

APONTAMENTOS SOBRE ATIVIDADES COM GUITARRA CLÁSSICA NO INÍCIO DO SÉCULO XX EM PORTUGAL

NOTES ON ACTIVITIES WITH CLASSICAL GUITAR FROM THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN PORTUGAL

Teresinha Rodrigues Prada Soares*
teresinha.prada@gmail.com

O texto relata uma comunicação realizada no “I Congresso Guitarrístico de Braga” a respeito do trabalho de António Augusto Urceira junto à guitarra clássica e traz informações de pesquisas subsequentes com dados sobre a atuação de contemporâneos seus no cenário guitarrístico português da primeira metade do século XX, entre os quais Agustín Rebel Fernández, Adolfo Alves Rente e outros nomes. Como desfecho, infere-se que o trabalho à guitarra clássica na primeira metade do século XX em Portugal ainda era pouco perceptível.

Palavras-chave: Músicos Portugueses. Performance. Guitarra Clássica. Adolfo Alves Rente.

The text reports on a communication made at the “I Congresso Guitarrístico de Braga”, on the work of António Augusto Urceira, along with the classical guitar, and provides information from subsequent research with data on the performance of his contemporaries on the scene. Portuguese guitarist. from the first half of the 20th century, among them Agustín Rebel Fernández, Adolfo Alves Rente and other names. As a result, it is inferred that classical guitar work in the first half of the 20th century in Portugal, still it was barely noticeable.

Keywords: Portuguese Musicians. Performance. Classical Guitar. Adolfo Alves Rente.

•

* Departamento de Artes, Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil.
ORCID: 0000-0001-7817-2417.

1. Introdução: António Urceira e Rebel Fernández

A partir de pesquisas e de uma comunicação realizada no “I Congresso Guitarrístico de Braga”¹ sobre a presença do músico português António Augusto Urceira, em especial por sua atuação à guitarra clássica, e do professor e guitarrista clássico espanhol Agustín Rebel Fernández, o presente artigo relata dados subsequentes de outros nomes que demonstraram experiência com o instrumento no meio musical de concerto em Portugal. Os dados obtidos apontam situações em comum de sobrevivência na profissão e tentativas de gestão de carreira em suas trajetórias. O contexto temporal focado observou principalmente as duas décadas iniciais do século XX, com menos informações disponíveis para exame nas décadas de 1930 e 1940, aparentando ser uma conjuntura de escassa projeção do instrumento no meio erudito.

Os dados biográficos e artísticos de António Augusto Urceira foram interpretados (Soares, 2023), mas ainda possuem lacunas, a começar pelo ano de seu nascimento em Lisboa (1885 ou 1886). Quanto à sua família, há dados consistentes, repetindo-se em várias fontes ser ele filho de José Maria Urceira. Profissionalmente, o que temos certeza é que António Urceira estudou violino com Júlio Cardona (1879–1950), regularmente no Conservatório Real, e essa formação lhe propiciou estar entre os músicos profissionais quando da afiliação à Associação de Classe dos Músicos Profissionais. Também é possível que, devido à formação de conservatório, isso tenha expandido seus contatos para a cena musical lisboeta dos saraus de Ema Reis (Lucero, 2022; Reis, 1929–1940), onde atuou por seis ocasiões (entre 1927 e 1939), tendo igualmente realizado estreias em Portugal de obras-solo e de câmara com guitarra clássica.

Em 1905, encontramos um dado concreto de que António (Augusto) Urceira já atuava como professor, e que dirigiu um concerto no Club Recreativo da Lapa (Lisboa). Esse dado é evidente porque se cruza com seu endereço domiciliar patente na sua certidão de casamento. Para além disso, também temos certeza de suas seis performances nos saraus de Ema Reis, nos anos de 1927, 1933 (duas vezes), 1938 (duas vezes) e 1939 (Soares, 2023, pp. 168–169).

O que fez o guitarrista António Urceira nos longos intervalos entre esses imprescindíveis seis concertos? Segundo soubemos, a comparar com boa parte de sua esfera profissional, se crermos que estamos a falar da mesma pessoa, a recolha demonstrou outro tipo de trajetória em que Urceira orbitava, um profissional líder de grupos de jazz-bands e orquestras ligeiras, em atuações como regente e arranjador. Diante de tantas obras estreadas por Urceira à guitarra clássica (como Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo e Alfonso Broqua), esforçamo-nos por imaginar como mantinha uma técnica

¹ Comunicação intitulada “O guitarrista clássico António Urceira: contributo para a história do instrumento”, apresentada em 28 de setembro de 2022. A comunicação fez parte de um estágio pós-doutoral sob supervisão do Dr. David Cranmer no Núcleo de Estudos da História da Música Luso-brasileira, grupo integrado ao CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A recolha de dados continuou e mais informações destacaram o trabalho de músicos contemporâneos seus. Os dados e suas interpretações fazem parte da investigação “‘Irmão Violão’: distinções e aproximações do violão clássico em Portugal e Brasil”, cadastrada na instituição de ensino onde a autora leciona, no Brasil, Universidade Federal de Mato Grosso. Trata-se de um estudo comparativo entre os dois países em sua relação com o instrumento, em contextos de História, Ensino e Performance, mostrando como ambos os ambientes musicais se desenvolvem.

guitarrística e contatos profissionais com grupos tão heterogêneos e de atividades diversas.

Por último, mas não menos importante, dois aspetos pioneiros de Urceira: Música Antiga e música de câmara. Isso começa em 1927 com as suas performances e estreias de Música Antiga em Portugal (como Miguel de Fuenllana [c.1500–1579] e Alonso Mudarra [c. 1510–1580]), tendo iniciado na mesma ocasião a música de câmara com guitarra clássica em Portugal, pois neste sarau de 1927, Urceira se apresentou com Canto em todas as obras.

Urceira atravessa o ano de 1933 como um dos raríssimos guitarristas a tocar obras solo em Portugal nessa época (talvez o único, posto que Martinho D'Assunção já estava associado ao Fado). Exemplo disso é *Evocaciones Criollas* do compositor uruguaio Alfonso Broqua (1876–1946), realizada por completo, em seus sete movimentos, o que torna Urceira o intérprete de uma estreia portuguesa e provavelmente mundial dessa obra.² Além disso, fez a estreia portuguesa de *Zarabanda Lejana* de Joaquín Rodrigo (1901–1999) e *Romancillo* de Adolfo Salazar (1890–1958).

Entre 1938 e 1939, destaca-se seu pioneirismo em performances em concertos radiofônicos, com transmissão dos estúdios da Rádio Renascença, recém-inaugurada. Nesses concertos, fez a estreia portuguesa (1938) do *Chôros n.º 1* de Heitor Villa-Lobos (1887–1959)³ e de *Dos Valses* do argentino Juan Pedro Esnaola (1808–1878), em 1939.

António Urceira (1886-?) aproxima-se temporalmente de Emilio Pujol (1886-1980), o grande nome apontado como um marco em Portugal quanto à guitarra clássica. No entanto, Urceira atravessa anonimamente para o espaço musical clássico – inaugura-o será? Um lugar ainda não estabelecido por nomes referenciais como Duarte Costa (1921–2004); Piñeiro Nagy (1941) e outros, e Urceira faz isso por meio de suas récitas no salão de Ema Reis, entre os anos de 1927 e 1939.

A ordenação de informações a respeito do espanhol Agustín Rebel Fernández não é ainda o suficiente para responder a questões de sua vida pessoal, como datas de nascimento, mas da análise da sua trajetória profissional resulta claro que o recorte temporal de atuação o coloca como antecessor de António Urceira (Soares, 2023, pp. 166–167), posto que já há notícia de concertos do espanhol em Lisboa em 1899, e de que atuou como professor de guitarra clássica entre 1903 e 1904 na Escola Nacional de Música, fundada por nomes como Júlio Cardona, também em Lisboa. Pelo fato de Urceira ter estudado violino no Conservatório Real com Cardona em 1902, quando então estava no quinto ano de violino, concluímos que a data próxima sugere ser possível a ambos o contacto com o mesmo ambiente de música clássica da capital portuguesa. Lembrando que Martinho D'Assunção viria a tornar-se aluno de Rebel Fernández por volta de 1932.

O que se sabe de Rebel Fernández pode ser considerado na seguinte cronologia: entre 1886-1897, atua em vários eventos na Galiza (Rei Samartim, 2022, como citado em Soares, 2023, p. 166); em 1888, realiza concerto em Coimbra (Braga, 2013, p. 139, como

² Broqua, radicado em Paris na década de 1920, foi o tema de um sarau que Ema Romero ofereceu, totalmente dedicado a ele.

³ Na ocasião do Congresso de Braga, em interação com o público, colegas vieram a acrescentar dados sobre a estreia (mundial) de Regino Sainz de la Maza (1996–1981) feita em 1928.

citado em Soares, 2023, p. 167); por volta de 1898, atua em Lisboa e Vila Franca de Xira (Rei Samartim, 2022, como citado em Soares, 2023, p. 166); em 1899, realiza concerto no Grémio Lusitano, Lisboa; em 1901, empreende turnê por estâncias termais do Norte, na cidade de Braga e no Santuário do Bom Jesus do Monte (Lessa, 219, p. 195, como citado em Soares, 2023, p. 167); entre 1903–1904 sabe-se que foi professor de guitarra clássica na Escola Nacional de Música, Lisboa; em 1905, realiza concerto no Porto, no Palácio de Cristal e trabalha como afinador de pianos no Algarve.

Além desses trabalhos como músico e professor, Rebel Fernández publicou dois métodos (189–; 1900) que se encontram digitalizados na Biblioteca Nacional de Portugal. Também se sabe que compunha obras para o instrumento, as quais geralmente executava em seus recitais junto com as de outros compositores em voga.

2. Alguns apontamentos sobre nomes em fontes do Fado.

Durante a recolha de dados em torno de António Urceira, foram encontradas informações tanto sobre guitarristas contemporâneos quanto seus antecessores. O foco nos primeiros 50 anos do século XX se dá pela tentativa de conhecer mais a respeito dos antecedentes do estabelecimento da guitarra clássica em meios acadêmicos, ou seja, antes das atividades de Emilio Pujol, Martinho D’Assunção e Duarte Costa.

As publicações referenciais se formaram em outro recorte temporal, como os dicionários de Vieira (1900), em que encontramos cerca de 15 menções a violistas nos séculos XVIII e em Mazza (s.d.) – cerca de 10 violistas no primeiro volume e 6 no volume dois, nos séculos XVIII e XIX – a verificação é sempre difícil devido a nomenclatura variada do instrumento suscitar dúvidas⁴. O intervalo temporal de nosso interesse abarca, como dito, os 50 anos iniciais do século XX, por isso os dados de Vieira e Mazza escapam do foco da nossa investigação.

Ao executar o levantamento bibliográfico para além do circuito da música clássica no contato com livros referenciais do Fado (Carvalho, 1903; Machado, 1937), surgiram nomes que, além da performance nesse gênero de canção, foram apontados como concertistas (Carvalho, 1903, p. 272); um deles é Alfredo Mântua, que teria sido regente da Tuna da Escola Politécnica. A considerar a atividade instrumental simultânea ao Fado, o livro de Carvalho cita perto de 20 nomes que seriam guitarristas, violistas e/ou bandolinistas destacados, informação que demandaria mais aprofundamento investigativo a cada nome encontrado.

⁴ As denominações representam distintos usos nas práticas musicais e/ou por períodos históricos dos termos. Autores brasileiros e portugueses se debruçaram nessa questão, pela Organologia, na tentativa da descrição dos instrumentos de cordas dedilhadas que perfazem uma espécie de família muito antiga das violas/guitarras/violão, cuja variedade e nomenclatura são temas para discussões, explicações e comprovações ainda, quanto a transformações na sua utilização, posto que não há um consenso sobre isso. Essa discussão persiste também no meio acadêmico no Brasil, dado que as origens do termo violão não encontram fontes precisas, mas dedutivas. Em tal debate se constata apenas que em ambos os países a clareza da nomenclatura, e sua terminologia pelos variados usos do mesmo instrumento, é algo que continua sendo estudado com afinco, como no “Projeto Sanfona” do Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música da Universidade Nova de Lisboa, criado pelo Dr. David Cranmer, que tem o objetivo de atualizar a terminologia dos instrumentos musicais.

Posteriormente, foram obtidas informações no portal *Música Participada – A Nossa Música*, projeto alojado na Universidade de Aveiro⁵ sobre a atuação de Alfredo Mântua à frente de uma Tuna Feminina, em programas de concerto em que se apresentou como bandolinista, bem como no *Quarteto Mântua*, no qual houve a atuação de dois violistas solistas – Antonio Silveira Paes e José Caldeira. No programa do Quarteto Mântua em Pedrouços Club (Porto) a 09 de julho de 1904, foram executadas as seguintes obras:

1.^a Parte

- 1.º – *Zampa* (Ouverture pelo Quartetto) F. Hérold. pelos ex.^{mos} srs. A. Mantua, Julio d’Azevedo, Antonio Silveiro Paes e José Caldeira.
- 2.º – Duetto de violas pelos ex.^{mos} srs. Antonio Silveira Paes e José Caldeira.
- 3.º – *Un Vals* (para viola a solo) J. Arcas pelo ex.^{mo} Sr. José Caldeira.
- 4.º – *Edéra* (Melodia para Bandolim, mandola e viola) pelos ex.^{mos} srs. Julio d’Azevedo, Antonio Paes e José Caldeira.

2.^a Parte

- 5.º – *Reymond* (Ouverture pelo Quartetto) A. Thomas.
- 6.º – Solo de bandolim pelo autor A. Mantua.
- 7.º – *Valse de concert* (para bandolim e viola) C. Munier pelos ex.^{mos} srs. A. Mantua e José Caldeira.
- 8.º – *Bohème* (pot-pourri pelo quarteto) G. Puccini.

Alguns detalhes deste programa chamam a atenção. O item 3.º, *Un Vals*, do espanhol Julián Arcas (1832–1882), necessitaria de uma técnica apurada para sua execução por parte de José Caldeira, além de informação específica da área da guitarra clássica pela escolha de Arcas, posto que ele foi um guitarrista clássico, professor e compositor de renome, que teria influenciado Francisco Tárrega, de quem foi professor (Dudeque, 1994, p. 80). O item 2.º, um duo de guitarras clássicas (“Duetto de violas”), mesmo sem estar publicado qual obra para dueto seria tocada, é um fato relevante esse duo para a audiência pública naquela ocasião porque demonstra pioneirismo nessa formação. Também se destaca a repetição de um procedimento muito encontrado nas performances, que é a apresentação com bandolim, ou seja, uma união da guitarra clássica/viola com o bandolim junto ou alternado em solos ou grupos variados. E, por fim, destaca-se o uso de aberturas ou trechos de óperas e operetas transcritas para cordas dedilhadas, procedimento este que vem desde Fernando Sor, prossegue com Arcas-Tárrega, ou seja, um repertório praticado pelos instrumentistas de então para reconhecimento público, a partir do movimento musical vocal.

Já em Machado (1937, p. 25) os violistas apontados como concertistas foram: Alfredo Costa; Alfredo Mendes, João M. Gonçalves (provavelmente se trate de João da Mata Gonçalves), Martinho de (sic) Assunção e Miguel Ramos. Reconhece-se já em

⁵ Trata-se de portal do projeto de investigação *A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*, com colaboração de dezenas de pesquisadores, a centralizar-se na digitalização de *folders*, cartazes e recortes de jornais associados a Música, provenientes de várias fontes, inclusivamente da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <https://anossamusica.web.ua.pt/index.php#page-top>
Especificamente sobre o programa do Quarteto Mântua, está disponível em <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=5108>

inúmeras publicações o nome de Martinho D’Assunção Junior (1914–1992) nesse rol, referencial no Fado e com incursões pelo meio clássico. Martinho nasceu em Lisboa, estudou com João da Mata Gonçalves e com o espanhol Agustín Rebel Fernández (Sucena, 1992, pp. 91–92). Cada nome levantado em Machado mereceria uma investigação à parte, principalmente em hemerotecas, a qual ainda não teve lugar. Nesse levantamento, foi por intermédio dos dados biográficos sobre Martinho D’Assunção que chegamos ao nome de Agustín Rebel Fernández, ao qual desse sim está sendo mais possível ter acesso a investigações (Rei Samartin, 2022; Soares, 2023).

Da posterior recolha de dados, outro violista estrangeiro é digno de nota: o argentino Pedro Indiveri (dados biográficos desconhecidos) que esteve em Lisboa em concertos e, provavelmente, a ofertar aulas. Indiveri teve a oportunidade de escrever um artigo em *A Arte Musical*, n.º 249, de 1909. De acordo com as informações obtidas nesse exemplar, às páginas 122–125, Indiveri esteve em concerto ao lado do bandolinista seu conterrâneo Pascoal Desimone e, aproveitando a sua presença em Lisboa, a revista *A Arte Musical* abriu um bom espaço no periódico para ser apresentada uma “monographia sobre a viola”, de autoria de Indiveri.

O texto de Indiveri é merecedor de uma análise aprofundada de investigação, que virá ainda a ser desenvolvida, porém cremos já na importância que o escrito possui pela visibilidade que deu ao instrumento naquela ocasião, ao tratar de organologia e história da guitarra clássica, em uma fase de concepção distanciada do uso da guitarra em comparação a instrumentos como piano e violino, por exemplo, estes sim mais ligados ao ambiente erudito pela mentalidade de época.

Por fim, um apontamento sobre mais um nome. Em algumas contracapas da revista *A Arte Musical* é possível observar o cartaz de propaganda da oferta de aulas do professor português Alberto Lima, no entanto só uma única vez encontramos citação de notícia de fato sobre seu trabalho didático, por meio da oportunidade em um sarau de amadores, com piano na primeira parte e viola francesa em seguida, a 14 de julho de 1901, como cita o autor da nota, na referida revista:

Concertos:

[...]

O professor de guitarra e de viola, não menos distinto, o Sr. Alberto Lima, apresentou também algumas discípulas suas, que nos diversos trechos executados revelaram o belo methodo de ensino do mestre que escolheram; uma d’ellas, a Sr.^a D. Maria Silva, apoz uma curta leccionação de pouco mais de um mez, conseguiu tocar na viola franceza o acompanhamento da *Ave Maria* de Gounod o que já é em verdade um notável *tour de force*. (“Concertos”, 1901)

Observamos nessa fala uma conexão entre a guitarra clássica (“viola franceza”) e mulheres (“discípulas suas”) e o método de ensino como em destaque. Por fim, apontamos também a possibilidade de Alberto Lima ser Alberto Carlos Lima, mencionado em Carvalho (1903, p. 272), na mistura de instrumentistas em que não fica clara a distinção entre viola ou guitarra, posto que o autor assim se expressou: “Entre os guitarristas e violistas em pleno exercício figuram...” deixando em aberto a seguir.

3. Um nome em especial: Adolfo (Adolpho) Alves Rente.

Já é bem conhecido entre os musicólogos que se dedicam às cordas dedilhadas e seus métodos, o nome de Alves Rente para guitarra clássica (viola francesa) e bandolim. Localizamos e examinamos na Biblioteca Nacional o método intitulado “Methodo elementar e pratico de viola franceza (violão)” de Adolfo (também encontrado como Adolpho) Alves Rente, uma edição de Lisboa, da casa Avellar Machado, [ca.1880] e que aborda elementos técnicos para iniciantes, sem notação musical. Esse método é conhecido também na área musicológica no Brasil, apresentado em muitos trabalhos acadêmicos (Ballesté, 2009) e como fonte de iniciação ao instrumento de alguns professores brasileiros (Alfonso, 2009) – isso nos alertou para a necessidade de se buscarem mais dados sobre esse autor.

Interessante que o título e epíteto do referido Método assinalam ser esse uma abordagem “sem música e sem o auxílio do mestre”, algo que pode ser entendido como uma vantagem para ampliar a utilização por diferentes públicos, claramente com foco em amadores. Examinando seu interior, observa-se a explanação técnica do instrumento como postura, à semelhança de fundamento, e exercícios para iniciar posições, baseados em repetição de modelos e acréscimo gradual de complexidades características do instrumento e do que se espera minimamente de um método.

Textos recentes de Paulo Peres (2023) e Mário Carreira (2023) facultaram informações a respeito do mundo da guitarra clássica em Portugal e citaram seu método. Nos chamou atenção nessa reiteração do nome de Alves Rente, o fato de ele manifestar uma espécie de desagrado pela situação da guitarra clássica (violão) em Portugal, pelo que se depreende o motivo de pouca consideração relativamente às possibilidades do instrumento em números solos, naquela conjuntura (Carreira, 2023, pp. 65–66): “O violão, é um instrumento que entre nós, Portugueses, está deitado ao maior abandono possível [...]; o violão, presentemente posto à margem, não sei se por falta de professores, se por falta de gosto”, (Rente, 1921 [1880], p. 5), tendo como fonte utilizada a edição do método *Violão Sem Mestre pelo Professor Alves Rente*, na cidade do Porto pela casa Francisco Guimarães, Filho & Ca..

Deduz-se a conjuntura a que Alves Rente está a se referir possivelmente no recorte temporal até a data do prefácio dessa segunda edição – 1921, cujo ambiente de “falta de professores” ou “falta de gosto” (faixa estreita de público) explicaria a “situação de abandono”.

Sobre dados biográficos, encontramos um Adolpho Alves Rente como natural do Porto e, apesar dos mesmos apelidos, não encontramos relação de parentesco com o compositor Francisco Alves Rente (1851–1891). Em assentamentos cartoriais, seu nome apareceu em registos de casamento. De acordo com uma certidão de segundas núpcias, digitalizada no portal da Câmara Municipal do Porto⁶ onde se lê a data de 11 de janeiro de 1902, à idade de 33 anos, Adolfo Alves Rente se casou com Maria Luiza Marques, uma lisbonense. A certidão de registo civil também aponta que o referido era tipógrafo.

⁶ <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/561007/>

Presumivelmente, teria nascido no ano de 1869 – este dado de nascimento, se confirmado, indica que teria publicado seu Método já aos 21 anos de idade.

Durante a recolha de dados, encontramos notícias de sua profissão de tipógrafo por intermédio de um anúncio de falecimento de integrante da tipografia do *Jornal de Notícias* do Porto, em 1890, conforme comunicado pelo periódico *A República*, do Porto. Aqui voltamos a mencionar a problemática da jornada de trabalho dos músicos em outras atividades como meio de sobrevivência (Soares, 2023, p.155):

Nosso levantamento [...] aponta que as profissões extramusicais foram muitas vezes citadas. João Maria dos Anjos foi sapateiro; Eloy Cardoso, empregado das companhias férreas e José Maria Urceira, teria sido trabalhador em Alcântara. Já António Augusto Urceira, os registos apontam que foi empregado do comércio. Conclui-se que esses músicos tiveram muita atuação em outras ocupações, pois a profissão de músico não primava pela garantia de rendimentos dignos.

Outras investigações no Museu do Fado e em acervos digitais (Biblioteca Digital do Cávado) nos permitiram levantar informações de Alves Rente em atuação como solista, que destacamos a seguir.

Usando o termo “solista”, o nome de Alves Rente foi visto em uma apresentação em Esposende, no ano de 1926, de acordo com o jornal *O Espozendense* (n.º 942, 14/05/1926, p. 2); além da nomenclatura “viola franceza”, informa-se que a guitarra – certamente a portuguesa – também foi executada por Alves Rente. A nota, intitulada “Concerto”, informa:

Teve lugar na última 4.ª feira, na Assembleia Espozendense, pelo Sr. Alves Rente, solista português, um concerto de viola franceza e guitarra, que agradou sobremaneira pela sua correção e desempenho, tendo uma seleta assistência. Agradecemos o convite que dispensaram a esta redação (“Concerto”, 1926, p. 2).

Soubemos que foi compositor e há um registo como intérprete de duas obras de sua autoria, em dois áudios alojados no sítio do Museu do Fado; ambos são de 1929, gravados no Clube Estefânia, em Lisboa. Portanto, a confirmar-se a certidão de casamento, digitalizada pela Câmara do Porto, tratar-se-á do mesmo Adolpho Alves Rente, então ele estaria com 60 anos de idade nesse trabalho de gravação.

Os áudios no Museu do Fado apresentam duas composições originais de Alves Rente, intituladas “Vira do Minho” e “Nas Ruas do Porto”; além deste título que cita sua cidade, encontramos outra obra, a “Saudação ao Porto”.⁷ Com o “Vira do Minho” e os títulos a lembrar o Porto, concluímos a referência ao Norte de Portugal como reiteração à origem de Alves Rente. Também foi encontrado seu nome em outros registos fonográficos do Museu do Fado, como acompanhador de canções.

Encontra-se mais sobre suas atividades no já referido projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880–2018)” (vd. nota de rodapé 2), cujo repositório digital reúne dados de Alves Rente em:

⁷ Trata-se de registo fonográfico da gravadora Naxos, a abrigar o selo Arc, que promove músicas do mundo, sendo em um álbum duplo sobre Portugal onde foi encontrada a referida obra. Informação disponível em <https://www.naxos.com/sharedfiles/PDF/ARC.pdf>.

Banda Amizade (de Aveiro); Banda da Guarda Municipal de Lisboa e Tuna Comercial de Lisboa, além de atuações solo.

Especificamente sobre a partitura “Himno aos Artistas Aveirenses”, embora esteja agregada ao material do referido portal, tivemos a impressão de se tratar não de Alves Rente o violista/guitarrista clássico, mas poderia ser talvez de autoria do compositor Francisco Alves Rente, empresário musical e compositor que atuou no Theatro Aveirense e em Lisboa. O seu pertencimento às Bandas mencionadas também não foi esclarecido, a menos pelo uso de grandes instrumentos de cordas (registro de baixos).

A 20 de maio de 1906, em um concerto no Salão do Conservatório, em benefício da família do falecido músico José Rodrigues D’Oliveira, encontramos o programa do evento a envolver Alves Rente, a Guarda Municipal e a Tuna Comercial de Lisboa. No programa de concerto, na atração n.º 3, vê-se o nome de Alves Rente em solo a viola (“pelo exímio professor Alves Rente”), um arranjo provavelmente seu do coro dos bispos da ópera “A Africana”, de Giacomo Meyerbeer (179–1864). E no item n.º 9 acompanhou três fados muito famosos, “Fado Hylario”, “Fado Sepulveda” e “Fado Antonio Nobre”: “Para Canto, pelo distinto amador Santos Vieira, com acompanhamento de guitarra pelo Exmo. Sr. Alfredo Raposo e de viola pelo Exmo. Sr. Alves Rente”.

4. Considerações Finais

Nesse texto, reiteramos o lugar de pioneiros de Urceira e Rebel Fernández. Isso ocorreu devido às estreias de obras de múltiplas características de António Urceira como um intérprete precursor em performances de música antiga e de câmara, fato que só se tornaria natural após a chegada de Emilio Pujol para cursos em Lisboa, quase simultaneamente a atividades de Duarte Costa (fins de 1940, início de 1950). E de Rebel Fernández, por ser um professor de guitarra clássica em Lisboa comprovadamente em 1903, provavelmente muito antes.

Em parágrafos anteriores, questioneei se Urceira teria inaugurado o ambiente natural da guitarra clássica no país – creio que em parte sim, pelo repertório de alto nível, de teor diferente pela escrita moderna já dirigida ao instrumento. E em parte não, por sua descontinuidade na área, talvez por uma questão de sobrevivência profissional, ele tenha tido de optar por outras vertentes.

A respeito de Alfredo Mântua, Antonio Silveira Paes e José Caldeira, a escassez de participações em concertos como os que encontramos nesta recolha não permite afirmar ainda um estabelecimento inequívoco da presença da guitarra clássica, mas nos faz conjecturar sobre se haveria muito mais a separar e estudar nesse tipo de acervo (p. ex. “Música participada”), para melhor reconhecer como a representação dominante em conjuntos de cordas dedilhadas (bandolins e violas e/ou guitarras) talvez tenha sido o melhor caminho para manter vivo o instrumento até articular a sua chegada (um regresso, na verdade) a outra esfera.

Sobre Adolpho Alves Rentes, seus áudios são obras de caráter popular português, cuja performance nos revela um bom instrumentista, com interpretação planejada, demonstrada pela percepção de dinâmicas, pelo uso de *rallentandos* de retomada de Tema, pelos *vibratos*, pela condução de fraseados e pela clareza de notas de quem estudou

articulação, afinal estamos falando do autor de um método, cujos áudios de 1929 foram gravados por um Alves Rente experiente, de 60 anos de idade.

Sobre o comentário de Rente no prefácio de seu Método, quando ele menciona a difícil situação da guitarra clássica em Portugal, entendemos que o tenha feito pelo desejo de ver seu instrumento expandido ao meio instrumental solístico. De seu trabalho como intérprete, vimos que atuou em solos com cruzamento de práticas, a deixar transparecer a conjuntura de escassa inserção do instrumento no mundo da música de concerto, antes da vinda de Emilio Pujol – o que reitera nossa visão do recorte temporal focado, ou seja, de que eram raras as atividades com guitarra clássica no início do século XX.

Referências

- Alfonso, S.M. (2009). O violão, da marginalidade à academia: Trajetória de Jodacil Damaceno. Edufu.
- Ballesté, A. (2009). Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola franceza) editados em língua portuguesa. *Cadernos do Colóquio*, 10(1), 22–39.
- Carreira, M. (2023) Portuguese figures and sources. In D. Martín-Gil (ed.), *The classical guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany. A general approach to its history* (pp. 63–74). Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM).
- Carvalho, P. (1903). História do fado. Empresa da História de Portugal.
- Concerto. (1926, maio 14). *O Espozendense*, 942, 2. Biblioteca Digital do Cávado. <https://hdl.handle.net/20.500.12940/6288>
- Concertos. (1901, julho 31). *A Arte Musical*, 62. Hemeroteca Digital de Lisboa. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1901/N62/N62_item1/index.html
- Dudeque, N. (1994). *História do violão*. Ed. UFPR.
- Lucero, A. R. (2022). *Ema Santos Fonseca e a “Divulgação Musical” (1923-1940): Biografia de um Salão Musical* [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa].
- Machado, A. V. (1937). *Ídolos do fado*. Tipografia Gonçalves.
- Mazza, J. (s.d.). *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (pref. e notas José Augusto Alegria). Tip. da Editorial Império. <https://purl.pt/773>
- Peres, P. (2023). Significant guitar figures in Portugal. In D. Martín-Gil (ed.), *The classical guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany* (pp. 111–122). Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM).
- Rei Samartim, I. (2022, janeiro 27). Agostinho Rebel e seus métodos para guitarra. *Mundo Clasico*. <https://www.mundoclasico.com/articulo/36356/Agostinho-Rebel-Fernandes-e-seus-m%C3%A9todos-para-guitarra>
- Reis, E. R. (1929–1940). *Divulgação Musical* (Vols. 1–6). Seara Nova.
- Soares, T. (2023). O eclipse de um músico plural: Trajetória de António Augusto Urceira. *Diacrítica*, 37(1), 154–176. <https://doi.org/10.21814/diacritica.4701>
- Sucena, E. (1992). *Lisboa, o fado e os fadistas*. Vega.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portugueses: Historia e bibliographia da musica em Portugal* (2 vols.). Lambertini (Typographia Mattos Moreira & Pinheiro).

[recebido em 28 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 17 de junho de 2024]