

**Recensão: Bruno Caseirão, *O essencial sobre Viana da Mota*
(Lisboa, INCM, 2020), 116 pp., ISBN: 978-972-27-2828-7**

Maria José Artiaga

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
mjartiaga@fsh.unl.pt

COM ESTE VOLUME SOBRE VIANA DA MOTA, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda acrescenta mais um livro de temática musical à sua colecção «O essencial sobre» que já contava com os títulos: *Fernando Lopes-Graça*, da autoria de Mário Vieira de Carvalho (1989), *Francisco Lacerda* (1997), *A música portuguesa para canto e piano* (1999), *A música tradicional portuguesa* (2001), estes três da responsabilidade de José Bettencourt da Câmara, e *A ópera em Portugal* (2008), escrito por Manuel Ivo Cruz.

Embora não se entenda o critério que presidiu à escolha destes títulos, cuja selecção nos parece arbitrária, pressupõe-se que a intenção seja dar a conhecer, ao grande público, figuras e temas relevantes da cultura em geral, e da cultura nacional em particular. Essa iniciativa foi reforçada com a recente disponibilização em acesso livre de várias destas publicações, revelando a vontade de democratização de alguns dos seus títulos.

Nesse sentido, muitos temas da vida musical portuguesa se perfilariam, dado o grande desconhecimento do público em geral que existe sobre vários deles, devido à exígua publicação de obras deste tipo. A escolha de Viana da Mota justifica-se plenamente, até porque a figura do músico português, com excepção de alguns trabalhos académicos pouco conhecidos pelo público, foi objecto de escassas publicações até ao momento. A obra de fundo a ele dedicada foi escrita por João de Freitas Branco em 1972 (edição da Fundação Calouste Gulbenkian, reeditada em 1987, ambas esgotadas). Além do catálogo *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte 1948-1998*, coordenado por Maria Helena Trindade (Lisboa, Ministério da Cultura - Instituto Português de Museus - Museu da Música, 1998) e de outros trabalhos mais esporádicos, salienta-se a correspondência que tem vindo a

ser publicada, sobretudo por iniciativa de Christine Wassermann Beirão, que conta com os seguintes títulos: *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni: Correspondência – 1898-1921*, com a colaboração de José Manuel Beirão e Elvira Archer (Editorial Caminho, 2003), *José Vianna da Motta: Diários 1883-1893*, tradução de Elvira Archer (Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM, 2015), e *José Vianna da Motta: Correspondência com Margarethe Lemke 1885-1908* (Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM, 2018). Do mesmo modo, tem-se assistido à publicação de várias partituras de Viana da Mota pela INCM, da responsabilidade de João Paulo Santos, e pela AVA Musical Editions.

A obra de Bruno Caseirão aborda as múltiplas vertentes da actividade do músico, enquanto intérprete, pedagogo, ensaísta, editor, director de orquestra, promotor de concertos e compositor, e divide-se em cinco partes, sendo a vida e obra relatadas articuladamente a partir de uma abordagem cronológica. Começa com um Prólogo, escrito num tom panegírico que marcará toda a obra. Segue-se a primeira fase da vida de Viana da Mota, que vai do seu nascimento em S. Tomé até ao final da sua formação académica e das primeiras *tournées* na Europa. A segunda fase, de 1893 a 1918, é marcada pelas suas constantes apresentações em público, dando o autor um grande destaque às obras compostas nessa mesma época, que Caseirão identifica como a da «introdução de um nacionalismo musical português.» (p. 32) Por fim, a terceira parte refere-se ao regresso a Portugal e à sua múltipla acção no país, em particular enquanto um dos responsáveis da reforma do ensino operada no Conservatório Nacional e como seu director entre 1919 e 1938. A obra conclui com um Epílogo escrito no mesmo tom panegírico com que o livro começa e que atravessa todo o texto. Segue-se uma lista detalhada das composições de Viana da Mota, das obras de carácter ensaístico, dos diários e correspondência, das gravações por ele realizadas e das suas obras tocadas por vários intérpretes. Termina com uma bibliografia sobre o músico.

Apesar do carácter «essencial» que preside a todas as obras desta colecção, espera-se que a informação obedeça aos mesmos critérios que nas obras de maior dimensão, ou seja, que os assuntos sejam tratados à luz dos dados mais actuais, com rigor crítico, sustentado no conhecimento histórico que foi sendo produzido.¹ Para além da obra de Caseirão fazer uso de um tom encomiástico, que só a prejudica, há frases citadas sem a devida identificação da fonte. Por exemplo, quando o autor afirma que o músico português foi «comparado e elogiado como um novo Anton Rubinstein» (p. 12), ou quando «A crítica [o] compara a Mozart» (p. 22). Há afirmações que não são justificadas, como a referência do pianismo de Viana da Mota à «moderna escola de interpretação pianística» (p. 14). Seria útil explicar em que é que esta consistia para que o leitor perceba no que ela se distingue das restantes. Apresenta lugares-comuns há muito ultrapassados, como, por exemplo, quando o autor afirma que: «A formação de grande rigor, essencialmente alemã, era complementada por uma sede de saber, de

¹ Veja-se, como exemplo, o caso do livro da mesma colecção sobre Fernando Lopes-Graça, de Mário Vieira de Carvalho.

conhecimento multidisciplinar e rara sensibilidade, porventura mais latina.» (p. 16) A atribuição da sensibilidade aos povos latinos e da racionalidade aos povos germânicos são conceitos muito utilizados durante o século XIX, mas há muito desmistificados.² Também existem afirmações que resultam obscuras e podem ser consideradas contraditórias, além de necessitarem de uma contextualização histórica. Por exemplo, ao escrever «O domínio técnico, em profunda osmose com a dimensão filosófica da obra, longe de ser cerebral, não era também “intelectualizada”, pois Viana da Mota compreendia que um instrumentista não é propriamente um intelectual. A sua concepção era livre, a obra devia ser soberana, quer em termos da agógica, quer em termos de concepção. Devia também ser livre de dogmas que não correspondessem a uma certa fenomenologia da obra e sua interpretação» (pp. 52-3). Não se percebe em que consiste a «fenomenologia da obra e sua interpretação» assim como não é clara a aplicação do termo «livre» no que respeita ao intérprete, que deveria, segundo a noção da autonomia da obra prevalecente na época, servir-se da técnica em benefício do texto musical. Toda a reflexão em redor da noção da música absoluta e do que esta implicou em termos de interpretação mereceria da parte do autor um esclarecimento com base nas premissas estéticas que dominaram a música instrumental ao longo do século XIX e uma grande parte do século XX.

Na ânsia de enaltecer a figura biografada, Caseirão isola-a do seu contexto histórico, quer no âmbito nacional como internacional, o que o leva a fazer várias afirmações abusivas, como, segundo o autor, a de ter sido «durante algumas décadas o músico português mais internacional», esquecendo outras figuras da mesma época com uma carreira internacional de grande prestígio, como Regina Paccini (1871-1965), Francisco de Andrade (1859-1921) e Guilhermina Suggia (1885-1950). Os exemplos de afirmações abusivas prosseguem quando afirma que foi «um dos primeiros músicos de excepção a realizar ciclos temáticos de piano e, porventura, o primeiro a fazê-lo, de forma continuada, fora da Europa. Neste âmbito, destacam-se o que o próprio designou por “Concertos Históricos”» (p. 13). Os referidos concertos históricos já se faziam fora da Europa, como o demonstram os programas de Anton Rubinstein durante a sua digressão aos Estados Unidos em 1872 e 1873, de Artur Napoleão e o violinista José White em São Paulo em 1883, quando aí criou a sociedade de concertos clássicos, de Louis Pabst, um aluno de Anton Rubinstein, em 1886-7 na Austrália, ou de Luigi Chiaffarelli, em São Paulo, a partir de 1896, só para citar alguns.

² Em Portugal, Paulo Ferreira de Castro tem abordado, desde 1992, esta questão. Entre as suas publicações mais recentes, veja-se por exemplo: «Music Criticism in Portugal: Towards an Overview», in *The Cambridge History of Music Criticism*, editado por Christopher Dingle (Cambridge, Cambridge University Press, 2019), pp. 317-30; «Vu du Portugal: Verdi, Wagner, et le théâtre des nations», in *Verdi/Wagner: images croisées. 1813-2013 : Musique, histoire des idées, littérature et arts*, editado por Jean-François Candoni, Hervé Lacombe, Timothée Picard e Giovanna Sparacello (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018), pp. 263-73; «Musique et pensée de l'origine dans l'espace ibérique à l'aube du XXe siècle», in *Challenges in Contemporary Musicology: Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman*, editado por Sonja Marinković et al. (Belgrade, Faculty of Music, 2018), pp. 225-38.

No mesmo sentido, o carácter de excepcionalidade relativamente à sua acção como um dos autores da reforma de 1919 e director do Conservatório até 1938 carece de informação mais actualizada do que a referenciada. Por exemplo, relativamente aos «elementos» considerados «revolucionários» (p. 78) como a da criação das escolas primárias musicais, já em 1844 Silvestre Pinheiro Ferreira propunha o ensino da música e das outras artes nos estudos primários para que, findos esses estudos, os alunos pudessem ingressar nas escolas das respectivas especialidades.³ Também Ernesto Maia propunha que se criassem nas «cidades mais importantes do paiz» escolas de música para os mais novos.⁴ Ainda neste âmbito, e já não apenas no domínio das intenções, houve a iniciativa do município de Lisboa ao chamar, em 1881, vários professores do Conservatório para ensinarem os primeiros rudimentos musicais nas escolas municipais, para que as crianças mais aptas pudessem ser orientadas para uma profissão ligada à música, iniciativa essa que teve a duração de três anos. Apesar de haver ainda poucos estudos sobre o Conservatório na época de Viana da Mota, e sem querer entrar em mais detalhes, não se pode ignorar o trabalho feito por Carlos Gomes, que foi dos poucos a problematizar o período em questão e a criar alguma distância sobre o que se escreveu e se propagou até aos nossos dias.⁵

Por fim, a afirmação de que foi o «iniciador do nacionalismo musical português» (p. 33) contribui novamente para retirar a figura do seu contexto, neste caso o nacional, e tratar a questão do «nacionalismo» com um simplismo em tudo contrário ao carácter deste fenómeno oitocentista. O nacionalismo musical teve muitas e diferentes motivações que o levaram a ser considerado um acontecimento que atravessou a história da música do século XIX. Reflectiu-se das mais diversas maneiras e tomou vários cambiantes em diferentes momentos. Portugal não foi excepção. Até ao momento em que as obras de cariz nacionalista de autores portugueses se tornaram mais constantes, o que só aconteceu a partir da década de 1890, o fenómeno nacionalista foi percebido sobretudo no âmbito de várias óperas representadas em Portugal ao longo do século XIX, nomeadamente no drama lírico *Os Infantes em Ceuta* de António Luís Miró (representado em 1844) e em *L'arco di Sant'Anna* de Francisco de Sá Noronha (1867). De igual modo, algumas obras instrumentais foram tidas como expressões nacionalistas, por exemplo, a sinfonia sobre motivos populares de José Francisco Arroio, as

³ Silvestre Pinheiro FERREIRA, «Da classificação das sciencias calculada para servir de base a um sistema racional d'instrução publica», *O Panorama*, 3/124, 2.ª série (11 de Maio de 1844), p. 151.

⁴ Ernesto MAIA, *O ensino musical: Necessidade da sua vulgarização* (Porto, Typ. A Vapor de Arthur José de Sousa & Irmão, 1897).

⁵ Carlos GOMES, «Contributos para o estudo do ensino especializado de música em Portugal» (Memória Final do CESE em Direcção Pedagógica e Administração Escolar, Escola Superior de Educação Jean Piaget, Almada, 2000). Carlos GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico: A sua representação histórica nos séculos XIX e XX» (dissertação de mestrado em Ciências da Educação, Universidade de Lisboa, 2002). Carlos GOMES, «Três teses por uma nova história: Na emergência dos discursos relativos à “especificidade do ensino artístico-musical”», Comunicação apresentada aos XII Encontros de Musicologia, disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/547054/carlos-alberto-faisca-fernandes-gomes>> (acedido em 15 de Junho de 2021).

três rapsódias sobre motivos populares para violino de Augusto Marques Pinto e as três rapsódias portuguesas para orquestra de Victor Hussla, tocadas no Teatro da Trindade em 12 de Fevereiro de 1892. Estas manifestações, assim como as ideias sobre o que deveria ser considerado nacionalista, desenvolveram-se de forma errática no oitocentismo português, foram objecto de vários debates na imprensa generalista e especializada e, como demonstra Teresa Cascudo, não foram consensuais.⁶ Assim, as obras consideradas nacionalistas de José Viana da Mota não surgiram como um fenómeno isolado, mas inserido num contexto específico que era necessário enquadrar. A valorização de que foi alvo a *Sinfonia «À Pátria»* por parte de uma elite nacional deveu-se em grande parte ao sinfonismo programático de inspiração lisztiana que presidiu à sua composição. Os casos mencionados, contudo, são sobretudo reconhecidos como tentativas, mais do que fazendo parte de uma corrente nacionalista e, por consequência, internacionalmente identificados como tal, o que era uma ambição do projecto nacionalista. Na medida em que careciam do que era entendido como «substância musical» capaz de se diferenciar de outras linguagens, revelaram-se incapazes de constituir uma identidade portuguesa e de alimentar as obras de outros compositores que pudessem vir a constituir-se como escola.

Em suma, a obra de Bruno Caseirão dá a conhecer muitos factos da actividade musical de Viana da Mota que, devido à pouca divulgação da obra e da biografia do músico português, merecem ser conhecidos pelo grande público. Contudo, impunha-se um maior distanciamento crítico da figura retratada de forma a não distorcer o contexto em que ele viveu. Ao fazer de Viana da Mota uma figura isolada no tempo e dos locais onde viveu, Caseirão contribuiu para um relato a-historicista. A importância do músico português, tanto no âmbito nacional como internacional, tem muitos factos a comprová-lo e não necessita, para ser reconhecida, que se ignorem outros acontecimentos e vultos com significado para a história da música.

Maria José Artiaga fez os seus estudos em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa e no Royal Holloway da Universidade de Londres, onde se doutorou. Como investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical integrou várias equipas de investigação em projectos financiados pela FCT. As suas publicações têm incidido sobre tópicos da música portuguesa da segunda metade do século XIX, tais como ensino de música, opereta, crítica musical, canto em coro e estudos de género.

⁶ Teresa CASCUDO, «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10 (2000), pp. 181-226.

