

A CIRCULAÇÃO INDIVIDUAL DA EXPERTISE MUSICAL EM PORTUGAL ENTRE 1901-1930

The individual circulation of musical expertise in Portugal between 1901-1930

Ana Luísa FERNANDES PAZ

Grupo de Investigação em História da Educação

Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (Portugal)

Correo-e: apaz@ie.ul.pt

Recepción: 30 de noviembre de 2012. Envío a informantes: 10 de diciembre de 2012.

Fecha de aceptación de originales: 20 de enero de 2013

Biblid. [0212-0267 (2013) 32; 121-149]

RESUMEN: Buscando comprender las formas de transmisión del conocimiento musical en la investigación de mi tesis doctoral en Historia de la Educación, deparé en una cuestión relativa a la circulación internacional del conocimiento *expert*. En este artículo, centrado en el período que va de 1901 a 1930, he subrayado la diferencia entre una red de enseñanza que se estipuló simultáneamente para todos y solamente para algunos. Paralelamente, a través de la extensión del canto de coro en las escuelas primarias y su posterior introducción en los currículos de la secundaria, el Estado apuntaba directamente a la masificación de la educación musical —conseguida después de estas fechas— e impedía al mismo tiempo la expansión de la enseñanza vocacional, limitada a una minoría. Así, y basándome en un inventario de las monografías publicadas en Portugal durante este período, he desarrollado un análisis que revela una circulación muy limitada, minoritaria, y restringida a las cotas altas de la élite musical, quedando el resto pendiente de estrategias personales para la adquisición de este conocimiento.

PALABRAS CLAVE: historia de la educación portuguesa, historia de la enseñanza musical, élites culturales, circulación del conocimiento, *expertise* musical y pedagógica.

ABSTRACT: In an effort to analyze the modes of transmission of musical knowledge within the boundaries of my History of Education PhD investigation, I came across a question related to the international circulation of expert knowledge. In this article, for which I set the chronological borders of 1901 and 1930, I seek to underline the process of distinction that allowed a schooling network to be established simultaneously for all and only a few. While the State, through the extension of choir singing in primary schools

and later on in the secondary curricula, was clearly promoting the massification of musical education — even though this was only fully accomplished in a later period — it was also concurrently obstructing the expansion of vocational schooling, which became a pathway for only a few. Based on an inventory of published monographs that circulated in Portugal in this period, I developed an analysis that in fact indicates a very limited circulation of musical expertise, by showing that it was profoundly individualized and circumscribed to the top of the musical elite, thus remaining highly dependent on personal strategies for the acquisition of knowledge.

KEY WORDS: Portuguese history of education, history of musical education, cultural elites, circulation of knowledge, musical and pedagogical *expertise*.

1. Introdução

ESTE ARTIGO ENDEREÇA O PROBLEMA DA CIRCULAÇÃO do conhecimento musical no panorama histórico do início do século XX português. O saber que sobre a música se foi construindo durante o século XIX engendrou-se num código altamente especializado, que acumulou o conhecimento técnico sobre a utilização legítima dos instrumentos musicais com outros novos domínios então constituídos. A música de que aqui se fala materializa assim uma *expertise* em emergência nesta época. Nos finais do século XIX, ser um especialista em música implicava já muito menos ser um virtuoso do que dominar uma polissemia de conhecimentos, que atravessava um vasto espectro disciplinar, desde a história da música, de vidas de artistas, e passava pela teoria, análise e composição musical. Posto de outro modo, nem o ensino musical esgotava todas as modalidades de transmissão das variadas formas que o conhecimento musical adotou, nem se esperava, em última instância, que um artista possuísse todas estas competências cognitivas em igual medida. Esta situação provocou um redimensionamento das hierarquias do saber legítimo associado ao campo musical, então em franca autonomização e expansão. Do ponto de vista de uma teoria da difusão mundial da escola, o modo de transmissão consubstanciado no ensino musical, que se processava em vias muito estreitas, com um destinatário final composto por uma elite cultural ou socialmente diferenciada, demandava uma educação para lá do que a escola estava apta a fornecer a um aluno de música. Ao considerar assim o ensino musical, implico-me numa crítica à descrição do modelo escolar enquanto «inevitável». A história do ensino musical desmente mais uma vez esta conceção teleológica¹ ao assinalar que, ao lado da escola de massas, convieram outras modalidades de ensino. Mesmo essas que estatuíram um currículo, mantiveram um percurso diferente e sempre regulando a ideia de expansão do ensino para as margens do seu núcleo fundamental, que seria o Conservatório de Lisboa, garantindo uma fabricação e transmissão do conhecimento se processada unicamente por e para uma elite bem delimitada.

Considero os diversos ramos pelos quais os portugueses acederam a uma educação musical, embora o ensino especializado constitua o tronco central da minha argumentação desta exceção cultural. Sem dúvida, o facto de uma elite

¹ NÓVOA, António; CARVALHO, Luís; CORREIA, António; MADEIRA, Ana & Ó, Jorge do: *Educational knowledge and its circulation: historical and comparative approaches of Portuguese-speaking countries*, Lisboa, Educa, 2003, p. 15.

expert musical ter vingado no espaço social não pode ser entendida fora de uma ligação ao movimento paralelo da *expertise* pedagógica. Mas enquanto o ensino primário e, mais tarde, o secundário, foram sendo permeáveis ao debate sobre a universalidade e obrigatoriedade escolar, o ensino especializado manteve-se distante desta agenda pedagógica. A *expertise* educativa expandiu-se através de mecanismos conhecidos da historiografia educacional, como sejam as grandes agências pedagógicas, as revistas especializadas e a concessão estatal de bolsas de estudo no estrangeiro e que embora estejam presentes no ensino especializado, parecem coexistir com o seu estado de distinção que os vincula ao que aqui designo por *circulação individual do conhecimento*. A transmissão cultural individualizada, realizada sobretudo no corpo a corpo entre professores e seus alunos, acerca-se dos limites de enquadramento estatal que regula, de cima, as relações internacionais. Não se pode afirmar que estas modalidades escapem inteiramente desta alçada que implica um constante equilíbrio de forças entre o estatal e o internacional. Finalmente, também os estudos musicais foram homogeneizados — embora não da mesma forma, nem no mesmo tempo de outros setores.

Ao colocar como barreiras as datas de 1901 e de 1930, pretendo evidenciar como a dinâmica de distinção se processou, permitindo que uma rede de ensino se estipulasse simultaneamente para todos e só para alguns. Enquanto, pela extensão do canto coral nas classes de ensino primário e pela sua introdução nos currículos de ensino secundário, o Estado claramente apontava para a massificação da educação musical — apenas conseguida numa época posterior — impedia ao mesmo tempo a expansão do ensino especializado. O que pretendo ressaltar é que no meio tempo entre esta reorganização de estruturas escolares que se estava a operar no Portugal de inícios do século XX, se deu um forte impulso à autonomia do campo musical, que reforçou o papel que a aprendizagem da música tinha nessa sociedade. É neste quadro que se devem entender as estratégias individuais adotadas pelas redes familiares e sociais, e que passavam pelas práticas de concertos, de realização de viagens artísticas ou de aquisição de bibliografia no estrangeiro.

2. Entre a massificação e a distinção

Este trabalho vive da confluência de duas vertentes de pesquisa que poucas vezes se aproximam, embora não se possa afirmar que se afastem diametralmente. Parte já da responsabilidade do investigador aproximar as linhas de estudo da circulação do conhecimento, cujos trabalhos mais paradigmáticos se podem atribuir, no plano mundial, a Jürgen Schriwer² e a Thomas Popkewitz³, e no espaço português a António Nóvoa⁴, com outra escola de pensamento que se liga ao problema do estatuto do artista e da obra de arte, conforme foi evidenciado pela sociologia desde Pierre Bourdieu⁵.

² *Formas de externalização no conhecimento educacional*, Lisboa, Educa, 2001.

³ «Inventing the Modern Self and John Dewey — An Introduction», in POPKEWITZ, Thomas (ed.): *Inventing the Modern Self and John Dewey: Modernities and the Traveling of Pragmatism in Education*, Nova Iorque, Palgrave MacMillan, 2008, pp. 3-36.

⁴ NÓVOA, António & SCHRIWER, Jürgen (eds.): *A difusão mundial da escola*, Lisboa, Educa, 2000.

⁵ *A distinção: crítica social do julgamento*, São Paulo, Zouk/EDUSP, 2008.

De igual modo, poderá afirmar-se que a própria história do ensino musical, a que a autora se procura vincular, não é menos do que uma confluência de vários saberes disciplinares, em particular, da história, educação, musicologia e sociologia da arte. Uma das faltas mais sentidas no diminuto círculo dos historiadores do ensino musical é a virtual inexistência de uma história geral em quase todos os países⁶. Raros são os estudos monográficos ou académicos sobre este tema, sendo o investigador que se inclina pela história do ensino musical obrigado a percorrer obras de várias áreas em busca de elementos. Nesta senda, encontra-se todavia uma série de trabalhos empíricos que configuraram esta investigação.

No que respeita à constituição de uma *expertise* musical, as teses de mestrado de Silva⁷ e de Leitão⁸ traçaram um quadro tão detalhado quanto possível do que nos finais do século XIX seria a circulação de revistas musicais e de algumas monografias emblemáticas. Com efeito, reconhecemos com Carvalho que para a compreensão «das relações da construção de um saber especializado em educação com a difusão mundial da escola de massas» e «a génese desse conhecimento e da concomitante emergência dos seus especialistas», as revistas pedagógicas se devem entender como fonte privilegiada, enquanto «veículos centrais da difusão e negociação de uma razão pedagógica de tipo científico que é constituinte quer do processo de expansão e estabilização à escala mundial do modelo da escola de massas, quer da diferenciação de uma área de saber disciplinar»⁹. Para o período em apreço, o conhecimento das publicações periódicas da educação é claramente insuficiente, uma vez que as referências ao ensino musical quer se situem no âmbito da educação infantil, da escola primária, do ensino liceal, ou formação de professores no magistério primário, escasseiam e são sobretudo pouco significativas do ponto de vista da construção de uma série historiográfica¹⁰. Talvez por isso, nenhum investigador nelas se abalçou. Acresce ainda que embora o ensino conservatorial tenha produzido algumas publicações institucionais, elas não foram ainda alvo de qualquer estudo sistemático.

De outra parte, os formatos adotados nesta transmissão da *expertise* musical estão por desbravar, embora sejam modalidades reconhecidas na literatura, por um lado, os congressos e encontros das associações profissionais, e, por outro lado, as conferências pedagógicas e artísticas. As discussões lideradas pelas associações de professores foram assinaladas na historiografia educativa, nomeadamente pelo

⁶ IGAYARA-SOUZA, S.: *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical do Brasil (1907-1958)*, São Paulo, FEUSP, 2011, pp. 27-28 testemunha esta situação no Brasil. Tenho notícias em segunda mão das obras de generalistas de Lourenzo SERRALLACH, *Historia de la enseñanza musical precedida de una historia de la enseñanza general* (1953) e *Historia de la enseñanza musical* (1947), ambas publicadas em Buenos Aires pela editora Ricordi.

⁷ SILVA, João: *O diário A Revolução de Setembro (1840-1857): Música poder e construção social da realidade em Portugal nos meados do século XIX*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006 (tese de mestrado).

⁸ LEITÃO, Rui: *A ambiência musical e sonora da cidade de Lisboa no ano de 1890*, Lisboa, FCSH-UNL, 2006 (tese de mestrado).

⁹ CARVALHO, Luís: *Nós através da escrita: Revistas, especialistas e conhecimento pedagógico (1920-1936)*, Lisboa, Educa, 2000, p. 6.

¹⁰ Cfr. NÓVOA, António (dir.): *A imprensa de Educação e Ensino: repertório analítico (sécs. XIX e XX)*, Lisboa, Educa, 1993.

estudo das publicações da Liga Nacional de Instrução (1908 e 1918)¹¹. Porém, o conjunto de projetos apresentados para o ensino musical não foi analisado ao lado das propostas legais que surgiram para o canto coral nas escolas primárias e secundárias, de que Costa¹² fez a mais aturada das resenhas até ao momento. Quando se trata de fazer uma divulgação de conhecimentos musicais, o processo tomou desde o século XX um formato peculiar de conferências musicais, em que o «modelo performativo» era duplamente «discursivo e musical»¹³ e que tanto se poderia realizar em teatros, como na intimidade de festas privadas. De acordo com Cascudo, esta modalidade, também ela do foro pedagógico, foi implantada pela mão da Condessa de Proença-a-Velha a partir de 1899¹⁴. As conferências artísticas foram o principal veículo de difusão da música portuguesa, o que do ponto de vista historiográfico significa que uma parte desta divulgação — a musical — apenas nos chega pelos filtros das monografias onde se publicaram as preleções que antecediam o ato musicado e a eventual troca de ideias.

No que respeita à constituição do campo musical a partir de uma visão da *expertise* musical como um espaço de lutas pela legitimidade, o estudo de Igayara-Souza acerca dos escritos de mulheres brasileiras sobre música entre 1907-1958 foi em muitos pontos inaugural. Nessa pesquisa, a musicóloga mostrou através de um inventário comentado como, pelo uso da escrita, as atrizes sociais consubstanciaram a sua aspiração a uma posição social e à consagração pela pertença a um corpo institucional¹⁵. Mais, tarde, esta autora veio a desenvolver comigo um projeto sobre seis figuras musicais femininas do século XX brasileiras e portuguesas. Neste estudo comparativo demos visibilidade a dois fenómenos que de algum modo retomarei aqui. Por um lado, evidenciou-se que os mecanismos de internacionalização são muito mais profundos do que a simples adoção de um modelo escolar, antes envolvem um modelo de humanidade e devir artista. Deste modo, a comparação de trajetórias individuais revelou que em sociedades diferentes desenvolvem-se percursos semelhantes em direção a uma posição. Esta similitude que ultrapassa as fronteiras políticas e culturais que separam os dois países foi por nós relacionada, em última instância, com as próprias de biografias, que encontramos terem sido escritas de modo absolutamente análogo. Por outro lado, e reconhecendo o peso da escrita em todo este processo de construção de uma vida de artista, verificámos assim que criação de uma carreira musical aparece consolidada pelo recurso à escrita pericial (e.g. luta pelo reconhecimento de repertório ou instrumento) e biográfica. Esta visão observa como que um confronto imaginário entre o sucesso alcançado nos palcos e a invisibilidade dos que, afastados da ribalta apenas se dedicam a escrever sobre música. Num certo

¹¹ CARVALHO, Luís & FERNANDES, Ana: *O conhecimento sobre educação e os problemas nacionais: os Congressos Pedagógicos da Liga Nacional de Instrução (Lisboa, 1908-1914)*, Lisboa, Educa, 2004.

¹² COSTA, Fernando: «Canto Coral, escola de higienização», *Revista da Faculdade de Letras: História*, Porto, 3.ª série, vol. XI (2010), pp. 237-245. Veja-se também BARREIROS, M.ª José Artiaga: *A disciplina de Canto Coral no período do Estado Novo: Contributo para a história da educação musical em Portugal*, Lisboa, FCSH-UNL, 1999 (tese de mestrado).

¹³ PESTANA, M.ª do Rosário: *Armando Leça e a música portuguesa 1910-1940*, Lisboa, Tinta da China, 2012.

¹⁴ CASCUDO, Teresa: «París en Lisboa: Ecos periodísticos de un salón musical de la Belle Époque», *Revista Temas & Matices*, 5, 10 (2006), pp. 15-28.

¹⁵ IGAYARA-SOUZA: *op. cit.*, pp. 55-ss.

sentido, implica um jogo entre o historiador e a sua fonte, que não tendo tido especial impacto no momento da sua publicação, é a única centelha que perdura além do momento de produção e de desfrute estético original¹⁶.

3. O inventário de monografias (1901-1930) como mapa

No sentido de desenvolver uma ferramenta de pesquisa que me permitisse penetrar no âmago da produção e circulação do conhecimento *expert* sobre música em Portugal no início do século XX, optei pela construção de um inventário de monografias¹⁷. Considerei 261 títulos nacionais e estrangeiros publicados entre 1901 e 1930, momento em que se preparava a massificação da educação musical dos portugueses, através da disponibilização curricular de alguns ensinamentos de canto coral no ensino primário. Utilizei cinco categorias, através das quais penso ter exaurido, para já, o mapa de ensino musical e os destinatários destes textos. São eles:

— *Ensino especializado*, referindo-se a todas as publicações monográficas dirigidas a alunos e professores englobados no ensino especializado, cuja imagem de referência é o Conservatório de Música de Lisboa, mas que se pode também processar em escolas privadas como a Academia de Amadores de Música ou até o ensino com professor particular.

— *Ensino genérico*, referindo-me às publicações monográficas dirigidas aos alunos e professores do ensino primário ou liceal, geralmente manuais de canto coral.

— *Outros ensinamentos*, referindo-me a todas as publicações especialmente concebidas para o ensino musical em formatos como o ensino doméstico, coros, orfeões, sociedades recreativas, etc., e englobando também o ensino normal.

— *Formação técnica*, onde se propõe a leitura de livros de âmbito cultural que completem a formação artística e cultural de qualquer músico, profissional ou amador e enriqueçam a sua formação ao longo da vida.

— *Divulgação*, onde se propõe a divulgação de ideias sobre música e pedagogia musical tinjam o grande público, que não apenas os que têm formação musical específica.

Estas cinco grandes categorias abrangem uma variedade de temáticas que configuram, por si mesmas, a musicologia praticada entre o período estudado. A

¹⁶ IGAYARA-SOUZA, Susana & PAZ, Ana: «Trajetórias femininas memoráveis do século XX: uma perspetiva comparada do ensino especializado de música Portugal-Brasil», in MOGARRO, M. J. & CUNHA, M. T. S. (orgs.): *Rituais, Espaços & Patrimónios Escolares. IX Congresso Luso Brasileiro de História da Educação (Atas)*, Lisboa, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, pp. 2387-2397.

¹⁷ Para este levantamento vali-me de várias bibliotecas, entre as quais se destaca o arquivo da Academia de Amadores de Lisboa, tendo de expressar os meus agradecimentos à Direção e à Dra. Leonor Lains. Todos autores e títulos foram cotejados com a base de referência da Biblioteca Nacional de Portugal, onde estão depositados os espólios do Conservatório Nacional e de vários músicos portugueses, e da Biblioteca Mário Sottomayor Cardia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, que possui um importante núcleo de monografias musicais oriundo de espólios doados. Consultaram-se ademais a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, a Biblioteca Municipal de Lisboa — Palácio Galveias, as Bibliotecas da Universidade de Lisboa. Usei também espólios particulares, pelo que agradeço ao Prof. Dr. António Nóvoa. O exercício original de realização de um inventário está contido na tese de doutoramento que tenho em mãos, *Ensino da Música em Portugal (1868-1930): Uma história de pedagogia e do imaginário musical* e que ocupa uma cronologia mais lata. Agradecimentos também a Tomás Vallera, Rodrigo Selman, João Aveledo, Isabel Figueira e Inês Félix.

transmissão da herança cultural da música foi assim codificada nestes vários formatos de uma mesma *expertise*, envolvendo o ensino e a musicologia no mesmo movimento de autonomização do campo musical. Colocado deste modo, o discurso mostra uma relação entre a autoria e a determinação de uma *expertise* mais ou menos próxima do psicólogo, do historiador, do crítico de arte, do musicólogo, do musicógrafo, etc. e uma agência mais ou menos íntima do centro dessa forma de poder-saber do ensino musical. Significa isto que ser aluno, ser professor, ser um profissional ou amador tornava-se assim em outra forma de pensar a aproximação ao discurso que, no mesmo lance, fabricava e atualizava o *ser musical*¹⁸.

O facto de ter sido em larga medida à custa da importação de modelos estrangeiros que se construiu o espaço educativo nacional coibiu-me de apenas fazer menção à escassa produção portuguesa. Tornou-se evidente que somente atendendo aos livros importados — e que estruturam o campo musical por afinamento com saber e as práticas extramuros — se poderia verificar como a circulação de conhecimento musical se deu em formatos tão estritos, e que por isso mesmo obrigam a sublinhar o seu carácter individual.

4. A constelação do ensino musical português

4.1. *Das instituições*

Nas primeiras três décadas do século XX, Portugal atravessou três regimes políticos diferentes, a Monarquia, a República, proclamada em 5 de outubro de 1910, e a Ditadura Militar, instituída pelo golpe de 28 de maio de 1926 e que veio a consolidar-se como projeto político em 1933, quando foi aceite a constituição do Estado Novo. Todavia, um mesmo anseio de pedagogização da cultura musical e de um relativo alargamento do ensino musical parece ter acontecido, nesta época, apesar destas dissidências políticas. A cronologia adotada para este recorte prende-se estrategicamente com a adoção de uma legislação em que, entre 1901 a 1930, o ensino musical foi tentativamente *escolarizado*, pese embora as diferenças políticas não apenas de regimes como de governos. Progressivamente, tanto o ensino especializado professado no Real Conservatório de Lisboa e outras escolas congêneres,

¹⁸ O manual de ensino, o método, o caderno de exercícios, mas também o tratado, impuseram-se no mundo educativo e também tiveram o seu momento no ensino musical. O inventário ateuve-se a escritos sobre música ou de prática de música, o que significa que deixou de parte o repertório de produção musical desta época. Listou porém algumas criações para execução infantil, que se entrosam no conjunto mais vasto de os exercícios para o ensino musical (quer para o ensino especializado, quer para a prática de coros em escolas primárias e secundário ou associações). Não deixa de surpreender a aparição de estatutos, relatórios de contas e em geral a divulgação da organização determinadas associações e escolas, sobretudo se considerarmos que no seu conteúdo apontam para algumas discussões de foro pedagógico. Mas também a homenagem ou a conferência de arte ou de pedagogia fez ponte entre a musicologia mais pura e a atividade de divulgação. Ensaio e crítica musical obnubilaram assim com temas médicos ou psicológico, que hoje incluiríamos na musicoterapia, mas cuja escassez de títulos desta época me levou a não destacar. De um modo geral, foram assinalados os temas da biografia, da história da música, da teoria e da análise musicais. Foi também neste período que surgiu o problema da música especificamente portuguesa. Faz-se também menção às várias disciplinas musicais e instrumentos praticados.

bem como por professores particulares credenciados, como a educação musical dos portugueses nas escolas primárias e liceus começou a ser atentamente delineada nos currículos escolares desenhados durante estas décadas, com muito mais minúcia do que até então. A narrativa que aqui se traça é abandonada num ponto fulcral. Em 1930 terminava um primeiro ciclo de reformas da Ditadura Militar, iniciadas no ensino primário¹⁹, secundário²⁰, magistério primário²¹ e ensino especializado²². Seguiu-se um quadro legal o concomitante que veio a vigorar ao longo de todo o período do Estado Novo (1933-1974), no qual não iremos já adentrar²³.

O inventário identificou 261 monografias e as entradas mostram em bruto a existência de 131 autores, parecerias e/ou instituições. Ao explorar este resultado, verifica-se que cerca de duas dezenas destes autores são, na verdade, instituições. O aparecimento de escolas, associações recreativas, associações profissionais e casas comerciais é sintomático de que a vida musical se começava a expandir muito para além do *desideratum* enunciado pelos primeiros musicólogos portugueses²⁴.

QUADRO 1. ASSOCIAÇÕES MUSICAIS RECREATIVAS, PROFISSIONAIS E COMERCIAIS

Associações Recreativas	Associações Profissionais	Casas comerciais
• Sociedade do Palácio de Cristal Portuense	• Associação de Classe dos Músicos Portugueses	• Casa Lambertini
• Sociedade Filarmónica Humanitária de Palmela	• Associação de Socorros Mútuos Monte-Pio Filarmónico	• Neuparth
• Sociedade Filarmónica Incrível Almandense		
• Sociedade Filarmónica Lacobringense		

Neste primeiro quadro, que se refere essencialmente à publicação de estatutos, relatórios de contas e, no caso das casas comerciais, de catálogos de publicações, evidencia-se uma estratégia de divulgação e de difusão pública das suas práticas.

¹⁹ Decreto n.º 16.730, de 13 de abril de 1929, aprovou e publicou novos programas do ensino primário elementar, com a introdução do canto coral para todas as classes: «Rodas e cantos muito simples, a uma voz, aprendidos por audição. Exercícios corais de uma voz. O hino nacional».

²⁰ Decreto n.º 12.594, de 2 de novembro de 1926, aprovava os programas da instrução secundária. O decreto 18.885, de 27 de setembro de 1930, de 27 de setembro de 1930 aprova já os programas para todas as classes a partir do ano letivo de 1930-1931.

²¹ Decreto n.º 18.643, de 19 de julho de 1930, retificado em 7 de agosto de 1930, instituiu as escolas do magistério primário, destinadas à preparação do professorado primário, elementar e infantil, em substituição das escolas normais primárias.

²² O Decreto n.º 18.779, 26 ago. 1930, aprovava a reorganização do Conservatório Nacional, de que dependia pedagogicamente o Conservatório de Música do Porto.

²³ Sobre este período veja-se COSTA: *op. cit.*; BARREIROS, Teresa: *op. cit.*, e SILVA, Manuel: *Musique et fascisme: la 'Mocidade Portuguesa' dans les années 30-40*, Paris, Université de Vincennes à Saint Dennis, 1999 (tese de mestrado) e «La musique a besoin d'une dictature»: *Musique et politique dans les premières années de l'État Nouveau (1926-1945)*, Paris, Université de Paris VIII, 2005 (tese de doutoramento).

²⁴ Vd. VASCONCELOS, Joaquim: *Os músicos portugueses: Biografia-bibliografia*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, pp. XXIII-XXXIII.

Numa segunda leitura, e quando cotejados os resultados acrescentando o quadro de autoria de instituições escolares, ficamos mais esclarecidos sobre o estatuto de cada uma destas instituições. O Quadro 2 elucida-nos quanto ao número de escolas de música suficientemente estabelecidas para terem publicações em nome próprio.

Na verdade, consideradas as variações políticas a que foram sujeitas as suas designações, elas resumem-se às três escolas de música mais importantes da época, a Academia de Amadores de Música²⁵, o Conservatório de Lisboa²⁶ e o Conservatório de Música do Porto. Acrescem ainda o Asilo Escola António Feliciano de Castilho, instituição que se dedicava à formação profissional de cegos e em que o destino de afinador de pianos era uma das principais especialidades²⁷, e a Liga Nacional de Instrução, uma das poucas associações pedagógica em que se debatiam ideias concretas de aplicação do ensino musical.

QUADRO 2. ESCOLAS E ASSOCIAÇÕES PEDAGÓGICAS

Escolas e associações pedagógicas

Academia de Amadores de Música
Associação Promotora do Ensino dos Cegos Asilo-Escola António Feliciano de Castilho
Conservatório de Lisboa
Conservatório de Lisboa & Júlio NEUPARTH (1863-1919)
Conservatório de Lisboa & Ernesto VIEIRA (1848-1915)
Conservatório de Lisboa & J. A. VIEIRA (1852-1894)
Conservatório de Música do Porto
Conservatório Nacional de Música
Conservatório Real de Lisboa
Conservatório Real de Lisboa & Francisco de Freitas GAZUL (1842-1925)
Conservatório Real de Lisboa & J. A. VIEIRA (1852-1894)
Liga Nacional de Instrução
Real Academia de Amadores de Música

Na publicação de estatutos, que todas as instituições de ensino musical eram obrigadas a produzir, podem-se encontrar diferenças fraturantes ligadas ao estatuto

²⁵ Fundada em 1884 com o nome de Academia de Amadores de Música, no mesmo ano obteve o epíteto de Real, que voltou a perder em 1910, mantendo esta designação até hoje. CASCUDO, Teresa: «Academia de Amadores de Música», in CASTELO-BRANCO, S.: *Enciclopedia da Música em Portugal*, vol. A-C, 2010, Lisboa, Temas & Debates/Círculo de Leitores, p. 9.

²⁶ Nos seus quase dois séculos de existência, o Conservatório sito em Lisboa foi consecutivamente refundado. A história da sua escola de música inicia-se com a fundação em 1835, do Conservatório de Música anexo à Real Casa Pia de Lisboa (o orfanato estatal), e passa pela instituição da Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática (1836), tornado Real Conservatório em 1840, nome que manteve até 1910. Nesta data, passou a designar-se Conservatório de Lisboa, para na reforma de 1919 lhe ter sido atribuído o nome de Conservatório Nacional de Música. Em 1930, torna-se Conservatório Nacional, e só em 1971 adquire o nome atual, Escola de Música do Conservatório Nacional. ROSA, J.: «Escola de Música do Conservatório Nacional», in CASTELO-BRANCO, S. (ed.): *Enciclopédia da Música em Portugal*, vol. C-L, 2010, Lisboa, Temas & Debates/Círculo de Leitores, pp. 415-417.

²⁷ Veja-se AMADO, M.^a Romeiras Costa: *Escritos em Branco: Roturas da ciência e da pedagogia no Portugal oitocentista: o ensino para cegos no Asilo-Escola António Feliciano de Castilho (1888-1930)*, Lisboa, FPCE, 2007.

socioeconómico. Dando o exemplo da Sociedade Filarmónica Lacobringense cujos estatutos foram aprovados em 1868, mas tornados a dar à estampa em 1902, ficamos a conhecer que «O fim desta sociedade é o muito recreio, convivência e ilustração dos sócios que a compõem, bem como o divertimento da música»²⁸. Observa-se que o significado do ensino musical se mantinha no foro do lazer, embora a aparição de uma ideia de escola com ensino musical também se possa aqui encontrar, com aplicação direta à manutenção de bandas filarmónicas, que atuavam no circuito local.

O caso da Real Academia de Amadores de Música, fundada em Lisboa no ano de 1884, não deixa de ser a sobrevivência desta dupla valência de manutenção de uma orquestra e de angariação de uma escola, que se dirigia originalmente apenas aos sócios e seus filhos. O facto de esta instituição ter visto a escola de música tornar-se mais importante do que a própria orquestra é resultado das lutas de instalação de um modelo pedagógico nos finais do século XIX e que se manifestou na aquisição de material e investimento num corpo docente capaz de «fazer escola»²⁹. No texto que acompanha o balancete, regozijando-se pelo incessante «trabalho e aptidão dos professores», o Relatório de Gerência do ano 1902-1903, refere a Real Academia como o «único viveiro de artistas do país», dando exemplos de vários antigos alunos então consagrados, entre as quais se acham os nomes de Alice Dias da Silva (antiga aluna que se tornou professora da Academia) e do violinista Cecil Mackee. Não se trata, portanto, de uma questão estritamente ligada ao desenvolvimento de uma ideia de escola entre o público e o privado, mas sobretudo entre destinos finais — formas de ser amador e profissional a que corresponderiam diferentes *lucros* simbólicos — e entre o acesso a um determinado estatuto social por via da aprendizagem musical³⁰.

Durante todo este período, o Conservatório que o governo mantinha em Lisboa servia-lhe de garante de que, sob sua alçada legal, todas as escolas e professores particulares se encontravam regulados³¹. A produção e sobretudo a circulação de

²⁸ Cap. I, art. 2.º, ver SOCIEDADE FILARMÓNICA LACOBRINGENSE: *Estatutos: aprovados por decreto de 10 de janeiro de 1868*, Lisboa, Tipografia de Francisco Luís Gonçalves, 1902, p. 3. Um caso semelhante é dado pela Sociedade Filarmónica Incrível Almadense (ainda existente) cujos estatutos são também divulgados no ano seguinte, e segundo o Cap. I, art. 2.º: «Os fins desta sociedade consistem em: 1.º Manter a banda. 2.º Dar bailes. 3.º Sustentar aulas gratuitas diurnas e noturnas de instrução primária, desenho, de dança e de música para os sócios e seus filhos. 4.º Ter um gabinete de leitura e uma biblioteca», SOCIEDADE FILARMÓNICA INCRÍVEL ALMADENSE: *Estatutos da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense: Fundada em 1 de outubro de 1848*, Lisboa, Tipografia Calçada de S. Francisco, 1903, p. 5.

²⁹ A Academia manteve uma orquestra desde 1884 a 1917 e, até 1922, um orfeão e uma fanfara. No início do século XX, o investimento pedagógico situou-se na escola de Violino, iniciada por Victor Hussla (1857?-1899) e na introdução do Curso de Música de Ensemble por G. Wendling em 1906, que se complementava com concertos de música de câmara. CASCUDO, Teresa: «Academia...», *op. cit.*, pp. 8-9.

³⁰ Cfr. BOURDIEU, Pierre: *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Presença, 1996; Ó, Jorge do; MARTINS, Catarina & PAZ, Ana: «Genealogy As History: From pupil to artist as the dynamics of Genius, Status and Inventiveness in Art Education in Portugal», in POPKEWITZ, Thomas (ed.): *(Re)visioning The History of Education: transnational perspectives on the questions, methods and knowledge*, Nova Iorque, Palgrave, 2013 (no prelo).

³¹ O capítulo X do Decreto 24 de outubro de 1901 definia o processo de seleção dos métodos de ensino e o capítulo XI as exigências para o magistério particular. Embora possamos admitir que não se verificou o pedido de diploma para o seu exercício (como o decreto exigia), mostrava-se que «se há professores particulares habilitados, outros se apresentam como tais, não o estando e convertendo

manuais e outros materiais didáticos deveriam atender a este quesito legal, certamente impeditivo de maior número de títulos. Mais relevante é ainda notar a capacidade de sobrevivência dos autores de manuais no seio desta escola, notados pela prevalência dos *Exercícios de mecanismo* para o 2.º ano do curso do Conservatório de J. A. Vieira, que se continuam a publicar depois do seu falecimento (1894), e que mesmo tiveram uma reedição na era republicana³². Detalhes como este apontam desde logo para uma continuidade pedagógica, apesar das reformas estruturais.

O que mais espanta é a ausência da publicação de materiais pedagógicos pelo recém-formado Conservatório de Música do Porto, tanto mais que esta instituição foi fundada por iniciativa privada com o apoio da Câmara Municipal. Neste empreendimento, contam-se os nomes de Raimundo Macedo e Ernesto Maia, prolixos colaboradores na imprensa periódica. O seu primeiro presidente, o polígrafo Bernardo Valentim Moreira de Sá (1917-1922) foi mesmo o redator dos primeiros programas. Com efeito, a *História da Música* de Bernardo Valentim Moreira de Sá³³ publicado em 1920 é uma das poucas peças manualísticas que podemos encontrar apenso ao Conservatório de Música do Porto³⁴.

4.2. Dos autores

Nesta segunda parte, discutirei as estratégias de autores singulares, a título individual ou em trabalhos monográficos conjuntos. Recorrendo ao inventário, verifica-se que a produção escrita não aumentou significativamente³⁵ desde a época

muitas vezes em vítimas do mau ensino os discípulos que sujeitam a exame e que sofrem o castigo da culpa alheia».

³² Compare-se os dois exemplares antes e depois da república: CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA & VIEIRA, J. A.: *Exercícios de mecanismo para uso da aula de piano do Conservatório Real de Lisboa. Coordenados por ordem progressiva por J. A. Vieira. 2.º ano*, Lisboa, Neuparth & C.ª; impresso Leipzig, Oscar Brandstetter, [antes de 1910]; e CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA & VIEIRA, J. A.: *Exercícios de mecanismo para uso da aula de piano do Conservatório de Lisboa. Coordenados por ordem progressiva por J. A. Vieira. 2.º ano*, Lisboa, Neuparth & Carneiro, impresso Litografia Salles, [depois de 1910]. De igual modo, em 1931 foi aprovado oficialmente para o curso de Solfejo um manual cuja última edição em depósito na Biblioteca Nacional tem a data de 1982. Veja-se MACHADO, Augusto; NEUPARTH, Júlio & PAIS, S.: *Lições de Solfejo Adaptadas ao programa do Conservatório. Harmonizadas com acompanhamento por Silveira Pais*, Lisboa, Sasseti & C.ª, 1931. Machado falecera em 1924 e Neuparth em 1919.

³³ SÁ, Bernardo: *História da Música: Adotada no Conservatório de Música do Porto*, tomo 1, *Desde os tempos mais remotos até aos finais do século XVI*, Porto, Casa Moreira de Sá, 1920.

³⁴ Não deixará de se atribuir esta lacuna à pesquisa por bibliotecas de Lisboa, mas investigações nos arquivos portuenses não trouxeram nenhuma indicação sobre manuais escolares ou outras publicações monográficas além dos estatutos e regulamentos. Veja-se CASPURRO, M.ª Helena: *O Conservatório de Música do Porto: Das origens à integração no Estado*, Coimbra, FLUC, 1992 (tese de mestrado). Inaugurado em 1917 com uma comissão instaladora, os seus regulamentos foram sendo republicados num ritmo muito rápido, logo em 1924 a escola portuense passava a estar capacitada para diplomar com o curso oficial. Tal possibilidade, com a nova legislação de 1930 em diante, significou uma harmonização de programas e materiais escolares. Sem dúvida que a novidade do projeto, a rapidez das suas mudanças e a homogeneização curricular coartou as eventuais novidades pedagógicas e produção escrita adjacente.

³⁵ Tenho como referência o inventário construído para a minha tese de doutoramento, que cobre o período de 1868 a 1930, onde conto atualmente 470 títulos e 202 autores. Os 261 títulos e 131 autores desta versão curta (1901-1930) refletem um aumento da produção, mas não sugerem um grande investimento nesta área. Pese embora a possibilidade não ter considerado algum autor português, se continuasse a engrossar este inventário, aumentaria com maior probabilidade a quantidade de autores estrangeiros.

de lançamento da musicologia em Portugal. Em circulação nos meios que se interessavam pela música estavam (pelo menos) 63 nomes estrangeiros e outros 55 portugueses. Para melhor seguirmos o modo como a *expertise* musical se constituiu dentro do espaço nacional ligada a estratégias de conhecimento *individuais* apresento em primeiro lugar o quadro da produção nacional, logo seguida de uma comparação com os autores de livros trazidos para o país.

4.2.1. A produção nacional

Numa visão global, importa-me verificar como a especialidade em música se implantou com relação às práticas musicistas. Por exclusão das instituições antes mencionadas, chega-se a um número de 55 autores, dos 30 eram seguramente músicos experimentados a exercer alguma atividade profissional ou ocupacional neste campo.

QUADRO 3. MÚSICOS-ESCRITORES PORTUGUESES

Escritores identificados	Ocupação ou profissão
BENOIT, Francine, tb. Benoît (1894-1990)	Professora; Compositora
BRANCO, Luís de Freitas (1890-1955)	Professor; Compositor
BORBA, Tomás (1867-1950)	Professor; Compositor
CAMPOS, Gualdino (1847-1919)	Musicólogo; Musicógrafo
COLAÇO, Alexandre-Rey ou Alexandre Rey (1854-1928)	Pianista; Professor
COSTA, C. Real (?)	(?) Professor
COSTA, José Guerreiro da (18-?-19-)	Professor
FERREIRA, Alice Pires (19-)	Aluna
FERREIRA, António Eduardo da Costa (1875-1966)	Professor
FONSECA, Ema Romero-Santos (Câmara Reis) (1897-1968)	Pianista; Crítica; Divulgadora
GAZUL, Alfredo, tb. Alfredo Cipriano Gazul (1844-1908)	Professor; Compositor
GAZUL, Francisco de Freitas (1842-1925)	Professor
LAMBERTINI, Michel'Angelo (1852-1920)	Editor; Professor; Pianista
LEÇA, Armando (pseud.) ou Armando Lopes (1891-1977)	Professor; Compositor
MACEDO, Raimundo (1880-1931)	Pianista; Professor
MAIA, Ernesto (18-?-19-)	Professor; Crítico
MARQUES, Laura Wake (1879-1957) Amadora	Pianista; Compositora
MOTA, José Viana da, tb. Motta (1868-1948)	Pianista; Professor
NEUPARTH, Júlio (1863-1919)	Professor; Compositor
NEVES, César Augusto Pereira das (1841-1920)	Musicólogo; Musicógrafo
PAIS, Silveira (19-)	Professor
PEREIRA, M. ^a Ana Gomes (?)	Aluna
PROENÇA-A-VELHA, 2. ^a Condessa de, tb. M. Grivalde (1864-1944)	Compositora; Divulgadora
S.A.	Professor(es)
SÁ, Bernardo Valentim Moreira de (1853-1924)	Professor; Violinista; Regente

Escritores identificados	Ocupação ou profissão
SAGUER, Teófilo (1880-195-)	Professor
SOUSA, Helena da Gama de Oliveira (?)	Aluna
TOMÁS, Pedro Fernandes, tb. Thomaz (1853-1927)	Musicógrafo
VIEIRA, Ernesto (1848-1915)	Professor; Crítico
VIEIRA, J. A. (1852-1894)	Professor

Observe-se o Quadro 3, que dá conta dos nomes e principais ocupações musicais destes autores. Notar-se-á pelos próprios nomes arrolados que a produção nacional inclui aqui indiferentemente indivíduos portugueses de nascença ou de adoção, como sucedeu com a compositora Francine Benoît ou com o célebre pianista Alexandre Rey Colaço. O exercício musical português esteve durante o século XIX ligado à emigração de diversas famílias musicais, cujas dinastias prosseguiram no século XX. Assim aconteceu com os Gazul, os Lambertini, os Neuparth, respetivamente de origem catalã, italiana e alemã que vemos aqui representados por um descendente.

O restante universo de escritores, que corresponde a 29 pessoas, escreveu sobre música ou colaborou em obras musicais sem praticar uma ocupação que implicasse fazer ou conhecer música.

QUADRO 4. OUTROS PROFISSIONAIS QUE ESCREVERAM SOBRE MÚSICA

Escritores identificados	Ocupação ou profissão
AMZALAK, Moses Bensabat, tb. Moisés (1892-1978)	Economista; Filósofo
* ARROIO, António, tb. Falstaff (pseud.) (1856-1934)	Engenheiro; Crítico
PORTO, César, (1873-1844?)	Escritor
BRAGA, Teófilo	Escritor; Historiador; Político
CARDOSO JÚNIOR, Francisco José (1884-1969)	Publicista; Educador
CORREIA, A. A. Mendes, tb. António A. (1888-1960)	Médico
DIAS, José Lopes (1890-1977)	Formado em Direito; Etnógrafo
FORTES, José Maciel Ribeiro (1892-19-?)	Economista; Etnógrafo; Arqueólogo
* FRIAS, Sanches de, ou Visconde David Correia Sanches de Frias (1845-1922)	Escritor; Poeta; Memorialista
GOMES, Reis J. (1869-1950)	Escritor; Jornalista; Dramaturgo
* GUERRA, Oliva, tb. Oliva Correia de Almada Meneses Guerra (1898-1982)	Escritora, tradutora, poetisa
LEITE, Afonso de Oliveira (18—)	(?)
LIMA, Adolfo (1874-1983)	Pedagogo; Dramaturgo
NEVES, Azevedo (1877-1953)	Criminologista; Cronista
NEVES, João Augusto Neves (?)	(?)
* NORONHA, Eduardo de (1859-1948)	Escritor; Cronista; Memorialista
* PATRÍCIO, F. J. [Padre] (18—)	(?)
* PINTO 'Sacavém' (pseud.), Alfredo (1874-1945)	Escritor; Crítico literário e musical
PORTO, César (1873-1844?)	Escritor; Pedagogo
PORTELA, Adolfo (1866-1923)	Escritor; Poeta; Dramaturgo

Escritores identificados	Ocupação ou profissão
* REIS, Pedro Batalha (1906-1966)	Numismata
RODRIGUES, José Júlio Rodrigues (1874-1948)	(?)
SAAVEDRA, Alberto (1895-1995)	Médico; Escritor
SANTOS, José Henrique dos (?)	(?)
VALDEZ, José (?)	(?)
VASCONCELOS, Carolina Michäelis de (1851-1925)	Linguista; Professora
VELOSO, Rodrigo (?)	(?)
VIEIRA, Afonso Lopes (1878-1946)	Escritor; Poeta
VITERBO, Sousa, tb. Francisco Marques de Sousa Viterbo (1846-1910)	Jornalista; Arqueólogo; Historiador

* Provavelmente amadores.

Admitindo ser impossível identificar destes quais os que tiveram formação musical, os que mantinham uma prática amadora e os que jamais foram iniciados nesta arte, não deixa de ser importante verificar o Quadro 4. Destes, é preciso lembrar que António Arroio, embora tivesse outra profissão, colaborou com o Orfeão Académico de Coimbra e foi uma figura de destaque ao ser nomeado para a comissão de reforma do ensino artístico de 1918. Embora na sua família se conte uma série de músicos profissionais que remontam até ao primeiro Arroio estabelecido em Portugal, desconheço as ambições musicais de António José Arroio além da escrita. Ademais, a poetisa Oliva Guerra, figura da sociedade lisboeta, seria também pianista amadora³⁶.

Podemos já começar a introduzir aqui uma dimensão crítica, com uma observação do filósofo Friedrich Nietzsche. No seu entendimento, essa divisão entre o artista e o público, nascida algures na Grécia da era socrática, mas imputável a regimes da ordem do liberalismo — e transponível para a democracia liberal — veio ainda a ser desdobrada pelo aparecimento de uma terceira operação de distinção, o *falar sobre*, ocupada por críticos, professores, jornalistas³⁷. Deste modo, podemos igualmente reconhecer que esta é a crítica que pedagogos da atualidade apontam à escola, enquanto instituição onde não se produz — leia-se: não se escreve — conhecimento, «ouvimos discursos e lemos discursos sobre o conhecimento», sem dar conta do que seria fundamental, isto é, os «processos de construção»³⁸. Nesta perspetiva crítica, uma quantidade considerável de atores sociais que em algum momento se pronunciaram sobre música estavam pouco

³⁶ Sem quaisquer dados que me possam garantir, acredito ainda que Sanches de Frias e Eduardo Noronha, profundos admiradores do mundo musical segundo revelam nas suas crónicas, seriam iniciados na arte musical. O Padre Pinto, pela sua formação eclesiástica também não poderia deixar de ter uma formação. Pela sua perseverança no tema, admitimos que tivessem tido formação ou prática musical também o crítico de arte Pinto «Sacavém» e Pedro Batalha Reis, que numa época posterior se deleitou a compilar documentos da *Passagem de Lizst por Lisboa em 1845* (1945). Por contra, assevera CASCUDO, Teresa: «Paris em Lisboa...», *op. cit.*, pp. 20-21, que embora conferencista e apaixonado, Teófilo Braga não possuía formação musical.

³⁷ *A origem da tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 2004, p. 174.

³⁸ NIZA, Sérgio: «Sérgio Niza: a construção de uma democracia na ação educativa», in NÓVOA, António; MARCELINO, F. & Ó, Jorge do (orgs.): *Sérgio Niza: escritos de educação*, Lisboa, Tinta-da-China, p. 506.

habilitados a tratar do *processo* de execução, de criação e mesmo de aprendizagem de um saber-fazer.

4.2.2. A produção importada

Como vimos, a quantidade de autores estrangeiros em circulação no país era mais elevado do que o dos próprios nacionais. Esta observação tem de ser vista com as devidas cautelas, uma vez que ela se deve situar no círculo altamente reservados dos possuidores desses exemplares trazidos de fora. Importa-nos em primeira instância verificar quais as línguas de circulação desses autores: alemão (29 autores), castelhano (3 autores), francês (30 autores), inglês (4 autores), italiano (2 autores) e português (6 autores). No que respeita às obras em língua portuguesa, é preciso sublinhar apenas se pode localizar um autor brasileiro, Rafael Coelho Machado (1814-1887). As restantes obras são traduções, como se pode ver no Quadro 5:

QUADRO 5. AUTORES TRADUZIDOS EM PORTUGAL

Autor	Versão portuguesa de
BAZIN, Francisco, tb. François Basin (1816-1878)	Júlio Neuparth (tradução)
HELLER, Stephen (1813-1888)	José Viana da Mota (adaptação)
HURIGNY, Franz d' (?)	Cândido Ramalhete (tradução)
SCHUMANN, Robert, tb. Roberto (1810-1956)	S/A. (tradução)
WAGNER, Richard (1813-1883)	Alfredo Pinto «Sacavém» (tradução e edição)

O número reduzido de traduções sugere que as obras teriam público na sua língua original, o que só se pode admitir com a imagem de uma circulação muito estrita. As obras vertidas por Júlio Neuparth e Viana da Mota seriam utilizadas como manuais no ensino especializado, tendo François Bazin sido acolhido como um autor oficialmente autorizado, e Stephen Heller um autor divulgado no contexto do curso de piano — imagem fortemente sugerida pela presença de diversos títulos de exercícios nos arquivos do Conservatório Nacional. Não deixa de ser curioso que sobre uma obra de linguagem musical (portanto, universal) Viana da Mota tivesse publicado os seus primeiros *escritos* pedagógicos ao adaptar os exercícios.

No que respeita às restantes traduções identificadas, pode-se apenas assinalar o que parece ser um movimento de divulgação. Senão vejamos que se trata de uma edição da História da Música, de uma edição da Biblioteca de Iniciação Musical e de uma edição do *Parsifal*. Não foi à custa de traduções que a expertise se afirmou no campo musical português, e consequentemente seremos forçados a admitir a absorção direta dos modelos estrangeiros. Se não se pode fazer uma ligação direta entre os cânones musicais em voga e as línguas de circulação, pode-se pelo menos confirmar que em Portugal, nesta época, as grandes culturas musicais que moldaram a expertise portuguesa em emergência foram, neste círculo de leitores, a francesa e alemã. Mas neste sentido importa ainda analisar a pertença dos exemplares, que deixará mais clara a tese do individualismo.

4.2.3. As bibliotecas dos portugueses

No sentido de compreender o valor real da importação de obras estrangeiras, introduzo agora algumas referências cruzadas entre os nomes de autores internacionais trazidos para Portugal nas línguas alemã e francesa e as referências obtidas acerca da pertença destes exemplares. Com recurso ao quadro 6 torna-se possível adentrar na constituição de uma cultura portuguesa, ao mostrar que a germanofilia que inicialmente se detetou se deve quase exclusivamente ao espólio de Viana da Mota, ao passo que a francofilia (patente no Quadro 7) se encontra disseminada entre vários músicos portugueses, o que pode significar que estava mais enraizada.

QUADRO 6. A BIBLIOTECA GERMÂNICA

Autores	Pertença dos exemplares
ADLER, Guido (1855-1941)	Viana da Mota
BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827)	Viana da Mota
BEKKER, Paul (1882-1937)	Viana da Mota
BREITHAUP, Rodolph M. (1873-1945)	Viana da Mota, anotado
BREUNING, Gerhard von (1813-1892)	Viana da Mota, anotado
CHOPIN, Frédéric (1810-1849)	Viana da Mota
EICHBERG, Richard John (1855-19-?)	Viana da Mota
FRANKE, Friedrich Wilhelm (1862-1932)	Viana da Mota
GERMER, Heinrich (1837-1913)	Viana da Mota
HELLER, Stephen (1813-1888)**	
HULL, Arthur Eaglefield, tb. Eaglefield-Hull (1876-1928) Tradução de Alfred Einstein	
KREHL, Stephan (1864-1924)	Viana da Mota
LOBE, Johann Christian (1797-1881)	
LÜTGEN, L. (18-?-19-)	Conservatório Nacional
PIEPER, Carl (?)	Viana da Mota, anotado
QUANTZ, Johan Joachim (1697-1773)	
Edição crítica de Arnold Schering (1877-1941)	Viana da Mota
REGER, Max, tb. Johann Baptist Joseph Maximilian Reger (1873-1916)	Viana da Mota
RIEMANN, Hugo, tb. Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919)**	Viana da Mota, anotados
RIEMANN, Hugo (1849-1919) & SCHERING, Arnold (1877-1941)	Conservatório Nacional
RIEMANN, Hugo (1849-1919) & SCHWALM, Oskar (1856-1936)	
SCHERING, Arnold (1877-1941)	Viana da Mota, anotado
SCHINDLER, Anton, tb. Anton Felix Schindler (1795-1864)	Viana da Mota, anotado
SCHLESINGER, Kathleen (1862-1953)	Paiva de Guimarães
SCHREYER, Johannes (1856-1929)	Viana da Mota, oferta do editor
SCHUMANN, Robert (1810-1956)**	Viana da Mota, oferta do editor
SCHWEITZER, Albert (1875-1965)**	Viana da Mota
STERNFELD, Richard (1858-1926)	Viana da Mota
THAYER, Alexander Wheelock (1817-1897)	

Autores	Pertença dos exemplares
Edição e tradução de Hermann Deiter, (?) e Hugo Riemann (1849-1919)	Viana da Mota, anotado
WIDOR, Charles-Marie (1844-1937)	
Tradução de Hugo Riemann (1849-1919)	Viana da Mota, anotado
WAGNER, Richard (1813-1883)**	
Edição de Richard Sternfeld (1858-1926)	
WEGELER, Franz Gerhard (1765-1848) & RIES, Ferdinand (1784-1838)	Viana da Mota

** Autor traduzido em outra língua.

Quer isto dizer que a maioria dos autores de língua alemã foram, na verdade, trazidos para Portugal por Viana da Mota, provavelmente na sua mala de regresso em 1917³⁹. Note-se que o pianista mesmo preferiu adquirir livros em tradução alemã. Uma vez que vários exemplares se encontram anotados, podemos ter a certeza que eles foram lidos, mas é de duvidar da sua disseminação além do círculo dos convivas. Neste sentido, a formação de Viana da Mota fazia dele um ímpar.

Bem diferente é a configuração de uma biblioteca francófona, onde, conforme se vê no Quadro 7, a distribuição de autores é abrangente e inclui mais livros que não pertenciam a qualquer espólio. Embora Viana da Mota seja também o maior proprietário (catalogado) de bens culturais surgem também destacados Ernesto Vieira e Augusto Machado, que o antecederam como professores do Conservatório Nacional.

QUADRO 7. A BIBLIOTECA FRANCÓFONA

Autores	Pertença dos exemplares
BELLAIGUE, Camille (1858-1930)	Viana da Mota
BERGMANS, Charles (1868-1935)	Paiva de Guimarães
BOISSIER, Caroline Butini (18- ?)	Viana da Mota
BONAVENTURA, Arnaldo (1862-1952) [Provavelmente tradução]	Viana da Mota, anotado
BÜSSER, Henri, tb. Paul-Henri (1872-1973)	Augusto Machado
CALVOCORESSI, Michel Dimitri (1877-1944)	Ernesto Vieira
CHAPUIS, Auguste Paul Jean-Baptiste (1858-1933)	Augusto Machado, cópia manuscrita
COMBARIEU, Jules (1859-1916)	Conservatório Nacional
DELACROIX, Henri (1873-1937)	Azevedo e Burnay
DROUIN, A. (18-)	Augusto Machado; Ernesto Vieira
DUBOIS, Théodore (1837-1924)	

³⁹ O pianista nasceu em S. Tomé e Príncipe, então de domínio português, mas cedo foi trazido para a capital, onde gozou, desde 1874, da proteção do rei D. Fernando II. Concluiu o curso do conservatório aos 14 anos de idade e em 1882 mudou-se para Berlim. Deu concertos frequentes em Portugal, mas apenas regressou em definitivo nesta data, para assumir a reforma curricular e a direção do Conservatório Nacional de Música. Veja-se CASCUDO, Teresa: «José Viana da Mota», in S. CASTELO-BRANCO, S. (ed.): *Enciclopedia...*, op. cit., vol. L/P, 2010, pp. 821-822.

Autores	Pertença dos exemplares
DUREAU, Th. (?)	
GANCHE, Édouard (1880-1845)	Viana da Mota
GÉDALGE, André (1856-1926)	Viana da Mota
GRATIA, L. E. (?)	Ernesto Vieira
JACQUES-DALCROZE, Emile (1865-1960)	Viana da Mota
HELLER, Stephen (1813-1888)**	Conservatório Nacional; Luís Alagarim
GEVAERT, François-Auguste (1882-1908)	
INDY, Vincent d' (1851-1931)	Viana da Mota
KLING, H. (18-?-19-)**	Viana da Mota
LAVIGNAC, Albert (1846-1916)	
LAVIGNAC, Albert & LAURENCIE, Lionel de la (1861-1933)	
LENORMAND, René (1846-1932)	Ernesto Vieira
LESNE, F. (?)	
NORDAU, Max (1849-1923)	
PHILIPP, Isidor (1863-1958)**	Viana da Mota, anotados
RIEMANN, Hugo (1849-1919)** Tradução de Georges Humbert (?)	
RIMSKY-KORSAKOW, Nicolas (1844-1908), Tradução de Michel Dimitri Calvocoressi (1877-1944)	Viana da Mota, anotado
ROPARTZ, J. Guy, tb. Joseph Guy Marie Ropartz (1864-1955)	Augusto Machado
SAINT-SAËNS, Camille (1835-1921)	Ernesto Vieira; Viana da Mota
SCHWEITZER, Albert (1875-1965)** Tradução Albert Gillott (?)	Ernesto Vieira

** Autor traduzido em outra língua.

5. A *expertise* musical portuguesa

Ao longo deste texto, compôs-se uma imagem de um país em que a produção monográfica sobre música seria oriunda da mão de um conjunto de autores relativamente pequeno, sendo uma parte considerável deles sem formação e/ou prática musical, o que implicaria uma tónica pouco acentuada no saber-fazer, na criação e produção musical. Iremos agora observar sobre o que versaram estas obras e a que zona da *expertise* musical se almejaria.

Ao colocar em destaque os escritos destinados ao ensino musical, verificamos desde logo a maioria destas obras são manuais escolares. Antes de analisar o seu mapeamento, importa sublinhar as três únicas exceções a esta regra: dois trabalhos de alunas realizados no âmbito do Conservatório Nacional e uma composição de Rey Colaço para suas netas. O primeiro exemplo contém o texto proferido por Alice Pires Ferreira sobre História da Música⁴⁰, na primeira audição dos discípulos de Eduardo Libório (1900-1946). Esta conferência, a que se teria seguido uma apresentação musical, é significativa por várias razões. Em primeiro lugar, ela

⁴⁰ FERREIRA, Alice: *As épocas e as escolas na história da evolução musical: Conferência realizada na 1.ª audição de discípulos do Prof. Eduardo Libório (em Junho de 1926)*, Lisboa, Sala Duarte Lobo, 1926.

não faz parte do conjunto de atividades letivas em que os alunos do Conservatório, tal como os da Academia vizinha⁴¹, se mostravam no palco do Salão do Conservatório Nacional. O ato teve lugar na sala Duarte Lobo, provavelmente reservada para este efeito. Embora sem elementos para asseverar que este grupo de alunos pertencia à escola de música oficial, é em qualquer caso de sublinhar a entrada no ensino desta modalidade de «conferências musicais», que se tinha disseminado a partir dos finais do século anterior em Portugal introduzida pelas práticas de elite musical. Este modelo garantia «maior eficácia comunicativa, ao proporcionar, através da música, a experiência efetiva da “verdade” construída no discurso»⁴². Trazer os alunos a dissertar sobre a música que se ia tocar de seguida implicava, além do desenvolvimento de uma competência pedagógica, a transmissão de uma ferramenta social. Se acreditarmos que a escola desenvolve aprendizagens que são simultaneamente essenciais para pertencer a um determinado escalão sociocultural, e desvalorizadas conquanto *escolares* e portanto acessíveis a qualquer um que a frequente — e tão mais minorizado quanto mais universal for esse ensino⁴³ — encontramos neste *modus faciendi* extra-curricular um modo ímpoluto de realizar essa transmissão cultural.

A segunda exceção trata-se de um *Curso elementar de composição* datilografado em 1925 por M.^a Ana Gomes Pereira e Helena da Gama de Oliveira Sousa e que traz a nota de se tratar de um «trabalho oferecido e dedicado ao ilustre professor do Conservatório Nacional de Música de Lisboa Exmo Snr António Eduardo da Costa Ferreira como prova de muita estima e respeito, pelas alunas»⁴⁴. A presença deste exemplar no arquivo da Academia de Amadores implica um trânsito ainda muito fluente, de professores e alunos, entre os edifícios de ambas as escolas. Do ponto de vista de uma pedagogia musical, as alunas de António Eduardo da Costa Ferreira (1875-1966)⁴⁵ pretendiam, ao elogiar este seu mestre, demonstrar também os seus conhecimentos — que podemos adivinhar miméticos — de escuta e compreensão das suas aulas. Implicaria ainda a circulação de cópias entre outros alunos, constituindo assim um pequeno tesouro para outros alunos iniciados, à moda de uma sebenta.

Finalmente, terceira assinalável exceção chega-nos das mãos de Rey Colaço. O maior pianista português do seu tempo compunha uma peça infantil para uso familiar, gesto de uma economia musical doméstica que equivale ao esforço de Francine Benoît e de Tomás Borba ao realizarem um repertório musical de execução infantil⁴⁶.

⁴¹ Sobre as concessões do Salão do Conservatório à Academia de Amadores veja-se a discussão do projeto de lei de José Pádua no Senado da República em 8 e 22 de janeiro e 1 de fevereiro de 1912.

⁴² PESTANA: *op. cit.*, p. 47.

⁴³ Cf.: BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain: *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e o seu público*, Porto Alegre, Zouk, 2007.

⁴⁴ PEREIRA, M.^a Ana & SOUSA, Helena: *Curso elementar de composição*, [Lisboa], s. l., 1925.

⁴⁵ Saliente-se o interesse deste professor pela pedagogia, notória na sua participação nos trabalhos da Liga Nacional de Instrução.

⁴⁶ COLAÇO, Alexandre: *Peças populares portuguesas para meus netos: piano a 4 mãos*, s. l., s. n., 1917; BENOÎT, Francine & PORTO, César: *Para a juventude cantar e pular*, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1926; BORBA, Tomás & VIEIRA, Afonso: *Canto infantil*, Lisboa, A Editora, 1912, dedicada às crianças do Jardim Escola João de Deus em Coimbra.

QUADRO 8. MANUAIS, MÉTODOS E EXERCÍCIOS

Área de saber	Autor	Quantidade
Solfejo: teoria elementar e/ou exercícios	BORBA, T.	2
	CONSERVATÓRIO DE LISBOA & NEUPARTH, J.	1
	CONSERVATÓRIO DE LISBOA & VIEIRA, E.	1
	CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA	2
	COSTA, J.	1
	PAIS, S.	1
		8
Teoria e História da Música: teoria da música, composição, harmonia, fuga, contraponto	BRANCO, P.	2
	SÁ, B.	1
	PAIS, S.	1
		4
Piano: Métodos e Execução	COLAÇO, A.	1
	CONSERVATÓRIO DE LISBOA & VIEIRA, J.	1
	CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA	1
	VIEIRA, E.	2
		5
Outros instrumentos: Métodos e Execução	FERREIRA, A. E. — bandolim	1
	GAZUL, A. — violino	1
		2
Canto Coral	BENOIT, F. & PORTO, César	1
	BORBA, T.	3
	BORBA, T. & VIEIRA, A.	1
	BORBA, T. & PORTELA, A.	1
	PAIS, S.	1
	S.A.	1
		8
Outros manuais	BORBA, T. — Línguas	1
	SÁ, B. — Formação profs.	1
		2
	<i>Total de manuais, métodos e exercícios</i>	29

As exceções confirmam assim a regra, que se estabeleceria pela lei da oferta-procura. Sem dúvida que os materiais em circulação eram sobretudo manuais adotados oficialmente, ou em uso corrente (vários deles com um editorial histórico aquém e além desta cronologia). A sua distribuição parece ser significativa e pode ser apreciada no Quadro 8, com a quantificação a corresponder agora ao número de títulos.

Evidencia-se desde logo a presença constante de Tomás Borba, que se desdobrou na conceção de materiais didáticos e que se destaca num pequeno círculo de pedagogos. A maioria destinava-se a ser usado como manuais de canto coral (seis

autores para nove obras) e nas aulas de solfejo e aprendizagem dos primeiros elementos ou rudimentos musicais (seis autores para oito obras). A produção de manuais dentro de instituições, nomeadamente do Conservatório de Lisboa, destinava-se justamente às áreas de maior procura⁴⁷, a da iniciação musical e do curso de piano.

No que concerne ao canto coral, a sua prevalência neste universo manualístico oferece-se a outras considerações, uma vez que se mescla nesta proposta de manuais uma convivência entre o ensino especializado, o ensino primário e liceal, e ainda outras formas de educação, que iam desde a praticada em casa até à pertença a coros ou orfeões. Atente-se ao Quadro 9, na página seguinte.

A própria titulação trazia inúmeras vezes inscrito os destinatários, e embora qualquer um destes manuais tivesse aplicação no ensino que hoje chamaríamos genérico, sete deles no ensino primário e as *As modas corais e orfeónicas* no ensino liceal, poderiam também ser usados no ensino especializado (embora para idades diferentes) e em outras modalidades de educação musical. Só podemos estar perante o grande incentivo ao canto coral que a legislação vigente durante estas três décadas lançou. A sua aplicação obrigatória nas escolas do Estado foi conturbada e haveria que abrir aqui um largo parêntesis. Desde logo, porque a disciplina de canto coral foi designada no conservatório de Lisboa em 1901⁴⁸, mas a conceção de um programa detalhado desta disciplina escolar veio a efetivar-se nos programas do magistério⁴⁹, onde sem dúvida vigorou durante a república. De um modo geral, a variada oferta de manuais seria diretamente proporcional ao empenho de divulgação e à variedade de *locus* educativos que procuravam este suporte. A futura homogeneização destas modalidades, pela introdução compulsiva — e não apenas retórica — do canto coral no ensino primário e liceal, trouxe a possibilidade de todos os portugueses acederem a esta formação, mas tornou impraticável repetir esta variedade.

QUADRO 9. MANUAIS DE CANTO CORAL

Autor(es)	Título	Edição	Ensino	De
BENOIT, F. & PORTO, César	<i>Para a juventude cantar e pular</i>	1926	ESPECIALIZADO GENÉRICO OUTROS	
BORBA, T.	<i>O canto coral nas escolas</i> , 4 vols.	1913	GENÉRICO	CN
	<i>Escola musical: Ensino primário geral</i> , I, II e III classes, 3 vols.	s.d.	GENÉRICO	
	<i>Canções para as crianças, para as mães e para as escolas</i> , 2 vols.	s.d.	GENÉRICO OUTROS	

⁴⁷ A informação pode ser confirmada nos cálculos dos livros de matrículas. Veja-se GOMES, Carlos: *Discursos Sobre a 'Especificidade' do Ensino Artístico: A Sua Representação Histórica nos Séculos XIX e XX*, Lisboa, FPCE-UL (tese de mestrado), 2002, pp. 75-ss.

⁴⁸ Introduzida no art. 6.º, §2 do decreto de 24 de outubro de 1901, que estipula as novas disciplinas.

⁴⁹ Vide Programa de Música e Canto Coral no Decreto 2.213, de 10 de fevereiro de 1916. Compare-se também com o programa do ensino secundário estatuído pelo Decreto n.º 4.794, de 8 de setembro de 1918, mais extenso no texto mas menos detalhados no que se refere à transmissão de um saber-fazer.

Autor(es)	Título	Edição	Ensino	De
BORBA, T. & VIEIRA, A. L.	<i>Canto infantil</i>	1912, 1. ^a ed. 1916, 2. ^a ed.	ESPECIALIZADO GENÉRICO OUTROS	AAML CN
BORBA, T. & PORTELA, A.	<i>Toadas da nossa terra: trovas portuguesas ao gosto popular</i>	1908	GENÉRICO OUTROS	CN
PAIS, S.	<i>Cinquenta corais orfeónicos a duas, três e quatro vozes</i>	1924	ESPECIALIZADO GENÉRICO OUTROS	
S.A.	<i>Modas corais e orfeónicas: a 1, 2, 3 e 4 vozes. Para uso de conservatórios, colégios, liceus e grupos corais</i>	1929	ESPECIALIZADO GENÉRICO OUTROS	

Sobre o que versariam as restantes monografias que encontramos entre 1901-1930? Interessa-nos em primeiro lugar assistir ao que seria a formação técnica e cultural que no espaço português se estaria a atender e cujos títulos ficam a descoberto, com referência a uma classificação por assunto, no Quadro 10, logo abaixo. Esta longa relação de publicações, que tenderia a satisfazer o aluno mais ambicioso, o amador mais apaixonado ou o profissional empenhado na sua formação cultural, pode e deve ser lida com relação ao Quadro 11, onde se procurou fornecer uma súmula temática.

Entre as indicações dos quadros 10 e 11, verifica-se que o lugar de especialista, em definitivo, se conseguiu pela justaposição de um lugar de partida, que podia ser o músico ou o historiador, para se fechar na divulgação privilegiada de um tema. Assiste-se então, nesta época, a uma determinação das áreas que compõem a expertise musical, e que no caso dos autores nacionais, se situa preponderantemente, na produção de historiografia musical. Neste tempo, as biografias não tinham ainda adquirido grande importância no plano de formação técnica, mas é preciso sublinhar que as obras dedicadas aos amantes do piano, especialmente as assinadas por Oliva Guerra e Rey Colaço demandavam uma admiração pelos grandes mestres. A tomada de posição daqueles que pela pena marcaram o destino da escrita sobre música fez-se assim pela divulgação de temas preponderantemente nacionais, sobretudo os de pesquisa histórica.

QUADRO 10. OBRAS DE FORMAÇÃO TÉCNICA DE AUTORES NACIONAIS

Autor	Título abreviado	Data
AMZALAK, M.	<i>A música de Chopin**</i>	1913
ARROIO, A.	<i>Sobre as canções populares portuguesas</i>	1913
BRAGA, T.	<i>Joaquim Silvestre Serrão e a música religiosa em Portugal</i>	1906
COLAÇO, A.	<i>Breviário do músico</i>	1909
CORREIA, M.	<i>O génio e o talento na patologia</i>	1911
FONSECA, E.	<i>Arte do Canto</i>	1927
	<i>Seis anos de divulgação cultural</i>	1929

Autor	Título abreviado	Data
FORTES, M.	<i>Ensaio sobre um problema etnográfico-folclórico</i>	1926
GOMES, Reis	<i>A Música e o Teatro: Esboço filosófico</i>	1919
	<i>Acústica fisiológica: a voz e o ouvido musical</i>	1922
GUERRA, Oliva	<i>Breviário do pianista</i>	c. 1910
	<i>Os grandes mestres do piano</i>	c. 1919
LAMBERTINI, M.	<i>O museu instrumental e as minhas relações com o Estado</i>	1913
	<i>As coleções de instrumentos musicais</i>	1913
	<i>Primeiro núcleo de um museu instrumental em Lisboa</i>	1914
	<i>Chansons et instruments</i>	c. 1914
	<i>Indústria instrumental portuguesa</i>	1915
	<i>Pela Índia: notas musicais</i>	1915
	<i>Bibliophilie musicale</i>	1918
MOTA, J. V.	<i>A sonata**</i>	1906
NEUPARTH, J.	<i>Os grandes períodos da música**</i>	1911
NEVES, C. & CAMPOS, G.	<i>Catálogo geral alfabético do ‘Cancioneiro de músicas populares...’</i>	a. 1910
PINTO, A.	<i>A tetralogia de Ricardo Wagner...</i>	c. 1920
SÁ, B.	<i>História da evolução musical</i>	c. 1924
SAGUER, T.	<i>A entoação: esboço de crítica científica...</i>	1923
VASCONCELOS, C.	<i>O cancioneiro Fernandes Tomás: índices...</i>	1922
VIEIRA, E.	<i>A fuga: esboço histórico e técnico</i>	1907
VITERBO, S.	<i>Príncipes portugueses apaixonados pela música</i>	1908
	<i>A Ordem de Cristo e a música religiosa nos nossos domínios ultramarinos</i>	1910
	<i>A Ordem de Cristo e a música sagrada nas suas igrejas do continente</i>	1911
	<i>Subsídios para a história da música em Portugal</i>	1911
	<i>A Ordem de Santiago e a música religiosa nas igrejas pertencentes à mesma Ordem</i>	1912

** Pequena biblioteca de vulgarização musical, iniciada por Alexandre Rey Colaço.

A escrita de uma história da música portuguesa, com pesquisa erudita sobre arquivo diferenciava-se do veio que alimentou a criação da canção portuguesa. Desde os finais do século XIX, a espontaneidade das canções «populares» vinha sendo alvo de uma atenção entre um pequeno círculo de peritos que se iniciou, nas pisadas de César das Neves e Gualdino Campos, bem como de Pedro Fernandes Tomás pela coleção em terreno rural deste tesouro natural. Para os musicógrafos, etnógrafos e outros similares, o lugar de especialista alcançava-se não apenas pela coleta, que já de si implicava um conhecimento⁵⁰. Musicalmente, as peças recolhidas careciam de um longa atenção de arranjos e de harmonização,

⁵⁰ Vd. ARROIO, António: *Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita*, Coimbra, Tipografia França Amado (Separata da obra de Pedro Fernandes Tomás, *Velhas canções e romances populares portuguesas*), 1913.

sem a qual a sua divulgação estava comprometida. Instrumentos de trabalho como os catálogos e índices⁵¹ mostram ainda um interesse num círculo restrito⁵². Tomada de posição bem demarcada também nos casos individuais, com Miguel Ângelo Lambertini a isolar-se na publicação de uma defesa pública da imperiosidade de um Museu Instrumental Português, inclusive em francês, o que demonstra a ambição internacional deste apelo⁵³. Todo este aparato *expert* que se insere no movimento musical nacionalista pode ser lido como uma paulatina democratização, no sentido da atribuição de um valor específico e de uma apropriação legítima do que seria a música portuguesa⁵⁴.

QUADRO II. ASSUNTOS E TEMAS NACIONAIS DE FORMAÇÃO TÉCNICA

Assunto	Tema	Quant.
Teoria e História da Música	Teoria da Música; História da Música	3
	História da Música	13
	História da Música. Biografias: Compositores; Todos instrumentistas	2
	Biografias: Compositores; Análise musical	2
	História da Música; Crítica Musical	1
		21
Música Portuguesa	Música Portuguesa	4
	História da Música. Biografias: Compositores; Música Portuguesa	1
		5
Ensaaios e Ideias Pedagógicas	Ensaaios; Ideias pedagógicas	1
	Piano	2
	Acústica	1
	Viagens Musicais	1
		5
Prática e execução	Canto	1
		1
	<i>Total de obras</i>	32

⁵¹ NEVES, César das & CAMPOS, Gualdino: *Catálogo geral alfabético do 'Cancioneiro de músicas populares contendo letra e música de canções'*, Porto, César Campos, [antes de 1910]; VASCONCELOS, Carolina: *O cancionero Fernandes Tomás: índices, nótulas e textos inéditos*: Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

⁵² Este investimento na música dita tradicional portuguesas só em pleno Estado Novo teve a divulgação pretendida, pela intervenção de figuras como Armando Leça. Vd. PESTANA: *op. cit.*

⁵³ CRUZ, M.^a Antonieta: «O Museu Instrumental do Conservatório», *Panorama*, Lisboa, n.º 31 (1947), s/p.

⁵⁴ Compare-se o esforço do Conde de Farrobo na primeira metade do século XIX pela manutenção de ópera em português no seu círculo de amadores de elite, com a passagem na segunda metade do século Alfredo Keil a uma linguagem e de um *topos* português que vai na direção mesma da divulgação da produção do próprio «povo». SILVA: *op. cit.*; RAMOS, Rui: *O cidadão Keil. Alfredo Keil, A Portuguesa e a Cultura do Patriotismo Cívico em Portugal (fim do século XIX-princípio do século XX)*, Lisboa, D. Quixote, 2010, pp. 33-55.

O rol deixa ainda assinalar que, de qualquer modo, existia uma hibridez de destino na publicação de uma Biblioteca de Iniciação Musical iniciada por Rey Colaço. Desta biblioteca recuperei alguns dos títulos que permitem algumas observações. A designação indica tratar-se de obras de divulgação, certamente pensada para leigos. Porém, tanto os temas como a linguagem, que utilizava termos técnicos simplificados, indiciam antes os iniciados nesta arte como público interessado. Nesta coleção, emerge ainda uma outra estratégia de apropriação de textos estrangeiros, a adaptação. No caso de *Os grandes períodos da música*, Júlio Neuparth adaptou textos originais da «*Histoire de la Musique* (1890) de Henri Lavoix, de uma forma mais dispersa, mas isolados por Neuparth em capítulos próprios como que no intuito de apontar modelos a seguir no caso português»⁵⁵.

A descrição não estaria completa sem uma referência, que quase se entende dialética, com as obras de divulgação escritas por autores nacionais. Desde logo, por comparação com as outras categorias, nota-se que o esforço de edição se situa aqui. Sobre a presença de um grande número de títulos publicados por instituições, identifica-se aqui uma forma de publicitação e ocupação do espaço público, que provavelmente não seria a mais relevante. Mas veja-se o Quadro 12:

QUADRO 12. OBRAS DE DIVULGAÇÃO NACIONAIS

Assunto	Tema	Quant.
Organização	Instituições: Estatutos, Relatórios, História	22
		22
Teoria e História da Música	Teoria da Música; História da Música	1
	História da Música	4
	História da Música. Biografias: Compositores; Todos instrumentistas	11
	Crítica musical	3
		19
Música Portuguesa	Música Portuguesa	5
	Homenagens	3
		8
Ensaio e Ideias Pedagógicas	Ensaio; Ideias pedagógicas; Estética	10
	Ideias pedagógicas: canto coral	2
	Viagens Musicais	1
		13
	<i>Total de obras</i>	62

⁵⁵ SANTOS, Luís: *A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e de Júlio Neuparth*, Lisboa, FCSH-UNL (tese de mestrado), 2010, p. 104. O mesmo autor indica outras situações de adaptação e decalque de obras estrangeiras consagradas, que de resto eram usuais na literatura musical da época. Um exemplo brasileiro foi encontrado por IGAYARA-SOUZA: *Entre palcos...*, op. cit., pp. 139-ss.

Percebe-se que o papel do divulgador, que é, paradoxalmente, também uma forma de ser especialista, aparece agora mais ligado à produção de obras biográficas e mesmo se pode averiguar como a divulgação da canção e da música portuguesa se deve também às homenagens. Esta subtil diferença entre uma biografia escrita para detalhar as operações profissionais de um músico, com recurso a linguagem *expert* (e.g. análise de uma obra), e uma peça de divulgação, que se situa nas tramas da narrativa de vida, acessível a qualquer público, provocaria assim diferentes efeitos de fascinação no triângulo entre o leitor, o escritor e a personalidade biografada. Faz-se sentir igualmente o peso das ideias pedagógicas, o que nos leva a supor que o ensino musical se situava mais no plano do desejo do que das realizações concretas. Esse desejo que aqui se provocava torna-se assim parte de uma inquietante tomada de posição.

Em poucas palavras, vimos a produção nacional ser situada, essencialmente, no na publicação de manuais de ensino e literatura de consumo na educação musical e observámos a escassa produção de obras técnicas (situadas preferencialmente no campo historiográfico) em favor de uma relativa proliferação de obras de divulgação, onde desponta o género biográfico.

6. A literatura estrangeira ou o suplemento que falta

Jacques Derrida⁵⁶ leu o bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau a partir da noção nitzscheana de suplemento. Os exemplos encontrados radicam todos na proposta de que Rousseau coloca a civilização como suplemento à natureza; que toda a civilização seria então uma resposta suplementar à falta sentida pela natureza perdida. Esse «suplemento» seria aquilo por que os textos rousseauianos constantemente demandavam como falta, e que, nessa condição, teria necessariamente de ser suprida, embora, ao mesmo tempo, seja também uma falta que por natureza não pode ser suprida, sob pena de esgotar a economia a que está adstrita. Ao observar o mapeamento que se obtém dos quadros seguintes, onde estão expostos os resultados sobre a presença de literatura estrangeira, o leitor não deixará de pensar que eles «completam» os resultados dos quadros portugueses. Sem dúvida que alguns dos especialistas — Viana da Mota, Augusto Machado, Ernesto Vieira e o próprio Conservatório Nacional — sentiram esta «falta» e não puderam deixar de adquirir em língua estrangeira a literatura técnica que sem dúvida lhes faltava para prosseguir nos seus ofícios profissionais.

O Quadro 13 mostra que para estes especialistas os manuais portugueses não bastavam, embora tivessem sido publicados numa quantidade relativamente elevada. As suas bibliotecas foram assim completadas com o recurso a manuais em uso no estrangeiro. Este movimento de completude verifica-se no grande número de títulos de teoria da música que trata dos temas mais teóricos da composição, harmonia, contraponto, fuga, e orquestração. Também o espectro temático mostra que os núcleos de piano, solfejo e canto coral, de que o país parecia ser abastado, surge agora carente destes outros.

⁵⁶ *Gramatologia*, São Paulo, Perspetiva, 1973.

QUADRO 13. OBRAS ESTRANGEIRAS DEDICADAS AO ENSINO MUSICAL

Assunto	Tema	Quant.
ESPECIALIZADO	História e Teoria da música: composição, harmonia, contraponto, fuga, orquestração	17
	Piano: Métodos; Prática execução; Exercícios; Ideias pedagógicas	17
	Solfejo: Exercícios	4
	Canto: Métodos; Prática e Execução	3
	Instrumentos de sopro: Tratados; Execução	1
		42
ESPECIALIZADO OUTROS	Teoria da Música	1
	Solfejo: Execução	1
	Instrumentos de sopro: Tratados; Execução	1
		3
GENÉRICO OUTROS	Canto coral	2
	Solfejo: Execução	1
		3
	<i>Total de obras</i>	48

Logo abaixo, o Quadro 14 escandee ainda esta noção de falta, ao tornar visíveis os assuntos destas obras internacionais. São mais uma vez as obras de teoria musical que completam a formação do profissional português, bem como as histórias da música e biografias bem informadas e recheadas de detalhes técnicos.

QUADRO 14. OBRAS DE FORMAÇÃO TÉCNICA TRAZIDAS PARA PORTUGAL

Assunto	Tema	Quant.
História da Música	História da Música	5
	História da Música. Biografias: Compositores; Todos instrumentistas; Instrumentos	6
	Biografias: Compositores	15
		26
Teoria Musical: teoria e história da música; Tratados; análise e composição musical	Tratados e Teoria da Música	3
	Harmonia e Composição musical	3
	História da Música: Teoria e análise	2
		8
Ensaio e Ideias Pedagógicas	Ensaio	1
	Ensaio: Ideias pedagógicas	1
	Ensaio. Biografias: Compositores	2
	Ensaio. História da Música. Biografias: Compositores	1

	Estética.	2
	Ideias Pedagógicas. Piano.	1
	Ideias pedagógicas	1
		9
Prática e execução	Prática e execução	3
		3
	<i>Total de obras</i>	<i>46</i>

Por contra, e assim se completa o panorama, as obras classificadas como sendo de divulgação são escassas, e estamos a falar mais exatamente de uma obra de François d'Hurigny traduzida, *Tudo o que é preciso saber da História da Música*, e de outras seis obras biográficas e autobiográficas de compositores em alemão e francês. Reforça-se assim mais uma vez a educação estética dos portugueses a ser privilegiada nas estratégias editoriais de divulgação e em temas da história da música.

O tema da formação cultural do músico, a ideia do músico com alma⁵⁷ tornava-se assim mais evidente. Se não é certo que a tentativa inovação curricular do Real Conservatório de Lisboa em 1901 teve efeitos no seu público com a introdução de disciplinas de cultura⁵⁸, entre o seu corpo docente a procura de uma cultura já não apenas geral, mas aprofundadamente pericial, era assim tornada real, embora ambicionada e alcançada por poucos.

7. Conclusões: abertura e fechamento de um campo musical português

Ao longo deste ensaio historiográfico, em que se procurou testar o alcance do próprio instrumento de trabalho aqui utilizado — um inventário de monografias sobre música e o ensino musical em circulação no espaço português entre 1901-1930 — foi tratado o tema da circulação do conhecimento, chegando-se a compor um quadro de estratégias editoriais, que não coincide inteiramente com as de escrita e de leitura dos próprios especialistas, que são também os melhores leitores.

Verificámos, na primeira parte, como a biblioteca do conhecimento musical se espalhava numa procura deliberada de obras estrangeiras, a maioria das quais nunca teve tradução em língua portuguesa. O topo da elite musical, aqui representada pelas bibliotecas de Viana da Mota, de Ernesto Vieira, de Augusto Machado, e do próprio Conservatório Nacional, manteve estratégias de «completude» do seu conhecimento, uma vez que ia ao estrangeiro buscar os títulos, os autores e os assuntos que no espaço nacional não existam. O que nos surpreende é que, apesar deste claro investimento na busca de uma literatura atualizada, tanto de nível teórico, como de exercícios, não se tivessem abalanzado na escrita de trabalhos congéneres — ou talvez seja para tanto necessário verificar agora, desta perspetiva

⁵⁷ FERNANDES, Domingos; Ó, Jorge do & FERREIRA, Mário: *Estudo de avaliação do ensino artístico: relatório final*, Lisboa, FPCE, 2007. Documento policopiado, disponível em 2013/i/20 em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5501/1/Relato%CC%81rioEnsinoArti%CC%81sticol.pdf>.

⁵⁸ A disciplina de História da Música e de Literatura Musical foi também introduzida pelo Art. 6.º, § 2 do Decreto de 24 de outubro de 1901.

o que na imprensa periódica foram publicando. O certo é que, ao longo desta narrativa, suportada por quadros de síntese do inventário de monografias, e pese embora o seu significado simbólico que não exclui ele mesmo faltas, se tornou claro que uma certa formação de elite, que necessita de livros periciais, ficou para sempre retida num círculo muito estrito dos que podiam trazer do estrangeiro ou encomendar essas obras. Neste sentido, a *expertise* musical portuguesa aparece ligada à exploração de temas nacionais, quer do foro historiográfico, quer de âmbito da construção da canção portuguesa, e desligada de uma produção de elevado peso teórico.

Observou-se também como o *expert* português era essencialmente um produtor de manuais em áreas que não requerem uma elevada sofisticação nem teórica nem de execução, tais como o solfejo ou canto coral, embora não sejam de desprezar os fortes investimentos numa cultura pianística e da divulgação consequente de uma história musical. A falta de uma produção nacional de obras de teoria, de execução e de obras de história da música e de biografias com algum tecnicismo não se pode explicar senão pela baixa procura destas obras, cujo desejo seria acalentado pela procura individual deste tipo de manuais, essenciais para o desempenho profissional apenas em altos níveis de desempenho, portanto com raras oportunidades de singrar no espaço nacional.

O terreno mostrou-se fértil, porém, para o desenvolvimento de obras e perspectivas mais especulativas, com a afirmação de *experts* enquanto ensaístas ou divulgadores, tanto da necessidade de um ensino musical (usualmente, o canto coral), como da preservação de uma música portuguesa — não revelando porém inteiramente o jogo da sua fabricação neste trânsito.

A circulação do conhecimento constituiu-se assim em dois círculos, qualquer um dos quais apertados. Num primeiro círculo mais lasso, a *expertise* seria modelada pelas necessidades e buscas culturalmente engendradas na afirmação de um sistema de ensino que se ia expandindo em diversos ramos perfeitamente separados entre si, mas nos quais os especialistas mais bem-sucedidos gozavam de livre-trânsito. Num segundo círculo, podemos nomear os especialistas e olhar como caso raro e único a constituição do seu conhecimento, feito a expensas da sua própria ambição, e que se mantinham preferencialmente nas posições de topo. Falta todavia imaginar como esta vontade individual se jogaria estratégias do próprio Estado, a não ser que imaginemos que o campo musical português esteve, em última instância, colocado nas mãos competentes do acaso. O fato é que, no seu tempo, Bernardo Valentim Moreira de Sá ou Viana da Mota foram nomes incontestados do valor de execução musical, do conhecimento sobre música e das capacidades pedagógicas. A direção dos Conservatórios de Lisboa e Porto assumiria no campo musical o valor de premiar os mais capazes dentre os pares?