

J. Bettencourt da Câmara

O essencial sobre

**FRANCISCO
DE LACERDA**

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** IMPRESA
NACIONAL

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

J. Bettencourt da Câmara

O essencial sobre

FRANCISCO
DE LACERDA

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** I M P R E N S A
N A C I O N A L
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

In memoriam *Arminda Correia* —
discípula de Francisco de Lacerda,
professora que tive a dita de conhecer.

I — PASSOS NA FRÁGUA (1869-1888)

*Amaina e muda o rumo, ó timoneiro;
Devagar vai, enquanto os olhos pouso
No meu berço florido e tão saudoso,
— Que foi, também, meu triste cativoiro.*

(F. L., 1928)

«A Fragueira! Lembranças que se confundem com o rumor do mar, o canto das aves, o odor das plantas, a luz e a sombra, os jogos das ondas, o horizonte sem limites... Era tudo tão harmonioso, tão perfeitamente belo que em toda a minha vida não consegui aprender as palavras necessárias para transmitir uma ideia vaga de toda a beleza deste período. Seria preciso pintura, música e versos — como os de Dante!»

Quando escreve estas palavras, longe talvez da Pátria, longe da Fragueira pelo menos, Francisco de

Lacerda é já o adulto que pausadamente se volta para a sua infância e com saudade contempla meio, gente e acontecimentos dos seus primeiros dias. Constando de uma simples folha de papel onde, ao correr da pena, o músico apontou tópicos para o que nos parece constituir um malogrado projecto de memórias, esta nota autobiográfica, entre outras que nos preservou o seu espólio, diverge das demais pelo tom confessional e, na imediatez dos sentimentos, ao pulsar entrecortado da memória, refere-se exclusivamente à infância e adolescência do compositor.

Compreendemos que Francisco de Lacerda tenha iniciado esta página eloquente com a exclamação que à sua presença trazia o quadro da infância longínqua — o pequeno universo duma fajã na costa sul da ilha de S. Jorge. Hoje, ao descermos a Fragueira, não podemos deixar de com ele concordar, buscando, ingenuamente porventura, na paisagem impérvia genes da rica personalidade do homem. Entre o muro da falésia recoberta de faias e incenseiros, onde a voz da passada só esmorece com o descer do sol no horizonte, e o calhau onde o mar embate em fragor marcado pela agitação das vagas — a faixa de terra que uma única família habitou. Em frente, a mole impávida do Pico, na ilha do mesmo nome, exhibe-se em transfigurações prodigiosas que a luz, ora roubada, ora restituída pelas nuvens, capricha em jamais repetir. A oriente, no limite da falésia, uma nesga do casario da aldeia que fica para

além da Ribeira do Calhau, a Fajã dos Vimes. Este trecho da mais agreste das ilhas do arquipélago açoriano não parece alheio à construção de um destino singular, em que determinação e esforço contrastam vivamente com o desânimo e a renúncia.

Não foi na Fragueira que Francisco de Lacerda viu a primeira luz. Acima da falésia, estende-se a vasta freguesia da Ribeira Seca, onde, antes da decisão de melhorar a casa da Fragueira e aí residir habitualmente, viviam os pais e irmãos do futuro músico. Supomos que apenas alguns anos após o nascimento de seu filho mais novo João Caetano Pereira de Sousa e Lacerda (1829-1913) e Maria da Silveira Pereira de Sousa e Lacerda (1829-1918) resolveram fixar-se à beira-mar, estabelecendo-se definitivamente na que até então tinham por habitação ocasional.

Na Ribeira Seca viviam também tios e avós paternos, que o pequeno Francisco amiúde visitava. Ao filho adulto, então chefe de orquestra em Montreux, seu pai recordaria mais tarde peripécias de infância que prenunciam o carácter do homem em que a criança se converteria. O espírito ágil do conversador brilhante presente-se no pequerrucho travesso que do alto da cadeira entoa cançonetas para avó e criadas reunidas, com o fito na «brindeira» de pão fresco que em troca receberia; no rapazito que arroteia o seu terreno e ao pai vende as batatas produzidas trai-se a insatisfação face a um destino dado, a ambição de construir outros

caminhos que não aquele que pelas circunstâncias nos é imediatamente concedido.

Último de um conjunto de quatro filhos, Francisco Inácio da Silveira de Sousa Pereira Forjaz de Lacerda parece haver contado com um lugar especial no coração de seu pai; este desempenhou papel determinante na formação e na vida do grande músico. A correspondência que, até à data da morte de João Caetano na Fragueira, se manteve regularmente entre ambos, testemunha-o. As cartas de João Caetano revelam o espírito insaciável do «letrado de província» — assim o definiu Vitorino Nemésio (*Crónica Semanal* de 16 de Outubro de 1945, na ex-Emissora Nacional) — que pela leitura vencia o tédio das imensas noites da ilha, ao mesmo tempo que constituem um manancial informativo sobre o quotidiano do arquipélago no trânsito do século passado ao nosso; as de Francisco de Lacerda significam sobretudo, da parte do filho que, na ânsia da conquista, partira para longes terras, o tributo ao pai de que se apartara, fornecendo naturalmente informação imprescindível à reconstituição do percurso biográfico e da personalidade do seu autor.

Sobre sua mãe poucas notícias nos chegaram. Dela, o espólio do compositor — que parecia conservar quase todos os seus papéis — revelou-nos uma única carta, ao lado das duzentas e vinte e cinco de João Caetano que subsistem. Pouco sabemos acerca da sua biografia e da sua personalidade, ao contrário de seu marido,

durante décadas administrador do concelho da Calheta, conservador do Registo Predial daquela vila, escritor e, ao que parece, líder do Partido Regenerador na ilha de S. Jorge.

Seus irmãos surgem diversamente na biografia do músico. José, o primogénito — médico, deputado às Cortes (1902), autor de alguns livros de poesia, medicina e política —, concedeu a Francisco valioso apoio, até que em 1905 graves desentendimentos incompatibilizaram os dois irmãos. João Caetano, deficiente mental, perpassa na história da família como uma sombra; depois da morte de seu pai permanece a cargo de Francisco de Lacerda, que consigo o traz para Lisboa quando na capital pela segunda vez fixa residência, em 1921. Maria Útilia — Maricas, familiarmente — morta em 1908 do mesmo mal que afectaria seu irmão mais novo, a tuberculose, parece com este ter estabelecido uma relação onde, do seu lado, se adivinham os sentimentos duma maternidade não realizada, sempre atenta à irrequietude traquinas do benjamim da família, que por seu turno lhe reservou particular ternura.

Pudemos verificar que, até 1911, não foi desafogada a situação económica da casa: atestam-no os empréstimos que João Caetano é forçado a contrair junto da irmandade da Caldeira do Santo Cristo (S. Jorge) ou da firma Mariano Goulart, de Lisboa. Distinguindo-se muito embora das condições de vida da globalidade da

população da Ribeira Seca, os Lacerda não dispunham contudo dos meios que na ilha apenas uma ou outra família tinham ao seu alcance.

A história, e talvez a personalidade, de Francisco de Lacerda trazem a marca indelével das condições em que ele brota para a existência; pode dizer-se que o seu destino se incrusta no das Ilhas que lhe foram berço. Por detrás da breve mas cálida descrição que no documento que vimos citando o compositor traça do primeiro período do seu percurso, adivinhamos essas formas de «vida antiga» que nos Açores Leite de Ataíde procurou descrever. «Os serões de inverno, as narrativas, os cantos. O Raulino; as suas histórias (em três jornadas)», assim como «as festas do Espírito Santo (o gado, os bandos, etc.); os bailes [...]» lembrados pelo compositor, são expressão da sociedade tradicional que de algum modo o gerou, com os costumes e valores que lhe definem um perfil cultural próprio.

Neste quadro, uma criança buliçosa e um adolescente inquieto, a quem não consegue satisfazer o âmbito reduzido do meio; um jovem que participa nas pescas nocturnas e nas caçadas de seu pai e seus irmãos, e que depois regista, pois não mais esqueceu: «Um polvo. (Primeira noite de tempestade; Minha prima! M.A.)» E de novo, logo a seguir: «Uma noite de tempestade; Lufsa. Primeira revelação da mulher.»

A casa familiar deve ter sido, para Francisco de Lacerda, a primeira escola. Supomos que terá frequen-

tado o ensino primário na Ribeira Seca, sabendo-se que na Escola Complementar da Calheta teve depois por professor o Padre Manuel de Azevedo da Cunha. Refere-o, como aluno distinto, o próprio mestre nas suas *Notas Históricas*; confirma-o por seu turno o discípulo no apontamento que temos vindo a citar: «Período da Calheta. O Padre M A C. A minha independência!»

Com as primeiras letras, veio a iniciação musical. Numa família onde abundavam os músicos amadores, seu pai não fugia à regra, o que lhe permitiu, face aos triunfos posteriores de seu filho, reivindicar para si a glória de ter sido o seu primeiro mestre de música. Na carta de 20 de Agosto de 1908, João Caetano recordará a aquisição de vários pianos, antes da compra do instrumento que Francisco de Lacerda também refere: «O meu *Pleyel!* As minhas improvisações. Precocidade. A minha primeira composição *O naufrágio do navio Açoriano.*»

Quando se dirige a Angra do Heroísmo, na vizinha ilha Terceira, para no velho edifício do Convento de S. Francisco frequentar o ensino secundário (1886-1888), diz-nos seu pai, na carta acima referida, que Francisco de Lacerda já dedilhava com relativo à vontade reduções pianísticas de óperas como o *Fidélio* de Beethoven, a *Sonâmbula* de Bellini, a *Semiramis* de Rossini, ou peças ligeiras como a *Flor de Chá*, a *Mascote* e a *Grã-Duquesa*. Acrescentado de algumas

peças corais religiosas que seu pai e seus tios interpretavam nas cerimónias litúrgicas das igrejas próximas, e de alguns trechos de música de câmara executados nos serões da casa paterna, era este o reportório que Francisco de Lacerda se habituou a escutar desde a meninice.

Seria imperdoável esquecer o contacto que desde sempre manteve com as tradições musicais populares. Nascido em meio rural, cedo Lacerda conheceu e aprendeu a amar a música tradicional, olhando-a toda a sua vida como forma de expressão artística a respeitar. O futuro investigador da música tradicional portuguesa esboça-se no jovem que em S. Jorge, segundo a tradição familiar, dança chamarritas e sapateias com a gente das redondezas; o compositor empenhado na criação duma escola musical inequivocamente portuguesa radica nesta adesão à música do povo açoriano que desde a sua infância se verificou.

Além da instrumentação para filarmónica da marcha fúnebre *Tristezas da minha alma*, de Pedro de Alcântara — que, segundo nos diz o próprio Lacerda no manuscrito daquele trabalho, foi seu professor de música em Angra — e duma *Fanfarrã*, para banda igualmente, de sua autoria apenas um outro trecho musical escrito neste primeiro troço da sua vida chegou até nós: datada de 2 de Agosto de 1886, a mazurca *Uma garrafa de cerveja* trai, na ingenuidade das suas características melódicas e harmónicas, certo tipo de

música que o seu jovem autor escutava, ou ele próprio interpretava, nos serões da casa da Fragueira. Francisco de Lacerda, confrontado com exigentes plateias europeias, capaz de viver e julgar as mais complexas obras musicais, o compositor que nos legou algumas das obras-primas da história da música portuguesa, nunca destruiu esta peça, conservando-a consigo até ao fim dos seus dias.

II — ANOS DE APRENDIZAGEM (1888-1902)

*Arte! Miragem turva como o fumo,
(ou visão pura como as açucenas?...
tormento de nós todos... és, apenas,
transformação do amor — o seu resumo!)*

(F. L., 1928?)

Em 1888, Francisco de Lacerda sai pela primeira vez dos limites do arquipélago natal e, decidido a abraçar, como seu irmão José, a carreira de médico, dirige-se ao Porto, onde inicia a frequência dos preparatórios de medicina. A música não se perfila ainda no horizonte da sua existência como o modo de expressão por que viria a optar profissionalmente; personalidade multifacetada, interessam-lhe, além da música e da medicina, a literatura (conhecemos-lhe um caderno onde, nos Açores ainda, copiava poemas preferidos, entre os quais o «Noivado do sepúlcr»», de Soares dos

Passos) e o desenho (recém-chegado à capital, frequentará por algum tempo Belas-Artes), tal como mais tarde descobrirá o bailado, fundando em Lisboa, nos anos 20, uma escola de rítmica.

A dúvida e a hesitação não duram, todavia. Aluno de piano de José António Soler na capital do Norte, cedo pelo mestre se deixa convencer a partir para Lisboa e matricular-se no Conservatório Real. Aqui frequenta, durante três anos, as aulas de piano, solfejo, harmonia, italiano e conjunto vocal. Concluído o curso geral de piano (1891), é pelo Conservatório contratado como professor provisório daquela disciplina, ascendendo à categoria de professor auxiliar efectivo dois anos mais tarde.

Numa Lisboa que caminha para o final do século e onde a opinião republicana ganha terreno, Lacerda luta tenazmente para afirmar-se, inicialmente como aluno e a seguir como professor na primeira escola de música do País. Ilhéu também e seu aluno na mesma instituição, Tomás Borba nota no jovem conterrâneo a determinação nervosa que, no olhar de desafio, na atitude convicta, as fotografias da época nos permitem divisar. Longe ainda os tempos de doença, cansaço e desilusão, Lacerda tem perante si um mundo a conquistar cujas fronteiras se não deterão em Lisboa efectivamente.

Diz-nos o próprio músico que, ainda aluno no Conservatório, encontrara maneira de ganhar a vida como revisor de provas dum matutino de Lisboa, e que,

até à partida para Paris, se dedica ao jornalismo, referindo-se decerto à colaboração prestada a seu irmão José de Lacerda no jornal por este fundado na capital (*Actualidades*), em 1895. As responsabilidades do jovem músico são, aliás, acrescidas pelo casamento, a 30 de Agosto de 1892, com Isaura Roquete de Campos Soares, também professora de piano no Conservatório Real.

A imprensa foca-o particularmente por ocasião do concurso público a que se submete para a atribuição, pelo Estado português, de uma bolsa que lhe permitirá prosseguir os estudos de música em Paris. A 31 de Agosto de 1895 Lacerda, sem oponentes, enfrenta um júri constituído pelos professores Alagarim, Wagner, Mata Júnior, Seromenho Ribeiro e Guimarães, interpretando a *Sonata op. 13* de Beethoven (à escolha do candidato) e submetendo-se ainda a provas de análise e interrogatório pelo júri. Segundo o *Correio nacional* de 2 de Setembro de 1895, as «provas foram, como era de esperar, verdadeiramente notáveis, o que lhe valeu do júri a aprovação por votação unânime».

Aos vinte e seis anos de idade, Francisco de Lacerda bate-se por condições que lhe permitam partir para a Cidade-Luz, em busca do ensino que a capital portuguesa não pode conceder-lhe. É sua intenção regressar a Portugal ao fim do tempo de duração da bolsa, retomando o lugar de professor no Conservatório, de que não chega a demitir-se. As circunstâncias, porém,

disporão diferentemente, prendendo-o em terra alheia até 1913.

Chegado a Paris a 27 de Setembro de 1895, o músico português vê-se coagido, pelo regime de limite de idade que regula as inscrições no Conservatório daquela cidade, a assistir às aulas como aluno ouvinte. Assim, segue durante dois anos os cursos de harmonia, composição superior e contraponto, de Pécassard, Widor e Libert respectivamente, tendo chegado até nós, através do texto de um certificado, os louvores que junto daquele último professor o seu esforço logrou colher.

Não parecem, as marcas do ensino do Conservatório de Paris em Francisco de Lacerda, tão visíveis quanto aquelas que depois nele deixará a Schola Cantorum. As suas primeiras obras musicais — não considerando as tentativas açorianas de quase adolescência — datam destes dois anos iniciais de permanência em Paris. Além da composição de *Papillons*, para piano, e duma pantomina-ballet, *Au temps poudré*, que não chegou a orquestrar, o ano de 1896 assistiu à publicação, pela Casa Lambertini (Lisboa), de dois trabalhos seus destinados ao piano: *Canção do berço* e *Lusitanas — Valsas de fantasia*.

De um ponto de vista estético, dois aspectos ressaltam nestas primícias: a dependência de um romantismo epigonal e a participação nos esforços — não exclusivos, naturalmente, do jovem açoriano — visando a criação duma escola musical portuguesa. Com

efeito, não obstem aqui as influências de Chopin e Schumann a um evidente esforço de referência à música tradicional portuguesa. Revestindo-se talvez de menor interesse musical do que *Canção do berço*, são porventura *Lusitanas* — executadas em Paris a 27 de Abril de 1897 dentro do programa de um dos *Concerts Rouge* — que melhor ilustram estes dois vectores da produção lacerdina desta época. E assim se esboça um traço característico do perfil do criador que foi Francisco de Lacerda: a oscilação entre o cosmopolitismo resultante dum percurso individual que conheceu mais do que uma pátria e o nacionalismo determinado pelas concepções da época.

Podéria, o que acabamos de afirmar sobre Lacerda, aplicar-se *ipsis verbis* a um contemporâneo como Viana da Mota, com o nosso músico certamente relacionado já antes das comemorações parisienses do centenário de Garrett (1899), a que ambos prestaram colaboração. Poucos dias depois do acontecimento, o jornal francês *Gil Blas* (6 de Fevereiro de 1899) referiu-se assim à participação dos dois músicos na iniciativa, levada a cabo pela colónia portuguesa de Paris: «Sucesso para M. Francisco de Lacerda, nas suas belas adaptações musicais de Garrett [...]. Quanto ao maravilhoso pianista Viana da Mota, a sua rapsódia portuguesa obteve o êxito que merecia.»

Le Soir (14 de Fevereiro de 1899), por sua vez, alarga-se em considerações mais precisas sobre os dois

trechos de *Lusitanas* executados na sessão da Société de Geographie: «Mencionemos, a concluir, a recente cerimónia organizada pela colónia portuguesa de Paris, com o concurso de M. Bartolomeu Ferreira, distinto primeiro-secretário da legação portuguesa, em honra do centenário do nascimento de Garrett. Aí foram aplaudidas, em particular, duas composições de valor de M. de Lacerda, *Saudade* e *Ao sol*. Concebidas para orquestra completa, foram-nos apresentadas sob a forma de uma espécie de redução para piano e instrumentos de cordas. Há nestas páginas capacidade inventiva, ternura, ideias encantadoras, uma notável tendência expressiva.»

A partir de 1897 Francisco de Lacerda é aluno, já não do Conservatório, a que até àquela data permanece ligado, mas da Schola Cantorum, que pouco antes haviam fundado Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant e Charles Bordes. A inscrição na nóvel Escola Superior de Música — assim a definiram os seus fundadores — e o abandono da velha instituição napoleónica são factos por de mais significativos para os podermos passar em silêncio. A situação de aluno ouvinte no Conservatório não satisfazia o estudante português; por outro lado, o projecto pedagógico da Schola Cantorum, principalmente quando este se apresentava ainda no frescor dos entusiasmos iniciais, devia solicitá-lo mais que o de um Conservatório orientado para a formação de intérpretes pouco cultos e de compositores rendidos

às fórmulas do teatro musical. Tal como a Société Nationale de Musique, criada em 1871, propunha-se a Schola Cantorum a reabilitação das formas instrumentais, sinfónicas e de câmara, voltando-se não apenas para o exemplo da escola oitocentista de além-Reno, mas também para os grandes nomes de um passado mais distante, como Charpentier, Rameau, Monteverdi, Carissimi ou Palestrina. Mau grado o cariz conservador da ideologia do seu principal responsável, Vincent d'Indy, o programa da Schola Cantorum, sobretudo no que respeita à restauração da música antiga — como actualmente a designamos — é deveras notável, revelando um pioneirismo que só injustamente hoje esqueceríamos.

Passando por cima de alguma incompreensão manifestada por Vincent d'Indy em relação a tendências musicais coevas, cuja fecundidade o futuro se encarregaria de confirmar — o chamado impressionismo —, Luís de Freitas Branco escreveria lapidarmente, anos mais tarde, por ocasião da morte de Francisco de Lacerda (*O Diabo*, 14 de Julho de 1934): «Época admirável de criação espiritual e transformação artística esta em que Francisco de Lacerda se instalou em Paris! Era no tempo em que Satie, Ravel, Debussy e os impressionistas das artes plásticas travavam a última batalha dos partidários de David contra os Filisteus, batalha que devia terminar com uma das mais retumbantes vitórias de que reza a história da arte em França e deu a

este país uma preponderância no campo musical comparável à que desfrutara em períodos de florescência máxima como os de Pérotin e dos trovadores da Idade Média, de Guillaume de Machault e de Joaquim Després, na Renascença.

Se a batalha era rija no campo da criação artística na época em que Francisco de Lacerda desembarcou em França, não o era menos no da pedagogia musical. Vincent d'Indy e o seu grupo disputavam ao já então secular Conservatório de Paris a primazia no domínio pedagógico. O Conservatório enquistara numa forma de ensino da composição, que, no fim do século XIX, já se encontrava a um abismo de distância da verdadeira composição, ou seja, da que se usava na prática.

Vincent d'Indy, apoiado nos cientistas da música alemães, rompeu abertamente com o empirismo rotineiro e proclamou o advento de uma escola nova cujos modelos não fossem Donizetti e Ambroise Thomas, mas sim os grandes de sempre, como Bach e Beethoven, e os modernos desse tempo, como Wagner e César Franck.

O nosso eminente compatriota não hesitou. Enfileirou imediatamente ao lado de d'Indy inscrevendo-se na escola por este ilustre compositor e musicólogo fundada em Paris com o nome de Schola Cantorum.»

Com efeito, a parte mais sólida da sua formação musical parece devê-la Francisco de Lacerda à Schola

Cantorum, não ao Conservatório de Paris. O alargamento do seu horizonte artístico a compositores e épocas anteriores a Oitocentos, a descoberta das dimensões da obra de João Sebastião Bach — na sua opinião «o maior músico de todos os tempos» —, a afirmação da importância das tradições musicais de cada povo, são elementos que, se lhe não surgem pela primeira vez na escola da Rue Saint-Jacques, nela encontram confirmação e desenvolvimento essenciais à constituição da sua personalidade artística. Não podemos deixar de ver nele o discípulo de Guilmant e de Charles Bordes quando em 1898 decide que será organista e projecta a compra de um órgão *Cavaillé-Coll* para o Conservatório de Lisboa, ou quando acalenta vastos sonhos de restauração da música religiosa em Portugal e os confia a Eça de Queirós, que conhece em seus últimos anos de vida e que junto do secretário de el-rei D. Carlos, o conde de Arnoso, chega a interferir em seu favor (cf. Eça de Queirós, *Correspondência*, Livraria Chardron, Porto, 1925, pp. 300-306).

Contudo, no seu perfil de artista amadurecido, Francisco de Lacerda, como aliás um ou outro dos seus condiscípulos na Schola Cantorum afastar-se-á resolutamente das balizas estéticas dentro das quais se situava o grupo de antigos alunos de César Franck responsáveis pela fundação daquela escola. Conhecemos-lhe referências a Vincent d'Indy que no mestre

estigmatizam o cerebralismo da proposta estética, sendo muitos os sinais que, desde os primeiros anos deste século, testemunham a sua opção clara por projectos que se afirmam fora, ou mesmo contra os princípios da Schola Cantorum.

Deparamos no espólio do músico português com marcas do ideário pedagógico do autor de *Fervaal* e alguns dos seus trabalhos de composição encontram-se anotados criticamente por Vincent d'Indy. Porém, contrafacções escolares dos *Corais variados* de Bach, andamentos de *Sonatina* onde são aplicadas as concepções cíclicas de César Franck não apontam significativamente para os caminhos que trilharia Lacerda na maturidade, surgindo antes como o repisar estagnante de regras ditadas do exterior, que não chegam a ser assumidas na sinceridade dum projecto artístico autenticamente pessoal.

Algumas das suas mais interessantes páginas desta época parecem situar-se fora da vigilância magistral de Vincent d'Indy. Referimo-nos às peças para canto e piano sobre texto francês, *L'Indifférent* (1898), *Des papillons de jour* (1889) e *La chanson du souvenir* (1902), que inscrevem o nome do seu autor no universo estético da melodia francesa. Em 1902, ao lado dos primeiros trechos das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*, para piano, o compositor oferece-nos, no domínio orquestral, dois trabalhos: o poema sinfónico *Adamastor* (que desconhecemos,

ignorando-se o paradeiro actual do manuscrito) e a canção com orquestra para barítono *Les morts*, que Vincent d'Indy julgou «bom como orquestra e como composição».

Mais relevante do que a influência que no compositor português possa ter exercido o director da Schola Cantorum é, sem dúvida, a interferência deste na definição do seu futuro como director de orquestra. Sob a égide de Vincent d'Indy deu Francisco de Lacerda os primeiros passos no domínio que viria a constituir a sua verdadeira profissão. Orientando-o como professor naquela disciplina ou recomendando-o mais tarde para lugares de evidente responsabilidade, nunca o mestre recusaria ao seu discípulo o apoio generoso sem o qual a carreira de Lacerda não atingiria certamente as dimensões que lhe conhecemos.

III — A ARTE DO CHEFE DE ORQUESTRA (1902-1913)

*No meu corcel Quimera, a lança em riste,
Parti alucinado,
Audaz, a rir, cantando, no caminho.
E agora, aqui, eu vejo tudo triste,
Todos de crepe e luto carregado,
A soluçar baixinho...*

(F. L., 8 de Agosto de 1928)

Já em carta de 11 de Junho de 1901, dirigida ao ministro de Portugal em França, Vincent d'Indy escrevia: «F. de Lacerda seguiu com assiduidade o meu segundo curso de composição e as suas notas de exame tornaram-no digno da menção *Bom*; frequentou também com sucesso o curso superior de órgão do senhor A. Guilmant e obteve no exame deste curso a nota 7 sobre um máximo de 10 pontos.

Ele precisa de concluir os seus estudos de composição, que seria lamentável ter que abandonar em tão bom caminho. Além disso, é meu dever assinalar-lhe, senhor ministro, as raras aptidões deste jovem para as funções de chefe de orquestra. De Lacerda é chefe de orquestra nato, se assim me posso exprimir; este ano fez progressos tais na arte da direcção que não hesitei em confiar-lhe a responsabilidade da classe de orquestra da Escola quando forçado a ausentar-me, e ele desembaraçou-se desta tarefa de modo a satisfazer-me completamente. Seria lamentável que este jovem artista, que oferece, repito-o, disposições realmente excepcionais, não pudesse terminar os seus estudos de composição, pois creio que ele pertence ao número daqueles que são chamados a honrar a sua pátria no domínio da Arte.»

A primeira apresentação pública de Francisco de Lacerda como director de orquestra parece ter-se verificado a 2 de Setembro de 1901, num concerto efectuado na Schola Cantorum em honra do seu mestre Alexandre Guilmant. E no programa do ano lectivo de 1901-1902, o nome do músico açoriano, figurando ainda na lista de alunos daquele estabelecimento de ensino, surge já entre o dos professores como responsável pela classe de conjunto vocal.

Numa altura em que a figura e a função do director de orquestra já se encontravam historicamente definidas, a Francisco de Lacerda esta opção profissional

parece haver surgido algo inesperadamente. Não custa, todavia, verificar que a sua personalidade se quadrava na perfeição às exigências da actividade, e a gama de conhecimentos musicais acumulados fornecia-lhe preparação excelente para o exercício da mesma.

Entre 1902 e 1904, o jovem maestro apresenta-se ao público parisiense em concertos ocasionais e rege na capital francesa cursos particulares de conjunto orquestral, de conjunto vocal e de conjunto de harpas cromáticas. O eco destes primeiros triunfos chega-nos cedo de S. Jorge, donde seu pai lhe escreve a 30 de Setembro de 1902: «É com grande satisfação minha que vejo a boa opinião que de ti formam os teus professores, incumbindo-te da direcção de uma orquestra num concerto público, o que decerto demanda conhecimentos especiais.

Que diferença entre essa boa gente e a gatinha do Conservatório português! Lá dão-te o posto que entendem mereceres; cá negam-te o que de direito te pertence.»

Apresentado a Hans Richter em 1902, Lacerda deixa-se por este induzir à necessária peregrinação à pátria de Wagner. Conhecemos-lhe impressões breves sobre um primeiro (?) contacto com a obra do grande compositor alemão, o qual, como é sabido, marcou indelevelmente a existência de boa parte dos músicos europeus nas últimas décadas do século passado e nos primeiros anos do nosso: «Estada em Munique.

(Mottl) / A obra de Wagner. Impressão / Sublimes banalidades. Geniais belezas / Morte de Isolda. Morte de Siegfried / Os Mestres Cantores / Projecto para 'Parsifal' / Nürnberg.»

O primeiro compromisso mais duradouro do músico português como director de orquestra verificou-se quando, a 19 de Março de 1904, assinou contrato com o Casino Municipal de La Baule para a direcção artística da sua orquestra durante a estação balnear daquele ano. Dispondo de um pequeno efectivo instrumental, ocasionalmente acrescido pela participação de músicos convidados, Lacerda obriga-se a dirigir, à tarde, concertos de *plaisance*, cujos programas integravam maioritariamente trechos ligeiros de autores hoje desconhecidos, e, à noite, concertos clássicos com obras do repertório musical oitocentista.

Não o levando a abandonar a residência em Paris, de que se ausenta durante a época balnear, o trabalho em La Baule proporciona a Lacerda os primeiros proventos auferidos com a actividade de chefe de orquestra. Acrescido de dois filhos (a Maria, nascida em 1897, viera juntar-se em 1903 João Caetano), o seu agregado familiar nunca usufruiu, até 1913, de situação financeira fácil e segura. Confirmam-no ocasionais pedidos de aumento ou de adiantamento pelo músico dirigidos às instituições que o empregarão.

O lugar de «chefe de orquestra de casino», na designação do próprio Lacerda, não podia corresponder

àquilo que o nosso músico visava com a direcção de orquestra. O trabalho em La Baule deve ter sido aceite na consciência de que se tratava dum começo de algum modo necessário antes que outras responsabilidades lhe fossem pelas circunstâncias cometidas.

Estas surgem logo no ano seguinte, quando, com o apoio de entidades locais, lhe é confiada a fundação da Associação dos Concertos Históricos de Nantes. A 29 de Dezembro de 1905 ocorre a primeira apresentação pública da orquestra e do coro da nova instituição, sob a direcção do maestro português, que posteriormente escreve: «Data memorável na minha vida artística! Realizo diversas coisas desejadas: ser chefe de orquestra, ser *meu* director, fazer programas *inteligentes*, dar concertos numa grande cidade da província... (sair de Paris — descentralizar, como se diz). Bom começo.

Avante, força e sangue frio! Para a frente. Apercebo-me de acidentes no percurso... já me feri nas silvas do caminho... Não importa: tenho a pele dura. (Narração rápida; os meus colaboradores.) Resultado *aparente*: muito grande, mas não é assim. Execução assaz medíocre, na realidade. Os coros estão bastante bem, mas a orquestra é informe, cheia de pesos mortos. A minha própria direcção foi frouxa por momentos. Senti-o bem e dei-me conta duma porção de coisas que me faltam: sangue frio, severidade, precisão, assistência aos solistas, vigilância constante. Mas uma má orquestra é excelente para aprender.»

Depois de Nantes virá, em 1908, a direcção da orquestra do Kursaal de Montreux e, em 1912, a da Associação Artística de Marselha. Estes anos marcam o apogeu do que podemos considerar a primeira etapa da carreira do director de orquestra português, mais tarde (1923) retomada em Lisboa, depois de interregno de oito anos nas Ilhas. O seu nome começa a escutar-se no panorama musical da Europa francófona. Os grandes solistas da época (Alfred Cortot, Marguerite Long, Jacques Thibaud, Eugène Ysaye...) apresentam-se, em Montreux ou Marselha, sob a sua direcção. O cuidado e a inteligência com que elabora os programas dos seus concertos são notados, ressaltando as afinidades do seu espírito relativamente a autores franceses contemporâneos e aos nacionalistas russos, mas também o rigor com que interpreta obras mais afastadas da sua própria índole, como a de Wagner.

A solidez da sua formação musical, assim como o empenho e a determinação duma autêntica natureza de chefe, conferem-lhe segurança e eficácia no trabalho de preparação das obras e quando da execução pública das mesmas. A uma personalidade sedutora, a que o carácter instável de ilhéu empresta maior fascínio porventura, Lacerda alia uma vontade de participação, uma capacidade de relacionamento e convívio que, em circunstâncias diversas e meios diferentes, não o abandonam. Os seus triunfos devem-se certamente ao esforço, mas também a estas qualidades de homem.

Já em Paris, desde os últimos anos do século passado, Francisco de Lacerda soubera relacionar-se muito para além do meio musical da capital francesa. A sua inserção nas comunidades portuguesa e brasileira de Paris é então ilustrada pelo convívio com Eça de Queirós, ou pela participação nas comemorações do centenário de Garrett, a que já fizemos referência, e, em 1900, na comissão portuguesa da Exposição Universal de Paris. Informações orais de que o seu relacionamento se alargava a figuras relevantes da cultura francesa são-nos confirmadas por notas do próprio Lacerda, as quais indicam contactos com pintores como Degas e Toulouse-Lautrec, escritores como Romain Rolland e mundanas como a famosa Ratazzi.

No que respeita a músicos, muitos dos nomes, franceses ou estrangeiros, que, do último lustro do século passado ao primeiro deste, passam por Paris, surgem nalgum momento da biografia de Lacerda. Nos anos iniciais da permanência na capital francesa, deparamos com os de Widor, Libert, Péssard e Bourgault-Ducoudray, seus professores no Conservatório. A opção pela Schola Cantorum traz o contacto com condiscípulos como Isaac Albeniz, Déodat de Sévérac, Eric Satie e Samazeuilh e a aproximação ao círculo de antigos alunos de César Franck; destes, com uns manterá relações mais duradouras, de algum receberá por vezes inimizade e insídia.

As notas que nesta matéria o próprio Lacerda nos deixou constituem apenas indicações de alguns nomes e lugares, destinadas sem dúvida a desenvolvimentos futuros que não chegou a efectivar. O seu espólio preservou-nos, no entanto, outros testemunhos da capacidade de relacionamento do músico açoriano, em especial no imenso acervo de correspondência acumulado ao longo de toda uma vida.

As cartas de Debussy a Francisco de Lacerda — com as de Ansermet as únicas que, desse acervo, foram até hoje publicadas — escalonam-se de 1906 a 1908. Remontam porém os primeiros contactos entre os dois artistas a 1904, quando, de um concurso de composição promovido pela *Revue Musicale* foi o primeiro prémio atribuído a uma obra pianística do compositor português intitulada *Danse du voile*. Do júri fazia parte Claude Debussy, em quem muitos viam já então o maior compositor francês vivo, e que a Lacerda passou a conceder amizade verdadeira. Dizer que este, por seu turno, nutria pelo autor de *Pélleas et Melisande* admiração ilimitada é insuficiente. Nele Debussy encontrou mais do que um amigo e admirador: para Francisco de Lacerda, o compositor francês representava, por assim dizer, uma referência definitiva no domínio da criação musical contemporânea. As apreciações que nos seus escritos encontramos sobre Debussy são sempre as que se devem a um criador de dimensão universal; enquanto um Ravel lhe merece, em

determinada altura pelo menos, claras reticências, a sua adesão à arte de Debussy é total.

Ao passo que o «género franco-belga-alemão» (como ele próprio o designa) dos discípulos de César Franck parece deixá-lo algo indiferente, a arte mais «francesa» de Debussy — como, pelas mesmas razões, a de um Fauré — suscitam a sua adesão convicta. A libertação harmónica operada pelo autor de *La mer* é assumida sem reбуços pelo compositor português, apresentando os seus primeiros sinais já nas páginas das *Trente-six histoires* escritas no começo do século.

É desnecessário repisar de novo a importância e o significado desta opção do Lacerda da maturidade, inicialmente impulsionado por quem na vida musical francesa se situava em terreno oposto ao de Debussy. Tal facto não nos permite porém concluir que, nem por isso, Lacerda se terá de algum modo homiziado com o grupo dos discípulos de César Franck. Além do bom relacionamento que sempre manteve com Vincent d'Indy, Ropartz e outros, é igualmente significativa a profunda amizade que, nos tempos de Montreux, o ligou a Henri Duparc e a sua interferência benéfica na vida deste compositor, então atingido pela doença e pelo desânimo.

Na Suíça também, em 1906, Lacerda tem os primeiros contactos com aquele que se converteria no seu mais fervente admirador, além de amigo dedicado e

discípulo brilhante. Ernest Ansermet, nessa altura professor de matemática em Lausanne, conheceu-o em Gunten, na *villa* do milionário Louis de Coppet, cujo trio privativo Lacerda ocasionalmente integrava na qualidade de pianista. Se através de familiar de Ansermet Lacerda viria a obter, dois anos mais tarde, o lugar de chefe de orquestra em Montreux, por influência do músico português se decidiria o jovem suíço a enveredar pela direcção de orquestra.

Aquele que viria a ser considerado um dos maiores directores de orquestra deste século jamais esqueceu a dívida contraída em relação a Francisco de Lacerda, reconhecendo-se sempre como seu discípulo. Por mais de uma vez veio a lume em periódicos suíços, tornando pública a sua admiração pelo músico português, nos termos do mais veemente entusiasmo: «Na direcção de Francisco de Lacerda deparamos com aquilo que constitui as duas faces da sua personalidade: uma riqueza e uma proeminência do instinto musical, que é seu traço pessoal e marca da sua raça; uma cultura profunda e vasta, que é resultado dos seus anos de Paris. A sua cultura protege-o da facilidade, das quebras de gosto de certos artistas com carácter idêntico, como Sarasate, dados exclusivamente ao seu instinto. Ela explica a consistência admirável dos seus programas, a compreensão que ele demonstra em relação a obras aparentemente alheias ao seu espírito, como as de Strauss ou de Brahms. Todavia, é a sua natureza que domina e que mais seduz, revelando-se na preferência

por músicas mais ricas de instinto que de arte, abstracção ou retórica — a dos russos, de Bizet, de Chabrier, a de Beethoven, de Schubert, de Haydn, de Mozart, de certas peças de Schumann ou de Wagner.

Ela manifesta-se sobretudo na interpretação — ausência completa de truques, de imprecisão, de *trompe-l'oreille*, simplicidade, clareza, rigor de expressão, franqueza sobretudo, franqueza e precisão, na dinâmica, no movimento, no acento, no ritmo.

Afirmei que, forçado a optar, F. de Lacerda escolhera a direcção de orquestra. É que ele dispunha de outras possibilidades. E se incorro na grave indiscrição de mencionar ainda as suas composições, que muito poucos conhecem, é porque creio que só o conhecimento das mesmas revelará completamente a sua personalidade artística. Uma única vez veio a público o compositor que nele existe; em Paris, num concurso Osíris para danças sagradas, a sua obra foi premiada e publicada, tendo no júri deixado impressão suficiente para que um dos seus membros, M. Claude Debussy, lhe prestasse homenagem pública, dela retirando, com toda a franqueza, um tema a partir do qual escreveu uma outra dança para harpa cromática e orquestra. Este simples facto é suficientemente expressivo para me dispensar de indiscrições maiores acerca duma obra que não desespere de ver revelada e cuja publicação, ousar dizê-lo, seria uma contribuição para a Música.» (*La vie musicale*, n.º 7, 1 de Dezembro de 1910.)

Além da peça referida por Ansermet, a obra do compositor português é, neste período, significativamente reduzida. Às peças das *Trente-six histoires* compostas em 1902 e 1907 vêm juntar-se, no domínio pianístico, apenas uma *Danse lente* (1910) e uma sarabanda, *Au clair de lune*, cuja data de composição ignoramos, mas que julgamos próxima da de *Danse du voile*. Para canto e piano, escreve *Pour la paix de ton regard* (1909) e talvez ainda — visto que lhes desconhecemos a data precisa de composição — *Que deviendras-tu?* e um trecho mais vasto sobre poema de Pierre Louys, *Berceuse (Chansons de Bilitis)*. No âmbito sinfónico, impõe-se referir a música de cena para a peça de Maeterlinck, *A Intrusa*, composta em Montreux cerca de 1911.

«Genialmente dotado mesmo como compositor», no dizer de Ansermet, Francisco de Lacerda ficou longe de desenvolver tanto quanto podia as suas aptidões para a criação musical. Optar pela direcção de orquestra significou para ele, efectivamente, a renúncia a outras possibilidades de realização pessoal para as quais se sabia igualmente dotado. As considerações que, no auge duma carreira de chefe de orquestra, o vemos tecer nalgumas cartas sobre esta questão revelam um homem que já se afastou irremediavelmente dos sonhos e indefinições da juventude.

IV — AS ILHAS, DE NOVO (1913-1921)

*Uzelina, meu poleiro
Provisório, no Torrão;
Pois minha predilecção
É ser ave de cruzeiro,
— Ser ave de arribação!...*

(F. L., 15 de Janeiro de 1921)

Como compreender que em 1913 Francisco de Lacerda decida interromper uma carreira que, após largos anos de esforço e luta, parece encaminhar-se para o zénite? Com efeito, as dimensões do triunfo, descritas nas páginas anteriores, são de molde a compensar o cansaço que entretanto do músico português se foi apoderando, o desgaste provocado por adversidades e cabalas que sabemos teve de enfrentar.

As limitações financeiras, o trabalho constante, a própria determinação voluntariosa de construir um des-

tino à medida dos seus sonhos e méritos, eventuais predisposições de natureza psíquica, vinham de há muito minando seriamente a saúde de Lacerda. O atestado passado por um tal Dr. Meystre, seu médico assistente, a 28 de Outubro de 1911, diz-nos que já então «o seu estado geral é mau e vem piorando progressiva e rapidamente há alguns meses, o que se deve mais a um estado neuropatológico grave que a doença orgânica séria. Esta depressão nervosa considerável necessitaria de uma cura de repouso e de isolamento absoluto, imediato e muito prolongado (cuja duração não é possível prever, mas em todo o caso de vários meses).»

Lembremos, por outro lado, que nesse mesmo ano (1911) falecera, no Estoril, seu irmão José, senhor — por casamento sucessivo com duas filhas de D. Marta da Silveira, da Urzelina (Açores) — de considerável fortuna na ilha de S. Jorge. A inexistência de herdeiros directos leva esta fortuna à posse dos pais de Francisco de Lacerda, e por morte de João Caetano em 1913, às mãos do compositor, que deste modo vê alterar-se substancialmente a sua situação económica, possibilitando-lhe porventura encarar a hipótese de finalmente descansar, sem tal acarretar, para o seu agregado familiar, mais graves problemas de subsistência.

Uma leitura diacrónica das cartas de João Caetano a seu filho e deste para seu pai é também significativa, no que respeita a esta questão. Se num período ini-

cial da estada de Francisco em Paris as palavras do solitário da Fragueira são de incentivo e orgulho pelo filho que triunfa, depressa o seu discurso, marcado pelo sentido da morte próxima e contagiado pelas manifestações de cansaço do próprio compositor, se desdobra em apelos repetidos a que este regresse ao lar paterno. Tecendo considerações sobre a brevidade da existência e a vacuidade da glória, João Caetano acena constantemente a seu filho com um clássico ideal de *aurea mediocritas* vivido na terra natal, a que o músico açoriano não mais voltara desde que em 1899-1900 por largos meses ali permanecera com sua família.

A decisão de tornar a Portugal afirma-se ao longo da temporada de 1911-1912, apesar das vozes (de Vincent d'Indy e de Witkowsky, principalmente) que dela o procuram demover. Seu pai remodela a casa da Fragueira para receber Francisco de Lacerda que, acompanhado por sua mulher e pelos dois filhos, passa na ilha o Verão de 1912. Lacerda, resolve ainda aceitar a direcção da orquestra da Associação Artística de Marselha, mas este compromisso deve surgir-lhe como meramente temporário, não esperando que entretanto seu pai viesse a falecer na casa da Fragueira, que nunca quisera trocar pela habitação mais desafogada que fora de seu filho José, na Urzelina.

É nesta que o músico residirá entre 1913 e 1921. Na Sintra jorgense, Francisco de Lacerda descansa. A gestão das suas propriedades, a caça, a pesca e alguma

música ocupam os seus dias. De novo, a música possível nas Ilhas. O homem de quarenta e quatro anos que resolve regressar ao húmus de partida já não é o moço ambicioso, transbordante de sonhos e ilusões que deixara os Açores para os poder realizar; fizera uma curta mas brilhante carreira de chefe de orquestra, dirigira grandes obras sinfónicas, conduzira grandes solistas — e na ilha dispõe apenas do seu piano, dum pequeno órgão na igreja próxima e de alguns músicos populares dos arredores, que mal haviam escutado os nomes sagrados de Bach, Mozart ou Beethoven.

A estes intérpretes destina a maioria das obras musicais que escreve durante o período da Urzelina. O trecho sinfónico *Epitaphe — Sur la tombe d'un héros*, terceira parte de um tríptico não completado (Héroïques), datado de 1915, e mesmo uma peça para coro feminino e vozes solistas como *Minha mãe, casai-me cedo*, de 1916, constituem excepção no grosso da sua produção musical desta época, maioritariamente constituída por música religiosa de cunho popular. Tendo feito erguer, em madeira, um pavilhão de música ao lado da sua casa, Lacerda faz também música de câmara. Algum trecho para violoncelo e piano ou as *Lições em trio*, para dois violinos, violeta e piano, conservados no seu espólio, atestam esta prática musical familiar na Urzelina e o cuidado do compositor em motivar seu filho João para o estudo do violoncelo.

Lacerda não parece contentar-se em compor «para a gaveta», na expectativa de que tempos «mais justos» revelem um dia o esforço teimoso dum desfavorecido da história. Precisa de escrever música que possa escutar, viva, actual, ainda que para isso tenha que reduzir a complexidade da sua linguagem a algo de mais próximo dos hábitos perceptivos daqueles que o rodeiam.

Compreendendo alguns jovens músicos — que em sua velhice ainda conhecemos (mestre Vasco de Macedo e os irmãos Marcelino, da Urzelina) e nos recordaram o Francisco de Lacerda dessa época —, a «capela» organizada pelo grande músico participa, vocal e instrumentalmente, nas festas litúrgicas da igreja local. Para estes conjuntos Lacerda escreve grande número de cantos religiosos (sobre versos de João de Deus, por vezes), e compõe fanfarras para o Dia de Reis.

Em 1916, na ilha de S. Miguel, vemo-lo interromper a sua vilegiatura no Hotel Atlântico, nas Furnas, para ensaiar a filarmónica local que, impulsionada pelo maior músico açoriano de sempre, conquista o primeiro lugar em confronto de grupos musicais congéneres naquele ano realizado na ilha. Ainda hoje se conservam na sede da Harmónica Furnense sinais desta passagem de Lacerda pelo Vale das Furnas e algum antigo elemento da referida banda consegue recordar os ensaios do mestre.

Tal como em relação à ilha Terceira nos seus tempos de adolescente, ligação particular de Francisco

de Lacerda à ilha de S. Miguel se verifica ao longo deste período da Urzelina. Entre 1913 e 1921, o músico jorgense passa largas temporadas em S. Miguel, onde faz amizades duradouras, e sua filha conhece o Dr. Pedro de Mendonça Machado, com quem se casaria em 1916.

Os tempos são maus. A guerra mergulhara a Europa na desolação, paralisando a sua vida cultural. Francisco de Lacerda mantém contacto com amigos que, de longe, lhe correspondem. Assim, sabe que em 1914 o Kursaal fecha; Ansermet, que o substituíra à frente da orquestra daquela instituição, regressa às aulas de Matemática em Lausanne. Em 1920, de Paris, Laloy, antigo condiscípulo e director da *Revue Musicale*, pede-lhe — como a Stravinsky, Ravel, Falla, Dukas e outros — colaboração num número especial dedicado a Debussy, falecido dois anos antes. Lacerda, infelizmente, não viria a escrever mais do que sete compassos do trecho (*Pour le tombeau de Debussy*) projectado em resposta à solicitação de Laloy.

Com o correr do tempo, com a melhoria do seu estado de saúde, Francisco de Lacerda volta a sentir a necessidade de horizontes mais vastos do que os das Ilhas. De Lisboa, surgem convites para dirigir orquestras, e a possibilidade de retomar o lugar de professor no Conservatório, de que nunca fora exonerado, é de novo encarada.

Nos Açores, há privações. As suas cartas desta época referem por vezes dificuldades na obtenção de alguns produtos. Mas as verdadeiras dificuldades de Lacerda não são de ordem material. A grande decisão impõe-se progressivamente. A morte de sua mãe em 1918 vem eventualmente facilitar a partida definitiva das Ilhas, em 1921. Neste ano, algumas terras e a casa da Urzelina são vendidas a emigrante enriquecido, uma parte dos móveis é leiloada e Francisco de Lacerda troca os Açores por Lisboa, só regressando ao arquipélago, para rápida visita, em 1928.

V — REGRESSO A LISBOA (1921-1934)

*Bebi, sofregamente, a minha vida,
Como um sequioso bebe, sem medida,
Da maneira mais louca e insensata!...
E...*

— Ora vêde!...

*Pois descubro — que ainda tenho sede,
— Que não matei a sede que me mata!*

(F. L., 1928?)

Em Lisboa, Francisco de Lacerda busca de novo a realização pessoal e o reconhecimento que a Pátria ainda lhe não concedera. Este é sem dúvida um traço dominante deste último período da vida do nosso músico — a retomada de forças para lutar pelo reconhecimento do seu valor e das suas capacidades e o desânimo que progressivamente dele volta a apossar-se, a desilusão por na Pátria saber-lhe vedados os louros que

em terra alheia lograra conquistar. A presença quase constante, a partir dos últimos anos da década de 20, do fantasma da morte no quotidiano do artista, minado pela tuberculose, contribuirá para acentuar esta atitude de desengano e de amargura que incisivamente marca um último troço da sua existência.

Este é, porém, um dos períodos mais fecundos da sua carreira, particularmente no que respeita à criação musical. Chegado à capital, Francisco de Lacerda penetra rapidamente no meio artístico e intelectual de Lisboa, procurando dar corpo a projectos que porventura trouxera já das Ilhas.

«Uma Hora de Arte» é o primeiro empreendimento que, na Lisboa dos anos 20, ostenta a marca do seu dinamismo empreendedor. À semelhança de «Uma Hora de Música», que em 1905 organizara na capital francesa, esta iniciativa trai a preocupação didáctica e a concepção abrangente da sua arte, características do perfil do músico. Muitas centenas de sessões se realizaram, ainda depois da morte do seu fundador, compreendendo sempre palestras sobre assuntos diversificados, declamação de poesia e apresentação de grupos de câmara ou de músicos a solo. A lista de colaboradores das sessões dos primeiros anos revela os contactos já encetados por Lacerda com figuras influentes no panorama sócio-cultural da capital portuguesa.

Com dimensões e apoios porventura mais vastos, a Pró-Arte, fundada no ano seguinte, é enformada por

objectivos idênticos. Concebida pelo músico açoriano com a finalidade de aproximar diferentes formas de expressão artística, contava em princípio além da secção de Música, dirigida por ele próprio, uma secção de Letras, da responsabilidade de Malheiro Dias, outra de Artes Plásticas, sob a direcção de Teixeira Lopes, e finalmente uma de Teatro, confiada a Eduardo Brasão.

É no âmbito da Pró-Arte que em 1923 Francisco de Lacerda cria a Filarmonia de Lisboa. A organização duma orquestra sinfónica constituía decerto o sonho maior que, desde a clausura açoriana, o acompanhava. O mundo musical lisboeta tinha conhecimento da sua estatura enquanto músico e dos triunfos conseguidos em França e na Suíça, mas isto não bastava certamente. É a vontade de vencer, de realizar, de impor-se, que intrepidamente o leva a lançar mãos a um empreendimento de tal fôlego num meio musical exíguo como o da Lisboa de então.

Vencidas resistências e tentativas de boicote, a Filarmonia de Lisboa apresenta-se, com dois programas diferentes, em Lisboa (Teatro Nacional de S. Carlos, 2 e 6 de Junho de 1923) e no Porto (Teatro de S. João, 8 e 9 de Junho de 1923). A participação de Guilhermina Suggia, vinda expressamente de Londres para actuar num dos programas (em que executou, com orquestra, os *Concertos* em ré maior de Haydn e em ré menor de Lalo e, a solo, a *Suite* em dó maior de Bach), contribuiu para dar ao acontecimento o alcance que o surgir duma

nova orquestra sinfónica, conduzida por alguém como Francisco de Lacerda, fazia prever.

Não temos ainda completamente esclarecidos os factores que determinaram o fim de tão promissora experiência. Cabala de empresário e maestro que se sentia lesado e desentendimentos subsequentes entre o director artístico da orquestra e os seus músicos podem estar relacionados entre si. O apoio posteriormente prestado a Lacerda por alguns dos nomes maiores da vida cultural portuguesa de então (Afonso Lopes Vieira, António Arroio, António Correia de Oliveira, António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Augusto Gil, Bento Carqueja, Malheiro Dias, Columbano Bordalo Pinheiro, Eugénio de Castro, Jaime Cortesão, João de Barros, Moreira de Sá, Raul Brandão, Raul Lino, Raul Proença, Reinaldo dos Santos, Teixeira Lopes e Trindade Coelho, entre outros), apoio que assumiu a forma de manifesto público («Um crime»), não conseguiu obstar ao fim da iniciativa, em que Lacerda naturalmente se revia e de que muito tinha a esperar a vida musical portuguesa.

Se exceptuarmos a sua participação no concerto com que em 1925 ele próprio e Viana da Mota foram homenageados no S. Carlos (tendo dirigido então a Orquestra Sinfónica de Madrid na *Sinfonia Incompleta* de Schubert, na *Abertura dos Mestres Cantores* de Wagner e na *Fantasia opus 15* de Schubert), estas são as únicas vezes que um dos maiores directores de

orquestra da nossa história se apresentou à frente de uma orquestra na sua pátria. Depois disso, a actividade de Lacerda entre nós como intérprete resumir-se-á a algumas aparições públicas acompanhando ao piano cantoras como Arminda Correia e Marina Dewander Gabriel.

Fora do País, voltará a dirigir em França entre 1924 e início de 1928. Conduzindo o coro e a orquestra da Schola Cantorum de Nantes — que, como vimos, ele próprio fundara em 1905 — interpreta, entre outras obras, a *Paixão segundo S. João* de Bach (1924), a *Paixão segundo S. Mateus* (1926) e a *Missa em si menor* (1927) do mesmo compositor, o *Parsifal* de Wagner (1926) e o *Orfeo* de Monteverdi (1926).

Pelo número de intérpretes envolvidos como pela natureza e dimensões das obras dirigidas (e que Lacerda, com excepção do *Orfeo*, nunca interpretara no anterior período da sua carreira), estes acontecimentos representam o ponto mais alto da sua biografia de intérprete. Em carta a seu filho de 17 de Março de 1924, o maestro português refere-se ao acolhimento que então lhe foi dispensado: «O Comité de Marselha pede-me para retomar a direcção dos concertos; Genève (de acordo com Ansermet) pede a mesma coisa. Aqui, coros, orquestra, imprensa e público insistem pelo (*sic*) mesmo. A municipalidade decidiu de (*sic*) me fazer construir uma sala de concertos se eu prometo de (*sic*) voltar. Claro está que, até hoje, nada prometi e, por enquanto, não tomo o menor compromisso.

De Paris (isto é rigorosamente um segredo, por enquanto) recebo uma proposição da Associação dos Concertos Colonne que, ao que parece, deseja ver Pierné pelas costas... Tenho sido, à força de trabalho, de tenacidade e... de um pouco de talento que me resta, extremamente feliz nos meus concertos, pois consegui despertar a simpatia, entusiasmo e respeito dos meus colaboradores e dos meus ouvintes e demonstrar que se pode fazer Arte a valer sem pose nem cabotinismo.

Estou, actualmente, preparando, com os coros, uma Missa de Palestrina para a Sexta-Feira Santa, reservando a Paixão para uma 2.^a audição no teatro e para a qual já está tudo tomado!

Tenho recebido as mais lisonjeiras demonstrações de apreço, numerosos e valiosos *cadeaux* e pena é que, para cabal lição e magistral bofetada, isso se não diga e nem saiba af.»

Afirmando-se o seu nome de novo por terra alheia, a Pátria continuará a ignorá-lo, mau grado a homenagem de que, com Viana da Mota, é alvo no Teatro Nacional de S. Carlos a 30 de Abril de 1925 e em que, como referimos, participou a Orquestra Sinfónica de Madrid, dirigida por ele próprio e por Enrique Arbós. Sabendo que «ninguém é profeta na sua terra» (cf. entrevista à revista *Civilização*, n.º 94, 16 de Novembro de 1929), Lacerda continua a esperar até ao fim da sua vida o reconhecimento que não virá. São-lhe cometidas responsabilidades como o estudo da situação dos órgãos portugueses (1927) e a organização da

representação musical portuguesa à Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929) — em que ele próprio se apresenta numa conferência-concerto sobre a canção popular portuguesa (repetida em Lisboa no Tivoli, a 27 de Junho de 1931) — e obtém apoios oficiais para investigação de música antiga portuguesa e recolha de folclore musical; todavia, até ao fim dos seus dias não deixará de sentir-se preterido em favor de outros que não tinham dado as provas por ele já prestadas. As cartas que desta época lhe conhecemos são eloquentes nesta matéria.

Conhecedor dos males crónicos da nossa vida musical, Luís de Freitas Branco confirma-o ao escrever no artigo já aqui citado (*O Diabo*, 14 de Julho de 1934): «Se Portugal fosse um país em que os homens interessassem pelo que realmente valem, o último período da vida de Francisco de Lacerda teria sido mais feliz para ele e mais proveitoso para a música em Portugal. Eis o que podemos dizer sobre um assunto que muito interessaria o público se a pequenez do nosso meio o não tornasse interdito e vedado à discussão.»

Não sabemos exactamente quando se detectam em Francisco de Lacerda os primeiros sintomas da doença que se agrava em 1928. Desde este ano, pelo menos, que a sua situação física se deteriora seriamente, obrigando-o a múltiplas permanências em casas de saúde e sanatórios. A convicção da morte próxima desenha-se nitidamente nos escritos desta época. Vedados os esforços de execução musical, Lacerda

refugia-se na poesia. Um dos temas dominantes dos poemas que então produz (na maior parte sonetos, de recorte anterior) é a morte e a coorte de sinais que na nossa frágil existência quotidiana a prenunciam.

«... afinal, és um simples mortal, como todos os outros...»

(De uma carta)

*O corpo em febre, o peito dolorido,
decido-me a sair, a caminhar,
em busca do calor, da luz, do ar,
que pede este sofrer... tão insofrido!*

*Quando, de tanto andar, vou já perdido,
procuro um castanheiro secular,
que me dê sombra e paz para sonhar...
... E ali fico, horas inteiras, esquecido,*

*a escutar, a beber, avidamente,
a perfumada, branda, maternal,
terna respiração da Terra quente...*

*Sinto-me, ali, tão longe do meu mal,
(tão longe, tão alheio, tão ausente!...)
que julgo já não ser... «simples mortal»...*

Trás-os-Montes, 11 de Outubro de 1928.

Ao fechar os olhos para sempre a 17 de Junho de 1934, Francisco de Lacerda deixa-nos uma obra de compositor que podemos considerar aquém das suas potencialidades, mas onde reluzem fogachos de génio. «Incapaz de esforços contínuos», no dizer de Ansermet (cf. Anne Ansermet, *Ansermet, mon père*, p. 18), o músico açoriano foi homem de sonhos e projectos que em boa medida não chegou a realizar. Várias das suas obras foram concebidas como trípticos, de que apenas chegou a realizar um dos trechos. É verdade ainda que Lacerda, como ficou dito, se empenhou preferencialmente na direcção de orquestra, em detrimento da criação musical. Ainda assim, a obra realizada é suficiente para confirmar a opinião de Ansermet, também já aqui referida, sobre as suas invulgares aptidões para a composição.

Faltou-lhe, infelizmente, a persistência quotidiana do criador que sabe que aquilo que hoje escreve com menor qualidade é, de algum modo, condição do que de melhor produzirá no dia seguinte. Quando, ultrapassado o epígonismo romântico dos tempos de juventude, Francisco de Lacerda se encontra na modernidade dum simbolismo claramente assumido (ele é, cronologicamente, o primeiro compositor português a fazer sua uma linguagem musical inequivocamente simbolista), parece faltar-lhe o esforço aturado capaz de à ideia musical conferir a desejável amplitude. A quase totalidade dos seus trabalhos de maturidade é

constituída por curtos trechos onde o brilho e a solidez da expressão musical se esbate na efectivação me-téorica das miniaturas que nos legou. Se esta opção parece quadrar-se ao meio pianístico, mais dificilmente se justificará no caso de obras sinfónicas.

As Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste constituem um bom exemplo das qualidades de miniaturista do seu autor. Foram, algumas das peças que compõem esta obra, escritas em 1902 (Paris) e em 1907 (Suíça), mas a maior parte das mesmas foi composta em 1922, na capital portuguesa. Incluindo tipos de escrita e influxos ou sugestões diversas (Mussorgski, Debussy...), passagens francamente descritivas ao lado de páginas de pendor evocativo, a colectânea constitui, mau grado as diferenças que ostenta, a melhor obra pianística de Lacerda. Outros trabalhos, na década de 20, foram pelo compositor confiados ao piano; entre outros títulos de menor importância, salientamos o tríptico *Levantinas*, cujo trecho final, *No cemitério de Eyoub*, foi posteriormente orquestrado com a designação menos exótica de *Almourol*.

Sem detrimento das aquisições simbolistas, mais patentes noutras obras, a orientação nacionalista, voltada para a inspiração na música tradicional portuguesa, enforma vigorosamente aquela que constitui sem dúvida uma das mais significativas realizações do compositor: as *Trovas*. Originalmente concebidas para

canto e piano (sobre quadras do cancioneiro popular português ou nele inspiradas), o próprio compositor reuniu algumas delas em duas séries para canto e orquestra, sem que a instrumentação da segunda tenha sido concluída. Contributo notável para a constituição dum nacionalismo musical português, as *Trovas* de Francisco de Lacerda representam, suplementarmente, um dos momentos mais altos da história da produção portuguesa para canto e piano.

Além de *Almourol*, a sua obra sinfónica engloba música de cena para a peça de Maeterlinck *A Intrusa*, *Provérbios de Salomão*, para solista, coro e orquestra (1930), e o trecho orquestral *Au clair de lune*, cuja data de composição ignoramos. *Arzila*, para conjunto de metais, foi escrita para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1928). *Que lá vai levado!*, para coro feminino e piano (1 de Março de 1930), parte do poema homónimo de Augusto Gil, e a bela *Cantiga de amigo*, para canto e piano (1930), de um texto de Pero Gonçalves de Portocarreiro (séc. XIII).

Os últimos anos da sua vida são parcialmente ocupados com a pesquisa folclórica em diversas regiões do País (Algarve, Madeira...) e com a preparação do seu *Cancioneiro musical português*, cujos primeiros fascículos seriam publicados postumamente (1935) pela Junta de Educação Nacional. Marcado por concepções que, no que respeita ao tratamento e publicação do folclore musical, já não são as dos nossos dias, o

Cancioneiro vem coroar o seu interesse pela música popular que, como sabemos, remonta aos tempos de juventude.

Ainda como investigador, nos últimos anos da sua vida Lacerda ocupou-se também da música antiga portuguesa, devassando arquivos e transcrevendo obras de compositores quinhentistas e seiscentistas. Assim, devemos-lhe transcrições de trechos de Pedro de Araújo, Gonçalo Mendes Saldanha, Frei Jerónimo da Madre de Deus, Frei João de Cristo e outros.

Legou-nos também Francisco de Lacerda alguns escritos e notas, dos quais um ou outro conheceram letra de forma, mas que na sua maioria se encontram inéditos. Estão no primeiro caso as notas biográficas sobre Vincent d'Indy (*Arte musical*, n.º 34, de 31 de Maio de 1900) e Alexandre Guilmant (*Arte musical*, 1911) e outro texto acerca da música em Portugal incluído num número especial da *Grande Revue Larousse* (1900) dedicado ao nosso país; no segundo caso, deparamos com manuscritos vários que, seja pelo seu conteúdo seja pelo que traem do perfil ideológico do autor, merecem seguramente publicação.

Apenas para que a sua memória não pudesse dizer-se de todo apagada, a presença do compositor na vida musical portuguesa depois de 1934 reduziu-se à execução esporádica das *Trovas* e do poema sinfónico *Almourol*, nalgum raro concerto ou recital. Em 1969, o XIII Festival de Música Gulbenkian não esqueceu o

centenário do seu nascimento. Ocupou-se então Vitorino Nemésio da figura do ilustre conterrâneo, que conhecera na juventude, pronunciando uma conferência no Teatro Nacional de S. Carlos (Lisboa), na sequência do que começou a reunir notas para uma biografia do músico, a qual todavia não chegaria a redigir. Mais recentemente (1984), o cinquentenário da morte do compositor foi celebrado em Lisboa com uma «Semana Francisco de Lacerda», da iniciativa do autor destas linhas, a quem basta que o mérito das mesmas se resuma ao de demonstrar, para um largo público, que Francisco de Lacerda merece indubitavelmente melhor.

Novembro de 1985-Janeiro de 1986.

BIBLIOGRAFIA E DISCOGRAFIA SUMÁRIAS

Bibliografia

- ANSERMET, Anne, *Ernest Ansermet, mon père*, Lausanne, Éditions Payot/Van de Velde, 1983.
- ANSERMET, Ernest, e PIGUET, Jean-Claude, *Entretiens sur la musique*, Neuchatel, 1963.
- CÂMARA, José Bettencourt da, *A música para piano de Francisco Lacerda*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. «Biblioteca Breve», 1987.
- , *Francisco de Lacerda, musicien portugais en France*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian — Portugal, 1996.
- LACERDA, Francisco de, *Folclore da Madeira e Porto Santo*, Lisboa, Edições Colibri, col. «Memória Açoriana», vol. II, 1994. (Prefácio e fixação do texto de José Bettencourt da Câmara.)
- , *Escritos sobre Música*, Lisboa, Edições Colibri, col. «Memória Açoriana», vol II, 1997. Prefácio, recolha e fixação do texto de José Bettencourt da Câmara.

- , *Trovas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, col. «Portugaliae Musica», vol. XXIV, 1973. Prefácio de Filipe de Sousa.
- , *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, col. «Portugaliae Musica», vol. XLVIII, 1986. Prefácio e fixação do texto musical de José Bettencourt da Câmara.
- , *Obras para Canto e Piano*, Angra do Heroísmo (Açores), Direcção Regional dos Assuntos Culturais, col. «Fontes Musicais Açorianas», vol. I, 1996. Prefácio e fixação do texto musical de José Bettencourt da Câmara.
- , *Obras para piano*, Angra do Heroísmo (Açores), Direcção Regional dos Assuntos Culturais, col. «Fontes Musicais Açorianas», vol. II, 1997. Prefácio e fixação do texto musical de José Bettencourt da Câmara.
- LACERDA, João Caetano de Sousa e, *Cartas a Francisco de Lacerda*, Angra do Heroísmo (Açores), Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1987. Prefácio, fixação do texto e notas de Teresa e José Bettencourt da Câmara.

Discografia

- LACERDA, Francisco de, *Four orchestral pieces — Trovas*, Orquestra Filarmónica de Budapeste sob a direcção de János Sándor, Portugalsom, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1990.
- , *Oeuvres pour piano*, Bruno Belthoise, pianista, Disques Coriolan, Carcassone, 1997.

ÍNDICE

I — Passos na frágua (1869 -1888)	5
II — Anos de aprendizagem (1888-1902)	14
III — A arte do chefe de orquestra (1902-1913)	25
IV — As Ilhas, de novo (1913-1921)	37
V — Regresso a Lisboa (1921-1934)	44
Bibliografia e discografia sumárias	57

COLECÇÃO ESSENCIAL

Últimas obras publicadas:

32. *Jaime Cortesão*
por José Manuel Garcia
 33. *José Saramago*
por Maria Alzira Seixo
 34. *André Falcão de Resende*
por Américo da Costa Ramalho
 35. *Drogas e Drogados*
por Aureliano da Fonseca
 36. *Portugal e a Origem da Liberdade dos Mares*
por Ana Maria Pereira Ferreira
 37. *A Teoria da Relatividade*
por António Brotas
 38. *Fernando Lopes-Graça*
por Mário Vieira de Carvalho
 39. *Ramalho Ortigão*
por Maria João Lello Ortigão de Oliveira
 40. *Fidelino de Figueiredo (O crítico)*
por A. Soares Amora
 41. *A História das Matemáticas em Portugal*
por J. Tiago de Oliveira
 42. *Camilo*
por João Bigotte Chorão
 43. *Jaime Batalha Reis*
por Maria José Marinho
 44. *Francisco de Lacerda*
por José Bettencourt da Câmara
-
2. *Antero de Quental*
por Ana Maria Almeida Martins
(2.^a edição revista e aumentada)

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de oitocentos exemplares.
Orientação gráfica do Gabinete Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Julho de mil novecentos e noventa e sete.

ED. 42 000 953
CÓD. 213 050 000
ISBN 972-27-0860-0

DEP. LEGAL N.º 113 717/97



44