que era *Nos actes nous suivent* de Paul Bourget, e que me ficou para sempre. Depois, um livro português, levaria *Os Maias*, de Eça de Queiroz.



E se pudesse levar uma pintura?

Talvez Boticelli.

Uma partitura?

Uma partitura: Bach. Qualquer Bach, as *Variações Goldberg*, a *Paixão Segundo São Mateus*, o *Cravo Bem Temperado*, qualquer partitura de Bach...

E algum disco?

Levaria qualquer disco da Maria João Pires.

E que outras coisas levaria para a ilha?

Isso é um bocadinho difícil, porque, sendo a ilha deserta, precisava de levar tudo para viver lá! Por isso é um bocadinho difícil estar a dizer “levo isto”, não é? Realmente, para uma ilha deserta, que não tem nada, seria preciso levar muita coisa. [risos]

Com certeza, Senhora Professora! Pela nossa parte, agradecemos-lhe imenso por se ter disponibilizado para esta entrevista!

Não tem nada que agradecer!

A Música de Umbanda: algumas informações

RANDOLF MIGUEL TEXTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO
RIO DE JANEIRO. ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA

Sinopse

Este artigo é uma pequena introdução ao estudo da música de Umbanda. Aqui o leitor encontrará informações substanciais desta manifestação do sincretismo religioso afro-brasileiro, tais como dados históricos e detalhes sobre os tambores utilizados para o acompanhamento dos cantos nas chamadas Tendras.

Abstract

This is a small introduction to the study of the Umbanda music. In this paper, readers will find substantial information on this manifestation of Afro-Brazilian religious syncretism, as historical data and details about the conga drums used for the accompaniment of the chants at the so-called Tents.

Introdução

A música folclórica brasileira, tão bem conceituada por Mário de Andrade, em vários escritos, e distinta da chamada “música popular” – muito presente no Brasil – possui uma diversidade digna de orgulho para todos os profissionais que a ela se dedicam, seja como pesquisadores, praticantes ou compositores. Foi no II Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Curitiba em 1953, que esta separação tomou corpo. Em um texto da época, publicado pelo grande musicólogo Renato Almeida, este conceito aparece com grande clareza: “música folclórica é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade; música popular é a criada por autor conhecido, dentro de uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns da divulgação musical.”¹

Num volume intitulado *Compêndio de História da Música Brasileira*, em sua 2.^a edição, de 1948, da autoria do já citado Renato Almeida, encontramos uma quantidade expressiva de exemplos de música folclórica e popular. De entre as várias abordagens do estudioso para esta multiplicidade de manifestações musicais, encontramos, no capítulo dedicado à música de feitiçaria, além do Candomblé e do Xangô, a Umbanda. Todas estas manifestações se originaram em África e foram trazidas para o Brasil pelos negros escravos e se espalharam pelo País. O Candomblé se estabeleceu na Bahia; o Xangô em Pernambuco. Ao Rio de Janeiro

coube a Umbanda, que, diferenciada da matriz baiana do Candomblé, incorporou, em seu ritual, personagens como o “preto velho” e o “índio” entre outras.

Os tambores

A base da música realizada nos terreiros de Umbanda são, sem dúvida, os tambores, também conhecidos como atabaques. Das várias contribuições do negro africano para nossa cultura musical, talvez nenhuma tenha sido tão importante quanto eles. Usados em várias manifestações religiosas e em danças do folclore brasileiro, estes tambores, em número de três, possuem tamanhos e formatos distintos. São o Rum ou Ilu (grande), o Rumpi (médio) e o Lé (pequeno).

A importância da música na Umbanda

A música, nos cultos chamados fetichistas, dá suporte para que as “entidades sobrenaturais”, também chamadas Orixás ou Santos, se manifestem. Neste sentido, a música e a dança formam juntas os ingredientes necessários para que os Santos se façam presentes, ou seja, para que eles baixem. Todo o processo musical do ritual é realizado com cantos e percussão. Para cada entidade – Santos – haverá um canto específico. Estas melodias são chamadas de “pontos” ou “linhas”.

Embora a presença dos instrumentos de percussão seja constante, Renato Almeida cita outros instrumentos musicais utilizados no culto de Umbanda, como o Agogô e o Xequerê, que se misturam às palmas e aos cantos. A música e a dança são, assim, os principais factores dos fenômenos de possessão. Quando elas consolidam a presença da entidade, ocorre o que se chama “cair no santo”. Por via de regra, é a música que provoca o “estado de santo”.

É importante frisar que os cantos entoados nos cultos de feitiçaria afro-brasileiros têm os seus textos compostos quase exclusivamente de palavras nas línguas nagô e quimbundo. Outro fato característico das manifestações é a alternância dos toques. Este procedimento ocorre, geralmente, quando um “Santo” custa a baixar. Se isso ocorre, outro toque será necessário para que a música busque o santo que não quer baixar.

Como dissemos, os tambores têm importância ímpar nestas manifestações e, para executá-los, os Ogãs – como são chamados os tocadores – tem que ter preparação e conhecer profundamente os toques dos rituais. Cada

entidade tem o seu toque específico; no entanto, nada é totalmente inalterado. Da mesma forma que ocorre com boa parte das manifestações folclóricas, onde a música sofre mutações, a cerimônia de Umbanda também tem as suas variações, pelo que nada é totalmente fixo. Um documento sonoro extremamente importante para o estudo desta manifestação é o vinil *Ritual de Umbanda*. Neste LP, temos, na íntegra, todo o ritual gravado por várias tendas (nome dado ao espaço onde ocorre o culto) no Estado de São Paulo.

Um fato que chama a atenção é a semelhança deste ritual com a forma da Suíte barroca. Na Umbanda, temos uma Abertura; na Suíte, temos um Prelúdio. As danças da suíte podem ser comparadas aos pontos das entidades. Por exemplo, a Giga da Suíte poderia ser o *Canto de Encerramento da Umbanda*. A seguir, temos a sequência de todo o Ritual Umbandista, que consta nos dois lados deste precioso documento.

LADO A	LADO B
1 - Ponto de Defumação	8 - Ponto Cacique Tupi
2 - Ponto de Abertura	9 - Ponto Segura o Boi
3 - Ponto de 7 Linhas	10 - Ponto Linha de Africano
4 - Ponto da Sereia	11 - Ponto Pai Manoel de Angola
5 - Ponto Caboclo da Lua	12 - Ponto das Crianças
6 - Ponto Caboclo 7 Estrelas	13 - Ponto de Exú
7 - Ponto Caboclo 7 Montanhas	14 - Ponto de Encerramento

Exemplos Musicais

Lado A, faixa 1
Defumação

Moderado J. M. Alves
etc.

De - fu - ma com as er - vas da Ju - re - ma. De - fu - ma com ar - ru - da e gui - né

etc. atabaques

faixa 2
Ponto de Abertura

Moderado J. M. Alves, Terezinha Gutierrez e Vera de Abreu
etc.

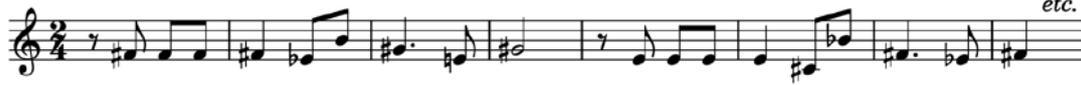
A - brin - do a nos - sa gi - ra pe - di - mos de co - ra - ção

Obs: neste ponto não temos a presença dos atabaques, somente as vozes cantando em uníssono.

faixa 3
Ponto de 7 linhas

Moderado

J. M. Alves



Obs: texto incompreensível



faixa 4
Ponto da Sereia

Moderado

Julietta Damaceno



Se - rei - a, _____ Se - rei - a _____ eu vim de lá sa - ra - vá tuas on - das



faixa 5
Ponto Caboclo da Lua

Moderado

J. M. Alves e Terezinha Gutierrez



Quan - do mar o céu mos - trou e o es - tron - do tro - vão a - nun - ci - ou

atabaques

palmas



faixa 6
Ponto Caboclo 7 Estrelas

Moderato

Carlos Alberto dos Santos



Na - tá - lia que ca - bo - co lin - do e seu o - xó - si man - dou sa - ra - vá



faixa 7

Ponto Caboclo 7 Montanhas

Cesarina Giordano

Rápido

Ca - bo - co quando vem da al - dei - a etc

atabaques

palmas

Labo B, faixa 8

Ponto Cacique Tupi

Benedito Mascagni

Moderado

Meu pai Tu - pi e - le vem d'a - ru - an - da e - le vem

atabaques

faixa 9

Ponto Segura o Boi

J. B. de Carvalho

Moderado

Oh gen - te se - gu - ra es - te boi es - te boi tem

atabaques

faixa 10

Ponto Linha de Africano

J. M Alves e Terezinha Gutierrez

Moderado

Na li - nha de a - fri - ca - no nin - guém po - de a - tra - ves - sar

atabaques

faixa 11

Ponto Rei Emanuel de Angola

Ariovaldo Lopes e Wilson Pontes

Moderado

etc.

Eu fui ao céu eu vi u-ma es-tre-la cor - rer... E - ra pe - drei - ra eu vi pe-dra ro - lar

atabaques

faixa 12

Ponto das Crianças

J. M. Alves

Moderado

etc.

Eu vi a lu - a sur - gir. Eu vi o sol ir em - bo - ra

atabaques

faixa 13

Ponto de Exú

Anedina Silva

Moderado

etc.

Obs.: texto incompreensível

atabaques

faixa 14

Ponto de Encerramento

J. M. Alves, Terezinha Gutierrez e Vera de Abreu

Lento

etc.

Obs.: sem texto; apenas em *bocca chiusa*.

Fica bem nítido, nesta relação de “pontos”, que o ritual umbandista segue uma estrutura ternária, ou seja, abertura – desenvolvimento – encerramento. Também é de se observar a importância do número sete em toda a cerimônia, o que nos remete à origem da Umbanda, quando o senhor Zélio de Souza, fundador da Umbanda no Brasil, teve o primeiro contato com o Caboclo 7 Encruzilhadas. A partir daí, todo o processo de organização e implantação deste ritual tomou forma.

A autoria dos cantos na Umbanda

Outro fato que chama a atenção na música de Umbanda diz respeito à autoria dos cantos e de seus textos. Aprendemos, quando estudamos a música folclórica, como o maracatu, a congada ou os cabocolinhos, que a sua transmissão é feita por via oral, e que o compositor, neste tipo de manifestação, não existe: ou seja, a música folclórica geralmente não tem autor registrado. Na música de Umbanda, esta regra parece não perdurar, pelo menos é o que se constata nestes exemplos musicais, onde todas as composições têm suas autorias registradas.

Durante esta pesquisa, foi também observado a carência de documentos sonoros produzidos na cidade do Rio de Janeiro. As gravações existentes são, em quase total maioria, realizadas na cidade ou no Estado de São Paulo, o que realmente causa um pouco de espanto, quando levamos em consideração que foi no Rio de Janeiro que a Umbanda surgiu. Por outro lado, a carência deste tipo de música nos *meia* actuais, seja em CD, DVD ou outro tipo de registro, dificulta em muito aqueles que desejam se aprofundar neste tipo de estudo, sejam pesquisadores experientes, professores, músicos, estudantes de música ou de antropologia.

Observação sobre a variação da música nos cultos

Uma pequena observação é necessária aqui. As anotações vistas acima, seja dos cantos ou da percussão, em nenhum momento têm a pretensão de ser totalmente fiéis aos registros sonoros. Explico: a interpretação dos cantos sofre ligeiras deformações de altura de notas musicais, fato corrente nas cantorias populares. No entanto, não temos, em nossa grafia musical atual, nenhuma possibilidade da exactidão neste tipo de processo. Tais alterações chegam próximas às chamadas *comas*.

Quanto à percussão, a variedade dos toques é múltipla, praticamente improvisadas em cada execução. O que foi grafado neste pequeno artigo é apenas um padrão mais constante que os atabaques fornecem nas suas atuações nos cultos de Umbanda, ficando claro que suas evoluções são muito mais variadas do que as apresentadas aqui.

A produção literária sobre a música de Umbanda no Brasil

Este é um outro ponto marcante em nossa produção literária. O pesquisador que vier a se interessar pela pesquisa da manifestação de Umbanda não encontrará, nas livrarias,

material didático de qualidade, muito menos relativo à sua música. Em quase totalidade, o material produzido se prende a aspectos históricos e religiosos. Alguns autores abençoados resolveram quebrar esta barreira. Podemos destacar aqui os trabalhos de Renato Almeida, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Guerra-Peixe. Este último fez vasta pesquisa sobre uma outra linha da música fetichista, o Xangô de Pernambuco. Ainda é possível encontrar algum material produzido nas universidades, em forma de tese de doutorado. Infelizmente, esta produção acadêmica carece ainda de publicação, o que faz com que o catálogo editorial deste tipo de assunto continue muito pequeno.

A amplitude desse tema é muito grande. Não foi, em nenhum momento, nossa pretensão esgotar o assunto. No entanto, é verdadeira intenção destas pequenas linhas ter utilidade prática para os compositores de música brasileira de concerto. Alguns compositores de nossa história já se aventuraram em escrever música com base nas músicas de Umbanda, Candomblé e Xangô. Apenas, para citar alguns, lembraria os nomes de Oswaldo Lacerda e Guerra-Peixe. É claro que existem outros, mas é de suma importância que os novos compositores venham mergulhar-se na pesquisa de nosso folclore, seja ele de carácter religioso ou não, e, a partir daí, aumentar a produção de música artística brasileira baseada em nossos valores culturais.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cia., 1958
ALMEIDA *História da Música Brasileira* (2.ª edição), Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cia., 1942
ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, Globo, 1950
AZEVEDO, Janaína. *Tudo o que Você Precisa Saber Sobre Umbanda* (audiobook), São Paulo, Universo dos Livros
AAVV. *Umbanda e Seu Ritual*, LP, São Paulo, WALBI

NOTAS

- ¹ Almeida (1958: 9).



Aquando da estreia das peças no Teatro da Trindade, no passado 7 de Fevereiro | Foto de Jorge Carmona / Antena 2

INATEL / FOLEFEST 2017

Premiados compositores

No ano passado, Hugo Vasco Reis e Gerson Batista foram distinguidos no Concurso de Composição para Acordeão Solo promovido pela Fundação INATEL e pela Associação FOLEFEST, por um júri que integrava Paulo Jorge Ferreira, Luís Tinoco e Daniel Moreira, com o 2.º e 3.º prémio, respectivamente (não tendo o 1.º prémio sido atribuído). As partituras das obras distinguidas, *Metamorphosis and Resonances for Accordion* e *Os suspiros de Dédalo*, serão brevemente editadas pelo MPMP. Entretanto, a Glosas entrevistou os compositores – eis, pois, o resultado deste feliz encontro!

Por que razão decidiram escrever para acordeão? Tinham já escrito outras peças e (ou) têm novos projectos que incluam este instrumento?

Hugo Vasco Reis Nunca tinha escrito para acordeão, mas achava que o instrumento tinha características que gostaria de aprofundar e que combinariam com as restantes composições do meu caderno de peças para instrumentos a solo, *Metamorphosis and Resonances*. O impulso para a escrita da peça deu-se quando assisti a uma conferência do acordeonista Paulo Jorge Ferreira, na Escola Superior de Música de Lisboa, onde esclareci dúvidas que tinha sobre o instrumento, a sua técnica, escrita... De imediato, não tenho novos projectos que incluam o acordeão, mas certamente será um instrumento para o qual voltarei a escrever. Posso dizer que, para além de ser um instrumento incrível, foi talvez o que mais me surpreendeu durante o processo de composição.

Gerson Batista Já tinha escrito para acordeão, mas nunca num contexto tão aprofundado. Quando decidi compor *Os suspiros de Dédalo*, estava a trabalhar alguns temas com a minha amiga acordeonista e colega de banda, Sónia Sobral, que, por acaso, tinha feito há pouco tempo uma recolha de material sobre técnicas de escrita para acordeão para partilhar com compositores interessados em compor para o instrumento... e, coincidentemente, na mesma altura, deparei com o cartaz do Prémio de Composição Acordeão no DECA, onde vi uma oportunidade fantástica de experimentar coisas novas e criar uma peça para acordeão.

Que referências nutriram o vosso processo de composição neste caso em particular?**Ante uma folha em branco, quando começam a pensar em criar uma nova obra, de que critérios se socorrem para a escolha do(s) instrumento(s)?**

HVR O meu processo de composição é transversal a todas as peças que escrevo. Trata-se de tomadas de decisão que unem vários elementos, nos quais procuro uma relação entre a expressividade e a qualidade do som, em resposta a um impulso interior, de forma a encontrar dentro de mim novos caminhos de escuta e percepção. O foco predominante das minhas composições corresponde a um equilíbrio entre a formação corporal e espiritual, entre o quotidiano e o sublime, entre a forma e o espaço, através de um discurso aberto que transmite as minhas reflexões.

De alguma forma assumo o meu processo de compor como algo romântico, algures entre um amor intenso e uma instabilidade com incertezas permanentes.

GB Não consigo indicar influências directas na escrita de *Os Suspiros de Dédalo*. Muitas das ideias surgiram logo no primeiro contacto com o instrumento, quando tive a oportunidade de poder experimentar e trabalhar uma série de ideias com a Sónia Sobral, o que me ajudou logo a ter uma melhor noção da perspectiva do intérprete e das possibilida-

des do instrumento. Antes de iniciar a peça fiz ainda uma pesquisa e recolha de material relativamente abrangente, de modo a ter uma noção do repertório contemporâneo para acordeão. Depois foi só escrever. Julgo que não tenho uma prática comum em relação à escolha de instrumentos. Aliás, a meu ver, a folha em branco vem sempre depois de os instrumentos estarem escolhidos. Contudo, normalmente componho para os instrumentos disponíveis, ou para os que estiverem no meu imaginário no momento.

Para que outros instrumentos atípicos, no contexto da música de tradição erudita ocidental, gostariam de escrever, e por que razões?

HVR Escrevo para guitarra portuguesa, que é o meu instrumento de formação. Componho algumas peças para ele e em breve será lançado um trabalho discográfico em nome próprio, onde sou intérprete e compositor de todas as peças. Como o acordeão, é um instrumento fora do imaginário dos instrumentos de orquestra, mas, curiosamente, conheci o acordeonista Paulo Jorge Ferreira quando tocámos ambos o *Poema de maresia*, uma peça para orquestra do António Victorino d'Almeida.

GB Gostaria imenso de voltar a escrever para bandolim; curiosamente, foi o instrumento que inicialmente me fez querer ser músico e para o qual comecei a escrever. Seria bastante interessante um reencontro com o bandolim depois de tantos anos sem compor para este instrumento fantástico...

Em que obras estão de momento a trabalhar, e com o que podemos contar proximamente no que diz respeito a estreias?

HVR Neste momento estou a trabalhar em dez peças ao mesmo tempo: quatro peças para electroacústica, quatro peças para guitarra portuguesa como instrumento solista, uma peça para octeto de guitarras clássicas e uma peça para agrupamento do tipo *Pierrot lunaire*. Não consigo trabalhar numa só peça.

Em relação a estreias, *Aeonian*, para coro e electrónica, terá estreia absoluta a 28 de Março, em Setúbal, nos Paços do Concelho, pelo Coro Setúbal Voz, com direcção do maestro Jorge Salgueiro. A 14 de Abril será a estreia absoluta da minha peça *Transparent(e)*, para flauta, viola e harpa. Será interpretada na Cambridge Art Association, em Boston (EUA), por Jessi Kosinski (flauta), Ashe Gordon (viola) e Amanda Romano (harpa). A peça para octeto de guitarras clássicas (ainda sem título) terá estreia na Croácia, em data a definir. Entre os oito guitarristas estão o Zoran Dukic e o Pedro Ribeiro Rodrigues. A peça *Micro Images for Piano* – uma miniatura para piano terá estreia a 17 de Maio, no Großer Sendesaal da SR Radio, em Saarbrücken (Alemanha) – ao vivo na SR 2 KulturRadio – e o intérprete será o pianista Martin Tchiba. A peça *Metamorphosis and Resonances for Harp* terá estreia em Portugal, em Maio, no Auditório Vianna da Motta (Lisboa), pela harpista Ana Castanhito, que também gravou esta peça. A peça *Metamorphosis and Resonan-*

ces for Viola terá a sua estreia austríaca, em Junho, em Viena (Áustria), no Wir Sind Wien Festival, pela violetista Lena Fankhauser Campregher. Estas são as estreias mais próximas. Faltam-me ainda várias confirmações.

GB Terminei muito recentemente uma série de peças para piano e recitante, que serão a continuação da obra *Um minuto algures*, que teve o seu primeiro volume já publicado pela AvA, com o nome *Um minuto algures – Antes de antes*. Serão ainda publicadas brevemente algumas peças para electrónica e voz, criadas no final de 2017.

Hugo Vasco Reis (1981) é compositor, guitarrista (guitarra portuguesa) e engenheiro. Estudou na Escola de Jazz do Porto, no Conservatório de Música do Porto e na classe particular de Pedro Caldeira Cabral, composição na classe particular de João-Heitor Rigaud e na Escola Superior de Música de Lisboa, com Sérgio Azevedo, Luís Tinoco e António Pinho Vargas, onde se diplomou em Composição. Participou em masterclasses com Alicia Terzian (Argentina), Achim Christian Bornhoeft (Áustria), Luigi Abbate (Itália) e Ivan Moody (Inglaterra). Escreveu obras para orquestra,

De momento, estou no início de um novo ciclo de composições, que vem no seguimento de uma fase recente de desconstrução de paradigmas da minha perspectiva musical e existencial e que está a ganhar vida na forma de uma peça para orquestra sinfónica. Paralelamente, estou a gravar um novo álbum de canções a solo (piano, guitarra e voz) que verá a luz do dia já este Verão.

música de câmara, instrumentos a solo e electroacústica, interpretadas em várias salas de concerto (Europa, América, Ásia e África) e premiadas em diversos concursos nacionais e internacionais. Como guitarrista, actua regularmente em recitais e em música de câmara (fado), tocando em várias salas de concerto nacionais e internacionais. Editou os álbuns *Poema anacrónico*, para guitarra portuguesa solo, e *Metamorphosis and Resonances*, para instrumentos a solo, com apoio do Ministério da Cultura, Direcção-Geral das Artes, Antena 2 e Escola Superior de Música de Lisboa.

Gerson Batista (1988) é um jovem compositor, ilustrador, multi-instrumentista e poeta aveirense. Foi durante o seu percurso académico em Engenharia Civil que começou a compor e a estrear as suas primeiras peças. Estudou no Conservatório Calouste Gulbenkian de Aveiro, onde foi aluno de órgão de António Mário Costa e pertenceu à classe de canto de Juracyara Baptista. Estudou Composição com Pedro Bento, Adelina Tavares, Ricardo Ribeiro e Virgílio Melo. Em 2012, lançou o seu primeiro álbum LP a solo, *Silent Dreams*, que teve estreia na Casa da Música. Em 2013, dedicou-se a tempo inteiro à edição de partituras e à criação instrumental, passando o resto do ano a criar, editar e estrear música. Em 2014, estreou em Aveiro, no GRETUA, a primeira peça de teatro de sua autoria (*A Corda e o Espaço incontactável*). Ainda este ano viu o seu primeiro livro, *Erróticos*, publicado e lançou também uma obra para octeto, *Não canto para surdos*, depois de esta ter sido premiada no Concurso Internacional de Composição da Póvoa de Varzim, com o segundo prémio e o prémio do público.

Em 2015, publicou o seu segundo livro (*Um minuto algures – Antes de antes*). Este foi um ano dedicado a vários projectos musicais, sublinhando-se *Lâmpada mágica* e os *Black Bird Kinship*. Participou no Festival da Canção Vida em Ílhavo, onde obteve o 1.º Prémio. Também em 2015 participou na primeira edição do *Poetry Slam* em Aveiro, do qual foi também vencedor. Em 2016, criou e produziu o álbum *Maze Wanderer* do seu alter-ego “Maze Pilgrim”, produziu também *Rascunhos* (Álbum dos *The Troublemaker* que precede *Sarilhos*) e fez as primeiras aparições nos campos de *dance-music*, música electrónica, *house-music* e *pop*, com Ninja Kore, Yuri Martinez e Mixtech. Em 2017, obteve o 1.º prémio do Concurso Nacional de Composição Município da Lousada com a peça *Labirinto de Pan* para banda sinfónica juvenil, e o segundo prémio e o prémio do público no 10.º Concurso Internacional de Composição da Póvoa de Varzim com a obra *Voces Hominum* para agrupamento de oito vozes, clarinete, violino, violoncelo e piano. Em Janeiro de 2018, lançou o álbum a solo *Cinzeiro de Flores*, para piano, voz e electrónica.



Hugo Vasco Reis



Gerson Batista

Memória de um tráfico infame

Les Routes de L'Esclavage: 1444-1888. K. M. Diabaté; I. García; M. J. Linhares; B. Sangaré; B. Sissoko; La Capella Reial de Catalunya; Hespèrion XXI; 3MA e Tembembe Ensamble Continuo. Jordi Savall (direcção). Alia Vox (AVSA9920), 2016 / Livro + 2 CD + DVD

ANTÓNIO MARUJO RECENSÃO

Os discos e espectáculos de Jordi Savall são cuidados ao pormenor: apresentação, programa, textos, artistas, opções cenográficas, tudo concorre para tornar cada obra coerente, completa e de grande beleza. De novo isso acontece com *Les Routes de l'Esclavage*, duplo livro-disco e DVD, que passou por Lisboa num concerto na Fundação Calouste Gulbenkian em Abril de 2017.

O horizonte de um mundo mais pacífico, justo e solidário, através do diálogo intercultural e inter-religioso e da música, é, há muito, uma das marcas do humanismo savalliano, que, além do trabalho de recuperação e revalorização da grande música europeia, tem dedicado também várias obras às tradições musicais mediterrâneas, do Médio e Próximo Orientes, incluindo a música da inspiração judaica, cristã, arménia, turca e muçulmana.

Com estas *Rotas da Escravatura*, é a primeira vez que o maestro e compositor catalão penetra na África subsariana, num diálogo intenso e profícuo entre músicas do Mali, México, Colômbia e Brasil. São canções que falam da religiosidade africana, dos sofrimentos e lamentos, dos trabalhos e das penas, a par das pequenas alegrias, dos amores e rituais quotidianos. Tudo isto quase sempre marcado pela música e pela dança – únicos espaços de liberdade que ninguém podia tirar aos escravos, como lembra Savall.

Não falta o português Pe. António Vieira nos textos seleccionados para pontuarem a obra e contarem a trágica história da escravatura. Trazido por uma voz rouca e profundamente africana, dizia o autor da *Clavis Prophetarum*, no XXVII Sermão do Rosário – Maria Rosa Mística: “Os Senhores poucos, os Escravos muitos; os Senhores rompendo galas, os Escravos despidos, e nus; os Senhores banquetando, os

Escravos perecendo à fome; os Senhores nadando em ouro, e prata, os Escravos carregados de ferros; (...) Estes homens não são filhos do mesmo Adão, e da mesma Eva? Estas almas não foram resgatadas com o sangue do mesmo Cristo?”

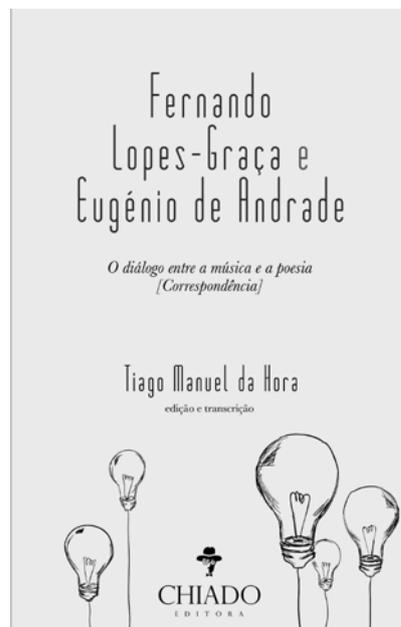
O texto de Vieira introduz, aliás, uma das belas peças da obra (se é possível isolar uma, entre tantas de tão grande qualidade poética, melódica e de execução): um canto de guerreiro tradicional de Paraíba, cantado (ou deveria dizer-se levado ao êxtase?) por Juliana Linhares. Mas há outros elementos portugueses nesta história, infelizmente mais trágicos e tristes: o itinerário da obra começa com a evocação da primeira expedição portuguesa para capturar escravos na Guiné, em 1444, e termina 444 anos depois, em 1888, data em que a escravatura foi abolida no Brasil.

Se o disco conta a história do que foi o pico da tragédia da escravatura, o programa permite reconhecer o que tanto perdura nos nossos dias, mesmo que formalmente extinta, dessa forma de dominação que reduz o outro a uma mercadoria absoluta.

O resultado do percurso musical, das poesias e melodias escolhidas é verdadeiramente espantoso, com as vozes e os instrumentos dos três continentes e no qual se destacam as vozes de Kassé Mady Diabaté ou da já referida Maria Juliana Linhares, ou a deliciosa kora de Ballaké Sissoko (mas os restantes músicos, cantores e o recitador devem juntar-se a este naipe). Savall devolve-nos a memória e as vidas dos cerca de 25 milhões de africanos sujeitos a este tráfico infame e que não podem ser esquecidos. A beleza e profundidade desta obra a isso nos obrigam.

Afinidades artísticas e diálogos entre a música e a poesia a correspondência entre Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade

Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade. O Diálogo entre a Música e a Poesia. Tiago Manuel da Hora (ed.), Lisboa, Chiado Editora (coleção Compendium), 2018: 166 pp. ISBN: 978-989-52-1771-7



MARIANA CALADO RECENSÃO

Uma exposição patente em 2015, organizada pela Biblioteca Pública Municipal do Porto e o Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria para assinalar a passagem dos dez anos sobre a morte de Eugénio de Andrade e dos 20 anos da morte de Fernando Lopes-Graça, está na génese de um livro recentemente editado que reúne a correspondência trocada entre o poeta e o compositor. A exposição destacava a convivência entre Eugénio de Andrade (1923-2005) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994), que se estendeu por largos anos, desde a década de 1950 ao falecimento do compositor, e que resultou em várias colaborações artísticas. Tiago Manuel da Hora, que comissariou a exposição, lançou-se, então, na transcrição e edição da correspondência guardada nos respectivos espólios pessoais (o de Andrade no Porto e o de Lopes-Graça em Cascais). O trabalho efectuado para aquela ocasião, agora publicado, não é de menos: além de facilitar o acesso aos documentos e de permitir a leitura sequencial da correspondência, possibilita ao público em geral, que habitualmente não teria acesso aos originais, o contacto mais próximo com aquelas figuras cimeiras do meio literário e musical português do século XX.

O interesse de Lopes-Graça pela poesia de Eugénio de Andrade levou-o a escrever três ciclos de canções a partir de poemas de *As Mãos e os Frutos*, *Mar de Setembro* e *Aquela nuvem*, e ainda a canção *Nana*. Desta forma, o assunto dos diálogos entre compositor e poeta incidem com frequência em questões profissionais, como o processo de composição, a organização de recitais de estreia das canções, a gravação das peças em disco, processo que Lopes-Graça acompanha com exigência para garantir uma boa qualidade sonora, e pedidos de autorização de direitos de autor (para além das autorizações assinadas por Eugénio de Andrade, são ainda abordados os pedidos de autorização junto dos herdeiros de García

Lorca, Teixeira de Pascoaes e António Nobre, autores que serviram também de inspiração a obras de Lopes-Graça). Porém, o conjunto da correspondência revela muito mais da relação pessoal e artística das duas figuras, marcada por um estreito respeito e admiração mútua. Eugénio de Andrade envia vários poemas a Lopes-Graça, antecipando que eles serão apreciados pelo amigo, e este, por sua vez, envia ao poeta alguns dos seus livros de colectâneas de crónicas e biografias de compositores.

A presente edição é enriquecida com notas explicativas que identificam personalidades que colaboraram em muitos dos projectos comuns de Lopes-Graça e Eugénio de Andrade e que vão sendo evocados ao longo da correspondência. O texto introdutório à edição é igualmente leitura informativa e útil para entender um pouco melhor o contexto em que decorreu esta convivência. No geral, esta é uma edição que traz à luz informações relevantes e episódios caricatos que contribuem para o conhecimento do percurso pessoal e profissional de Lopes-Graça e Eugénio de Andrade. Espera-se que outras publicações do género (de mais correspondência de Lopes-Graça como de outros compositores) possam suceder-lhe.

Vianna da Motta frente ao repertório

Portugal celebra o sesquicentenário de nascimento do pianista, regente, compositor, pedagogo e musicógrafo José Vianna da Motta, notável e abrangente músico português. Certamente é um dos maiores nomes da música de seu tempo em termos mundiais. Está a merecer o amplo reconhecimento fora das fronteiras portuguesas. O mesmo não se daria com Fernando Lopes-Graça, um dos grandes compositores do século XX e pouco interpretado no Exterior? Haveria de existir uma mentalidade Cultural, com C bem maiúsculo, por parte dos governantes e promotores para que tal acontecesse.

Neste espaço fixarei dois aspectos fundamentais relativos à carreira de Vianna da Motta como pianista extraordinário, mantenedor de um repertório vastíssimo, e as suas nove turnês pelo Brasil, que se estenderam de 1896 a 1926.

Creio firmemente que, no universo luso-brasileiro, não tivemos um vulto pianístico à altura de Vianna da Motta. Sim, pianistas excelsos do passado no Brasil são merecidamente cultuados, casos específicos de Guiomar Novaes (1895-1979), Magdalena Tagliaferro (1893-1986), Antonieta Rudge (1885-1974), Yara Bernette (1920-2002) e Arnaldo Estrella (1908-1980), dedicatário das *Viagens na Minha Terra* de Fernando Lopes-Graça. Contudo, a abrangência do pianista e músico completo português ultrapassa qualquer avaliação comparativa.

Como pianista, apresentar-se-ia com o mais retumbante sucesso prioritariamente em Portugal e Alemanha, mas também realizou extensas *tournées* pela América do Sul, assim como recitais e concertos na França, Inglaterra, Espanha, Itália, Dinamarca, Rússia e Estados Unidos. Privou da amizade dos maiores músicos do período, entre os quais grandes pianistas, compositores e regentes.

Através dos anos, tenho salientado a repetição *ad nauseam* de repertórios qualitativos, que infelizmente não têm sofrido oxigenação. A repetição faz-se presente em nosso país e alhures perpetuada por músicos pátrios e famosos intérpretes internacionais ou brasileiros residentes no Exterior. Programas que, passados pouquíssimos anos ou nem tanto, são repetidos sem rubor. A observação é válida se pensarmos nos intérpretes de antanho, entre eles o grande Vianna da Motta. Impressiona a sua maiúscula frequência a um repertório imenso. Seguindo-se sua trajetória desde a adolescência aos últimos anos da existência, verifica-se um acréscimo constante tanto no que tange o piano solo, como o piano camerístico e com orquestra. O musicólogo e crítico musical João de Freitas Branco, que estudou com Vianna da

Motta, em sua obra referencial, *Vianna da Motta* (1972), escreve, sempre com ênfase, que o pianista interpretava todas as obras de cor, inclusive a célebre Sonata Kreutzer de Beethoven para violino e piano (apresentou-a tendo ao violino o grande Eugène Isaye - 1858-1931). Do compositor alemão foi intérprete de basicamente toda a obra: as 32 Sonatas, a integral da música de câmara com piano, os concertos para piano e orquestra. Nesta conformação, Vianna da Motta teve enorme repertório, como se lê em seus programas. Em seu imenso repertório encontram-se as principais grandes criações do período romântico, assim como composições de tantos outros, do barroco à contemporaneidade, das peças das *Ordres* de François Couperin (1668-1733) à *Islamey* de Mily Balakirev (1837-1910). De J. S. Bach vemo-lo executando parte significativa de sua criação para teclado, incluindo o *Cravo Bem Temperado*, Suites e transcrições realizadas por seu amigo, o insigne Ferruccio Busoni (1866-1924), com quem solou a dois pianos em certa oportunidade. Admirador de João Domingos Bomtempo (1755-1842), corroborou sua divulgação, que teve continuação através da discípula, a ilustre pianista ítalo-portuguesa Nella Maissa (1914-2014).

O grande compositor Fernando Lopes-Graça, em seu substancial livro *Vianna da Motta* (1949), considera alguns atributos do pianista: “Um dos mais notáveis traços deste conjunto de faculdades virtuosísticas possuídas por Vianna da Motta é a sua grande inteligência musical. As suas interpretações são sempre um modelo de clareza e de probidade artística. O seu respeito pelo pensamento dos Mestres leva-o a consultar edições, cotejando-as, criticando-as, depurando-as, até chegar ao apuramento do texto mais consentâneo não só ao estilo mas também às intenções do autor”. Continua: “Na arte de frasear, então, creio o nosso pianista dificilmente ultrapassável. Tenho ouvido os melhores virtuosos contemporâneos: insuperáveis nalguns aspectos da sua arte, nenhum deles, contudo, me parece atingir a perfeição de Vianna da Motta neste capítulo importantíssimo da interpretação musical, que é o fraseado”. Após considerações sobre as muitas virtudes de Vianna da Motta, conclui: “Que mais será preciso, pois, para que se reconheça no nosso grande artista, além de tudo o que já está geralmente reconhecido, mais o seguinte, que o deve ainda elevar mais na nossa admiração e no nosso reconhecimento: que ele é, porventura, o pianista mais equilibrado de



toda a brilhante plêiade dos grandes pianistas contemporâneos, como comecei a afirmar?”

Intérprete notável da obra para piano solo de Franz Liszt, inclusive os Concertos e a *Totentanz* para piano e orquestra, foi igualmente o revisor de obras importantes do compositor húngaro, juntamente com Ferruccio Busoni, para a editora Breitkopf & Härtel. Confiadas a Vianna da Motta as composições lisztianas: *Années de Pèlerinage*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Consolations*, Sonata em si menor, entre outras. Obras de Beethoven e Schumann também mereceram sua atenção com vias à edição, assim como exercícios voltados à técnica pianística a partir das transcendentais composições de Charles-Valentin Alkan (1813-1888).

Nas nove viagens à América do Sul, Vianna da Motta não se repete. Estava sempre a apresentar repertórios renovados. Impossível compreendermos, na atualidade voltada à repetição de programas, a *tournée* realizada por Vianna da Motta no Brasil e na Argentina em 1902. Em São Paulo, de 29 de Junho a 9 de Julho apresenta-se com o violinista Bernardo Moreira de Sá em seis récitas. Logo após, entre 15 de Agosto a 27 de Setembro em Buenos Aires, na série de concertos históricos, nove recitais solo diferentes com cerca de 100 composições, todas memorizadas, sendo que nos dias 29 de Setembro e 13 de Outubro apresentou-se interpretando concertos para piano e orquestra! Durante esse período na região platina toca também em outras cidades argentinas e em Montevidéu. Em alguns de seus recitais interpretava criações suas. Mencionem-se também os concertos realizados no Brasil, Argentina e Uruguai, de 22 de Abril a 22 de Outubro de 1922. Foram cerca de 50 apresentações, principalmente como pianista e camerista, mas algumas vezes como regente. No Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires

foram cerca de 10 apresentações em cada cidade! Em São Paulo rege sua Sinfonia *À Pátria*. Várias outras cidades do sul do Brasil e outras do Uruguai e Argentina foram visitadas. Essa extraordinária atividade vem sempre seguida pelas mais receptivas críticas.

Considerando-se a imensa distância entre a Europa e América do Sul naquele início de século, quando as viagens eram feitas por navios ou por carruagens a percorrer o país continente, é incrível que nas nove viagens ao Brasil, de 1896 a 1926, Vianna da Motta tenha tocado em tantas cidades brasileiras, do norte ao sul do país: Belém (*in memoriam* de Carlos Gomes), Recife, Maceió, Juiz de Fora, Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, Santos, Porto Alegre, Pelotas! Um de seus biógrafos, João de Feitas Branco, já se debruçara em Colóquio realizado em Lisboa sobre as visitas de Vianna da Motta no Brasil (1960).

No Brasil privou da amizade de alguns músicos referenciais, entre os quais Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Arthur Napoleão (1843-1925), Luigi Chiaffarelli (1856-1923), entre tantos. Em rubrica bem anterior (n.º 9, Setembro, 2013), escrevi artigo a salientar o relacionamento entre o notável músico português e Henrique Oswald: “Vianna da Motta e Henrique Oswald”. A Sinfonia *À Pátria* foi estreada aos 21 de Maio de 1897 no Porto e teve a primeira audição no Brasil, no Rio de Janeiro, aos 29 de Agosto do mesmo ano. O compositor cedeu a batuta ao amigo e violinista Bernardo Moreira de Sá. No mesmo programa, Henrique Oswald interpretou seu próprio Concerto para piano e orquestra, composto em Florença em 1890. Certamente um evento histórico.

Infelizmente continua-se no Brasil a negligenciar vultos musicais portugueses relevantes. Quando de comemorações de músicos menos influentes, mas estrangeiros não portugueses, por vezes matérias são publicadas, algumas com grande destaque. O centenário de Lopes-Graça em 2006, assim como anteriormente o tricentenário de nascimento de Carlos Seixas (1704-1742), passaram ao largo. Interessa a Portugal divulgá-los com ênfase no Exterior e, ao Brasil, homenagear essas figuras maiúsculas musicais portuguesas? De qual complexo sofre a “intelectualidade” brasileira quando a música de concerto de Portugal está em pauta? Como tem razões Mario Vargas Llosa ao comentar em *La civilización del espectáculo* a decadência irreversível da cultura erudita! Apesar de saber que prego no deserto, continuarei. É o que sei fazer.

***Portugaliae Musica:* um momento áureo a recordar**

A discografia de música erudita portuguesa tem sido marcada por pequenos passos, numa paradoxal cadência de momentos espaçados que se configuram como grandes etapas, iniciativas pontuais de propenso alcance grandioso, ou actos isolados valorosos, potenciados por diversos intervenientes que ousaram arriscar neste domínio (num mercado nacional complexo), mas que, em suma, deixaram contributos incontornáveis para a história dos últimos 50 anos da vida musical portuguesa. Os discos são, muitas vezes, injustos. Revelam-se retratos fixados de diferentes momentos, por diferentes personalidades artísticas, e muitas outras figuras que ficam, na maior parte dos casos, escondidas na penumbra - produtores, técnicos de som, musicólogos, entre outros. São estes e outros argumentos que tornam essencial olhar para trás, conhecer os meandros da banda sonora do património musical português e, nunca será demais, estudar e conhecer o passado com a perspectiva do presente, para podermos projectar um futuro melhor.

Uma das primeiras colecções estruturada de raiz, e verdadeiramente icónica, que marcou um ponto de partida fundamental na nossa discografia foi *Portugaliae Musica*. O nome não será desconhecido de muitos melómanos, e facilmente o associarão à histórica colecção de partituras que a Fundação Calouste Gulbenkian editou durante as últimas 4 décadas do século XX. No entanto, essa mesma chancela serviu um propósito mais abrangente da acção fundamental que a Fundação Gulbenkian teve para a revitalização da vida musical portuguesa a partir do final da década de 1950. Precisamente com o mesmo nome, e talvez menos conhecida, *Portugaliae Musica* consistiu numa colecção discográfica de 14 edições em LP, editados entre os anos de 1966 e 1971, em 2 séries - a primeira em 9 volumes publicados pela Philips francesa, no seu catálogo específico denominado “Trésors Classiques”; a segunda em 5 volumes do catálogo da Archiv Produktion¹.

Num período em que a produção discográfica nacional era muito incipiente, esta primeira iniciativa do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian no domínio da promoção de gravações de repertório português² resultou de uma parceria com as já referidas *major*s europeias, em que toda a produção técnica esteve a cargo de equipas das próprias editoras, que se deslocavam a Portugal para registar esse “novo mundo”, talvez até um pouco exótico quando comparado com o repertório canónico que prevalecia nos catálogos discográficos internacionais. O repertório era exclusivamente

dedicado a obras de compositores portugueses dos séculos XVI ao XIX, apresentado por alguns dos grandes intérpretes da cena internacional na época, a par com o Coro e Orquestra Gulbenkian em pleno e auspicioso início de carreira.

Os 3 primeiros volumes, pela Philips, saíram logo no ano de 1966. O primeiro consiste num disco a solo com música para cravo (obras de Seixas, Avondano, Sousa Carvalho, entre outros compositores do século XVIII e inícios do XIX) na interpretação do italiano Ruggero Gerlin (1899-1983). O segundo volume foi dedicado a música orquestral com a Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de Renato Ruotolo, a interpretar um programa composto por música de Carlos Seixas (1704-1742), João de Sousa Carvalho (1745-1798) e a *Sinfonia em Ré Maior* de João Cordeiro da Silva (1735-c.1808), que encontra aqui uma das raras gravações de que foi alvo até aos nossos dias. O terceiro volume seria dedicado a polifonia vocal de mestres até então praticamente desconhecidos, como Manuel Cardoso (1566-1650), D. Pedro de Cristo (1550-1618) e Estêvão Lopes Morago (c.1575-c.1630), com o Coro Gulbenkian, sob a direcção de Olga Violante (1902-1969) e Pierre Salzman (1934-2007), respectivamente directores titular e adjunto do conjunto vocal na época.

Os primeiros 3 discos desta colecção, como será fácil perceber, serviram como um bom cartão de visita para o que viria a surgir nos anos seguintes. A diversidade de repertório escolhido correspondia na perfeição a esse propósito: música orquestral, música para tecla e música sacra; ao que viria a ainda a juntar-se o repertório profano com a gravação de uma selecção de vilancicos do Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia (o Cancioneiro de Elvas), pelo Coro Gulbenkian. Mas também, e ainda mais preponderante para o impacto no mercado internacional, a concretização da primeira gravação integral de *La Spinalba* de Francisco António de Almeida (c.1702-1755) – na verdade, a primeira gravação integral de uma ópera em Portugal –, pela Orquestra Gulbenkian, sob direcção de Gianfranco Rivoli (1921-2005)³, com um elenco de solistas que contavam com nomes como Lídia Marimpietri, Romana Righetti, Ugo Benelli, e o tenor português Fernando Serafim. O álbum teve um sucesso considerável no mercado nacional e internacional, carimbado com o galardão do *Grand Prix de l'Académie du Disque Lyrique* de 1969.

Ainda na série Philips, entre 1966 e 1969, contam-se discos a solo dos organistas Geraint Jones (1917-1998) e Pierre Cochereau (1924-1984) e da cravista Huguette Dreyfus (1928-2016) - os dois últimos com programas inteiramente

MUSIQUE PORTUGAISE POLYPHONIQUE

FACE 1 - *Le Motet*

Estêvão LOPES MORAGO

1. Quem vidistis pastores (4 voix)
2. Oculi mei (4 voix)
3. Gaudete cum letitia (4 voix)
4. Jesu Redemptor II (pour double chœur à 4 voix)
5. Laudate Pueri II (pour double chœur à 3 et 4 voix)

D. PEDRO de CRISTO

1. O magnum mysterium (In nativitate Domini) (4 voix)
2. Quæramus cum pastoribus (In nativitate Domini) (4 voix)

FACE 2 - *La Messe*

Frei Manuel CARDOSO

- Missa - Miserere Mihi Domine - (à six voix)
1. Kyrie
 2. Gloria
 3. Sanctus
 4. Benedictus
 5. Agnus Dei

CHŒURS DE LA FONDATION GULBENKIAN

Direction : Pierre SALZMANN

Le présent disque a été réalisé en coproduction par la Fondation Gulbenkian à Lisbonne et la Société Phonographique Philips à Paris

ENREGISTRÉ EN L'ÉGLISE SAINT-VINCENT À LISBONNE

Réalisation : Michel Bernard

Prise de son : Henk Jansen

CHŒURS DE LA FONDATION GULBENKIAN

Direction : Olga VIOLANTE



ESTÊVÃO LOPES MORAGO
QUEM VIDISTIS PASTORES - OCVLI
MEI - GAUDETE CUM LAETITIA -
JESU REDEMPTOR - LAU-
DATE PUERI -

Les pièces que nous proposons cet enregistrement ont été éditées par la Fondation Gulbenkian, dans le volume IV de "Portugaliae Musica". La "Musique Portugaise", Lisbonne 1961, sous le titre "Œuvres diverses de la musique religieuse à cappella". Le résumé ci-dessous est emprunté aux travaux du musicologue Manuel Joaquim à qui l'on doit la teneur de l'introduction, les notes et les commentaires ainsi que les passages qui complètent, à partir dequels a été préparée cette édition.

ESTÊVÃO LOPES MORAGO
QUEM VIDISTIS PASTORES - OCVLI
MEI - GAUDETE CUM LAETITIA -
JESU REDEMPTOR - LAU-
DATE PUERI -

Todos os trechos de Estêvão Lopes Morago incluídos neste disco estão citados pela Fundação Gulbenkian no volume IV de "Portugaliae Musica", Lisboa, 1961, sob o título de "Œuvres Diverses de la Musique Religieuse - A Cappella". A edição foi preparada, ante os textos originaes, pelo musicólogo Manuel Joaquim, em cujas circunstâncias e interessantes textos de introdução, notas e comentários baseamos o seguinte resumo.

ESTÊVÃO LOPES MORAGO
"QUEM VIDISTIS PASTORES" - "OCVLI
MEI" - "GAUDETE CUM LAETITIA"
- "JESU REDEMPTOR" - "LAUDATE
PUERI".

The pieces included in this recording have been published by the Gulbenkian Foundation, in volume IV of "Portugaliae Musica", Portuguese Music, Lisbon 1961, under the title "Miscellaneous works of sacred choral music". The following summary is borrowed from the writings of the musicologist Manuel Joaquim to whom we are indebted for the introductory text, the notes and commentaries which are as fascinating as they are competent, from which this edition was prepared.

ESTÊVÃO LOPES MORAGO
„QUEM VIDISTIS PASTORES“ - „OCVLI
MEI“ - „GAUDETE CUM LAETITIA“
- „JESU REDEMPTOR“ - „LAUDATE
PUERI“.

Die Stücke dieser Aufnahme sind von der Gulbenkian-Stiftung editiert worden in Band IV der "Portugaliae Musica", Lissabon 1961, unter dem Titel "Verschiedene Werke religiöser a cappella Musik". Unser Resümee ist den Arbeiten des Musikologen Manuel Joaquim entnommen, dem die Einleitung, die Anmerkungen und ebenso lehrschafflichen wie kompetente Kommentare, die der Vorbereitung dieser Edition zugrunde liegen.

Coquette - Livre d'Heures (éd. de D. Manuel I, XVI^e siècle - Lisbonne, Musée National d'Art Ancien) / de Anvers - Photo H. Navais, Nollato, X.

Gravure Universelle
TRÉSORS CLASSIQUES
039 772 LV
PHILIPS
PORTUGALIAE MUSICA
VOL. 4

musique
portugaise
pour orgue

Œuvres de
CARREIRA
RODRIGUES COELHO
SEIXAS
SOUSA CARVALHO
DOS REIS
FREI JACINTO
GERAINT JONES
à l'orgue baroque
de l'Église Saint-Vincent
de Lisbonne
ENREGISTRÉ A LISBONNE
PHILIPS





compostos por música para tecla de Carlos Seixas. Apesar de não estarmos, em alguns casos, perante uma prática interpretativa assente em instrumentos e interpretações rigorosas do ponto de vista dos fundamentos do conhecimento histórico, que nessa década começava a emergir no seio do movimento da “música antiga”, estas gravações são um excelente retrato de uma época de transição, onde muitas vezes a consciência historicista se fundia com as circunstâncias de um nicho de prática interpretativa ainda a desencadear os seus primeiros passos no nosso país, onde por exemplo os cravos históricos eram ainda suplantados pelos modelos mais modernos, como é o caso do disco que H. Dreyfus dedica à obra de Carlos Seixas.

As gravações dos primeiros 9 discos de *Portugaliae Musica*, tiveram lugar no Mosteiro de São Vicente de Fora (Lisboa), quartel general de um dos órgãos mais emblemáticos e monumentais da península Ibérica. O quarto volume, a cargo do organista britânico Geraint Jones, regista pela primeira vez esse instrumento. Apesar de não ser o órgão no estado que hoje

conhecemos, após o profundo restauro levado a cabo entre 1992 e 1993 que restituiu toda a sumptuosidade e fidelidade histórica a esse belíssimo instrumento⁴, esta gravação permite-nos identificar o seu carácter sonoro único, através de interpretações que reflectem muito bem uma qualidade da articulação e destreza marcantes na prática interpretativa de Geraint Jones.

Em 1969, e já na série editada pela Archiv Produktion, a Orquestra Gulbenkian reúne novamente um programa de repertório inédito, com música orquestral de António da Silva Leite (1759-1833), Marcos Portugal (1762-1830), António Leal Moreira (1758-1819), o *Concerto em sol menor* hoje em dia atribuído a Carlos Seixas, com Cremilde Rosado Fernandes como solista em pleno germinar da sua carreira, e a primeira gravação da Abertura de *Penélope* que João de Sousa Carvalho escreveu em 1782 e cujo manuscrito se encontra preservado num dos grandes tesouros nacionais: a colecção de música da Biblioteca Nacional da Ajuda. Essa Abertura viria ao longo das décadas seguintes a figurar em sucessivas gravações dedicadas à música portuguesa para orquestra do século XVIII, onde as aberturas de ópera acabaram por sair beneficiadas, uma vez que consistiam uma boa parte do repertório orquestral que se encontrava disponível em edições modernas em partitura. Nesta gravação, o repertório não se encontrava, no entanto, ainda em edição moderna, tendo sido as fontes musicais preparadas especialmente o efeito, e então posteriormente editadas e publicadas em partitura na colecção homónica publicada pela fundação.

Esta segunda parte de *Portugaliae Musica*, editada pela Archiv, mantém a transversalidade de repertório. A par com algumas das grandes páginas de música orquestral, conta-se um volume, lançado em 1970, com interpretações da grande organista catalã Montserrat Torrent ao órgão da Sé Catedral de Évora, com gravações pioneiras de algumas das mais belas composições para tecla de Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-1635), Heliodoro de Paiva (1502-1552) e António Carreira (1525-1597).

A série editada pela Archiv entre 1969 e 1971 contou ainda com uma edição de luxo em 3 LP dedicada à oratória *La Passione di Gesù Cristo* de João Pedro Almeida Mota (1744-c.1817), e ainda um *Te Deum* que João de Sousa Carvalho escreveu para o Natal de 1792, e um outro disco com uma selecção de Motetes para solistas, coro e orquestra, compostos por três grandes nomes do nosso século XVIII: Carlos Seixas, António Teixeira (1707-1774) e Francisco António de Almeida, num disco onde se destacam os solistas Jennifer Smith e Fernando Serafim, acompanhados pelo Coro e Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de Michel Corboz, num dos pontos cimeiros desta discografia.

Estas duas séries foram uma grande mostra para o mercado internacional, onde é evidente, também, a curiosidade e interesse de intérpretes, editoras e público por um repertório e património completamente desconhecido e inédito até então. *Portugaliae Musica* contou com edições pomposas, que não deixam nada a desejar quando compara-

das com muitas do nosso tempo, e apetrechadas com notas à margem a cargo de nomes como Santiago Kastner (1908-1992), João de Freitas Branco (1922-1989) ou Filipe de Sousa (1927-2006), sobretudo os dois primeiros, nomes incontornáveis da musicologia portuguesa do século passado. Esta foi a primeira colecção a divulgar a música portuguesa de forma consistente e estruturada, constituindo novidade não apenas no âmbito português mas também no mercado internacional. No entanto, em 1984 a colecção já se encontrava completamente esgotada, tendo sido recentemente reeditada em CD uma pequena selecção de música sacra e de órgão, numa CD-Box de 50 discos denominada *The Golden Age of Archiv Produktion* (2015).

O legado do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian repercute-se de variadíssimas formas e com impacte assinalável em diferentes contextos. Mas esta colecção é também resultado de um processo articulado entre edição de partituras, programação musical e registo fonográfico sem precedentes no nosso país e que merece ser valorizado. A recuperação e revisitação destes discos é sempre um passo imprescindível quando queremos olhar para trás e conhecer a história da música em Portugal.

NOTAS

¹ A Archiv Produktion foi uma etiqueta criada pela Deutsche Grammophon, em 1945, especificamente para criar um catálogo dedicado ao repertório de música antiga, com gravações levadas a cabo por uma primeira geração de intérpretes (entre eles Helmut Walcha, Dietrich Fischer-Dieskau, August Wenzinger e o Schola Cantorum Basiliensis, Hans-Martin Linde, Karl Richter ou Ralph Kirkpatrick) interessados na música e instrumentos históricos. Segundo o musicólogo inglês Timothy Day, em *A Century of Recorded Music* (2000), Yale University Press, p. 109: «Archiv Produktion, described as the ‘History of Music Division of the Deutsche Grammophon Gesellschaft’, and the company emphasized its distinctiveness: ‘the musical works are offered... in their complete authentic form based on the original versions performed faithfully to the original style using historical instruments in “living” interpretations by highly qualified specialist performers n recordings of the highest standard using the latest technical developments’.» (p. 109)

² A Fundação Calouste Gulbenkian, apesar de nunca ter publicado no domínio da edição discográfica, levou a cabo um importante investimento e mecenato, ao longo dos anos, quer na realização de gravações dos seus próprios agrupamentos (Coro e Orquestra Gulbenkian), quer no apoio a gravações de repertório português por intérpretes nacionais e internacionais, em diversas editoras do mercado português e estrangeiro; ver Esgaio, Rui & Vieira, João Forjaz (2008) *Fundação Calouste Gulbenkian – 1958-2008: Factos e Números*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 129.

³ Maestro titular da Orquestra Gulbenkian entre 1967 e 1970.

⁴ Esse restauro foi levado a cabo no âmbito das iniciativas de recuperação do património instrumental, integradas na Lisboa’94-Capital Europeia da Cultura. O restauro foi efectuado pelos organeiros Christine Vetter e Claudio Rainolter, sob a supervisão do organista Joaquim Simões da Hora (1941-1996).

Tesouros Instrumentais

Uma rubrica do **Museu Nacional da Música**

JOÃO PEDRO MENDES DOS SANTOS TEXTO

PROFESSOR NO CONSERVATÓRIO NACIONAL
E VOLUNTÁRIO NO MUSEU NACIONAL DA MÚSICA

O Museu Nacional da Música (MNM), herdeiro do espólio do Museu Instrumental do Conservatório Nacional, possui no seu acervo, além de uma riquíssima e diversificada coleção de instrumentos musicais, um arquivo documental de extrema relevância, composto por manuscritos históricos, edições de partituras, postais, fotografias, programas de concerto e um arquivo audiovisual em vários suportes: cilindros de cera, rolos de pianola, fitas magnéticas, cassetes, discos de goma-laca, discos de vinil...

Possui vários espólios importantes, tais como os do violinista e compositor Júlio Cardona e de seu pai José Augusto Ferreira da Silva, de Alfredo Keil, Tomás Alcaide e muitos outros.

Os 150 anos do nascimento de Vianna da Motta (22.04.1868 - 22.04.2018) serão comemorados pelo MNM com um concerto em que o pianista João Costa Ferreira interpretará várias obras representativas das várias fases do compositor. Inaugurar-se-á também uma exposição com documentos pertencentes ao Museu e a colecionadores particulares, que mostram as várias facetas do músico: intérprete, compositor, ensaísta.

(1) Postal autografado por Vianna da Motta reproduzindo o quadro de Columbano (1857-1929); o autógrafo tem a data 20 de Abril de 1940.

(2) Capa da edição da mazurka "Amizade" [1876?], para piano, composta por Vianna da Motta aos 7 anos.

(3) Capa da edição da Barcarola n.º 2, em Si bemol maior, Op. 17 [ca. 1905], para piano, editada pelo semanário *O Mundo Musical*.

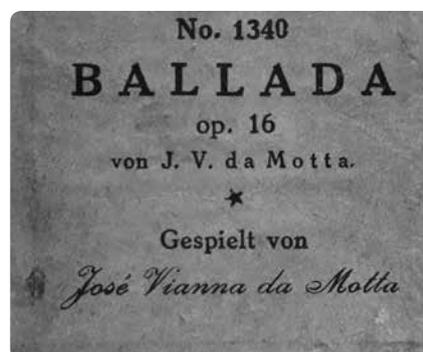
(4) Capa da edição da *Ballada*, Op. 16, sobre duas melodias portuguesas [1905], para piano, editada pela Casa Moreira de Sá, do Porto.

(5) Capa da primeira edição da sinfonia *À Pátria*, Op. 13 [1894], editada pela casa Chiafarelli e Mello Abreu, de São Paulo, em 1908, e doada ao Museu pelo neto do compositor, José Brandão, no âmbito destas comemorações

(6) Etiqueta do rolo de pianola da *Ballada* de Vianna da Motta interpretada pelo próprio compositor. Não se conhece em toda a discografia de Vianna, enquanto intérprete, qualquer edição desta obra. Será seguramente um exemplar raríssimo.



1



6



A Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria da Luz Camara

AMIZADE

MAZURKA

Composta para Piano pelo menino

J.^E VIANNA DA MOTTA

Aos 7 1/2 annos d'idade

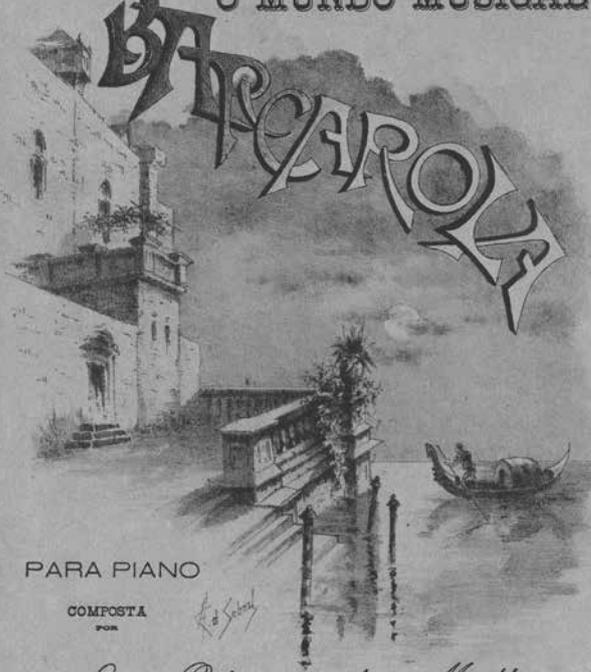
LISBOA Pr. 400 r.^s

2

Aos assignantes do semanario

O MUNDO MUSICAL

BARCAROLA



PARA PIANO

COMPOSTA POR

Jose Vianna da Motta

PROPRIEDADE

EMPRESA EDITORA MUNDO MUSICAL LISBOA

Alfredo C. S. Gomes

183, R. da Escola Polytechnica, 183 LISBOA

3

A Ex.^{ma} Sr.^a D. WARWARA KRIWTZOWA

BALLADA



sobre duas melodias portuguezas

PARA PIANO

por

Jose VIANNA DA MOTTA

OP. 16

CASA MOREIRA DE SA

Editora

Musicas, Instrumentos e Objectos d'arte.

105, Rua 31 de Janeiro - 107

PORTO (Portugal)

Depoté selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays. Droits réservés.

EMPRESA EDITORA MUNDO MUSICAL LISBOA

4

A PATRIA

Sinfonia

para

grande Orchestra

composta por

Jose Vianna da Motta.

OP. 13

Editores

Chiafarelli e Mello Abreu

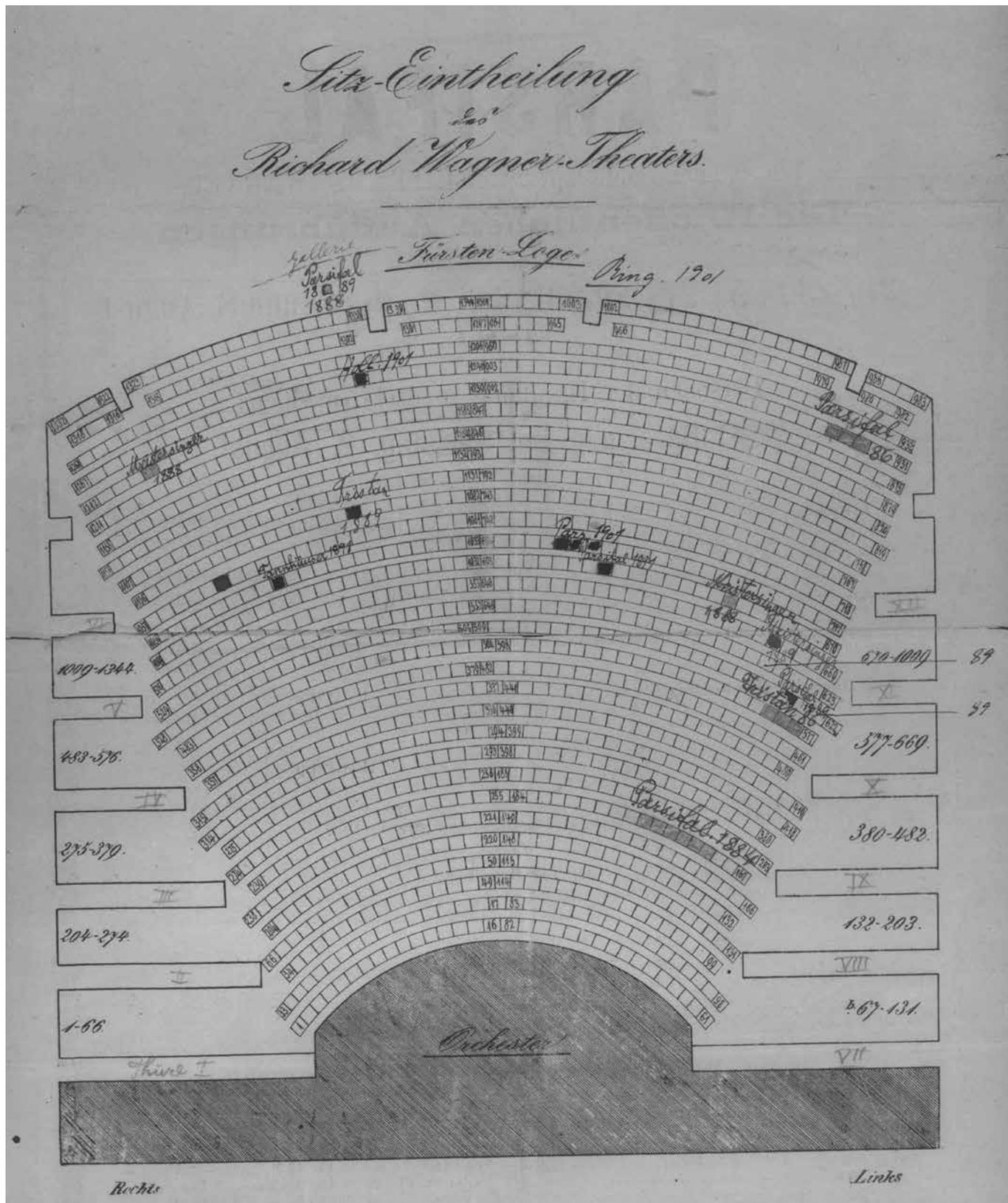
CASA BEETHOVEN

SÃO PAULO.

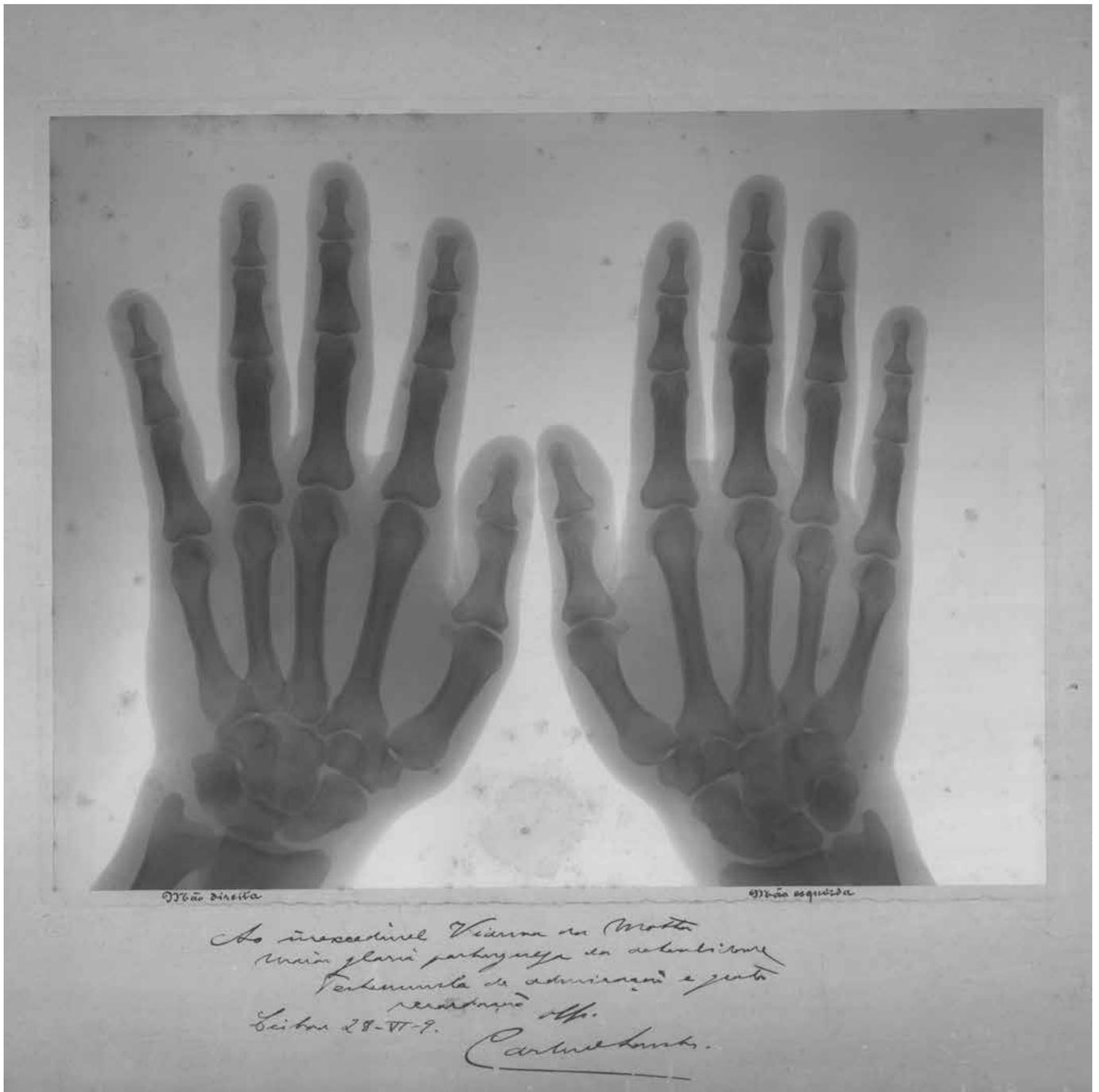
5

Coisas em que tropeço...

Uma rubrica de **Sílvia Sequeira** | área de Música da Biblioteca Nacional



Vianna da Motta foi um importante membro da Sociedade Wagneriana, frequentando assiduamente o Festival de Bayreuth. No seu espólio encontram-se vários cartazes deste festival e, no verso de um deles, uma planta da famosa Bayreuth Festspielhaus, onde assinalou as récitas a que assistiu e os lugares que ocupou, entre 1884 e 1901.



No espólio de Vianna da Motta encontra-se uma reprodução fotográfica da radiografia das suas mãos, oferecida pelo médico Carlos Santos, a 28 de Junho de 1909.



Participe na *glosas*!

Dedicada à divulgação do património musical de cultura lusófona, com destaque para a música de tradição erudita ocidental, dirige-se a um público diversificado, desde o melómano ao músico profissional, procurando assim reunir todos os cidadãos na redescoberta do passado e na mútua construção do presente.

ARTIGOS DIVERSOS | Gostaria de enviar notícias, informações sobre concertos, artigos de opinião, crítica ou outros textos de carácter não científico? Entre em contacto através de gcp@mpmp.pt.

CADERNOS DE MUSICOLOGIA | Gostaria de propor artigos de carácter científico? Envie a sua proposta ao Conselho Científico Lusófono através de ccl@mpmp.pt.

Torne-se assinante!

Contribua para o desenvolvimento das actividades e projectos do *mpmp*, usufruindo de inúmeros descontos e recebendo em sua casa a *glosas*, revista semestral.

Para mais informações, visite www.glosas.mpmp.pt ou contacte-nos através de mpmp@mpmp.pt.

glosas

celebrando a música clássica dos países de língua portuguesa

edições *mpmp*