

Visto de Portugal: Verdi, Wagner e o teatro das nações

Paulo Ferreira de Castro

CESEM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

Numa passagem bem conhecida de *Os Maias* (1888), romance cuja acção se desenrola, no essencial, na Lisboa dos anos 1875-1876, Eça de Queirós (1845-1900) situa uma conversa entre o protagonista, Carlos da Maia, e o seu amigo Cruges, músico, a quem a aproximação de Sintra – cenário da suposta aventura galante do primeiro, mas sobretudo fonte inesgotável de clichés românticos – desperta o desejo de viagens por paragens bem mais remotas. Eis a passagem em questão:

É que o maestro, desde que saíra as portas, estava cheio de ideias de viagens e de paisagens; queria ver as grandes montanhas onde há neve, os rios de que se fala na História. O seu ideal seria ir à Alemanha, percorrer a pé, com uma mochila, aquela pátria sagrada dos seus deuses, de Beethoven, de Mozart, de Wagner...

– Não te apetecia mais ir à Itália? – perguntou Carlos acendendo o charuto.

O maestro esboçou um gesto de desdém, teve uma das suas frases sibilinas:

– Tudo contradanças!...¹

A conversa decorre por ocasião de uma paragem na Porcalhota, onde, não obstante as recorrentes invocações ao «Ideal», o músico (que aliás não visitara Sintra desde a infância) devora com um apetite feroz uma «pratada» de ovos com chouriço, iguaria que se lhe afigura aliás «deliciosamente campestre». Com evidente ironia, o romancista sublinha deste modo a desproporção

¹ José Maria Eça de Queirós, «Os Maias», in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. II, Porto, Lello & Irmão, s. d., p. 155.

entre a aparente elevação dos propósitos e a mediocridade do vivido, a qual constitui, consabidamente, uma das componentes fulcrais da sua estratégia literária; como frequentemente acontecerá ao longo do romance, as palavras parecem desajustadas aos gestos e comportamentos dos protagonistas. Fiel às raízes naturalistas do seu estilo e ao gosto pronunciado pela caricatura, mas sobretudo demonstrando uma sensibilidade na captação dos matizes linguísticos digna de um grande dramaturgo, Eça empreende também por esta via uma crítica impiedosa à inconsistência e ao imobilismo da sociedade portuguesa do tempo em todos os domínios: social, político, cultural.

Como tem sido notado, as referências musicais desempenham um papel relativamente importante no romance (como de resto no conjunto da obra do escritor), a título de elementos do *décor* da vida quotidiana, mas também – de modo mais significativo no que nos diz respeito – enquanto elementos simbólicos ou alegóricos, reveladores de valores existenciais e ideológicos que é lícito considerar representativos da situação cultural portuguesa das últimas décadas do Século XIX. Sem pretender retomar aqui os traços gerais de uma contextualização amplamente desenvolvida no campo dos estudos literários, recordemos apenas o papel das leituras cosmopolitas de Victor Hugo, Michelet, Renan, Quinet, Taine, Proudhon, Heine, e mesmo de um hegelianismo de segunda ou terceira mão, na formação da plêiade de jovens intelectuais animados por ambições reformistas, mais tarde designada por Geração de 70, em que se integra o grande romancista. É particularmente interessante, do nosso ponto de vista, observar que no imaginário da época essa ânsia de renovação surgia frequentemente associada a um «germanismo» de incerta definição, através de um conjunto de transferências culturais mediadas aliás, maioritariamente, por fontes francesas. Tais tendências iriam irromper de forma explícita na esfera pública com a realização das célebres *Conferências Democráticas*, organizadas no Casino Lisbonense a partir de 22 de Maio de 1871 pelos membros do assim chamado Cenáculo (activo desde 1867-1868), de que faziam parte, ao lado de Eça, várias personalidades com interesses musicais: o jovem agrónomo e futuro diplomata Jaime Batalha Reis (também futuro wagneriano «militante»), o poeta-filósofo Antero de Quental, a que nos referiremos mais adiante, e mesmo um músico profissional, o pianista e compositor Augusto Machado (o qual viria a ser director do Conservatório de Lisboa), recém-regressado de uma primeira estadia de estudos em Paris em 1867². Este grupo de jovens agitadores propunha-se declaradamente

² Tem-se afirmado que Augusto Machado (1845-1924) teria constituído o original da personagem de Cruges n'Os *Maias*, mas seria seguramente mais pertinente ver na figura

examinar «as condições da transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa», através de uma visão do «progresso» como razão da história, ligada à exaltação do republicanismo, do socialismo, do laicismo, e, no caso particular de Eça, do realismo enquanto «nova expressão da arte»³. Pode dizer-se que a questão primordial que mobilizava toda esta «Geração» era a obsessão pelo tema da decadência dos povos ibéricos, tornada mais gritante pelos progressos crescentes dos meios de comunicação e pela concomitante tomada de consciência da distância económica, tecnológica e «civilizacional» separando Portugal das grandes nações europeias, ideia que permaneceria como *Leitmotiv* de boa parte do discurso reformador português muito para além da implantação da República em 1910; recorde-se, de passagem, que dois destacados representantes do futuro regime republicano, Teófilo Braga e Manuel de Arriaga, haviam participado directamente nas actividades do grupo⁴.

romanesca do músico um retrato compósito inspirado por diversas personalidades da vida musical portuguesa da época. Numa comunicação ao Colóquio *Eça de Queiroz e os valores de fim de Século* (Fórum da Maia, 03.06.2000), Manuel Ivo Cruz sugeriu a hipótese de a personagem queirosiana ser (pelo menos parcialmente) modelada em Alfredo Krus (1854-1905), cunhado de Eça de Queirós pelo casamento com Henriqueta, irmã do escritor, hipótese especialmente plausível dada a afinidade dos nomes. Sobre esta figura de músico dileitante (aliás, aparentada com a família de Ivo Cruz), escreve o autor: «Estudou comércio e música na Alemanha e dedicou-se à composição de obras de câmara e religiosas, sendo especialmente interessantes os seus cadernos de lieder. Como músico nunca teve uma vida profissional activa, exerceu apenas durante vários anos as funções de crítico musical do *Jornal do Comércio*, de Lisboa» («Krus e Cruges. O maestro Cruges, de *Os Maias*», texto policopiado, p. 4).

³ Carlos Reis, 1990. «Programa das conferências democráticas», in, *As conferências do casino*, Lisboa, Alfa, p. 92; «A literatura nova (O realismo como nova expressão da arte)», *ibid.*, p. 135.

⁴ Sobre as Conferências Democráticas, ver, entre outros, António Salgado Júnior, 1930. *História das Conferências do Casino (1871)*, Lisboa; Óscar Lopes, 1963. «Conferências democráticas», in *Dicionário de História de Portugal*, vol. I, Lisboa, Iniciativas Editoriais pp. 666-667; e Carlos Reis, *op. cit.*. Sobre a Geração de 70 em geral, v. também Vitorino Nemésio *et al.*, *Regards sur la génération portugaise de 1870*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1971; Álvaro Manuel Machado, *A geração de 70 – Uma revolução cultural e literária*, Lisboa, Presença, 1998, 4ª ed.; António Machado Pires, *A ideia de decadência na Geração de 70*, Lisboa, Vega, 1992, 2ª ed.; os capítulos relevantes em António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996, 17.ª ed.; além dos numerosos contributos de Eduardo Lourenço, incluídos em obras como *O labirinto da saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1978, e *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999.

Regressando a *Os Maias*, note-se o modo como prossegue o diálogo entre as duas personagens:

– Ninguém faz nada – disse Carlos espreguiçando-se. – Tu, por exemplo, que fazes?

Cruges, depois de um silêncio, rosou encolhendo os ombros:

– Se eu fizesse uma boa ópera, quem é que ma representava?

– E se o Ega fizesse um belo livro, quem é que lho lia?

O maestro terminou por dizer:

– Isto é um país impossível... Parece-me que também vou tomar café⁵.

Note-se que a personagem de João da Ega (ausente da cena) é um pouco o *alter ego* do próprio romancista (como o deixa entrever a quase identidade dos nomes); o diálogo reveste assim uma dimensão tendencialmente auto-referencial que ultrapassa largamente o quadro diegético em sentido restrito, conferindo à cena a ressonância de uma denúncia mais ampla dos múltiplos constrangimentos impostos à acção renovadora por um meio de mentalidade estreita e pouco inclinado à mudança. Do ponto de vista que nos interessa aqui particularmente, essa tomada de consciência ver-se-á frequentemente acompanhada de um protesto contra o papel dominante exercido sobre a cena musical e teatral do país pelo Teatro de São Carlos, enquanto teatro italiano e fulcro da vida mundana da capital, no qual, apesar do subsídio estatal, só excepcionalmente as obras dos compositores nacionais encontravam acolhimento. O jovem Eça terá ele próprio palavras muito duras para com a política cultural do país, ao assinar uma crónica da vida teatral lisboeta em Dezembro de 1871 n' *As Farpas*, na qual declarava sem rodeios que o Teatro de São Carlos não constituía um elemento de civilização, mas sim de decadência, acrescentando de modo peremptório: «Se alguma cousa debilita o carácter, desafina o pundonor, desabotoa a dignidade, enfraquece o espírito, – é a influência da música italiana, sentimental, amorosa, trémula, langorosa, expirante, mórbida», um ponto de vista que haveria de resumir, na versão refundida das mesmas crónicas (publicada cerca de vinte anos mais tarde sob o título *Uma campanha alegre*), por meio da sentença: «Uma ópera é um lupanar»⁶. Não é indiferente, a meu ver, que a

⁵ *Os Maias*, p. 156.

⁶ Eça de Queirós e José Duarte Ramalho Ortigão, 2004. *As farpas. Crónica mensal da política, das letras e dos costumes* (ed. Maria Filomena Mónica), Parede, Príncipia, p. 308; Eça de Queirós, *Uma campanha alegre. De «As farpas»*, in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. III,

seqüência de adjectivos usados na descrição queirosiana da ópera italiana surja dominada pela imagem da cortesã, incarnada implicitamente pela personagem de Violetta Valéry de *La Traviata*, e promovida a representante alegórica de todo um género por meio de uma sinédoque muito difundida, desde a conhecida passagem de *Ópera e drama* em que Wagner assimilava a ópera italiana à figura da prostituta – um precedente de que, no entanto, o escritor português poderá não ter tido conhecimento.

Se o papel de Eça de Queirós como crítico cultural tem sido frequentemente evidenciado pela musicologia portuguesa – nomeadamente graças aos trabalhos de Mário Vieira de Carvalho⁷ – muito menor atenção tem sido prestada, a meu ver, aos fundamentos propriamente moralistas e às ressonâncias simbólicas da sua crítica da ópera em estreita correlação com as figuras, sempre instáveis, da oposição masculino/feminino, intimamente ligadas, por sua vez, a um certo imaginário das nacionalidades, o qual nos pode proporcionar uma chave para a melhor compreensão do papel da música enquanto objecto de reflexão nos meios intelectuais portugueses de finais do Século XIX e inícios do XX. Segundo a referida crónica queirosiana, cada dueto operático, cada allegro, não passavam de uma «excitação erótica», de consequências particularmente nefastas para a parte feminina do público, mais vulnerável, segundo o autor, aos riscos da sensualidade desenfreada⁸. Eça não hesitava mesmo em pôr de sobreaviso os educadores nos seguintes termos:

Porto, Lello & Irmão, s. d., p. 1130. Uma parte da argumentação de Eça sobre o cosmopolitismo frívolo do Teatro de São Carlos – tornada um *topos* da crítica «progressista» – reencontra-se sob a pena de vários intelectuais e escritores portugueses de finais do Século XIX, nomeadamente numa crónica assinada por Fialho de Almeida (1857-1911) por ocasião do centenário do Teatro (1893); cf. José Valentim Fialho de Almeida, *Os gatos. Publicação mensal, de inquérito à vida portuguesa*, vol. VI, Lisboa, Livraria Clássica Editora – A. M. Teixeira & C^a, 1933, 6^a ed., pp. 265-70.

⁷ Ver em particular Mário Vieira de Carvalho, *Eça de Queirós e Offenbach. A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Colibri, 1999. Cf. também as entradas «Música» e «Teatro de São Carlos», in A. Campos Matos (dir.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 1988, 2^a ed.; e, de um ponto de vista essencialmente literário, Robert M. Fedorchek, «The Opera Motif in Eça's Lisbon Novels», *Luso-Brazilian Review*, vol. XVI, n^o 1 (1979), pp. 34-40; Daniel-Henri Pageaux, «Os Maias, Eça et la musique», in *Eça de Queirós et la culture de son temps. Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1988, pp. 147-60; e Álvaro Manuel Machado, «A música em Eça de Queirós: modelos literários e referências culturais», in Carlos Reis (dir.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos*, Coimbra, Minerva, 1990, pp. 111-21.

⁸ *Uma campanha alegre*, p. 1130.

Imagine-se uma menina ouvindo um ano aquela ladainha de sensualidades que se chama uma ópera – *Lucia, Norma, Traviata, Marie de Rohan, Favorita, Baile de Máscaras*, etc.!... O adultério idealizado, o amor como a coisa superior e fina da existência, o dever considerado burguês, a honestidade *mal portée*, e toda aquela moral suspirada, gemida, arrastada na dilacerante agonia da rebeca, assobiada irritantemente na flauta, modulada aereamente na harpa, soluçada de um soluço inteiro pelo demónio invisível que habita o violoncelo, tornada acre e triunfante nos instrumentos de metal, roncada no rabecão; e sobre esta massa de sensualidade instrumentada, – no palco, a adúltera, os galãs, os amorosos, todo aquele mundo melodioso e devasso, que geme, arqueia os braços languidamente, torce-se nos êxtases da paixão, veste o veludo para os contactos macios, entra pelas portas das alcovas, semeia tudo de beijos e morre de amor, romanescamente, numa ária dolente!⁹

No seu requisitório contra a ópera italiana enquanto estimulante mórbido da sensualidade e agente de feminização do público, senão como escola do adultério *tout court*, o jovem Eça assumia-se afinal como defensor intransigente de uma certa moralidade patriarcal burguesa, contra aquilo que considerava a frivolidade pseudo-aristocrática de uma estética do puro prazer¹⁰. Difícil será pois, deste ponto de vista, discordar da observação genérica de António Coimbra Martins a propósito dos homens de 70: «[O] n venait d'enchaîner Eros, afin de libérer Prométhée.»¹¹

A postura anti-operática adoptada por Eça difere, contudo, da pura e simples musicofobia, na medida em que o escritor fundamenta a sua crítica numa visão redentora da (boa) música alemã oposta à (má) ópera italiana – um esquema que em larga medida precede (e antecipa) o entusiasmo generalizado por Wagner, cujos dramas musicais só serão representados no Teatro de São Carlos a partir de 1883, mas cujos «excertos sinfónicos» vinham sendo executados em concerto, com sucesso crescente, desde a década de 60. Wagner tornar-se-á, de resto, objecto privilegiado das paixões

⁹ *As Farpas*, pp. 308-309.

¹⁰ Ecos desta visão reencontram-se na literatura romanesca da época, ilustrada não apenas pela obra do próprio Eça, mas também por autores naturalistas mais doutrinários, como Júlio Lourenço Pinto (1842-1907), cujo romance *Margarida* (1879-80), nomeadamente, oferece exemplos flagrantes de uma correlação estereotipada entre tipologias musicais e diferentes figuras da feminidade – com a ópera italiana também aí, previsivelmente, associada à degradação moral.

¹¹ António Coimbra Martins, «Un poète des couleurs: Gomes Leal», in *Vitorino Nemésio et al.*, *op. cit.*, p. 113.

musicais do público português por alturas da viragem do Século, ao longo de uma evolução coroada pela representação integral da tetralogia *O anel do Nibelungo* (em língua alemã, o que constituía uma inovação considerável) em Abril de 1909¹². Veja-se a continuação do texto d'*As farpas*: «Ah! nós não somos bárbaros. Estimamos a música. Meyerbeer, Glu[c]k, Mozart, Beethoven, são verdadeiros pensadores». Estes compositores eram contudo ignorados na programação do Teatro de São Carlos, com a excepção pontual de Meyerbeer (ainda que raramente representado), em contraste com aqueles que o autor qualificava pejorativamente de «amorosos» no texto de 1871, e de «sensualistas» no de 1890. E prosseguia: «Ora aqueles [isto é, os «alemães»], respeitamo-los, como ideias que cantam – estes [os italianos] detestamo-los, como erotismos que arrulham.»¹³

Há que admitir que a imagem da música germânica revelada por Eça neste documento (e que nada tem a ver, note-se, com uma apologia da «música absoluta») seria mais propriamente fruto de referências literárias do que de audições musicais específicas, ainda demasiado raras na época em Portugal. A esse respeito, poder-se-ia falar de algo como uma recepção

¹² A cronologia das representações dos dramas wagnerianos no Teatro de São Carlos é a seguinte (unicamente datadas das estreias): *Lohengrin*, 14.03.1883; *Der fliegende Holländer* (*O navio fantasma*), 04.03.1893; *Tannhäuser*, 19.03.1893; *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os mestres-cantores de Nuremberga*), 21.01.1902; *Tristan und Isolde* (*Tristão e Isolda*), 10.02.1908; *Der Ring des Nibelungen* (*O anel do Nibelungo*), 03-20.04. (*Das Rheingold* (*O ouro do Reno*), 03.04.1909; *Die Walküre* (*A valquíria*), 04.04.1909; *Siegfried*, 13.04.1909; *Götterdämmerung* (*O crepúsculo dos deuses*), 20.04.1909; *Parsifal*, 30.01.1921 (a estreia tardia de *Parsifal* explica-se pela interrupção da actividade regular do Teatro durante o período 1912-1920; a obra iria aliás usufruir de uma recepção bastante positiva em Portugal, favorecida pela sua inspiração pseudo-cristã). Para uma visão de conjunto da recepção de Wagner em Portugal, ver Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, pp. 131-212 (versão alemã, «*Denken ist Sterben*». *Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon, Kassel/ Basel, Bärenreiter*, 1999); cf. também João de Freitas Branco, «Como e quanto se tem conhecido Wagner em Portugal?», *Colóquio-Artes*, 2ª série, vol. XVIII, nº 27 (Abril 1976), pp. 54-59; e Paulo F.[erreira] de Castro, «Wagnerism at the Edge: Some Aspects of Richard Wagner's Impact on Portuguese *Fin-de-siècle* Culture», in Luca Sala (dir.), *The Legacy of Richard Wagner: Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 417-32.

¹³ *As farpas*, p. 309; *Uma campanha alegre*, p. 1130. É interessante notar, no entanto, que a ideia de uma «música filosófica» (representada na ocasião pelos *Huguenotes* de Meyerbeer) é já explicitamente apresentada n'*Os Maias* como um cliché ideológico; cf. *Os Maias*, p. 102.

imaginária da música alemã enquanto projecção de fantasias e aspirações várias entre os nossos escritores e intelectuais. É curioso notar, no entanto, que entre as duas versões do texto em questão, a lista dos compositores proscritos sofreria uma alteração significativa, uma vez que a tríade Verdi, Donizetti, Bellini, presente na primeira versão, se veria reduzida na segunda aos dois últimos nomes. Esta mudança poderia constituir o indício de uma certa reconciliação do escritor (ou da intelectualidade portuguesa em geral) com a figura de Verdi, ainda que as referências às obras do compositor subsistam na segunda versão. É de supor que a imagem de Verdi tenha de facto sofrido uma sensível inflexão após a estreia lisboeta de *Aida*, ocorrida a 6 de Fevereiro de 1878 (senão já antes, dado que a obra terá penetrado em Portugal sob a forma das habituais paráfrases pianísticas), como o deixa entender Ramalho Ortigão (1836-1915), ex-colaborador d’*As Farpas*, numa crítica em que afirmava que «[a] nova ópera de Verdi [...] marca a transição do talento do maestro para uma nova concepção da arte», deixando para trás as pinturas do amor «furioso mas fraco», «o filho enfezado das perversões modernas», e os falsos «paraísos da arte sentimental», directamente responsáveis, segundo o crítico, pela desgraça de muitas mulheres e pela desonra de muitos homens [sic]. Para o escritor, «[a] *Aida* mostra que o autor deixou de ser o sentimentalista que se abandona para ser o artista severo que se critica», à maneira, acrescentava, de Meyerbeer (sempre identificado com o «germanismo») e (já então) de Wagner; porque «[r]aciocinar a sua obra, criticar os seus próprios processos, impor-se uma acção progressiva na convergência comum de todos os esforços do espírito humano, é hoje a primeira condição fundamental da superioridade de um artista»¹⁴. Ramalho dava assim crédito ao mito de um primeiro Verdi, compositor naïf, contrastando com a imagem do artista crítico e reflectido, verdadeiro agente do progresso e da história em marcha, imagem que haveria de proporcionar um dos fundamentos do entusiasmo wagneriano entre os partidários portugueses do evolucionismo sociocultural na década seguinte¹⁵. Mesmo permanecendo algo céptico relativamente ao lugar

¹⁴ «A *Aida*», in *O Ocidente*, 1878, nº 4, vol. I, pp. 30-31. Sobre a recepção da obra de Verdi em Portugal, é útil a consulta do catálogo *Verdi em Portugal 1843-2001. Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Teatro Nacional de São Carlos.

¹⁵ Uma expressão plena dessa concepção pode ser encontrada em escritos do historiador e crítico de tendências republicanas José de Arriaga (1848-1921), e especialmente na série de artigos publicada no periódico *Perfis artísticos* entre 1881 e 1883, onde se pode ler, por exemplo: «Wagner, poeta, pensador e músico, personifica, e nisto está a imensidade do

destinado à música no mundo moderno (evocando a propósito os pontos de vista pessimistas do crítico francês Blaze de Bury¹⁶), Ramalho sublinhava, numa imagem muito prometaica, a peculiar energia revelada pelo novo Verdi «sinfonista» na sua partitura, cujos próprios excessos lhe traziam à mente a fâisca eléctrica acompanhando o trovão. Tratava-se assim de uma verdadeira inversão dos domínios metafóricos tradicionais, no contraste entre a potência masculina da orquestra e dos coros verdianos – marca, poder-se-ia dizer, de um certo sublime político – e o delírio neurótico de Lucia ou a morbidez estéril de Violetta.

A ideia de uma relação privilegiada entre a música e a susceptibilidade nervosa, no limite da patologia, sempre mais ou menos ligada a uma construção da feminidade, não constituía, de resto, novidade em Portugal. Alguns anos antes, um outro intelectual germanizante e melómano, Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), num artigo para a revista *A Arte Musical*, havia invocado a metáfora da tempestade num espírito muito diferente, dado que aí se denunciavam os efeitos considerados devastadores daquilo a que chamava a «febre verdiana», a qual, por via de uma «agitação nervosa» e «constante», teria comprometido de modo talvez irreversível as «cordas do sentimento», senão mesmo as «condições acústicas» do homem moderno, tornando porventura impossível o regresso à «castidade» e à «verdade» do sentimento. E Joaquim de Vasconcelos concluía, no mesmo registo moralizador: «O efeito sensual e vulgar e a sua influência despótica e teimosa tornou o público incapaz de sentir a beleza ideal, que é sempre pura, e só se revela a quem puro se conservou» – deixando bem evidente a íntima aliança entre o ético e o estético no discurso oitocentista que a si mesmo se via como «progressista.»¹⁷ Pode aliás constatar-se que a crítica ao efeito corruptor da ópera italiana sobre os costumes tinha acompanhado a afirmação do género em Portugal pelo menos desde o início do Século, uma vez que desde cedo nos deparamos com denúncias da imoralidade e da efeminação inerentes a

seu génio único e raro, não só a revolução artística, mas a revolução literária, a revolução moral, política e o próprio movimento nacional do seu tempo! É o Século, em todas as suas manifestações, encarnado na música! Ele pretende pôr esta ao serviço não só da arte, como da pátria, da humanidade e do futuro!» (José de Arriaga, 1881. «Wagner e a sua escola», *Perfis artísticos*, nº 7, vol. I, pp. 3-4).

¹⁶ Cf. Henri Blaze de Bury, «La musique et ses destinées», 1875. *Revue des deux mondes*, vol. XI, pp. 811-841. A *Revue des deux mondes* era bem conhecida em Portugal nos meios intelectuais.

¹⁷ Joaquim de Vasconcelos, 1875. «A arte musical em Lisboa no Século XIX. 1800-1825», *A arte musical*, nº 54, vol. II, p. 1.

esse género de espectáculo. A título de exemplo, cite-se a seguinte tirada de um empolgado articulista anónimo num jornal de tendência liberal em Janeiro de 1822, a respeito da actividade da companhia italiana do Teatro de São Carlos:

[O]ra, pergunto eu, poderá um tal espectáculo formar o génio, o carácter de um povo Rei; ou antes tende ele a mudar um povo de heróis num bando de alambicados maricas? Portugueses, acreditai-me, a liberdade não medra nos braços da lascívia; ela quer para seu encosto costumes austeros, frugalidade e virtude; por isso, bom era que o governo pusesse no andar da rua esta canalha, e em seu lugar, estabelecesse um teatro, que fosse a escola da moral e da sã filosofia¹⁸.

Descontada a ênfase panfletária, Eça de Queirós era ele próprio herdeiro desta tendência ideológica anti-hedonista, para não dizer abertamente puritana, cujos traços são já detectáveis nos textos consagrados à música pelo escritor na época da sua estreia literária, nomeadamente nos folhetins para a *Gazeta de Portugal*, incluindo o texto musicalmente intitulado «Sinfonia de abertura» e uma crítica ao *Macbeth* de Verdi, publicados com uma semana de intervalo em Outubro de 1866¹⁹. Sem pretender entrar em detalhes que nos levariam demasiado longe, note-se ainda assim o esquema estereotipado que presidia uma vez mais à comparação entre as músicas italiana e alemã naquela «Sinfonia» literária, sobre o pano de fundo de uma concepção da música como a voz daqueles que, como Don Juan (assinale-se o contágio hoffmaniano), «andam curvados, esfomeados de ideal, nocturnos, empalidecidos pela lua»²⁰ – a aparente dualidade geográfica Itália/Alemanha espelhando de forma patente outras dualidades, como a do corpo e da alma, ou a de feminino e masculino. O autor desenvolve mesmo a sua metáfora sobre a essência por assim dizer gasosa da música («o vapor da arte», numa fórmula

¹⁸ «Teatro de S. Carlos», in *Martelo político*. 1822. Cit. in Francesco Esposito, 2000. «Lisbona 1822: la vita musicale attraverso la stampa periodica», in *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10, pp. 50-51.

¹⁹ Respectivamente a 7 e 14.10.1866. Eça de Queirós, 2004. «Sinfonia de abertura», in *Textos de imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 65-74; «O Macbeth», *ibid.*, pp. 75-83. De notar que os textos da *Gazeta de Portugal* foram objecto de publicação apenas parcelar na edição das *Prosas bárbaras* de 1903, comprometendo o ulterior conhecimento não só da primeira fase da escrita queirosiana, mas também do interesse do escritor pelas temáticas musicais.

²⁰ «Sinfonia de abertura», p. 72.

tomada de empréstimo a Victor Hugo) de um modo bastante peculiar, afirmando que «[a] música italiana, essa tem o que quer que seja de palpável, de luminoso, de ondeante, como seda invisível: sente-se que, por pouco que se condensasse, as mãos encontrariam como que um tecido de sol, uma moleza viva que se poderia vestir»²¹, o que nos remete para a concepção por assim dizer *táctil* de uma música capaz de aderir tão perfeitamente ao corpo que constituiria como que uma segunda pele. A imagem adequava-se, aliás, plenamente à sequência do artigo, em que o autor declarava ser a música dos «maestros do Sul» sobretudo de natureza «voluptuosa», parecendo emanar «dos movimentos melódiosos dum corpo feminino e lascivo» para exprimir os «desfalecimentos e sobressaltos» do desejo libidinoso. Apesar de terminar o artigo num tom conciliador e mesmo pacifista, apelando à desejável fusão da paixão italiana e do idealismo (ou «iluminismo») germânico²², Eça permanecia céptico quanto à possibilidade de uma música que realizasse plenamente o seu ideal de masculinidade heróica e impoluta, como ressalta da crítica de *Macbeth*, na qual constatava o suposto fracasso de Verdi na adaptação musical da tragédia shakespeariana: reconhecendo embora o talento «vigoroso» e «apaixonado» do compositor, o qual havia inspirado à Itália o amor das liberdades, Eça sustentava que «as imaginações terríveis e ferozes dos poetas não podem ser nobremente transportadas para a música» e que os músicos estavam à partida condenados a perder o fôlego na tentativa de escalar essa «montanha sagrada», recuperando a sua força natural unicamente na expressão dos sentimentos femininos²³. A «vaga Ofélia, que se chama a música» é de resto uma fórmula expressamente utilizada na «Sinfonia»²⁴; e não é certamente por acaso que a ária de Ophélie do *Hamlet* de Ambroise Thomas seria chamada a desempenhar um papel n'Os *Maiais*, retomando um esquema previamente esboçado n'A *tragédia da rua das Flores* (numa clara demonstração da persistência da imagem da feminidade musical no imaginário queirosiano)²⁵. Eça, contudo, achava a música de Verdi «profundamente materialista», colorida e pesada, com qualquer coisa mesmo de rígido e de metálico na sua sonoridade sensual, capaz de excitar

²¹ *Ibid.*.

²² *Ibid.*, p. 74.

²³ «O *Macbeth*», pp. 79-80.

²⁴ «Sinfonia de abertura», p. 68.

²⁵ É interessante notar que, na conclusão da sua «Sinfonia», Eça fora levado a inverter o dispositivo metafórico habitual: enquanto objecto de desejo, a Alemanha era agora representada sob a forma de uma figura feminina, a de Margarida, por contraste com o Romeu italiano; v. *ibid.*, p. 74.

«as sensibilidades materiais» mas não de «arrancar a alma do seu vestido de carne e levá-la, nua, e possuída de infinito pelas regiões das surpresas radiosas»²⁶. Em última análise, sente-se que para o jovem escritor, marcado por uma concepção eminentemente teleológica, senão hegeliana, da história, esta mesma sublimidade não era senão o signo de uma aspiração humana mais vasta ao «Ideal» e que a arte, tal como os deuses e os tiranos de outrora, estava ela própria votada à morte inexorável; de um modo pouco habitual para uma crítica de ópera, o artigo terminava aliás com a evocação visionária do despertar do «povo imenso» cantando «a alvorada do trabalho.»²⁷

Na época, o tema da morte da música na era da modernidade haveria de encontrar uma expressão ainda mais pungente e explícita sob a pena de um outro membro do Cenáculo, Antero de Quental (1842-1891), poeta metafísico por excelência e cantor frustrado da revolução como realização da «Ideia», num ensaio intitulado *O futuro da música*, praticamente contemporâneo dos folhetins queirosianos, dado que a sua publicação (na revista *O Instituto* de Coimbra) data de Outubro de 1866²⁸. O seguinte excerto permite avaliar o teor estético-ideológico do pensamento do autor sobre a natureza ambivalente da música:

A música, só essa fada poderia achar essa linguagem de puros espíritos. Os seus dois caracteres mais salientes são feitos para reproduzirem inteiramente aquelas duas grandes expressões, a incerteza audaciosa e a mórbida melancolia. Esses dois caracteres são dum lado, o vago, a ilimitada liberdade que não imitando forma nenhuma determinada da natureza, mas só uma relação ideal pode por isso interpretar-se num sem-número de sentidos, subir, descer, oscilar entre mil sentimentos, e a todos satisfazer. Nenhuma expressão diria melhor o estado flutuante, incerto dos pensamentos, das crenças modernas, a cheia de ideias, de desejos desordenados, mas vagos, que transborda desses corações ambiciosos – por outro lado, a elevação extraordinária de seus gritos, o contraste da melodia e do choro, uma harmonia feita de suspiros, a medida que volta e se repete, como vão e tornam a vir as lembranças num coração saudoso, tudo isto acorda e desenvolve com uma força imensa o mal secreto das almas, a tristeza, os longos cismas, a melancolia enfim. Só esses ais, que sobem até se perderem

²⁶ *O Macbeth*, p. 80.

²⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁸ Antero de Quental, 1989. «O futuro da música», in *Obras completas*, vol. III: *Filosofia*, Lisboa, Comunicação, pp. 51-64; sobre a datação do texto, que alguns autores situam no ano anterior, ver as notas no final do volume, pp. 192-193.

no vago do espaço, dariam a medida da queixa dolorosa duma humanidade órfã de seus deuses, da cortante lamentação dum mundo que se esvai, como se fora uma sombra leve²⁹.

A tese do poeta, marcada principalmente por leituras de Michelet e de Taine, poderia ser resumidamente enunciada da seguinte forma: a música, arte essencial e caracteristicamente moderna, nascera da necessidade de expressão da face obscura e contraditória dessa mesma modernidade; enquanto arte romântica por excelência, voz do lirismo nocturno e da fantasia dolorosa, fiel companheira do espírito tumultuoso da transformação social, a música estaria fadada a atingir o seu paroxismo com a aproximação da nova era, a era do triunfo da razão e da liberdade, personificada pela figura austera e masculina do «herói» consagrado ao «grave e forte pensamento» – herói esse, aparentemente, com pouca inclinação para o canto. A música dos tempos modernos, segundo Antero, entrara pois em convulsão para morrer; segundo o poeta – bastante melómano, por sinal – o futuro da música implicava pois, mais do que uma «música do futuro» (fórmula de ressonâncias potencialmente wagnerianas), um futuro sem música³⁰.

O triunfo ulterior do wagnerismo em Portugal, como de resto um pouco por toda a parte (um fenómeno largamente despercebido por Antero e subestimado por Eça), haveria evidentemente de desmentir tais profecias. Mas esse triunfo, sensível sobretudo a partir da década de 1890, havia sido indirectamente preparado pelas sucessivas invocações ao «germanismo» redentor e àquilo que era então tomado por uma inelutável necessidade histórica (o «progresso»), mesmo se, afinal, seria ainda uma última vaga do romantismo julgado ultrapassado (e com ela, uma avassaladora feminização simbólica, amplamente glosada por Nietzsche e pelos pensadores decadentistas) a exercer o seu fascínio sobre o imaginário «fim de Século»³¹. Não é, de resto, indiferente neste contexto lembrar que o próprio Antero, vítima de graves distúrbios psicossomáticos, tinha procurado tratamento em Paris, em 1877, junto do célebre Charcot, o qual acabaria por lhe diagnosticar nada menos do que uma patologia histerica («uma doença feminina transplantada

²⁹ *Ibid.*, p. 57.

³⁰ *Ibid.*, pp. 56-57 e 63-64.

³¹ O mesmo dispositivo ideológico manter-se-ia actuante em autores mais tardios, como Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941), como se pode testemunhar no seu relato «Colónia», o qual gira em torno de uma récita de *Lohengrin* a que o autor (ou antes, o seu *alter ego* ficcional) terá assistido em França, e à qual dediquei anteriormente um estudo mais aprofundado (ver «Wagnerism at the Edge», atrás citado).

num corpo masculino»), prescrevendo-lhe – sem qualquer sucesso, como se sabe – a hidroterapia³². Vítima das suas obsessões, o poeta acabaria por se suicidar na ilha natal de São Miguel, aos 49 anos, culminação trágica de um estranho destino messiânico.

Forçoso é reconhecer (mas seria necessário abrir aqui um novo capítulo) que a dualidade italianismo/germanismo, verdadeiro cavalo de batalha ideológico entre os intelectuais da Geração de 70, se havia de revelar bastante improdutiva para a criação musical propriamente dita, suscitando, como frequentemente acontece no caso de outros dilemas intratáveis, a emergência de um terceiro termo, a saber, a importante função propedêutica atribuída à música francesa por um grupo de artistas e pensadores ávidos de modelos cosmopolitas; isto porque, no dizer de um crítico dos anos 90, «[a] música francesa, a boa música francesa de Berlioz, Gounod, Saint-Saëns, Guiraud, Lalo, Bizet, preenche como nenhuma outra o papel educativo que se foi buscar à música alemã, pelas suas qualidades de clareza, graça e equilíbrio». E acrescentava o mesmo crítico: «Não tem as profundezas da música germânica, os seus amplos voos, a sua vasta envergadura e por essa razão estava destinada a uma função preparatória que era indispensável entre nós»³³. A história subsequente da música portuguesa parece confirmar maioritariamente tal vaticínio.

A título de epílogo, impor-se-ia pelo menos uma breve menção ao caso singular do compositor Luís de Freitas Branco (1890-1955), cujo poema sinfónico *Antero de Quental* (1907-1908)³⁴ viria a constituir um testemunho eloquente e quase sem paralelo na música orquestral portuguesa da época da influência explícita de Wagner – em particular do universo de Tristão – no âmbito da produção de um jovem compositor em busca da sua própria voz no limiar do Século XX³⁵. Há sem dúvida alguma ironia no facto de a partitura (intitulada originalmente *Depois de uma leitura de Antero de Quental*, à maneira de Liszt) tomar como fonte de inspiração a figura e a obra do

³² José Bruno Carreiro, 1981. *Antero de Quental. Subsídios para a sua biografia*, vol. I, Ponta Delgada, Instituto Cultural, 2ª ed., p. 68.

³³ Manuel Ramos, 1892. *A música portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, p. 16.

³⁴ O manuscrito da obra é datado de 1 de Janeiro de 1908; a instrumentação foi revista em 1910. A estreia ocorreu nos concertos do Teatro Politeama sob a direcção de David de Sousa, a 11 de Abril de 1915.

³⁵ Sobre o compositor e a sua obra, ver, em especial: Alexandre Delgado *et al.*, 2007. *Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Caminho. Uma gravação do poema sinfónico *Antero de Quental* pela Orquestra Filarmónica de Budapeste, dirigida por András Kórodi, encontra-se disponível em CD da etiqueta PortugalSom (870004/PS ou SP 4314).

poeta que a seu tempo havia, e portanto, a visão paradoxal de uma arte votada à contemplação um tanto masoquista do seu próprio fim – visão que, de resto, não deixaria de encontrar eco na postura decadentista típica do compositor nos seus anos de juventude. Mesmo que a fonte imediata da composição musical fosse constituída pelos sonetos, mais do que pelas prosas doutrinárias do poeta, os temas do desejo permaneciam no cerne do imaginário anterior, ao qual o jovem Freitas Branco (então com apenas 17 anos) se mostrava particularmente sensível. Não seria este o menor atractivo dessa transposição musical da inquietude metafísica finissecular sobre fundo de erotismo sublimado, na qual se confundiam a inefável saudade portuguesa e uma *Sehnsucht* exemplarmente germânica. A obra mereceria sem dúvida uma mais ampla difusão.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, José Valentim Fialho de, 1933. *Os gatos. Publicação mensal, de inquérito à vida portuguesa*. Vol. VI. Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- ARRIAGA, José de, 1881. «Wagner e a sua escola». *Perfis artísticos*, nº 7, vol. I.
- BRANCO, João de Freitas, 1976. «Como e quanto se tem conhecido Wagner em Portugal?». In *Colóquio-Artes*, 2ª série, n.º 27, vol. XVIII.
- BURY, Henri Blaze de, 1875. «La musique et ses destinées». In *Revue des deux mondes*, vol. XI.
- CARREIRO, José Bruno, 1981. *Antero de Quental. Subsídios para a sua biografia*, vol. I. Ponta Delgada, Instituto Cultural.
- CARVALHO, Mário Vieira de, 1993. *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CARVALHO, Mário Vieira de, 1999. *Eça de Queirós e Offenbach. A ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa, Colibri.
- CASTRO, Paulo Ferreira de, 2012. «Wagnerism at the edge: some aspects of Richard Wagner's impact on portuguese *fin-de-siècle* culture». In Luca Sala (dir.), *The legacy of Richard Wagner: convergences and dissonances in aesthetics and reception*. Turnhout, Brepols.
- DELGADO, Alexandre *et al.*, 2007. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa, Caminho.
- ESPOSITO, Francesco, 2000. «Lisbona 1822: la vita musicale attraverso la stampa periodica», in *Revista portuguesa de musicologia*, nº 10.
- FEDORCHEK, Robert M., 1979. «The Opera Motif in Eça's Lisbon Novels», in *Luso-Brazilian Review*, nº 1, vol. XVI.
- JÚNIOR, António Salgado, 1930. *História das conferências do casino (1871)*. Lisboa.
- LOPES, Óscar, 1963. «Conferências democráticas», in Joel Serrão (Dir.) *Dicionário de História de Portugal*, vol. I. Lisboa, Iniciativas Editoriais.
- LOURENÇO, Eduardo, 1978. *O labirinto da saudade*. Lisboa, Dom Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo, 1999. *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. Lisboa, Gradiva.
- MACHADO, Álvaro Manuel, 1990. «A música em Eça de Queirós: modelos literários e referências culturais», in Carlos Reis (dir.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos*. Coimbra, Minerva.
- MACHADO, Álvaro Manuel, 1998. *A geração de 70 – Uma revolução cultural e literária*. Lisboa, Presença.
- MARTINS, António Coimbra, 1971. «Un poète des couleurs: Gomes Leal», in *Vitorino Nemésio et al., Regards sur la génération portugaise de 1870*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.

- NEMÉSIO, Vitorino *et al.*, 1971. *Regards sur la génération portugaise de 1870*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, 1988. «Os Maias, Eça e la musique», in *Eça de Queirós et la culture de son temps. Actes du colloque*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.
- PIRES, António Machado, 1992. *A ideia de decadência na Geração de 70*. Lisboa, Vega.
- QUEIRÓS, Eça de, «Uma campanha alegre. De *As farpas*», in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. III, Porto, Lello & Irmão.
- QUEIRÓS, Eça de, «Os Maias», in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. II. Porto, Lello & Irmão.
- QUEIRÓS, Eça de, 2004. «Sinfonia de abertura», in *Textos de imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de, José Duarte Ramalho Ortigão, 2004. *As Farpas. Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. Parede, Príncípia.
- QUENTAL, Antero de, 1989. «O futuro da música», in *Obras completas*, vol. III: *Filosofia*. Lisboa, Comunicação.
- RAMOS, Manuel, 1892. *A música portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa.
- REIS, Carlos, 1990. «Programa das conferências democráticas». In *As conferências do casino*. Lisboa, Alfa.
- SARAIVA, António José e Óscar Lopes, 1996. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora.
- VASCONCELOS, Joaquim de, 1875. «A arte musical em Lisboa no Século XIX. 1800-1825», in *Arte Musical*, nº 54, vol. II.