

As elites musicais em Portugal, finais do século XIX a inícios do século XX: estratégias e padrões de internacionalização

The musical elites in Portugal, end of 19th to the early 20th centuries: strategies and patterns of internationalization

Ana Luísa Fernandes Paz

e-mail: apaz@campus.ul.pt

Instituto de Educação, Universidade de Lisboa. Portugal

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo contribuir para uma compreensão dos processos de legitimação das elites musicais portuguesas, atendendo aos padrões de mudança durante o século XIX e inícios do século XX. A investigação remete para uma prosopografia dos 460 músicos mais bem-sucedidos que viveram ou estiveram em Portugal entre 1860 e 1930, um período de expansão e reconfiguração das estruturas de ensino musical. Proponho que, para efeitos analíticos, a população selecionada a partir de dicionários especializados corresponda à *elite musical*. Em estudos anteriores verificou-se que uma das estratégias de reconhecimento dos músicos em Portugal estava ligada à internacionalização. O campo musical português compunha-se, aparentemente, de músicos que transitaram por outros países e culturas, fosse pelas estratégias de migração, fosse por períodos de estudo numa grande capital europeia. Esta ligação entre a constituição de um *capital simbólico* e os movimentos transfronteiriços foi aqui analisada. A observação das trajetórias de gerações de músicos permitiu desconstruir parcialmente esta hipótese: a relação com o estrangeiro –fosse por e/imigração, fosse por estudos num país vizinho–, era na verdade muito rarefeita. Reconhece-se que a aquisição e manutenção do capital simbólico está entrosada com os processos de transmissão da disposição artística dentro da família, que garantiram, durante gerações, a disposição artística e os conhecimentos específicos que caracterizam o *capital musical*. Estes processos de transmissão familiar foram beneficiados pela internacionalização das trajetórias, mas, pelo menos nesta época, a internacionalização não se evidencia isoladamente como principal fator de sucesso.

Palavras-chave: Ensino musical; Ensino vocacional; Internacionalização da Educação; História do Século XIX; História do Século XX; Portugal.

Abstract: The main goal of this article is to contribute to an understanding of the processes of legitimation of Portuguese musical elites, meeting the patterns of change during the nineteenth and early twentieth centuries. The research refers to a prosopography of the 460 most successful musicians who lived or were in Portugal between 1860 and 1930, a period of expansion and reconfiguration of musical teaching and learning structures. It is propounded that, for analytical purposes, the population selected from specialized dictionaries corresponds to the *musical elite*. In previous studies it was found that one of the strategies of recognition of the musicians in Portugal was linked to the internationalization. The Portuguese musical field was, apparently, composed of musicians who transited through other countries and cultures, whether through migration strategies or through periods of study in a large European capital. This connection between the constitution of a *symbolic capital* and the cross-border movements was analysed here. The observation of the trajectories of generations of musicians allowed to partially deconstruct this hypothesis: the relation with the foreigner –whether by immigration, or by studies in a neighbouring country– was actually very rarefied. It is recognized that the acquisition and maintenance of symbolic capital is intertwined with the processes of transmission of the *artistic disposition* within the family, which has guaranteed for generations the artistic disposition and specific knowledge that characterize the *musical capital*. These processes of family transmission were benefited by the internationalization of trajectories, but at least in this period, solely internationalization is not seen as the main success factor.

Keywords: Music education; Vocational training; Internationalization of Education; 19th century history; 20th century history; Portugal.

Recibido / Received: 28/01/2018

Aceptado / Accepted: 11/05/2018

1. Introdução

O presente artigo procura compreender a constituição de uma elite musical portuguesa que, a partir dos finais do século XIX, emerge desligada quer da Corte Régia, quer da própria aristocracia de sangue, e se impõe até às primeiras décadas do século XX. Dentro deste problema mais amplo, introduz-se como objetivo específico indagar sobre a circulação de pessoas no espaço nacional e internacional, procurando conhecer como o campo musical português incorporou disposições éticas e estéticas de além-fronteiras, não a partir da chamada recepção dos movimentos estéticos europeus, mas a partir dos atores sociais e suas estratégias, inseridas em ações individuais, familiares, grupais e institucionais.

Num país de pequenas dimensões como Portugal, onde a alta cultura foi sempre apanágio de pequenos grupos, dotados de relativa independência socioeconómica, verifica-se, nesta época, a emergência de uma elite que corresponde a um conjunto de indivíduos da pequena burguesia, uma vez que, pelos seus conhecimentos técnicos são capazes de impor-se como elites, enquanto os detentores exclusivos de um *capital simbólico* muito raro, para usar a terminologia de Pierre Bourdieu (2001).

Evocar o termo elite para descrever o estatuto social dos músicos pode suscitar, em si mesmo, uma contradição. Desde logo, porque não se trata nunca de um grupo unívoco. Além disso, numa perspetiva economicista, dificilmente se poderia utilizar o termo de *elite* para conceptualizar a posição de charneira ocupada pelos músicos mais destacados da sociedade portuguesa da época, que, apesar do seu

sucesso musical, lutavam com grandes dificuldades de sobrevivência material. De facto, o momento privilegiado para a ascensão desta elite, no contexto cronológico de finais do século XIX até ao final da 1.^a República (1910-1926), corresponde a um tempo em que a atividade musical se suportava habitualmente com a profissão de professor particular e/ou inserido no quadro das escolas de música, que eram poucas e geralmente de duração efémera. Com uma estrutura sólida, capaz de garantir o salário de base para a sustentação da sua carreira artística, apontam-se a Escola de Música do Conservatório fundado em Lisboa (1835), a Academia de Amadores de Música (1884), fundada na capital por iniciativa privada, ou Conservatório de Música do Porto (1917), de iniciativa municipal.

Esta pesquisa prolonga e aprofunda uma biografia coletiva ou prosopografia de músicos em atividade em Portugal publicada anteriormente (Paz, 2014), onde se identificaram padrões que permitem indicar os principais fatores de reconhecimento dos músicos de finais do século XIX e inícios do século XX. Verificou-se, nesse trabalho de fôlego, que a internacionalização foi sempre um dos mais poderosos garantes de reconhecimento a longo prazo. Pretende-se agora voltar a observar estes padrões, de modo a compreender como se constrói o reconhecimento e como se consolida essa carreira no quadro do que parece ter sido uma das melhores estratégias: a internacionalização. Observaram-se trajetórias de internacionalização que se padronizam de dois modos completamente distintos: (1) os indivíduos que chegam de outros países e se instalam em clãs musicais, alcançando em curto tempo um espaço de liderança da vida musical portuguesa, mantendo-a por duas ou mais gerações; (2) os estudantes e bolseiros nacionais, que partem para uma formação noutro país, sendo altamente valorizados no seu retorno.

Procura-se assim compreender melhor a relação íntima entre a circulação de indivíduos musicais e a construção de elites, pese embora a dificuldade de perceber como se constituem estas elites estrangeiradas, e a forma como protegem e multiplicam o *capital cultural*, que aparentemente se reforça fora do país.

2. Enquadramento teórico e conceptual

Toda uma operação excêntrica se produz ao classificar, para efeitos desta pesquisa, os musicistas portugueses ou radicados no país como essa alegada elite que, sensivelmente entre 1868 e 1930, esteve ligada à música de modo bem-sucedido. De uma parte, envolve desconsiderar uma boa parte da literatura musicológica, que tem sublinhado a falta de valor da música portuguesa produzida no século XIX e inícios do século XX. De outra parte, origina a criação de uma *classe* completamente imaginária, que nunca se viu como tal, e, dentro desta, de uma vanguarda que também não foi vista assim pelos seus contemporâneos. É a partir destes dois deslocamentos que se torna possível falar de *elite musical*.

O primeiro termo a estranhar na concepção de uma elite musical é assim o termo 'elite', uma vez que joga com a ambivalência do próprio estatuto artístico, que foi completamente modificado durante o século XIX. À medida que se avançava na centúria de Oitocentos, uma operação gramatológica foi tomando corpo até se completar pelo início da década de 1930, esventrando o valor intrínseco do *músico amador* –ainda ligado à Corte Régia e às práticas aristocráticas– para passar a

valorizar o *músico profissional* (Paz, 2014). Durante todo o século XIX, o termo amador reportava-se preferencialmente a um instrumentista ou cantor de bom nível, homem ou mulher, oriundo da classe média alta ou mesmo da nobreza¹. Muito depois de 1836, ano da criação do Conservatório Geral de Arte Dramática² pelo escritor e Inspetor Geral dos Teatros, Almeida Garrett (1799-1854), e da consequente transferência da aula que funcionava desde 1835 na Real Casa Pia de Lisboa, continuou a ser comum pensar no destino de músico como uma formação musical própria para órfãos e marginais (do Ó, Martins & Paz, pp. 165-166). Seria, em qualquer caso, uma formação profissional que nada investia na preparação intelectual dos seus alunos, como se pode observar numa comparação com os currículos de ensino liceal (Costa, 2000). Esta lenta transformação na cena musical foi visível no choque populacional com que o Conservatório Real de Lisboa se viu a braços, logo no alvorecer da segunda metade do século XIX. Sendo até 1924 a única escola que conferiu um diploma oficial, viu juntar-se ao problema endémico de uma baixíssima taxa de finalização de cursos, o insuportável peso dos alunos externos – aqueles que estavam desobrigados de frequentar a instituição, onde apenas se deslocavam anualmente para realizar os exames finais (Farrobo, 1850; Palmeirim, 1883). Recomeçava aqui a longa história que dividiria os músicos profissionais dos amadores. A sua diferença não residiu nunca na qualidade da sua execução –ou tal nunca foi colocado desse modo– mas no estatuto social do instrumentista ou cantor (Cerqueira, 2007). Por esta altura, o *profissional* passou a *fazer a elite*.

Neste sentido, a leitura historiográfica do campo musical tem vindo a recuperar a visão teórica de Pierre Bourdieu, em particular nos espaços lusófonos, com trabalhos académicos de fôlego sobre este horizonte da transição para o profissionalismo (*inter alia*, Costa, 2009, Igayara-Souza, 2011; Vargas, 2011, Medeiros, 2014; Paz, 2014). Pretende-se aqui prosseguir essa perspetiva influenciada pela sociologia crítica, para compreender este movimento iniciado sensivelmente a meio do século XIX e que levou à legitimação de uma elite em que o destino profissional como músico se tornou independente da origem social. Assim, se nos quisermos apropriar dos termos de Pierre Bourdieu (2001, 2008), só nesta época os capitais económico e social se entrelaçaram com o capital cultural e permitiram que o campo musical tivesse capacidade de produzir e impor as suas próprias regras de hierarquização (Bourdieu, 2001, p. 249). Esta hipótese sugere que, nestas condições, terá sido possível relançar a imagem do músico como estando preenchida por um forte *capital*

¹ Casos documentados de amadores que marcaram para sempre a cena musical portuguesa são, por exemplo, os do mítico Conde de Farrobo (1801-1869) (Silva, 2006) e os do compositor do hino nacional português, Alfredo Keil (1850-1907) (Ramos, 2010).

² Não seria possível aludir durante o texto a todas as designações que a Escola de Música do Conservatório sito em Lisboa teve desde a sua fundação, e nomeadamente no período de 1868 a 1930. Optou-se pela referência a Conservatório de Lisboa, de modo a diferenciar esta instituição de todas as outras. 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 e passa pela instituição da Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática (1836), que passa a designar-se Real Conservatório em 1840, nome que manteve até 1910. Nesta data, passou a ser, episodicamente, Conservatório de Lisboa, para na reforma de 1919 lhe ter sido atribuído o nome de Conservatório Nacional de Música. Em 1930, torna-se a secção de música do Conservatório Nacional, e só em 1971 adquire o nome atual, Escola de Música do Conservatório Nacional (Rosa, 2010, pp. 415-416).

simbólico. Esta forma de capital refere-se ao «prestígio ou boa reputação que um indivíduo possui no campo específico ou na sociedade em geral, correspondendo ao modo como um indivíduo é percebido pelos outros». Essa percepção está *usualmente* (mas não necessariamente) ligada à «posse dos outros três tipos de capital (económico, cultural e social)» (Nogueira & Nogueira, 2009, p. 43). O poder simbólico constitui-se, deste modo, como «esse poder invisível» que só pode «ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem» (Bourdieu, 2001, pp. 7-8) e que parece aqui ser permeada com os processos de legitimação e rarefação do capital específico do campo musical.

Sendo o capital cultural uma forma global de tratar os diferentes campos «relativamente autónomos de produção simbólica presentes em dada sociedade» (Nogueira & Nogueira, 2009, p. 36), onde se podem considerar tanto o capital literário, como o capital escolar, constata-se a possibilidade de cunhar o termo *capital musical*. Capital musical corresponde, assim, a uma apropriação e prolongamento do capital cultural específico, isto é, ao uso legítimo de linguagens, objetos e técnicas restritos desse campo (*e.g.*, conhecimentos técnicos, notação).

Ademais, como Bourdieu propõe, o capital cultural pode existir sob três formas: *no estado incorporado, objetivado e institucionalizado*. Podemos considerar que ele se encontra incorporado quando a prática musical se encontra «sob a forma de disposições duráveis do organismo» (Bourdieu, 1999, p. 74), razão pela qual frequentemente a aprendizagem se confunde com o crescimento biológico nas famílias musicais. No *estado objetivado*, o capital musical pode ser observado sob a «forma de bens culturais» (Bourdieu, 1999, p. 77), concretamente, instrumentos, partituras, e outros auxiliares da prática e teoria musical. Por fim, tal como acontece com o capital escolar, o capital musical corresponde também a uma certificação escolar, mas ela não garante o estado incorporado e apenas parcialmente o objetivado.

3. Metodologia

A escolha de uma prosopografia –também designada de biografia coletiva– como metodologia central deste trabalho vem na sequência de uma revalorização dos estudos que têm procurado lutar contra a hegemonia biográfica, num intento de renovar a historiografia da cultura, a partir de uma nova atenção às redes sociais e às sociabilidades. Inscreve-se numa linha que remete para os *cultural studies* anglo-saxónicos e para a *histoire culturelle* do mundo francófono (Silva, 2017).

A biografia coletiva, ao destruir as particularidades e acompanhar a trajetória social permite substituir «à poeira das histórias individuais» (Bourdieu, 2001, p. 296), as «*famílias de trajetórias intrageracionais* no interior do campo de produção cultural» (Bourdieu, 2001, p. 296; sublinhados no original). Para tanto, propõe-se aqui uma concepção de elite musical que não se nomeia a si mesma: a própria coleção de dados é utilizada para compreender *como* a elite se constitui. Mesmo admitindo a dificuldade inerente à compreensão do processo que permitiu a consagração e o modo como chegaram a ser considerados bem-sucedidos, importa compreender quais as características sociais, as estratégias de consagração e as modalidades

de existência do grupo de atores que dominou a cena musical entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

O método prosopográfico tem aqui por objetivo a formulação de um mapa analítico de uma série de categorias fundamentais para entender, num primeiro nível, quem formava esta elite musical, e nomeadamente quais as relações entre a expansão e autonomia de campo, as estratégias educativas familiares e as modalidades de ensino formal e não formal.

Como decidir quem foi e quem não foi bem-sucedido? Numerosos trabalhos têm usado o dicionário como indicador privilegiado (*inter alia*, Burke, 2006), solução também aqui seguida, pela vantagem acrescida de fornecer os dados biográficos. Para o arrolamento dos nomes a contemplar, utilizou-se o *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira (1900a, 1900b) e a *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Castelo-Branco, 2010), as obras mais completas e minuciosas no panorama português, e mesmo se pode afirmar que se completam mutuamente para o espaço de tempo dos séculos XIX e XX³. Várias biografias foram ainda revistas e desenvolvidas com recurso a fontes coevas, cotejadas em monografias e imprensa periódica.

De acordo com os objetivos acima expressos, para efeitos desta investigação mais aprofundada, foram escolhidas uma série de variáveis⁴ do inquérito prosopográfico. Elas caracterizam um indivíduo, designado por um nome (de batismo ou artístico) e esse foi, na verdade, o elemento que levou a um primeiro estranhamento, por indiciar uma presença avultada de estrangeiros ou descendentes. Depois desta primeira observação, foram colhidas as variáveis respeitantes ao local de nascimento e morte, pois foram essas que permitiram uma primeira identificação de movimentos de internacionalização, inicialmente a partir de uma categoria lata de «Estrangeiro». Ademais, as variáveis referentes à primeira e última aprendizagem estavam discriminadas em outras dez subcategorias⁵, sendo a última delas igualmente tomada pela designação muito genérica de «Formação no Estrangeiro», a qual foi agora desagregada em países.

³ O processo de seleção foi totalmente artesanal, tratando-se de ler cada uma das entradas e escolher os músicos ativos entre 1868 e 1930 em Portugal. Foram listados alfabeticamente 460 nomes. Estar vivo e ativo em alguma ocupação ou profissão musical, no território de em Portugal continental, algures entre 1868 e 1930, foi o principal critério utilizado. Foram assim excluídas as pessoas (1) falecidas em data posterior a 1867; (2) que estiveram fora do país entre todo o período de 1868-1930; (3) nascidas depois de 1926, por ser esta a data limite em que se encontraram indícios da prática musical para as crianças nascidas nesta época.

⁴ (1) Data de nascimento; (2) Local de nascimento e morte, discriminando a) Lisboa e b) Porto (as duas grandes cidades do país), c) o resto do país e d) o estrangeiro; (3) Género; (4) Família, (5) Ambientes de primeira aprendizagem e de última formação (6) Atividade musical como ocupação ou profissão principal?; (7) Género musical a que habitualmente se dedicava.

⁵ Pai; Mãe; Outro Familiar; Professor Particular; Conservatório de Lisboa; Autodidata; Seminário religioso; Banda civil ou militar; Outra Escola ou Conservatório de Música; Formação no Estrangeiro.

4. Uma visão global dos padrões de trajetórias bem-sucedidas

De acordo com uma primeira panorâmica desta biografia coletiva, segundo dados já publicados acerca do contexto português (Paz, 2014), existiam efetivamente poucas possibilidades para que pudesse ocorrer uma aprendizagem musical proficiente fora dos contextos social e musicamente abastados; é este fechamento que permite indicar estarmos perante uma elite musical: embora não se trate de um grupo homogêneo, transporta um padrão reconhecível. Os músicos considerados bem-sucedidos em Portugal, na passagem do século XIX para o século XX, observavam a seguinte trajetória padrão:

- família com *capital musical* intergeracional acumulado
- formação inicial através da contratação de um professor particular
- e/ou passagem por instituições de ensino da disposição estética legítima (e.g., Conservatório de Lisboa, progressivamente valorizado)
- e/ou culminância numa *estadia no estrangeiro*
- homem, residente em centro urbano (Lisboa ou Porto)
- disponibilidade para compromisso profissional.

Destes aspetos que configuram um perfil genérico do músico bem-sucedido nas décadas em redor do ano de 1900, importa agora destacar, além dos próprios nomes, as duas variáveis onde foi possível apurar algum tipo de movimentação internacional, os locais de nascimento e falecimento, e os ambientes de aprendizagem.

No que diz respeito aos locais de nascimento e falecimento, observa-se que a maior parte destes músicos nasceram em Portugal. Somente um décimo desta população foi dada à luz fora do país. Observa-se também que, pese embora o número de locais de óbito impossíveis ainda de apurar, poucos foram os músicos reconhecidos que faleceram fora das fronteiras lusitanas.

Figura 1. Local de nascimento e falecimento

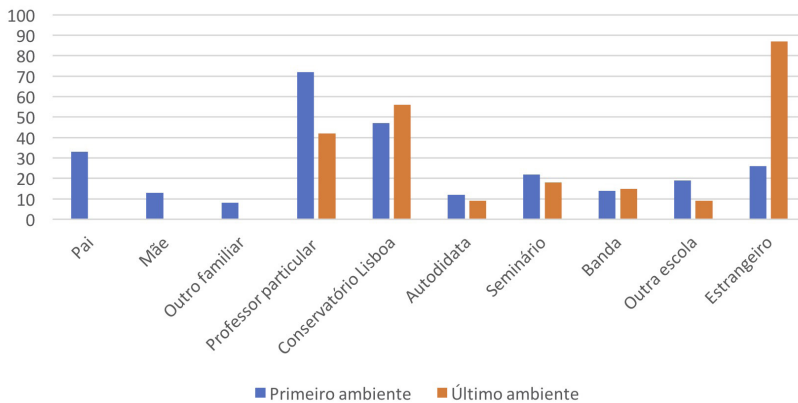
	Nascimento	Morte
Sem dados	53	118
Lisboa	144	205
Porto	45	41
Outro local em Portugal	172	76
Outro local no estrangeiro	46	20
<i>Total</i>	460	460

Fonte: Vieira, 1900a, 1900b; Castelo-Branco, 2010.

Aprofundando ainda os resultados globais desta prosopografia, verifica-se que a formalização das aprendizagens se concretiza dentro de um quadro familiar em que crianças e jovem detinham forte conhecimento acumulado nas gerações anteriores e/ou num esforço de grande investimento numa geração. A disposição

estética de origem (com vinculação à figura paterna, que até meados do século XX corresponde ao profissional de uma casa de classe média) foi fundamental até pelo menos à década de 1930. Porém, como se observa na Figura 2, historicamente, as *famílias musicais* lançaram o seu «génio» no ensino acompanhado por um professor particular e/ou dentro de uma instituição, de modo a que, desde cedo, adquirisse conhecimentos e competências técnicas legitimadas.

Figura 2. Ambientes de aprendizagem nas trajetórias de músicos bem-sucedidos



Fonte: Vieira, 1900a, 1900b; Castelo-Branco, 2010.

A Figura 2 evidencia o papel preponderante da formação no estrangeiro (onde se contam, indiscriminadamente, todas as estratégias de ensino formal, não formal e informal), e que corresponde a 20 % do total da população prosopografada. Acresce dizer esta mesma população corresponde a 37% dos indivíduos sobre os quais obtivemos dados fiáveis.

Empiricamente, esta perceção global veio confirmar e apontar os casos específicos do que eram as hipóteses iniciais da pesquisa: sendo o campo musical profundamente internacional, o deslocamento territorial dos músicos foi um fator de valorização para as suas carreiras. Trata-se agora de deslocar essa questão também para uma problematização das aprendizagens. O inquérito prosopográfico permite convocar, simultaneamente, o caso múltiplo e o caso unívoco, mostrando algumas estruturas subjacentes aos processos de constituição deste «gosto europeu», que passam pela aprendizagem e estão vinculados (não só, mas também) a este movimento de internacionalização. Não se tratava apenas de assimilar as correntes que vinham de fora, de modo mais ou menos abstrato, através de notícias, jornais, partituras, concertistas em tournée, viajantes esporádicos. Tratava-se também de incorporar pessoas e famílias concretas. Deste modo, este *paper* aprofunda estes resultados cruzando, tanto quanto possível, a prosopografia com outras fontes primárias e secundárias.

5. Emigrantes e imigrantes: Portugal, uma *terra sem música*?

Muito antes de a escritora portuguesa Fernanda Botelho ter dado à estampa uma das suas obras mais marcantes, já no século XIX se falava abundantemente de Portugal como *uma terra sem música*, como assinala Joaquim Carmelo Rosa (1999). Foi com esse argumento que o historiador, arqueólogo e crítico de arte Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), formado na Alemanha e dileitante da arte musical, se arroga a inauguração do género da biografia musical entre nós, com a publicação do seu *Dicionário de músicos portugueses*. Propunha lançar o conhecimento do património musical através das figuras relevantes da música portuguesa, até então alegadamente desconhecidas, inaugurando, ao mesmo tempo, uma crítica musical (Vasconcelos, 1870: x). O próprio reconheceu ter bebido nas bibliografias eruditas portuguesas, entre as quais as do eminente Barbosa de Machado (1682-1772), às quais juntou as anotações do musicólogo Joaquim José Marques (1836-1884). Como também explica, as anotações do musicólogo português iam ser entregues ao escritor e amador musical russo, Platon L'vovich Vaxel (1844-1917), radicado na Ilha da Madeira⁶, onde levava a cabo o projeto de ir publicando as biografias musicais na *Gazeta da Madeira*. Mas este estava de partida para o seu país Natal (Vasconcelos, 1870: 29-32).

Se a escrita sobre música e as constatações acerca da pobreza material do país tendiam a vir de fora, os instrumentos e as técnicas há muito eram importados. Neste sentido, é sem nenhuma estranheza que, em 1880, o diretor do Conservatório Real, Luís Palmeirim (1825-1893), manda arrolar os estabelecimentos comerciais disponíveis em Lisboa, que poderiam ser de utilidade para os alunos, assim como para os seus futuros destinos profissionais. Não passava pelo seu espírito interrogar-se porque não haveria famílias portuguesas a dirigir estes estabelecimentos de referência. Parecia natural que indivíduos com apelidos como Wagner, Neuparth, Lambertini ou Sasseti, respetivamente de origem alemã e italiana, dominassem o comércio e serviços especializados. Os apelidos que se leem na Figura 3 correspondem, na sua maioria, a indivíduos de origem europeia que assentaram negócio e que despontavam, quer como músicos, quer como comerciantes e operários altamente especializados. São estes e outros apelidos que a biografia coletiva de músicos ativos em Portugal entre 1868 e 1930 também nos devolve.

⁶ Na prosopografia de base, considera-se apenas o território de Portugal Continental. Este é um dos nomes que, por esta razão, não entra neste estudo para efeitos contabilísticos.

Figura 3. Famílias de origem estrangeira e ocupações musicais especializadas em Lisboa

Negócio		Ano 1867-1868	Ano 1877-1878
Fabricantes de instrumentos	Pianos	Lambertini, pai	Ernesto Victor Wagner
		Tibault	Habel
	Vento	Silva	Haupt
Oficinas de concerto	Pianos	Ernesto Victor Wagner	Lambertini, Irmãos
		Habel	
	Vento	Silva	Haupt
	Corda	Ernesto Victor Wagner	J. Vitorino Gomes
	Metal*	Rafael Rebelo	Maia
Armazéns	Pianos	Lambertini, Irmãos (2 estabelecimentos)	Guilherme Steglich
		Galleazo Fontana & C. ^a	Viúva Oliveira
		Sassetti & C. ^a	Ernesto Victor Wagner
		Sousa	Lence & Viúva Cannongia
		Habel	Valentim Ziegler
			Aldoser
		Augusto Neuparth	
	Música**	Sassetti & C. ^a	Viúva Oliveira
		Lence & Viúva Cannongia	Guilherme Steglich
		Lambertini, Irmãos	Galleazo Fontana & C. ^a
		J. Figueiredo (antiga casa Ziegler)	Afra & C. ^a
		Augusto Neuparth	
Mercadores de instrumentos diversos Custódio Cardoso Pereira A. José da Silva	Lence & Viúva Cannongia	Ernesto Victor Wagner	
	Augusto Neuparth		
	Valentim Ziegler		
Editores de música		Sassetti & C. ^a	
Afinadores de piano mais conhecidos		Ernesto Victor Wagner	Guilherme Steglich
	Daniel Wagner	Sousa	
	Tito Pagani		

Fonte: Palmeirim, 1883, pp. 62-63.

6. O nacional-estrangeiro: o clã musical

O termo «nacional estrangeiro» foi cunhado pelo sociólogo Sérgio Miceli para explicar a apropriação e entrosamento dos modelos estrangeiros com motivos nacionais, na arte produzida sob mecenato das grandes famílias brasileiras de finais do século XIX e inícios do século XX. O termo é suficiente expressivo para ser deslocado para o campo musical, onde se tratava igualmente de produção e prática musical, atendendo à própria sociabilidade artística. Estão documentados vários clãs musicais portugueses, por exemplo na casa do Conde de Farrobo. No início de Oitocentos ligavam-se sobretudo às práticas amadoras, mas com o avançar pelo século os clãs começam a dar lugar a redes de famílias musicais nucleares. Famílias de profissionais altamente reconhecidos como as de Bernardo Valentim Moreira de Sá ou de Alexandre Rey Colaço investiram na aquisição de capital musical e no reconhecimento extramuros, a partir de um núcleo duro a que podemos chamar a *família musical*, com uma elevada concentração de capital específico: pai, mãe, filhos, netos, todos se devotam à música com mais ou menos profissionalismo.

Como se reconhece nesta biografia coletiva, muitas dessas famílias, embora mantivessem tradições de aprendizagem enraizadas no país, não eram originariamente portuguesas, mas foram incorporadas ao estilo de vida cultural, passando rapidamente a liderar determinados setores da sociedade musical. Os hábitos de aprendizagem musical e o capital social rapidamente obtido através do desempenho de profissões e ocupações especializadas foram determinantes para trilhar esses caminhos bem-sucedidos durante gerações. Numa primeira estimativa, considerando apenas os apelidos, percebeu-se que mais de 20% dos músicos bem-sucedidos tinham origem estrangeira. Muitos desses músicos estrangeiros instalaram-se, criando dinastias *nacionais estrangeiras*, nas quais a maioria dos seus membros teve uma ocupação musical, embora com diferenças de notoriedade pública. Parece destacar-se a imigração dos territórios alemão, italiano e ibérico. Sabe-se ainda pouco sobre essas famílias que vieram para Portugal no início do século XIX. Alguns exibiam música com estilo amador, outros com estilo profissional. Quanto aos profissionais, provavelmente tentaram instalar-se num país com menos tradições musicais do que aquele de onde eram originários, assegurados pela baixa concorrência. Entre os clãs de origem alemã, assinala-se os Croner, os Neuparth, ou os Wagner; dos italianos, podemos recordar os Lambertini e os Sassetti. Entre os ibéricos figuravam famílias como as famílias Arroio (basca), Ribas (galega), Soller, Gazul (catalãs). A rápida ascensão de músicos estrangeiros parece apontar para o baixo investimento das famílias indígenas, aparentemente sem a disposição estética legítima e incapazes de disputar lugares de charneira.

Para verificar esta hipótese, entre as inúmeras possibilidades, observa-se a biografia coletiva de uma das famílias mais importantes em Portugal para o ensino artístico. Poucos saberão que os Arroio não eram autóctones, de tal modo esta família dominou o campo artístico, durante gerações.

A lista prosopográfica inclui pelo menos cinco músicos da família Arroio, todos nascidos antes de 1868 e ocupando o espaço musical de finais do século XIX e inícios do século XX. Tal como os Neuparth ou os Sassetti, a música começou por ser a atividade principal dos Arroio, transmitida nas gerações que se seguiram sob

a forma de *disposição*. Todos parecem descender de um «músico militar vasconço» e de Dona Josefa Arroio (Vieira 1900a, p. 55-56). Três dos seus filhos foram desde logo reconhecidos como notáveis. O mais velho, José Francisco Arroio (1818-1886) nasceu ainda no vale de Oiartzun (Gipuzkoa, País Basco), vindo muito jovem assentar praça na cidade do Porto. Sendo clarinetista hábil, ocupou o lugar na orquestra do Teatro de São João. A partir de 1846 apresentou-se como compositor, granjeando em 1852 a atenção do rei melómano D. Fernando. Assentou uma casa de instrumentos em 1855, onde se instalou até ao final da vida, após abandonar a vida profissional de música, por razões políticas. O segundo filho de Josefa Arroio, António Maria Arroio (f. 1893), nasceu já no Porto, onde foi violoncelista e professor de piano. João Emílio Arroio, o terceiro filho, foi ainda notável, *ma non troppo*. Começou também por ser músico militar acabando por ser mais conhecido por ter sido o primeiro entre nós que fez uso da flauta de Bohem. Fixou-se em Lisboa, inicialmente para disputar, sem êxito, o lugar de flauta no Conservatório, vindo depois a substituir António Croner. Conta-nos Vieira que este Arroio «era um músico prático de bastante mérito, mas não dotado de natural vocação artística, nem de suficiente instrução técnica» (1900a, p. 57).

Uma segunda geração dos Arroio foi ainda reconhecida, pela linhagem de Francisco José Arroio, sendo dois dos seus filhos homens de destaque na cena musical e artística. O mais velho, o Engenheiro António José Arroio (1856-1934), foi um conhecido amador e crítico musical e chegou também a ser ministro. O reconhecimento como figura pública em prol das artes levou à atribuição do seu nome, em 1934, à atual Escola Artística António Arroio. O mais novo, João Marcelino Arroio (1861-1930), recebeu a formação musical no seio familiar, tendo-se iniciado como compositor ainda na infância. Apesar disso, «a atividade musical nunca foi por ele encarada como uma profissão» (Cascudo, 2010, p. 74). Enveredou pelo Direito e foi um dos fundadores do Orpheon Académico de Coimbra, chegando mais tarde a ser, consecutivamente, Professor da Faculdade de Coimbra, ministro e conselheiro.

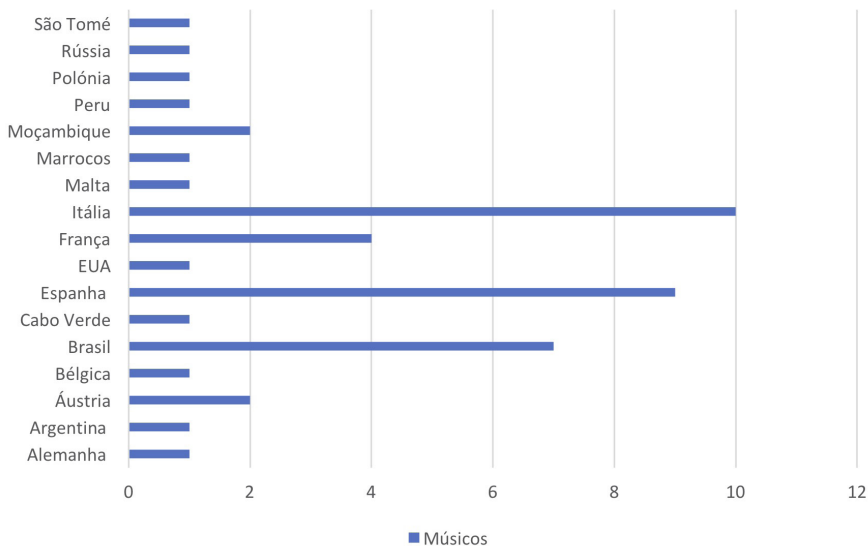
Seria necessário observar em profundidade todos os casos que se oferecem, mas numa breve resenha entre os percursos de outras famílias ligadas a casas comerciais, que, graças às suas competências musicais, se estabeleceram com êxito em Portugal, observa-se que, apesar da importância atribuída ao capital musical, a *disposição* culta mantém-se, mas não sob a forma de um *ofício*. Deste modo se percebe que os Arroio embora abraçassem outros desígnios profissionais, não abandonaram as práticas musicais, cultivadas pela família. Nos nacionais-estrangeiros, amadores ou profissionais, o capital parece ficar *incorporado*, embora nem sempre ele seja *objetivado* e menos ainda *institucionalizado*.

7. O emigrante musical

Se a simples enunciação dos apelidos remete a um país repleto de músicos estrangeiros, a verificação dos locais de nascimento e morte, no quadro da prosopografia de músicos bem-sucedidos, permite repensar ainda a questão. Com efeito, tal como acima se observou no caso dos Arroio, também outras famílias parecem ter tido um patriarca que se fixou em Portugal, mantendo o apelido, mas adotando a nacionalidade do país de acolhimento nas gerações seguintes. De facto,

o número de nascidos fora de Portugal é muito menor do que a primeira estimativa deixava supor.

Figura 4. País de nascimento de músicos estrangeiros



Fonte: Vieira, 1900a, 1900b; Castelo-Branco, 2010.

Como bem se observa na Figura 4, estamos perante quarenta e seis nascidos fora do país, um número que se distribui por quatro continentes. A maioria vinha de perto. Na verdade, o grande contingente chegava de Itália, possivelmente fugindo ao campo já saturado de especialistas musicais, sendo Portugal uma terra de maiores oportunidades. Espanha e França explicam-se também pela proximidade física – mas não é de estranhar que não fossem mais? Destaca-se ainda o Brasil como país com relações ainda muito estreitas, cimentadas pela língua comum, em que, apesar da distância oceânica, muitos se aventuravam ao ir e voltar, por razões familiares e profissionais. Note-se também a pouca expressividade da origem dos nascidos em colónias portuguesas. Como veremos mais adiante, trata-se de indivíduos absolutamente excepcionais na sua época.

7.1. Os estrangeiros de passagem

Um novo relance pela Figura 1 mostra que somente uma minoria da elite musical de finais do século XIX aos inícios do século XX provinha de fora do Portugal: destes 460 músicos, 46 nasceram fora, mas somente 20 sujeitos morreram fora das fronteiras. Este é já um indicador de que este país estava mais para uma *força centrípeta* para os estrangeiros do que como centro de irradiação de músicos célebres. Ou será que os que partiram de vez foram também para sempre esquecidos pela pátria mãe?

Esta discussão ganha em despistar os casos em que não há certeza sobre o local de falecimento, separando-os dos outros casos em que se tratou de uma passagem mais ou menos efémera mas que, por determinada razão, foi marcante para o desenvolvimento da prática musical.

Por exemplo, há pelo menos cinco personalidades que nasceram e estudaram no estrangeiro, mas que não sabemos exatamente onde faleceram. Vieram para se estabelecer e deixaram obra, mas haveria que esclarecer onde faleceu o polaco Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894), que por muitos anos foi professor de canto no Porto, e se naturalizou de tal modo que foi ele o autor do *Cancioneiro musical português* (Salvini, 1884). Desconhece-se também onde faleceram o empresário musical Ebo Amann e sua esposa Josefina Amann (1848-1887). A musicista austríaca deslocou-se com o marido a Lisboa (1879) tendo sido notória, na época, por aparecer publicamente como a primeira mulher a dirigir uma orquestra. Ernesto Vieira parece ter assistido, pelo menos em parte, às diatribes entre a Associação 24 junho, que tratava das contratações dos músicos, e a empresa do Teatro São Carlos, que decidiu nesse ano proceder à contratação individual.

Ebo Amann inteirou-se das circunstâncias e resolveu tirar delas partido; propôs à Associação uma parceria, sendo a orquestra dirigida por sua mulher, Josefina Amann. A ideia de um chefe do sexo feminino foi recebida com extrema repugnância, e certamente em circunstâncias ordinárias teria sido completamente rejeitada; mas a situação era muito crítica e, além disso, o empresário especulador soubera fazer-se apadrinhar, compreendendo logo com maravilhosa intuição que se achava numa terra onde os padrinhos são tudo (Vieira, 1900a, p. 27).

Somente essas condições excepcionais envidaram a atribuição da direção de orquestra a uma mulher, sendo possível interpretar que se tratou de um facto exótico, mas, apesar de tudo, aceitável pelo facto de se tratar de uma estrangeira. Nestas circunstâncias e embora não nos esclareça sobre o fim deste casal, Vieira reporta-se a eles como tendo sido marcantes, mas também como tendo chegado a estabelecer-se.

As situações por desvendar acima enunciadas devem ser separadas de outra que nos remete para os onze músicos que comprovadamente estiveram apenas de passagem por Portugal, todos eles durante o século XIX, tendo nascido, falecido e estudado sempre fora do país. Por exemplo, o violinista e diretor de orquestra Raffaele Kuon (1834-1885), nado em Roma e falecido em Cuneo, foi, de acordo com Vieira um «génio irascível», mas muito dotado, tendo marcado a vida musical portuguesa desde a época de 1876-77, até 1882, pelas suas apresentações de *Aída* e também por uma composição sua, intitulada *Homenagem a Lisboa*, que se cantou unicamente uma vez em 1882 e ficou de oferta à Associação Música 24 de Junho (Vieira, 1900a, pp. 8-9).

Como já se vai percebendo, existiam, em Portugal de finais do século XIX, boas oportunidades de trabalho para estrangeiros que vinham por épocas musicais, em particular os que tinham contrato com empresas teatrais. Mas, na verdade, só uma parte muito pequena se fixava verdadeiramente.

7.2. Os estrangeiros que se fixam

De facto, em alguns destes casos, os músicos acabavam por se fixar – razão pela qual faleciam ainda dentro do país. Nesse aspeto, tem interesse começar por distinguir de que países eram oriundos (de nascimento) os estrangeiros que vieram a falecer em Portugal.

Victor Hussla é um dos doze indivíduos que sabemos ser estrangeiro, mas que passou tanto tempo no país onde foi contratado que passou a integrar, de pleno direito, o campo musical autóctone. Nasceu no seio de uma família Bávara, em terras Russas. O pai exercia funções de chefe de orquestra em São Petersburgo e aí se manteve a família até Vítor completar dois anos de idade. É um dos casos de indivíduos que já haviam incorporado, pela disposição familiar, o deslocamento territorial como parte da sua profissão. Assim, segundo Vieira, Hussla foi trazido em 1887 para substituir a direção de orquestra da Academia de Amadores de Música, criada em 1884. A sua atividade como professor de violino garantiu uma imagem de marca a esta escola privada, que passou a competir diretamente com a oferta formativa do Conservatório Real. Mas ficou apenas até 1889, sendo substituído pelo violinista basco Andrés Goñi Otermin (1864-1906), nascido em Iruña e conhecido pelo seu desempenho na direção de orquestra do Gran Casino de Donostia-San Sebastián. Este fixou-se em Lisboa para ocupar o cargo entre 1889-1906. Todavia, acometido por enfermidade grave, optou por se retirar para Valencia, cidade levantina onde já tinha vivido no início da sua carreira. Apesar de ter sido também um personagem marcante na época, no desenvolvimento pedagógico da Academia e como professor de diversas figuras que se vieram a revelar notáveis (*e.g.*, Luís de Freitas Branco), acabou por ser relativamente esquecido. Como não será demais repetir, não bastava ser estrangeiro, não bastava sequer ser reconhecido na época – os mecanismos de legitimação do capital simbólico de cada músico escapam permanentemente à investigação, e só as condições de produção de discursos de memória podem justificar que uns sejam perpetrados e outros esquecidos.

Seguiu-se Georges Wendling (1906-1911), e posteriormente Pedro Blanch (1877-1946), que assentou entre 1911-1917 e 1933-1937 na direção de orquestra da Academia de Amadores de Música e que volta a constar desta prosopografia. Nascido em Boltaña (Huesca), mas tendo feito a sua formação e iniciação profissional em Madrid, Blanch «encontrou uma conjuntura favorável que correspondeu à passagem da música de ópera para a música instrumental», permitindo a sua fixação definitiva no país que o recebeu em 1911 (Villalobos, 2010, p. 144).

Neste sentido, importa assim destacar as possibilidades de trabalho que existiam em Portugal para indivíduos com elevadas qualificações técnicas, de tal modo que vinham para ocupar diretamente postos avançados. Naturalmente que também por ocuparem posições de destaque, mais probabilidades tiveram de granjear o capital simbólico que os distinguiu na grande mole de músicos, até ao presente. Como se percebe, não inauguram necessariamente novos clãs musicais, antes a sua ação permaneceu notória a título individual.

7.3. Os portugueses nunca se tornam estrangeiros?

Identificam-se, em muito menor número, os nascidos em Portugal que foram morrer em terras estrangeiras. O exemplo de Alfredo Keil (1850-1907), filho de um alfaiate alemão, que desenvolveu as suas capacidades artísticas na área da música e da pintura a título de amador, mostra bem a dificuldade de engendrar um método de análise suficientemente plástico para compreender todas as possibilidades imanentes ao campo musical. O autor de «*A Portuguesa*», oficialmente proclamada a canção do hino nacional português em 1911, faleceu em Hamburgo, embora a sua família se tenha fixado no país. O pequeno número destes casos não nos deixa ter uma noção clara do padrão, mas pode-se avançar com a hipótese de se tratar geralmente pessoas que, tendo nascido em Portugal, na verdade, tinham origem estrangeira, como no caso de Plácido Stichni (1860-1897) ou de Lourenço Dalhunty (1858-1877), falecidos, respetivamente, no Brasil e no Uruguai. A vida de António Maria Celestino Júnior (1850-1893), filho do barítono brasileiro António Maria Celestino (1824-1871), fortalece esta tese e ilustra, mais uma vez, uma disposição artística intrinsecamente internacional. O pianista e diretor de orquestra colheu os primeiros rudimentos de música no Conservatório lisboeta, mas partiu ainda criança para o Brasil, no regresso do pai. Mais tarde, «começou a dar-se à vida boémia» e, perdido para o álcool, veio a falecer na Argentina, na cidade de Bahia Blanca (Vieira, 1900a, p. 275). Apesar de saírem do país relativamente cedo, e embora sem laços familiares, permaneceram, ainda assim, como memoráveis para o espaço nacional onde nasceram – talvez pela memória de Ernesto Vieira?

O exemplo de Francisco Sá Noronha mostra que não se trata apenas de um *efeito de arquivo*. Já com uma carreira artística estabelecida, o maestro e violinista viajou para o Brasil no intuito de desenvolver uma carreira artística, sendo ainda assim reconhecido no solo pátrio, onde parece ter mantido boas relações. Ficou memorável quer pelo desempenho promissor que deixou na memória nacional, quer pelo reconhecimento obtido extramuros. Faleceu no Rio de Janeiro (Brasil), mas foi por muitos anos homenageado, nomeadamente por um antigo aluno (Caldas, 1887). No contraste, parece que a ideia de laços deve ultrapassar em muito o clã musical, e restabelecer também esta rede profissional.

Existe, porém, o perigo de uma *ilusão prosopográfica*. O facto de haver tão poucos artistas mencionados nesta biografia coletiva, com nascimento em Portugal e falecimento noutra país, aponta, muito provavelmente, para um esquecimento rápido daqueles que não mantiveram laços estreitos. Eles e elas não estão aqui representados, provavelmente, porque não acalentaram essa memória, uma vez que é improvável que não tivesse havido uma maior representação de emigrantes musicais portugueses. Essa questão ficará mais visível quando se abordar a questão dos músicos que estudaram no estrangeiro – depois de tornadas estrelas, voltaram apenas esporadicamente para concertos e depois para falecer na terra que os viu nascer.

8. Trajetórias do aprender a ser músico: ir para fora, para ser melhor cá dentro

O quadro relativamente circunspeto que a relação de nascimentos e mortes permite no que diz respeito aos músicos bem-sucedidos em Portugal, no espaço de tempo dos finais do século XIX e inícios do século XX, torna-se muito mais nítido quando se passa a observar a circulação internacional através do prisma da aprendizagem musical. Tome-se, primeiramente, um grupo de oitenta e oito músicos que fizeram a sua primeira ou a sua última aprendizagem musical fora de Portugal, independentemente do seu local de origem.

Correspondendo, portanto, a mais de um terço dos indivíduos sobre os quais temos dados fiáveis, retirei os músicos que realizaram toda a formação no estrangeiro (os músicos que estiveram só de passagem, os profissionais que se fixaram, e aqueles sobre os quais não temos dados). Obtive um total de cinquenta e nove efetivos, em que apenas uma senhora, em condições absolutamente excecionais, veio finalizar a sua formação em Portugal, no Conservatório de Lisboa, a pianista francesa Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco (1903-1986), residente no país desde 1924 e esposa do maestro Pedro de Freitas Branco (1886-1963).

Deste modo, identifica-se um grupo de cinquenta e oito pessoas que realizaram um percurso de iniciação musical em Portugal e finalizaram a sua educação fora do país. O controlo destas variáveis permitiu constatar o que os nascimentos e falecimentos já nos indicavam: Portugal era um país com oportunidades de atividade musical aproveitadas pelos estrangeiros, mas não era procurado pela sua excelência formativa. Neste contexto, uma marca de distinção seria trazer ou procurar uma formação final num país estrangeiro.

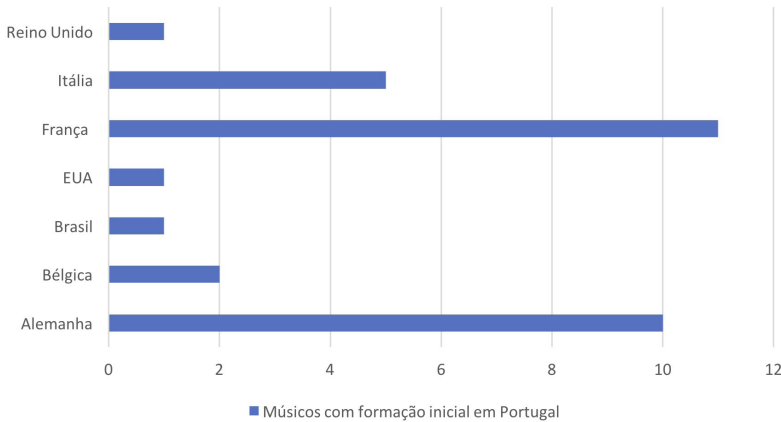
Sabendo de onde vieram os profissionais estrangeiros que acabaram por ser os mais reputados, importaria agora perguntar *para onde foram os estudantes que saíram de Portugal?* A tipificação dos dados é mais uma vez difícil, não apenas devido às mutações fronteiriças, como ao facto de não haver certezas sobre qual foi exatamente a última formação – prolongada em especializações e cursos ao longo da vida.

Em termos estritamente musicais, tem-se apontado a *europização do gosto musical*. De facto, é na passagem do século XIX para o século XX, que o gosto das elites educadas portuguesas começa a dar sinais de abandonar a ópera italiana, para passar a apreciar a música de origem francesa e, em particular, as novas correntes alemãs (Silva, 1917). Com a alusão a este horizonte mais lato e a estes episódios mais ou menos soltos, pretende-se testar os limites da prosopografia indagando quais foram os destinos dos alunos portugueses até 1930. Foi necessário operar mais um acerto, retirando toda a população que realizou esta formação final após 1930, obtendo um total de trinta e uma pessoas que, tendo completado a sua primeira formação no país, iam ao estrangeiro finalizá-la.

A Figura 5 apresenta um mapa de destinos de estudo que se cinge a dois continentes, a Europa e a América do Norte e do Sul. Os destinos concentravam-se em apenas três países, França, Alemanha e Itália, sendo os restantes casuísticos e explicados pelas opções de vida e relações familiares do músico. Pode-se ainda acrescentar que, no caso de França, estamos quase sempre a falar de Paris; no caso da Alemanha, sobretudo de Berlim, Leipzig e Munique; e, no caso de Itália,

unicamente se refere Milão. A preponderância do piano é visível nas escolhas dos alunos que escolheram França ou Alemanha, mas entrecortada com os estudos de diversos outros instrumentos. Para Itália viajaram sempre estudantes destinados ao aperfeiçoamento de canto.

Figura 5. Países de destino da última formação musical até 1930.



Fonte: Vieira, 1900a, 1900b; Castelo-Branco, 2010.

Comparativamente com a Figura 4, verifica-se um leque muito reduzido de países de destino⁷. A Itália, contingente de mestres imigrantes, teria muito menor peso do que os centros musicais da Alemanha e da França, e, por sua vez, estes países que recebiam portugueses, tinham enviado a Portugal poucos profissionais. O Brasil e Espanha, que tanto peso tiveram na configuração do campo, não foram os países de eleição para as futuras notoriedades nacionais.

A divisão entre a estética alemã e a estética francesa não pode aqui ser levada até às últimas consequências. Até 1929 não havia ainda um sistema organizado e sistemático de bolsas, iam sendo abertos concursos de modo mais ou menos casuístico. Como se tem mostrado, em inícios do século XIX, «o modo mais usual de pensionato ocorria a expensas da família do aluno» (Paz, 2014, p. 641). Igualmente, eram os alunos que se responsabilizavam, mesmo com bolsa (e.g., Viana da Mota, Guilhermina Suggia), por escolher o seu local de destino e qual a formação que desejavam, fosse em Conservatório ou em aulas particulares. Ao atravessar o dispositivo escolar, o futuro músico ou indivíduo com uma atividade ligada à música, adquiria a capacidade de perceber a *disposição culta* de modo bem-sucedido dentro da família, pois só aí o capital musical atinge o estado de *incorporado*. É principalmente no seio da família se gera familiaridade com a arte, sendo a «virtuosidade adquirida por uma longa familiarização ou pelos exercícios

⁷ Antes de retirar esta população verifiquei que os destinos são os mesmos plasmados na Figura 5, com uma padronização muito semelhante – talvez porque ainda estamos a tratar os nascidos até à década de 1920? Após 1930 acrescentava-se apenas um caso atípico de estudos na África do Sul, e registava-se que para Itália havia uma maior dispersão geográfica.

de uma aprendizagem metódica» (Bourdieu & Darbel, 2007, p. 110). Por outras palavras, não se trata aqui apenas de observar quantas pessoas saíram do país e para onde foram. Importa perceber que essa foi a sua estratégia de capitalização dos seus conhecimentos técnicos, das suas redes sociais, do seu reconhecimento global e, também, o seu modo de serem pagos por trabalho artístico.

9. Fecho: Padrões de internacionalização em Portugal?

O objetivo central deste texto reside em tornar visível o processo segundo o qual se constituiu *uma elite musical* em Portugal, tomando em atenção os padrões de internacionalização. Sabendo de antemão que nunca se chega inteiramente a desvelar como se faz uma elite, nem a entender como se constitui a memória que legitima essa elite, na prosopografia de base foram rastreadas as trajetórias de 460 músicos que viveram ou estiveram em Portugal entre 1868 e 1930. Se, numa primeira análise, o impacto do fator internacionalização parecia ser constituinte do campo, à medida que o inquérito se foi aprofundando, foi-se tornando possível deslindar que se trata, mais uma vez, de *uma elite dentro da elite*. Tanto os estrangeiros bem-sucedidos são, afinal, muito poucos, como os portugueses que estudaram no estrangeiro correspondem a uma parcela restrita da população de músicos bem-sucedidos.

Apesar de todas as reservas colocadas acerca do valor da execução, da produção e da circulação de música portuguesa, no período de 1868-1930 aqui estudado, importa ressaltar que se constituiu efetivamente uma população eminente a que aqui se designou por elite, mas haverá que verificar as relações entre a consagração e a aprendizagem artística.

Certamente, as «propriedades inteiramente originais» indicadas por Bourdieu (1999, p. 74) podem aqui ser colocadas em causa, uma vez que a aceitação no campo musical dispensa o certificado de conclusão do conservatório, tanto para o exercício profissional, como para o reconhecimento de figuras públicas (Fernandes, 2007). A valorização de notoriedades prende-se com o ter estudado no estrangeiro, em certo conservatório ou com determinado mestre.

A biografia coletiva dos músicos portugueses destaca dois aspetos do processo de transmissão cultural: a proteção familiar da aprendizagem e a relação com o estrangeiro. Ambos os processos sublinham a relação das famílias e a importância de ultrapassar os limites nacionais, para garantir o acesso ao aprendizado de música erudita. A forte vinculação de famílias musicais estrangeiras, que se estabeleceram para sempre no país, mostra que, nesta época, o treinamento musical foi vinculado a um ofício familiar, mas que não consegue ser garantido perpetuamente pelas gerações, sem que haja um esforço de reforçar e consolidar o capital musical adquirido. Esta fragilidade e perenidade do capital musical explica-se pela necessidade de garantir um estudo permanente de alto nível e de elevado esforço que, mesmo dentro de famílias que cultivavam a disposição musical, se tendia a perder na passagem entre gerações. Uma das formas bem-sucedidas de garantir a manutenção do capital simbólico seria, assim, a formação vocacional no exterior. Mas de longe seria a única.

Ainda assim, e mesmo considerando todos os limites inerentes ao método prosopográfico, é possível falar com propriedade de um campo musical português permeável a uma internacionalização, em que músicos de passagem ou emigrantes tinham a possibilidade de ocupar o campo com alguma facilidade. Verificaram-se os seguintes padrões que vieram a possibilitar um reconhecimento de longa duração: (1) a emigração para Portugal (2), a passagem por Portugal, (3) a formação final numa capital estrangeira.

Sendo que só a primeira e a última configuram estratégias contíguas ao ensino musical, e sendo a segunda dependente de fatores contextuais e episódicos, importa repensar ainda estas questões, que abrem para novas investigações: Qual a estratégia dos músicos estrangeiros ao procurar Portugal; Qual o peso relativo entre a população total de músicos e dos bem-sucedidos?; Qual a relevância do pensionato e do esforço familiar na formação final? Continua por ser percebido como se realiza a transmissão do capital musical – observamos a *disposição incorporada*, mas não se identifica o *habitus* em toda a sua complexidade. Sem dúvida que a estratégia de internacionalização, que parecia ter um peso definitivo sobre o campo português é, afinal, atravessada de muitas táticas.

Conclui-se assim, provisoriamente, com base nos estudos apresentados, que a chave para compreender o modo de constituição do capital simbólico –ou este efeito de reconhecimento– reside sobretudo nas estratégias familiares, sejam elas nacionais ou *nacionais estrangeiras*. Não se trata apenas do capital que se traz, mas do modo ele se preserva e transmite, de geração em geração.

10. Referências

- Bourdieu, P. (1999). Os três estados do capital. In Nogueira, M.A., & Catani, A. (Orgs.), *Escritos de educação* (pp. 71-79). Petrópolis: Vozes.
- Bourdieu, P. (2001). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, P. (2008). *A distinção: Crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouk/EDUSP.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2007). *O amor pela arte: Os museus de arte na Europa e o seu público*. Porto Alegre: Zouk.
- Burke, P. (2006). *The Italian Renaissance: Culture and society in Italy*. Cambridge: Polity.
- Caldas, J. (1887). *Ao maestro exímio Francisco de Sá Noronha no seu concerto violinista em Braga em 29 de Junho de 1856. Homenagem cordial do antigo discípulo reconhecido*. Braga: Tipografia de Bernardo A. de Sá Pereira.
- Castelo-Branco, S. (Dir.). (2010). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX (4 Vols.)*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

- Cascudo, T. (2010). Arroio, João Marcelino. In Castelo-Branco S. (Dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX (Vol. A-C)* (pp. 74-75). Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates.
- Cerqueira, F.V. (2007). A imagem pública do músico e da música na antiguidade clássica: desprezo ou admiração? *Revista História* 26(1), 63-81. Retirado de: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742007000100006
- Costa, J. (2000). *A Reforma do Ensino da Música no Contexto das Reformas Liberais: Do Conservatório Geral de Arte Dramática de 1836 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841* (Dissertação de mestrado). Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Costa, J. (2009). *O espaço público como habitus de educação e cultura: Os teatros públicos da cidade do Porto, enquanto palcos de realização lírica, na 2.ª metade do século XIX (1865-1891)* (Tese de doutoramento). Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, Porto, Portugal.
- Farrobo, Conde do (1850). *Relatório do Conservatório Real de Lisboa e Inspecção Real dos Teatros*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Fernandes, D. (Coord.). (2007). *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico*. Lisboa, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação. Retirado de: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5501/1/Relato%CC%81rioEnsinoArti%CC%81sticol.pdf>
- Medeiros, A. (2014). *Uma memória ímpar: a trajetória de Arthur Napoleão na sociabilidade musical de dois continentes (1843-1925)* (Tese de doutoramento). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Retirado de: http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/UERJ_eaf40cf06e719d276ebbf53b923543cd
- Nogueira, M.A., & Nogueira, C.M.M. (2009). *Bourdieu e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Paz, A. (2014). *Ensino da Música em Portugal (1868-1930): Uma história de pedagogia e do imaginário musical* (Tese de doutoramento). Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Retirado de: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/18383>
- Igayara-Souza, S. (2011). *Entre palcos e páginas: A produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical do Brasil (1907-1958)* (Tese de doutoramento). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Retirado de: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04072011-145947/pt-br.php>
- do Ó, J.R., Martins, C.S., & Paz, A.L. (2013). *From pupil to artist: the dynamics of Genius, Status and Inventiveness in Art Education in Portugal*. In T.S. Popkewitz (Ed.), *(Re)visioning The History of Education: Transnational Perspectives On*

- the Questions, Methods and Knowledge* (pp. 157-178). Nova Iorque: Palgrave. Retirado de https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137000705_8
- Palmeirim, L. (1883). *Memória histórico-estatística acerca do ensino das artes cénicas e com especialidade da música*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Ramos, R. (2010). *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.
- Rosa, J. (1999). *'Essa pobre filha bastarda das artes': A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa (1842-1862)* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Rosa, J. (2010). Escola de Música do Conservatório Nacional. In Castelo-Branco, S. (Dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal (Vol. C-L)* (pp. 415-417). Lisboa: Temas & Debates/Círculo de Leitores.
- Salvini, G.R. (1884). *Cancioneiro musical português: Quarenta melodias na língua portuguesa com acompanhamento de piano. Letra dos principais poetas portugueses*. Lisboa: David Corazzi / Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Silva, M.D. (2017). O Orpheon Portuense no contexto das sociabilidades musicais eruditas em Portugal: notas para um roteiro de pesquisa. In Araújo, H. (Coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e inovação* (pp. 102-111). Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- Silva, J. (2006). *O diário A Revolução de Setembro (1840-1857): Música poder e construção social da realidade em Portugal nos meados do século XIX* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Vargas, A.P. (2011). *Música e poder: Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra: Almedina.
- Vasconcelos, J. (1870). *Os músicos portugueses: Biografia-bibliografia (Vol 1)*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Vieira, E. (1900a). *Dicionário biográfico de músicos portugueses: História e bibliografia da música em Portugal (Vol 1)*. Lisboa: Tipografia Matos Moreira & Pinheiro.
- Vieira, E. (1900b). *Dicionário biográfico de músicos portugueses: História e bibliografia da música em Portugal (Vol 2)*. Lisboa: Tipografia Matos Moreira & Pinheiro.
- Villalobos, B. (2010). Blanch, Pedro. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX (Vol. A-C)* (pp. 144-145). Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates.