

O Fado na composição erudita do final de oitocentos

Maria José Artiaga

A procura de identidade

No contexto dos nacionalismos europeus, o discurso português, iniciado nos anos oitenta do século XIX com as comemorações do tricentenário de Camões, adquiriu um tom de intenso patriotismo a partir de 1890 com o *Ultimatum*, passando a reflectir o sentimento de fragilidade do país num momento de crise económica e política. A longa história de independência portuguesa tornara premente a necessidade de investigar a etnogenealogia do seu povo¹, a partir dos traços psicológicos e espirituais da cultura popular, num tempo em que os levantamentos das tradições já se faziam por toda a Europa. Essa foi a tarefa da primeira geração de etnólogos portugueses, a partir das décadas de setenta e oitenta. Uma das figuras que mais se destacou nesse período foi Teófilo Braga.

Na introdução ao *Cancioneiro de músicas populares (1893-1899)*, de César das Neves e de Gualdino de Campos, Teófilo defende a música não apenas como um documento científico para o conhecimento do povo, através das suas canções e instrumentos, mas também como uma condição *sine qua non* para uma compreensão mais completa da poesia, por ser inseparável dela, ritmando o seu verso e, muitas vezes a sua

¹ Expressão utilizada por João LEAL, *Etnografias portuguesas (1870-1970). Cultura popular e identidade nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

forma e, ao anteceder-lhe muitas vezes no tempo e no espaço, permitir recuar às raízes primitivas das nações². O levantamento da música da nação em antologias, desde que apoiado em métodos científicos, ajudaria não só a conhecer os costumes populares, como contribuiria para realçar os diferentes estádios da história do país. No que respeitava à criação musical, o material colectado deveria servir de apoio ao compositor na tão desejada recriação da música portuguesa³. Como exemplo no passado, Teófilo apontava a Modinha, um género considerado caracteristicamente nacional por conhecidos viajantes e personalidades estrangeiras, como William C. Stafford⁴.

A falta, até aí, de uma recolha sistemática das fontes musicais populares levava muitos cronistas a considerarem ser essa a principal razão para a inexistência de uma música de cariz nacional. Era urgente, portanto, percorrer o país de norte a sul, coligir, comparar, antes que a canção urbana contaminasse a canção rural. A compilação de um corpus musical sólido, de origem rural, serviria não só de matriz e estímulo à imaginação do compositor como, desejavelmente, à constituição de uma linguagem musical inovadora. Em 1899, escrevia Manuel Ramos: «a arte vem do povo, soffre nas mãos do artista de genio uma elaboração superior, transcendente, sem perder o travo da sua origem, e volta ao povo»⁵.

Tendo como principal referência os músicos russos, que os portugueses ainda pouco tinham ouvido⁶, desejava-se que a música portuguesa alcançasse a mesma autonomia e, sobretudo, um nível seme-

² «Melodias portuguesas», in C. NEVES - G. CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares*, Porto: Empresa Editora, 1893, vol. I, V-VII.

³ *Ibidem*.

⁴ Sobre as origens da música portuguesa, diz Stafford: «O povo português possui um grande número de árias lindíssimas e de uma grande antiguidade. Estas árias nacionais são os lunduns e as modinhas. Estas em nada se parecem com as árias das outras nações, a modulação é absolutamente original.» Teófilo BRAGA, *História do teatro português. A baixa comédia e a ópera*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, p. 154.

⁵ «Apreciação crítica», in C. NEVES - G. CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares*, Porto: Empresa Editora, 1898, vol. III, VI.

⁶ Durante a segunda metade do século XIX, e de acordo com os dados até agora disponíveis, sabe-se que os compositores russos ouvidos em Lisboa, com exclusão de Anton Rubinstein, foram Glinka, pelo menos a partir de 1879, Tchaikowsky, a partir de 1884 e essencialmente na música da câmara; Borodine, em 1885 mas, sobretudo a partir da década de 1890. Ver Maria José ARTIAGA, «Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870 - 1900» (diss. de doutoramento, Royal Holloway - University of London, 2007).

lhante, que a tirasse da letargia, ou das influências italianas ou francesas que a marcavam. Para tal, na *Arte Musical* advogava-se: «Aproveitemos dos mestres as lições e não as maneiras»⁷.

Como em muitos outros países, acreditava-se na total pureza dos cantares rurais, fiéis depositários da alma da nação. No preâmbulo do seu *Cancioneiro*, César das Neves escreve: «Se o poema popular d'uma nacionalidade brota espontaneamente do sentimento do povo que a constitui, pela assimilação de seus próprios elementos n'elle se consubstancia o estado psicologico que lhe dá a homogeneidade, e a concentração de todas as suas forças vitales lhe caracteriza a independencia»⁸.

É sobre as tradições populares, consideradas sustentáculos legítimos da nação, que o artista deve procurar a sua inspiração, de forma a criar um produto capaz de ser reconhecido como genuinamente português⁹, quer dentro do país ou fora dele. Foi esta, quanto a nós, a ambição de Alfredo Keil que, ao pretender ser reconhecido como o mais legítimo representante da música portuguesa, ambicionava, por essa via, ver-lhe reconhecido o mesmo estatuto a nível internacional, tal como acontecera com os compositores de países musicalmente periféricos como a Noruega, a Dinamarca ou a Finlândia.

As obras que, um pouco por todo o lado, surgiram no contexto do nacionalismo musical, podem ser consideradas um exemplo dessa mesma tendência por, através da afirmação de elementos invocados como autóctones, chamarem a si o protagonismo musical face aos países que até aí detinham a supremacia¹⁰. Partindo da tese defendida por Benedict Anderson, de que «o factor nacional e o nacionalismo são artefactos culturais de um tipo especial»¹¹, a vontade de emancipação musical surgida durante o século XIX reflectiu-se de formas muito

⁷ «A Musica na Allemanha», *Arte Musical* 20 (1874), p. 2.

⁸ César A. das NEVES – Gualdino de CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares*, Porto: Empresa Editora, 1895, vol. II, XI.

⁹ Júlio Neuparth, na revista *Amphion*, numa polémica tida com Mello Barreto da *Arte Musical*, dá a seguinte definição de música nacional: «a musica de qualquer paiz é a que nasce dos seus costumes, dos seus genios, das suas canções populares e se não póde confundir com a de outro qualquer», *Amphion* 12 (1891), p. 90.

¹⁰ Ver, a este respeito, Harry WHITE – Michael MURPHY, *Music and Nationalism: Re-evaluations of the History and Ideology of European Musical Culture, 1830-1945*, Cork: Cork University Press, 2001, p. 10.

¹¹ Benedict ANDERSON, *Comunidades imaginadas*, Lisboa: Edições 70, 2005, p. 23.

diversas, consoante a especificidade cultural, política e social de cada povo. Em Portugal, ela vinha sendo requerida, entre outras razões, como uma forma de afirmação da música portuguesa, face a modelos que há muito vinham sendo postos em causa, como o italiano.

O levantamento do repertório popular

As primeiras compilações surgidas na segunda metade do século XIX são da responsabilidade de João António Ribas, em 1857, de Adelino António das Neves e Mello, em 1872, e a já referida de César das Neves e Gualdino de Campos, entre 1893 e 1898.

No pequeno cancioneiro de João António Ribas o repertório colectado e transcrito para canto e piano é, de acordo com o autor, da Beira, Trás-os-Montes e Minho. Nele aparecem dois fados, *O fado atroador*, de Coimbra, para voz e piano e *O fado rigoroso da Figueira da Foz*, para piano solo. Em ambos o carácter que aparece escrito é o *Landum*¹².

O cancioneiro de Adelino António das Neves e Mello, com melodias de várias províncias, transcritas apenas para voz, não contém fados. O fado só volta a aparecer nos três volumes de César das Neves e Gualdino de Campos.

A heterogeneidade do repertório coligido no cancioneiro de Neves e Campos — entre o rural e o urbano, o novo e o antigo, o anónimo e a canção de autor —, assim como a sua transcrição para canto e piano, foi alvo de várias críticas e de posições nem sempre unânimes. Leite de Vasconcelos, referindo-se à componente literária, da responsabilidade de Gualdino de Campos, critica o autor de não ter «educação ethnológica» e, por isso, proceder a critérios errados na recolha de exemplares, nomeadamente, intercalando «quadras que não são do povo» no meio de «cantigas genuínas»¹³. Já Sousa Viterbo encontra no processo de osmose entre o popular e o erudito mais vantagens do que desvantagens.

¹² Landu ou Landum segundo Ernesto VIEIRA, *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música*, Lisboa: Lambertini, 1899.

¹³ José Leite de VASCONCELOS, «Bibliographia: Cancioneiro de musicas populares para canto e piano, por César das Neves & Gualdino de Campos. Porto, 1893-1894», *Revista Lusitana: Archivo de estudos philologicos e ethnologicos relativos a Portugal*, III, Porto: Livraria Portuense, 1895, pp. 190-192.

Embora considere que se trata de uma primeira «colheita» que deve ser seguida de «selecção», acrescenta:

Bastantes dos trechos colleccionados teem um sabor erudito [...]. Longe, porém de ser um inconveniente, quer-nos parecer que tem muito de vantajoso o conglobar n'este ramo a flora da sala a par da flora das ruas ficando-se assim conhecendo [...] como é que a musa do povo vem buscar no alto a sua fonte de inspiração e como é que a musa do cultismo vae revigorar-se muitas vezes e tonificar o seu organismo nas origens primitivas¹⁴.

Viterbo, ao contrário dos antropólogos portugueses da sua época, destaca-se assim por realçar o intercâmbio existente entre as diversas manifestações artísticas, mesmo nos espécimes populares, considerando-os objectos impuros, locais de reciprocidade do lugar e do tempo em que vivem. Essa constatação levou-o a manifestar alguma desconfiança a propósito da eficácia nacionalista das óperas de Keil¹⁵, na medida em que a originalidade do repertório popular se pudesse revelar insuficiente ou inexistente na potencialização de uma linguagem musical inovadora. Como muitos dos seus contemporâneos, Viterbo faz depender a singularidade da obra das principais componentes musicais da canção popular, no que esta possa conter de autêntico ou inovador (leia-se exótico), desviando assim a atenção da capacidade compositiva do músico que explora esse material.

Contrariamente às várias críticas que foram feitas ao *Cancioneiro* de César das Neves e de Gualdino de Campos, reveladoras do espírito romântico que rodeou as recolhas populares e da autenticidade que se imaginava conseguir por métodos científicos, o *Cancioneiro de músicas populares*, evidencia uma realidade diferente daquela que se desejava — a de uma sociedade rural detentora de um passado musical ao abrigo da mudança dos tempos — ao retratar a sociedade sua contemporânea e os costumes da época. Através das letras, músicas e danças transcritas ou comentadas, vamos adquirindo um manancial de informação em

¹⁴ S. VITERBO «Apreciação crítica» (v. n. 5), v.

¹⁵ «Pelo que diz respeito à estrutura musical propriamente dita é que não podemos affiançar se Alfredo Keil tem correspondido perfeitamente ao ideal que se traçou e a que aspira. Resta, porém, saber, e isso é ainda um problema que julgamos em aberto, se a musica popular portugeza se presta a largas inspirações para uma opera e se existe com effeito, no organismo musical portuguez, alguma coisa de genuinamente original.» Sousa VITERBO, *Subsidios para a historia da musica em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932, p. 300.

vários domínios, como no que se refere ao impacto de determinados acontecimentos políticos, por exemplo, os que aludem às guerras peninsulares ou à crise monetária de 1891; às danças do salão mais em voga, como a valsa e a polca; às músicas com mais popularidade, propagadas pelas filarmónicas; aos cantos escolares, etc.

Os autores assumem, sem disfarce, terem optado por não alterar ou suprimir o que viram e ouviram, contrariando o conselho que lhes tinha sido dado de não incluírem na sua obra «ex estrangeirismos, em uma publicação cuja fisionomia deveria ser essencialmente nacional»¹⁶.

Os fados transcritos no *Cancioneiro de músicas populares*, ao longo dos três volumes e em presença crescente, são um indício da popularidade que esse género tinha nos salões e na sociedade da época. Tal como os restantes exemplares, são para canto com harmonização ao piano e dedicados a várias senhoras da alta burguesia do Porto. A disseminação do fado não só no país como no estrangeiro, como refere Madame Rattazzi¹⁷ ou Diane de Monglave, esta última nas suas crónicas sobre a vida musical portuguesa na revista *Art Musical*¹⁸ são mais um testemunho da apropriação generalizada do fado nos anos oitenta e da sua popularidade indistintamente das classes sociais. A este respeito, não deixa de ser curiosa a definição que Monglave dá: «Le Fado est donc le chant populaire des campagnes»¹⁹.

A partir do momento em que o debate em torno da recolha da música popular adquire foros de cientificidade, nomeadamente na *Revista do Conservatório Real de Lisboa*²⁰ e, mais tarde, no texto de António Arroio²¹, o fado deixa de aparecer nas compilações, devido à sua falta de antiguidade²² e à sua vertente urbana e impura.

¹⁶ C. NEVES – G. CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares* (v. n. 2), p. 17.

¹⁷ Em Paris, diz a autora ter estado presente numa *soirée* em casa do conde de Paraty onde terá ouvido «harpejar na guitarra os fados nacionais, de uma originalidade fantasiosa» (Maria Rattazzi, *Portugal de relance*, Lisboa: Antígona, 1997, p. 130)

¹⁸ Diane de MONGLAIVE, «La Musique en Portugal», *Art Musical* 21/8 (1882), p. 61.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Eduardo Schwalbach LUCI, «Cancioneiro popular português», *Revista do Conservatório Real de Lisboa* 1 (1902), pp. 15-16.

²¹ «Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita», in P. F. TOMÁS, *Velhas canções e romances populares portugueses*, Coimbra: Typographia França Amado, 1913.

²² Vários autores, entre os quais Ernesto Vieira e Pinto de Carvalho, datam o seu aparecimento aos anos quarenta do século XIX.

Pessimismo e decadência

O pessimismo gerado pelo *Ultimatum* teve um eco generalizado nas décadas de 1890 e 1900 pelas vozes de muitos intelectuais portugueses. Vários acontecimentos ocorridos nesse período — do grupo de intelectuais que se intitulou os «vencidos da vida» ao suicídio de figuras como Camilo Castelo Branco (m. 1890), Júlio César Machado (m. 1890), Antero de Quental (m. 1891), — tornaram-se símbolos de desilusão de toda uma geração, que nos anos 70 acreditara conseguir aproximar o país económica, social e culturalmente do resto da Europa. Adolfo Coelho e Rocha Peixoto, dois dos principais protagonistas da segunda geração de antropólogos portugueses, na imagem negativa que fizeram do carácter português, em textos como «Os ciganos de Portugal» (1892) e em «O cruel e triste fado» (1897), chegaram a transmitir a ideia de que a própria cultura popular estaria já contaminada pelo estado de declínio do país²³.

Para estes autores o fado representa a verdadeira e mais genuína essência do carácter português e da sua história no que têm de mais negativo e decadente. Como escreve Rocha Peixoto: «Portugal tem pois e apenas, de genuinamente seu, o fado»²⁴. Na representação de todo um povo, mesmo que pela negativa, o fado torna-se a sua expressão mais legítima e o seu elemento mais unificador.

Embora partilhando das opiniões de Rocha Peixoto, a posição do ensaísta e crítico musical António Arroio é menos determinista quando, numa palestra dirigida aos estudantes, em 1909, propugna o canto em coro como forma de reagir às componentes negativas do fado que ele acredita exprimirem «o estado de inercia e de inferioridade sentimental em que o nosso país está mergulhado ha muitos annos e do qual urge que saia»²⁵.

No último quartel do século XIX a ideia de que o carácter português era intrinsecamente triste e melancólico era corrente e generalizada. Esses sentimentos, associados à saudade, constituíram um *topos* por excelência nos textos de muitos autores. A canção portuguesa, parecia

²³ Esta opinião é expressa por J. LEAL, *Etnografias portuguesas (1870-1970)* (v. n. 1), p. 55.

²⁴ Rocha PEIXOTO, *Obras*, Póvoa do Varzim: Edição da Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 1972, vol. II, p. 229.

²⁵ No mesmo sentido se pronunciará Luis de Freitas Branco anos mais tarde na *Arte Musical*, numa crónica não assinada que pensamos ser sua (*Arte Musical* 25 [1930], p. 1).

ser disso mesmo reflexo, por antinomia à canção do país vizinho, tal como defendia um autor espanhol num texto publicado no jornal *A Voz do Commercio*, em 1896, quando observa que ambos os reportórios reflectem o carácter oposto dos dois povos²⁶. A partir desta convicção, a sua associação à saudade, à fatalidade, ao fado é, para muitos, natural.

Num artigo de 1890 da revista *Amphion*, G. M. [Greenfield de Melo] defende:

Quer esses cantos nos viessem, por essencia ou influencia, dos arabes, quer hajam brotado espontaneos d'entre nós, todos elles teem, para assim dizermos, o caracter pronunciado de uma *Fatalidade* aterradora. Parece que, ao cantarmos, as garras do *Destino*, as negras azas do *Fado* crudelissimo e implacavel, se despregam immensamente largas e nos envolvem na sombra espessa da Desgraça que por sobre nós se estira, lobrega invencivel, suffocante [...] // Que o diga essa canção do *Fado* conhecida em toda a parte, e cuja fórma essencial se conserva intacta a despeito das variantes introduzidas. Quem seria o seu auctor? *Mysterio*. D'onde proveio? Ignora-se. Nasceria no alcoice, solta pela voz de alguma desgraçada que o Destino atirou á lama? Talvez. Ou será a fórma primordial concreta de exprimir em musica tudo o que na linguagem se insinua pela palavra *Saudade*?²⁷

Um carácter semelhante, «circunspecto e grave», caracterizava as danças populares, segundo Teófilo Braga, citando o estudioso Eduardo Noronha²⁸. Estas características levaram o mesmo cronista do *Amphion* a escrever um artigo em que propunha correlações directas com a música dos romenos e dos húngaros, que ele considerava do mesmo tipo. Esta atmosfera musical era obtida, na sua opinião, pela «persistencia sobremaneira acabrunhadora dos tons menores» e pela utilização de uma «tessitura normalmente média ou pouco elevada, como convém aos que se entregam à doce manifestação de uma tristeza serena»²⁹.

²⁶ «La jota pide luz, castañuelas y vino en jarro. La petenera pide algomas: abrazos de muger que ahoguen, besos que quemem neurosis debilitantes y por encima de todo esto cañnitas de manzanilla bajo el toldo de una parra. En cambio, "o fado" pide silencio absoluto, penumbra misteriosa y una cierta dosis de tristeza en el corazon. Con diferencias tan marcadas antojáseme tarea fácil legislar para todos los dos países sin mas que consultar cuadernos de música popular.» Alberto PIMENTEL, *A triste canção do sul. Subsídios para a história do Fado*, Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, pp. 16-17.

²⁷ [Greenfield de Melo], «A musica popular em Portugal», *Amphion* 1 (1890), p. 3.

²⁸ Teófilo BRAGA, *Cancioneiro popular português*, Lisboa: J. A. Rodrigues & C^a, 1913, p. 464.

²⁹ [Greenfield de Melo], «As escolas de canto em Portugal», *Amphion* 19 (1890), pp. 1-2.

Também a Condessa de Proença-a-Velha, uma defensora entusiasta da utilização das melodias tradicionais na criação de uma música genuinamente portuguesa, considerava, em 1902, que a canção popular portuguesa revelava a decadência do país face a um passado de glória e, anos mais tarde, acrescentava que a melancolia era um traço essencial do carácter português, presente nas suas canções, mesmo nas de embalar, de tal modo que faziam lembrar o fado «encantador e doentio»³⁰.

Em suma, o fado, como reflexo da alma portuguesa, é uma ideia generalizada nos muitos autores que falam dele, seja para representar o que há de mais negativo no carácter português, seja para cantar a precária situação social e económica do seu povo, seja como género musical por excelência da nação. Como escreve, em 1890, um crítico não identificado na revista musical *Amphion*: «A despeito das nossas cantigas, o *fado* por exemplo, não constituem o que se póssa chamar um genero, é este todavia um canto tão distinto, tão nacional, que bem merecia as honras de ser tratado artisticamente e apresentado ao publico com o amor patrio que as nossas proprias plateias tanto apreciam nas composições hespanholas»³¹.

De forma semelhante se referem a ele outros autores como Luis Palmeirim e Avelino de Sousa, este último num opúsculo publicado em 1912. Também o padre Tomás Borba, incitado por um amigo, para quem o povo sente a canção «como a mais bela expressão do sentimento nacional», se decide a compor um fado, com a intenção, sempre presente na sua obra, de responder às necessidades do ensino³². Mas o músico-pedagogo vai mais longe quando considera que a «ingénua melodia a que a alma artística do povo deu forma, um dia, sem se saber como, tem efectivamente, para gente portuguesa, tamanho valor estético, que os mais belos *lieds* de composição erudita lhe ficam a dever muito, quando, alguma vez, nos lembremos de estabelecer comparações»³³.

³⁰ Condessa de PROENÇA-A-VELHA, *Alguns séculos de música (Impressões de arte)*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1930, pp. 42-43.

³¹ F. F., *Amphion* 14 (1890), pp. 2-3.

³² Tomás BORBA, «O canto coral nas escolas», *Arte na escola*, Lisboa: Sociedade de Estudos Pedagógicos, 1916, p. 7.

³³ *Ibidem*.

A aristocratização do fado

Por volta de 1868-9³⁴, o fado conheceu um dos seus períodos de maior popularidade quer nos bairros populares, quer nos salões da aristocracia e da burguesia³⁵, onde se cantavam com acompanhamento à guitarra ou ao piano e se convidavam fadistas e guitarristas para animar as festas privadas. A sua entrada em lugares públicos frequentados por este mesmo público, como no Teatro da Trindade com a peça *Ditosa Fado*³⁶, ou no Casino Lisbonense³⁷, foi mais um sinal da sua aceitação generalizada, mesmo que as suas letras sofressem a censura para ir ao encontro dos «bons costumes» da sociedade.

A juntar à sua popularidade, o facto de muitos considerarem as suas origens remotas, incertas ou de proveniência árabe, com todo o fascínio que o exotismo implicou nesta época, nomeadamente para os compositores portugueses, foi mais um incentivo à sua apropriação. As associações que diversos autores iam fazendo entre a música portuguesa e a de outros povos — árabes, romenos ou húngaros — foi ilustrativa da atracção que uma determinada singularidade exercia no imaginário musical português, através das obras que se iam ouvindo nas salas de concerto como, por exemplo, as rapsódias de Liszt ou as *Danças Húngaras* de Brahms³⁸. O fado parece assim encarnar o ideal de uma «diferença fetichizada» (para utilizar o termo de Taruskin³⁹), para mais, gozando de uma popularidade que unia todas as classes sociais e o país de norte a sul. Como defendeu Ernesto Vieira no seu *Dicionário*: «O carácter essencialmente melancólico do fado, a sua grande populari-

³⁴ De acordo com Pinto de Carvalho (Tinop) que distingue dois períodos na existência do fado durante o século XIX: «a primeira, a fase popular e espontânea [...] a segunda, a fase aristocrática e literária, em que o fado é executado nas salas e nas praias da moda. Podemos fixar o fim da primeira e o começo da segunda entre 1868 e 1869. E nesta última fase, enquanto a guitarra sobe das espeluncas aos salões, vemos o piano descer dos salões aos botequins safardanas.» *História do Fado*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982, p. 93.

³⁵ Entre os que fizeram ouvir o fado nos seus salões conta-se a duquesa de Palmella, o Conde da Anadia e o Marquês de Castelo-Melhor. Estes últimos, segundo Pinto de Carvalho, terão mesmo sabido tocar guitarra. *Ibidem*, pp. 263 e 280.

³⁶ Representada em 1869.

³⁷ Em 1873, v. P. CARVALHO, *História do Fado* (v. n. 34), p. 280.

³⁸ As rapsódias foram, do conjunto das obras de Liszt, as mais ouvidas em Portugal no último quartel do século XIX. O mesmo se verificou relativamente às *Danças húngaras* de Brahms.

³⁹ Richard TARUSKIN, *Defining Russia Musically*, Princeton – Oxford: Princeton University Press 2000, p. 18.

dade e a circunstancia d'elle prevalecer sempre sobre todas as outras cantigas das ruas, cuja existência é ephemera, tornam-o digno de algumas investigações que seriam interessantes para a historia da musica popular»⁴⁰. E são exactamente compositores, como Alfredo Keil, Filipe Duarte, Luís Filgueiras, cuja actividade ao longo da vida foi marcada pela busca da afirmação da nacionalidade na vida musical portuguesa, que se vão apropriar do fado.

Apesar das tentativas entretanto feitas por alguns músicos portugueses, é contudo um estrangeiro o primeiro a provocar um forte impacto com o repertório popular utilizado em obras para orquestra, nas quais incluiu alguns fados. Victor Hussla, violinista alemão, que fora contratado para maestro da orquestra da Real Academia de Amadores de Música em 1887, apresenta as primeiras três *Rapsódias Portuguesas* para orquestra, no Teatro da Trindade, em 12 de Fevereiro de 1892.

O anúncio, publicado nos jornais, de que esta obra incluía canções do tipo popular, despertou uma enorme curiosidade no público que encheu a sala. As reacções foram entusiastas. Vários jornalistas confirmaram nos jornais diários o sucesso obtido no público. Em particular, o jornalista do *Diário Popular*, escreve:

Todas três [Rapsódias] tiveram um exito magnifico que deve servir de incentivo aos nossos compositores. [...] A 2ª onde o auctor introduziu os *motivos* de fados é por este facto a que mais entusiasmo despertou. Quando rompeu o primeiro, o da *Anadia*, houve um fremito em toda a sala. Fallava a alma portugueza! O naipe dos violinos parecia um grupo de guitarristas. Foi bisado o trecho. [...] Hussla foi muito victoriado e recebeu entre outros brindes uma guitarra com um esboceto de Malhoa, representando uma tricana, offerta da Academia⁴¹.

Para além de responder aos anseios da tão desejada música nacional, os críticos valorizaram na obra do maestro alemão: «A instrumentação, a maneira original e notavel no modo de fazer as transicções de um para outro motivo, e escolha d'elles»⁴². Tudo revelava em Victor Hussla:

[...] um talento artistico admiravel, e digno dos maiores elogios. [...] Nunca a musica nacional, tão cheia de originalidade, de inspiração e de sentimen-

⁴⁰ E. VIEIRA, *Diccionario Musical* (v. n. 12), pp. 238-239.

⁴¹ «Concerto», *Diario Popular* (13 de Fevereiro de 1892), p. 1.

⁴² «Theatros: salão da Trindade», *O Tempo* (13 de Fevereiro de 1892), p. 2.

to, foi executada com tamanha perfeição, nem ouvida com tanto fervôr. [...] Só nos resta lamentar que fosse preciso vir a Portugal um artista de fóra para encontrar e apreciar as bellezas da nossa muzica popular⁴³.

Os fados aparecem na segunda e terceira rapsódias de Hussla, tendo o compositor recorrido ao encadeamento de vários temas retirados, em grande parte, dos cancioneiros de João António Ribas e de César das Neves. Na segunda rapsódia, onde os fados têm uma presença mais expressiva, a apropriação do género faz-se, na partitura para piano⁴⁴, entregando os acordes arpejados da guitarra à mão esquerda e a linha melódica à mão direita, utilizando em ambas uma grande simplicidade de meios (Exemplo 1).



Exemplo 1. Excerto de um dos fados da *Rapsódia Portuguesa* nº 2, para piano, de V. Hussla.

Na terceira rapsódia, a presença dos fados é menos expressiva embora a apropriação do género seja idêntica à da rapsódia anterior. De uma forma geral, na harmonização das diversas melodias do repertório popular, Hussla serve-se de uma série de meios frequentemente utilizados na época para evocar o primitivismo e a rusticidade das fontes como: longas pedais, bordões, e algumas asperezas harmónicas resultantes da utilização de intervalos e acordes dissonantes.

O que parece ter entusiasmado o público terá sido o facto do repertório popular ter sido tratado orquestralmente, do compositor ter utilizado uma grande diversidade de temas (incluindo um tema das ilhas de Cabo Verde) o que, ao olhar dos críticos, era prova determinante da existência de recursos em abundância, aptos a serem utilizados pelos criadores portugueses. No que respeita aos fados, o facto de terem sido apresentados num contexto erudito, mostrou ser possível reabilitar mais este género do seu contexto original, considerado de

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Até ao momento não foi possível encontrar as partituras para orquestra.

«baixo extracto», para o domínio erudito. A imitação conseguida por Hussla, na transposição dos cantos populares para o domínio da orquestra, em particular, na imitação do som das guitarras, parece ter sido um dos factores que entusiasmou os cronistas, em particular, Júlio Neuparth na crítica detalhada que dedicou às Rapsódias na revista de música *Amphion*⁴⁵. O facto de um alemão ter conseguido, através dos fados, reflectir a alma portuguesa, nomeadamente o seu espírito melancólico, foi mais outro factor a suscitar a admiração dos cronistas portugueses.

Em suma, valorizou-se o facto de ter sido um estrangeiro a dar o exemplo de como o reportório tradicional era vasto e passível de ser utilizado na música orquestral, mas o que mais sobressaiu das críticas foi a qualidade da imitação a que Hussla o submeteu. Apesar de não ter sido referido, não coube ao maestro alemão a faculdade de, a partir das canções populares, renovar a linguagem musical como se pretendia.

A impressão que estas obras deixaram em Viana da Mota deve ter sido marcante. De acordo com um crítico, o pianista terá pedido à Real Academia de Amadores de Música que as repetissem no concerto seguinte, o que aconteceu⁴⁶. Passado um ano da estreia das Rapsódias de Hussla, Viana da Mota apresentou a primeira das suas *Rapsódias Portuguesas* para piano, contendo vários fados (*Fado de Coimbra*, *Fado Taborda*, *Fado das salas*, *Fado de Cascais*, *Fado Lisbonense*). O público recebeu-os de forma «calorosa» e «arrebatada» segundo o testemunho dos críticos da época⁴⁷.

Na *Rapsódia* n.º 1, dedicada ao rei D. Carlos, apresentada à imprensa no Salão da Casa Sasseti em 12 de Abril de 1893, Viana da Mota explora os temas populares a partir de um virtuosismo pianístico muito devedor da escrita de Liszt, o que foi igualmente sublinhado por alguns críticos e levou ao entusiasmo o público, rendido pela técnica do autor⁴⁸. Nesta obra, Viana da Mota não foge ao procedimento que ele próprio

⁴⁵ Júlio NEUPARTH, «Concertos», *Amphion* 4 (1892), pp. 25-26.

⁴⁶ «Real Academia de Amadores de Musica», *Diário de Noticias* (25 de Abril de 1893), p. 1.

⁴⁷ «Vianna da Motta», *Diario Popular* (18 de Abril de 1893), p. 1.

⁴⁸ Enquanto o crítico do *Amphion* destaca as «passagens de bravura» e a dificuldade técnica que elas evidenciam em nada devendo às de Liszt, Manuel Ramos, na «Apreciação crítica» que faz no terceiro volume do *Cancioneiro de músicas populares*, comenta: «As rhapsodias, que são, sob o ponto de vista technico, como peças de piano, muito bem feitas, teem talvez o pequeno senão de se resentirem dos processos de Liszt o que até certo ponto desnacionalisa e afoga os themas.» C. NEVES – G. CAMPOS., *Cancioneiro de músicas populares* (v. n. 5), III, VII.

criticará em Liszt anos mais tarde, quando considerou que as *Rapsódias Húngaras* não eram mais que «transcrições ou melhor: fantasias sobre melodias alheias»⁴⁹. Em textos posteriores, o pianista português mudará a sua posição relativamente ao aproveitamento do material folclórico, defendendo uma atitude mais livre da parte do compositor, em vez da utilização directa do repertório popular o que, nas suas palavras, denunciava uma «posição etnológica» mais do que criativa⁵⁰.

A julgar pelas críticas da época, a rapsódia de Viana da Mota não parece ter conseguido outro resultado senão o do reconhecimento público pela técnica virtuosística do autor, confirmando o papel único que o artista detinha a nível internacional. A obra servia assim para reconhecimento mais do pianista do que do compositor, para mais, evidenciando a influência de Liszt tão comentada pela imprensa (Exemplo 2).



Exemplo 2. Excerto da *Rapsódia* nº 1 de Viana da Mota.

A rapsódia, foi um género frequentemente utilizado pelos compositores portugueses neste tipo de repertório. Assumindo ao longo do século XIX, e em particular com Liszt, um tom épico e elegíaco, a rapsódia tornou-se expressão recorrente dos movimentos nacionalistas musicais. Pela sua estrutura normalmente fragmentária e aberta, permitia aos compositores associar toadas populares muito diversas no carácter, e submetê-las a um tom improvisatório que favorecia o seu

⁴⁹ Este comentário retirou-o Viana da Mota do músico Peter Raabe (1872-1945) num dos seus escritos sobre Liszt. Viana da MOTA, *Vida de Liszt*, Porto: Lopes da Silva, 1945, p. 92.

⁵⁰ João de Freitas BRANCO, *Viana da Mota*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 171.

aproveitamento virtuosístico. Também do ponto de vista da recepção, a rapsódia era um género que facilitava o reconhecimento dum herança nacional, pelo conjunto dos temas que, quando pretendiam representar o país de norte a sul, faziam com que toda uma audiência se revisse enquanto grupo homogéneo unido em torno dum mesmo legado. O aproveitamento deste género pelos músicos portugueses de que temos vindo a falar, revela um entendimento semelhante, evitando ousadias ou liberdades que pusessem em risco a identificação dos temas.

No ano seguinte ao da apresentação da obra de Viana da Mota, foi a vez de Alexandre Rey Colaço apresentar o seu primeiro fado para piano, num concerto realizado no salão do Teatro da Trindade, em Março de 1894⁵¹. Herdeiro do espírito romântico europeu e grande admirador dos músicos alemães — de Bach a Brahms —, não esquecendo o «sublime Chopin!»⁵², o pianista-compositor advogava às novas gerações que procurassem apenas a «forma» nas «músicas estrangeiras», mas que se inspirassem nas «fontes naturaes»⁵³: «Inspirem-se dos nossos ritmos, das doces e ingenuas melodias que nos legou o passado! [...] Procurem na melodia popular nacional a genuína, única e exacta inspiração! [...] Graças á Arte – á Arte legítima e puramente nacional — poderíamos sacudir o letargo em que jazemos, e sentiríamos então cantar nas nossas veias o que Calderon chama «la musica de la sangre!»⁵⁴.

Entre os críticos da época, houve quem acentuasse, nos seus fados, o carácter de música de salão, considerando-os «morceaux adoráveis de concepção e de efeito»⁵⁵; houve quem considerasse o estilo já ultrapassado, do género que fizera a glória de um Prudent em tempos idos⁵⁶ e também houve quem, mais tarde, considerasse: «[o] compositor que melhor soube enquadrar a terna melopêa nos esplendores d'uma harmonia e de uma decoração sabias [...] onde o imprevisto do detalhe ornamental se casa de uma fôrma feliz ao imprevisto da harmonização»⁵⁷.

⁵¹ Os restantes fados de Rey Colaço serão apresentados ao longo da década de 1890 e de 1900.

⁵² Alexandre Rey COLAÇO, *De música*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1923, p. 97.

⁵³ Ao contrário de Manuel Ramos, Colaço revela a preocupação em seguir o cânone internacional.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁵ «Salão da Trindade», *O Século* (18 de Dezembro de 1895), p. 2.

⁵⁶ «O Concerto de Rey Colaço», *Novidades* (18 de Dezembro de 1895), p. 2.

⁵⁷ «Noticiário», *Amphion* 22, p. 345.

As ideias que Rey Colaço advogou para a constituição de uma música nacional realizou-as nas suas obras para piano e para canto e piano. Os seus fados são um reflexo do lirismo que o autor encontrou nas melodias tradicionais e da nostalgia que atribuiu à alma portuguesa. Não seguem a forma rapsódica e virtuosística dos autores anteriores, encontram-se entre a música de salão e a *Characterstück* (peça de carácter), onde vários estilos se cruzam.

Os fados de Colaço não se limitaram a uma mera imitação da voz e da guitarra, como o fizeram a maioria dos músicos que se apropriaram deste género na época, mas surgem estilizados e imbuídos do vocabulário romântico de tradição germânica, nos ritmos, métricas, texturas e harmonias empregues, numa articulada relação entre o popular e o erudito. Colaço, nos seus fados, não irá corresponder à ambição dos que apelaram a uma linguagem musical inovadora, capaz de contribuir para uma via modernista na música portuguesa, capaz de se afirmar internacionalmente. Contudo, nos seus fados, a articulação entre o popular e o erudito vai além da citação ou da simples imitação do original (Exemplo 3).

Exemplo 3. Excerto do *Fado* n.º 8 de Rey Colaço.

Fortemente atraído pelo exotismo que marcou a sua época, de que foi igualmente protagonista e de que são testemunho obras suas, como as *Duas Danças Populares Espanholas para Piano*, o *Cante Flamenco* ou os *Esquisses Marocaines pour Piano*, entre outras, ele foi igualmente um dos principais porta-vozes do romantismo musical europeu, em particular o alemão, que tanto admirava, de cujos ideais e música foi, com Moreira de Sá, dos principais representantes em Portugal não só

como intérprete em obras para piano solo mas também na música de câmara⁵⁸.

Também Alfredo Keil escreveu vários fados para piano solo e para sexteto de cordas com piano⁵⁹. Este reportório insere-se no mesmo tipo de escrita de um conjunto de outras peças que o compositor escreveu no contexto da música de salão e no qual se contam, entre outros: valsas, polcas, mazurcas, quadrilhas e fandangos. Um carácter idêntico se pode verificar nos fados para piano de outros autores como Augusto Machado, Francisco Baía ou Júlio Neuparth. Em todos eles a escrita resume-se à transferência da melodia com o seu acompanhamento arpejado da guitarra para o piano.

O debate sobre a «substância» da música popular

Entre o retrato da alma portuguesa e a inovação musical a partir dos materiais populares, diversos autores debateram o que deveria ser uma escola de música nacional. Houve quem considerasse que o folclore português não continha a riqueza de recursos musicais do escandinavo ou, sobretudo, do russo, pelo que os compositores careciam da matéria prima para poderem realizar a sua tarefa. Bernardo Moreira de Sá foi um dos que partilhou essa ideia. Numa das suas *Palestras Musicais* diz: «Duas das qualidades superiores da musica popular eslava são a variedade de rithmos caprichosos e a plasticidade tonal e harmónica, o que permite revestir a melodia de opulenta harmonisação». E, em nota de rodapé, acrescentou: «A carencia d'esta plasticidade é um dos grandes fracos da musica popular portugueza. Esta a razão, me parece, porque teem sahido baldas todas as tentativas de constituição de uma trama artistica com a nossa musica popular»⁶⁰. Para Moreira de Sá, a substância musical era determinante para a constituição de uma música inovadora e, portanto, de uma linguagem capaz de se afirmar como autêntica a nível internacional, tal como acontecera em países considerados musicalmente periféricos. Mas em Portugal o autor não reconhe-

⁵⁸ Com diversos músicos portugueses e, em particular, com Victor Hussla a partir de 1888.

⁵⁹ Este último integrado na Suite *Airs Portugais*, em versões para piano solo e para piano e violino.

⁶⁰ Bernardo Valentim Moreira de Sá, *Palestras musicais e pedagógicas*, Porto: Casa Moreira de Sá, 1914, p. 57.

cia existirem recursos suficientemente distintivos que pudessem potencializar o seu aproveitamento.

Para a Condessa de Proença-a-Velha, pelo contrário, sendo a simplicidade das canções populares portuguesas a sua maior característica, esta não devia sofrer alterações sob o perigo de se perder uma componente essencial do espírito português, em particular, quando utilizada no *Lied*. Para esta autora, o contraste entre as melodias portuguesas e as espanholas, mais ornamentadas, não fazia as primeiras mais pobres como o tinham entendido alguns críticos estrangeiros. Na sua opinião, esse juízo reflectia apenas a superficialidade de quem as apreciara⁶¹. O facto da Condessa vir em defesa da preservação da simplicidade da música popular quando tratada pelo compositor, dever-se-á ao facto de considerar que o texto deveria ter a primazia sobre a música, o que advogará mais tarde: «Poesia e música, tendem sempre a reunir-se para se completarem, atingindo o máximo da intensidade expressiva, no clássico *lied*, onde a palavra deve dominar completamente a melodia que inspira. Não se trata da colaboração igualmente poderosa de duas artes reunidas, mas — é preciso fixar bem isto — *da absoluta sujeição da música à poesia*»⁶².

Uma opinião semelhante foi expressa pelo crítico Adriano Mereia, citado por Teófilo Braga⁶³, quando defendeu que as canções populares portuguesas eram caracterizadas pela simplicidade e pelo sentimento embora, ao contrário de Moreira de Sá, as considerasse muito próximas do folclore russo. O principal obstáculo residia na falta sistemática de um levantamento dos espécimes populares não só rigoroso mas em abundância, à semelhança do que os eslavos há muito tinham realizado, de forma a que os compositores portugueses se sentissem motivados a «cultivá-lo».

Finalmente, e voltando ao comentário tecido por Viterbo na «Apreciação Crítica» ao *Cancioneiro* de César das Neves, o facto dos espécimes populares se apresentarem imbuídos de elementos eruditos, vinha pôr em causa, para aqueles que defendiam a total pureza do material musical, a originalidade procurada nas fontes remotas.

⁶¹ As suas observações em torno da «extrema pureza» das melodias portuguesas vêm expressas no pequeno opúsculo *Os nossos concertos: Impressões de arte*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1902, pp. 173-174.

⁶² C. PROENÇA-a-VELHA, *Alguns séculos de música* (v. n. 30), p. 18.

⁶³ T. BRAGA, *Cancioneiro Popular* (v. n. 28), p. 461.

Face a tais problemas, o fado apresentava-se como o género por excelência, capaz de reflectir a alma portuguesa no sentimentalismo e na nostalgia que a caracterizava, ao mesmo tempo que unia o país de norte a sul e todas as classes sociais. A sua origem desconhecida, que alguns consideravam ser de origem árabe, favorecia o exotismo procurado em vão nos espécimes rurais, fazendo dele uma canção distinta e apreciada. Estas associações, tão enraizadas no espírito da época, teriam, porventura, levado o público a identificar-se com o fado sempre que o ouvia na sala de concertos. Talvez tenha sido também esse «sinal de identidade» que levou Viana da Mota a tocar os fados de Colaço nos seus concertos fora do país e Eva Tetrazzini a cantar em português dois fados na festa de despedida do maestro Campanini no Teatro de S. Carlos, em 1899, os quais, segundo se lê na *Arte Musical*: «foram repetidos no meio de frenéticos e calorosos applausos»⁶⁴. Como disse Jankélévitch a propósito da música de Albéniz: «En lui la nation se reconnaît»⁶⁵.

Epílogo

É em face do contexto político e social dos anos 80 e da agudização dos sentimentos provocados pelos acontecimentos de 90, que a apropriação e recepção do fado na composição dos músicos ditos eruditos, pode ser entendida. Se, por um lado, consegue suplantar os regionalismos associados às diversas canções tradicionais, por ser cantado de Norte a Sul do país, por outro, não possui alguns dos requisitos habitualmente exigidos na música nacionalista desta época, como a ruralidade que deveria contribuir para ser considerado autêntico. Por essa razão, desaparece dos cancionários populares que surgiram posteriormente. Estes factores levam a crer que a sua utilização, no contexto da música erudita, constituiu uma situação excepcional, determinada essencialmente pela carga simbólica que lhe foi atribuída num momento de exacerbação dos sentimentos nacionais⁶⁶.

⁶⁴ *Arte Musical* 6 (1899), p. 52.

⁶⁵ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Rhapsodie: Verve et improvisation musicale*, Paris: Flammarion, 1955, p. 156.

⁶⁶ Neste sentido vou ao encontro de Eduardo Lourenço quando considerou que o «traumatismo patriótico» provocado pelo Ultimatum deve ser lido não apenas no plano,

Ao nível da recepção, como se foi apontando, houve uma reacção entusiástica por este reportório revendo-se o público frequentemente nele. Tal como Dahlhaus, considero que o conceito de nacionalismo musical se relacionou mais com a função do que com a substância musical⁶⁷, ao contrário do que alguns dos autores aqui referidos defenderam. É a esse nível que o fado adquire significado, como um corpo de características reconhecidas como especificamente nacionais por um conjunto alargado de pessoas.

Apesar do fado se ter constituído como representante da nação no imaginário dos que, na década de noventa de oitocentos, dele se serviram como dos que nele se reviram, os compositores que o utilizaram não conseguiram responder aos anseios dos que nesta época ansiavam pela criação de uma linguagem musical distinta capaz de rivalizar com outras a nível internacional e, porventura, abrir caminho à tão desejada renovação da música portuguesa. Se as tentativas realizadas e aqui referidas — como as de Hussla, Viana da Mota, Rey Colaço, Alfredo Keil — não responderam às expectativas, contribuíram, contudo, para a difusão de ideais românticos no domínio da música instrumental, ainda embrionária entre nós.

político mas essencialmente no «plano cultural e simbólico». Eduardo LOURENÇO, *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*, Lisboa: Gradiva, 2001, p. 56.

⁶⁷ Carl DAHLHAUS, *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley – Los Angeles, London: University of California Press, 1989, pp. 91-92.