

MÚSICA ITALIANA EM PORTUGAL

O musicólogo russo Platon de Vaxel, que viveu em Portugal no segundo terço do século passado, estudou com bastante interesse as épocas da música portuguesa, cuja história ⁽¹⁾ dividiu em três períodos: o dos trovadores, o sacro e o moderno. Deu a cada um limites claros: o dos trovadores, que eram, pelo menos muitos dêles, simultaneamente poetas e músicos; o dos polifonistas, ou como tais classificáveis, que vieram do século XV ao XVIII e que sobretudo se dedicaram à música sacra; e o de D. João V para cá.

Michel'Angelo Lambertini, o douto musicólogo português de origem italiana que muita gente do nosso tempo ainda conheceu, autor do capítulo *Portugal* da *Enciclopédia Lavignac*, adoptou outra divisão. Manteve o período dos trovadores, sem dúvida o mais claramente delimitado; manteve ainda, pode dizer-se, o período sacro, cingido aos polifonistas; mas dividiu o período moderno de Platon de Vaxel em período italiano e moderno.

Esta divisão é, sem dúvida, mais completa que a de Platon de Vaxel, o que se explica: êste último não chegou a assistir à reacção anti-italiana do fim do século passado e sobretudo do século actual, à qual Lambertini já assistiu.

Para quem escreve hoje numa Revista de Estudos Italianos em Portugal, isto é, sob o ponto de vista muito particular das relações musicais de Itália e de Portugal, talvez se torne mais adequada aos fins do seu estudo uma divisão da música portuguesa ou, melhor, da história dos músicos portugueses em períodos que chamaremos: o pre-italiano, o italiano e o da reacção anti-italiana. Distinguimos história dos músicos portugueses da história da música portuguesa, porque, em boa verdade, nunca

houve talvez uma escola de música portuguesa. Os músicos portugueses foram sempre mais ou menos satélites das grandes escolas que se foram sucedendo na Europa, o que não quiere dizer que cada um dêses músicos, ou algum dêles, não tivesse revelado na sua obra certo carácter nacional e uma personalidade possivelmente vincada. Todo êsse estudo porém está muito por fazer ⁽²⁾.

Mas convém notar: pre-italiano, (período no qual englobo o dos trovadores e o dos polifonistas) não quiere dizer não italiano. Reacção anti-italiana não significa que a influência italiana tenha totalmente desaparecido.

É então de admitir que a influência italiana se fez sentir logo nos chamados períodos dos trovadores e dos polifonistas? Não foi a arte portuguesa dos trovadores puramente filha da provençal? Não se caracterizou de origem flamenga ou espanhola a arte portuguesa dos polifonistas?

Intuitivamente o autor dêste artigo sempre admitiu que a arte trovadoresca teve em Portugal a sua influência italiana. Quanto à arte polifónica, basta atentar no seu período áureo no século XVII, isto é, afinal já no declínio da polifonia flamenga e da própria italiana, depois de levada à mais alta perfeição pelo Palestrina e por outros grandes contemporâneos seus, para se compreender que a nossa arte polifónica não foi já muito filha da flamenga.

Porque tal intuição de influências literário-musicais italianas na nossa escola trovadoresca? Autoriza-a o conhecimento das relações directas, religiosas, políticas, comerciais, de Portugal com a Itália logo desde Afonso Henriques, que se constituiu tributário da Santa Sé — da qual aliás se desembaraçou unilateralmente, apenas pôde... Roma tratou sempre muito connosco em tôda essa dinastia borgonhesa, coeva ainda do poder espiritual do Papa sobre os reis que depunha e excomulgava. Houve muitas embaixadas e cortejos de legados pontifícios que não deviam ter deixado de trazer elementos culturais. A primeira rainha portuguesa foi Mafalda de Saboia, filha de Amadeu III de Saboia e Mauriana, escolhida para mulher do nosso primeiro rei por motivos que Alexandre Herculano des-

⁽¹⁾ Este estudo, com ampliações e rectificações de Joaquim José Marques e Ernesto Vieira, pode ser lido na revista *Amphion*, que se publicou em Lisboa de 1884 a 1898.

⁽²⁾ Na própria literatura, em que o génio português se revelou com mais brilho e acentuado carácter nacional, o elemento formal veio sempre de fora. Aprendia-se antigamente em tal estudo: escola provençal, escola italiana, escola espanhola, escola francesa, escola romântica, escola realista.

conheceu. Certamente os resultantes de relações bastante seguidas, religiosas, políticas, comerciais, culturais, que Herculano no seu tempo não pôde ver.

Não se trata afinal em tudo isto duma vaga intuição de amador atrevido. Grandes historiadores da literatura portuguesa amplamente o reconheceram no campo literário, e portanto no musical, como consequência de tais relações políticas e comerciais. Quanto à música de todas essas canções faltam infelizmente os documentos, que seriam as próprias músicas desses textos que guardamos de Guesto Ansuers, de Gonçalo Hermingues, de Egas Moniz Coelho, de D. Diniz e dos seus dois filhos naturais, conde de Barcelos e de Albuquerque, etc. O único documento existente parece ser a música da canção do *Figueiral* ⁽³⁾.

Teófilo Braga, um desses historiadores literários, no substancial estudo que fez dos trovadores e cancioneiros portugueses, na sua edição do *Cancioneiro da Vaticana*, lá nos escreve, com efeito, que o primeiro país onde se difundiu a poesia provençal foi a Itália. Os trovadores da Provença freqüentavam as côrtes e as repúblicas italianas e da Itália se propagou reflexamente para Portugal a primeira manifestação da poesia dos trovadores.

Na Itália a arte de trovar exercia a mesma fascinação que na Provença; alguns dos mais célebres trovadores eram italianos, como Bartolomé Zorgui, natural de Veneza, Bonifacio Calvo, de Génova, Sordello, de Mantua, Alberto de Malaspina, do seu marquezado dêste nome.

Teófilo Braga chega a chamar a nossa poesia provençal mais propriamente do período *italo-provençal*. Filia a primeira comunicação da poesia provençal, por meio dos trovadores que residiam nas côrtes de Itália, no facto de muitos dos cavaleiros que partiam por terra para as Cruzadas irem embarcar à Itália nas armadas genovesas. Cita o trovador Peire Vidal que residiu grande parte da sua vida na Alta Itália e em Génova e deixou nos seus versos o indício de ter também residido em Portugal na côrte de Sancho I. Antes disso, a rainha D. Mafalda, ao vir para Portugal, trazia, como todas as princesas, trovadores no seu séquito; era na Itália que D. Afonso Henriques e seus sucessores compravam os navios com que atacavam os árabes do

⁽³⁾ Encontra-se transcrita em notação moderna no *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos, donde foi copiada para o citado capítulo de Lambertini na *Enciclopédia* de Lavignac.

Algarve; foi da Itália que se propagou também a Portugal o espírito das nossas cartas foraleiras.

Com a vinda a Portugal de D. Mafalda fixaram-se em Portugal bastantes nobres italianos. Nos Nobiliários encontramos o nome dum Podestade, cuja neta veio a casar com um filho bastardo de El-Rei D. Sancho. Bolonha, como Tolosa e Paris, era freqüentada por estudantes portugueses.

Na linguagem de algumas canções se encontram italianismos que fortalecem a prova desta influência literária; tais são *affam*, *aquesto*, *aquisto*, *aval*, *besonha*, *cajon*, *cambhar*, *color*, *cór*, *dolçor*, *demandar*, *guarráz*, *gradesco*, *guirlanda*, *ledo*, *leger*, *mensonha*, *mentre*, *nostro*, *pelegrin*, *podestade*, *remanyr*, *toste*, *vergonça*, etc. ⁽⁴⁾.

E José Maria de Andrade Ferreira, outro grande historiador da literatura portuguesa, a propósito de Macias, afamado pelos seus amores infelizes, diz-nos que a Itália, como a Espanha depois, exercia então poderosa influência na imaginação poética. Dante, envolvido na obscuridade misteriosa do seu poema, atraía fatalmente os espíritos para a contemplação dos seus versos admiráveis, onde havia, nos vãos do vate, as meditações do político e as profecias do teólogo. A Itália jámais perdera de todo o condão do seu influxo literário e artístico. Os cataclismos da Idade Média, que aluíram pelos alicerces a onnipotência do Império romano, não derrocaram nem dispersaram completamente o edifício assombroso das letras latinas. A poesia e a erudição nunca ali perderam de todo os seus estímulos e prerrogativa de modelos. Este prestígio chegou a Portugal. Macias ⁽⁵⁾ foi um dos primeiros talentos que provaram a afi-

⁽⁴⁾ Assim anotou Teófilo Braga algumas palavras de origem italiana dos textos dos trovadores. A título de curiosidade, damos a seguir alguns termos náuticos italianos, passados quasi literalmente à língua portuguesa: *stiva*, *carena*, *calafattare*, *sciabecco*, *coperta*, *equipaggio*, *trinchetto*, *bussola*, *prua*, *avanti*, *scoglio*, *arsenale*, *ghindure*, *scorrimano*, *varare*, *nave alla capa*, *via d'acqua*, *sottovento*, *deriva*, *marea*, *ammainare*, *mastro*, *sirena*, *bandiera*, *corazza*, *bolina*, etc. e nem sempre explicados pela comum origem latina. Não é de surpreender tal passagem, porque as relações marítimas da Itália com Portugal não ficaram nas do tempo de Afonso Henriques. No de D. Diniz veio-nos de Génova o almirante Pezzagna e no dos descobrimentos todos sabemos da estada em Portugal de marinheiros genoveses ou venezianos, entre os últimos dos quais Cadamosto.

⁽⁵⁾ Era propriamente galego, mas poetou já na língua portuguesa e foi precursor do lirismo de Bernardim Ribeiro. Conta a lenda dos seus amores trágicos que, apaixonado pela mulher do seu protector, o marquês de Vilhena, fôra varado por uma seta do ciumento marido, quando a uma

nidade entre a Península Ibérica e a Itálica, em intimidade revelada principalmente na suavidade e brandura da sua musa italiana e na harmonia dos seus metros.

Podemos, pois, admitir, sem receio da acusação de menos escrupulosos que, desde os primeiros tempos da nacionalidade portuguesa, os templos e os castelos de Portugal se foram habituando a ouvir os acentos da arte musical italiana, que por via das relações diplomáticas, comerciais e marítimas, chegavam a êste canto da Península. E não havia nesse tempo arte nenhuma nascida na própria terra de Portugal ou vinda doutras origens?

Houve sem dúvida uma e outra. Antes da fundação da nacionalidade portuguesa se cantou certamente nos templos desta nesga da Espanha gótica muita música ambrosiana e gregoriana, que pela Itália passou. E com tal música, o povo aprendeu a cantar o esquecimento dos seus males, se devemos crer, com Vincent d'Indy ⁽⁶⁾, que os mais antigos espécimes do canto popular tiraram a sua forma das monodias gregorianas. Nós que isto escrevemos acreditamos com o falecido Mestre francês da *Schola Cantorum* o princípio de que o povo não é nunca um criador, mas apenas maravilhoso adaptador.

A adopção dêste princípio livra-nos, pelo menos, de fracas respostas a perguntas embaraçosas.

*

É sabido como a lírica provençal teve a sua lógica decadência. Em Portugal êsse período ítalo-provençal, como sabemos o classificou Teófilo Braga, (cuja obra carece porventura de grande revisão, mas não certamente neste capítulo) considerase expirado com a dinastia de Borgonha, à qual sucedeu a de Aviz. O primeiro rei desta dinastia foi um rei eleito pelo povo nas côrtes de Coimbra, após um discurso do jurisconsulto João das Regras, célebre pela doutrina expendida: a do trono vago e a do direito do próprio povo eleger o novo rei. Tal doutrina não era certamente espanhola nem francesa, mas não foi estranho, sem dúvida, ao autor dela o ensino recebido na Univer-

janela da torre, onde estava prêso, cantava para a amada as trovas da sua paixão.

⁽⁶⁾ *Cours de Composition Musicale*, vol. I, cap. *La Chanson Populaire*.

sidade de Bolonha, onde aprendeu essa e mais cousas que caracterizaram a sua acção de Chanceler de D. João I.

Sob esta grande dinastia de Aviz, que viu os tempos áureos de Portugal, afirmou-se na literatura a escola italiana, sobretudo desde que Sá de Miranda trouxe da Itália as formas poéticas que substituíram nos clássicos portugueses as rimas e a métrica balbuciantes dos trovadores.

Há quem o lamente. São os que não querem ver que, quando uma escola, uma corrente, política, literária ou artística, se sobrepõe a outra, é porque esta estava morta, tinha feito o seu tempo.

Também na música, companheira inseparável da poesia, a escola trovadoresca tinha feito o seu tempo. E aparecem-nos então nestes alvôres da dinastia de Aviz os primeiros nomes de músicos portugueses, a que outros se vão sucedendo, alguns deles viajados na Itália. Donde se vê que em Portugal bem se sabia que na Itália, politicamente decadente, continuava todavia o primado das ciências, das artes e das letras ⁽⁷⁾. Os nossos dicionaristas dão-nos dêsse período, entre outros, os nomes de Frei João d'Arruda, de Tristão da Silva, de Aires Barbosa, de Damião de Góis, de Garcia de Resende e de Vicente Lusitano.

De Frei João d'Arruda se sabe que foi reitor do côro e mestre de cerimónias de D. João I. Casou êste grande rei a sua filha dilecta D. Isabel com Filipe, o Bom, de Borgonha, de cujo casamento nasceu o famoso Carlos o Temerário. Êsse casamento deu lugar a um notável desenvolvimento de relações comerciais e artísticas de Portugal com a Flandres. Tivemos entre nós um dos Van Eyck. Outros flamengos pintaram certamente para os nossos palácios, para as nossas igrejas. Ter-

⁽⁷⁾ Não deve esquecer-se que D. Afonso V chamou a Portugal Giusto Baldino para escrever a história de Portugal em latim. Angelo Poliziano foi também convidado a vir a Portugal por D. João II. Por esta e outras razões nos custa admitir, a despeito das opiniões expendidas e aceites por pessoas autorizadíssimas, que as artes plásticas do Renascimento Italiano só tivessem chegado a Portugal no tempo de D. João III e por via francesa. Não estamos autorizados a afirmar ou a negar o que Vasari escreveu de Sansovino, mas, dadas as relações políticas, literárias, marítimas, artísticas de Portugal com a Itália em todo o século XV (reconhecidas pelos próprios que negam a influência italiana na nossa Idade-Média) é de crer que a arquitectura, a escultura, a pintura do Renascimento só nos meados do século XVI aqui chegassem com os mestres franceses de Coimbra? Faltam os documentos, as obras? Possivelmente. Mas que pode isso surpreender-nos em terra assolada pelos terremotos, pelos incêndios e pelo camarello das demolições?

-nos-iam começado também a ensinar os segredos da sua arte contrapontística. No entanto Frei João d'Arruda, que foi na companhia da princesa portuguesa para a Flandres, passou à Itália, visitou Roma e Veneza e dêle conta um cronista contemporâneo que «ali esteve alguns meses, dando e recebendo exemplos e edificações. Excelente solista e habilíssimo nas cerimônias da igreja, nas duas coisas teve ali que corrigir e que aprender. De lá trouxe algumas regras atinentes à maior perfeição do canto e do culto divino».

Tristão da Silva foi mestre do meado do século XV e mereceu a honra de ser citado no *Melopeo* de Cerone, livro que andou muito pelas mãos dos nossos mestres e dos da Espanha. Há um exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa (*). Tristão da Silva escreveu um livro de composições agradáveis, que teriam sido trovas, tonos e motetes e a que deu o nome de *Los Amables de la Musica*. Não surpreenda a língua espanhola do título do livro. Iniciava-se o bilinguismo dos escritores portugueses que se prolongou por mais de dois séculos. É sabido que Gil Vicente, Camões e muitos outros poetaram largamente em castelhano.

Pouco a pouco fomos tendo os nossos helenistas e latinistas na cauda do Renascimento italiano. Aires Barbosa é um desses humanistas do tempo e publicou uma obra chamada *Epometria*, em 1520. Estudou letras com Angelo Poliziano na Itália, onde ficou conhecido com o nome de Arias Barbosa. Vê-se que foi sobretudo um erudito que deu à música algum do seu estudo.

Damião de Góis é figura de maior relêvo, mesmo na música. Sabe-se comumente das suas relações com Erasmo e com Glareano, que no seu *Dodekacordon* incluiu o motete de Damião de Góis *Ne laetaris*. Outros motetes do autor português ficaram nas colecções de músicas do tempo. Também Damião de Góis viajou muito na Itália, designadamente em Pádua, Veneza, Génova, Roma, o que devia certamente ter-lhe dado prazer e proveito.

Garcia de Resende, cortesão de D. João II e de D. Manuel I, cronista apreciado do seu tempo, aparece-nos também

(*) Há nos arquivos nacionais portugueses, entre outras obras didácticas italianas, além do *Melopeo* de Cerone, o tratado de Gafurio *De Harmonia Musicorum Instrumentorum*, as *Istituzioni Armoniche* de Zarlino e a *Cartella del Canto Figurato* de Banchieri.

Perdeu-se desgrazadamente com o terremoto de 1755 toda a livreria musical de D. João IV, constituída grande parte dela por obras didácticas e por composições de mestres italianos.

prendado com a arte da música. Esteve na Itália, pelo menos duas vezes, e confessou-se deslumbrado por quanto viu por lá. Conheceu possivelmente as côrtes dos Medicis, dos Sforza, dos Este. Foi a Roma com a célebre embaixada de D. Manuel I ao papa Leão X.

Vicente Lusitano ficou em Itália o mais falado de todos estes músicos portugueses. Devia ter lá estado com bastantes outros, confundidos com os cantores espanhóis que abundavam nas côrtes dos vários estados italianos e na capela pontifícia (*).

Em Portugal nada se sabe dêle. Na Itália é lembrada pelos escritos do abade Baini a sua aposta com Nicola Vicentino sobre o género diatónico, cromático ou enharmónico dum concerto composto sobre o canto gregoriano da antifona *Regina Coeli*, ouvido no cenáculo musical dum senhor Bernardo Acciajoli Ruscollai.

É curioso seguir em Baini a leitura dessa aposta que teve como árbitros os grandes músicos do tempo Escobedo e Dankerts. Encontra-se no texto italiano, no I volume da obra de Joaquim de Vasconcelos *Os Músicos Portugueses*.

Também aparece por êsse tempo na Itália um músico lá chamado Nicola Doizi, que foi o nosso Nicolau Dias de Velasco. Publicou em Nápoles, naturalmente em língua castelhana, o *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*.

*

Tudo isto é já na vizinhança do período de ouro da polifonia portuguesa que decorreu nas primeiras décadas do século XVII.

Joaquim de Vasconcelos viu neste período, estendido tar-

(*) No século XVII aparece como organista do duque de Mantua um músico português que foi João Leite Pereira. É mencionado por A. Bertolotti no livro *Musica alla corte del Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Ed. Ricordi, conforme se lê no *Dicionário dos Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira.

Quem deseje ter uma das muitas provas das relações directas de cultura entre a Itália e Portugal nestes séculos XVI e XVII, veja nos autores estrangeiros citados pelos autores da *Monarquia Lusitana*, os nomes, entre outros, de Alessandro Landi, Alcisto, Calepino, Baldo, Bartolo, Guicciardini, Voragine, etc. O nosso século de ouro na literatura foi o XVI, anterior portanto ao espanhol e ao francês. Só no século XVIII começámos a tomar o costume de ir buscar tudo lá fora, via França. Hoje há quem diga *Mozár* à francesa e até quem pronuncie *Verdi* e *Piussini*...

diamente até aos começos do século XVIII, três escolas. Não cremos que de tal período haja documentos musicais suficientemente conhecidos (não os havia, pelo menos, no tempo de Joaquim de Vasconcelos, que não passou dum musicólogo-literato, sem a necessária formação musical para, por si só, opinar em matéria tão difícil como esta, a do estudo da música do passado), mas, a título informativo, aceitemos por agora a sua classificação. Ei-la:

A primeira foi uma escola oriunda do ensino ou da influência do célebre mestre espanhol Francisco Guerrero, que viveu de 1527 a 1599. Foram discípulos António Pinheiro, Frei Francisco Baptista, Frei Manuel Pousão, Diogo Dias de Vilhena, Bento Nunes Pegado e Francisco Martins. A música destes compositores era sobretudo religiosa, como é de supor. Alguns deles deixaram todavia *Vilancicos*, que o ilustre professor e maestro Luiz de Freitas Branco⁽¹⁰⁾ considera uma forma portuguesa paralela do *Madrigal* italiano, senão anterior a êle.

Outra escola saíu do ensino do Mestre António Ferro, que viveu do século XVI ao XVII e teve por discípulos Manuel Leitão d'Avilez, João Gomes e Manuel Tavares.

A terceira escola e bem mais importante pelos discípulos que revelou foi a de Mestre Manuel Mendes, de Évora, morto em 1605. Honra-se esta escola com os nomes de Filipe de Magalhães, estudado a sério pelo já citado professor Luiz de Freitas Branco, Frei António da Madre de Deus, João Álvares Frovo, Frei António de Jesus, Manuel Rebêlo, Francisco Correia de Araújo, Frei Agostinho da Cruz, Frei João Escobar, António Fernandes, o já lembrado Nicolau Dias de Velasco e sobretudo Duarte Lobo e Frei Manuel Cardoso.

Notar-se-á na leitura das parcas biografias destes compositores (dalguns apenas se sabe o nome e o século ou séculos, em cujo decurso viveram, o que aliás sucede com grande número dos músicos contemporâneos da Itália) que muitos deles andaram indistintamente por Portugal e por Espanha, a tal ponto que há freqüentemente dúvidas sobre a nacionalidade dalguns. E algures se chama a todo este período o da escola flamengo-espanhola, que devemos talvez chamar espanhola-italiana.

É sabido como as relações de Portugal com a Espanha saída

da união de Castela e de Aragão e da expulsão do mouro de Granada, se estreitaram nos reinados em Espanha de Isabel e de Fernando, de Carlos V e de Filipe II, e nos reinados em Portugal de D. Afonso V, D. João II, D. Manuel e D. João III. Uns e outros passaram a querer unir as corôas de Portugal e da Espanha na cabeça dum só rei, que os espanhóis esperavam fôsse um Trastámara ou um Áustria e os portugueses fôsse um Aviz. A fatalidade foi contra Portugal, cuja dinastia se extinguiu primeiro. Assim tivemos como rei de Portugal o rei Filipe II, chamado em Portugal Filipe I, o Prudente.

Deve dizer-se que esta união de Portugal à Espanha foi formalmente uma união dinástica e não uma perda da independência de Portugal com a sua incorporação na Espanha. O reino de Portugal com o seu Império nas quatro partes do mundo persistiu em todo o período de 1580 a 1640.

As tentativas do conde-duque de Olivares para anular as prerrogativas da corôa portuguesa na monarquia de Filipe IV determinaram a revolução que colocou no trono o rei natural.

Estas relações políticas determinaram outras. Antes de 1580 todo o português medianamente culto falava o castelhano. As rainhas espanholas traziam-nos grande número de fidalgos, sacerdotes e artistas que em Portugal se fixavam. Um pouco de semelhante acontecia com princesas que de Portugal iam casar a Espanha.

Este período da música em Portugal pôde, pois, chamar-se espanhol. Mas não apenas espanhol. Era o período de Guerrero, de Escobedo, de Morales, de Victoria, todos êles artistas fixados ou viajados na Itália. Tudo isto supõe novas influências que se reflectiam em Portugal. E a nossa musicologia, lembrando Duarte Lobo, não se esquece de copiar de Fétis a semelhança do seu estilo com o de Benevoli e a antonomásia gloriosa de Frei Manuel Cardoso é a de o *Palestrina português*.

Documentos desta época, há poucos anos publicados, autorizam a ver em Duarte Lobo, senão um imitador de Benevoli, (o que não deve ser verdade, inclusivamente porque Benevoli era então muito novo em relação a Duarte Lobo), pelo menos um músico de estilo de carácter agressivamente lírico, ainda hoje representado na música italiana, e em Frei Manuel Cardoso um acentuado misticismo que nos habituámos a chamar palestriniano⁽¹¹⁾.

⁽¹⁰⁾ *Polifonia Vocal*, 1933 — Conferência publicada na obra *Divulgação Musical*, de D. Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, vol. II.

⁽¹¹⁾ Referimo-nos ao primeiro volume da colectânea *A Polifonia Clássica Portuguesa*, publicada em 1937 pelo Dr. Júlio Eduardo dos Santos com

O compositor e professor, Padre Luiz Rodrigues, reconhece que a nossa escola polifônica se filia em parte na escola hispânica e em parte na palestriniana. E confessa que os nossos melhores mestres ou são contemporâneos ou, e destes é o maior número, são posteriores a Palestrina. Sabe-se aliás que a nossa polifonia, quando em Itália Monteverdi, Cavalli, os grandes violinistas da escola de Corelli, chegavam às preocupações harmônicas e seguiam a evolução dos modos gregorianos para os actuais maior e menor, a polifonia portuguesa continuava com João Soares ou João Lourenço Rebêlo, com o seu régio discípulo D. João IV ⁽¹²⁾, com António Marques Lésbio, com Diogo Dias Melgaço, com João da Silva Morais, já no século XVIII, fiel ao modelo palestriniano.

notável êxito de crítica nacional e estrangeira, inclusive da italiana, representada por Liuzzi e Labroca. Compreende transcrições em notação moderna das seguintes composições: de D. João IV os motetes *Adjuva nos e Cruz Fidelis*, de Duarte Lobo o motete *Vidi aquam* e as missas *Dum Aurora* e *Ductus est Jesus*, de Frei Manuel Cardoso os motetes *Angelis suis* e *Panis angelicus*, o *Tantum ergo* e a *Missa Filipina*, de Diogo Dias Melgás os motetes *Magister*, *volumus*, *Honora Patrem et Matrem* e *Opera, quae ego facio*, além de três composições da chamada Escola de Santa Cruz de Coimbra. Parece em preparação um II volume desta grande obra.

⁽¹²⁾ D. João IV, o Restaurador, foi, de facto, um notável músico e sobretudo o que hoje se chama um notável musicólogo. Já falámos em nota anterior, da sua livraria musical, infelizmente perdida. Era musicalmente de formação palestriniana. É conhecido mundialmente o seu opúsculo *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del obispo Cyrillo Franco*, publicado em Lisboa em 1649, depois traduzido para italiano e publicado em Veneza. Joaquim de Vasconcelos dá no seu conhecido trabalho *Os Músicos Portugueses* uma análise desta obra, para a qual remetemos o leitor curioso que não conheça este episódio de lutas já no século XVII entre música velha e música moderna. Que era afinal esta música velha? A grega, a dos modos frigio, lídio, dorico, mixolidio, e o bispo queixava-se talvez das extravagâncias dos flamengos, muito pouco concordes com o espírito da música religiosa, e chamava modernas essas extravagâncias. Mas a música moderna para D. João IV era a de Palestrina (aqui se vê também como a nossa polifonia religiosa era mais italiana que flamenga) e essa não podia ser acusada dos malefícios que o bispo atribua à irreligião e pedantaria de muita da flamenga.

O curioso é que D. João IV respondia a Cirillo cem anos depois da acusação. Não devemos rir do atrazo, porque o rei respondia, em boa verdade, mais aos músicos do seu tempo, que guerreavam a música moderna com as opiniões do bispo morto cem anos antes, que ao próprio bispo.

Outro pequeno livro de musicologia foi publicado por D. João IV, ainda de assunto palestriniano. Chamou-se em italiano *Risposte alle dubii proposte sopra la missa «Panis quem Ego dabo» del Palestrina, che va stampata nel quinto libro delle sue Messe* e foi publicado em Roma em 1655.

— Mas os músicos portugueses do setecentos e do oitocentos, não podiam ficar eterna e exclusivamente entregues ao estilo polifónico *a cappella*, escreveu Francine Bénéoit, ao fazer uma acertada crítica da obra *A Polifonia Clássica Portuguesa*, a que em página anterior nos referimos, e sobretudo a da cristalização da música na polifonia, que parece alguns musicólogos portugueses quasi chegam a desejar, ao investirem contra a invasão italiana do século XVIII. É claro que esses nossos musicólogos, mormente hoje, em vaga de nacionalismos artísticos que querem levar às últimas consequências (e as últimas consequências do mais seguro dos princípios são sempre desastrosas), desejariam que a evolução da polifonia portuguesa houvesse obedecido a reacções nacionais. Mas não, mais uma vez obedecemos então a uma invasão estranha, que depois foi mais que influência, foi domínio. Mas consolemo-nos. Países melhor dotados como a França, a Alemanha, a Espanha, sofreram esse domínio.

O domínio exerceu-se no ensino, na ópera e pouco a pouco na própria música sacra.

Sabe-se que D. João V, o rei magnífico, porventura sob a influência do padre João Baptista Carbone, cuja personalidade merecia um sério estudo neste capítulo das relações culturais de Portugal com a Itália, se rodeou muito de sábios ⁽¹³⁾ e de artistas italianos. Não podia naturalmente esquecer os músicos. E assim chamou em 1729 para dirigir a Escola de Canto Sacro, chamada de Santa Catarina de Ribamar um notável mestre veneziano, que foi Giovanni Giorgio, de nome aportuguesado para João Jorge. Este aportuguesamento levou Joaquim de Vasconcelos a julgar português o mestre de Francisco Inácio Solano. Este teórico notável publicou trabalhos didácticos, um dos quais, o *Tratado de Música Métrica e Ritmica*, inspirado, segundo nos diz Ernesto Vieira, em princípios do célebre teórico Francesco Gasparini.

⁽¹³⁾ Em conferência recente do Prof. Reinaldo dos Santos, o ilustre crítico salientou quanto o século XVIII português está cheio da influência italiana nos pintores, escultores, cenógrafos, etc. Como a arte de Filipe Terzi dominou o último quartel do século XVI, dominou a de Nasoni a primeira metade do século XVIII.

Não devem esquecer-se os serviços prestados à estatística geral de Portugal, no próprio campo da música, por Adriano Balbi, o autor do *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve*, que viveu em Portugal de 1820 a 1822 e publicou o seu trabalho em francês, para tornar assim Portugal mais conhecido no estrangeiro.

Mas a grande influência italiana foi-nos deixada por David Perez, que veio um dia substituir Domenico Scarlatti ⁽¹⁴⁾, partido para Madrid com a sua discípula, a princesa D. Bárbara de Bragança, noiva do príncipe das Astúrias, que foi depois Fernando VI.

Os discípulos de Perez foram, entre outros, José Joaquim dos Santos e António Silva.

Ao mesmo tempo era enviado à Itália, para aperfeiçoar-se na música o mestre português João de Sousa Carvalho, que muito aproveitou do ensino e veio um dia substituir David Perez. Foi o autor de várias óperas aplaudidas, entre as quais o *Amore industrioso*, partitura elogiada por Ernesto Vieira, e no qual o director do Conservatório de Lisboa, Dr. Ivo Cruz, quis ver há anos, com juvenil entusiasmo, um precursor de Mozart. Não cremos que como tal possa reputar-se, embora seja difícil negar certo paralelismo entre obras de autores que bebiam na mesma fonte.

Foram discípulos de João de Sousa Carvalho Marcos Portugal (o Marco Portugal dos teatros de ópera da Itália ⁽¹⁵⁾) António Leal Moreira, António José Soares, João José Baldi (cujos descendentes afrancesaram ou inglesaram o nome para Baldy), Frei José Marques, António Luiz Miró, Francisco Xavier Migoni, etc., tudo músicos italianizados e alguns deles autores de óperas estreadas em S. Carlos de Lisboa, como teremos ocasião de ver.

⁽¹⁴⁾ As relações da corte portuguesa com o genial cravista e compositor vinham da viagem do infante D. António, irmão de D. João V, a Roma, onde foi festejado pelo embaixador português, marquês de Fontes, com uma função teatral, para a qual Domenico escreveu o *Applauso genethiaco alla Reale Altezza del Signor Infante del Portogallo*. Ernesto Vieira atribui à influência deste infante a vinda de Domenico Scarlatti a Portugal para professor da infanta D. Bárbara de Bragança, para cujo consórcio escreveu o *Canto Sponsalizio*.

Diz ainda Ernesto Vieira que Domenico escreveu em Lisboa muita música, sobretudo sacra, e fala-nos dum motete ao SS. Sacramento a oito vozes, dum *Te-Deum* a quatro vozes, do salmo *Laudate, pueri* a oito vozes, e dum motete para o dia de Todos os Santos. O maestro Alfredo Casella, quando cá esteve, quis examinar estas composições, que ainda figuram no catálogo do arquivo musical da Sé de Lisboa. Infelizmente, por motivo das obras do templo, o arquivo encontrava-se (e encontra-se ainda) desorganizado. Todos sabem quanto é relativamente rico este arquivo da Sé, que está pedindo a quem de direito a sua devida instalação e reorganização, ou então a sua transferência para entidade que tome a sério a sua conservação. Aqui fica o apêlo.

⁽¹⁵⁾ Encontra-se na obra *Marcos Portugal*, do dilettante e colecciona-

Discípulo de Frei José Marques, da escola que se chamou do Seminário Patriarcal, foi o mais notável o desventurado Joaquim Casimiro.

Este Joaquim Casimiro, denegrido injustamente por Joaquim de Vasconcelos e pelos cerebrais de hoje, foi afinal o melhor dotado de todos os músicos portugueses. Era da fibra dos Pacini, dos Mercadante, para não dizermos da dos Donizetti, dos Bellini, dos Verdi, em terra que tais génios não permitiu nem permitirá. Por isso a sua obra é muito inferior ao seu valor de artista. Mas era músico todo êle e outra coisa não podia ter sido. «Nasci e sou artista, tenho em minha alma a convicção de ser esta a missão de que Deus me encarregou. Trabalhei até hoje para glória e engrandecimento da minha arte» — confessa êle numa pequena autobiografia que nos deixou, escrita amargamente dois anos antes da sua morte, que foi em 1862.

Paralelamente a esta obra teatral ou de influência teatral italiana de compositores portugueses que na melhor da música sacra se deixavam levar do entusiasmo das árias italianas, há a lembrar a obra séria dum grande pianista e compositor português, de origem italiana aliás, que foi João Domingos Bomtempo (corrupção portuguesa de Buontempo). Este notável Mestre, amigo de Muzio Clementi, teve, de facto, o merecimento de, em tais tempos de ópera, ter ficado fiel às formas da música pura. Deixou sinfonias, música de câmara, e um *Requiem* dedicado a Camões, cuja execução se prepara para breve.

*

A primeira tentativa de ópera italiana em Lisboa parece não ter sido bem sucedida. Data, segundo se tem escrito, de 1682, da estada em Lisboa do duque de Saboia, que nessa ocasião nos festejou ou foi festejado com tal espectáculo. A verdadeira estreia de ópera fixa-se, pois, em 1720, no teatro da Ribeira (na corte do próprio rei) com o *Trionfo della virtù* de autor desconhecido. Quinze anos depois era dada como espectáculo público, num teatro que houve para os lados da Trindade, parece que onde é hoje o Largo da Abegoaria. A companhia tinha o nome de Paghetti e cantou as óperas *Eurene* e

dor Manuel Carvalhais uma resenha muito completa da produção operística de Marcos Portugal e da sua representação nos teatros de Itália.

Demofonte de Schiassi, *Olimpiade* e *Demetrio* de Caldara, *Siface* e *Sesostris* de Leo.

Outros teatros houve depois, da côrte ou para o público. Foram os da Ajuda, de Salvaterra, de Queluz, do Bairro Alto, da Rua dos Condes, onde cantou a célebre Zamperini. No do Bairro Alto se estreou Luiza Todi.

O repertório italiano de todos esses teatros pode ser lido, mais completo, no *Dicionário dos Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira, que nele logrou completar informações de Vaxel, de Joaquim José Marques e doutros, mercê duma colecção de *libretti* de ópera de Manuel Carvalhais.

Na Biblioteca da Ajuda há ainda partituras de muitas dessas óperas, que foram de Piccini, Paisiello, Salieri, Guglielmi, Traetta, Jomelli (que chegou a ter um contrato com Portugal para mandar para Lisboa um cópia de cada uma das suas partituras) Cimarosa, Luciano Martins dos Santos, João de Sousa Carvalho, Pedro Avondano, António da Silva, João Cordeiro da Silva, António Leal Moreira.

Em Salvaterra, em teatro da côrte, de que hoje mal se sabe o sítio, cantavam-se óperas de Hasse, Fischietti, Lampugnani. Scolari, Piccini, Bertoni, Jomelli, Galuppi, Paisiello, Marescaldi, Borghi, Alessandri, Di Capua, Guglielmi, Bianchi, etc.

Em Queluz também imperava Piccini e ouviam-se Galluppi, Anfossi, Scolari, Gazzaniga, Guglielmi, Spontini, etc.

Notar-se-á que, tendo triunfado entre nós a ópera napolitana — como aliás em toda a parte (a ópera de Monteverdi, de Caccini ou de Cavalli, etc., foi talvez a que não agradou em 1682) não nos aparece nos nomes de autores cantados o nome de nenhum dos grandes Scarlatti. É possível que a lista de óperas de autores continue incompleta, mas pode concluir-se que também em Portugal o «grave» Scarlatti era mais admirado que seguido, segundo escreveu Romain Rolland, referindo-se à Itália.

Entretanto o grande teatro da Ribeira, obra de Bibbiena, caiu com o terremoto. Não havia em Lisboa teatro à altura do género em moda. Chegou em 1793 a ocasião de se construir em seis meses o teatro de S. Carlos, de ópera italiana, como era chamado há poucos anos, adjectivado de *Real* até 1910 e agora de *Nacional*, ao que parece.

A história do teatro de S. Carlos de Lisboa é, de facto, um capítulo notável da história da ópera italiana no estrangeiro ⁽¹⁶⁾.

Poucos, da França, da Espanha, da América, se lhe podem comparar no prestígio que elle serviu da arte italiana, da qual foi campo de propaganda, porventura ainda não fechado. Durante mais dum século, só por excepção, nele se cantaram óperas não italianas ou não divulgadas nos teatros da Itália. Para os portugueses, sobretudo para os lisboetas, aquele casarão hoje renovado para abrir com uma ópera portuguesa, tem uma história ainda interessante, rica de episódios, por vezes menos artísticos que políticos, mundanos ou galantes, e que portanto não vêm para aqui. Foi construído no mais elegante local de Lisboa que era então o Chiado. A construção, entregue a José da Costa e Silva, que para elle se serviu do risco do velho San Carlo de Nápoles, levou apenas seis meses. Foi obra dum grupo de capitalistas que queriam para Lisboa a glória ou o modernismo dum teatro público para um género que dominava os teatros da côrte e que nos teatros de Lisboa não tinha condigna representação.

Teve como primeiros empresários Francesco Lodi e Andre Lenzi.

Foi inaugurado com a *Ballerina Amante* de Cimarosa, ópera à qual se seguiram as mais populares do tempo da chamada escola napolitana, hoje quasi todas esquecidas, como é natural. Michel' Angelo Lambertini, no seu citado estudo, recorda como as mais significativas da verdadeira arte do tempo a *Molinara* e a *Nina Pazza per Amore* de Paisiello e o *Matrimonio Segreto* de Cimarosa. Em fins do século XVIII e princípios do XIX não lhe faltou a actuação tristíssima dalguns famigerados sopranistas, entre os quais o Crescentini, que teve os seus partidários em luta artística com a celebrada Catalani. Lemos há anos numa revista italiana umas alusões interessantes a este período de S. Carlos. A Catalani parece ter deixado algumas memórias dos seus triunfos em Lisboa. Chegou, pelo menos, a jactar-se de haver tido a honra de ser discutido um assunto seu num conselho de ministros. A tal revista, cujo nome me não ocorre presentemente, aproveitava a ocasião para assinalar o medíocre valor de compositor de Marcos Portugal que, segundo

Benevides *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, trabalho curioso, bem illustrado, publicado em 1883, e continuado até 1902 por um segundo volume. Consta-nos que o Dr. Júlio Eduardo dos Santos vai publicar um terceiro volume para continuação desta interessante obra até à actualidade. Igual projecto parece estar sendo realizado também pelo crítico musical da imprensa de Lisboa, Sr. Arnaldo Malhóia Migueis.

(16) Constitui o objecto dum estudo histórico de Francisco da Fonseca

tal opinião, deveu muitos dos seus triunfos à cooperação da Catalani.

No período de 1798 a 1806 S. Carlos teve por algum tempo a direcção artística do compositor então afamadíssimo que era Valentino Fioravanti, pai de Vincenzo, ainda hoje não esquecidos ambos dos que conhecem o período operístico pre-rossiniano.

Esse período foi chamado a primeira idade de ouro do velho teatro. Cantaram-se, por excepção ao repertório italiano, o *Orfeo* de Gluck e a *Clemenza de Tito* de Mozart. Marcos Portugal começou também então a sua carreira afortunada de compositor de óperas italianas. Ali fez cantar, entre outras, as suas óperas *La donna di genio volubile*, *Rinaldo d'Asti*, *Il barone di Spazzacammino*, *Adrasto, re d'Egitto*, *La morte di Semiramide*, *Zaira*, *Sofonisba*, *Il trionfo di Clelia*, *Le donne cambiate*, *Argenide*, *Zulema e Selino*, *Oro non compra amore*, *Merope*, *Fernando di Messico*, *Il duca di Foix*, *Artasserse*, *Demofonte*, *La speranza del Portogallo*, *Il trionfo de Gusmano* ⁽¹⁷⁾, etc. quási tudo libretos italianos, como se vê, e sobre assuntos que antes, contemporaneamente e depois, tiveram a música de Carlo Coccia, Tarchi, Borghi, Federici, Bellini, Leo, Jomelli, Paer, Petrali, Nasolini, Sala, Traetta, Pacini, Caldara, Cherubini, etc.

Antecedeu-o como fornecedor português de repertório o compositor Leal Moreira, autor da *Saloia enamorada*, *Voluntários do Tejo*, *Raollo*, *Vingança de cigana*, *L'heroína lusitana* e *La serva riconosciuta*; contemporaneamente António José do Rêgo fez ali cantar as óperas *Il trionfo di Emilia*, *Alessandro di Efeso* e *Il conte di Saldanha*.

Cantaram durante esse período os célebres artistas: Elisabetta Gafforini ⁽¹⁸⁾, Mombelli e as filhas, o baixo Giuseppe Naldi, etc..

As invasões francesas prejudicaram naturalmente os êxitos artísticos do teatro da corte portuguesa, que se viu redu-

⁽¹⁷⁾ O arquivo da casa Ricordi tem ainda as partituras de *Alceste*, *Giabattino*, *I due gobbi*, *Demofonte*, *Donna di genio volubile*, *Donne cambiate*, *Filosofo*, *Idante*, *Maschera fortunata*, *Muta per astuzia*, *Oro non compra amore*, *Principe Spazzacammino*, *Ritorno di Serse*.

⁽¹⁸⁾ Ainda hoje em linguagem popular se chama *gaforina* uma grande cabeleira em desalinho, como a que usava a célebre cantante. Mais antiga a expressão *chapéu à zamparina*, reminiscência popular do chapéu à tirolesa da célebre cantora do Teatro da Rua dos Condes, a Zamperini, que endoideceu meia Lisboa e a um filho do próprio Marquês de Pombal que teve de mandar expulsá-la do país.

zido a teatro oficial dum dos generais franceses, que em Lisboa fez a sua corte. Instalou-se perto de S. Carlos, exigiu nele celebrações das glórias do seu amo corso e Junot chegou a ser chamado o rei de S. Carlos. Serviu-o docilmente por algum tempo o acomodaticio Marcos Portugal que por tal comodismo não tem hoje na sua pátria o culto que a sua glória artística parecia dever assegurar-lhe. Às vezes aparece um ou outro que o lembra ou que lhe manda vir os ossos do Brasil, para logo lhos deixar como estão, não diremos abandonados, mas menosprezados em depósito na Igreja de Santa Isabel, esperando guarda definitiva.

Na época de 1817/1818 começou em S. Carlos o reinado de Rossini com o *Inganno Felice*, ópera a que se seguiram a *Italiana in Algeri*, a *Cenerentola*, o imortal *Barbiere di Siviglia*, a *Gazza ladra*, a *Matilde de Shabran*, a *Semiramide*, o *Mao-metto II*.

Foram então esquecidos Marcos Portugal e todos os pre-rossinianos. Pode dizer-se que também em Portugal muito boa gente perdeu a cabeça com Rossini. E não eram apenas as multidões quem lhe aplaudia as óperas. Os pais compravam e as meninas executavam aos pianos fantasias de maior ou menor bravura, de maior ou menor expressão, das mais estimadas óperas do Mestre de que tôdas as bandas faziam variados *pots-pourris*. O próprio Joaquim de Vasconcelos, que não tolerava Verdi, fiel por outro lado ao seu processo de sistematizador da filosofia da Arte, seguindo talvez a Taine, a Stendhal, etc., via na arte rossiniana a meta suprema da música, isto embora êle fôsse um dos poucos portugueses que conheciam e apreciavam os grandes clássicos alemães, só muito tarde conhecidos em Portugal. Teófilo Braga na sua *Visão dos Tempos*, filósofo positivista, viu também em Rossini a perfeição última da música, que considerava extinta depois da morte do autor do *Guilherme Tell*.

A Itália ⁽¹⁹⁾ mandou-nos por esse tempo um dos seus gran-

⁽¹⁹⁾ Deve lembrar-se neste período do teatro o então célebre compositor Carlo Coccia, que escreveu para S. Carlos, que dirigiu por alguns anos, as óperas *Atar*, *La donna selvaggia*, *La Festa delle Rose* e *Mandana*. Correspondeu a época da sua actuação à revolução de 1820. Escreveu como música de ocasião (é sabido quanto os acontecimentos políticos de Portugal se reflectiram ou nasceram por vezes em S. Carlos) a cantata *O Génio Lusitano triunfante*, cujo final foi depois o *Hino Constitucional*, mais tarde substituído pelo *Hino da Carta* do próprio rei D. Pedro IV. Este amador real chegou a escrever uma ópera, cuja abertura foi executada no Teatro Italiano de Paris, em 1832.

des compositores, hoje muito esquecido, mas então apreciado ao lado dos maiores. Foi êle Saverio Mercadante, que para S. Carlos escreveu o seu *Adriano in Siria* e a sua *Gabriela di Vergy*. Depois esqueceu por completo e uma reposição do seu *Juramento* pela empresa Pacini, já no primeiro decénio d'êste século, redundou num completo *fiasco*.

Depois de Rossini os rossinianos, se rossinianos podemos chamar Donizetti e Bellini, que tanto participaram nos triunfos da ópera italiana do tempo, ao lado de Rossini. O público português ainda hoje é fiel aos cisnes de Bergamo e de Catania. Aplaudiu entusiasticamente o *Elisire d'Amore*, a *Lucrezia Borgia*, o *Pirata*, a *Norma*, adora ainda a *Lucia di Lammermoor* (sem a qual não há temporada de ópera para o povo de Lisboa), a *Sonnambula*, e não adora a *Norma*, porque não lha dão, salvo em discos das Emissoras.

Com menor entusiasmo ouviu no segundo quartel do século passado o mozartiano *Don Giovanni*, a *Muta di Portici*, a *Zampa* e outras óperas francesas dadas em edição italiana. Como é natural, Meyerbeer foi então e durante algumas dezenas de anos aplaudidíssimo, com o seu *Roberto o Diabo*, *Huguenotes*, *Profeta* e *Africana*. A crítica noticiaria viu nestas quatro óperas do famoso judeu *dilettante*, que chegou a ofuscar Rossini, uma tetralogia imortal.

S. Carlos cêrca de 1840 tinha por empresário o conde de Farrobo, *dilettante* até à loucura, o qual, diz-se — nunca lemos isto como informação fidedigna para um trabalho sério — quis contratar para Portugal um então quasi desconhecido maestro italiano, que se chamava Giuseppe Verdi... Preferiu-lhe por fim o compositor de Parma Angelo Frondoni, que veio realmente para Portugal e aqui se deu por tal forma ao culto da nossa música popular que os portugueses o consideraram como verdadeiramente português de coração e de arte ⁽²⁰⁾.

Cêrca de 1840 começou também em S. Carlos o reinado de Verdi, de triunfo mais difícil que o de Rossini, com Bellini e

Donizetti, mas mais durável, porque ainda não terminou. Nem terminará tão cedo, agora que estão passadas aos discos das Emissoras as mais famosas partituras do cisne de Busseto. A primeira ópera verdiana ouvida em S. Carlos foi o *Nabuco*. Depois foram sendo cantadas o *Ernani*, o *Macbeth*, os *Lombardos*, a *Luisa Miller*, o *Rigoletto*, o *Trovatore*, a *Traviata*, etc. E, quando lemos as críticas do tempo, vemos que no geral foram justas. Há num número da *Arte Musical* de Lisboa, que então se publicava, uma crítica ao *Rigoletto*, na qual se declara uma obra-prima o quarto acto desta popularíssima ópera verdiana, o que nem toda a gente via lá fora.

Em 1860 chegavam a S. Carlos as *Vesperas Sicilianas*, tipo de grande-ópera tentado por Verdi que obteve grande êxito. Desconcertou todavia alguma da crítica portuguesa que não gostou de ver a Verdi na senda da escola francesa ou Meyerbeereana. O mesmo aconteceu com o *Don Carlo*, cuja romanza de Filipe II *Ella giammai m'amò* valeu para alguns por toda a ópera. A *Aida* foi um triunfo ainda não esquecido. Vittorio Gui lembra-o no artigo aqui citado, dizendo com certo exagêro que para os portugueses há duas óperas: a *Aida* e o *Barbeiro de Sevilha*. Há outras igualmente popularíssimas, mercê das temporadas do Coliseu, algumas já mencionadas, outras que são, por exemplo, do repertório italiano, a *Gioconda*, a *Tosca*, a *Bohème*, a *Butterfly*, os *Pagliacci*, a *Cavalleria Rusticana*. A *Aida* continua entretanto sendo para Lisboa a ópera de abertura de quasi todas as temporadas líricas, sobretudo no Coliseu. O antigo empresário desta casa, falecido há vinte anos, António Santos, que no seu casarão mal dotado para audições musicais quis um dia rivalizar com S. Carlos, dizia que época que não abrisse com a *Aida*, era *fiasco* certo.

Em 1879 o público de S. Carlos, que em 1863 aplaudira o *Stabat* rossiniano, anos antes quasi pateado, ouviu com entusiasmo o *Requiem* de Verdi, dado pela última vez em S. Carlos em 1902, sob a direcção de Luigi Mancinelli. Em 1880 foi cantado o *Guarany* de Carlos Gomes, o conhecido compositor brasileiro de nascimento, português de origem, e italiano de formação. Em 1881 foi ouvido o *Mefistofele* de Boito, que ficou no repertório, embora, a nosso ver injustamente, não tenha para o público português a popularidade do *Fausto* de Gounod.

Os anos de 1885 e 1886 abrem uma nova época de ouro do teatro, menos pelo repertório exibido que pelos cantores famosos que S. Carlos então reuniu. Foram elencos, onde havia a Bellincioni, de posse de todos os seus recursos, a Patti, o Masini,

⁽²⁰⁾ Outro compositor italiano, deve ser lembrado. Foi Pietro Antonio Coppola, o autor duma *Nina pazza per Amore*, que dirigiu S. Carlos por algumas épocas e escreveu para o público português as óperas *Giovanna di Napoli*, *La bella Celeste* e *Ines di Castro*. Compôs sobre texto português a *Filha do Espadeiro* e o *Anel de Salomão*. Veio várias vezes a Lisboa, onde casou com uma senhora portuguesa. Chegado a idade avançada, retirou-se definitivamente para Catania, onde morreu, como é sabido, depois de ter prestado a sua última homenagem de compositor às cinzas de Bellini com um *Requiem* e um *hino*.

o Gayarre, o Tamagno, aliás recebido com frieza, e o barítono Cotogni, ídolo de Lisboa. Era então director da orquestra Marino Mancinelli, estimadíssimo em Lisboa como o não foi menos o seu irmão, Luigi Mancinelli, o Garibaldi das orquestras, que dirigiu S. Carlos em várias épocas com o mais brilhante êxito. Vieram depois a Teodorini, a Nevada e ouviram-se cantores portugueses que no mundo lírico tiveram grande lugar. Foram êles a soprano Regina Pacini (filha aliás de pai italiano) e os irmãos Andrade (Francisco barítono, intérprete notável do *Rigoletto*, do *Barbiere*, do *Don Giovanni*, e António, tenor, afastado prematuramente da cena lírica por uma surdez incurável, em plena posse dos recursos vocais).

O *Otello* de Verdi foi ouvido na época de 1889. Teve uma audição bem preparada pela crítica, mas, como é natural, o público ficou surpreendido com a última maneira do prodigioso Verdi. Conta Fialho de Almeida nos *Gatos* um caso curioso sucedido com a celebradíssima *Avé-Maria* do quarto acto desta ópera. Aconteceu que numa pequena aldeia do Alentejo, onde um grupo de senhoras se fez ouvir durante a missa rezada na igreja local, uma delas cantou a *Avé Maria* verdiana de tal maneira que o mulherio assistente rompeu em soluços.

Ainda hoje aquele doloroso *Prega per chi sotto l'oltraggio piega la fronte* comove os corações.

O *Falstaff* em 1894, teve um grande êxito de crítica, mas apenas de estima, quanto ao grande público.

O formidável êxito da *Cavalaria Rusticana* de Mascagni, no Costanzi de Roma em 1890, teve a sua repetição em S. Carlos de Lisboa, logo no ano de 1891 e pode dizer-se intacto nos dias de hoje. O público português adora a *Cavalleria Rusticana* do primeiro ao último compasso, não menos que a *Aida*, o *Barbiere di Siviglia* e a *Gioconda*. Mas ficou por aí na admiração do famoso mestre, cuja *Iris* (para nós a verdadeira obra-prima de Mascagni) não soube ouvir por enquanto. A crítica portuguesa tem copiado da francesa o que sobre Mascagni e Puccini se tem escrito e que nem sempre é justo.

O reinado de Puccini começou em 1894 com a *Manon Lescaut*, ouvida em Lisboa primeiro que a homónima de Massenet. Teve um êxito notável, só excedido depois pela *Bohème* e pela *Butterfly*. Como é natural, idêntico êxito obteve Leoncavallo com os seus *Pagliacci*. E um tanto na cauda dos êxitos de Puccini

triumfaram entre nós Umberto Giordano ⁽²¹⁾ com o *André Chénier* e com a *Fedora*, Ciléa com a *Adriana Lecouvreur*.

Mas já não aconteceu o mesmo com toda a obra de Franchetti, de Catalani, de Wolf-Ferrari, de Pizzetti, etc., que pouco mais teve em Portugal que um sucesso de estima.

*

Este o domínio da arte italiana. Vimos já que não foi uma intrusa, que tivesse vindo destruir uma arte vincadamente nacional. Esta verdadeiramente nunca a tivemos. Joaquim José Marques esforça-se por dizer-nos que a ópera italiana não permitiu a evolução da nacional, tentada por António José da Silva, o Judeu. Não acreditamos muito. Não há hoje uma nota da música que teria revestido os textos do autor das *Guerras do Alcorim e da Mangerona*, mas parece que nessas próprias tentativas de ópera ou teatro musicado popular metiam os autores árias à italiana, o que prova o agrado que estas tinham dos públicos.

E a arte italiana não foi uma intrusa, apenas porque não destruiu uma arte nacional. Deixámos provada por palavras de Teófilo Braga e de Andrade Ferreira uma contribuição (será um estudo interessante o valor dessa contribuição) bastante larga dos artistas italianos para a formação dos nossos durante todos êsses séculos que antecederam a ópera, em períodos que denominámos provençal e flamengo.

Como é natural, a reacção veio. Contra a ópera adivinha-se na obra de Bontempo, que, como acontecia na Itália e na Espanha, não teve por então sucessores ⁽²²⁾. Contra o domínio italiano,

⁽²¹⁾ Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo e Don Lorenzo Perosi vieram a S. Carlos em 1906, num grande final de época, em réцитas extraordinárias.

Leoncavallo teve um sucesso de estima. Dirigiu os *Palhaços* e algumas composições orquestrais suas, entre as quais a abertura do *Rolando di Berlino*, ópera então muito falada, dedicada ao imperador Guilherme II. Era todavia um director de orquestra bastante medíocre.

Melhor director de orquestra se revelou Umberto Giordano, que dirigiu a *Fedora*, a sua ópera mais aplaudida em Portugal. Foi festejado pela crítica portuguesa que o banqueteara com outros convivas, que foram Camilo Saint-Saens, vindo então também a S. Carlos, e Luigi Mancinelli, director da temporada lírica do teatro.

Mas o maior êxito artístico foi o de Don Lorenzo Perosi que dirigiu, aplaudidíssimo, o *Mose* e a *Resurrezione di Lazzaro*.

⁽²²⁾ Alguns nomes de *virtuosi* italianos que vieram a Portugal: Em

verificou-se no último terço do século passado. Como aconteceu em outros países, partiu mais dos críticos, dos literatos, que dos músicos. Joaquim de Vasconcelos pode ser lido a este respeito. Tinha, de facto, razão, quando fazia ver aos seus contemporâneos que, cingidos à música teatral italiana, desconhecíamos toda a música clássica ⁽²³⁾.

A reacção prosseguiu. Mas, se muito destruiu, pouco construiu. Nem sempre nos ensinou o verdadeiro caminho para uma boa cultura musical, clássica e moderna. Mudámos apenas de influência estranha. Passámos em ópera a certa altura a sequazes da escola francesa. Melo Barreto assim o proclamava nas críticas das *Novidades*, que por esse tempo empregavam algumas colunas das suas páginas em assuntos de S. Carlos. Depois ao wagnerianismo, ao debussismo, a todas essas correntes cosmopolitas da música de hoje. E os próprios nacionalistas da música, ao proclamarem o seu nacionalismo, nada mais fazem afinal que seguir um preceito em moda desde Filipe Pedrell. E, quando se encostam ao chamado *Folklore*, fazem-no quasi sempre, ou servil ou híbridamente.

Apesar de tudo, o autor atrevido deste estudo crê com razões para crer, que de ouvir resultam, que na totalidade dos nossos compositores de hoje, que olham com desdém para Marcos Portugal, Santos Pinto, Joaquim Casimiro, etc., como simples italianizados, há muita influência italiana, maior do que é de presumir em adversários tão encarniçados de tal domínio...

Basta perderem a preocupação das dissonâncias inéditas, dos preciosismos harmónicos, dos ritmos desconexos, dos timbres exóticos, e obedecerem um pouco à sua atávica inspiração para nos darem um tecido sonoro, quasi sucedâneo de Puccini ou de Mascagni... Ou até de Toselli... E são esses oásis em desertos de muita nudez que os têm introduzido no ouvido do público.

1854 Camilo Sivori, em 1873 Gaetano Braga, em 1881 Giovanni Bottesini, em 1901 Arrigo Serato, em 1905 Ferruccio Busoni.

⁽²³⁾ As primeiras execuções de música clássica sinfónica em Lisboa datam de 1879, depois dumas tentativas de Josefina Amann, artista viense.

Deveram-se esses primeiros concertos ao compositor e director de orquestra espanhol Francisco Asenjo Barbieri que fez conhecer a Lisboa algumas sinfonias de Beethoven. A Nona só foi executada em Lisboa em 1924 ou 1925, com o concurso dum orfeão de S. Sebastian. Não podemos negar que Joaquim de Vasconcelos tinha a sua razão. Tivemos demasiada ópera, a ponto de esquecermos tanta da melhor música sinfónica e de câmara.

O público afinal permanece fiel aos operistas italianos do século passado, o que aliás acontece na Alemanha e em França, onde Verdi e Puccini alternam com Wagner. Entretanto da chamada «nova escola» italiana de há vinte e tal anos, anti-verista, anti-romântica, aceita os compositores que elle pode compreender, que sente mais perto desse espirito, dessa melodia que de Itália recebeu e adoptou. Por isso gosta do Respighi das *Fontane di Roma*, dos *Pini di Roma*, da *Festa Romana*. (Talvez poucos italianos e poucos portugueses saibam que Respighi era neto materno duma portuguesa. Pois era. Temos uma carta sua, datada de 1923, (época em que tentámos trazê-lo a Lisboa) em que nos escreve com a sua irregular e grande letra: *Sono molto lieto di venire in Portogallo, perchè anch'io ho qualche cosa di portoghese, essendo mia nonna materna portoghese*.

O público português gosta ainda de certas páginas do Pizzetti da *Pisanella*, dos *Cantos della Stagione Alta*, do Sabata do *Juventus*, do Casella da *Italia* e da *Giara*, do Malipiero das *Impressioni dal Vero*, etc.

A Banda da Guarda Republicana de Lisboa, dirigida pelos maestros Fão e Alves Ribeiro, tem contribuído muito para a divulgação da obra sinfónica de todos estes compositores, como aliás já o havia feito o maestro Fão, quando director da Orquestra Sinfónica de Lisboa, cuja regência cedeu há anos, para dois concertos de música sinfónica italiana, por sinal aplaudidíssimos, ao maestro Alceo Toni, então de passagem em Lisboa.

Entretanto uma grande contra-reacção anda talvez no ar. S. Carlos reabre e praticamente só pode funcionar com uma grande parte do seu repertório escolhido no antigo e moderno da Itália. O português continua interessado na audição radiofónica das óperas italianas e algum d'ele vai aprendendo um pouco que a Itália afinal não foi apenas a pátria da ópera, mas da própria música instrumental, que até aqui lhe era apresentada como exclusivamente alemã de Bach e Mozart a Beethoven.

Vai fixando os nomes grande de Vivaldi, de Corelli, de Frescobaldi, de Pasquini, de Durante, de Domenico Scarlatti, de todos aqueles grandes violinistas, discípulos de Corelli, dos quais nasceu muita da música de câmara europeia, e essa cultura está sendo documentada pela radiofonia italiana, considerada justamente em Portugal a primeira do mundo sob o ponto de vista artístico.

Parecemos negar no decurso dêste artigo a existência da música portuguesa. De facto, fomos dos poucos que não se zangaram há anos com um artigo de Vittorio Gui, que no-la negou. No entanto, o ilustre maestro que então passou por S. Carlos, com o unânime aplauso de todos pela sua brilhante actuação artística, não foi bem justo com a operosidade portuguesa.

O povo português não é, de facto, um criador, mas trabalha e sabe assimilar. O que o tem prejudicado e prejudica na música, é a mesquinha vida material dos músicos em Portugal, onde a igreja deixou de representar uma situação para os músicos, onde o teatro a não representa. A vida dos músicos em Portugal é difficilima. Basta contar ou lembrar que Joaquim Casimiro, autor de muitas dezenas de partituras de teatro e de muitas dezenas de obras sacras, vivia em quási miséria. Fazia do piano a sua mesa de jantar, a sua mesa de escrever, o seu cabide...

O músico, o compositor português, sabe que a sua música nunca será editada, e raramente executada. Não há compositor que não tenha na gaveta duas ou três sinfonias, uma ou duas óperas, três ou quatro poemas sinfónicos, professor que não tenha ideado um tratado de solfejo, de harmonia ou de fuga.

Rasteja quem não pode voar, disse amarga, mas justamente, Ernesto Vieira no seu tempo, ao tratar dêste aspecto da música em Portugal. Ainda hoje podia dizê-lo.

*

Queremos terminar êste estudo com algumas impressões sôbre a chamada música popular portuguesa. Também esta foi influenciada pela italiana?

Da música portuguesa escreveu o conde Hermann Kaiserling:

«É a música popular mais viva da Europa, a mais significativa da nação e ao mesmo tempo a mais clássica. Ter conhecido esta música foi um dos acontecimentos mais significativos da minha vida».

Kaiserling, quando esteve em Portugal, andou com Francisco de Lacerda, que foi um apaixonado, como se sabe, pela nossa música popular, que êle estilizou muito, e certamente nessa estilização a fez ouvir a Kaiserling. Não o censuramos. Antes

isso que tê-lo levado a ouvir fados por certos cafés, como outros *ciceroni* têm feito a estrangeiros que os acreditam.

No entanto confessamos que êste lugar comum da arte popular, a significar uma espécie de obra colectiva do povo, fundo inexaurível de inspiração para os artistas individuais, deve ser uma das muitas sandices em forma de sentença, de que falou uma vez, numa espirituosa conferência, o ilustre musicólogo, dr. Fernandes Lopes.

Devemos ter a coragem, a probidade de confessar que muitos, muitíssimos por cento do que chamamos música popular são apenas imitação, reminiscência do já ouvido (por vezes recentíssimo) e assim popularizado. E os restantes poucos por cento devem ser outras reminiscências do mais antigamente ouvido, do mais antigamente popularizado.

Tôda a obra de arte, qualquer que ela seja, grande ou pequena, requintada ou grosseira, melhor ou pior concebida ou realizada, é produto da criação individual, mesmo quando anónima. O colectivo apenas interveiu na sua adopção. E portanto música popular não é fundo de criação popular, mas um remanescente muito velho, mais ou menos modificado, da adopção popular. Pensamos com Gabriel d'Annunzio que êste mundo nunca é obra activa das multidões, mas dos poucos. A das multidões é sempre passiva. Quanta música, vinda da Itália ou doutras origens pelo canto ambrosiano, pelo gregoriano, pelos trovadores italo-provençais, pelos polifonistas, pelos operistas, pelos autores de romanzas e de cançonetes, não acabou assim por tornar-se em Portugal música de domínio público — e, em fusão com a outra, que porventura algum pastor herminio ou marinheiro do litoral, mais hábil no garganteio ou no manejo de qualquer instrumento, ensinou aos companheiros — não ainda agora por aí, em tormentosa ou calma evolução na bôca do povo!... Lembremo-nos de que essa *Maria da Fonte*, que muitos acham um canto genuíno dos arraiais do Minho, foi obra de Frondoni, que para ela aproveitou temas italianos, que já tivemos ocasião de ouvir, e de que as modinhas de Schiopetta⁽²⁴⁾ fizeram furor em Lisboa, como se fôsem portuguesíssimas.

A influência da ópera⁽²⁵⁾ no próprio fado se sente. Quando

(24) Ainda hoje, quando se quer dizer que uma coisa é boa se diz de *xupeta*, grafia sónica do nome de Schiopetta, como o pronunciavam em Lisboa os admiradores das modinhas dêste modesto amador, cuja profissão era, ao que parece, a de pintor, architecto e maquinista de teatros.

(25) Temos falado muito de S. Carlos, templo da arte lírica, como lhe

algum ou alguma das nossas fadistas nos tapa a respiração com uma patética suspensão duns tantos minutos dalguma passagem do seu arrastado canto, nada mais faz que seguir o exemplo de certo cantor do século XVIII, muito copiado depois por cantantes italianos de mau gosto, que diante de Haendel de tal modo se demorou numa suspensão que Haendel lhe gritou, ao retomar do fôlego e da melodia:

— Eis-vos finalmente entrado em casa...

*

Quási receamos que êste despretencioso estudo, não procurando dos italianos, amigos de Portugal, motivos de reconhecimento (demasiado sabem quanto a sua arte musical avassalou a Europa), apenas acarrete ao autor o mau humor dalguns portugueses, que subordinam todo o espírito crítico a pragmatismos, possivelmente louváveis, e se entretêm com ficções aduladoras e meias verdades muito úteis.

chamaram enfaticamente. Mas não foi o único templo da arte italiana em Portugal. O velho teatro de S. João do Pôrto, construído em 1798, parece que por um italiano, Vincenzo Mansoneschi, seguiu com certo brilho as galas de S. Carlos de Lisboa. Teve, por vezes, os mesmos cantores, por vezes mais modestos, o que os portuenses não toleravam sempre, e o repertório foi também sobretudo italiano. Podem ser lidos com interesse, a respeito da vida de S. João do Pôrto e da música em geral, na capital do norte, o *Guia do Forasteiro do Pôrto*, de F. Lopes, 1895, o *Pôrto na Berlinda*, de Alberto Pimentel, 1894, o *Porto d'Outros Tempos*, de Firmino Pereira, 1914, os *Apointamentos para a história do Pôrto* (vol. V) de Sousa Reis, os *Annaes do Orpheon Portuense*, a revista *O Tripeiro*, III série, etc., etc.

Em Lisboa o Coliseu dos Recreios, sob a direcção de António Santos, prestou altíssimo serviço à popularização da maior parte do repertório italiano. Companhias líricas em geral modestas, não deixaram de ter uma ou outra figura de bastante prestígio nos meios populares, como foi Tito Schipa, ali revelado ao público de Lisboa. A par das óperas italianas, das francesas popularizadas na Itália e dalgumas de Wagner, foram ali ouvidas as óperas portuguesas *Serrana* de Alfredo Keil (já estreada em S. Carlos anos antes) e *D. Meçu* de Óscar da Silva. A *Serrana* de Keil esteve incluída no *cartellone* da E. I. A. R. para transmissão na presente época, graças à influência do sr. dr. Aldo Bizzarri, até há pouco director do Instituto de Cultura Italiana em Portugal, onde tão gratas recordações deixou a todos os portugueses amigos da Itália. É de desejar que, passada a tormenta da hora presente, os portugueses tenham a alegria de ouvir das prestigiosas emissoras italianas a ópera que êles justamente consideram a melhor produção lírica de autor português.

O autor, convidado a escrever nas páginas desta notável publicação de aproximação cultural italo-portuguesa, julga ter servido a verdade completa, a verdade que não ilude, anotando com o seu estudo pessoal, com a sua pessoalíssima experiência, o que aí fica e que outro valor não pede que o dum depoimento sincero. É convicção sua — e por tal modo a exprimiu — que a influência da arte musical italiana nos artistas portugueses não começou com a ópera de 1720. Diz-se aliás que já em 1578 houve uns actores e músicos italianos expulsos de Portugal. Mais antigamente, podemos admitir que essa música foi formando um pouco o nosso ouvido musical, com outras contribuições embora, desde os trovadores. Não podemos negar que foi ela poderosíssima, ao lado da espanhola, na melhor obra dos polifonistas portugueses. Avassalou-nos no século XVIII, sem ter sido um mal, porque pouco destruiu de verdadeiramente nacional e muito nos educou — confessa-o Ernesto Vieira, o mais objectivo e o mais verdadeiramente músico de todos os nossos musicólogos, isto é, o mais liberto de sugestões literárias ou filosóficas ⁽²⁰⁾.

Domínio aliás suave, porque teve incontestavelmente a adotá-lo as afinidades sentimentais italianas e portuguesas, de que justamente falou Lambertini.

— Quási tôdas as nações do mundo — disse um dia Pietro Verri — têm uma espécie de música, mas quási nenhuma das nações do mundo encontra deleite na música que lhe é estranha.

Estranha aos ouvidos portugueses a música italiana? Não, nunca o foi. Aproximam-se italianos e portugueses no próprio campo da música popular ou popularizada. A nossa canção nada

⁽²⁰⁾ Um dos ataques feitos pelos críticos e artistas cerebrais de hoje à música italiana (todos os domínios deixam certa dose de rancor) é o da sua vulgaridade, da sua futilidade, da sua sentimentalidade fruste, etc. É assunto para discussão larga. O autor destas linhas, quando ouve ou lê coisas destas, lembra-se de certa passagem de Hegel, muito contestada, mas que tem a sua verdade como lei de experiência aqui provada. Disse êle: «Quando o cultivo da Arte se encontra ao alcance de toda a pessoa medianamente instruída, quando entra a constituir um elemento da educação geral, perde seu elevado sentido e deixa de ser profundo símbolo de infinidade da ideia, para converter-se em ornato duma vida, mais ou menos mole e refinada».

Falou Hegel sem dúvida do formal, do exterior que inevitavelmente caduca com os tempos. Pode ter acontecido isto à música da Itália, mas o caduco em arte não é definitivo, o renascimento tem os seus célos e nós aspiramos, em música, precisamente, à concepção, à realização duma nova Arte linear sobre os escombros dos desarticulados impressionismos e correntes várias do tempo de hoje. Ninguém duvida que nessa hora a Itália voltará a falar e nós voltaremos a entendê-la.

tem de comum, ou muito pouco, com a espanhola ou com a francesa. Quanto à música italiana, Armando Leça, o reputado *folklorista* português, considera-a como «a menos estranha à sensibilidade portuguesa».

De facto, formalmente, a melodia italiana e a portuguesa, na sua estrutura mais simples, sempre orgânica, são a mesma no querer do desenho, do contorno bem definido; e, mais que colorida, é uma arte linear a nossa comum melodia, idênticamente elástica, cadenciada, na tonalidade, na rítmica.

No inciso, na frase, no período, é análoga a estrutura da melodia italiana e da portuguesa. Análogos os giros, os saltos, a alternância das progressões, a perfeição, imperfeição ou suspensão das cadências. No seu processo genésico, no seu mistério criador e expressivo, identificam-se para nos dizer — e para nós lho entendermos — o sublime, o grandioso, o patético, o ingénio, o amoroso.

A sua harmonia rudimentar não dispensa a base tónica, idênticos pontos de apoio na tónica, na dominante, na subdominante.

O *pathos* religioso, emotivo, transcendente, é bem o de dois povos irmãos com interpenetrações nobremente mantidas em séculos bastantes. E Portugal, grande por outros títulos, que se julgou um dia o herdeiro providencial da universalidade de Roma, não se envergonhou nunca, nem se envergonhará, de ter ficado um irmão menor, como realmente o é, da Itália perene no campo da Arte, no qual, com as suas forças e com a sua fé, não deixa êle também de ser herdeiro comum e legítimo do glorioso espírito latino, universal e imortal.

SIDÓNIO MIGUEL