

C

CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS. 1. Enquadramento geral. 2. Aerofones. (i) Órgão. (ii) Instrumentos de sopro. 3. Cordofones. (i) Guitarra. (ii) Violino.

1. Enquadramento geral. As características das estruturas socioeconómicas e industriais da sociedade portuguesa do séc. xx, bem como a situação político-económica nacional e internacional resultantes das vicissitudes das duas Guerras Mundiais, não permitiram que a construção de instrumentos assumisse uma expressão significativa durante este século. Constitui excepção uma pequena faixa do sector da produção nacional, em si mesma tripartida, onde se fabricaram engenhos sonoros bem diversos. Neste sentido, deve ser apontada a construção de órgãos de tubos, de instrumentos de corda friccionada (violas de arco, *sanfonas) e dedilhada (violas de mão, *guitarras portuguesas) e de alguns aerofones (flautas, clarinetes, clarins). A interdependência entre a prática musical e a construção de instrumentos define e condiciona a oferta no mercado dos objectos sonoros. Também Portugal não constitui excepção a esta regra. Assim, pode observar-se que, nomeadamente durante a primeira metade do séc. xx, práticas culturais marcando a vida musical no continente e nas ilhas estimularam o fabrico de instrumentos capazes de cumprir os respectivos requisitos técnicos, estéticos e acústicos. Foi no domínio da *música tradicional que este fenómeno assumiu maior evidência. Preferências regionais multifacetadas relativamente à morfologia, ao timbre e à execução técnica fizeram surgir várias espécies de violas [VER Violas regionais] com diferenças e variantes: a viola braguesa, amarantina e toeira como representantes de um tipo utilizado na região ocidental-litoral; a viola campaniça e a bandurra das regiões alentejana e beirã; além de instrumentos divulgados em áreas limítrofes e extracontinentais (*cavaquinho no Noroeste, braguinha ou machete na Madeira, machete também no Brasil, etc.). No âmbito de práticas performativas especificamente nacionais de *ranchos folclóricos, de agrupamentos instrumentais como as *tunas e do acompanhamento instrumental do *fado, destacaram-se a guitarra portuguesa, a *concertina, o *bombo, o *adufe, o cavaquinho e a família dos *ban-

dolins. A construção destes instrumentos confina-se a oficinas nacionais e é neste sector que a produção de carácter artesanal permanece com actividade. Esta observação vale também, até um certo ponto, para a construção e a reparação de violinos, área caracterizada pela sobrevivência de tradições nacionais seculares, muito embora em escala reduzida e muitas vezes revitalizadas por influência estrangeira. Em outros sectores, exceptuando os instrumentos de corda friccionada ou beliscada, pode observar-se uma acentuada estagnação e, em alguns casos, extinção, sempre que espécies começavam a não fazer parte de práticas musicais, a não oferecer a justa recompensa para o construtor ou a não corresponder aos níveis tecnológicos exigidos. Estes fenómenos observaram-se de uma maneira particular em áreas onde foram adoptadas novas normas de afinação (*bandas filarmónicas, tunas) ou onde tiveram preferência qualidades industriais estandardizadas. Através de processos semi-industriais que surgiram desde o último terço do séc. xix e que se mantiveram em algumas «fábricas a vapor» durante mais de meio século, produziu-se um número elevado de flautas,



Oficina de Domingos Machado, Braga. Fotografia cedida por Domingos Machado.

clarinetes e instrumentos de sopro de metal. O fabrico nacional de pianos nunca chegou a ter expressão significativa. No entanto, a falta de renovação dos meios de produção e o isolamento técnico-económico do país conduziram a uma situação em que processos de mera comercialização suplantassem actividades construtivas e produtivas. Já desde as décadas de 40-50, as consequências nefastas sentiam-se de um modo particular nos vários sectores da *música erudita, onde tanto os instrumentos para uso solístico como os para conjuntos instrumentais eram, na sua maioria, importados. Esta observação vale ainda mais no que diz respeito aos instrumentos electroacústicos ou electrónicos. A construção de órgãos acompanhou em larga escala os destinos dos instrumentos acima mencionados, sem chegar, no entanto, a extinguir-se completamente. A progressiva deterioração da prática musical e da qualidade artística das obras destinadas ao cerimonial litúrgico, com o consequente quase abandono dos órgãos de tubos no seu envolvente natural, foi compensado, desde a década de 40, por uma intervenção restaurativa por parte do poder central — com fins puramente representativos — que contemplava inicialmente apenas monumentos nacionais. Porém, esta mesma orientação, mais tarde reforçada por acções não estatais, levou, a partir dos anos 60, ao ressurgimento da arte organística com notáveis resultados relativamente ao restauro do património histórico e, com menor incidência, na área da construção de instrumentos novos. A fundição de sinos, arte com uma tradição nacional com mais de 400 anos, mantém-se viva no Norte do país através da *Fundição de Sinos de Braga — Serafim da Silva Jerónimo e Filhos, com uma elevada fundição anual de sinos de torre, réplicas de sinos originais e de carrilhões, dedicando-se ainda ao restauro de sinos antigos. **2. Aerofo-nes. (i) Órgão.** Órgãos de tubos foram ainda fabricados no Norte do país durante as primeiras décadas do séc. xx, ao contrário do que sucedeu com os instrumentos de tecla e de corda (cravo, piano de mesa e fortepiano, clavicórdio), que desde o séc. xviii faziam parte de uma forma muito significativa do artesanato português e cujo fabrico no país se extinguiu ainda durante o séc. xix. Figura central da organaria portuguesa em finais desse século e inícios do seguinte é Augusto Joaquim *Claro (de Braga), que, a par de restaurar inúmeros instrumentos, chegou a instalar vários órgãos da sua autoria em igrejas do Norte e do Centro do país. Na sua actividade reconhece-se, no final do século, não apenas o mérito de ter dado continuidade à tradição, mas também de ter acompanhado novas correntes técnico-estéticas que chegaram, em muitos casos, a destruir

a herança até aí conservada. Com os organeiros activos a partir dos anos 30 e 40, desapareceu totalmente a construção de instrumentos novos e as intervenções limitaram-se a reparações e restauros, particularmente no âmbito de trabalhos executados ao abrigo do programa de recuperação de monumentos nacionais. Neste contexto, a actividade da casa *João Sampaio & Filhos (Lisboa) representou uma etapa importante na história organológica do país. Até aos anos 80, estes organeiros marcaram a sua presença com trabalhos de recuperação em inúmeros pequenos e grandes instrumentos situados em igrejas seculares e monásticas. O seu trabalho caracterizou-se pela reduzida intensidade de intervenção, sempre condicionada pelos escassos meios financeiros disponíveis, e pela manutenção das tubarias e someiros originais. De forma diferente costumava proceder Luís Esteves *Pereira, organeiro de Famação muito activo nos anos 60 e 70. As suas intervenções estão marcadas por uma atitude bastante tecnicista, marginalizando muitas vezes a importância dos conteúdos e estruturas histórico-organológicas dos instrumentos. Os organeiros da geração seguinte, como António *Simões, Dinarte Borges *Machado e Pedro *Guimarães von Rhoden, viram-se forçados a concentrar os seus esforços no sector do restauro, poucas vezes conseguindo instalar instrumentos novos produzidos pelos próprios, como p.ex. na Sé Catedral de Angra do Heroísmo (D. B. Machado, 1993). Por outro lado, os seus trabalhos deixam reconhecer, embora com diferentes graus de sensibilidade relativamente à substância histórica em causa, o respeito pelo valor patrimonial dos instrumentos intervencionados, tendo contribuído de uma forma considerável para a recuperação dos órgãos mais importantes do património nacional. Igualmente significativa foi a influência de organeiros estrangeiros, através da construção de instrumentos de grandes dimensões situados em igrejas no Centro e no Norte do país, como Tamburini (1938), Ruffati & Filhos (1952 e 1985-1986) ou Flentrop (1966), este último também através de acções no âmbito de um programa de recuperação de órgãos seleccionados levado a cabo pela *Fundação Calouste Gulbenkian entre 1960 e 1970. Mais recentemente, Georg Jann destacou-se pelo seu labor profissional em redor do seu centro de actividade (Santo Tirso), chegando a construir instrumentos novos de dimensões consideráveis e dentro do espírito da tradição alemã para algumas igrejas da cidade do Porto (Sé Catedral, 1985; Igreja da Lapa, 1995). **(ii) Instrumentos de sopro.** As primeiras referências relativas à construção de instrumentos de sopro em Portugal remontam ao séc. xvii, mas até ao séc. xix a utilização, sobretudo dos instrumen-

tos de metal com bocal, foi um pouco circunscrita a actos solenes, *festas civis e cortejos reais, sendo usados apenas por alguns agrupamentos. A partir do início do séc. XIX o número de construtores em Lisboa esteve em crescimento e é possível encontrar registos de oficinas de aerofones de metal com bocal, como João Jones, Raphael Rebelo (1830-1870), Ernesto Victor Wagner (1880) e ainda dois fabricantes desconhecidos que assinavam com as iniciais P. R. (1841) e I. N. E. A profícua família alemã Haupt, que, segundo Michel' Angelo *Lambertini (1914a), se mudou para Lisboa por volta de 1792, dedicou-se sobretudo ao fabrico de aerofones de madeira. Em 1807, Manuel António da Silva fundou, na Rua do Loreto, em Lisboa, uma oficina de instrumentos de sopro. À sua morte, em 1878, sucedeu-lhe o seu filho, António Ludgero da Silva, que se manteve activo até 1893. A produção artesanal, sobretudo localizada em Lisboa, entrou em declínio com a industrialização do fabrico de instrumentos que se estava a processar no resto da Europa e na América do Norte. A qualidade da construção artesanal dos instrumentos destes fabricantes era reconhecida, apresentando alguns pormenores de requinte e originalidade (sobretudo na mecânica de algumas flautas da família Haupt). Porém, a importação de instrumentos fabricados industrialmente disponibilizou no mercado instrumentos a preços mais acessíveis, com uma qualidade padronizada, publicitados através de uma campanha de *marketing* que envolvia grandes solistas europeus associados a diversas marcas, etc. Esta mudança veio pôr fim a uma série de oficinas de cariz familiar que operavam no país. No entanto, se por um lado esta pressão industrial levou ao desaparecimento de alguns artesãos, fez aparecer duas fábricas que se viriam a dedicar à produção de instrumentos musicais durante várias décadas, usando tecnologias semelhantes aos grandes fabricantes da época. A Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Musicais *Custódio Cardoso Pereira & Castanheira, no Porto, foi a primeira a ser criada, em 1861. Construía pianos, instrumentos de corda (friccionada e dedilhada), instrumentos de percussão e uma grande variedade de instrumentos de sopro. Fornecedora oficial das bandas do Exército português desde 1869, a qualidade dos instrumentos que fabricava foi inúmeras vezes reconhecida, tendo sido laureada com diversos prémios internacionais. Em 1898, um antigo operário da casa Custódio decidiu criar a sua própria fábrica de instrumentos, *Francisco Guimarães, Filho & C.^a. Num anúncio comercial pode ler-se «Fabrico Especial e Absolutamente garantido de todos os instrumentos de sopro, de corda e de percussão» (s.a. 1946: 3). Esta fábrica recebeu

uma medalha de reconhecimento pela qualidade dos seus produtos, que lhe foi atribuída na Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922. Os instrumentos de sopro construídos nestas duas fábricas apresentam semelhanças com os modelos das marcas Couesnon e Jérôme Thibouville Lamy (ambas de Paris), o que faz supor existir uma ligação entre as fábricas portuguesas e as suas congéneres francesas. Embora tal hipótese careça de uma investigação mais aprofundada, há um facto que a sustenta, que se prende com a colaboração desta fábrica na montagem e no acabamento de instrumentos fabricados pela Couesnon, mesmo depois de já não ter uma produção própria. Uma ressalva pode ser feita no que se refere às flautas e clarinetes fabricados pela Custódio Cardoso Pereira & Castanheira, cujo modelo pode ter sido copiado de instrumentos de Manuel António da Silva, uma vez que Custódio Cardoso Pereira possuía instrumentos do fabricante lisboeta, alguns dos quais doou ao Museu Instrumental de Lambertini (Lambertini 1914b). É possível encontrar em algumas colecções instrumentos com marcas como Santos Beirão (Lisboa) ou Olímpio Medina (Coimbra) [VER Olímpio Vítor & Medina Lda.], mas estes eram construídos respectivamente nas fábricas Custódio Cardoso Pereira & Castanheira e Francisco Guimarães, Filho & C.^a, que depois os selavam com as marcas das lojas que faziam as encomendas. Os instrumentos de ambas as fábricas, bem como os que eram construídos exclusivamente para as lojas já referidas, podem hoje encontrar-se nos espólios de inúmeras bandas filarmónicas (BF) um pouco por todo o país, havendo ainda alguns que se encontram em utilização, sobretudo nalgumas bandas do interior. Historicamente, a grande quebra no fabrico ocorreu por volta da década de 40. A procura cada vez mais intensa de instrumentos de diapasão normal (Lá3 = 440 Hz), sobretudo fabricados nos EUA e em França, e a falta de adaptação das empresas portuguesas a esta nova realidade, que implicava um investimento no desenvolvimento de novos moldes e formas de construção, resultou na extinção progressiva da produção nacional ao longo da década de 50. A fábrica Francisco Guimarães, a única que ainda existe, limita-se a construir clarins para *fanfarras civis e militares. **3. Cordofones. (i) Guitarra.** Os primeiros instrumentos com semelhanças às actuais guitarras, nas dimensões, na estrutura mecânica e no timbre, tiveram origem na década de 20 em oficinas de diferentes construtores como os irmãos Alvaro Marciano da Silveira [VER Ilhéu, Álvaro] ou ainda de João Pedro *Grácio Júnior. Na sua manufatura, durante o séc. XX, estiveram activas várias oficinas onde a guitarra era produzi-

da e cujo resultado no final do século era possível observar através de várias espécies, ora conservadas em instituições ora no espólio de particulares, normalmente ligados aos círculos artístico-musicais do *fado, e que as utilizam em fonogramas e em concertos. Dos construtores activos nas diferentes épocas, as informações existentes ou disponíveis devem-se em parte ao trabalho efectuado por Michel'Angelo *Lambertini, onde se referem alguns nomes ligados ao fabrico de guitarras (Lambertini 1914a). Este autor teria escrito o seu livro com base em informações recolhidas previamente por Sousa Viterbo em fontes primárias. Mais tarde, também Armando Simões efectuou algum trabalho de recolha directa de informação, através de construtores em actividade, que tinham já abandonado esta profissão ou ainda dos respectivos descendentes (Simões 1974). À lista de construtores é ainda possível acrescentar outros nomes referidos por Pedro Caldeira *Cabral, 16 dos quais no activo (Cabral 1999: 198-199). De todos os nomes referenciados há a destacar, na transição do séc. XIX para o séc. XX, o de António *Duarte. Este construtor trabalhou na cidade do Porto e teve o seu período de actividade entre 1870 e 1919. Dos instrumentos que fabricou e que sobreviveram, é possível observar que não obedeciam às normas de construção da guitarra fabricada em Lisboa. Activo nesta época, mas em Lisboa, esteve Augusto Vieira (entre 1888 e c. 1920), obtendo ao longo da sua carreira vários prémios com as suas guitarras, em 1900 (Paris), 1901 e 1904 (EUA). Irmão de Augusto Vieira, António Victor Vieira esteve activo entre 1895 e 1935 e, tal como o irmão, as suas guitarras ganharam prémios nacionais e internacionais, em Paris (1900), nos EUA (1904) e no Rio de Janeiro (1908). João Rodrigues da Rosa (?1883-?1935) fundou a sua oficina em 1904, no Limoeiro, em Lisboa. Tal como A. V. Vieira, João Rosa foi discípulo do célebre construtor Manuel Pereira (1840-1889). Construiu a sua última guitarra em 1922, altura em que no mesmo local se terá estabelecido João Pedro *Grácio, que foi o patriarca de uma família de construtores de três gerações ligadas ao fabrico de guitarras, tendo o seu trabalho sido premiado na Exposição Universal de 1910. Dos filhos que continuaram o seu ofício, destacam-se João Pedro Grácio Júnior e Joaquim (Quim) *Grácio. O primeiro obteve maior fama entre os construtores de guitarras do séc. XX. Aperfeiçoou o trabalho do pai na qualidade sonora dos instrumentos e no cuidado com os acabamentos e escalas. Na sua oficina, no Cacém, recebeu guitarristas como *Armandinho, *Petroliño, Fontes *Rocha, Raul *Nery e Arthur *Paredes, o último dos quais o estimulou a aperfeiçoar o modelo da guitarra de Coimbra.



Detalhe da construção de uma guitarra portuguesa na oficina de Gilberto Grácio. Cacém, 1999. Museu do Fado.

Quim Grácio foi o outro construtor que fabricou guitarras, violas, bandolins, violinos e arcos de violinos. Começou a trabalhar fora da oficina paterna a partir dos anos 50. Esteve em Chicago (EUA) a trabalhar na oficina de um construtor de violinos e arcos. Já em Portugal, na década de 70, teve a sua oficina, primeiro na Costa de Caparica, e mais tarde na Sobreira de Caparica. Neto de J. P. Grácio e filho de J. P. Grácio Júnior, Gilberto Marques *Grácio é o actual membro da família em actividade, estabelecido com oficina no Cacém. Assistiu o pai até à data da sua morte, terminando inclusive algumas das suas guitarras inacabadas. Em 1969, em colaboração com F. Rocha, e em 1972, por sugestão de Carlos *Paredes, realizou modelos híbridos de guitarra com características simultâneas do modelo de Coimbra e do de Lisboa. Nos anos 70 reabriu a oficina da família no Coimbrão (Leiria). Em 1998 foi homenageado em sessão pública pela Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado. Na cidade do Porto há a destacar o construtor Domingos Cerqueira da *Silva (1901-1980), que fabricou instrumentos para Alvaro Martins, José Nunes e F. Rocha. Também ele foi herdeiro de uma tradição familiar que remontava ao seu avô. Com oficina na Rua Costa Cabral, rua onde o pai e o avô já trabalhavam, estabeleceu-se por conta própria em 1962. Na sua juventude esteve em Lisboa, onde trabalhou para A. V. Vieira. Referência incontornável e da maior importância para o fabrico de guitarras no séc. XX é o construtor A. M. da Silveira (1883-1972). Natural do Funchal, foi para Lisboa aos 20 anos de idade, onde trabalhou para a oficina de Arthur de Albuquerque, na Rua da Boavista, antes de começar por conta própria em 1907, na mesma zona do Conde Barão. Ainda no Funchal, começou a aprender o ofício com o construtor Augusto da Costa. Durante 40 anos trabalhou na Travessa dos Inglesinhos, e nos anos 60 mudou-se para a sua casa-oficina no Beco de São Lázaro (Cabral 1999: 204). Armando Simões faz referência ao encontro com este construtor de guitarras em 1963 (Simões 1974: 124). Alvaro da Silveira obteve apoio do Insti-

tuto de Arte Contemporânea, nos anos 30, para realizar um estágio em Cremona (Itália). Teve encomendas de alaúdes e outros instrumentos por parte de um grupo inglês de música antiga que trabalhava na BBC de Londres. No seu trabalho, mestre Álvaro Ilhéu, como era conhecido no meio, distinguiu-se na construção pelo cuidado com que fazia a junção do braço com a caixa, fazendo terminar o braço por uma linha oblíqua em arco, em vez da tradicional oblíqua recta. O construtor Manuel *Cardoso foi bastante marcado pela prática profissional de A. M. da Silveira. Tendo-se estabelecido durante 40 anos com oficina em Odivelas, trabalhara anteriormente com Silveira, de quem aprendeu a arte nos anos 60, pouco depois de ter chegado a Lisboa. Nos últimos vinte anos da sua vida fez centenas de guitarras, violas, *banjos e bandolins de boa qualidade, sendo ainda óptimo no trabalho de restauro. A construção de guitarras teve um decréscimo significativo aquando da I Guerra Mundial, levando os artesãos a dedicarem-se a profissões alternativas, ora num domínio próximo do seu mister (carpintaria ou marcenaria), ora em actividades que nada tinham que ver com o seu anterior ofício. Outro aspecto deste declínio foi o aparecimento da *rádio e do fonograma. Contudo, foi após o golpe militar do 28 de Maio de 1926 que o regime do Estado Novo passou a encarar o fado como arte de «baixos costumes morais» das camadas sociais pobres, proibindo e sancionando os *bailes populares nas romarias e as serenatas pelas ruas. Porém, após a II Guerra Mundial, o Estado Novo integraria o fado na sua *política cultural. Dos construtores em actividade destacam-se, entre outros, G. Grácio (com oficina na Aqualva, Cacém), Álvaro *Ferreira (com casa-oficina em Viana do Castelo) e Óscar *Cardoso, que seguiu a tradição de seu pai, Manuel Cardoso, de quem herdou a oficina no Casal do Privilégio, em Odivelas. Em 1986, com 26 anos de idade, a Secretaria de Estado da Cultura ofereceu-lhe uma bolsa para a Escola Internacional de Luteria em Cremona (Itália), a mesma instituição em que estudara Álvaro da Silveira nos anos 30 e onde Ó. Cardoso estudou com o mestre Scarpini. Regressou ao país em 1990, para trabalhar na oficina de seu pai. As suas guitarras são conhecidas em vários países, nomeadamente no Brasil, EUA, Japão e em países europeus. Recebeu vários prémios, entre os quais se contam a medalha de mérito do município de Odivelas, em 2000. Na última década do séc. xx, destacam-se também Jorge *Ulisses e Fernando *Meireles, construtores de guitarras e de outros instrumentos de corda dedilhada. (ii) **Violino.** A construção de violinos e de outros instrumentos desta família não atingiu particular ex-

pressão em Portugal durante a primeira parte do séc. xx. O amador Alfredo Bensaúde (Açores, 1856-?) produziu alguns instrumentos, mas tanto J. M. Silva (com casa aberta em Lisboa, em 1904) como Miguel Rodrigues (c. 1880-?1956, com oficina na mesma cidade, no Largo da Biblioteca), mais tarde associado a Artur Martins (m. ?1973), apenas se dedicaram ao restauro, com irrelevantes incursões no fabrico. Álvaro M. da Silveira construiu violinos, mas lamentava-se de os não vender, tendo preferido as guitarras portuguesas e as violas. José Domingos *Brandão estudou a arte de violino na Alemanha, tendo construído diversos instrumentos. Todavia, foi essencialmente violoncelista de orquestra. Apenas a família *Capela, em Anta, Espinho, veio suprir, em meados do século, a lacuna na profissionalização desta área. Em 1976, Quim Grácio, uma vez regressado dos EUA, montou oficina de reparador na Costa de Caparica, sendo esporádico construtor de violinos. A partir de 1987 começaram, porém, a chegar vários violinos estrangeiros à região de Lisboa, reparando e construindo instrumentos. Primeiramente, Jean-Yves Matter (n. 1953), restaurador e especialista em arcos, mudou-se para o Porto, em 1996; Christian Bayon (n. 1955) instalou-se em Lisboa no ano de 1990, dedicando-se à construção e reparação de instrumentos. Desenvolveu igualmente investigação musicográfica, tendo como assistente a violista Elise Derochefort (n. 1975). Youri Bouchaguine (n. 1958), no final do século a trabalhar no Estoril, chegou a Portugal em 1992 para dirigir o curso de construção de violinos da Escola de Arcos do Estoril (onde J.-Y. Matter também foi professor), instituição efémera, ainda que única no país a programar um currículo nesta área do fabrico de instrumentos. Com formação nesta escola, destacam-se, além de Bruno Lopes (Lisboa, 1964-1997), os violinos de origem brasileira Luiz Alfredo dos Santos e Jorge Bertoldo (n. 1967), este no final do século assistente de J.-Y. Matter. Por outro lado, Celestino Clemente (n. 1955), com uma sólida aprendizagem de violino concretizada no estrangeiro, abandonou praticamente esta actividade após ter construído ou reparado diversos instrumentos. Jaime Nobre (n. 1923), depois de uma estadia em África e na Venezuela, regressou em 1996 e instalou-se em Faro, onde fabrica instrumentos e arcos. Manuel Alves (Belinha) (n. 1959) produz e repara em Paços de Brandão. Margarida Oliveira (n. 1955) também restaura, em Lisboa, e o violinista José Machado (n. 1955) tem construído instrumentos de qualidade reconhecida.

Bibliografia: Cabral, Pedro Caldeira (1999) *A guitarra portuguesa*. Alfragide: Ediclube; Calazans, Fernando (2000) *Os violinos da família Capela num contexto da*

violaria em Portugal. Diss. de mestrado, FLUC; Henrique, Luís (2004/1999) *Instrumentos musicais*. Lisboa: FCG; Lambertini, Michel'Angelo (1914a) *Industria instrumental portuguesa: Apontamentos*. Lisboa: Tip. Anuário Comercial; Id. (1914b) *Primeiro núcleo de um Museu Instrumental em Lisboa: Catalogo sumario*. Lisboa: Tip. A Editora; Langwill, Lyndsay G. (1969) *Index of Wind-Instruments Makers*. Edimburgo: Ed. Aut.; Morais, Manuel (ed.) (2002), *A guitarra portuguesa*. Lisboa: Estar-Centro de História da Arte da Universidade de Évora; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG; Pimentel, Alberto (1989/1904) *A triste canção do Sul: Subsídios para a história do fado*. Lisboa: Dom Quixote; s.a. (1946) *Revista dos Alunos do Conservatório de Música do Porto 5*; Simões, Armando (1974) *A guitarra: Bosquejo histórico*. Évora: Eborante; Valença, Manuel (1995) *A arte organística em Portugal depois de 1750*. Braga: Ed. Franciscana.

GERHARD DODERER (1; 2, i), ANDRÉ GRANJO (2, ii), PEDRO SALSA CRISÓSTOMO (3, i) E FERNANDO CALAZANS (3, ii)

CONTRACANTO. 1. Bandas filarmónicas. 2. Fado. Termo utilizado pelos músicos em vários domínios musicais para designar uma segunda melodia, fragmento ou figuração melódica que «responde» à melodia principal. **1. Bandas filarmónicas.** No repertório das *bandas filarmónicas, o contracanto é uma melodia secundária que se articula com a melodia principal estabelecendo com esta um diálogo caracterizado por contrastes rítmicos e melódicos. O contracanto é executado por instrumentos distintos dos que interpretam a melodia principal, os saxofones tenores e os barítonos e bombardinos (instrumentos da família dos *saxhorns*), conjunto ao qual é também atribuída a designação «contracanto». Do mesmo modo, o termo «melodia» designa os clarinetes e os trompetes, instrumentos que maioritariamente executam a melodia principal. **2. Fado.** No *fado, os contracantos são pequenas melodias ou figurações melódicas improvisadas, executadas pela *guitarra nos silêncios da voz entre os versos sucessivos de uma estrofe, ou entre várias estrofes, funcionando como elementos de transição de uma frase para outra. Alguns contracantos utilizam técnicas de reforço musical do sentido de algumas palavras-chave, tais como um intenso *vibrato* («gemido»), para exprimir emoções, ou figuras ascendentes ou descendentes para aludir a certos símbolos ou imagens. Alguns contracantos, que em certos casos podem ser atribuídos a guitarristas específicos, foram transformados em fórmulas melódicas-padrão. Por exemplo, os contracantos

frequentemente utilizados por Raul *Nery têm sido imitados por guitarristas mais novos.

Bibliografia: Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1994) «Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado» in Joaquim Pais de Brito (ed.), *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: MNE-Electa.

PAULO LAMEIRO (1) E SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO (2)

COOL HIPNOISE. Grupo musical fundado em Lisboa em 1993 por Tiago Santos (guitarra eléctrica), Francisco Rebelo (baixo eléctrico), João Gomes (instrumentos de tecla), Nuno Reis (trompete), Paulo Muiños (saxofone), então alunos da Escola de Jazz Luís Villas-Boas (anteriormente designada Escola de Jazz do *Hot Clube de Portugal), e Melo D (vocalista). O grupo pretendeu criar um estilo eclético, de cariz pós-moderno, através do revivalismo de géneros de origem afro-americana surgidos na década de 70, recorrendo a instrumentos de tecla como o *Fender Rhodes* e o *Hammond* de modo a evocar o imaginário musical da época, aliados às novas possibilidades tecnológicas dos anos 90, inserindo-se, deste modo, estilisticamente, no âmbito do *acid-jazz* (estilo musical surgido nos anos 80 e 90, que sintetiza elementos do *jazz, do funk e do *rhythm'n'blues*). As afinidades estilísticas com o *acid-jazz* estão especialmente patentes nos dois fonogramas iniciais, *Nascer do Soul* (1995) e *Missão Groove* (1997), produzidos por destacados produtores musicais nesta corrente (Ralf Droeemeyer, Luke Williamson e Nick Manasseh). Em *Música Exótica para Filmes, Rádio e Televisão* (2000), o grupo pro-



Cool Hipnoise no Teatro Académico de Gil Vicente. Coimbra, 1996. Fotografia de Alexandre Simões.

curou acompanhar as novas tendências da *música de dança electrónica, nunca perdendo as referências anteriores. Este fonograma teve a particularidade de ter sido interpretado exclusivamente por vocalistas convidados como Marga Mungwambe, Orlando Santos, Fernanda Abreu, Last Poets, Sara *Tavares e Simone de *Oliveira. As suas composições incluem elementos associados à música de dança (a utilização de caixas de ritmos, *sampling*), ao *soul* e *rap* (sobretudo na interpretação vocal), ao *reggae*, ao *funk* (nomeadamente nos arranjos para instrumentos da família dos metais e a utilização do baixo eléctrico no delineamento das linhas melódicas e no suporte rítmico) e ao *jazz* (sobretudo na centralidade das *jam sessions* levadas a cabo tanto nos ensaios como nas gravações de fonogramas e actuações ao vivo). Os textos, na sua maioria, fazem referência à liberdade expressiva associada à prática da dança e aos seus contextos, com alguma incidência nas temáticas amorosas (sedução) e de problemáticas sociais. Os seus espectáculos são caracterizados pelos novos arranjos das canções editadas em fonograma e pela interacção intensa com o público, sobretudo através do vocalista. A visibilidade alcançada a nível nacional pelo grupo traduziu-se numa intensa actividade de concertos em Portugal (p.ex. *Festival de Vilar de Mouros) e no estrangeiro (p.ex. Festival Printemps de Bourges), na reedição do álbum *Nascer do Soul* (1996) e na obtenção do galardão Disco de Prata com o álbum *Missão Groove* (1997). Receberam ainda o Prémio Blitz para Melhor Álbum do ano de 1997.

Discografia: (1995) *Nascer do Soul*. NS; AAVV (1997) *Ant3na*. BMG; AAVV (1997) *Prômúsica*. Prômúsica; (1997) *Missão Groove*. NS; AAVV (1998) *Ao vivo na Antena 3*. NS; AAVV (1998) *Blitz OMD' 97: Os Melhores de '97*. EMI-VC; AAVV (1998) *Noites Longas: A União Faz a Dança*. SONY; AAVV (1998) *Portugal98*. EMI-VC; AAVV (1998) *Tejo Beat*. NS; (1998) *Missão Groove* (com CD Bónus). NS; AAVV (1999) *XX = 20 Anos XX = 20 Bandas: Xutos & Pontapés: Tributo*. EMI-VC; (2000) *Música Exótica para Filmes, Rádio e Televisão*. NS.

ANA FILIPA CARVALHO

CORBIN de Mangoux, **Solange** (n. Vorly, França, 5 Abr. 1903; m. Bourges, França, 11 Set. 1973). Musicóloga francesa, especialista em música eclesiástica medieval. Durante a ocupação alemã de França, viveu, entre Fev. 1942 e Jan. 1943, em Portugal, onde recolheu elementos para as suas teses académicas. Dedicou dois dos seus três livros publicados e vários artigos aos documentos musicais portugueses. No seu *Essai*, definiu o conceito de «notação portuguesa», primeiro fruto científico do seu estudo da paleografia musical. Esteve também atenta às sobrevivências medievais nas práticas religiosas do séc. xx, cruzando a documentação

escrita com o estudo da tradição oral. O seu profundo conhecimento do repertório eclesiástico e a sua contribuição para o estudo das notações neumáticas conferiram-lhe grande prestígio no mundo académico.

Obra literária: (1952) *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age*. Paris: Les Belles Lettres; (1957) *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint: Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (analyse de documents portugais)*. Paris: Les Belles Lettres; (1960) *L'église à la conquête de sa musique*. Paris: Gallimard.

MANUEL PEDRO FERREIRA

CORDEIRO, Joaquim dos Anjos (n. Lisboa, 20 Mar. 1903; m. Faro, 18 Nov. 1982). Cantor. Começou a cantar *fado com 11 anos, em retiros e tascas. Com a morte da sua mãe, passou a viver com o seu tio Carlos Cordeiro, sapateiro e poeta popular (autor de algumas letras que viria a cantar), que lhe ensinou o seu ofício. Depois de cumprir o serviço militar (Portugal e Angola, 1927-1929) começou a sua carreira profissional actuando no Bar dos Anjos e no Café Luso (1929). Até então cantava maioritariamente «fado castiço» com letras de temática amorosa. Em 1931 mudou-se para Olhão, onde centrou a sua carreira artística, e, por influência de Vasco Santana, começou a cantar «fado jocoso», repertório pelo qual obteve maior notoriedade. Em 1943 regressou a Lisboa, onde desenvolveu a sua carreira até 1978, actuando na Emissora Nacional (**Serões para Trabalhadores*, e.o.) e, mais tarde, na RTP. Paralelamente participou em espectáculos apresentados em Portugal, Angola e Moçambique, integrado em vários agrupamentos artísticos (Estrelas de Portugal, Caravana de Vedetas, e.o.). Os textos humorísticos eram baseados em letras de fados difundidos na época (*O vinho mora em Lisboa, Zé Caloteiro, Trabalho vai-te embora, Casa bera*, e.o.), alteradas de forma a potenciar a sátira, um pouco à semelhança de Hermínia *Silva, ou narrando episódios caricatos originais.

Bibliografia: AAVV (1967) *Album da Canção* (Ano 57, 5) [número dedicado a Joaquim Cordeiro].

Discografia: (1958) *Ó Cordeiro Aberta o Cinto / Fado do Perdido / A Tragédia da Rita / Um Lar à Portuguesa*. PARL [EP]; (1959) *Um Toureiro em Maus Lençóis*. PARL [EP]; (1998) *Joaquim Cordeiro*. MOV. (s.d.) *Vão lá Esfolando Ésse*. FF [LP].

JOÃO SILVA

CORETO. Edificação fixa ou provisória erguida ao ar livre, nos adros e em praças ou jardins públicos, em áreas rurais e urbanas, onde as bandas de música tocam em ocasiões festivas tais como as *festas religiosas, comemorações dos santos populares, *bailes e cerimónias públicas. Construídos em madeira, em ferro fundido ou em betão armado, os coretos têm diversas formas que variam entre o simples terraço quadrangular e o majestoso pavilhão



Banda dos Escuteiros de Barroselas actuando no coreto, nas festividades da Romaria de Nossa Senhora d'Agonia. Viana do Castelo, 1998. Fotografia de Salwa Castelo-Branco. Arquivo do INET-MD.

octogonal. Muitos são inspirados no gosto europeu pelo exótico, patente em alguns dos motivos arquitectónicos que ainda hoje caracterizam as linhas da generalidade dos coretos. Os primeiros coretos armados em Lisboa datam de finais do séc. XVIII, tendo a sua construção tido o seu período áureo entre finais de Oitocentos e a primeira década do séc. XX (Relvas e Braga 1991). A definição de coreto que surge em Portugal na primeira metade do séc. XIX é: «pequeno coro feito para alguma função» (Silva 1831). Dos vários agrupamentos musicais a que se destinaram os coretos, foram as bandas de música que mais se apropriaram deste espaço e com ele se identificaram até finais da década de 70 do séc. XX, altura em que o número dos seus elementos aumentou significativamente. De 15 a 25 músicos no início do século, as *bandas filarmónicas passaram para 40 a 70 elementos no final do século, ou até, no caso das *bandas militares, ultrapassando a centena. Este aumento, aliado à integração nas bandas de instrumentos de percussão com grandes dimensões (timbales, xilofones, «baterias de jazz», etc.), obrigou os agentes de produção a encontrarem novos espaços para as actuações destes agrupamentos. O coreto deu lugar ao palco, espaço com maiores dimensões e com condições técnicas adequadas para receber outros agrupamentos musicais e equipamento de som e de luz.

Bibliografia: Relvas, Eunice; Braga, Pedro Bebiano (1991) *Coretos em Lisboa*. Lisboa: Fragmentos; Silva, António de Moraes (1831) *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Imp. Régia.

PAULO LAMEIRO

CORO. 1. Geral. 2. Coros amadores.

1. Geral. Termo com diferentes acepções: grupo de vozes ou repertório que este executa; espaço performativo onde se dispõem os elementos do coro; cordas parelhadas em instrumentos como o *bandolim, a viola de arame ou a *guitarra. A designação coro foi também utilizada por colectores para referir grupos e repertórios de tradição oral de matriz rural cantados a duas, três ou quatro vozes, aglutinando e simplificando num termo a diversidade de categorias e de géneros existentes (cante, cantarêu, cantarola, *cramol, *terno, etc.). Ao longo do séc. XX, a prática coral institucionalizou-se gradualmente no âmbito das paróquias, no ensino da música, no teatro, nas *associações recreativas, nos *orfeões, e.o.

Paralelamente, esta prática foi caindo em desuso em contextos rurais (Pereira 1950, 1957 e 1959), em particular o canto a duas, três e quatro vozes, o que se pode explicar pela marginalidade de que foi objecto nos processos de revivificação das tradições musicais orais, com excepção dos coros alentejanos. Assim, pode considerar-se excepcional a organização em Santarém, em 1961, do Encontro de Coros Regionais, que, sob o patrocínio da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), reuniu coros de diferentes regiões continentais (Minho, Douro Litoral, Beira Alta e Alentejo). Contudo, se as práticas desapareceram, o seu repertório encontra-se, parcialmente e com novas representações, na documentação levada a cabo por colectores e estudiosos (Gonçalo *Sampaio, Vergílio *Pereira, João Ranita *Nazaré, e.o.) e na prática performativa de alguns coros amadores. Dos grupos institucionalizados, excluindo coros de instituições músico-teatrais, a actividade coral profissional não teve equivalente à actividade amadora. O primeiro coro profissional instituído em Portugal data de 1964, por iniciativa da FCG.

2. Coros amadores. Um coro, amador ou profissional, é uma instituição vocacionada para o canto com objectivos definidos e dirigidos. A prossecução de fins exclusivamente artísticos ou lucrativos, própria de um coro profissional, está longe de uma finalidade socioafectiva, quando muito de fruição estética, que define um coro amador. Um coro amador apresenta-se como um grupo de pessoas associadas em ordem à prática do gosto

musical, ao prazer da convivência, ao entusiasmo do ensaio e à alegria do concerto. Ao nível da técnica musical, exige-se um ouvido e uma voz minimamente adequadas, sob a orientação de um regente de coros. O *Orfeão Académico de Coimbra (OAC), fundado em 1880, inspirado no modelo francês que surgira cinquenta anos antes, foi a primeira sociedade coral instituída em Portugal. Na verdade, a era de Oitocentos foi o «século da música coral» devido aos grandes movimentos corais franceses, os imediatamente pós-revolucionários ou os restauracionistas e republicanos do Orphéon e os alemães dos Liedertafel. Já no séc. xx — enquanto em Londres se podia assistir a grandes *festivais corais no Palácio de Cristal, em França se organizava o movimento A Coeur Joie, desde 1945 e na Alemanha o Europa Cantat, desde 1961 —, em Portugal não se assistiu à instituição de um movimento coral. De nada valeu a disciplina de Canto Coral na escola portuguesa do Estado Novo, frequentemente desacreditada por falta da necessária preparação pedagógica [VER Ensino da música]. Depois, sem uma *política cultural, nem sequer fizeram escola as iniciativas particulares ou sectoriais de uma Sociedade Coral Duarte Lobo ou de um Orfeão da Emissora Nacional, com a excepção porventura do Coro Poliphonia, o único que vingou até ao presente. Vozes esclarecidas, como as de Fernando *Lopes-Graça, não conseguiram aproveitar a abertura à Europa dos anos 50 e 60 para a implementação de um movimento coral. Este apareceu apenas em

1973, depois do fracasso, por ele comentado, das Primeiras Olimpíadas do Canto Coral projectadas em 1958 pelo Orfeão do Porto (Lopes-Graça 1973: 156-157). Em 1966, por iniciativa do OAC, realizou-se em Coimbra o I Encontro de Grupos Corais, no qual participaram o OAC, o Choral Phidelius de Torres Novas, o Coral de Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra, o Grupo Coral Alfredo Keil de Santarém, o Coro da *Academia de Amadores de Música de Lisboa, o Coral Stella Vitae de Lisboa e o Coral Luísa Todi de Setúbal. Foi a região centro a iniciar o debate para um movimento de coros, que iria explodir nos anos 70, também graças à revolução do 25 de Abril de 1974. Em 1971 foi o Coral de Letras da Universidade do Porto que tomou a iniciativa. No mesmo ano, surgiu o I Encontro de Coros do Norte de Portugal (Vila Praia de Âncora, 1971). Em 1973 iniciou-se o pequeno ciclo do Festival dos Três Coros — Academia de Amadores de Música, Phidelius e D. Pedro de Cristo de Coimbra —, ainda num propósito organizativo da prática coral. Em 1977, por iniciativa do Coral de Lagos, começaram os Festivais de Coros do Algarve, que ainda se realizavam no final do século. No ano seguinte teve lugar em Lisboa o primeiro encontro de 27 coros amadores, que levaria à formação, em 1980, da Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa. Graças a esta associação, institui-se o Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa, que em 1981 já reunia 52 coros e que em 1985 contava com a participação de 103 coros da Grande



Concerto do Coral Públia Hortênsia, XIX Festival de Coros do Algarve. Faro, 1995. Colecção do Coral Públia Hortênsia.

Lisboa. Além do espectáculo coral alargado que promoveu e as iniciativas de divulgação e formação timidamente iniciadas, esta associação pode ser considerada a primeira federação coral em Portugal. Ainda em 1980, por ocasião das comemorações do primeiro centenário do OAC, foi promovido por esta instituição o I Encontro Nacional de Coros Amadores a nível nacional, que juntou nas margens do Mondego 79 coros de todo o país, num total de mais de 2000 vozes. Nas décadas de 80 e 90 assistiu-se a uma multiplicação de encontros ou festivais de coros a nível regional ou sectorial (incluindo o sector paroquial ou litúrgico, em que o Serviço Diocesano de Música do Porto teve papel relevante). Porém, foi apenas em Out. 2000 que teve lugar em Seia o I Congresso Nacional de Coros. Organizado pelo orfeão local, com uma presença de 220 representantes de coros amadores, nele foram discutidas novas linhas programáticas. Entre os compositores portugueses mais representados no repertório dos coros amadores contam-se: Manuel *Faria, F. Lopes-Graça, Mário Sampaio *Ribeiro, Paulo *Brandão e Eurico *Carrapatoso.

Bibliografia: Lopes-Graça, Fernando (1973) *A música portuguesa e os seus problemas: III*. Lisboa: Cosmos; Nazaré, João Ranita (1984) *Prolegomenes à l'ethnoscologie de la musique*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais; Pereira, Vergílio (1950) *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Id. (1957) *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Id. (1959) *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

Discografia: AAVV (1996) *Os Melhores Coros Amadores da Região Centro: Beira Alta-Beira Baixa*. Public-Art; AAVV (1996) *Os Melhores Coros Amadores da Região Centro: Costa de Prata-Bairrada*. Public-Art; AAVV (1996) *Os Melhores Coros Amadores da Região Centro: Costa de Prata-Ribatejo Norte*. Public-Art; AAVV (1997) *Os Melhores Coros Amadores da Região de Lisboa*. Public-Art [3 CD]; AAVV (1997) *Os Melhores Coros Amadores da Região: Grande Lisboa*. Public-Art; AAVV (1997) *Os Melhores Coros Amadores da Região Norte: Douro Litoral (Norte)-Minho (Sul)*. Public-Art; AAVV (1997) *Os Melhores Coros Amadores da Região Norte: Douro Litoral (Sul)*. Public-Art; AAVV (1997) *Os Melhores Coros Amadores da Região Norte: Minho-Costa Verde*. Public-Art; AAVV (1997) *Os Melhores Coros Amadores da Região Norte: Trás-os Montes e Alto Douro*. Public-Art; AAVV (1997) *Os Melhores Coros Amadores da Região: Ribatejo-Estremadura Norte*. Public-Art; AAVV (1998) *Os Melhores Coros Amadores da Região: Alentejo*. Public-Art; AAVV (1998) *Os Melhores Coros Amadores da Região: «Cante Alentejano»*. Public-Art; AAVV (1998) *Os Melhores Coros Amadores da Região: Grande Porto*. Public-Art; AAVV (1999) *Os Melhores Coros Amadores da Região: Açores*. Public-Art; AAVV (1999) *Os Melhores Coros Amadores da Região: Algarve*. Public-Art; AAVV (1999) *Os Melhores Coros Amadores da Região: Madeira*. Public-Art; AAVV (1999) *Os Melhores Coros Amadores da Região: Porto*. Public-Art; AAVV (2000) *Os Melhores Coros Amadores da Região Centro: Coimbra*. Public-Art.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA (1) E JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO (2)

CORO GULBENKIAN. VER Fundação Calouste Gulbenkian.

CORPORAÇÃO DOS ESPECTÁCULOS (CE). Instituição coordenadora e representante das actividades do sector dos espectáculos durante o Estado Novo. Foi criada pelo ministro das Corporações (Dec.-Lei n.º 42 524 de 23 Set. 1959). Em harmonia com os princípios consignados no Estatuto do Trabalho Nacional (1933), documento que marca simbolicamente o início do corporativismo do Estado Novo, a CE «constitui a organização integral das actividades de espectáculos e tem por fim coordenar, representar e defender os interesses dessas actividades e exercer a sua actividade no plano nacional, em colaboração com o Estado e as demais corporações» (Dec.-Lei n.º 42 524). A sua estrutura era semelhante à da UGE/*Associação Portuguesa de Empregados de Espectáculos (APEE), contemplando as seguintes secções: 1) Teatro, Música e Dança; 2) Cinema; 3) Diversões Públicas. A CE contava com 12 representantes, seis de organismos patronais provenientes da UGE e seis de organismos profissionais, provenientes dos Sindicatos Nacionais dos Artistas Teatrais, dos Músicos, dos Profissionais de Cinema, dos Toureiros Portugueses, dos Maquinistas Auxiliares de Teatro, sendo o último representante da Federação Regional dos Empregados de Escritório do Sul e Ilhas Adjacentes e da Federação do Norte dos Sindicatos dos Empregados de Escritório. A actividade da CE, condicionada pela escassez de meios financeiros e materiais (CE 1964: 5; 1971: 19), limitava-se à emissão de pareceres, à aprovação de regulamentos e à representação institucional dos sectores a si associados. O *cinema e o teatro eram as actividades que, dado o seu impacte social, mais ocupavam a CE (1971: 16). Com o fim do sistema corporativo em 1974, extinguiu-se esta instituição que se albergava na sede da então UGE/APEE. Além da sede, estas duas instituições partilhavam o mesmo órgão de imprensa (*Boletim da União de Grémios dos Espectáculos*), os mesmos princípios e, nalguns cargos consecutivos, os mesmos dirigentes.

Bibliografia: Corporação dos Espectáculos (1964) *Relatório da gerência do ano de 1963*; Id. (1971) *Relatório da gerência do ano de 1970*.

MARIA DE SÃO JOSÉ CÔRTE-REAL

CORRÊA, António Vasco de Mello (n. Lisboa, 25 Mai. 1944; m. Lisboa, 1 Out. 1982). Cantor e empresário. Começou a cantar *fado aos 12 anos no Solar da Madragoa. Apesar de a sua mãe cantar fado em festas particulares, o seu pai desaprovava a sua carreira artística, levando-o a adoptar, durante alguns anos, o nome

artístico de João Roque. Ainda na sua infância na Madragoa, conviveu com intérpretes como José *Pracana, João *Ferreira-Rosa, Manuel Azevedo Coutinho, Tereza *Tarouca, Vicente da *Câmara e Francisco Stoffel. A partir dos 16 anos, começou a actuar com regularidade em casas de fado em Lisboa e na área de Cascais (Taverna do Embuçado, c. 1960, e Arreda). Nesta fase, começou a constituir um repertório próprio de «fadros ribatejanos» (com letras ligadas ao Ribatejo, da autoria de Maria Manuel Cid, e.o.). Depois de cumprir o serviço militar em Angola (1966-1969), voltou a actuar nos locais acima referidos e, a partir de 1973, integrou o elenco das casas de fado O Poeta e A Severa. Em 1974, tendo como sócio José Luís Gordo (empresário e autor de letras do seu repertório), comprou o espaço que abria no ano seguinte com o nome Sr. Vinho, onde se manteve até à sua morte. Foi homenageado com um espectáculo no Teatro São Luiz (Lisboa, 1994). O seu estilo interpretativo aproxima-se de um canto declamado, com dicção clara, aplicando técnicas expressivas como o *vibrato*, associado ao prolongamento de sílabas e mudanças de dinâmica em palavras-chave.

Discografia: AAVV (1994) *Fado Capital*. OV; AAVV (1995) *Original Fados*. EPM; (1995) *Quentes e Boas*. EMI-VC; AAVV (1997) *Sol e Toiros: 20 Fados sobre a Festa Brava*. EMI-VC.

JOÃO SILVA

CORREIA, Arminda Nunes (n. Lagos, 26 Dez 1903; m. Lisboa, 21 Set. 1988). Cantora (soprano). Frequentou o *Conservatório Nacional (CN) na classe de Canto de Augusto *Machado e estudou a título particular com António Garcia. Foi professora no Instituto de Música de Coimbra, na *Academia de Amadores de Música e no CN. No início dos anos 30 colaborou nos concertos organizados por Francisco de *Lacerda. A sua carreira como cantora esteve muito ligada às obras portuguesas contemporâneas, nomeadamente às do compositor Fernando *Lopes-Graça, de quem apresentou numerosas canções em primeira audição. Foi elogiada pela raridade do seu timbre de voz e, sobretudo, pela qualidade da sua dicção, consequência da sua preocupação pela valorização da língua portuguesa.

TERESA CASCUDO

CORREIA, Mário António Pires (n. Vila Nova de Gaia, 26 Mar. 1952). Divulgador, ensaísta, promotor e editor. Desenvolveu um importante trabalho de reflexão sobre a *música popular portuguesa (MPP). Desde o final da década de 60, assumiu um posicionamento ideológico de contestação ao regime político de então através da divulgação da música do movimento *folk* internacional. Durante a década de

70 foi uma das vozes que defendeu a edificação da MPP. O pai foi cantor ao *desafio e a mãe integrou diversos *ranchos folclóricos do Alto Minho. Apesar de a família residir nos arredores do Porto, as frequentes estadias em Moure (Braga), terra natal da mãe, e as deslocações às festas do Minho possibilitaram, desde cedo, a proximidade com o *folclore e com a *música tradicional. Na segunda metade da década de 60, quando frequentava o ensino secundário, interessou-se pela música popular internacional, sobretudo pelo *rock* anglo-americano. Leitor da revista **Mundo da Canção (MC)* desde o seu primeiro número (Nov. 1969), tornou-se, no ano seguinte, colaborador regular deste periódico. Num primeiro período dedicou-se à divulgação da música popular internacional, ainda pouco conhecida em Portugal. Receptivo ao movimento *hippie* e ao *folk-rock* da Costa Oeste dos EUA (The Doors, Janis Joplin, Crosby, Still & Nash), acompanhou o emergir dos movimentos em prol dos direitos civis e de contestação à guerra no Vietname, protagonizados por Bob Dylan, Pete Seeger, Joni Mitchell, e.o. O crescente interesse por expressões musicais de protesto contra as políticas imperialistas, especialmente a denominada «*nueva canción chilena*», inspirou o seu primeiro livro, *A América Latina canta e luta* (1976), escrito em parceria com Daniel Viglietti. Estabeleceu um paralelismo entre as expressões musicais internacionais politicamente empenhadas e a emergente música popular protagonizada por José *Afonso e Adriano Correia de *Oliveira, defendendo uma música popular portuguesa assente no modelo do cantautor e referenciada nas músicas tradicionais que pudesse constituir uma alternativa ao *fado, ao folclore oficial e à canção ligeira [VER Música ligeira; Nacional-cançonetismo], expressões então conotadas com a propaganda do Estado Novo. Este renovado interesse pela música tradicional — próximo da concepção de Fernando *Lopes-Graça — para a edificação da canção popular portuguesa estendeu-se às práticas musicais de outros países, acompanhando o movimento internacional da *folk music*. Seria este quadro de referência que originaria *Música popular portuguesa: Um ponto de partida* (1984), obra pioneira, na qual, numa análise histórica assente na descrição do percurso dos principais protagonistas, traça a evolução da MPP desde a década de 60, apontando soluções para o seu desenvolvimento. Director da revista *MC* de 1976 até 1977, integrou em 1991 o núcleo promotor do *Festival Intercéltico do Porto (que até então apenas tivera edições em 1986 e 1990). Em 1991 deixou a economia e a gestão enquanto actividade profissional (exercida

desde 1978) e dedicou-se integralmente ao trabalho na empresa Discantus (proprietária da revista *MC*) na criação e gestão do catálogo de fonogramas importados e na programação e produção do Festival Intercéltico, bem como de outros eventos musicais, entre os quais o Festival de Jazz Europeu do Porto (iniciado em 1991). Em 1998 fundou a editora Sons da Terra, que, no final do séc. xx, tinha publicado 18 discos de recolhas musicais de tradição oral portuguesa, sobretudo consagrados às tradições da *gaita-de-foles nas áreas transmontana e coimbrã, mas também aos cantos tradicionais do Norte de Portugal e aos tocadores populares de concertinas. Em 2000 criou o Festival Intercéltico de Sendim (Miranda do Douro), local onde instituiu o Centro de Música Tradicional Sons da Terra, um espaço de estudo dotado de biblioteca, fonoteca e filmoteca, arquivo documental sonoro e fotográfico, e auditório.

Obra literária: Correia, Mário; Viglietti, Daniel (1976) *A América Latina canta e luta*. Porto: MCAN; (1984) *Música popular portuguesa: Um ponto de partida*. Coimbra: Centelha-MCAN; (1987) *Adriano Correia de Oliveira: Vida e obra*. Coimbra: Centelha; (1996) *Eurofonias: Uma viagem musical pela Europa dos povos*. Coimbra: Centelha; (1998) *José Afonso: A música tradicional na obra de José Afonso*. Amadora: CM da Amadora; (2000) *Carlos Paredes: Uma guitarra em movimento perpétuo*. Vila Nova de Gaia: SDT; (2001) *Bi benir la Gaita: Contributos para a história dos gaiteiros na Terra de Miranda*. Lisboa: Instituto de Desenvolvimento Social [booklet do CD]; (2001) *Raízes musicais da terra de Miranda*. Vila Nova de Gaia: SDT [booklet do CD].

Discografia: AAVV (1997) *Modas de Duas Igrejas, Miranda do Douro*. Ed. Mário Correia-SDT; Santos, Ezequiel dos (1997) *Ezequiel dos Santos: Gaiteiro de Vale Martinho, Mirandela*. Ed. Mário Correia; Afonso, Clementina Rosa (1998) *Modas, Lhaços e Rimances: Freixenosa, Miranda do Douro*. Ed. Mário Correia-SDT; AAVV (1999) *(An)Cantos Mirandeses: Aldeia Nova, Miranda do Douro*. SDT; AAVV (1999) *Cantigas de Segada: Caçarelos-Vimioso*. SDT; AAVV (1999) *Cantos e Músicas Tradicionais 2: Tocadores de Concertina e Cantadores ao Desafio: III Encontro Nacional: Monção 98*. SDT; AAVV (1999) *Gaiteiros Tradicionais 2: Guitaieiros del Praino Mirandés: Rezosa 98, Fuonte Aldé Miranda del Douro*. SDT; AAVV (1999) *Gaiteiros Tradicionais 3: Fiêsta de la Gaita de Fuólhes: Pruôba, Miranda del Douro*. SDT; Rodrigues, José Francisco (1999) *Gaiteiros Tradicionais 4: Serapicos, Vimioso*. SDT; AAVV (2000) *Cantos de la Nuêssa Tiêrra: Malhadas, Miranda del Douro*. Sons da Terra; Afonso, Domingos Esteves (2000) *Palaçoulo, Miranda do Douro*. SDT; Almeida, Flaminio de (2000) *Gaiteiros Tradicionais 6: Gaiteiro de Casal da Misarela, Coimbra*. SDT; Arribas, Ângelo (2000) *Gaiteiro de Freixiosa, Miranda do Douro*. SDT; Fernandes, José Maria (2000) *José Maria Fernandes: Gaiteiro de Urrós, Mogadouro*. SDT; Martins, Manuel Paulo (2000) *Manuel Paulo Martins: Gaiteiro de Vale de Mira, Miranda do Douro*. SDT; Póvoa, Bernardo Lopes (2000) *Tocadores de Concertina 1*. SDT; Ribeiro, António (2000) *«Toni das Gaitas»: Prelada, Porto: Gaiteiros Tradicionais 8*. SDT; Veiga, Eduardo Francisco (2000) *Eduardo Francisco Veiga: Gaiteiro de Deilão, Bragança*. SDT.

ANTÓNIO TILLY E CARLA PASSINHAS

CORRIDINHO. 1. Geral. 2. Estrutura musical. 3. Coreografia.

1. Geral. Dança de pares, de métrica binária, difundida na Estremadura, no Alentejo, no Ribatejo e no Algarve. Segundo Tomás *Ribas, teve a sua origem a partir da adaptação de «danças citadinas», nomeadamente a polca. Particularmente associado à região algarvia, o corridinho foi promovido pelo Estado Novo como um dos emblemas da região. Integra o repertório dos *ranchos folclóricos (RF) do Algarve desde a fundação dos primeiros agrupamentos, ainda na década de 30, ocupando um lugar de destaque na exibição dos ranchos em espaços ligados ao *turismo. Aliás, o mercado turístico estimulou a criação de novo repertório pelos ensaiadores dos grupos e a introdução de mudanças como o aumento do andamento e o acréscimo de passos tecnicamente exigentes (a «escovinha», p.ex.), características que imprimiram virtuosismo e exuberância à coreografia do corridinho (Souza 2003: 573). A descrição que se segue incide sobre o corridinho na região do Algarve, sobretudo no final do século em análise, período durante o qual foi praticado sobretudo por RF.

2. Estrutura musical. Uma das poucas danças portuguesas executadas apenas com acompanhamento instrumental, tendo sido documentados corridinhos executados por *flauta, *harmónica, *acordeão diatónico e tocatas de RF. O acompanhamento é geralmente constituído por duas frases curtas (de quatro compassos cada), repetidas alternadamente (ABAB ou ABACA, etc.), baseadas nas notas dos acordes da tónica e da dominante, sendo comum a utilização de um padrão rítmico constituído por um tempo longo (uma colcheia) seguido de seis curtos (semicolcheias). **3. Coreografia.** O corridinho é geralmente realizado em roda, progredindo para um semicírculo enquanto um par avança em diagonal para demonstrar o seu virtuosismo coreográfico. Divide-se em duas partes: o «corrido», preenchido pelo passo corrido em roda, em semicírculo e em diagonal, e o «rodado», realizado no mesmo lugar em passo corrido, sapateado, rodopio, peões ou «escovinha» (rodopios do par, ou de um dos elementos que desempenha o papel de *pivot*, enquanto o outro desliza ao lado do pé deste, permitindo uma rotação rápida e contínua sobre si mesmo). É frequente a improvisação coreográfica baseada nas seguintes figuras: a «escovinha» executada pela dançarina com uma perna levantada e pelo dançarino com os dois pés no chão ou realizada pelas dançarinas ao mesmo tempo que o par roda à sua volta saltando; rodopios rápidos das dançarinas sobre si mesmas, com o par a apoiá-las com uma mão, ao mesmo tempo que sapateia.

Bibliografia: Adragão, J. (1985) *O traje e a música algarvios*. Lisboa: Presença; Ferro, J. (1965) «A origem musical do corridinho do Algarve», *Correio do Sul* (13 Mai.); Leça, Armando (1942) *Música popular portuguesa*. Porto: Domingos Barreira; Pereira, Amábilio (1996) «Nas voltas do corridinho» in *Algarve: Tradições musicais II*. Faro: Grupo Musical de Santa Maria-Casa da Cultura António Bentes; Id. (1997) «Cultura popular e turismo: O folclore» in *Colóquio sobre etnografia*. Faro: Casa da Cultura António Bentes; Raimundo, Hélder; Vieira, Daniel (1990) «Música tradicional no Algarve: Abordagem e análise comparativa» in *Actas do VI Congresso do Algarve: Vol. 1*. Montechoro: Racial Clube; Ribas, Tomás (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICLP; Sardinha, José Alberto (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS; Sousa, Carla (2003) «Folclore e turismo: Reflexões sobre o Algarve» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (orgs.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.

Discografia: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1999/1970) *Antologia da Música Regional Portuguesa: Vol. 5: Beira Alta, Beira Baixa, Beira Litoral*. ASP-VC [LP]; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais*. BMG.

Filmografia: Silva, João Matos (1997) *Danças Populares Portuguesas: Uma Síntese para o Seu Conhecimento*. Cor. INATEL.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E MARGARIDA MOURA

CORTEJO ETNOGRÁFICO. Desfile temático organizado por ocasião de uma *festa religiosa ou profana, que procura exibir os componentes simbólicos mais importantes do acontecimento que representa. Os primeiros cortejos etnográficos (por vezes também designados cortejos folclóricos) foram configurados nos anos 30 por iniciativa do Estado Novo, pelas autarquias e por associações corporativas (Medeiros 2003). As características inicialmente associadas ao cortejo permaneceram até ao final do século. Todos os *festivais de folclore que se organizam em Portugal são precedidos de um cortejo etnográfico, em que os grupos participantes desfilam publicamente. Na grande maioria dos casos os festivais decorrem à noite. Os grupos convidados devem comparecer no local marcado ao fim da tarde, para jantar. Aproximadamente uma hora antes do início do festival, com todos os grupos trajados, inicia-se o cortejo, que percorre pelo menos uma zona pública, fechada ao trânsito para o efeito, em direcção ao recinto do festival. Os grupos desfilam normalmente pela ordem de actuação com o estandarte à frente, logo seguidos dos elementos que envergam os trajes mais representativos dos cantadores, da tocata e dos dançarinos. Cada grupo faz-se acompanhar de um fundo musical e, embora os grupos não dancem, indiciam movimentos balanceados do corpo durante o desfile. Alguns cortejos etnográficos podem ainda estar integrados em festividades religiosas e adquirir uma apresentação mais complexa, onde se incluem carros alegóricos exibindo as actividades agrícolas mais representativas da região.



Grande Cortejo Folclórico. Campo Grande, Lisboa. 1937. Serviço Museológico e Documental da RTP.

Ver também: Festival, 3.; Folclorização; Rancho folclórico.

Bibliografia: Medeiros, António (2003) «Primeira Exposição Colonial Portuguesa (1934): Representação etnográfica e cultura popular moderna» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (eds.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.

SUSANA SARDO

CÔRTEZ-RODRIGUES, Armando (n. Vila Franca do Campo, São Miguel, 28 Fev. 1891; m. Vila Franca do Campo, São Miguel, 14 Out. 1971). Etnógrafo, folclorista, poeta e dramaturgo. Contribuiu, com a sua vasta obra etnográfica e literária, para a divulgação da produção cultural açoriana, integrando-a nos circuitos intelectuais do continente. Aos 19 anos, terminados os estudos liceais nos Açores, seguiu para Lisboa a fim de iniciar o curso de Filologia Clássica na Faculdade de Letras (1910-1914), período em que integrou o grupo literário da revista *Orpheu*. De regresso a Ponta Delgada, iniciou a sua carreira como docente da disciplina de Francês e Cultura Francesa no Liceu de Ponta Delgada, que manteve durante 42 anos (c. 1924-1966). Assiduamente marcou presença com crónicas musicais, etnográficas e poéticas no jornal *Açores* e no boletim paroquial de Vila Franca do Campo — *A Crença*. Em 1944 fez parte do grupo fundador do Instituto Cultural de Ponta Delgada,

participando na edição da revista *Insulana*, periódico relevante do meio cultural açoriano, enquanto repositório de trabalhos etnográficos, folclóricos, históricos e literários, de autores e investigadores locais com uma temática exclusivamente dedicada à região. A partir de 1949 passou a dirigir a secção etnográfica do Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada. A terra natal constituía a fonte para os temas do seu trabalho literário, teatral e de investigação. Em 1957, o Instituto de Alta Cultura, reconhecendo o inestimável valor da sua recolha etnográfica, apoiou a finalização do *Cancioneiro popular açoriano*, obra que representa um importante contributo para o conhecimento das «tradições açorianas».

Ver também: Folclore; Música tradicional.

Obra literária: (1932) *O milhafre: Peça regional em 3 actos*. Angra do Heroísmo: Livr. Andrade Editora; (1940) *Quando o mar galgou a terra: Peça regional em 3 actos*. Ponta Delgada: Papelaria Ambar Editora; (1942) «Cantar às almas», *Açoreana*, Angra do Heroísmo [sep. da revista]; (1947) *Reflexos do Brasil no cancioneiro popular açoriano*. Coimbra: Coimbra Editora; (1960) «Adagiário popular açoriano» (1944-1953), *Insulana* 16; (1960) «Palavras», *Insulana* 16 (2): 355-361; (1982) *Cancioneiro popular açoriano*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura; (1987) *Romanço popular açoriano*. Ponta Delgada: ICPD.

Bibliografia: (1971) *Insulana* 27-28 [Ponta Delgada: ICPD]; Costa, Francisco Carreiro da (1960) «Armando Cortes-Rodrigues: Etnógrafo e folclorista», *Insulana* 16 (2): 338-352; Pavão, José de Almeida (1960) «Armando Cortes-Rodrigues: Poeta e dramaturgo», *Insulana* 16 (2): 327-337; Peixoto, José da Silva (1960) «Palavras», *Insulana* 16 (2): 320-326; Simas, Augusto Botelho (1960) «Homenagem ao poeta Armando Cortes-Rodrigues em Vila Franca do Campo», *Insulana* 16 (2): 315-319.

ANA GAIPO

COSTA. Apelido de uma família de músicos vinculada à *música erudita, constituída pelo pianista e compositor Luís Costa, sua esposa a pianista Leonilde Sá Moreira (filha do violinista e professor Bernardo Moreira de *Sá) e pelas suas filhas, a pianista Helena Sá e Costa e a violoncelista Madalena Sá e Costa.

(1) **Luís** António Ferreira da (n. São Pedro de Frelães, 25 Set. 1879; m. Porto, 7 Jan. 1960). Compositor, pianista, pedagogo e divulgador. Foi uma das personalidades marcantes da vida musical do Porto durante a primeira metade do séc. xx. Aí iniciou os seus estudos musicais com Bernardo Moreira de *Sá, prosseguindo a sua formação na Alemanha com Bernhard Stavenhagen (Munique), Viana da *Mota, Conrad Ansgor e Ferruccio Busoni (Berlim). Paralelamente à carreira como solista, dedicou-se também à música de câmara, tendo colaborado com alguns dos mais proeminentes intérpretes da época, entre os quais se destacam os violoncelistas Guilhermina *Suggia e Pablo Casals, os violinistas Georges Enescu e Jelly d'Aránye, o pianista Alfred Cortot e os quarte-



Luís Costa em casa, final da década de 1950. Colecção da família Moreira de Sá e Costa.

tos Rosé e Chaumont. Os seus conhecimentos musicais, aliados à aptidão para a docência, foram determinantes na formação de várias gerações de pianistas no *Conservatório de Música do Porto, onde desempenhou as funções de director (1933-1934). Teve igualmente um papel de considerável importância na divulgação musical. Em 1924 sucedeu a B. Moreira de Sá como director do *Orpheon Portuense. Entre vários acontecimentos musicais significativos, foi o responsável pela deslocação de Maurice Ravel ao Porto (1928), que interpretou algumas das suas composições para piano. A natureza foi uma das suas principais fontes de inspiração, reflectindo-se frequentemente nos títulos das suas peças para piano, na criação de um discurso musical de carácter poético com vagas influências do impressionismo francês no que diz respeito às harmonias, à fluência rítmica ou às texturas e figuras. As obras para piano ocupam um lugar privilegiado na sua produção, surgindo agrupadas por colecções: *Poemas do monte*; *Telas campesinas*; *Cenários*; *Estudos*; *Prelúdios*. Foi ainda autor de canções e de uma significativa produção de música para agrupamentos de câmara (onde se destacam as sonatinas para violino e viola, a *Sonata para violoncelo* e o *Trio com piano em dó menor*). Compôs ainda uma *Fantasia para piano e orquestra*, estreada em 1954 pela sua filha Helena Sá e *Costa.

Obra musical: Coro e orquestra: *A alma de Portugal* (1938); L. C. 63. Coro fem. (S, Mz.), orq. **Instrumento solista e orquestra:** *Fantasia para piano e orquestra* [1954]; L. C. 92. Pf., orq.; *Poema* (1956); L. C. 93a. Vlc., orq. **Música de câmara:** *Quarteto de cordas n.º 1* [c. anos 20]; L. C. 56. 2 vl., vla., vlc.; *No ermo dos montes* (1931); L. C. 47. Vlc., pf.; *Trio* (1937); L. C. 55. Vl., vlc., pf.; *Sonata para violoncelo e piano* (1938); L. C. 61. Vlc., pf.; *Quinteto* [c. anos 40]; L. C. 76. 2 vl., vla., vlc., pf.; *Andantino e scherzo* (1941); L. C. 70. 2 pf.; *Sonatina para violino e piano* (1947); L. C. 79. Vl., pf.; *Sonatina para viola e piano* (1949/1950); L. C. 83. Vla., pf.; *Poema* (1950);

L. C. 93b. Vlc., pf.; *Sonata para violino e piano* (1952); L. C. 89. Vl., pf.; *Sonatina para flauta e piano* (1952); L. C. 89. Fl., pf.; *Quarteto de cordas n.º 2* [c. anos 50]; L. C. 96. 2 vl., vla., vlc.; *Violino e piano* [c. anos 50]; L. C. 95. Vl., pf. **Piano:** *Fiandeira* (1903); L. C. 12. Pf.; *Ao pé da azenha* (1904); L. C. 13. Pf.; *Manhã na floresta* (1909); L. C. 22. Pf.; *Poemas do monte* (1913-1931); L. C. 36.1. Pf.; *Poemas do monte* (1913-1936); L. C. 36.2. Pf.; *Berceuse* (1914); L. C. 30. Pf.; *Telas campesinas* (1929-1955); L. C. 56. Pf.; *Prelúdios* (1937-1949); L. C. 52. Pf.; *Bucólicas* (1937-1951); L. C. 53. Pf.; *Estudos em oitavas* (1938-1956); L. C. 60. Pf.; *Sonata* (1940); L. C. 69. Pf.; *Três estudos* (1942-1951); L. C. 84.2. Pf.; *Cenários* (1944/1945); L. C. 75. Pf.; *Cenários* (1945); L. C. 75.2. Pf.; *Variações e fuga* (1945); L. C. 77. Pf.; *Danças rústicas* (1948); L. C. 81. Pf.; *Três estudos* (1950-1956); L. C. 84.1. Pf. **Voz e piano:** *Op. 4* (1915-1937); L. C. 31. V., pf.; *Op. 7* (1937-1940); L. C. 57. V., pf.; *Op. 8* (1937-1942); L. C. 51. V., pf.; *Fiandeira* (s.d.); L. C. 40. V., pf.

CRISTINA FERNANDES

(2) **Helena Moreira de Sá e** (n. Porto, 26 Mai. 1913; m. Porto, 8 Jan. 2006). Pianista e professora. Iniciou os estudos musicais com os seus pais, prosseguindo-os depois com Viana da *Mota, primeiro particularmente e depois no *Conservatório Nacional (CN), onde concluiu o curso superior em 1935. Completou a sua formação em Paris (1932), com Alfred Cortot, e em Berlim (1936-1939), com Edwin Fischer. Apresentou-se em prestigiados festivais internacionais (Estrasburgo, Wiesbaden, Festival Pablo Casals em Prades, e.o. Tocou sob a direcção de Ansermet, Van Kempen, Swarowski, Markevitch, Toldrá, Vogt, Burkhardt, Klecki, Arends, Van Remoortel, Pedro de Freitas *Branco, Silva *Pereira, e.o., e participou em concertos de câmara com E. Fischer, Paul Grümmer, Sandor Végh, Janos Starker e Pierre Fournier, e.o. Fez digressões por muitos países da Europa, pelo Brasil e em particular nos EUA (1968-1978). Formou um duo de violoncelo e piano com a sua irmã Madalena, com quem integrou o Trio Portugalíia, juntamente com o violinista Henri Mouton e o Quarteto



Helena Sá e Costa actuando no Festival Pablo Casals. Prades, 1962. Colecção da família Moreira de Sá e Costa.

Portugalíia com François Bros. O seu repertório começou por reflectir a herança germânica (Bach, Beethoven, Brahms), alargando-se progressivamente a Chopin e Schumann ou aos franceses Saint-Saëns, Franck, Debussy e Ravel. As sucessivas apresentações da integral do *Cravo bem temperado* constituíram um momento assinalável na sua carreira. Tocou-a pela primeira vez em público em 1940, na Emissora Nacional, seguindo-se, em 1946, uma série de dez concertos comentados por Cláudio *Carneiro no *Conservatório de Música do Porto (CMP) e, em anos posteriores, apresentações desta mesma obra em Espanha, na Suíça e na Inglaterra. Deu a conhecer além-fronteiras a música de Carlos Seixas, João Domingos Bomtempo, Luís *Costa, Fernando *Lopes-Graça, Armando José *Fernandes, Joly Braga *Santos e Luís de Freitas *Branco, e.o. As numerosas críticas internacionais referem-se frequentemente à sua técnica impecável, fraseado elegante e natural, ou ao seu sentido da forma. Destaca-se também a sua acção pedagógica, quer a nível particular, quer no CN (1939-1945) e no CMP (depois de 1949). Em 1954 foi convidada por Pablo Casals a ocupar o lugar de pianista permanente dos Cursos Internacionais de Música de Zermatt na Suíça. Entre 1973 e 1989 leccionou em cursos e *master classes* no Mozarteum de Salzburgo. Reconhecida não só pela clarividência, como pela dimensão humana do seu ensino, foi a responsável pela formação de gerações sucessivas de pianistas portugueses, atraindo a Portugal alunos de todo o mundo, sobretudo aos Cursos da Costa do Sol (depois Cursos do Estoril). Recebeu o prémio Beethoven (1937), instituído por Viana da Mota, e o prémio Moreira de Sá (1939). Foi agraciada com o grau de comendador da Ordem de Santiago de Espada (1982), a Medalha de Mérito da Cidade do Porto (1988), Medalha de Mérito Cultural da Secretaria de Estado da Cultura (1989), Medalha de Honra D. João VI, da Câmara Municipal do Porto (1996), e o Prémio Almada (2000).

Bibliografia: Costa, Helena Sá e; Moura, Vasco Graça (pref.); Santos, João Pedro (ed. lit.) (2001) *Uma vida em concerto: Memórias*. Campo de Letras; Pires, Filipe (1996) *Helena Costa: Tradição e renovação*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

Discografia: Soares, Alcino; Costa, Helena Sá e; Oliveira, Fernando Corrêa (1962) *Fernando Corrêa de Oliveira: Três Sonetos Líricos, Op. 16; Três Sonetos Metafísicos, Op. 2; O Príncipe do Cavalo Branco, Op. 6*. Parnaso [LP]; Trio Portugalíia (1962) *Fernando Corrêa de Oliveira: Trio, Op. 17; Sete Estudos, Op. 18; Variações, Op. 10*. Parnaso [LP]; (1965) *Fernando Corrêa de Oliveira: 50 Peças para os 5 Dedos, Op. 7*. Parnaso [EP]; Costa, Helena Sá e (pf.); Chaves, Ana Bela (vla.); Orquestra Filarmónica de Budapeste; Sándor, Janos (dir.) (1997/1984) *Lopes Graça: Viola Concertino, Piano Concertino, Diversimento*. STR-PSOM/Melodia [CD/LP]; Costa, Helena Sá e; Orquestra Sinfónica Nacional; Kurtz, Efreim; Academia de Instrumentistas de Câmara (1999) *Helena Sá e Costa*

Interpreta Beethoven e Armando José Fernandes. STR-PSOM; Costa, Helena Sá e (pf.) (2000) J. S. Bach: Live Record (Concerto Italiano, Prelúdios e Fugas do 1.º Caderno de Cravo Bem Temperado). BMG.

CRISTINA FERNANDES

(3) **Madalena Moreira de Sá e** (n. Porto, 20 Nov. 1915). Violoncelista. Aluna ainda na infância de Augusto Suggia, tornou-se discípula de Guilhermina *Suggia (c. 1924-1939) e de Isaura Pavia de Magalhães, que foi sua professora no curso superior de Violoncelo, concluído em 1940 no *Conservatório Nacional. Complementou a sua formação com Paul Grümmer (em Potsdam, 1936-1939), Gaspar Cassadó (Paris), Sándor Végh e Pablo Casals (cursos de Verão em Zermatt, Suíça, 1951-1955) e Maurice Eisenberg (Cursos de Cascais, durante vários anos). Obteve vários prémios atribuídos pelo *Orpheon Portuense (1939), pela Emissora Nacional (1943), pela Fundação Harriet Cohen (1958), pelo Conservatório de Música do Porto (Prémio Guilhermina Suggia) e pelo *SNI (*ex aequo*, 1966). Manteve com a sua irmã, a pianista Helena Sá e *Costa, um entendimento artístico que resultou num duo, por vezes alargado a outras formações, como o Trio Portugal, e posteriormente no Quarteto Portugal com Henri Mouton (violino) e, mais tarde, François Bros (violeta). Estreou obras de Frederico de *Freitas, Joly Braga Santos, Luís *Costa e Armando José Fernandes. As sonatas para violoncelo e piano destes dois últimos compositores foram-lhe dedicadas. Integrou a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1966-1984) [VER Orquestra Sinfónica da RDP] e fundou, em 1979, a Camerata Musical do Porto, onde se manteve até 1989. Ao longo de quase quatro décadas desempenhou a função de professora no *Conservatório de Música do Porto (1944-1982). É desde 1999 directora artística dos Cursos de Música Luís Costa (Fralães). Mantendo o legado artístico e musical de G. Suggia, contribuiu para dar continuidade aos seus ensinamentos em Portugal. O seu profundo domínio do instrumento e musicalidade tornaram-na uma intérprete de referência no país.

Discografia: Trio Portugal (1962) *Fernando Corrêa de Oliveira: Trio, Op. 17; Sete estudos, Op. 18; Variações, Op. 10*. Parnaso [LP]; Costa, Madalena Sá e; Oliveira, Fernando Corrêa (1965) *Fernando Corrêa de Oliveira: 8 Peças Progressivas, Op. 21*. Parnaso. [EP].

VANDA DE SÁ



Madalena Sá e Costa. Década de 50. Coleção da família Moreira de Sá e Costa.

COSTA Lima, **Alberto** Simões da (n. Torres de Mondego, Coimbra, 8 Jun. 1896; m. Silves, 4 Abr. 1990). Cantor, compositor e empresário. Instalou-se desde muito novo em Lisboa, onde se estreou em 1914, actuando em *associações recreativas no bairro em que residia (Alfama). Como era habitual na época, participou em *cegadas, mantendo, no entanto, a sua profissão de empregado de escritório e proprietário de uma tabacaria (década de 20). Profissionalizou-se em 1927, estreando-se na casa Ferro de Engomar, local que geriu com a mulher, Maria do *Carmo «Alta». Ao longo da sua carreira actuou no Retiro da Sequeira, no Café Mondego e no Solar da Alegria. Nesta casa de fados veio a ser sócio gerente na década de 30, tendo conseguido atrair um elenco de cantores de primeiro plano, como p.ex. Lucília do *Carmo, Alfredo *Marceneiro, Amália *Rodrigues, Fernando *Farinha, Ercília *Costa, Hermínia *Silva, e.o. Actuou no Éden Teatro (1920), integrou o elenco da *opereta *História do fado* no Teatro Maria Vitória (1930) e integrou a Troupe Guitarra de Portugal. Na viragem da década de 20 para a década de 30, actuou em quase todos os teatros de Lisboa e pela província, em particular nas regiões da Estremadura, Alentejo e Algarve. Do seu repertório fazem parte alguns *fados de Linhares *Barbosa, Gabriel de *Oliveira e António Rosa. Em meados da década de 20 fundou, juntamente com Joaquim *Campos, e.o., o Grémio Artístico dos Amigos do Fado, agremiação que desenvolveu um importante trabalho de beneficência. Efetuou gravações para a Columbia, em Lisboa (1926), acompanhado por *Armandinho (guitarra) e Georgino de *Sousa (viola), informação registada na Interstate Collection. Em 1931, estes fonogramas foram recensados para a revista *Gramophone* pelo folclorista inglês Rodney *Gallop, tendo sido retirados de catálogo em 1938. Além dos fonogramas, relatos da época falam-nos da gravação por este cantor dos seguintes fados: *Fado Alexandrino*, *Fado Herculano*, *Fado Rosa* e *Fado tango*, e.o. Foi alvo de homenagens, tendo a primeira tido lugar a 9 Jun. 1932. Abandonou a sua carreira de cantor em 1939, mudando residência para Silves, onde abriu um café. Foi um dos primeiros a conjugar a actividade de intérprete com a de empresário, contribuindo para uma

mudança que se veio a operar neste género com a criação das casas de fado.

Obra musical: *Fado Adelina* (s.d.); *Fado Bragança* (s.d.); *Fado Carlos Alberto* (s.d.); *Fado corridinho* (s.d.); *Fado Senhor da Serra* (s.d.); *Fado Torres do Mondego* (s.d.).

Discografia: (s.d.) *Fado da Granja / Fado José Lopes*. Columbia-VC [78 rpm]; (s.d.) *Fado do Bacalhau*. Columbia-VC [78 rpm]; (s.d.) *Fado Dois Tons / Fado Black*. Columbia-VC [78 rpm]; (s.d.) *Fado dos Passarinhos / Fado da Saudade*. Columbia-VC [78 rpm]; (s.d.) *Fado Menor / Fado Magala*. Columbia-VC [78 rpm]; (s.d.) *Fado Tango / Fado do Choupal*. Columbia-VC [78 rpm]; (s.d.) *Fado Vianinha / Fado do Bacalhau*. Columbia-VC [78 rpm].

PEDRO FÉLIX

COSTA, Beatriz (Beatriz da Conceição) (n. Charneca do Milharado, Malveira, 14 Dez. 1907; m. Lisboa, 15 Abr. 1996). Actriz e cantora. Desenvolveu uma intensa carreira artística nacional e internacional repartida entre o *teatro de revista e o cinema. Começou a trabalhar muito jovem numa fábrica de calçado. Em 1923 iniciou actividade como corista na revista *Chá e torradas* no Éden Teatro. No ano seguinte, partiu para o Brasil com a Companhia do Éden Teatro, estreando-se num espectáculo a bordo, em que substituiu a actriz Lina Demöel. O sucesso que obteve nesse espectáculo

propiciou que lhe fossem atribuídos dois números (*A garota e Menina 11*) na revista que essa companhia apresentou no Brasil. De regresso a Portugal em 1925, integrou, pela primeira vez, o elenco de actrizes na revista *Dito-sa pátria* no *Teatro da Trindade (TT) e, em 1926, estreou-se no cinema em *O Diabo em Lisboa*. Em 1928 integrou o elenco do filme *Fátima Milagrosa* e no ano seguinte participou na revista *Pó de Maio* (TT), tendo obtido o seu primeiro grande êxito em Portugal no papel de D. Chica. Em 1929-1930 actuou no Brasil com a companhia de Eva Stacchino, participando em várias revistas. Dois anos mais tarde, integrou em Paris o elenco da versão portuguesa do filme da Paramount *My Wedding Night*, onde contracenou com Estêvão *Amarante e participou em Lisboa na revista *O canto da cigarra* no Teatro Variedades (TV). A sua primeira década de actividade artística culminou com um documentário sobre o seu percurso de vida (*Beatriz Costa, Memorialista*) realizado por Artur Costa de Macedo. No mesmo ano foi «artista convidada» na primeira edição das *marchas populares de Lisboa, em que cantou a *Grande Marcha de Lisboa* de Norberto Araújo. Durante a década de 30, conquistou um lugar de destaque no cine-



Beatriz Costa (ao centro) na revista *Sempre em pé*. Teatro Variedades, Lisboa, 31 Mai. 1938. Arquivo do Circulo de Leitores.

ma e no teatro de revista. Em 1933 interpretou o papel de Alice no filme *A Canção de Lisboa* e, em 1938, o de Gracinda em *Aldeia da Roupa Branca*. Estes filmes integravam canções que a celebrizaram, como *A agulha e o dedal* e *Três corpetes e um avental*. No período entre estes dois filmes, participou em inúmeras revistas, das quais se destacam *Lua cheia* (1934), *Arre, burro* (1936), *Água vai!* (1937) e *Sempre em pé* e a *opereta *O pardal de São Bento* (1938). Em 1939 distinguiu-se como actriz principal na revista *Eh! real!* (TV). Entre 1939 e 1947 residiu no Brasil. No Rio de Janeiro, trabalhou, entre outros locais, no Casino da Urca e realizou espectáculos com Carmen Miranda (1939-1941), no Teatro República e no Teatro João Caetano (1942-1947). Em 1942 formou a sua companhia, que teve grande projecção no Rio de Janeiro e em São Paulo, integrando «artistas convidadas» como Berta *Cardoso, Ercília *Costa, Madalena de Melo, Deonilde *Gouveia, e.o. Em 1947 casou com o magnata Edmundo Gregorian, tendo suspenso a actividade artística durante dois anos. Retomou a sua carreira em Portugal (1949) na revista *Ela aí está!* (Teatro Avenida), tendo regressado ao Brasil em 1950, onde participou em várias revistas. Em 1956 regressou aos palcos portugueses para os seus últimos quatro anos de actividade como actriz. Participou em *O reboliço* (1956), *Toca a música* (1957), *Com jeito vai!* (1958) e *Está bonita a brincadeira!* (1960), última revista em que participou e que a levou em digressão a Angola e Moçambique. Ao longo da sua carreira no teatro de revista retratou figuras populares (utilizando sotaques e posturas regionais), com as quais se identificava: o «garoto», a «saloia», a «vendedeira», a «lavadeira», a «costureira». A sua carreira desenvolveu-se em articulação com os *media* (o teatro de revista, a *indústria fonográfica e o cinema), tendo celebrizado muitas das canções e *marchas populares que interpretou, sobretudo através da gravação de fonogramas e de filmes. Em 1970 regressou definitivamente a Portugal, dedicando-se até ao fim da vida à escrita das suas memórias. Os escassos registos sonoros existentes reflectem um estilo interpretativo enquadrado na tendência dominante da época em que desenvolveu a sua carreira, caracterizado por uma abordagem linear da melodia com prolongamento da última sílaba e a utilização de um ligeiro *vibrato*, sobretudo no registo agudo da voz.

Obra literária: (1975) *Sem papas na língua*. Mem Martins: Europa-América; (1977) *Quando os Vascos eram Santanas... e não só*. Mem Martins: Europa-América; (1981) *Mulher sem fronteiras*. Mem Martins: Europa-América; (1984) *Nos cornos da vida*. Mem Martins: Europa-América; (1990) *Eles e eu*. Mem Martins: Europa-América.

Bibliografia: Costa, João Bénard da (1996) *Beatriz Costa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema [opúsculo das Comemorações do Centenário do Cinema Português]; Santos, Vitor Pavão dos (1978) *A revista à portuguesa: Uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Ed. O Jornal.

Discografia: (1936) *O Balãozinho / O Vinho É Foguete*. Columbia [78 rpm]; (1977) *Beatriz Costa*. EMI-VC [LP]; (1978) *Beatriz Costa*. Orlador [LP]; AAVV (1993) *As Grandes Marchas Populares*. EMI-VC; (1996) *Grande Marcha de Lisboa*. EMI-VC; AAVV (1997) *60 Anos de Música*. MGD.

Filmografia: Filmes de ficção e documentários: *O Diabo em Lisboa* (1926) (Rino Lupo); *Fátima Milagrosa* (1928) (Rino Lupo); *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) (Leitão de Barros); *Beatriz Costa, Memorialista* (1932) (Artur Costa de Macedo); *A Canção de Lisboa* (1933) (Cottinelli Telmo); *O Trevo de Quatro Folhas* (1936) (Chianca de Garcia); *Aldeia da Roupa Branca* (1938) (Chianca de Garcia); *Beatriz Costa: Mulher sem Fronteiras* (1999) (João Matos Silva).

HUGO SILVA

COSTA, José Duarte (n. Lisboa, 4 Set. 1921; m. Lisboa, 27 Jun. 2004). Violista, compositor e pedagogo. Iniciou a sua actividade musical tocando *banjo num grupo amador de *jazz (Troupe Jazz Os Luziadas, Beato, Lisboa), tendo posteriormente estudado *viola com Martinho d'*Assunção. Pelos anos 40 conheceu José Mendonça Braga, médico, oriundo de Ponte de Sor, possuidor de uma grande biblioteca dedicada à viola, que lhe proporcionou um conhecimento muito diversificado do repertório deste instrumento. Como violista apresentou-se pela primeira vez em público em 1946 (*Sindicato Nacional dos Músicos), tendo a crítica muito elogiado não só a sua musicalidade como o grande contributo para a revitalização de um instrumento que se encontrava, a nível solista, arredado do panorama musical em Portugal. Em 1948 obteve o 1.º prémio num concurso para instrumentistas organizado pela Emissora Nacional. No ano seguinte foi-lhe concedida uma bolsa pelo Instituto para a Alta Cultura para estudar em Espanha, contactando com Daniel Fortea e Narciso Yepes entre outros destacados violistas, e aproveitando a estadia para visitar violeiros espanhóis. No ano lectivo de 1952-1953 frequentou, no *Conservatório Nacional, o Curso Especial de Viola sob a orientação de Emilio Pujol. Em 1953 fundou a Escola de Guitarra Clássica (situada na Avenida João XXI, Lisboa), estabelecimento de ensino que contribuiu para a grande divulgação do instrumento em Portugal, sobretudo a nível amador. No entanto, alguns dos seus alunos tornaram-se destacados instrumentistas no panorama musical português, contribuindo desse modo para a divulgação da viola a nível nacional. São raros os violistas actuais, que se dedicam ao repertório erudito, que não tenham de certo modo estado relacionados com este estabelecimento de ensino ou que não tenham

recebido algum incentivo através dos ensinamentos directos de D. Costa ou de qualquer um dos seus alunos. Sob sua orientação e ligada à escola então criada, fundou uma fábrica de violas que levou alguns violeiros a construir instrumentos dentro de parâmetros internacionais, bem como a formar novos artesãos que durante um período longo forneceram o mercado português. Criou também o primeiro curso de Viola na *Academia de Amadores de Música e descentralizou a sua escola abrindo pólos no Porto, Coimbra e Faro. É autor de um vasto repertório para a viola, destacando-se um *Método de guitarra*, em cinco volumes, com prólogo de Narciso Yepes, e o *Concerto ibérico*, estreado em 1979 pela Orquestra Sinfónica do Porto, a par de um número muito significativo de peças para o instrumento a solo. Compôs música para vários filmes portugueses, nomeadamente *Ladrão*, *Precisa-Se!* (1946, Jorge Brum do Canto), *Arouca* (1958, Perdigão Queiroga), *A Ilha Que Nasce do Mar* (1956, Fernando Garcia), *A Caçada do Malhadeiro* (1969, Quirino Simões) e *Lisboa Cultural* (1983, Manoel de Oliveira). Em 1990, Duarte Costa escreveu também um *Método de guitarra portuguesa*, modificando ligeiramente o instrumento-tipo, muito particularmente alargando a sua escala e usando a afinação da viola uma quarta abaixo. A técnica da mão direita preconizada neste tratado é a da viola, isto é, fazendo uso dos quatro dedos (polegar, indicador, médio e anelar). Duarte Costa foi um dos mais destacados violistas do seu tempo. A sua excelente técnica, a par de uma musicalidade nata, contribuíram para o seu reconhecimento tanto a nível nacional como internacional, tendo realizado vários recitais em Espanha, Itália, Inglaterra, Canadá e Moçambique. Apenas deixou alguns registos fonográficos isolados e um EP em nome individual que não permitem apreciar as suas qualidades de intérprete e o seu grande talento musical.

Obra musical: *Fantasia oriental*. PARL, s.d.; *Gaita de foles*. PARL, s.d.; *Guitarra portuguesa* (arr.). PARL, s.d.; *Marcha militar*. PARL, s.d.

Discografia: (s.d.) Duarte Costa. PARL [EP].

MANUEL MORAIS

COSTA, Ercília Botelho Farinha (n. Costa de Caparica, 3 Ago. 1902; m. Algés, 16 Nov. 1985). Cantora e actriz. Foi uma das figuras destacadas do *fado e do *teatro de revista nas décadas de 20 e 30, sendo, por vezes, considerada «a rainha que antecedeu Amália» (Guinot, Carvalho e Osório 1999; s.a. 1967). Depois de ter frequentado aulas de canto no *Conservatório Nacional (?1926), estreou-se a cantar fado na casa de fados Carioca (1929), situada perto do *Teatro da Trindade. Em 1930, cantou no retiro Ferro de Engomar e em 1931 foi



Ercília Costa. Museu do Fado.

das primeiras cantoras a actuar no recém-inaugurado Solar da Alegria. Era conhecida no meio artístico por «Santa do Fado» por cantar com as mãos em posição de oração. Durante a década de 30 participou «como atracção» em inúmeras revistas, das quais se destacam: *Feira da Luz* (1930), *O canto da cigarra* (1931), *O fim do mundo* (1934) e *A Boca do Inferno* (1937). Em 1930 integrou a Troupe Guitarra de Portugal, com Alfredo *Marceneiro, Alberto *Costa, Rosa Costa, João Fernandes e Santos Moreira, realizando vários concertos por todo o país. Em 1932, efectuou uma digressão pelos Açores e pela Madeira, onde realizou inúmeros concertos acompanhada por João da *Mata, Martinho d'*Assunção e *Armandinho. Em 1939 regressou a Portugal, depois de três temporadas no Brasil (1936-1939), onde integrou a Companhia de Vasco Santana e Mirita *Casimiro como «atracção». O seu regresso foi homenageado com dois concertos (no salão de chá do Café Chave d'Ouro e no Retiro da Severa) nos quais participaram A. Marceneiro, Maria do Carmo *Torres, e.o. Contando com o apoio do *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, apresentou-se em Espanha (onde gravou alguns discos em Madrid para a Odeon), França (Comédie des Champs Elysées, 1937) e EUA (onde representou Portugal na Feira Internacional de Nova Iorque, 1939). Em 1945 regressou ao Brasil, onde permaneceu por 15 meses integrando a Companhia de Alda Garrido. No seu regresso a Portugal, substituiu Amália *Rodrigues na revista *Estás na lua!* Apesar de não se ter notabilizado como actriz de *cinema, participou nos filmes *Amor de Mãe* (1932) e *Madragoa* (1951). Abandonou

a vida artística em 1954, mas continuou a gravar fonogramas até 1972, ano em que foi editado o disco *Museu do Fado*, que inclui os seus maiores sucessos. Compôs algumas das suas criações mais célebres, como o *Fado da mocidade* ou *O filho ceguinho* (conhecido como o «Menor da Ercília»), tendo também sido autora de letras de vários fados, muitas das quais foram publicadas na **Guitarra de Portugal* e *A *Canção do Sul*. O seu estilo interpretativo é caracterizado por uma abordagem melódica linear, servindo-se de técnicas como o *portamento* no início dos versos, o prolongamento de sílabas e a mudança de timbre em algumas vogais.

Bibliografia: Barbosa, João Linhares (1939) «Embaixatriz do fado», *Guitarra de Portugal* 18 (365): 1-2; Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; s.a. (1938) «A Ordem de Santiago para Ercília», *A Canção do Sul* 16 (213-220) [vários artigos]; s.a. (1938) «Conquista o Brasil com...», *A Canção do Sul* 16 (212); s.a. (1967) «Ercília Costa», *Flama* 1 (983): 16; Sucena, Eduardo (1992) *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Vega.

HUGO SILVA

COSTA, Ilídio Ferreira da (n. Nogueira da Maia, Porto, 30 Jun. 1937). Compositor, regente, clarinetista, fagotista e professor. Completou os cursos de Clarinete (1969) e Fagote (1972) no *Conservatório de Música do Porto, tendo também frequentado o *Conservatório Nacional (1961-1963). Foi clarinetista (requinta) da *Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana (1961-1968) e regente da Banda Marcial da GNR do Porto entre 1968 e 1989. Foi professor de Clarinete e Saxofone no Conservatório de Música de Braga (1970-1972). Integrou a *Orquestra Sinfónica da RDP-Porto durante 24 anos como fagotista (1968-1992) e vários agrupamentos de câmara, destacando-se o Quinteto de Sopros da Orquestra Sinfónica do Porto (1970-1985), a *Oficina Musical do Porto (1980-1990) como músico convidado, a Orquestra Camerata do Porto (1985-1991) e ainda a Orquestra do Norte (1992-1998). No fim do séc. xx era maestro da Banda da Sociedade Filarmónica Fafense, uma das mais prestigiadas do país, e director artístico da Orquestra de Sopros da Associação Recreativa e Cultural de Nogueira da Maia. Compôs para *banda filarmónica (BF), destacando-se as suas rapsódias. As suas marchas de concerto têm sido frequentemente tocadas pelas BF, em particular *Ares de Espanha*. A sua escrita enquadra-se no estilo convencional das BF, sendo as suas rapsódias consideradas um paradigma do género. A sua obra é uma referência para inúmeros compositores que escrevem para BF.

Obra musical: *Abertura: Corifeus* (1983). BF. *Diver-timento: Ares de Abril* (1981). BF; *Momentos menores*

(1990). *Fantasia: Mosaico* (1972); *Paisagem matizada* (1974); *Ecos de Espanha* (1986). BF; *14 minutos no parque* (1987). BF. **Marcha de concerto:** *Flores maiatas* (1980). BF; *Pela ordem pela pátria* (1983). BF; *Campos verdes* (1984). BF; *Ares de Espanha* (1992). BF; *Concerto da tarde* (1994). BF; *Férias no Luso* (1995); *Lira madalense* (1997). **Marcha de procissão:** *Senhora da Nazaré* (1982); *São Clemente* (1985); *Casa de São Paulo* (1988); *Senhora de Fátima* (1992). BF; *São Marcos* (1998). BF; *São Lucas* (1999). BF. **Marcha de rua:** *Saudação à Briosa* (1971). BF; *Sargentos da GNR* (1977). BF; *Vamos em frente* (1989); *Vinho do Porto* (1990). BF; *Comendador J. Serra* (1997). BF; *Homenagem a Miguel de Oliveira* (1999). BF. **Rapsódia:** *O povo cantando (rapsódia n.º 1)* (1977); *O povo cantando (rapsódia n.º 2)* (1979); *Cantares de romaria (rapsódia n.º 7)* (1986). BF; *Alegria do arraial (rapsódia n.º 8)* (1988); *Romarias do Norte (rapsódia n.º 10)* (1994). BF; *Um dia na romaria (rapsódia n.º 11)* (1996). BF. **Suite:** *Campesina* (1979); *Sons de Primavera* (1980); *Trevo de 3 folhas* (1999).

MÓNICA MARTINS E LINA SANTOS

COSTA, José Luís Nobre (n. Lisboa, 4 Mai. 1948). Guitarrista. Dedicou-se sobretudo ao acompanhamento de *fado, tendo actuado em inúmeras casas de fado, realizando espectáculos em Portugal e no estrangeiro ao lado de vários cantores como p.ex. António Pinto *Basto, João *Braga, Frei Hermano da *Câmara, Dulce Guimarães, Amália *Rodrigues e Carlos *Zel. Começou a sua aprendizagem da *guitarra em 1963 com Raul Silva e Alfredo Rodrigues («Recas»). Integrou, em meados da década de 60, o grupo Os Feiticeiros (composto por guitarristas, violistas e cantores de fado), actuando nos estabelecimentos O Pote e A Alga. Entre 1967 e 1968 gravou o seu primeiro fonograma. Em 1969 iniciou a actividade profissional de guitarrista na casa de fados O Faia, onde acompanhou, e.o., Lucília do *Carmo e Carlos do *Carmo, aperfeiçoando a sua técnica instrumental com o guitarrista Fernando de *Freitas. No mesmo ano actuou pela primeira vez num programa de televisão, acompanhando Alfredo *Marceneiro. Em 1970 prosseguiu a actividade profissional na Taverna do Emбуçado, aperfeiçoando a sua técnica instrumental com o guitarrista José Fontes *Rocha. Mais tarde foi guitarrista nos estabelecimentos Forte D. Rodrigo e Arreda. Em 1971 foi convidado pelo violista R. Silva para tocar regularmente no Casino do Estoril, onde se manteve até 1994. Entre 1971 e 1974 actuou em vários programas transmitidos em directo na Emissora Nacional. Foi influenciado por guitarristas como Raul *Nery, Jaime *Santos, F. de Freitas, José *Nunes e J. F. Rocha. Acompanha o fado de uma forma discreta, complementando o desempenho do cantor através do *contracanto. Tanto no acompanhamento como nas variações utiliza com frequência notas «picadas», o *glissando*, *vibrato*, e.o.

Discografia: Castro, João de (1979) *Uma História à Portuguesa*. Boom-NOVA [single]; Ferreira, Gabino

(1981) *O Fado da Velha Guarda: Vol. 2: Fados e Saudades de Gabino Ferreira*. MOV [LP]; Almeida, Manuel de (1992/1987) *Eu Fadista Me Confesso*. PHI/POLY; José Cid (1987) *Fado de sempre*. CBL-POLY [LP]; Cid, José e Amigos (1992) *Camões, as Descobertas... e Nós*. MCR-POLY; Basto, António Pinto (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Florência (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV.

REGINA AGUILAR GONÇALVES

COSTA, Maria Júdice da (n. Lisboa, 12 Jun. 1870; m. Lisboa, 16 Mai. 1960). Cantora (meio-soprano, soprano dramático). Estudou com Melchior de Oliver no *Conservatório Nacional (1879-1889), e com Isabella Galetti, em Milão (1890), como bolsista do Estado português. Foi casada com o barítono italiano Guglielmo Caruson. Estreou-se no *Teatro Nacional de São Carlos em 1890, na *Gioconda*, desempenhando o papel da Cega. Representou, entre muitos outros, os papéis de Azucena e, depois, Leonora (*Il Trovatore* de Verdi), Amneris e, depois, Aida (*Aida* de Verdi), Gioconda (*La Gioconda* de Ponchielli), Carmen (*Carmen* de Bizet), Leonora (*La Favorita* de Donizetti), Tosca (*Tosca* de Puccini), Adalgisa (*Norma* de Bellini), Ortrud e, depois, Elsa (*Lohengrin* de Wagner), Brünnhilde (*Die Walküre* de Wagner), Elisabeth (*Tannhäuser* de Wagner), Brünnhilde (*Götterdämmerung* de Wagner), Selika (*L'Africaine* de Meyerbeer), Urbain (*Les Huguenots* de Meyerbeer), Fedora (*Fedora* de Giordano) e Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Mascagni). Actuou em vários reputados teatros europeus (Itália, Rússia, Polónia, Espanha, Portugal, França, etc.) e sul-americanos. A sua voz ampla, harmonicamente rica, e a sua capacidade interpretativa versátil foram reconhecidas pelo público. Salientou-se como intérprete privilegiada nos papéis de Tosca, de Gioconda e de Fedora. De novo em Portugal, apresentou-se no *Teatro da Trindade como cantora de *ópera e também como actriz. Gravou, para a Società di Fonotipia de Milão, em 1907, árias de Verdi, Puccini, Ponchielli, Boito, Chapí e Alvarez; e em 1910 uma ária da ópera *Mignon* de Thomas. Em 1933, após uma carreira de grande longevidade, retirou-se dos palcos, mantendo-se como professora. Em 1939, aos 69 anos, na Casa Verdi de Milão, ainda se mostrou capaz de cantar a primeira ária de Aida, revelando a solidez da sua técnica vocal. Com a II Guerra Mundial regressou a Portugal, passando a beneficiar de uma pensão da Associação dos Artistas Teatrais Portugueses.

Bibliografia: Bastos, Sousa (1908) *Diccionario do theatro portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva; Moreau, Mário (1984) *Cantores de ópera portugueses*. Vol. I. Lisboa: Bertrand.

Discografia: (1907) *Al Pensar en el Dueño*, *Las Hijas de Zebedeo*: Chapí. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *Ave-Maria*, *Otello*: Verdi. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *Canção do*

Salgueiro, *Otello*: Verdi. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *D'amor Sull'ali Rose*, *Il Trovatore*: Verdi. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *Di tale Amore*, *Il Trovatore*: Verdi. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *L'altra Notte*, *Mefistófeles*: Boito. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *Los Ojos Negros* de Alvarez. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *Mi Chiamano Mimi*, *La Bohème*: Puccini. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *Suicidio*, *La Gioconda*: Ponchielli. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *Tacea la Notte Placida*, *Il Trovatore*: Verdi. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1907) *Vissi d'arte*, *Tosca*: Puccini. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm]; (1910) *Non Conosci Il Bel Suol*, *Mignon*: Thomas. Società di Fonotipia di Milano [80/85 rpm].

LEONOR PEREIRA

COSTA, Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo (n. Porto, 24 Mai. 1899; m. Porto, 10 Nov. 1978). Promotora, cantora e professora. Irmã de Maria Adelaide Diogo de Freitas *Gonçalves e de Maria do Céu Diogo (1896-1966, responsável pela introdução do método pedagógico de iniciação musical Edgar Willems em Portugal). Dedicou-se ao canto, em especial ao *Lied*, género no qual se aperfeiçoou com a cantora Claire Croiza (Paris, anos 20). Distinguiu-se no meio musical português por dedicar recitais apenas a esse género. Apresentou-se sobretudo no Porto e em Lisboa acompanhada pela sua irmã Maria Adelaide. Paralelamente exerceu o ensino particular de canto e dedicou-se à divulgação da *música erudita no Porto. Presidiu à delegação do Porto do *Círculo de Cultura Musical (1956-1978), onde desenvolveu um importante papel na promoção de eventos musicais, levando ao Porto compositores, intérpretes e agrupamentos proeminentes no meio musical europeu (Karlheinz Stockhausen, Sviatoslav Richter, Claudio Arrau, Mstislav Rostropovitch, Janet Baker, Orquestra Sinfónica de Bamberg, Orquestra Filarmónica de Munique, Beaux-Arts Trio, Julliard Quartet, The Royal Ballet com Margot Fonteyn e Rodolfo Nureyev, Companhia de Ópera de Frankfurt, e.o.). Por volta de 1969 assumiu a direcção da delegação do Porto da *Juventude Musical Portuguesa (JMP) e organizou: concertos dedicados aos compositores portugueses com o título *Conheça os Nossos Compositores*, onde participaram Fernando *Lopes-Graça, Cláudio *Carneiro, Joly Braga *Santos, e.o.; *Semanas Musicais* dedicadas à divulgação de intérpretes estrangeiros; *Lições Concerto*: A Música ao Teu Encontro, projecto de iniciação musical desenvolvido em escolas secundárias do Porto; cursos de aperfeiçoamento instrumental; conferências com compositores como Luigi Dallapiccola, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis. Contribuiu para a descentralização da actividade musical, criando agências da JMP em várias cidades do Norte do país.

Integrou a direcção da associação Camarata Portucalense, fundada por Katherine Hickel Carneiro. Foi-lhe atribuído, pelo governo francês, o grau de cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras.

LEONOR LOSA

COSTA, José Carlos Sequeira (n. Luanda, Angola, 18 Jul. 1929). Pianista, pedagogo e promotor. Reconhecido internacionalmente, é representante do legado de Viana da *Mota, de quem foi aluno. Influenciou e foi professor de vários pianistas proeminentes. Os seus pais, músicos amadores, atentos ao interesse que manifestava pela música, providenciaram o estudo de piano com Maria Yolanda Soares de Melo, em Lourenço Marques (1933). A sua primeira apresentação pública teve lugar naquela cidade, integrada num espectáculo da companhia da actriz Maria Matos (1937). Em 1939 a família decidiu que deveria prosseguir os estudos em Portugal, tendo obtido uma bolsa de estudo concedida pela Câmara Municipal de Luanda e a consequente oportunidade para estudar com Viana da Mota (1939-1948). Simultaneamente, concluiu o curso no *Conservatório Nacional (CN) (1945), teve aulas particulares de Composição e Harmonia com Fernando *Lopes-Graça e apresentou-se em recital na Emissora Nacional [VER Rádio]. Em 1946 e 1951 participou no Concurso Marguerite Long-Jacques Tibaud em Paris, tendo obtido na segunda participação o Grand Prix Ville de Paris, o que viabilizou a sua integração no meio musical internacional, promovendo,



Sequeira Costa. Fotografia de Thomas Probasco cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

em conjunto com a Juventude Musical de França, dezenas de apresentações por toda a Europa. Apresentou-se com frequência em África em vários contextos, incluindo a inauguração de delegações do *Círculo de Cultura Musical. Em 1948, com nova bolsa concedida pelas autoridades de Angola (Câmara Municipal de Luanda) e Moçambique (governo de Moçambique), prosseguiu os estudos com Mark Hamburg (Londres, London Musical Club, 1949-1951), Edwin Fischer (Suíça, Conservatório de Lucerna, 1949-1950) e com Marguerite Long e Jacques Février (Paris, 1950-1953). Em paralelo, apresentou-se em recital em várias cidades europeias (Paris, Viena, e.o.). Em Jan. 1974, a convite de Madalena *Perdigão, integrou o corpo docente do CN, tendo, com o 25 de Abril, sido forçado a abandonar a actividade. Em consequência da escassez de propostas de emprego sólidas em Portugal e do desagrado em relação ao sistema de *ensino da música vigente, decidiu instalar-se fora do país, tendo aceite, em 1976, o lugar de Distinguished Professor proposto pela Universidade do Kansas (EUA), onde lecciona desde então, em simultâneo com a actividade de intérprete. Concebeu o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta (1957, Portugal), promovendo a competição de alto nível musical perante um júri constituído por intérpretes de qualidade reconhecida, projectando desta forma o meio musical português. Em 1996, criou a Fundação Vianna da Motta, no Kansas, que se dedica à edição de fonogramas interpretados por vencedores daquele concurso (no intuito de incentivar e promover os intérpretes) e à divulgação e edição de livros relacionados com o compositor. A convite de Dimitri Shostakovich integrou o júri do Concurso Tchaikovsky (1958), tendo sido, desde então, júri nos concursos internacionais Chopin, Leeds, Marguerite Long-Jacques Tibaud e Rubinstein. Apresentou-se com reconhecidos músicos (Itzhak Perlman, Igor Oistrakh, Pavel Kogan, Henryk Szeryng, E. Fischer, e.o.), maestros (Paul Kletzki, Joseph Keilberth, Tibor Pesek, David Zinman, e.o.) e orquestras (Royal Philharmonic Orchestra, as sinfónicas de Londres, Praga e Sydney, a Filarmonica do Japão, e.o.). Tem também actuado em diversos festivais (Aix-en-Provence, 1951, Festival Gulbenkian, 1970, o Festival de Bath, 1978, o Festival da Primavera em Praga, 1980, e o Festival de Música de Macau, 1995). Em Portugal orienta regularmente *master classes* de piano na *Fundação Calouste Gulbenkian (desde final da década de 70). Especializou sobretudo no repertório pianístico de Beethoven, propõe leituras marcadas pela consistência, rigor e sentido profundo do discurso.

Discografia: (1981) *Rachmaninov: «The Complete Transcriptions»*. MPOL [LP]; Costa, Sequeira; Orquestra Gul-

benkian; Gunzenhauser, Stephen (dir.) (1984) *Schumann: Integral das Obras para Piano e Orquestra*. MPOL [LP]; Costa, Sequeira; Royal Philharmonic Orchestra; Seaman, Christopher (dir.) (1991) *Rachmaninov: Concerto para Piano e Orquestra n.º 3; Rapsódia sobre um Tema de Paganini*. Royal Philharmonic Records; (1992) *Chopin: 24 Estudos*. Planeta DeAgostini; Costa, Sequeira; Pizarro, Artur (pf.); Royal Philharmonic Orchestra; Seaman, Christopher (dir.) (1993) *Rachmaninov: Concerto para Piano e Orquestra n.º 1; Suite n.º 1*. Royal Philharmonic Records; Costa, Sequeira; Royal Philharmonic Orchestra; Seaman, Christopher (dir.) (1993) *Rachmaninov: Concertos para Piano e Orquestra n.º 2 e n.º 4*. Royal Philharmonic Records; (1994) *A musical Snuff-box: S. Costa Plays Encores: Chopin, Schubert, Fauré, Debussy, Ravel, Vila-Lobos, Albéniz, etc.* Camerata; Costa, Sequeira; Royal Philharmonic Orchestra; Varga, Gilbert (dir.) (1995) *Chopin: Concertos para Piano e Orquestra*. Platinum Distribution; (1996) *Beethoven: Sonata, op. 90; Chopin: Sonata, op. 58; Ravel: «Gaspard de la Nuit»; Albéniz: Suite Iberia*. Vianna da Mota Foundation; Costa, Sequeira; Pizarro, Artur (pf.) (1996) *«Musiques d'Espagne»: Albéniz, Navarra, Cassadó, Requiebro, Infante, 3 Danças Andaluças, Músicas de Espanha, Falla, 2 Danças da Vida Breve, Pantomima do Amor Bruxo, Dança Granados «El Pelele, Goyesca»*. Collins; (1997) *Early Years*. Vianna da Mota Foundation [3 CD]; (1998) *Beethoven: Sonatas, op. 2, n.º 1, 2 e 3*. Vianna da Mota Foundation; (1998) *Beethoven: Sonatas op. 53; op. 57; op. 90*. Vianna da Mota Foundation; (1999) *Vianna da Mota: Sonata em Ré Maior; Cenas Portuguesas op. 9; Balada op. 16; Cenas Portuguesas op. 18; Barcarolas op. 1 n.º 1 e 2; «Adeus, Minha Terra» op. 15 n.º 2*. MPOL; (2000) *Ravel: Gaspard de la Nuit»*. Schumann: *Carnaval op. 9, Albéniz: 4 Peças da Ibéria*. Vianna da Mota Foundation.

VANDA DE SÁ E LEONOR LOSA

COUTO, Vasco Luís de Lima Ferreira (n. Porto, 24 Nov. 1924; m. Lisboa, 10 Mar. 1980). Autor de letras, poeta, actor e declamador. Publicou o seu primeiro livro de poesia, *Arrebol*, em 1943. Em 1947 iniciou-se nos palcos pela iniciativa de Alves da Cunha e entre 1951 e a década de 70 integrou várias companhias de teatro (Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, Teatro Experimental do Porto e Cornucópia, e.o.). Gravou poesia em disco com obras de Fernando Pessoa, Luís de Camões e Bocage. Amália *Rodrigues, Carlos do *Carmo, *Max (*Pomba branca*, música deste), Cidália *Moreira e outros interpretaram poemas seus, musicados, e.o., por Alfredo *Marceneiro e Nuno Nazareth *Fernandes. Aquando da sua morte, fazia parte do elenco da Taverna d'El Rey, casa típica de Alfama. Em 1981, foi inaugurada em Constância a Casa-Museu Vasco de Lima Couto.

Obra literária: (1943) *Arrebol: Poesias*. Porto: Emp. Ind. Gráfica do Porto; (1991) *Deixando discernir os rios: Coleção poética 1948-1980*. Constância: Casa-Museu Vasco de Lima Couto.

RITA JERÓNIMO

CRAMOL (pl. cramóis ou cramoles). Género vocal. Designação dada nos concelhos de Cinfaes e Resende (serra de Montemuro, no Douro Litoral) a um canto polifónico tradicional a quatro vozes executado por mulheres — ainda

que em Resende a voz inferior não apareça, devido à alteração da prática tradicional. «Cramol» deriva de «clamor», sendo ambos os nomes dados em Resende às procissões de penitência realizadas no mês de Maio, ou às suas *ladainhas, ou ainda, por extensão, à polifonia própria dessas ladainhas. No concelho de Cinfaes, o cramol é tratado como um género musical autónomo, distinguindo-se da «canta», «canto», «cantarola» ou *«terno» (*canção normalmente a duas vozes, entrando a voz superior, dita «fino», «contra», «falsete» ou «falso», pouco depois do início, a um intervalo de 3.^a que se mantém até ao fim), pela presença de uma «2.^a voz», cantada à distância de um intervalo de 3.^a ou 4.^a (este reservado para as cadências finais) abaixo da chamada «voz natural». A parte mais grave, chamada «grosso», é vista como uma replicação (à 8.^a inferior) da voz natural, que, contrariamente às outras vozes, pode ser executada por mais de uma cantora. Esquemáticamente, o resultado harmónico da conjugação de grosso, 2.^a voz, voz natural e fino é um paralelismo de 6.^a, 8.^a e 10.^a, desembocando em agregados de 5.^a, 8.^a e 10.^a. O grosso, voz confiada indiferentemente a uma mulher ou a um homem, é requerida nos cramóis, mas pode também aparecer nas cantas. Nestas, segundo Bertino Daciano, num ensaio incluso em Vergílio *Pereira (1950), «as mulheres tomam a posição de quem se projecta para a frente, colocam as mãos em forma de concha, de uma e outra banda da boca, como para projectar a voz a maior distância, aproximando os corpos umas das outras [...] gritando [...] tanto quanto [podem], com longas suspensões». Pela presença ou ausência de 2.^a voz, uma canta pode ser transformada em cramol, e vice-versa. A prática de harmonização a partir de uma voz intermédia que se encontra no cramol (e de que poderá derivar o paralelismo das cantas) tem possivelmente as suas raízes nas práticas improvisatórias do tipo *faburden* (fabordão inglês), introduzido em Portugal através da Capela Real entre finais do séc. XIV e meados do séc. XV. Em finais da década de 40, V. Pereira coligiu em Cinfaes e Resende seis e três cramóis, publicados nos cancioneiros que documentam música tradicional destes concelhos (1950 e 1957).

Ver também: Música tradicional.

Bibliografia: Pereira, Vergílio (1950) *Cancioneiro de Cinfaes*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Id. (1960) «Os coros populares arcaicos e o panorama musical-etnográfico do Douro Litoral» in *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos Dr. José Leite de Vasconcelos*. Vol. III. Porto [sep.]; Pereira, Vergílio; Bonito, Rebelo (1948) «As “cantas” e os “cramóis” do cancionário de Cinfaes como formas arcaicas de etnografia musical», *Boletim Douro Litoral* 1 (3.^a série [sep. da revista]); Id. (1957) *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

MANUEL PEDRO FERREIRA

CRAVO, Jorge Elias Costa Tavares (n. Coimbra, 19 Ago. 1961). Cantor. Licenciou-se em História (1988) pela Faculdade de Letras da *Universidade de Coimbra, com uma especialização em Ciências Documentais (1991). Em 1980 começou a interpretar *canção de Coimbra em festas particulares e, ainda nesse ano, foi convidado para integrar o Grupo Académico de Fados e Canções de Coimbra, com o qual desenvolveu intensa actividade até 1990. Continuou a cantar durante todo o percurso universitário e após o início da vida profissional, tendo participado na gravação de vários fonogramas e em espectáculos um pouco por todo o país. Integrou ainda os grupos Capas Negras (1990-1992) e Presença de Coimbra (desde 1994), tendo sido acompanhado por alguns dos guitarristas mais activos no âmbito da canção de Coimbra (António José Moreira, Manuel *Borrinho, e.o.). O seu repertório começou por integrar canções de autoria de cantores, compositores e letristas de várias gerações da tradição coimbrã (sobretudo Luiz *Goes, mas também Edmundo de *Bettencourt, António *Menano, Francisco *Menano, António *Toscano, Leonel *Neves, e.o.), mas gradualmente foi alargado para canções e composições de sua própria autoria. Entre 1989 e 1991 e entre 1998 e 2000 foi monitor de Canto na Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra. Ao longo da sua carreira participou em várias gravações para a *rádio e para a televisão, além de ter actuado um pouco por todo o país e no estrangeiro (Espanha, França, Alemanha, ex-Jugoslávia). O seu estilo interpretativo é caracterizado por uma clareza do fraseado e do contorno silábico, realçando os sentidos do texto com mudanças de dinâmica dentro da mesma frase e através do uso de *rubato*, suspensões e prolongamento de sílabas com ligeiro *vibrato*. Foi um dos cantores mais activos da canção de Coimbra nas últimas duas décadas do século, constituindo igualmente um exemplo de intérprete que enveredou pela composição e pela criação de letras.

Obra musical: *Canção de Natal* (co-autoria com Miguel Porto) (1982-1983); *Formas* (co-autoria com Miguel Porto) (1982-1983); *Propósito* (1983-1984); *Toada da noite* (1983-1984); *Condição* (1984); *Desencanto* (1984); *Elegia para um choupal* (1986); *Balada da despedida do 4.º ano de História 1987/88* (co-autoria com António José Moreira) (1988); *Canção para despertar* (co-autoria com António José Moreira) (1988); *Meu fado* (1988); *Balada da despedida do 4.º ano de Física 1992-93* (1993) [autor da letra]; *Advento* (co-autoria com José Manuel Mendes) (1999); *Átrio* (co-auto-



Jorge Cravo. Fotografia cedida pelo biografado.

ria com José Manuel Mendes) (1999); *Barcarola* (co-autoria com José Manuel Mendes) (1999); *Em teu olhar* (co-autoria com José Manuel Mendes) (1999); *Musgo do corpo* (co-autoria com José Manuel Mendes) (1999); *O gesto à espera* (co-autoria com José Manuel Mendes) (1999); *Um nome, leve giz* (co-autoria com José Manuel Mendes) (1999).

Bibliografia: Niza, José (1999) *Fado de Coimbra: Vol. 2*. Alfragide: Ediclube.

Discografia: Grupo Académico de Fados e Canções de Coimbra (1989) *Canções d'aqui*. OV; AAVV (1990) *Baladas de Despedida: Anos 80*. Comissão Central da Queima das Fitas de 1990; Grupo Presença de Coimbra (1999) *Folha a Folha*. NUM.

PEDRO ROXO

CRUZ, Ivo (n. Corumbá, Mato Grosso, Brasil, 19 Mai. 1901; m. Lisboa, 8 Set. 1985). Director de orquestra e compositor. Pai de Manuel Ivo *Cruz. Iniciou os seus estudos musicais com Virgínia Guerreiro em Olhão, localidade onde a sua família se instalou depois de regressar do Brasil (1907) e antes de se fixar definitivamente em Lisboa (1912). Já na capital, I. Cruz frequentou o liceu na Escola Académica (1912-1919), onde leccionava Ernesto *Vieira. Durante este período estudou Piano com Timóteo da Silveira e Composição com Tomás de *Lima e Tomás *Borba. Licenciou-se em Direito na Universidade de Lisboa, em 1924, aí contactando com uma geração de jovens universitários nacionalistas, em particular João Ameal, que influenciaram decisivamente a sua formação intelectual, marcada pela influência do Integralismo Lusitano, visível no livro de aforismos *Gotas de tinta: Início duma campanha nacionalista* (1923), onde condenou o *fado (a que chamou música de «tarados»), a democracia (a «anarquia da inteligência») e a cultura burguesa dos «vendilhões da Arte», defendendo um projecto estético e político que implicava «destruir a República de S. Carlos» para criar «a música dramática portuguesa» e «destruir a Democracia» para edificar «uma Pátria portuguesa» (Cruz 1923). Iniciou nessa época investigações musicológicas em vários arquivos e organizou recitais com obras suas, assim como uma série de «concertos históricos», realizados na Liga Naval em Jan. 1924, que marcaram o início das actividades do Renascimento Musical, movimento inspirado nos ideais integralistas e dedicado à revalorização da música antiga portuguesa, em particular a dos sécs. xvii e xviii. Colaboraram igualmente nesta primeira fase do Renascimento Musical os musicólogos Eduardo *Libório e Mário de Sampaio *Ribeiro. Em 1925, I. Cruz partiu

para a Alemanha para completar os seus estudos musicais, tendo estudado Direcção de Orquestra com Richard Mors (1925-1930) e frequentado a Universidade de Munique (1927-1930), onde trabalhou com Alfred Lorenz, Adolf Sandberger e Hermann von der Pfordten. Recebeu ainda lições privadas de Direcção de Orquestra de August Reuss e de Direcção Coral de Edward Zeugerle. De novo em Lisboa, em 1931, retomou as actividades do Renascimento Musical, fundando a Sociedade Coral Duarte Lobo (SCDL), com a qual apresentou a primeira audição portuguesa da *Paixão segundo São Mateus*, de Johann Sebastian Bach, primeira etapa de um vasto projecto de apresentação das principais obras do «cânon» da música europeia em versão portuguesa, que prosseguiu com o *Orfeu* de Monteverdi (1932), o *Requiem* de Mozart (1933) e o *Requiem* de Berlioz (1936). Entre 1932 e 1934, colaborou intensamente na revista *Estudos Portugueses*, lançada pela Junta Central do Integralismo Lusitano, aí defendendo em particular a importância da dinastia de Bragança na história da música portuguesa e a importância do retorno aos grandes mestres do passado para a «formação da escola portuguesa», um tema que voltaria a desenvolver em 1937 na conferência «Uma teoria nacionalista da música», proferida num curso de férias da FLUL. No final de 1932 foi instado pela Associação de Classe dos Músicos Portugueses (ACMP) a tornar-se seu director, uma vez que o favor de que gozava no seio da Ditadura Militar instituída pelo 28 de Maio de 1926 constituía uma garantia de protecção da classe, como afirmou Luís de Freitas Branco durante uma assembleia geral, lembrando que «a simples inclusão do seu nome à frente dos destinos da Associação [era] um factor muito importante para desarmar [os seus] adversários» (Arquivo do Sindicato dos Músicos, 1921-1932: 23/12/1932). Depois da organização corporativa de 1933, em que a ACMP se passou a designar *Sindicato Nacional dos Músicos, I. Cruz foi reconduzido na presidência, assumindo por inerência a partir de 1935 o cargo de representante dos músicos à Câmara Corporativa. No exercício dessas funções, procurou combater o desemprego dos músicos através duma política proteccionista, que passou pela restrição do número de intérpretes estrangeiros autorizados a trabalhar em Portugal e pela proibição da remuneração de músicos amadores. Em 1933 foi convidado pelo violinista Luís Barbosa para dirigir a Orquestra de Câmara de Lisboa, que viria a ser apoiada pela Câmara Municipal de Lisboa e pelo Secretariado de Propaganda Nacional [VER Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo], e a associar-se à SCDL na realização de diversos concertos

de música antiga. Em 1934 foi nomeado maestro da Orquestra de Câmara da recém-criada Emissora Nacional (EN) [VER Rádio], por iniciativa do seu director artístico, António Joyce. No entanto, manteve-se nesse cargo apenas até Jun. 1935, quando foi afastado pelo novo director da EN, Henrique Galvão, no quadro da profunda reestruturação levada a cabo por este último na rádio oficial. Entre 1934 e 1943, integrou a direcção do *Círculo de Cultura Musical. Em 1937 fundou a *Orquestra Filarmónica de Lisboa, com a qual continuou o seu projecto de divulgação junto do público português das mais significativas obras do repertório coral e orquestral europeu, nomeadamente a 9.^a *sinfonia* de Beethoven (1937), o *Requiem* de Verdi (1940), a *Paixão segundo São João* de J. S. Bach (1941), *As estações* de Haydn em 1942, o *Sansão* de Händel (1944), e.o., cantadas em versão portuguesa. Em 1943 foi encarregado de elaborar o programa de comemoração dos 150 anos do *Teatro Nacional de São Carlos, dirigindo nessa ocasião a ópera *O amor industrioso*, de Sousa Carvalho, e o bailado *Pastoral*, que compusera a partir de um poema de Afonso Lopes Vieira. O ministro da Educação Nacional Carneiro Pacheco, que fora seu professor na FDUL, nomeou-o director do *Conservatório Nacional (CN) em 1938, lugar em que permaneceu até ser reformado, em 1971. Confrontado com uma diminuição contínua do número de inscritos, I. Cruz procurou reformar o CN, através de importantes obras de restauro do edifício, da criação de um museu instrumental, do incremento das au-



Retrato de Ivo Cruz. Desenho de Eduardo Malta 1949. Colecção da família Ivo Cruz.

dições escolares, da criação do Collegium Musicum para a actuação pública dos professores, da publicação de um *Boletim* e da introdução de aulas de instrumentos antigos (cravo, clavicórdio, viola da gamba, viola de amor e guitarra hispânica). No entanto, a sua gestão foi controversa, em particular nos seus aspectos autoritários, como aquando da suspensão por motivos pouco claros do professor de Composição L. de F. Branco (Branco 1975) ou do afastamento por razões disciplinares do aluno Joly Braga Santos, em 1946 (Miranda 1992: 132). Em 1959, uma campanha do jornal *O Século* responsabilizou a direcção do CN pela crise que a música então atravessava em Portugal, invocando o decréscimo contínuo do número de alunos e os «castigos demasiado pesados» infligidos aos alunos (ver os elementos da polémica, e a resposta de I. Cruz, em Cruz 1959). A orientação pedagógica de I. Cruz foi ainda alvo de severas críticas por artistas próximos do regime, caso de António Lopes-Ribeiro, que, num relatório oficial de 1967, julgou o «espírito» do ensino musical ministrado no CN «excessivamente conservador e classicista». O cineasta deplorava em particular a ausência do **jazz*, da música serial dodecafónica e da música electrónica, correntes que correspondiam na arte musical às «tendências inovadoras, que o Estado Novo admite e estimula no sector das artes plásticas», e identificava na gestão do CN um «desprezo pelo actual» que reputava ser uma das razões pelo «desinteresse da juventude portuguesa pela nossa principal escola de música» (Ribeiro 1972: 96-97). Em 1951, I. Cruz fundou a organização **Pró-Arte*, que promoveu concertos de música erudita através de delegações em todo o território nacional e nas então colónias. Publicou crítica de música em diversos jornais e revistas. Como compositor, produziu uma obra pequena que reflecte a influência da música impressionista francesa (*Aquarelas*, bailado *Pastoral*), temáticas nacionalistas e «saudosistas» (*Motivos lusitanos*), assim como o seu interesse pela música do século XVIII (*Sinfonia de Amadis* e *Sinfonia de Queluz*). A sua colecção de partituras, contendo algumas obras raras, assim como o seu espólio pessoal, estão depositados no Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional [ver Arquivos, bibliotecas e museus, 34.].

Ver também: Música erudita

Obra musical: *Bailado: Pastoral* (1942). Orq. **Canções:** *Canções perdidas* (1923). V., pf.; *Os amores do poeta* (Luís de Camões) (1942). V., pf. (ou v., orq.) Poesia e música, s.d. [LP] [duas canções]; *Baladas lunáticas* (Afonso Lopes Vieira) (1944). V., pf.; *Canções profanas* (1968). V., pf.; *Canções sentimentais* (Afonso Lopes Vieira) (1972). V., pf.; *Triptico* (António Sardinha) (s.d.). V., orq. **Música de câmara:** *Aquarelas* (1922). Pf. The American Portuguese Society, 1983. [LP] ([*Caem miosóti*], *Aguarela* n.º 2); *Sonata* (1922). Vl., pf. Educo

Records, s.d. [LP]; *Homenagens* (1955). Pf.; *Caleidoscópio* (1957). Pf.; *Suíte* (1960). Pf. **Orquestra:** *Motivos lusitanos* (1928); *Concerto português n.º 1: «Coimbra»* (1945). Pf., orq.; *Concerto português n.º 2: «Lisboa»* (1946). Pf., orq.; *Idílio de Miraflores* (1952); *Sinfonia de Amadis* (1952); *Sinfonia de Queluz* (1964). **Revisões:** *Abertura para cordas* (Carlos Seixas) (s.d.); *Concerto para cravo* (Carlos Seixas) (s.d.); *O amor industrial* (Sousa Carvalho) (s.d.); *Sonata para violino* (Xavier Baptista) (s.d.); *Suíte n.º 1* (Carlos Seixas) (s.d.).

Obra literária: (1923) *Gotas de tinta: Início duma campanha nacionalista*. Olhão: Tip. Olhanense; (1959) *O caso do Conservatório Nacional*. Lisboa: Ramos, Afonso e Moita, Lda.; (1971) *Um projecto de reforma do Conservatório Nacional*. Lisboa: s.e.; (1985) *O que fiz e o que não fiz*. Lisboa: Ed. Aut.

Bibliografia: Arquivo do Sindicato dos Músicos (1921-1932) «Acta da Assembleia geral de 23 de Dezembro de 1932» in *Livro de actas da Assembleia Geral da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*; Branco, João de Freitas (1975) «Aspectos menos conhecidos dum pensamento e duma evolução» in *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: FCG; Miranda, Gil (1992), *Jorge Croner de Vasconcelos: Vida e obra musical*. Lisboa: Musicoteca; Ribeiro, António Lopes (1972) *Achegas para a história da reforma do Conservatório Nacional: Dois relatórios e um projecto de lei*. Porto: Ed. Aut.

MANUEL DENIZ SILVA
ADRIANA LATINO
(Obra musical e literária)

CRUZ, Manuel Ivo Soares Cardoso (n. Lisboa, 18 Mai. 1932). Director de orquestra. Filho do compositor e director de orquestra Ivo Cruz, iniciou os seus estudos de música no **Conservatório Nacional*. Concluiu o Curso de Direcção de Orquestra na Academia Mozarteum de Salzburgo, na classe do professor Gerhard Wimberger (1969), como bolseiro da **Fundação Calouste Gulbenkian*. Assumiu então o posto de director e maestro titular da **Orquestra Filarmónica de Lisboa* (1970-1975). Licenciou-se em História e Filosofia na Universidade de Lisboa (1973). Desenvolveu importante actividade como maestro, apresentando-se



Manuel Ivo Cruz. TNSC, 1986. Colecção da família Ivo Cruz.

quentemente nas temporadas de ópera do *Teatro da Trindade e nas temporadas de concertos da *Orquestra Sinfónica da RDP, da Sinfónica do Porto e da Orquestra Gulbenkian, tendo realizado desde 1965, com esta última, digressões em Portugal, África e Espanha. Dirigiu várias orquestras, em espectáculos de ópera e concertos, na Europa, EUA, Marrocos, China, Macau, Brasil e Venezuela. Foi maestro director do *Teatro Nacional de São Carlos (1975-1992). Para além da ópera, o seu repertório inclui obras de compositores contemporâneos. Foi o primeiro maestro titular da Orquestra Clássica do Porto, em 1993, posteriormente denominada Orquestra Nacional do Porto, fundador e director dos Cursos Internacionais de Música da Costa do Estoril durante a década de 60 e presidente do *Círculo Portuense de Ópera (1970-1998). Desempenhou a função de chefe do Serviço de Música da RTP (1969-1974), dando particular preferência à participação de músicos portugueses em programas televisivos. É presidente da Ópera de Câmara do Real Theatro de Queluz. Integrou o conselho científico directivo da *Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (Porto) e é professor de Direcção de Orquestra e Estúdio de Ópera no Conservatório Regional de Gaia e dos Cursos Internacionais de Brasília. No Brasil orientou ainda cursos de Direcção nas universidades do Pará e de São Paulo. Exerce as funções de director pedagógico do Conservatório de Música da Maia (Porto). Dedica-se também à investigação musicológica, tendo vários trabalhos publicados. Fundou a editora Renascimento Musical (1998) com a intenção de divulgar obras não editadas de compositores portugueses (Alfredo *Keil, Marcos Portugal, Miguel Ângelo Pereira, Sousa Carvalho, etc.). Entre outras condecorações, é oficial de Mérito Cultural e Artístico (França) e grande-oficial da Ordem do Infante D. Henrique.

Ver também: Música erudita.

Obra literária: (1986) «D. Pedro, rei, imperador e músico» in Palácio Nacional de Queluz (ed.), *D. Pedro d'Alcântara de Bragança, 1798-1834, imperador do Brasil rei de Portugal: Uma vida, dois mundos, uma história*. Lisboa: Ministério das Relações Exteriores-Ministério dos Negócios Estrangeiros; (1987) «Ópera portuguesa no Brasil do século XVIII», *BAPEM* 52: 39-41; (1988) «Marcos Portugal: Bibliografia, discografia», *PvC* 3: 597-634; (1992) *O Teatro Nacional de São Carlos*. Porto: Lello & Irmão.

Discografia: Cruz, Manuel Ivo; Maissa, Nella; Orquestra Filarmónica de Lisboa (1975) *Armando José Fernandes: Concerto em Si Bemol*. TCL [LP]; Cruz, Manuel Ivo; Saque, Elsa; Diniz, Wagner; Ópera de Câmara do Real Theatro de Queluz; Orquestra Clássica do Porto (1993) *Pergolesi: La Serva Padrona*. NUM.

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO

CRUZ, Maria Antonieta de Lima (n. Lisboa, 3 Nov. 1901; m. Lisboa, 1 Jun. 1957). Musicóloga, crítica, compositora e pianista. Terá estu-

dado música com a mãe, a cantora e pintora Adelaide de Almeida Lima Cruz. Recebeu uma bolsa do Estado para estudar Composição com Florent Schmitt (c. 1920). Apresentou-se em concertos organizados por Ema Romero da Câmara *Reis, nos quais apresentou algumas das suas obras. Em 1926 foi premiada no Concurso Nacional de Composição, com as obras *Cantares de amigo VII* e *Nocturno*. Colaborou em inúmeras publicações, tendo sido correspondente, entre outras, do *Courrier musical et théâtral* e de *L'art musical* de Paris (1928-?) e crítica de música em *A Voz* (1945-1957). Fez parte da direcção da liga Os Amigos da Música. Exerceu o lugar de conservadora do Museu Instrumental (1942-1957) e da Biblioteca do *Conservatório Nacional (c. 1942-1957). Perpetuou ao quadro da *Emissora Nacional (Gabinete de Estudos Musicais) (1947-1957). Desenvolveu estudos sobre algumas figuras da história da *música erudita portuguesa, em parte incorporados na sua *História da música portuguesa* (1955). A sua música é evocativa e/ou descritiva da poesia ou imagens que toma por base.

Obra musical: *Noite de S. João* (1918); op. 5. Pf.; *L'enchanteur* (1919); op. 7. Pf. Ed. Aut.; *Santo António* (1919-1920); op. 8. Pf.; *Cantigas de amigo (I-XII)* [anos 20]. V., pf. Ed. Aut.; *Jardins* (1922-1923); op. 12. Pf.; *A casa dos brinquedos (scenas da vida infantil)* [1923, 1913-1916]; op. 1. Pf. *A Semana Musical* 8 (1 Mar. 1923); *Balada* (1933); op. 23. Pf.; *Nocturno III* (s.d.). Pf. *Civilização* [sep. da revista, dedicada a Elisa Baptista de Sousa Pedroso]; *Dois sonetos de Camões* (s.d.). V., pf. [I, *Ar que de meus suspiros vejo cheio...*; II, *O cysne quando sente ser chegada*]; *Máscaras* (s.d.). Pf.; *Nevicata* (s.d.). Pf.

Obra literária: (1930) *Bomtempo*. Lisboa: Ed. Europa; (1930) *Duarte Lobo*. Lisboa: Ed. Europa; (1937) *D. João IV*. Lisboa: Ed. Europa; (1937) *Gil Vicente*. Lisboa: Ed. Europa; (1938) *Manuel Cardoso*. Lisboa: Ed. Europa; (1943) *Carlos Seixas*. Lisboa: Ed. Europa; (1947) «O Museu Instrumental», *Boletim do Conservatório Nacional* 1: 70-81; (1948) *Rodrigues Coelho*. Lisboa: Ed. Europa; (1955) *História da música portuguesa*. Lisboa: Dois Continentes; (s.d.) *Marcos Portugal*. Lisboa: Ed. Europa.

Bibliografia: Libório, Eduardo (1939) «La vie musicale portugaise», *Revue Internationale de Musique* 1 (5-6): 1031-1032; Oliveira, Américo Lopes de (ed.) (1981) «Lima Cruz, Maria Antonieta de» in *Dicionário das mulheres célebres*. Porto: Lello & Irmão.

BÁRBARA VILLALOBOS

CRUZ, Cornélio Vianey da (n. Ossu, Timor, 9 Ago. 1947). Regente de *coros. Tem-se dedicado à divulgação de canções timorenses harmonizadas para coros. Iniciou os seus estudos no Colégio de Ossu, em Timor, onde seu pai, Manuel Álvaro da Cruz, era professor primário e regente do coro. Aos 12 anos ingressou no Seminário de Díli e aos 18 no Seminário Maior de Macau. Entre os 21 e os 27 anos, frequentou os seminários de Évora e de Leiria. Estudou no então Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa (*Instituto Gregoriano de Lis-

boa) entre 1969 e 1978. Depois do 25 de Abril de 1974, regressou a Timor Leste, onde fundou e dirigiu o Coro dos Pequenos Cantores de Díli (CPCD). Formado por 17 rapazes com idades compreendidas entre os nove e os 11 anos, o coro encontrava-se em Atambua (Timor Ocidental) em Set. 1975, quando se iniciou a guerra civil. Até Out. 1976, o CPCD permaneceu no campo de refugiados de Atambua. Depois, viajou para Portugal, ficando alojado no campo de refugiados do Vale do Jamor em Lisboa. Em 1977 fundou nesse espaço o coro feminino timorense Loro Sa'e. No entanto, a partida para a Austrália da maioria dos seus elementos levou Vianey da Cruz a fundar um novo grupo coral feminino, Sol Nascente, em Nov. 1980, constituído por elementos timorenses e portugueses. Paralelamente, Vianey da Cruz tem-se dedicado ao ensino do canto e à direcção de coros de *música erudita e de agrupamentos vocacionados para a interpretação do repertório timorense. O seu trabalho como regente e divulgador tem contribuído para a construção de uma simbiose entre a tradição musical timorense e o universo da música erudita ocidental. Na comunidade timorense, Vianey da Cruz é considerado um dos representantes eruditos da tradição musical do seu país.

MARIA MANUEL SILVA

CULTURGEST – Gestão de Espaços Culturais S.A. Centro cultural situado em Lisboa inaugurado a 11 Out. 1993. A Culturgest foi constituída empresa do Grupo Caixa Geral de Depósitos (CGD), na sequência de alguma tradição mecenática deste grupo económico e da edificação de uma nova sede da CGD, cujo projecto arquitectónico previa a construção de um museu e de um auditório. A escritura pública celebrada em Jul. 1992 entre a CGD, a Caixa Participações-SGPS e a Fundação Luso-Americana previa que a Culturgest tivesse como principal objectivo a gestão de espaços culturais do Grupo CGD e a organização e desenvolvimento de actividades culturais, artísticas e científicas, como exposições, espectáculos, seminários e congressos. A preparação da primeira temporada (1993-1994) iniciou-se a 1 Dez. 1992, com António Pinto *Ribeiro como director artístico/programador, cargo que ainda ocupava na transição do século, tendo sido dele a autoria do primeiro manifesto programático da Culturgest. Algumas das linhas de força deste documento incluíam: a aposta numa programação que privilegiasse a apresentação de obras e artistas do séc. xx, sobretudo contemporâneos, no sentido de criar situações de confronto e tensão entre o público e as obras, e de dar ao público a hipótese de conhecer obras que lhe são contemporâneas;

uma programação multicultural; uma aposta forte nas produções de artistas portugueses e na co-produção internacional de obras de autores portugueses como forma de lhes conferir maior visibilidade. A programação privilegiou a experimentação à espectacularidade e vem contendo cada vez mais produções artísticas provenientes do Brasil e de países africanos, sobretudo da África lusófona. Neste sentido, é de salientar que a colecção de arte da CGD, existente desde os anos 80, se especializou desde 1999 em obras provenientes dessas áreas geográficas. A programação distribui-se por sete grandes áreas: teatro; *dança; música; cinema e videoarte; exposições; conferências, colóquios e leituras; formação. Entre 1993 e 2000 realizaram-se c. 500 espectáculos, dos quais c. 160 foram concertos, o que representa 32 % do total. Os domínios musicais mais representados são a *música erudita contemporânea (recitais, ópera, e.o.), o *jazz e tradições musicais de diversos países (incluindo intérpretes que integram o circuito da *world music), apresentados em vários formatos: espectáculos isolados, *festivais (ciclos, encontros, concursos), *workshops, conferências-concertos. Uma parte importante destes espectáculos são de intérpretes portugueses como Bernardo *Sasseti, João Paulo *Santos, Artur *Pizarro, António Pinho *Vargas e *Misia. Para além destes existe uma forte componente brasileira e africana, destacando-se nomes como Adriana Calcanhoto, Cyro Baptista e Ana *Firmino. Outra das linhas de acção da Culturgest é a sua aposta na formação do público, tendo para isso organizado várias conferências em torno de domínios como a literatura, a arte, a filosofia, a música e a poesia. A Culturgest desempenhou ainda um papel importante na profissionalização do sector da programação cultural, através da organização do Curso de Gestores de Programação Artística (1998), que teve continuidade noutras instituições, e na sequência do qual foi fundada a Associação Portuguesa de Programadores Culturais. Em termos de equipamento, dispõe de dois auditórios. O Grande Auditório, inicialmente com capacidade de 652 lugares, e o Pequeno Auditório, com 149 lugares, aos quais se juntam cinco salas para reuniões. A Culturgest dispõe ainda de duas galerias, com uma programação contínua de exposições de arte contemporânea. Para além das produções e co-produções, a Culturgest serviu também de espaço de acolhimento de produções de outras instituições, como a *Fundação Calouste Gulbenkian ou o *Teatro Nacional de São Carlos, com as quais colabora regularmente.

HUGO SILVA

CUNHA, Maria da Graça Amado da (n. Lubango, Angola, 24 Nov. 1919; m. Lisboa, 12 Fev. 2001). Pianista. Tendo desde muito jovem recebido lições particulares de Francine *Benóit, fez o curso de Piano no *Conservatório Nacional (1937), onde estudou com Viana da *Mota e Luís de Freitas *Branco. Foi das primeiras intérpretes a dedicar-se exclusivamente ao repertório contemporâneo, interpretando, em primeira audição nacional, parte da obra para piano de Bartók e Prokofiev. Considerada por Fernando *Lopes-Graça a «intérprete ideal» das suas composições, sobretudo devido ao seu virtuosismo técnico e ao seu rigor rítmico e interpretativo, consagrou a quase totalidade da sua carreira à obra deste compositor, tendo-a executado quase na íntegra, muitas vezes em primeiras audições. Co-fundadora da *Sociedade Sonata e da *Gazeta Musical, fez parte da elite cultural lisboeta entre as décadas de 40 e 60, com uma linha de acção claramente opositora ao Estado Novo. Retirou-se da actividade musical no auge da sua carreira, no início dos anos 60.

Discografia: (1996) *Maria da Graça Amado da Cunha Interpreta Lopes Graça: Vols. 1. e 2.* PSOM-STR.

BRUNO CASEIRÃO

CURVELO, António Carlos Gonçalves Madeira (n. Golegã, 15 Jan. 1947). Divulgador e crítico. Começou a dedicar-se ao estudo dos géneros musicais *jazz e blues na sequência do interesse que desenvolveu, ainda durante a adolescência, pela problemática da condição da população negra nos EUA, tendo manifestado particular interesse pela música de Louis Armstrong e Sidney Bechet. A partir de finais dos anos 60, aprofundou o conhecimento daquelas culturas musicais, como autodidacta e sempre numa perspectiva de contextualização social e política. Licenciou-se em Direito (1964-1969), período durante o qual tomou parte nas lutas estudantis e participou activamente, como actor e membro da direcção do Grupo Cénico Académico Amador da Faculdade de Direito de Lisboa, no então muito forte movimento do teatro universitário. Nos anos 70 iniciou actividade de divulgação e crítica musical, através da organização de sessões fonográficas, conferências, elaboração de textos para edições discográficas e colaborações avulsas na imprensa. Nos anos 80 esta acção tornou-se mais visível através da colaboração mais regular nos *media*. Na *rádio, foi co-autor do programa *Abandajazz* (RC, 1980-1983, com Raul Vaz *Bernardo, José *Duarte e Rui *Neves) e autor dos programas *Quem Tem Medo de Charlie Parker?* (TSF, 1990-1993), *TSF Blues* (TSF, 1991-1993), *Central Jazz*, *Bluesão* (Rádio Central, 1996-1997) e *Jazz Avenue* (TSF, desde 1999). Na imprensa, exerceu funções de

crítico de música no semanário *Expresso* (1982-1989) e, nessa qualidade, escreveu no diário *Público* desde a sua fundação (1990). Foi um dos primeiros críticos de música portugueses a empreender uma divulgação séria e sistemática do *blues*, manifestando simultaneamente um permanente esforço de actualização em relação ao *jazz*.

PEDRO ROXO

CUSTÓDIO CARDOSO PEREIRA, S.A. (CCP). Loja de música e empresa de distribuição/representação de *instrumentos musicais e de equipamento áudio e vídeo. Desempenhou um papel fundamental ao longo do séc. xx no fornecimento de instrumentos musicais a várias instituições de ensino, estudantes e músicos amadores, agrupamentos musicais (*bandas filarmónicas ou militares, *ranchos folclóricos, *conjuntos, *tunas, e.o.), espaços de lazer (restaurantes, discotecas, hotéis, casinos, e.o.). Forneceu também material associado à produção musical, desde acessórios para os instrumentos (palhetas, peles, cordas) a equipamento de concerto e de estúdio (amplificadores, colunas, microfones, mesas de mistura, emuladores, e.o.). A sua origem está ligada ao aparecimento em Portugal da primeira fábrica de instrumentos musicais (*Casa Castanheira, Porto, 1860, cuja primeira denominação terá sido Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Musicais Custódio Cardoso Pereira & Castanheira), que estaria por seu turno associada ao surgimento de fábricas de instrumentos musicais um pouco por toda a Europa c. duas décadas antes. Não se



Loja da Custódio Cardoso Pereira & C.ª no Chiado em Lisboa. Arquivo do INET-MD.

conseguindo apurar (por ausência de fontes documentais) se os proprietários seriam comuns às duas casas aquando da sua fundação, já no séc. xx (provavelmente nas décadas de 30/40), ambas eram geridas por Marques Teixeira. Com a sua morte c. 1969 a CCP foi herdada por Miguel Almeida Mendes (genro de Marques Teixeira), enquanto a Casa Castanheira foi comprada por Américo Nogueira. Por volta de 1869 um dos sócios da firma, Custódio Cardoso Pereira, fixou-se em Lisboa, onde abriu a primeira loja de instrumentos musicais com o nome CCP. Inaugurada na Rua do Carmo (Chiado), aí se manteve até à sua destruição pelo incêndio que assolou aquela zona em Ago. 1988. Nessa época a empresa já contava com uma segunda loja no Chiado inaugurada a 2 Dez. 1980, que permaneceria em actividade até finais de 1999, ano em que a CCP foi adquirida pela Valentim de Carvalho Electrónica, tendo o seu conteúdo sido transferido para a loja desta empresa no Centro Comercial do Chiado, onde se mantinha no final do século. A estas juntou-se a loja do Cascais Shopping, inaugurada em Mai. 1989 e encerrada em meados da década de 90. Desde a sua fundação até meados dos anos 50 a CCP vendia e distribuía,

sobretudo, instrumentos de sopro produzidos na Fábrica da Casa Castanheira. A partir dessa década, a proporção de instrumentos importados foi aumentando progressivamente, até constituírem a totalidade dos instrumentos comercializados a partir do final da década de 60. A CCP encarregava-se das vendas na área geográfica a sul de Coimbra (a região centro seria fornecida pela *Olimpio Vítor & Medina e a região norte pela própria Casa Castanheira), sendo os seus principais clientes as bandas filarmónicas e militares, bem como particulares. Para além da venda, a CCP dispunha também de uma oficina com operários formados na Casa Castanheira, que se dedicavam ao restauro de instrumentos, sobretudo para bandas. Com a entrada de Miguel Almeida Mendes c. 1969, a CCP passou a representar cada vez mais o mercado de instrumentos associados a domínios musicais emergentes como a *música popular portuguesa e o *pop-rock (guitarras, baterias, baixos eléctricos, e.o.). Marcas como a Ibanez (guitarras), Tama (baterias), Kawai (pianos e teclados eléctricos) e Laney (amplificadores) são algumas das representações exclusivas da CCP.

HUGO SILVA

D

DA WEASEL. Grupo musical. Foi formado em Almada, em 1993, pelos irmãos João Nobre (ou Jay Jay Neige, baixo eléctrico e composição, pertencendo aos Braindead) e Carlos Nobre (ou Pacman, Puto P, Carlão, voz e letras), Armando Teixeira (*sampler*, pertencendo aos Ik Mux) e Yen Sung (voz). Conheceu algumas alterações na sua formação com a inclusão de Guilherme Silva (bateria) e Pedro Quaresma (guitarra eléctrica), ambos em 1995, e de Bruno Silva (ou Virgul, voz), que substituiu Yen Sung, em 1996. Formou-se a partir das experiências musicais de Jay Jay, baixista de grupos **punk hardcore* na Área Metropolitana de Lisboa, e de Pacman, seu irmão mais novo, então iniciando a escrita e interpretação vocal de textos em língua inglesa. A ligação de ambos a diversos estilos musicais (nomeadamente a estilos do *rock* e ao **rap*) e a relação estabelecida com outros elementos possuindo gostos musicais igualmente eclécticos definiu a orientação de fusão inscrita no percurso do grupo. Após a gravação de uma maquete divulgada na estação de rádio XFM, gravou um primeiro fonograma, *More than 30 Motherf*****s* (ed. Margem Esquerda, 1994), apresentando repertório cantado em inglês. A gradual adopção da língua portuguesa, patente no repertório gravado a partir de *Dou-lhe com a Alma* (ed. Dinamo, 1995), assumiu, através dos textos de Pacman, um papel estilístico preponderante. Embora tenha surgido num momento em que a produção de *rap* se estruturava em concertos e festivais do «movimento *hip-hop*» na Área Metropolitana de Lisboa, o grupo desenvolveu uma carreira autónoma a este universo de produção cultural. A sua configuração de grupo, com uma instrumentação e estilo musical próximos do *rock*, fizeram com que as suas actuações se moldassem mais a concertos no domínio do **pop-rock*, abertos a públicos de várias faixas de gosto, e menos às performances de DJ e MC características do **hip-hop*, dirigidas acima de tudo à comunidade de produtores e consumidores deste estilo musical. Ainda assim, Pacman participou pontualmente em sessões de *freestyle* no âmbito dos eventos do «movimento» (como as que ocorreram no Johnny Guitar [VER Xutos e Pontapés], em 1996, complementando um progra-

ma de **rádio* da sua autoria e do DJ KGB, *Ataque Verbal*, 1996-1997), tal como Virgul, cujas participações em eventos performativos deste tipo o fizeram tornar-se elemento dos Da Weasel, estreando-se ao vivo numa actuação na Antena 3 (*Unplugged Antena 3*, 1996). Tendo firmado um contrato discográfico com a **EMI-Valentim de Carvalho* (1995), o grupo gravou *Terceiro Capítulo* (1997) e participou nas colectâneas *Tejo Beat*, com produção musical de Mário Caldato, e *XX Anos XX Bandas*,



Da Weasel. Pacman (voz) e Yen Sung (voz). Festas de Lisboa, 1994. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

de homenagem aos *Xutos e Pontapés (1998). A edição de *Iniciação a Uma Vida Banal: O Manual* (1999) marcou uma nova fase de popularidade, traduzida no número crescente de fonogramas vendidos — os dois últimos CD da década alcançaram, no ano de 2000, o «galardão de prata» —, e de actuações realizadas — como as que tiveram lugar durante a digressão de 1999, que culminou num concerto na primeira parte do grupo americano Red Hot Chilly Peppers, no Pavilhão Atlântico, Lisboa. A energia, versatilidade e criatividade musicais do grupo contribuíram para que acesse a um público jovem identificando-se quer com estilos do *rock*, quer com o *hip-hop*, duas áreas de produção musical que, até recentemente, se desenvolviam em separado na indústria fonográfica internacional. No seu estilo musical, a forte influência do *rock* é marcada pelas interpretações do baixo e da guitarra eléctrica, destacada através do uso de *riffs* e *power chords* [VER *Heavy metal*], e do recurso a pedais de efeitos que produzem um leque variado de timbres, nomeadamente de distorção. O estilo vocal e poético de ambos os vocalistas, o uso de *samples*, de técnicas de *DJing*, bem como os ritmos percussivos escolhidos, fornecem, simultaneamente, uma ligação ao *rap*. A utilização do *sampler* estabelece, em algumas canções do seu repertório, uma ponte para outros domínios musicais como o *reggae* e o *dub*, o *jazz* ou a bossa-nova. Os textos de Pacman constituem um elemento fundamental na estética do grupo. Usando uma linguagem marcada pela oralidade e por um inventivo vocabulário de «rua», desenvolve narrativas tecidas na primeira pessoa sobre a realidade urbana, caracterizada por experiências de marginalidade social, de negociação de identidades culturais, de formação de estereótipos e de excessos causados pelo exercício de poder. No final do séc. xx, o grupo Da Weasel constituía um significativo fenómeno de popularidade no meio musical português.

Bibliografia: Cidra, Rui (1999) «Representar» o *hip hop*: O papel do rap na formação de identidades e novas práticas culturais na área metropolitana de Lisboa. Diss. de licenciatura, Departamento de Antropologia, FCSH-UNL; Id. (2002) «Ser real: O rol na construção de identidade na Área Metropolitana de Lisboa», *Etnologia* 12-14: 189-222.

Discografia: (1994) *More than 30 Motherf*****s*, Margem Esquerda; (1995) *Dou-lhe com a Alma*, Dinamo; (1997) 3.º *Capítulo*, EMI-VC; (1999) *Iniciação a Uma Vida Banal: O Manual*, EMI-VC.

RUI CIDRA

DANÇA. 1. Introdução. 2. Tradição e criação. 3. Investigação e formação.

1. Introdução. A dança, quer se trate de uma manifestação com propósitos rituais, sociais ou teatrais, pode ser definida e caracterizada a partir dos padrões de movimento, da diversidade estilística, regras de composição e conteúdos

(temas, símbolos, representações). Contudo, outros elementos expressivos — tais como a música, a cenografia, os figurinos e indumentárias, os objectos e adornos, as palavras — intervêm no movimento coreográfico, contribuindo para a identificação de tipologias. Na forma como estes elementos são manipulados, incluídos ou excluídos, pode identificar-se determinado aspecto da cultura coreográfica de um grupo social, fazendo com que a perspectiva do observador incorpore a perspectiva dos próprios actores sociais. O *malhão, a polca, o *hip-hop ou a Nova Dança são recortes linguísticos que remetem para significados singulares e locais. Os vários elementos presentes numa forma performativa articulam-se num todo indissociável e é enquanto totalidade que a dança gera sentidos. Classificar a dança a partir dos seus propósitos e contextos conduz a uma revisão de conceitos, como o de «*folclore» e o de «dança como forma de arte». Se bem que vulgarmente usados pelos próprios actores sociais, há que lembrar que a oposição entre danças folclóricas e danças como forma de arte é uma invenção do séc. XIX, na esteira do pensamento evolucionista. Baixa e alta cultura miscigenizam-se, os saberes corporais circulam de contexto para contexto, sendo que um género coreográfico pode ser realizado com propósitos diferentes. Assim é em Portugal, ao longo do séc. xx, ao assistir-se, por um lado, ao alargamento dos limites do campo performativo e, por outro lado, a uma nova lógica de teatralização que se relaciona com a alteração dos contextos originais das práticas de dança. **2. Tradição e criação.** Alguns dos géneros coreográficos tradicionais chegaram ao séc. xx enquanto prolongamentos dos gestos de trabalho, tais como o pisar das uvas ou o malhar dos cereais ou o puxar das redes de pesca. No princípio do século, a dança estaria sobretudo associada às romarias; géneros como o *vira, o malhão, a *chula, o *fandango, as *saías e o *balho de roda eram executados pelos penitentes ao longo dos caminhos das peregrinações ou nos terreiros adjacentes aos santuários. Conforme faz notar Pierre Sanchis, a dança «era a grande atracção da romaria. [...] Dançava-se no caminho, dançava-se ao chegar ao terreiro, dançava-se depois de se ter cumprido as promessas, perto do santuário e em toda a extensão do arraial» (1983: 164). Ao longo do século, esta situação transformar-se-ia. A peregrinação religiosa separar-se-ia da *festa popular e simultaneamente alterar-se-iam as condições materiais desta, com a adopção de sistemas sonoros de difusão. Assim, o *baile popular não integraria mais aquelas formas coreográficas, que passariam progressivamente para a responsabilidade de *ranchos folclóricos (RF). Estes passaram a apresentar



Programa do espectáculo Bailes Russos apresentado pela Companhia dos Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Lisboa, Teatro Nacional de São Carlos, 3 Jan. 1918. Coleção de Daniel Tércio.

danças tradicionais sobretudo por ocasião de festivais folclóricos [VER Festival], cumprindo assim o papel de resistência contra o esboramento da memória, e insistindo ainda numa lógica de identificação local e de grupos sociais. Mas, na verdade, os mecanismos identitários passariam a ser condicionados pelos processos de globalização, também estes favorecidos pelo aparecimento das emissões radiofónicas e, posteriormente, pela televisão. A música e a dança continuavam, com o avançar do século, a proporcionar a emergência de novos espaços de convivialidade. As colectividades e associações de *danças de salão, os grupos de dança de capoeira e de danças africanas, as numerosas discotecas que hoje polvilham o país, bem como a eclosão de novas expressões urbanas performativas e plásticas, revelariam outros modelos identitários. Nas duas últimas décadas, a rua da cidade tornar-se-ia mesmo o lugar performativo por excelência do *hip-hop*, adoptado nas periferias das grandes urbes e protagonizado em grande parte pelas novas gerações portuguesas de ascendência africana. Na sequência de transformações económicas, sociais e políticas, os géneros coreográficos originalmente dançados em contextos locais intrinsecamente ligados a estilos de vida rurais e comunitários foram sujeitos a um redimensionamento institucional que se pode designar por *folclorização. Este processo englobou três mecanismos principais, que actuaram distinta ou conjugadamente: 1) ao primeiro mecanismo presidiu o propósito de identificação e controlo das tradições rurais indispensáveis para erguer uma cultura ao serviço da propaganda política do Estado Novo [VER Política cultural]; 2) o segundo mecanis-

mo, inscrito num programa de preservação patrimonial guiado pela procura da autenticidade, emergiu após a Revolução de Abril; 3) o terceiro mecanismo prosseguiria, sobretudo a partir da década de 60, na estilização de formas de dança folclórica em função das respectivas potencialidades comerciais no quadro da indústria turística [VER Turismo]. A folclorização, enquanto processo de institucionalização, apoiou-se e estimulou naturalmente o movimento folclórico emergente em Portugal sobretudo a partir dos anos 30. Segundo Jorge Freitas Branco, «o processo de folclorização conta directa ou indirectamente com o contributo dado por estudiosos, eruditos ou curiosos locais que, pela sua actividade, por vezes apagada, construíram paulatinamente etnografias» (1999: 39). A criação de RF tornar-se-ia a base organizativa e imediatamente visível deste movimento. Em meados dos anos 40, a *FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), organismo criado em 1935, promoveria o acolhimento e o apadrinhamento ideológico de RF. Em 1954, 17 agrupamentos folclóricos, muitos deles fundados no seio das Casas do Povo, estavam inscritos na FNAT, vindo este número a quintuplicar no espaço de quatro anos (Valente 1999: 179-180) e a aumentar exponencialmente a partir de 1974. A Divisão de Etnografia e Folclore do *INATEL, fundado em 1979, teria um destacado papel de apoio a diversos grupos de folclore do continente e das regiões autónomas dos Açores e da Madeira, bem como na realização de cursos de formação e reciclagem de directores e ensaiadores de grupos, e na promoção de festivais. Por seu turno, a *Federação do Folclore Português, organização privada fundada em 1977, filiaria RF regionalmente representativos, obrigados a proceder a pesquisas etnográficas que garantissem a «autenticidade» do repertório. Cada rancho divide-se normalmente em três secções, tocata (secção instrumental), cantata (um coro de homens e mulheres) e dançadores, sendo as respectivas apresentações em palco centradas sobre um alinhamento de danças. No final do século, estão contabilizados mais de dois milhares de RF no território nacional, além de centenas no seio das comunidades emigrantes. As danças mais disseminadas que integram os repertórios dos diversos grupos são o vira, a chula e o malhão, sendo que o fandango e o *corridinho têm maior incidência local, respectivamente, no distrito de Santarém e no distrito de Faro (Castelo-Branco 2000: 582). No início do século, o património português das danças folclóricas estaria na base de um desejo de criação do «bailado português». Em 1918, poucos meses depois da presença em Lisboa dos Ballets Russes de Diaghilev, Rui *Coelho e Almada Negreiros, o

primeiro como compositor musical e o segundo no papel de coreógrafo, protagonizaram a primeira incursão modernista portuguesa no domínio da dança, que não passou, porém, de entusiasmo momentâneo. O desejo da criação do «bailado português» continuaria com autores como Manoel de Sousa Pinto, que estabelecia que este deveria ser «dançado em português, vestido à portuguesa, e enriquecido com a valiosíssima série de coisas [...] inéditas, e lindas, que Portugal — tesouro farto — ainda tem ou já teve» (1924: 277). O regime político do Estado Novo, constitucionalmente implantado em 1933, viria a materializar este desejo: em primeiro lugar, por via de estratégias governativas de controlo e sustentação dos valores da ruralidade, da tradição e da ordem, através do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), transformado em *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, em 1944, e da FNAT; em segundo lugar, promovendo a criação dos Bailados Portugueses



Bailado Passatempo; Danças portuguesas. Coreografia e encenação de Francis; música de Rui Coelho, Frederico de Freitas e António de Melo. Programa dos Bailados Portugueses Verde Gaio, 1943. Coleção de Daniel Tércio.

*Verde Gaio (VG). Esta companhia, coreograficamente orientada por *Francis até 1960, e apadrinhada desde a sua fundação por António Ferro, estreou-se em 1940. António Ferro, dirigente do SPN, escrevia no programa de apresentação: «por todo o país, de norte a sul, enterrados ou simplesmente desconhecidos, encontram-se temas infinitos, duma alta qualidade poética, para serem transformados em coreografia» (1940: 5). O VG seria assim, nas palavras de A. Ferro, «uma pincelada para avivar essa cor que ninguém apagará», «uma fortaleza da nossa alma», uma «bandeira portuguesa a flutuar, ativa e serena, sobre as ruínas do velho mundo» (1940: 7). A companhia manter-se-ia até 1973 — com a colaboração de compositores como R. Coelho e Frederico de *Freitas —, atravessando momentos de crise, episodicamente usada como corpo de baile de ópera, e sobretudo ideologicamente marcada pelo regime do Estado Novo. Ainda na década de 40, Margarida de Abreu, que defendia a «aliança da técnica clássica do bailado com os princípios rítmicos da interpretação plástica da música» (1948: 5), fundou uma academia privada de dança, o Círculo de Iniciação Coreográfica, de onde saíam intérpretes como Águeda Sena, Anna Mascolo e Fernando Lima. Ultrapassado o meio do século, a dança teatral ganharia novo e promissor impulso, em boa parte graças ao apoio da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). O Grupo Experimental de Ballet, pertencente ao Centro Português de Bailado (este fundado em 1960 e apoiado financeiramente pela FCG), passou a denominar-se, em 1961, Grupo Experimental de Bailado e, posteriormente, em 1965, Grupo Gulbenkian de Bailado, sendo então integrado no Serviço de Música da FCG, dirigido por Madalena *Perdigão. Sob a direcção artística de Walter Gore, o Grupo Gulbenkian de Bailado acolheria coreografias de Á. Sena, Carlos Trincinhas e Armando Jorge. A partir de 1976, passando a designar-se Ballet Gulbenkian (BG), a companhia assumiu de forma mais definitiva uma linguagem moderna. Com a criação do Estúdio Coreográfico Gulbenkian, em 1972, revelaram-se novos coreógrafos, como Carlos Fernandes, Isabel Santa Rosa, Elisa Worm, António Rodrigues e Vasco Wellenkamp. Este último tornar-se-ia, em 1977, coreógrafo residente do BG, marcando ao longo de duas décadas o estilo coreográfico da companhia. Lírico, musical e mestre na criação de duetos, Wellenkamp trabalhou com compositores e intérpretes como Carlos *Paredes e Amália *Rodrigues. A partir de 1977, já sob a direcção de Jorge Salavisa, o BG passaria a contar com a colaboração de reputados nomes da cena coreográfica internacional, persistindo simultaneamente no estímulo e acolhimento da criação nacional; neste

ponto há que destacar, a partir de 1983, Olga Roriz, que renovaria a linguagem estilística do BG com uma poética sensível e violenta, dominada por antíteses como a que confronta a feminilidade à masculinidade. Ainda em 1977, e num contexto caracterizado pela inexistência de uma tradição balética e por deficiências ao nível da formação de bailarinos clássicos, foi criada por despacho governamental a Companhia Nacional de Bailado (CNB). O seu primeiro director artístico, A. Jorge (de 1980 a 1993), definiria um repertório que combinava essencialmente obras do património balético do séc. XIX, em versão integral ou parcial, com obras de autores neoclássicos e modernistas. Foi quando J. Salavisa assumiu guiar os destinos da CNB (desde 1996) que se operou a maior renovação desta companhia: elenco com bailarinos na sua maioria portugueses, muitos deles formados pela Escola de Dança

do Conservatório Nacional e pela Academia de Dança Contemporânea de Setúbal; insistência no repertório contemporâneo; implementação de relações com as *orquestras, músicos e maestros portugueses. Ao longo da sua existência, a CNB recorreu a obras de compositores como Luís de Freitas *Branco, Fernando *Lopes-Graça, Joly Braga *Santos, António Victorino d'Almeida, Álvaro *Cassuto e Sérgio *Azevedo. Em 1979 apareceram dois grupos de dança alternativos à produção coreográfica do BG: o Grupo Experimental de Dança Jazz, com Rui Horta e Ana Macara enquanto seus principais coreógrafos — que daria mais tarde origem à Companhia de Dança de Lisboa —, e o Dança Grupo, dirigido por E. Worm. Neste segundo grupo colaborou a coreógrafa Paula Massano, a qual viria a ser pioneira do movimento da Nova Dança Portuguesa (NDP), desenvolvido a partir do final dos anos 80, à margem da hegemonia do BG e da CNB. Contributo de indubitável importância para a emergência da NDP foi a criação, em 1984, do ACARTE, que, realizando uma vasta programação contemporânea e de vanguarda — em que se incluíram nomes como Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keersmaecker, Jean-Claude Gallota, Pina Bausch, entre tantos outros —, contribuiu para alterar o gosto do público e inspirou, na prática e na teoria, o trabalho de criadores emergentes. Em Portu-



Bailado Amaramália. Ballet Gulbenkian. Coreografia de Vasco Wellenkamp sobre fados interpretados por Amália Rodrigues. Lisboa, Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. Fotografia cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

gal, «a dança que agora começava [...] assumia definir-se pelas mesmas características da Nova Dança Europeia, das quais se destacavam o ser esta dança uma dança rebelde e iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e criação. Mas, principalmente, ser uma dança mestiçada de vários géneros e artes, como o confirmam as biografias dos principais protagonistas, provenientes de diversas formações artísticas e com singulares projectos coreográficos, dos quais resultou uma Nova Dança de autores» (Ribeiro 1991: 83). Paralelamente ao desenvolvimento da dança em Portugal, nasceriam novos espaços de produção e apresentação de espectáculos que se distinguiriam dos até então existentes pela aposta numa programação regular de dança nacional e estrangeira. Depois do Centro de Arte Moderna da FCG, a *Culturgest e o *Centro Cultural de Belém, em Lisboa, bem como a Fundação de Serralves e o Rivoli Teatro Municipal, no Porto, tornar-se-iam espaços de referência que passariam a acolher e a estimular os autores contemporâneos. Entre os principais protagonistas da NDP, no final dos anos 80, encontravam-se as pioneiras P. Massano e Madalena Victorino, Paulo Ribeiro, que tinha já realizado um significativo percurso sobretudo no estrangeiro, e os mais jovens Clara Andermatt, Francisco Camacho, Vera Manteiro, João Fiadeiro, Rui Nunes e Joana Provi-



Bailado Uma história da dúvida. Coreografia de Clara Andermatt; música de João Lucas. Festival Mergulho no Futuro, 1998. Fotografia de Jorge Gonçalves cedida pela Companhia Clara Andermatt.

dência. O conceito NDP não designaria um estilo, mas um movimento: de ruptura estética, de pluralidade de estilos, de instauração de novos gostos; de plataforma de reivindicação política, com a constituição, em 1993, da Associação Portuguesa para a Dança, que através de diversas acções denunciaria a inexistência, à altura, de uma política governamental para a área. De facto, só a partir de 1996, e através do *Instituto Português das Artes de Espectáculo do Ministério da Cultura, se implementou e definiu uma efectiva *política cultural para a dança, contribuindo amplamente para o seu desenvolvimento. No campo da actividade coreográfica independente, P. Ribeiro, C. Andermatt, V. Mantero, F. Camacho e J. Fiadeiro tornaram-se iam os protagonistas nacional e internacionalmente mais reconhecidos. O trabalho de P. Ribeiro caracterizar-se-ia pela atenção que revela relativamente aos comportamentos estereotipados, aos atavismos da cultura portuguesa, à forma como os corpos se encontram marcados pelas tensões da repressão fascista; P. Ribeiro tem estabelecido relações privilegiadas com compositores e intérpretes portugueses como Nuno *Rebelo, Vítor *Rua, Maria *João e Mário *Laginha e com o grupo Tim Tim por Tim Tum. Também F. Camacho revelaria um forte interesse pela cultura portuguesa; crítico, desconstrutivo e por vezes subversivo, inventou uma linguagem coreográfica para falar da ideia de um corpo aprisionado. Vera Mantero, uma coreógrafa que se interroga sobre os limites de expressão na dança, e sobre os constrangimentos sociais e culturais a que o corpo é submetido, encontraria no compositor Sérgio *Pelágio cumplicidades estéti-

cas. Clara Andermatt, cujas obras exprimem uma sexualidade intensa, em determinado momento do seu percurso descobriu na cultura cabo-verdiana fontes de articulação, fusão e circulação de saberes, práticas corporais e musicais, o que, em parceria com o compositor João Lucas, a levou a criar algumas obras marcantes. Interessado na problemática da memória e no método de improvisação em tempo real, J. Fiadeiro encontraria também parceiros musicais portugueses como J. Lucas e N. Rebelo. De mencionar ainda Né Barros, coreógrafa que, interessada sobretudo numa escrita coreográfica de carácter abstracto, tem trabalhado com partituras originais de compositores portugueses contemporâneos, designadamente Alexandre Soares [VER GNR]. Paralelamente, outros grupos e companhias têm vindo a realizar um trabalho importante de criação e divulgação da dança contemporânea, contribuindo para a sua descentralização, de que se destacam o Ballet Contemporâneo do Norte, em Estarreja, o Balletatro Companhia, no Porto, a Ce-De-Ce — Companhia de Dança Contemporânea, em Setúbal, a Companhia de Dança de Aveiro, a Companhia de Dança Contemporânea de Évora, o Dançarte, em Palmela, e a Companhia de Dança de Almada, e ainda as recentes deslocações da Companhia Paulo Ribeiro para Viseu e da Companhia de Rui Horta para Montemor-o-Novo. **3. Investigação e formação.** Ao longo do séc. xx, o desenvolvimento da dança em Portugal tem-se feito acompanhar por uma produção escrita que, começando por ser essencialmente o resultado de esforços individuais de eruditos ou colectores de informação, adquiriu, a partir dos anos 70, orientações teóricas especializadas, e que hoje, sedimentada numa diversidade de metodologias científicas, tende a desenvolver-se em interacção com a formação em dança e com a criação coreográfica. Assim, no seu conjunto, embora escassa e certamente incompleta, não é inteiramente negligenciável a produção escrita publicada em Portugal relacionada com dança. No entanto, estão ainda por fundar centros de estudos especializados que promovam uma investigação sistemática e continuada nesta área. Uma boa parte de tal produção, iniciada ainda no último quartel do séc. xix, centrou-se sobre outros objectos de estudo, que não a dança, mas que se relacionavam com ela (teatro, mú-

sica, festividades). No âmbito da etnografia e da historiografia há que assinalar os trabalhos pioneiros de Teófilo *Braga (1885) e de Sousa *Viterbo (1892, 1898). Mais tarde, já no séc. xx, na sequência da obra do etnógrafo Leite de *Vasconcelos, Luís *Chaves, seu colaborador, publicou estudos sobre dança popular portuguesa (1937-1938, 1942, 1945). A sustentação teórica do processo de folclorização empreendido no quadro político do regime do Estado Novo, durante os anos 30 e 40, suscitou estudos de folclore local, como o que foi realizado por Santos Júnior (1935). Mais tarde, tal processo seria objecto de reflexão antropológica por parte de Jorge *Dias (1970). Paralelamente, tantas vezes em íntima relação com a produção etnográfica, a *musicologia interessou-se também pelas formas coreográficas, tal como se encontra registado em trabalhos de Mário de Sampaio *Ribeiro (1943a, 1943b, 1963) e de Armando *Leça (1940a, 1940b). Na sequência da produção de inventários analíticos de *música tradicional portuguesa, esta disciplina consideraria os fenómenos coreográficos populares, tal como acontece designadamente nas obras de F. de Freitas (1974) e de F. Lopes-Graça (1991/1952). Recentemente, a investigação em *etnomusicologia desenvolvida por Salwa *Castelo-Branco (1997, 2000) perspectivaria as danças populares no quadro da cultura expressiva portuguesa. Por outro lado, prolongando ou recuperando a tendência



Bailado Memórias de pedra: Tempo caído. Coreografia de Paulo Ribeiro; música de Vitor Rua, com excertos de Alfredo Keil e de várias composições tradicionais portuguesas. Lisboa, Teatro Municipal Maria Matos, 1998. Fotografia de Jorge Gonçalves cedida pela Companhia Paulo Ribeiro.

folclorista, a dança popular seria objecto de colecções como as realizadas por Pedro Homem de *Melo (1962) e de recolhas como as ensaiadas à escala nacional por Tomás *Ribas (1982, 1985) e, localmente, por António *Mourinho (1984: 195). A par da paulatina evolução da dança teatral de carácter profissional e da formação nesta área, inicialmente realizada no *Conservatório Nacional e em parcas academias privadas, surgiram, ainda no primeiro quartel do séc. xx, articulistas e críticos como Eduardo de Noronha (1922) e Manoel de Sousa Pinto (1916, 1924), que produziram textos opinativos sobre o estado da arte da dança em Portugal. Mais tarde, na década de 60, acompanhando um momento de relativa vitalidade na dança nacional, foram fundadas duas revistas: *Bailado*, relacionada com o Centro Português de Bailado, publicada de 1961 a 1963, e *O ballet: Revista Portuguesa de Dança e Bailado*, publicada de 1966 a 1967. Também a revista *Colóquio/Artes*, aparecida em 1958, publicaria esporadicamente artigos sobre dança e temporadas de espectáculos. José *Sasportes, que iniciou, enquanto crítico, a sua actividade de escrita sobre a dança, produziria, no domínio da historiografia, uma obra panorâmica sobre a dança em Portugal (1970a, 1979), para além de assinar estudos de divulgação em periódicos internacionais da especialidade (1970b). Recentemente, e em co-autoria com Helena Coelho e Maria de Assis (1994), elaborou uma cronologia analítica dos coreógrafos e companhias estrangeiras que dançaram em Portugal no séc. xx. No final dos anos 80, António Pinto *Ribeiro inaugurou, enquanto crítico e ensaísta, uma interpretação da dança informada pela estética, filosofia e história, o que lhe permitiu escrever de uma nova forma sobre uma nova dança, que passaria então a perspectivar-se também sobre o cruzamento com as restantes artes (1993, 1994, 1996, 1997). Nos anos 90, por iniciativa do próprio terreno da dança contemporânea, assistiu-se à publicação de obras de divulgação, como a revista *Forum Dança*, de 1991 a 1993, e os livros *Danças na Cidade*, editorialmente coordenados por M. de Assis (1995), Maria José Fazenda (1997) e André Lepecki (1998). A criação de cursos de formação superior em Dança — Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa e Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa (FMH) — proporcionaria ainda, a partir de finais dos anos 80, o aparecimento de novos contributos na aplicação de diversas metodologias científicas ao estudo da dança. No âmbito académico foram realizados encontros e seminários internacionais, entre os quais há que realçar as conferências internacionais Dança: Cursos e Discursos (Lisboa, 1992) e

Continentes em Movimento (Oeiras, 1998), ambas organizadas pela FMH, e o Elia 96, em Lisboa, com a participação da Escola Superior de Dança.

Bibliografia: Abreu, Margarida de (1948) *Bailados do Circulo de Iniciação Coreográfica*. Lisboa: Bertrand; Armstrong, Lucile (1948) *Dances of Portugal*. Londres: Max Parrish & Company; Assis, Maria de (coord.) (1995) *Movimentos*. Lisboa: Danças na Cidade; Batalha, Ana Paula; Xarez, Luis (eds.) (1999) *Dança: Cursos e discursos*. Lisboa: FMH [actas da Conferência Internacional realizada em 1992]; Braga, Teófilo (1885) *O povo português nos seus costumes, danças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira; Branco, Jorge Freitas (1999) «A fluidez dos limites: Discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal», *Etnográfica* 3 (1): 23-47; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1997) *Voix du Portugal*. Paris: Cité de la Musique; Id. (2000) «Portugal» in *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe*. Nova Iorque-Londres: Garland Publishing; Chaves, Luis (1937-1938) «Pantomimas, danças e bailados populares», *Revista Lusitânia* 35 (1-4): 140-154; 36 (1-4): 218-235; Id. (1942) *Danças religiosas*. Guimarães: Tip. Minerva Vimaranesense; Id. (1945) «Coreografia popular portuguesa», *Revista de Las Ciências* 10 (1): 1-27; Dias, A. Jorge (1970) «Da música e da dança, como formas de expressão espontâneas populares, aos ranchos folclóricos» in *Publicações do XXIX Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências* [colóquio 2, vol. 3]; Fazenda, Maria José (1993) «Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporânea: Repensar conceitos e categorias», *Antropologia Portuguesa* 11: 67-76; Id. (1996) «O corpo naturalizado: Experiência e discurso sobre duas formas de dança americanas» in Miguel Vale de Almeida (org.), *Corpo presente*. Lisboa: Celta; Id. (coord.) (1997) *Movimentos presentes: Aspectos da dança independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia-Danças na Cidade; Id. (1998) «A dança no seio da reflexão antropológica: Contributos e limitações herdados do passado com ecos no presente», *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 38 (1-2): 61-79; Ferro, António (1940) *Bailados Portugueses Verde-Gaio*. Lisboa: SPN; Freitas, Frederico de (1974) «A modinha portuguesa e brasileira (alguns aspectos do seu particular interesse musical)», *Bracara Augusta* 38: 66-67; 77-78: 433-438; Júnior, Joaquim Rodrigues Santos (1935) *Nota de coreografia popular transmontana: A dança dos pretos (Moncorvo)*. Porto: Imprensa Portuguesa; Leça, Armando (1940a) *Cancioneiro músico-popular: Relatório*. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários; Id. (1940b) «Danças e cantigas» in *Vida e arte do povo português*. Lisboa: SPN; Id. (1946a) «Do cancionário músico-estremenho», *Estremadura: Boletim da Junta de Província*. Lisboa: J. P. da Estremadura; Id. (1946b) *Motivos entoados pelo povo*. Lisboa: s.e.; Id. (1947) *Música popular portuguesa*. Porto: Domingos Barreira; Lepecki, André (coord.) (1998) *Intensificação: Performance contemporânea portuguesa*. Lisboa: Danças na Cidade-Theaterschrift; Lopes-Graça, Fernando (1991/1952) *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Caminho; Lyzarró, Miguel (1996) «O registo da emoção lírica: Considerações sobre o ballet de Wellenkamp», *Col. Ar.* 111 (Out.-Dez.): 54-67; Macara, Ana (ed.) (1998) *Continentes em movimento: Novas tendências no ensino da dança*. Lisboa: FMH [actas da Conferência Internacional realizada em Oeiras em Out. 1998]; Melo, Pedro Homem de (1962) *Danças portuguesas*. Porto: Lello; Mourinho, António Maria (1984) *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*. s.l.: s.e.; Noronha, Eduardo de (1922) *A dança no estrangeiro e em Portugal: Aventuras galantes do Teatro S. Carlos*. Coimbra: Coimbra Ed.; Pinto, Manoel de Sousa (1916) «Os "bailarotes"», *Terra Portuguesa* 1 (Ag., 7): 1-6; Id. (1924) *Danças e bailados*. Lisboa: Por-

tugália; Ribas, Tomás (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICLP; Id. (1985) *Guia de recolha de danças populares*. Lisboa: IPPC; Ribeiro, António Pinto (1993) *A dança da idade do cinema*. Porto: Ed. Fundação de Serralves; Id. (1994) *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Vega; Id. (1996) *Por exemplo a cadeira*. Lisboa: Cotovia; Id. (1997) *Corpo a corpo*. Lisboa: Cosmos; Ribeiro, António Pinto; Sasportes, José E. (1991) *História da dança*. Lisboa: INCM; Ribeiro, Mário de Sampaio (1943a) «De música: Acerca da "folia"», *Ocidente* 58: 212-221; Id. (1943b) «De música: Acerca da "chacota" e da "chacoína"», *Ocidente* 65: 84-89; Id. (1963) «Música e dança» in Fernando de Castro Pires de Lima, *A arte popular em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Verbo; Sanchis, Pierre (1983) *Arraial: Festa de um povo: As romarias portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote; Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (1998) *As políticas culturais em Portugal: Relatório nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais; Santos, Vítor Pavão dos (coord.) (1999) *Verde Gaio: Uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950)* [catálogo da exposição no Museu Nacional do Teatro]; Sasportes, José (1970a) *História da dança em Portugal*. Lisboa: FCG; Id. (1970b) «The Dance in Portugal», *Dance Perspectives* 42 (Summer); Id. (1979) *Trajectória da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa; Sasportes, José; Coelho, Helena; Assis, Maria de (1994) *Danças em Lisboa*. Lisboa: L94; Silva, Augusto Santos (1994) *Tempos cruzados: Um estudo interpretativo da cultura popular*. Porto: Afrontamento; Tércio, Daniel (1991) «Portugal» in Mário Pasi, *A dança e o bailado*. Lisboa: Caminho; Id. (1998) «Ape Dances and Popular Dances on Portuguese Figurative Tile Panels from the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography* 13: 131-143; Id. (ed.) (1998) *Continentes em movimento: O encontro de culturas na história da dança*. Lisboa: FMH [actas da Conferência Internacional realizada em Oeiras em Out. 1998]; Id. (1999) *Dança e azulejaria no teatro do mundo*. Lisboa: Inapa; Valente, José Carlos (1999) *Estado Novo e alegria no trabalho: Uma história política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Colibri-INATEL; Viterbo, Sousa (1892) «Danças» in *Artes e artistas em Portugal [...]*. Lisboa: Livraria Ferreira; Id. (1898) *Fastos religiosos (festas e procissões)*. Porto: Tip. de A. F. Vasconcelos.

DANIEL TÉRCIO E MARIA JOSÉ FAZENDA

DANÇA DA GENEVBRES. Dança masculina, também designada «dança dos homens» ou «dança da farrombana». Está associada à Festa de Nossa Senhora dos Altos Céus que desde 1640 se realizou, intermitentemente, na freguesia de Lousa (concelho de Castelo Branco), no 3.º domingo de Maio. Na mesma *festa são também executadas a «dança das virgens» e a «dança das tesouras». Estas danças caíram em desuso a partir do início da década de 40, tendo sido retomadas em 1958 por impulso da comissão de festas de Nossa Senhora dos Altos Céus, passando a realizar-se com regularidade. No final do séc. xx era interpretada por dez homens, seis dos quais vestem calça e camisa branca, gravata, banda de seda azul na cintura, fitas de seda pendentes dos ombros, com a cabeça coberta pela «capela», espécie de capacete cheio de flores de papel e fitas, encimada com um penacho de flores artificiais de várias cores e de penas brancas. Cinco dos homens executam a bandurra (viola beiroa) e

um executa a *genebres. Dos restantes elementos, os três mais novos envergam vestidos de mulher (saia-e-casaco branco, rede preta e flores na cabeça, trunfa de cabelo na nuca, colares e outros objectos de ouro pendentes do pescoço) e executam trinchos, enquanto o último, vestido de soldado com espada à cinta, é o guardião ou mestre que orienta a dança. Esta consiste numa série de marcações cerimoniais, lentas, reguladas por sinais tocados na genebres. O grupo executa a dança pela primeira vez em frente da igreja e, seguidamente, nos lugares centrais e nas principais casas da povoação, onde lhes oferecem doces e vinho. A dança caracteriza-se por uma *toada lenta, regulada por marcações do tocador de genebres. A música consta de dois acordes complementares executados nas violas [VER Violas regionais], num compasso ternário. Apesar de ser uma tradição localizada na aldeia de Lousa, a dança já foi apresentada em espectáculos um pouco por todo o país (Évora, Lisboa/Expo 98, Tavira, praia da Rocha, Batalha, e.o.).

Bibliografia: Chaves, Luís (1942) *Danças religiosas*. Guimarães: Tip. Minerva Vimaranesense; Dias, Jaime Lopes (1944/1926) *Etnografia da Beira: Lendas, costumes, tradições, crenças e superstições*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG; Ribas, Tomás (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICLP.

EQUIPA EDITORIAL

DANÇA DAS FITAS. Dança disseminada em várias regiões de alguns países da Europa (Espanha, França, Inglaterra, p.ex.) e que decorre em volta de um mastro do qual pendem fitas. Cada dançarino ou dançarina segura uma fita, movimentando-se em torno do mastro de modo a entrelaçar e desentrelaçar as fitas no mastro. Em Portugal, a dança das fitas foi documentada em várias regiões do continente (Trás-os-Montes, Minho, Estremadura, Beira Baixa, Alto Alentejo) e nos Açores, onde também é denominada «dança do pau de fitas» ou «dança dos cadarços» (Cruz 2001; Dias 1971/1937; Martins 1997/1928; Mourinho e Júnior 1980; Sardinha 2000). O repertório musical que acompanha a dança das fitas é variado, existindo referência na literatura às *loas cantadas pelos dançarinos no concelho de Vinhais (Martins 1938: 392), ao componente musical da contradança na Estremadura (Sardinha 2000: 185), ou ainda ao padrão de acompanhamento do *fado corrido executado pelo *acordeão (Id.: 184). A dança das fitas foi documentada em ocasiões diversas, nomeadamente na *procissão do santo padroeiro no concelho de Vinhais (Martins 1938: 392) e no *Entrudo em várias localidades da Estremadura, do Minho e da Beira Baixa (Sardinha 2000: 184). Nos Açores, o termo «dança das fitas» abarca diferentes canções dançadas executadas em volta de um mastro

segurado por duas crianças pintadas de negro, com uma bandeira na ponta e 12 ou 18 fitas (consoante o número de pares) presas numa roda de madeira, de duas cores alternadas, destinadas aos homens e às mulheres. As fitas iam sendo entrelaçadas em volta do mastro, voltando depois à posição inicial e por vezes os intervenientes cantavam um estribilho insistindo numa palavra («sericotão», «sericon-tão», «oié-oié» ou outras), fazendo o cantor, acompanhado à viola da terra, as quadras intercalares. As primeiras gravações etnográficas realizadas no arquipélago por Artur *Santos (1956) documentam dois trechos musicais, o *Sericotão* e *Ó Negros lá do Sertão* (Santos 1956), referindo-os como partes da *Dança dos pretinhos*. Musicalmente são muito diferentes, tendo o primeiro tempos de divisão binária e alternância de uma harmonia por tempo (com encadeamentos de I-V-V-I), p.ex., e o outro tempos de divisão ternária e insistência harmónica no grau da tónica (aparecendo I-V-I no final das frases). No final do séc. xx, a canção, dissociada da dança, era reinterpretada em contextos urbanos por músicos como o terceirense Carlos Medeiros, ou o brasileiro Hermeto Pascoal, aludindo à disseminação desta dança e do repertório musical associado, no Brasil.

Bibliografia: Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Dias, Jaime Lopes (1971/1937) *Etnografia da Beira: Vol. 4: O que a nossa gente canta*. Lisboa: Livraria Ferin; Martins, Firmino A. (1997/1938/1928) *Folklore do concelho de Vinhais*. Vinhais/Lisboa/Coimbra: CM/INCM/Imprensa da Universidade [2 vols.]; Mourinho, António M.; Júnior, J. R. dos Santos (1980) «Coreografia popular trasmontana: Moncorvo e Terra de Miranda», *Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia* 23 (4): 1-149 [sep. da revista]; Sardinha, José Alberto (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS.

Discografia: Medeiros, Carlos (2000) *Dança das Fitas*. Praia da Vitória: Irishlab; Santos, Artur (compil.) (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha Terceira 16*. JAH [LP].

CRISTINA BRITO DA CRUZ

DANÇA DOS PAULITOS. Género coreográfico de métrica binária também designado «dança dos *paus», «dança dos pauliteiros» e, em mirandês, «la dança» e «danza de palos». Praticase no distrito de Bragança (Trás-os-Montes), sobretudo na zona do planalto mirandês (Miranda do Douro, Vimioso e Mogadouro), caracterizando-se pelo uso de paus pelos dançadores, os pauliteiros, que os percute entre si de forma articulada com a coreografia, acompanhados normalmente por *gaita-de-foles, *caixa e *bombo, ou então pelo tamborileiro [VER Tamboril]. Em Espanha a dança homóloga é denominada «danza de palos» ou «paloteo». O repertório musical associado à dança dos paulitos é constituído por *laços e *passacalles*

— os últimos acompanhando as *procissões das *festas religiosas. Nos *passacalles*, no final de cada laço e em laços específicos (*A bicha*, *As rosas*, *Rodrigo*, *D. Rodrigo* e *Salto ao castelo*) os paus poderão ser substituídos por *castanholas. A dança é executada sobre a seguinte estrutura musical: 1) introdução, o «anunciar do laço», executado apenas pelo gaitero (ou tamborileiro), constituído por uma curta improvisação sobre padrões melódicos e rítmicos, preparando a entrada do restante conjunto instrumental e dos dançadores na secção que se segue; 2) secção principal, constituída por três ou quatro repetições do laço, tocado por todo o conjunto instrumental e dançado pelos pauliteiros com a percussão dos paus marcando a pulsação; 3) conclusão, a «bicha» ou o «caracol», composta por três motivos melódicos padronizados, na qual os dançadores cessam a percussão, continuando a coreografia com os paus colocados por baixo dos braços, ou substituindo os paus por castanholas. A coreografia era habitualmente executada por oito rapazes solteiros. No final do século, devido sobretudo à ausência de jovens, era executada também por homens casados e, no Mogadouro, até por raparigas. Os dançadores dividem-se em quatro «guias» e quatro «peões» que executam secções coreográficas designadas por «quatrada», «corrida», «passagem» e «desvolta». A dança dos paulitos caracteriza-se pelo bater dos paus e pelo rodopiar dos dançarinos ao encontro uns dos outros, defendendo-se com um pau e atacando

com outro ou com os dois, para na conclusão («bicha») dançarem todos numa ou em duas filas ordenadas («bicha»). São característicos os passos corrido, saltado (de um para outro apoio nos deslocamentos e a pés juntos nas marcações no lugar), saltitado e um passo semelhante ao de *vira nas filas ordenadas que antecipam o final da dança. Ao longo do séc. xx a dança dos paulitos, sob influência da *folclorização, formalizou-se através de grupos de pauliteiros dinamizados por estudiosos, com destaque para António *Mourinho. O processo teve início em 1898 com a participação, em Lisboa, de um grupo de pauliteiros na Comemoração do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia. No final do séc. xx os pauliteiros eram conhecidos pelo uso de saias brancas, meias de lã, lenços coloridos e chapéus emplumados ou com flores artificiais, traje usado não apenas em exhibições mas também em festas religiosas do planalto mirandês. A dança dos paulitos foi documentada em festas religiosas em honra de um santo e na festa do Corpo de Deus. O traje constituído por calças pretas, jalecos enfeitados e chapéus caiu em desuso durante a segunda metade do séc. xx, sendo contudo ainda usado por alguns grupos. Nalgumas aldeias mirandesas, a dança dos paulitos está ligada a figuras rituais como o «carocho» e a «velha».

Bibliografia: Alge, Bárbara (2004) *Continuidade e mudança na tradição dos pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*. Diss. de mestrado, Faculdade de Ciências Humanas e Culturais da Universidade de Viena; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981)

Cancioneiro popular português. Lisboa: CL; Mourinho, António Maria (1957) «A dança dos paulitos», *Revista de Portugal* 1 (22): 153-164 [sep. da revista]; Id. (1984) *Cancioneiro tradicional e danças tradicionais mirandesas*. Bragança: Escola Tipográfica; Id. (1987) *Cancioneiro tradicional mirandês de Serrano Baptista*. Vol. II. Bragança: CM de Miranda do Douro; Ribas, Tomás (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICLP.

Discografia: AAVV (1995) *Mirandun, Mirandela: Chants et Musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal)*. GEMP-LA Talvera; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal Raízes Musicais*. BMG; Afonso, Clementina Rosa (1998) *Modas, Lhaços e Rimanças: Freixenosa, Miranda do Douro*. SDT [col. Cantos Tradicionais]; AAVV (1999) *Gaiteiros Tradicionais 2: Gueiteiros del Praino Mirandês: Rezosa 98: Fuonte Aldé, Miranda del Douro*. SDT.

Filmografia: Silva, João Matos (1997) *Danças Populares Portuguesas: Uma Síntese para o Seu Conhecimento*. Cor. INATEL.

BÁRBARA ALGE E MARGARIDA MOURA



Pauliteiros de Miranda em actuação. Fundo documental da revista Panorama, Centro Português de Fotografia.

DANÇAS DE SALÃO. Conjunto de géneros coreográficos, executados em contextos competitivos, cujas tipologias, passos e pontos de contacto entre os pares são padronizados. A origem das danças de salão deve ser procurada nas danças de pares que, praticadas em situações de convivialidade, chegaram ao princípio do séc. xx, sobretudo na Europa e na América, proporcionando o encontro entre pessoas de diferentes sexos. No entanto, a expressão surgiu apenas depois da I Guerra Mundial, em Inglaterra, para designar danças de pares executadas em contexto competitivo, obrigando à interpretação padronizada de conjuntos de passos estipulados. Hoje, independentemente das diferenças terminológicas de classificação, as organizações e federações internacionais consideram duas grandes tipologias: danças de salão *standard* (valsa inglesa, tango, *slowfox*, *quickstep* e valsa vienense) e danças de salão latino-americanas (*chá-chá-chá*, samba, rumba, *paso doble*, *jive*). Em Lisboa, a centenária *Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo (SFAA) foi a primeira a promover, a partir de 1956, competições, na altura entre as equipas do Porto e de Lisboa e, a partir de 1988, competições de Dança Desportiva no formato internacional. A SFAA, que tem tido um assinalável papel no estabelecimento de uma comunidade de intérpretes, é uma das mais activas na formação e competição em danças de salão, organizando todos os fins-de-semana tardes e noites dançantes. Nas instalações da SFAA funcionam: desde 1991, a Federação Portuguesa de Dança Desportiva, que congrega mais de 700 atletas amadores inscritos nas associações de Lisboa, Porto, Setúbal e Santarém; a Associação Portuguesa de Profissionais de Dança Desportiva, que integra os professores e membros dos júris das competições. À escala nacional, o número de praticantes de danças de salão tem vindo a crescer, contando-se no final do século muitas dezenas de associações, clubes e organizações privadas que ofereciam cursos de iniciação e desenvolvimento. Não é certamente estranho a este crescimento a inclusão regular de concursos e de bailes nas programações autárquicas e a visibilidade que os meios audiovisuais concedem às danças de salão; neste particular, há que referir a importância das telenovelas, como *Cananga do Japão*, e dos concursos televisivos, como *Danza Café*. No contexto das



Campeonato de Danças Clássicas e Latinas. Entroncamento. Fotografia cedida pela Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo.

práticas lúdicas de convivialidade, o incremento das danças de salão extravasa claramente o quadro competitivo. Nesta linha, há que referir as aulas de salsa, oferecidas por variadas instituições públicas e privadas, os *bailes de fim-de-semana, como os que são organizados pelo *Centro Cultural de Belém, e as actividades do Clube de Tango de Lisboa, fundado em 1998, instituição que propõe uma perspectiva do tango enquanto fenómeno cultural que engloba a dança, a música, a poesia, a literatura e as expressões audiovisuais.

Ver também: Dança.

DANIEL TÉRCIO

DANSA DO SOM. VER Rock Rendez-Vous.

DECKNNI. Género musical e coreográfico goês interpretado também em Portugal pelos imigrantes goeses. Está associado às *devadassi* (servas dos deuses), uma casta de mulheres hindus que dedicam a sua vida ao templo, servindo os deuses e os homens. As *devadassi* cumpria tratar do templo e preparar as cerimónias rituais (*zatra*), durante as quais dançavam para os deuses. Com a chegada dos Portugueses a Goa, em 1510, as *devadassi* e as actividades a elas associadas foram proibidas, assim como todas as expressões públicas do culto hindu. Como consequência, os hindus não convertidos migraram para território não conquistado pelos Portugueses e as *devadassi* viam-se obrigadas a atravessar os rios durante a noite, na clandestinidade, para poderem participar nas festas e cerimónias do templo. A memória colectiva guardou em Goa este

percurso e, ao mesmo tempo que os hindus iam abandonando a prática do *decknni*, os católicos perpetuavam a figura das *devadassi*, a quem chamam «bailadeiras», criando ou adoptando um novo género musical que procura celebrar o lado mais indiano da goanidade. A história da bailadeira que procura atravessar o rio de barco para assistir à festa de casamento de um grande senhor hindu e vai tentando subornar o barqueiro oferecendo-lhe todas as suas jóias serve de matriz a diferentes melodias que hoje fazem o repertório de *decknnis* interpretados pelos católicos de Goa. É, portanto, um género poeticamente descritivo e a sua estrutura musical acompanha a estrutura poética, repetindo-se a mesma melodia quando o texto retoma as temáticas já apresentadas. Não existe, porém, uma estrutura formal fixa. Melodicamente distingue-se dos outros géneros da música goesa católica pela utilização frequente do intervalo de 2.^a aumentada e por uma interpretação vocal que recorre muito ao *portamento*, procurando assim imitar o modelo de interpretação da música clássica indiana. Apresenta um acompanhamento instrumental totalmente harmónico, feito pela *viola, pelo violino e pelo *gumatt* (um membranofone de barro coberto com pele de lagarto) e a organização vocal é frequentemente polifónica. Em Goa, os grupos organizados de folclore incluem-no sempre no seu repertório, um dos pontos altos da sua actuação quer pela forma de vestir e de adornar das dançarinas, quer pela componente cénica, exclusivamente iluminada por pequenas velas que as dançarinas transportam nas mãos, quer mesmo pela coreografia, que faz recurso aos modelos descritivos da dança clássica indiana *Bharat Nattam*. Em Portugal o *decknni* faz parte do repertório musical que os goeses imigrados interpretam, quer no contexto doméstico quer no contexto dos grupos formalmente organizados. Estes interpretam o *decknni* na sua versão dançada, criando para isso novas coreografias, baseadas em modelos importados da Índia através de filmes ou de esquemas representados em livros sobre danças indianas. O texto e a melodia dos diferentes *decknnis* interpretados em Portugal são integralmente transplantados de Goa, restando alguma liberdade para os arranjos instrumentais e para a organização harmónica das vozes, processo que se verifica em Goa nos diferentes contextos de desempenho.

Ver também: *Dulpod*; Ekvât; *Mandô*; Migração.

Bibliografia: Pereira, José; Martins, Micael (1967) *A Sheaf of Deknnis: Konkani Folk Songs*. Bombaim: Ed. Aut.-Konkan Cult. Ass.; Rodrigues, Lúcio (1954) «Konkani Folksongs of Goa: II. Dakni: "The Song of the Dancing Girl"», *Journal of the University of Bombay (new series)* 23 (4): 66-75; Sardo, Susana (1995) *A música e a reconstrução da identidade: Um estudo etnomu-*

sicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, em Lisboa [tese para prestação de provas de aptidão científico-pedagógica, FCSH-UNL]; Id. (1998) «Goa» in Gavana, Goa, TRADS [booklet do CD]; Id. (1998) «Goean Pautôch» in Ekvât, *Goean Pautôch*. TRADS [booklet do CD]; Id. (2000) «Goa», *Garland Encyclopedia of World Music: South Asia*. Nova Iorque: Garland Publishing.

Discografia: Ekvât (1998) *Goean Pautôch*. TRADS; Gavana (1998) *Goa*. TRADS.

SUSANA SARDO

DELFINs. Agrupamento musical formado em Cascais em 1984 por Fernando Cunha (guitarra eléctrica), António Manuel Silvestre (instrumentos de tecla), Miguel Ângelo Magalhães (voz), João Carlos Magalhães (baixo eléctrico) e Pedro Molkov (bateria). Desta formação mantiveram-se M. Ângelo e F. Cunha, compositores da maioria das canções. Em 1985 Carlos Brito (baixo eléctrico) integrou o grupo, sendo substituído por Rui Fadigas em 1986. No mesmo ano P. Molkov deu o lugar a Jorge Quadros (bateria). Durante o ano de 1988, Nuno Canavarro colaborou com o grupo até à entrada de Luís Sampaio (instrumentos de tecla) em 1989. Em 1991 colaboraram com o grupo Emanuel Ramalho (bateria) e Pedro Ayres *Magalhães (baixo eléctrico), também responsável por algumas composições. Rui Fadigas voltou a integrar o grupo em 1992 e J. Quadros em 2000. Apesar de influenciados por estilos musicais associados ao movimento *punk, a predominância da melodia e o carácter dos estilos rítmicos e dos *arranjos que desenvolveram nas suas composições demarcaram a música do grupo do *punk-rock*, inscrevendo-a nas correntes emergentes da música *pop* internacional do início da década de 80, como o *new wave*. Desde 1981 que F. Cunha, João Carlos e Silvestre ensaiavam juntos com o objectivo de formar um grupo. Com a entrada de M. Ângelo (irmão de J. Carlos), o grupo passou a denominar-se Fanfarra e os seus membros dedicaram-se à composição de canções em português. Com a integração de P. Molkov (1983), que complementou a configuração instrumental, o grupo começou a actuar em bares e festas, apresentando um repertório constituído por canções originais e versões. Por incentivo de P. A. Magalhães e já com a denominação Delfins, o grupo editou o primeiro fonograma (1984), um *single* com a canção *Letras* e uma versão de *O vento mudou*, canção vencedora da edição de 1967 do *Festival RTP da Canção (FRTPC). Nesta altura o grupo efectuou as primeiras actividades promocionais, que coincidiram com a difusão radiofónica da canção *O vento mudou*, apresentando-se, no final de 1984, no *Rock Rendez-Vous. Seguindo uma estratégia de promoção e de integração no meio musical, concorreu ao FRTPC de 1985 com a canção *Casa da praia*. No entanto, o úl-

timo lugar obtido reflectiu o desenquadramento do estilo musical do grupo no âmbito daquele evento, determinando também um período de mudanças na sua constituição. Neste período destacaram-se as canções *Baía de Cascais* (1986) e *Canção de engate* (original de António *Variações), que viabilizaram a edição do primeiro álbum, *Libertação* (1987), pela editora *Valentim de Carvalho, e, posteriormente, a primeira digressão nacional. Este fonograma marcou um período de crescente popularidade que se estendeu até meados da década de 90, assente na grande receptividade de canções como *Aquele Inverno*, *1 só céu*, *1 lugar ao sol* e *Bandeira*, editadas no álbum *U Outro Lado Existe* (1988), e ainda *Marcha dos desalinha-dos* e *Nasce selvagem*, editadas no álbum *Desalinha-dos* (1990), fonograma que constituiu a primeira edição de um grupo português pela multinacional BMG. O assinalável êxito destas canções motivou a edição de compilações durante a década de 90: *1 só Céu: 86/89* (1991) e *O Caminho da Felicidade: O Melhor dos Delfins* (1995). Neste período, o grupo realizou diversos espectáculos, destacando-se as actuações na primeira parte do espectáculo do grupo Simply Red (Cascais, 1988), no festival Printemps de Bourges (Paris, 1989), no Festival de Sagres (1989), na Aula Magna (Lisboa, 1989) e na primeira parte do concerto de Tina Turner no Estádio José de Alvalade (Lisboa, 1990). Em 1993, após a inauguração de um estúdio de gravação próprio (designado 1 Só Céu), foi editado o álbum duplo *Ser Maior: Uma História Natural*, promovido através de um espectáculo cuidadosamente encenado que originou uma bem-sucedida digressão. Alguns elementos do grupo colaboraram (enquanto compositores, instrumentistas e arranjadores) na gravação de fonogramas dos grupos *Santos e Pecadores e Pólo Norte. Entre 1991 e 1993, M. Ângelo e F. Cunha integraram o grupo Resistência, que incluiu no seu repertório alguns dos êxitos do grupo Delfins (*Nasce selvagem*, *Marcha dos desalinha-dos*, *Aquele Inverno*, *No meu quarto* e *1 lugar ao sol*), o que constituiu um contributo adicional para a divulgação do seu repertório. Em 1995, a compilação *O Caminho da Felicidade* incluiu duas composições inéditas, destacando-se *Sou como um rio*, canção de apresentação do fonograma que foi amplamente popularizada. O êxito do CD reflectiu-se na atribuição de seis galardões Disco de Platina. Em 1996 o grupo realizou uma digressão por Portugal, Suíça, África do Sul, Brasil e Inglaterra, países onde foram gravadas várias canções que integraram o fonograma *Saber A-mar* (1996), no qual colaboraram músicos brasileiros e africanos (Roberto Fréjat, Paulinho Moska e Gabriel, o Pensador). Numa estratégia de in-



Delfins. Miguel Ângelo (voz), Fernando Cunha (guitarra eléctrica). Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

ternacionalização, o grupo editou o fonograma *Azul* (1998), constituído por versões em castelhano do álbum *Saber A-mar*, do qual resultou a digressão denominada Planeta Azul, que culminou num concerto na Expo 98, na véspera do seu encerramento. Entretanto, o grupo compôs a música de cena da peça *Breve sumário da história de Deus* (Teatro Experimental de Cascais, 1994) encenada por Carlos Avilez, na qual os músicos participaram como actores. Entre os factores que contribuíram para a popularidade do grupo na segunda metade da década de 90, destacam-se as participações de M. Ângelo em programas de televisão, como júri (*Seleção Nacional*, RTP-1, 1994; *Chuva de Estrelas*, SIC, 1995) e como apresentador (*Cantigas da Rua*, SIC, 1996-1997; *Ao vivo*, RTP-1, 1998), a composição da música do filme *Adeus Pai* de Luís Filipe Rocha (1996) e a edição de álbuns em nome individual de M. Ângelo (*Timidez*, 1999) e F. Cunha (*Invisível*, 1999). As letras, exclusivamente em português, abordam, maioritariamente, as temáticas da autodeterminação e dos direitos humanos, num discurso alegórico e de carácter místico, evocativo dos valores da liberdade individual, da felicidade e da fraternidade entre os povos, reflectindo por vezes uma atitude contestatária, embora politicamente indefinida. A maioria das suas composições insere-se nos estilos da canção *pop* internacional em voga na década de 80, caracterizada pela predominância da melodia cantada sobre acompanhamentos assentes em padrões rítmicos regulares e percursos harmónicos usuais no discurso tonal, privilegiando os andamentos moderados. Nos arranjos, destacam-se os sons sintetizados sobre as guitarras (eléctricas e acústicas), o carácter motivico do baixo e a relevância da bateria tratada com efeitos de espacialidade (eco e reverberação).

O carácter emotivo da interpretação e o timbre característico da voz de M. Ângelo constituem também elementos distintivos do grupo.

Discografia: (1984) *Letras / O Vento Mudou*. FATL [single]; (1985) *A Casa da Praia*. FATL [single]; (1993/1987) *Libertação*. EMI-VC [CD/LP]; (1988) *Bandeira (Versão Combate)*. EMI-VC [maxi]; (1988) *U Outro Lado Existe*. EMI-VC; (1990) *Desalinhados*. BMG; (1991) *1 Só Céu: 86/89*. EMI-VC; AAVV (1993) *Johnny Guitar*. EMI-VC; (1993) *Ser Maior: Uma História Natural*. BMG; AAVV (1994) *Filhos da Madrugada Cantam José Afonso*. BMG; AAVV (1994) *Variações: As Canções de António*. EMI; (1994) *Breve Sumário da História de Deus: Banda Sonora Original*. BMG; (1995) *O Caminho da Felicidade: O Melhor dos Delfins*. BMG; (1996) *1 Lugar ao Sol*. EMI-VC; (1996) *Saber A-mar*. BMG; (1998) *Azul*. BMG; (2000) *Del7ins*. BMG.

LEONOR LOSA E ANTÓNIO TILLY

DELGADO Chaves Rosa, **Alexandre** (n. Lisboa, 8 Jun. 1965). Compositor e violonista. Bisneto do compositor Carlos de *Andrade, efectuou estudos musicais na *Fundação Musical dos Amigos das Crianças (1977-1985) e diplomou-se em Violeta e Composição no *Conservatório Nacional, como aluno externo (1982). Estudou composição com Joly Braga *Santos a título particular (1981-1985) e com Jacques Charpentier no Conservatório de Nice (1986-1989), onde se diplomou. Simultaneamente estudou violeta com Barbara Friedhoff (1986-1991). Venceu o Prémio Jovens Músicos (1987), foi membro da Orquestra Juvenil da Comunidade Europeia (1988-1989) e da *Orquestra Gulbenkian (1991-1995). Foi co-fundador do Quarteto Lacerda (1990), com o qual mantém actividade regular. Tem conjugado a sua actividade enquanto compositor e intérprete com o ensaísmo, a crítica e a divulgação musicais. Na RDP-Antena 2 foi assistente musical, realizador (1989-1991) e autor do programa *A propósito da Música*, desde 1996. Foi crítico de música nos periódicos *Diário de Lisboa* (1990) e *Público* (desde 1991). Desde 1992, ano em que venceu o Prémio de Composição João de Freitas Branco, tem recebido várias encomendas de obras musicais. A composição *Antagonia* (1990) foi seleccionada para o World New Music Days Festival, organizado pela Société Internationale de Musique Contemporaine, no México (1993). Dirigiu a estreia da sua ópera *O doido e a morte* (encomenda da *Lisboa 94) em Lisboa e em Berlim (1994-1996). Em Portugal e na Holanda estreou, como solista, o seu *Concerto para viola e orquestra* (2000). Inicialmente de concepção sobretudo harmónica, a sua escrita tendeu, desde 1987, para a exploração do timbre e do ritmo. Este último parâmetro da música tornou-se um dos elementos mais característicos do seu estilo composicional, conjugando as influências do *jazz e da obra de Stravinsky. A utilização de motivos bem definidos e facilmente memorizáveis, a busca de uma escrita



Alexandre Delgado, c. 2000. Fotografia cedida pelo biografado.

idiomática para cada instrumento e a criação de personagens através de temas e timbres inserem-se numa concepção discursiva e funcional da linguagem que procura demarcar-se tanto do vanguardismo experimentalista como das correntes neotonais. Rejeitando a «guetização» da música contemporânea, a sua obra abarca vários géneros musicais eruditos, destinando-se aos meios de execução e produção dos concertos convencionais.

Obra musical: **Coro:** *Cansonâncias* (2000); Lisboa, TNSC, 2000. SATB. **Grupo instrumental:** *Versato* (1980). Orq. cord.; *Concerto para metais* (1984-1985). 2 tromp., 2 cor., 2 trb., tb.; *Duo para viola e clarinete* (1987); Lisboa, EGMC, 1988. Vla., cl.; *Os nossos dias* (1987); Lisboa, Clube Português de Artes e Ideias, 1991. Fl., ob., cor., fag.; *Quarteto breve para 4 percussionistas* (1987). Maracas, chocalhos, congas, temple-blocks; *Quarteto para contrabaixos* (1991); Lisboa, Clube Português de Artes e Ideias, 1991. 4 cb.; *Quarteto de cordas* (1991); Vila Franca de Xira, Auditório do Ateneu Vilafranquense, 1992. Quart. cord. Etcetera, 2001 [por Arditi String Quartet]; *Dueto para cravo e marimba* (1997); Lisboa, EGMC, 1997. Cemb., marimba; *Burlesca* (1998); Casino de Espinho, 1995. Vlc., cb. NUM, 1996. [existe versão para quart.]. **Instrumental solo:** *Antagonia* (1990); Instituto Francês de Barcelona, 1990. Vlc. (ou vla.); *Langará* (1992); Lisboa, Concurso Europeu de Música para a Juventude, 1994. Cl. MTECA, 1998. Noten, 1999; *The Panic Flirt* (1992); Presteigne International Festival, 1992. Fl. NUM, 1998; *Pequena obsessão compulsiva* (1994). Pf.; *Peças fáceis* (1995-2001). Pf., vlc., cb., vl., va., guit. Ms. [inclui *Pequena obsessão compulsiva* e *Quên me libra...*, editados nos *Albuns de Colien* (para pf. e para guit.). Barcelona, 1995-1998. Ediciones Cecilia Honegger; *Bamboleio* (1997-2000); Porto, Teatro Helena Sá e Costa, 2000. Pf.; **Instrumento solista e orquestra:** *Concerto para viola e orquestra* (2000); Festival de Música de Coimbra, 2000. Vla., orq. (2-2-2-2; 2; cord.). Lisboa, MTECA, 2000 [estreado pelo próprio como solista com a Orquestra Gulbenkian]; **Música de cena:** *Suíte a varanda de frangipani* (Mia Couto) (1999); Porto, PONTI, 1999. Vlc.; **Ópera:** *O doido e a morte* (Raul Brandão) (1993-1994); Lisboa, TNSC, 1994. Mz., T. Bar., fl., 2 cl., fag., cemb., vl., vla., vlc., cb. MTECA, 1996 [encomenda da L94]; **Orquestra:** *Prelúdio* (1982); Lisboa, Teatro São Luiz, 1982. Orq. cord. [existe versão para quart.]; *Três momentos para orquestra* (1988); TNSC, 1984. Orq. S.; *Evolução na paisagem* (1988-1989); Teatro Tivoli, 1992. Orq. cord.; *Escaramuça* (1994); Londres, Clerkenwell Music Series, 1994. Orq. cord.; *Tresvariações*

(1999). Orq.; *Tresvariações* (1999); Lisboa, FCG, 2001. Orq. Lisboa, 2001, MTECA; *Concerto para viola* (2000). Vla., orq.; **Voz e instrumento**; *Dois poemas de Camões* (1981); Auditório da RDP, 1999. Mz., pf.; *Turbilhão* (Mário de Sá-Carneiro) (1987); RDP, 1987. B, quart.

Obra literária: (1990) «Luís de Freitas Branco e o 1.º modernismo português», *Gazeta Musical* 24 (245): 11-13; (2000) «Um modernista desconhecido: Música de Carlos de Andrade (1884-1930)», Lisboa: CCB [programa do concerto, 19 Jan. 2000]; (2002) *A sinfonia em Portugal*. Lisboa: Caminho; (2003) «Sob o signo da dança: Panorâmica da obra de Frederico de Freitas» in Teresa Cascudo (coord.) *Frederico de Freitas: 1902-1980*. Lisboa: Museu da Música [catálogo da exposição]; (2005) «A lenda dos bailarins de Frederico de Freitas» in Manuel Pedro Ferreira (coord.) (2008), *Dez compositores portugueses do século xx*. Lisboa: Dom Quixote.

Bibliografia: Azevedo, Sérgio (1998) *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho; Fernandes, Cristina (1993) *Alexandre Delgado: Aspectos da sua obra e personalidade* [monografia realizada no âmbito de um seminário de musicologia sobre compositores portugueses contemporâneos, integrado na licenciatura em Ciências Musicais da FCSH-UNL].

Discografia: Duo Contracello (1996) *Joseph Bodin de Boismortier: Sonata em Mi Menor op. 40 n.º 3*. Ignaz Joseph Pleyel: Tema e variações. Giocchino Rossini: Dueto. Harald Genzmer: Seis bagatelas. Alexandre Delgado: Burlesca. NUM; Meireles, Luís (1998) *Flauta Contemporânea Portuguesa*. NUM.

TERESA CASCUDO

DELGADO, Manuel Joaquim (n. Beja, 2 Jan. 1910; m. Lisboa, 3 Jun. 1990). Folclorista. Dedicou-se a estudos sobre o Baixo Alentejo. Professor primário (a partir de 1934), mais tarde ligado à administração escolar (1959), foi, a par de Joaquim *Roque e de José *Pombinho Júnior, um dos mais produtivos textualizadores de *folclore sobre o Baixo Alentejo. Interessou-se por recolhas de linguagem, dando especial destaque à lexicologia, matéria sobre a qual publicou obras desenvolvidas. Abordou também a oratória religiosa popular e o adagiário. O seu empenho em divulgar transcrições musicais normalizadoras para manifestações de cultura popular torna-se evidente na colaboração assídua nas colunas do **Mensário das Casas do Povo*. O que resta do seu espólio encontra-se depositado na CM de Portel: correspondência com diversos autores e um inquérito sobre *teatro popular que procurou realizar na década de 1950.

Obra literária: (1983/1951) *A linguagem popular do Baixo Alentejo: Estudos etnográficos*. Beja: Assembleia Distrital [2.ª ed.]; (1980/1955) *Subsídio para o cancioneiro popular do Baixo Alentejo*. Lisboa: INIC [2 vols.]; (1985) *A etnografia e o folclore no Baixo Alentejo: Aspectos vários, curiosidades linguísticas, dialectológicas e outras*. Beja: Assembleia Distrital [2.ª ed.].

JORGE FREITAS BRANCO

DELGADO, Mário Manuel Barreira da Silva (n. Águeda, 21 Out. 1962). Guitarrista e compositor. Estudou na Escola de Jazz do *Hot Clube de Portugal (EJHCP) (1981-1983) com Zé *Eduar-

do e David Gausden e na *Academia de Amadores de Música (1982-1989) com José *Peixoto e Piñero *Nagy (viola clássica). Além do *workshop* do Jazz em Agosto de 1986, ao longo da década de 80 participou em seminários com John Abercrombie, Attila Zoller, Pedro *Madaleno, Barney Kessel, Kenny Burrell, Derek Bailey, Bill Frisell, Gary Burton, Jimmy Giuffrè, Steve Lacy, Hal Galper, Joe Lovano e David Liebman. A partir de 1982, optou por uma carreira profissional, iniciando colaborações regulares, como guitarrista, compositor e arranjador em formações de *jazz (J. Peixoto, Carlos *Martins, Maria *João, Mário *Laginha, Mário *Santos, Laurent *Filipe, Naná Sousa Dias, e.o.) e de *música popular portuguesa (com Janita *Salomé, Jorge *Palma, José Mário *Branco, *Vitorino, Mafalda *Veiga, Sérgio *Godinho, Isabel *Silvestre, Resistência, e.o.). Lecciona na EJHCP (Guitarra, Harmonia, Treino Auditivo e Classe de Combo, desde 1990) e na Escola de Jazz do Barreiro (Guitarra, desde 1999). Além do seu próprio trio, integra com José *Salgueiro o Trio de Carlos Barretto, ex-Suíte da Terra. Em 2000 estreou o projecto Filacteria (uma encomenda do Festival de Jazz do Porto), baseado nos imaginários da banda desenhada, do *jazz* e do *rock*. Influenciado por Jim Hall (no lirismo, na economia de notas e na riqueza harmónica) e B. Frisell (no pluralismo de sonoridades e no cruzamento de géneros), admirador de Jimi Hendrix, o seu estilo interpretativo caracteriza-se pelo uso dos timbres mais agudos da guitarra e pela busca de tensão no fraseado melódico, através da utilização de intervalos dissonantes e do recurso aos efeitos de *delay* e de distorção.

Discografia: Jazz como líder ou co-líder: Suíte da Terra (1998) *Suíte da Terra*, Carlos Barretto/Mário Delgado/José Salgueiro. BAB; Barretto, Carlos; Delgado, Mário; Salgueiro, José (2000) *Suíte da Terra: Silêncios*. Foco Musical. **Jazz como sideman:** Peixoto, José (1993) *Taífa*. CNM; Filipe, Laurent; Orquestra Som do Mundo (1995) *Ad Libitum*. Groove [vol. 1]; Martins, Carlos (1999) *Sempre*. EMI-VC. **Outros domínios musicais:** Moura, José Barata (1984) *Os Trapalhões*. SST; Anamar (1989) *Feiabonita*. POLY; Lena d'Água (1992) *Ou Isto ou Aquilo*. EDS; Janita Salomé (1994) *Raiano*. FAR; Lucas, Diana (1995) *Um Cantinho do Céu*. MOV; Vitorino (1995) *A Canção do Bandido*. EMI-VC; Anabela (1996) *Primeiras Águas*. Veiga, Mafalda (1996) *A Cor da Fogueira*. STR; MOV; Rui Júnior e O Ó Que Som Tem (1998) *O Mundo não Quer Acabar*. FAR; Sons da Lusofonia (1998) *Ao vivo*. Popular-EMI-VC; José Barros e Navegante (1999) *Não Há Heróis*. Lusogram; Ala dos Namorados (2000) *Cristal*. EMI-VC; Salomé, Janita (2000) *Vozes do Sul*. Capella; Silvestre, Isabel (2000) *Eu*. EMI-VC [produtor].

ANTÓNIO CURVELO

DESAFIO. Termo genérico que designa um género poético-musical oral de carácter repentinista, muito difundido em todo o país, tendo várias configurações e designações («*can-

tares ao desafio», «*despique», «cantoria», «*chula», «*charamba», «*desgarrada», «*baldão», «*velhas», «ladrão do Sado», «décimas silvadas» e «gralhas», e.o.). Algumas das designações são locais, enquanto outras foram atribuídas por folcloristas, colectores e eruditos locais, o que torna complexa a tarefa de as distinguir. As diferentes práticas de desafio em Portugal têm características comuns: são desempenhadas individualmente; constituem-se por um texto com uma rima e métrica próprias; são criadas, na maioria das ocasiões, no momento do desempenho, a partir de uma temática estabelecida; o texto é cantado, tendo por base um padrão rítmico-melódico conhecido pelos cantadores e ouvintes, extraído de uma *moda cantada ou dançada localmente; a duração da actuação não é previamente determinada, podendo ocupar várias horas. As normas poéticas e musicais, os contextos do desempenho, o número de participantes, a utilização de instrumentos acompanhadores e as temáticas variam consoante as práticas e os locais. O desafio no Alto Minho, na Beira Litoral e nos Açores envolve dois contendores, enquanto no Alentejo tem um número elevado de cantadores (até um máximo de 12). O acompanhamento também varia. No Alto Minho a concertina [VER Acordeão] fornece a matriz harmónica e melódica, enquanto nos Açores e no Baixo Alentejo são, respectivamente, a viola da terra, os violões e a viola campaniça os instrumentos acompanhadores [VER Violas regionais]. O género dos cantadores reflecte igualmente esta diversificação. No Baixo Alentejo raramente participam mulheres, enquanto no Minho ou na Beira Alta mulheres e homens são contendores. Os textos abordam algumas temáticas comuns preestabelecidas: o «valor do ouro e do ferro», o «valor

da serra e da planície», «as diferenças entre o vinho e a água» atravessam todas as configurações do desafio. A vida privada de membros da comunidade também constitui um tema recorrente. Algumas destas práticas foram revitalizadas depois de várias décadas de actividade circunscrita a pequenos espaços geográficos e sociais. Em alguns contextos a revitalização foi conduzida por agentes locais e organismos públicos, como o *INATEL e as autarquias. Este processo provocou mudanças quer nos contextos de performance, quer no processo de construção poética. Além dos locais tradicionais (tabernas, feiras, etc.), o desafio passou também a ser desempenhado em palcos com amplificação sonora, muitas vezes inseridos em *festivais, encontros ou concursos. No baldão foram introduzidas «cantigas de apresentação» e «despedida» por solicitação dos organizadores dos «encontros de baldão»; nos concursos de cantares ao desafio na Beira Alta são os organizadores da *festa que estabelecem o tema para o desafio, sem o conhecimento prévio dos cantadores. Outra das repercussões do processo de *folclorização é a tendência para a fixação do texto, como acontece no *bailinho e no charamba (Madeira), nas velhas (Açores), no ladrão do Sado, nas décimas silvadas e gralhas (Baixo Alentejo).

Bibliografia: Barriga, Maria José (2000) *O cante ao baldão no (re)encontro de identidades no Baixo Alentejo: Um estudo etnomusicológico*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Bonito, Rebelo (1959) *Chulas, charambas e desgarradas*. Porto: s.e.; Branco, Jorge de Freitas; Lima, Paulo (org.) (1997) *Artes da fala: Colóquio de Portel*. Oeiras: Celta Editora; Cauffriez, Anne (1985) «Introduction à la musique traditionnelle de l'île de Porto Santo, Madère», *Col. Ar.* 65: 58-65; Lima, Fernando Pires de (1962) *A chula: Verdadeira canção nacional*. Lisboa: FNAT, Gabinete de Etnografia; Martins, J. H. Borges (1989) *Improvisadores da ilha Terceira (suas vidas e cantorias)*. Angra do Heroísmo: DRAC-Secretaria Regional de Educação e Cultura; Santos, Carlos (1937) *Tocares e cantares da ilha: Estudo do folclore da Madeira*. Madeira: Empresa Madeirense.

Discografia: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1998/1968) *Portuguese Folk Music: Vol. 5*. PSOM; AAVV (1995) *Grandes Cantadores ao Desafio*. DIS [2 CD]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1996) *Música Tradicional da Madeira (Machico; Ribeira Brava; Santana)*. Bis-Bis-DRAC [3 CD]; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais*. BMG [vols. 1, 2, 3, 6]; AAVV (1999) *O Cante das Flores: Corais Polifónicos Alentejanos, Cante a Despique e Baldão. O Canto do Som*; Sardinha, José Alberto (2000) *Cantares ao Desafio no Baixo Alentejo: O Cante ao Baldão na Senhora da Cola. O Canto do Som*.

MARIA JOSÉ BARRIGA



Cantares ao desafio nas Festas de São Bartolomeu de Ponte da Barca. Ago. 1998. Fotografia de Salwa Castelo-Branco. Arquivo do INET-MD.

DESGARRADA. Prática de *desafio que se observa do Norte ao Sul do continente português e nas regiões autónomas. Surge documentada em textos relacionados com o *fado e com os «desafios ao fado» (Pimentel 1904; Carvalho 1994; Tinhorão 1994). Apresenta elementos semelhantes nos vários contextos e espaços geográficos em que é praticada: 1) um padrão rítmico-melódico tendo o «fado mouraria» e o «fado corrido» como matriz; 2) o instrumento acompanhador, que é na maioria dos casos a concertina ou o *acordeão e não os instrumentos que tradicionalmente acompanham as práticas locais de desafio (p.ex., a viola campaniça no Alentejo, a viola da terra nos Açores); 3) a coexistência com práticas de desafio criadas localmente; 4) a construção poética caracterizada pela ausência de rima obrigatória a toda a performance, como sucede com outras práticas de desafio; 5) a estrutura estrófica utilizada é a quadra e a estrutura rimática ABBA.

Bibliografia: Carvalho, José Pinto de (1994/1903) *História do fado*. Lisboa: Dom Quixote; Pimentel, Alberto (1989/1904) *A triste canção do Sul: Subsídios para a história do fado*. Lisboa: Dom Quixote; Tinhorão, José Ramos (1994) *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa: O fim de um mito*. Lisboa: Caminho.

Discografia: AAVV (1995) *Voix de Femmes du Portugal*. Audivis.

MARIA JOSÉ BARRIGA

DESPE & SIGA. VER Peste & Sida.

DESPIQUE. Designação utilizada com dois significados distintos: um significado abrangente, o de género poético-musical, e outro restrito, que referencia uma prática de desafio local. Enquanto género corresponde ao significado de *desafio; enquanto prática, trata-se de uma das formas de desafio no Alentejo com uma configuração musical e poética específica e regras de construção e de performance próprias. Esta expressão também é utilizada no universo das *bandas filarmónicas para referir a performance alternada de duas bandas que competem entre si. No Alentejo o despique praticou-se até à década de 50 em todos os concelhos, abrangendo ainda a faixa das serras algarvias de São Barnabé e Monchique. No final do séc. xx, a sua prática restringia-se aos concelhos de Castro Verde, Odemira e Ourique, uma área geográfica onde tinham sido incrementadas algumas práticas tradicionais através do apoio da *rádio local. Tradicionalmente o despique é desempenhado por cinco a 12 cantadores em tabernas, feiras, *festas particulares e romarias. É importante que o público conheça as regras de construção e o contexto social dos participantes, pois, nos momentos de desempenho, a sua competência (musical e poética) e os pormenores da sua vida são avaliados e

podem constituir a temática central (o aprofundamento) do despique. A componente melódica e rítmica tem por base uma fórmula conhecida pelos cantadores e ouvintes, adaptada de uma *moda cantada. É tradicionalmente acompanhado pela viola campaniça [VER Violas regionais]. A construção poética exige a escolha de uma rima (ponto) à qual todos os cantadores devem obedecer e que deverá corresponder ao final do segundo verso da estrofe, associada a uma sílaba forte. A palavra que é usada por um cantador nesse ponto não poderá ser repetida por nenhum deles; quem repetir uma palavra já usada, «pisa o ponto» e terá de «pagar uma rodada de vinho». Esta regra criou no passado grandes discussões entre os cantadores e por vezes entre o público presente, o que levou a que alguns cantadores abandonassem a prática do despique ou se referissem a ela com desapeço. Entre os concelhos de Odemira e de Ourique foi criada, por estes motivos, uma outra forma de despique com regras menos exigentes, o *baldão, e que na década de 40-60 se estendeu a concelhos vizinhos. Contudo, o despique mantém a sua prática não só na área geográfica onde o baldão está implantado, como também nos outros concelhos do Alentejo. A partir dos anos 60 a mobilidade da população contribuiu para a diminuição desta prática.

Bibliografia: Barreto, Fialho (1991) *Aquém-Tejo: Improvisos, despiques e outros géneros populares*. Bruxelas: Rocio; Guerreiro, A. Machado (1981) «O cante a despique», *Revista Lusitana* 2. Lisboa: INIC; Id. (1993) «Cantares alentejanos: O despique e o baldão», *Revista Lusitana* 11. Lisboa: Centro de Tradições Populares Portuguesas; Leça, Armando (1941) *Da música popular do Baixo Alentejo*. Beja: Minerva Comercial; Id. (s.d.) *Música popular portuguesa*. Porto: Domingos Barreira.

Discografia: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1998/1968) *Portuguese Folk Music: Volume 5: Algarve*; Sardinha, José Alberto (1997) *Portugal: Raízes Musicais 2: Trás-os-Montes*. BMG Classics-Portugaliae Harmonia Mundi; Sardinha, José Alberto (1997) *Portugal: Raízes Musicais 6: Algarve e Ilhas*. BMG Classics-Portugaliae Harmonia Mundi; *O Cante das Flores: Corais Polifónicos Alentejanos: Cante a Despique e Baldão* (1999).

MARIA JOSÉ BARRIGA

DIAS, Amílcar Vasques (n. Badim, Monção, 7 Mar. 1945). Compositor e pianista. Iniciou os estudos musicais no Seminário Diocesano de Braga, em 1957, com Manuel de Faria *Borda, tendo estudado, na mesma instituição, Canto Gregoriano, Harmonia, Composição e Piano com Manuel Ferreira de *Faria (1960-1966). Frequentou os cursos superiores de Composição com Cândido *Lima e de Piano (Diploma, 1974) com Maria de Lurdes Álvares Ribeiro, no *Conservatório de Música do Porto e no Conservatório de Música de Braga. Fez o curso superior de Composição Instrumental e Electroacústica com Louis Andriessen, Peter Schat,

Dick Raaijmakers e Van Bergijk, no Conservatório Real de Haia, na Holanda (1975-1982), país onde, entre 1974 e 1988, desenvolveu actividade pedagógica e artística como pianista e compositor. Foi professor de Composição na *Escola Superior de Música de Lisboa (1988-1990), na *Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (1995-1996) e na *Universidade de Aveiro (1990-1996). É professor na Universidade de Évora desde 1996 e director artístico do Encontro do Alentejo de Música do Século XX, desde 1998. Enquanto pianista, interpreta a sua música e utiliza a improvisação como meio de expressão musical. A sua produção engloba música para orquestra, música de câmara instrumental e vocal, *música electroacústica, música para orquestra de metais, para coro *a capella* ou acompanhado, obras multimédia, música para *cinema e teatro, *arranjos de *música tradicional portuguesa, de música de José *Afonso e de Astor Piazzolla. A música de Vasques Dias mostra uma marcada tendência para simplificar o material musical utilizado, de maneira a tirar dele o maior efeito, sonoro e dramático. Reflete ainda a influência de técnicas de improvisação próximas do *jazz e a apropriação de gestos musicais da obra de autores do passado, nomeadamente de Bach, Wagner e Debussy, e da música tradicional portuguesa, árabo-andalusa e sefardita. Está também interessado no diálogo da música com outras manifestações artísticas, tais como a fotografia, a *dança e a literatura. Tem posto em relação o seu estilo «despido» e a sua preferência para uma música directa, quase «bruta», reflectindo a sua experiência da paisagem alentejana. O telurismo impregna, aliás, uma boa parte da sua obra, como é especialmente evidente no seu *Ciclo das plantas* para diversos instrumentos solistas e/ou em pequenas formações.

Obra musical: *Canções do monte* (José Afonso, Manuel da Fonseca, José Saramago, Luís Carmelo, Judite de Carvalho, Urbano T. Rodrigues e António Gedeão) (1996-1999). Évora e Beja; 1996-2000. V., pf.; *Canções de José Afonso* (1975-1999). Arr. para diversas formações; *Canções tradicionais portuguesas* (1978-2000). Vários locais e várias datas. SATB ou v., pf.; *Romance do conde da Alemanha* (1981-1982); Amsterdão, 1982. SATB, pf., cb., orq. metais. Amsterdão, Donemus, 1982; *Demain, dès l'aube* (1982-1984); Haia, 1984. M-S, pf., fm.; *Glicinia* (1997) Aveiro, 1997. Fl. MTECA, 2001; *Leto Lilli* (1997); Évora, 2000. S, SATB., pf.; *Não mais sob a árvore de bô, para Timor* (1997). Aveiro, 1997. Fl/vl., pf.; *Ôs d'água in memoriam Francisca Bastos* (1997); Santa Maria da

Feira, 1997. Fl., pf. MTECA, 1997; *Rosmaninho* (1997); Aveiro, 1997. Fl.; *Canções de «Alentejo e ninguém»* (Manuel Alegre) (1997-2000). Évora. V., pf.; *Prelúdios sobre «Alentejo e ninguém»* (1997-1999); Évora. Pf.; *Madrugada in memoriam Huub Kerstens* (1998-1999). 2 SATB. Donemus, 2001; *Elaphe Scalaris* (2000); Évora, 2000. Fl., vl., pf., fm.; *Rumor branco* (2000); Évora, Dez. 2000. SATB, pf., vl., fm.

TERESA CASCUDO

DIAS de Macedo, **António de Sousa** (n. Lisboa, 13 Nov. 1959). Compositor. Iniciou os seus estudos musicais como aluno particular de Albertina Sagner (Piano), com quem estudou entre 1968 e 1986. Concluiu o curso superior de Composição no *Conservatório Nacional (1986), sob a orientação de Constança *Capdeville, e o mestrado em Ciências Musicais na Universidade de Paris VIII, sob a orientação de Horacio Vaggione (1999). Desde 1987 lecciona na *Escola Superior de Música de Lisboa, tendo sido subdirector desta instituição de 1995 a 2001. Em 1992 iniciou colaboração com o *Grupo Música Nova (dir. Cândido *Lima), como compositor e técnico de som. Constança Capdeville constitui a referência mais decisiva na sua formação e no seu percurso criativo. Integrou entre 1985 e 1994 o grupo *ColecViva, fundado por esta compositora, tendo criado duas obras para esta formação (*Opus Sic* e *Construção para escrivaniha (em metal) posta a nu pelos seus objectos mesmo*). Em 1986 escreveu em co-autoria com C. Capdeville a música para o bailado *Io sono una bambina o uno disegno*, com coreografia de Margarida Bettencourt. As influências de Jorge *Peixinho e C. Lima são também reconhecidas pelo compositor na sua maneira de conceber a música e no resultado final de algumas das suas obras dos anos 90 — é o caso de *Komm, tanz mit mir!* (1997), que pode ser entendida como uma reflexão acerca do que constitui a «essência» da música. Utiliza sobretudo recursos da *música electroacústica, sendo que uma boa parte das suas últimas composições reflectem o trabalho de pesquisa que tem desenvolvido em torno de duas questões principais: a utilização de materiais heterogêneos na mesma obra e as implicações que o conceito de espaço tem na composição e na audição musicais, como por exemplo ... *há dois ou...* (1998). A ligação com a música electroacústica (nomeadamente no que diz respeito à reflexão em torno do



António de Sousa Dias. 2000. Fotografia cedida pelo biografado.

conceito de espaço) pode ser detectada em *Natureza morta com ruídos de sala, efeitos especiais e claquete* (1997) e *Le blanc souci de notre toile* (1998), e.o. Na sua obra musical está patente a influência do *jazz (que, numa fase inicial da sua carreira, se tornou num auxiliar para a composição) e de outros domínios artísticos, com especial destaque para a literatura e, sobretudo, para o cinema. É, aliás, autor de bandas sonoras, entre as quais se destacam a música para os filmes *Os Abismos da Meia-Noite* (1984) e *Os Emissários de Khâlom* (1987), que reflectem respectivamente a influência do jazz e do rock. O compositor define metaforicamente as suas obras como «instantâneos» ou «filmes», onde são propostas «situações» ou «contemplações», nas quais, no entanto, recusa qualquer intenção de narrativa, mesmo quando possam ter surgido a partir de referências poéticas.

Obra musical: *Para dois pianos / n.º 1* (1986). 2 pf.; *Estudos para decoração de interiores* (1987). Computador e sintetizadores; *Objectos no espaço perturbados por corpos estranhos* (1989) [dedicado a C. Capdeville]; *O jardim das chuvas de todo o sempre* (1991). Conj. instrumental; *Para dois pianos / n.º 2* (1992). 2 pf.; *Chá forte com limão* (António Macedo) (1993) [banda sonora]; *Rumbinação, definitivamente!* (1994). Conj. instrumental; *Cinco circunstâncias para clarinete e piano* (1995). Cl., pf.; *Santo António de todo o mundo* (António Macedo) (1996) [banda sonora]; *Gamação n.º 1* (1997). Fm.; *Komm, tanz mit mir!* — dedicada a Constança Capdeville (1997). Conj. instrumental; *Natureza morta com ruídos de sala, efeitos especiais e claquete* (1997). Fm.; *... há dois ou...* (1998). V., conj. instrumental, fm.; *Le blanc souci de notre toile* (1998). Ob., vlc.; *As terceiras...* (1999). Cl.; *... uma sombra também* (1999). Cl., sistema em tempo real; *Estranho movimento, para um dia como o de hoje* (2000). Suporte, 4 canais.

Discografia: Dias, António de Sousa (1984) *Os Abismos da Meia-Noite*. Fotossomero [LP].

TERESA CASCUDO

DIAS, Carlos Alfredo (n. Lisboa, 17 Set. 1913; m. Lisboa, 8 Jun. 1979). Compositor e director de orquestra. Contam-se por muitas dezenas as *revistas em que colaborou, desde *Iscas com elas* (1939) até *Pronto a despir e Cá vamos pagando e rindo* (1972). Algumas das suas canções tornaram-se extremamente populares, como *Lisboa à noite*, interpretada por *Milú em *Não faças ondas* (1956) ou o fado do Zé Cacilheiro, cantado por José Viana em *Zero zero Zé... ordem para pagar* (1966). O seu nome ficou associado, juntamente com o de Tavares *Belo, à renovação do género empreendida por Eugénio Salvador no Teatro Maria Vitória, figurando no cartaz de todas as revistas que ali foram levadas à cena entre 1956-1961 (*O reboliço*, 1956; *Curvas perigosas e Toca a música*, 1957; *Abaixo as saias, Por causa delas e Pernas à vela*, 1958; *Arraial de Lisboa, Encosta a cabecinha e chora, Tudo na lua*, 1959; *Chá-chá-chá e Taco a taco*, 1960; *Sopas e descanso*, 1961), bem como aos lu-

xuosos espectáculos do género que o mesmo actor-empresário montou no *Coliseu dos Recreios de Lisboa (*Cidade maravilhosa*, 1955; *Fonte luminosa*, 1956; *Mulheres de sonho*, 1960). Outras revistas que incluíram música de sua autoria e deixaram memória foram *A marcha de Lisboa* (1941), *A canção nacional e Há festa no Coliseu* (1944), *O tirolino* (1946), *Daqui ninguém me tira* (1951), *Mulheres há muitas* (1954), *Fórróbódó* (1962), *Pão pão, queijo queijo* (1967), *Pimenta na língua* (1970) e *Cala-te, boca* (1971) — as duas últimas aproveitando o relativo abrandamento da censura na sequência da ascensão ao poder de Marcelo Caetano. Em 1953 foi, com João *Nobre na parte musical, Amadeu do *Vale, Aníbal Nazaré e Carlos Lopes na parte literária, um dos autores da revista *Agora é que são elas*, que do palco do Teatro Avenida passou integralmente ao *cinema numa realização de Fernando Garcia, e em que Milú cantou uma das suas mais conhecidas canções, *Alfama*; foi este o primeiro filme português em que o registo de som se fez em banda magnética, com *play-back* da orquestra, dirigida pelo próprio C. Dias. Mencionem-se, por último, na vasta lista de obras em que interveio, as *operetas *Noite de S. João* (1942), *O passarinho da Ribeira* (1947, adaptado ao cinema por Augusto Fraga em 1957), *A rainha das cantadeiras* (1948) e *A Rosinha dos limões* (1954), a «comédia lírica» de A. do Vale *O João Valentão* (1957) e a música para os filmes *O Dinheiro dos Pobres*, de Artur Semedo (1954), *Uma Hora de Amor*, de A. Fraga, e *A Última Pega*, de Constantino Esteves (1964), e *Um Cão e Dois Destinos*, de A. Bornet (1965).

LUIZ FRANCISCO REBELLO

DIAS, Francisco José (n. Mosteiros, ilha de São Miguel, 30 Mar. 1907; m. Lisboa, 27 Nov. 1980). Compositor, regente e pedagogo. Descendente de uma família de músicos, composta pelo seu avô materno, Manuel Arruda Simões, organista e regente de *bandas filarmónicas, seus tios José Arruda Dias e Manuel Arruda Dias (regentes e compositores) e seu primo José Cabral Dias (clarinetista, flautista, saxofonista, compositor e regente), todos membros da Banda Harmonia Mosteirense, onde iniciou a aprendizagem musical (c. 1915). Aos 18 anos alistou-se no exército para seguir carreira militar, integrando-se na Banda de Música do Comando Territorial Independente dos Açores, da qual foi regente (1955-1957 e 1960-1967), e onde aprofundou os seus conhecimentos em harmonia e contraponto, história da música, acústica, requinta e clarinete. Dirigiu ainda a Banda de Música do Comando Territorial Independente da Madeira (1957) aquando da sua transferência para essa ilha. Foi professor de

Harmonia e Contraponto na Academia Musical de Ponta Delgada e de Canto Coral no liceu da mesma cidade (1946-1951). Dirigiu o Orfeão Madeirense e leccionou no Liceu do Funchal (1957-1959). Em 1967, aproveitando umas férias nos EUA, formou a Banda de Santa Inês (Providence). Em 1976 regressou a Portugal, regularizando a sua situação militar ao mesmo tempo que desenvolveu actividade musical fora do exército (regeu a Banda de Música da Nossa Senhora da Luz, dos Fenais da Luz; organizou o Orfeão dos CTT de Ponta Delgada), apresentando-se várias vezes em concerto em São Miguel. Dirigiu ainda a Banda da Senhora da Luz de Fall River (EUA) e a da Força Aérea Portuguesa. A obra *Cantigas do povo dos Açores* resultou de transcrição de repertório musical de recolhas que efectuou nas ilhas entre 1929 e 1980, pretendendo com isso assegurar a preservação desse património. Os grupos folclóricos e de cantares que se têm vindo a formar nas várias ilhas açorianas utilizam esta obra como principal suporte informativo. As melodias de F. Dias são influenciadas pelo repertório musical dos Açores, nomeadamente nas suas canções *Meu bem* e *Olhos pretos*, nos caprichos sinfónicos *Sapateia* e *Saudade* e poemas sinfónicos *É crime se não voltares*, *Momento trágico* e *Pôr do Sol*. O espólio musical do compositor, de algumas centenas de obras, encontra-se na posse de seu irmão Basílio José Dias. Grande parte destas obras integra o repertório de bandas da região, nomeadamente da Banda de Música de Nossa Senhora da Luz.

Obra musical: *Canções*: *Olhos pretos* (arr.) (1968); FJD23. Cl., sax. s. t., tr., trb., tb., bat., vl., pf. Ms. *Caprichos sinfónicos*: *Sapateia* (1977); FJD21. Fl., req., cl., sax s. a. t. bar., fcor., corn., cor., trb., bomb., tb., bat. Ms. *Marchas*: *Marcha Luís Carlos* (1970); FJD15; 111.º Aniversário da Banda Municipal do Funchal. Fl., req., ob., ci, fag. Ms.; *Quim-Quim* (1970). FJD28; Fl., cl. s. a. b., sax. s. a. t. bar., ob., ci, fag., corn., cor., trb., tb., timp., bat. Ms.; *Terezinha* (1971); FJD19. Fl., ob., ci, fag., req., cl. s. a. t. b., sax. s. a. t. b., cor., corn., tr., trb. bar. b., timp., bat. Ms.; *Capitão Alcides* (1972); FJD6. Picc., fl., req., cl. s., sax s. a. t. bar., fcor., corn., cor., trb., bomb., tb., bat. Ms. *Poemas sinfónicos*: *É crime se não voltares* (1948); FJD22. S. solo, fl., req., cl., sax., corn., cor., trb., tb., bat. Ms.; *Momento trágico* (1948); FJD3. Fl., ob., ci., fag., cl. s. a. b., corn., tr., trb., tb., timp., bat., hrp., vl., vla., vlc., tb. Ms.; *Pôr do Sol* (1949); FJD1. SATB solo, Bar., fl., ob., corn., fag., cl. s. a. b., cor., trb., tb., timp., bat., hrp./pf., vl., vla., vlc., tb. Ms.

Obra literária: (1981) *Cantigas do povo dos Açores*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.

Bibliografia: s.a. (1989) *Apontamento histórico-etnográfico de São Miguel e Santa Maria*. Ponta Delgada: Direcção Escolar de Ponta Delgada.

ANA GAIPO

DIAS, Jaime dos Santos Lopes (n. Vale da Senhora da Póvoa, Penamacor, 25 Out. 1890; m. Lisboa, 2 Out. 1977). Etnógrafo, folclorista e jornalista. Licenciado em Direito na *Univer-

sidade de Coimbra (1912), publicou uma vasta obra que abrange a etnografia, a arqueologia, a história, o direito administrativo, o municipalismo, a organização do trabalho e o *folclore. Contribuiu para a definição da cultura popular de matriz rural e para a demarcação de terrenos etnográficos na Beira Baixa. Desempenhou cargos públicos de crescente importância e amplitude: primeiro na Beira Baixa (1912-1936), culminando no cargo de secretário-geral do Governo Civil de Castelo Branco, e depois em Lisboa (1936-1961), nomeadamente como director dos Serviços Centrais e Culturais da CM de Lisboa. Na sua acção local contribuiu decisivamente para a fundação do jornal *Povo de Idanha* (1914), para a criação da freguesia de Idanha-a-Velha, para a elevação de Monsanto a vila, para a construção da Barragem Marechal Carmona, revelando uma preocupação constante com o património (Dias 1960: 20). Na década de 1920 integrou o movimento regionalista que se configurou em torno dos congressos beirões e da Casa das Beiras, em Lisboa. Foi um elemento preponderante na concepção das edições do congresso (ao todo nove, entre 1921 e 1953). Dirigiu o *Boletim da Casa das Beiras*, chegando a presidir esta instituição regionalista (1948-1949), que o homenageou em 1954. Na sua obra *Etnografia da Beira*, publicada em 11 volumes (1926-1971), oferece uma descrição, ilustrada com fotografias, desenhos e harmonizações musicais, da vida rural da Beira Baixa, desde a «alimentação» e a «habitação», aos «contos», «crenças» e «canções populares». Grande parte das canções aí incluídas foram harmonizadas com o intuito de melhor as difundir (Dias 1968: 12). João *Mineiro, Artur Teixeira Bastos e José Franco são transcritores identificados (Dias 1927). Os dados coligidos resultaram do contacto directo com informantes. Enquanto delegado regional da Comissão de Etnografia Nacional em Castelo Branco, organizou (seleccionando repertório, *instrumentos musicais e grupos) o II Espectáculo Regional da Beira Baixa, realizado no teatro de Castelo Branco, concebido e divulgado pela Emissora Nacional (Nov. 1935). Esta actividade, entre outros espectáculos que viria a organizar posteriormente em Lisboa, contribuiu para a transformação de aspectos da cultura expressiva (a «Senhora do Almortão» ou o «Bombo de Lavacinhos», e.o.) em ícones regionais, integrando-se no processo de *folclorização em curso. A sua acção e obra ganharam crescente autoridade junto dos agentes da *política cultural do Estado Novo, dos outros etnógrafos e folcloristas. Teve alguma influência na vitória de Monsanto no *Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal, uma vez que já tinha atribuído à Beira Baixa (1937) e a essa localidade

(1929a) o estatuto de terrenos etnográficos. As localidades e as práticas musicais da Beira Baixa, registadas no *Cancioneiro da música popular* de Armando *Leça (1940), seguem de perto os passos de Lopes Dias nos cinco primeiros volumes da *Etnografia da Beira*. O seu prestígio valeu-lhe o convite para integrar a delegação portuguesa ao II Congresso Internacional de Folclore realizado em São Paulo (1954). Enquanto jornalista, fundou o jornal *A Província* (Castelo Branco, 1921), dirigiu a *Revista das Beiras* e a *Revista Municipal da Câmara de Lisboa* e colaborou regularmente em publicações como *Ocidente*, *Panorama*, *O Século Ilustrado*, *DN*, *O Século*. Olisipógrafo, recebeu a medalha de ouro da cidade de Lisboa em 1961.

Obra literária: (1923) *As aspirações da Beira Baixa e as propostas de um congressista: Ecos do Congresso Provincial Municipal realizado em Castelo Branco em 27 e 28 de Abril de 1923*. Coimbra: Tip. Operária; (1926-1971) *Etnografia da Beira*. Lisboa: Livraria Férrin [obra em 11 vols. com os seguintes subtítulos: Vol. 1 — (1944/1926) *Lendas, costumes, tradições, crenças e superstições*; Vol. 2 — (1964/1927) *O que a nossa gente canta*; Vol. 3 — (1955/1929) *Lendas, costumes, tradições, crenças e superstições*; Vol. 4 — (1968/1937) *O que a nossa gente canta, seguido de antologia do cancioneiro musical da Beira Baixa*; Vol. 5 — (1968a/1939) *Costumes, tradições, crenças e superstições*; Vol. 6 — (1967/1940) *Lendas, romances, mitos e narrativas: Costumes. Teatro popular. Vida infantil. Vida agrícola. Indústrias rurais. Crenças e superstições. Linguagem*; Vol. 7 — (1948) *Lendas, contos, romances, costumes. Indústrias regionais. Tradições, crenças e superstições*; Vol. 8 — (1953) *Lendas, contos, romances, costumes. Indústrias regionais. Tradições, crenças e superstições*. Vol. 9 — (1963) *Contos, lendas, mitos e narrativas. Costumes. O traje. Os penitentes. Tradições, crenças e superstições. Notas etnográficas e históricas*. Vol. 10 — (1970) *A alimentação. Contos e narrativas. Costumes. Vida agrícola. Crenças e superstições. Cancioneiro. Notas etnográficas e históricas*; Vol. 11 — (1971) *Índice geral*.]; (1928) *Aspirações e necessidades da Beira*. Castelo Branco: Tip. Portela Feijão; (1928) *A Beira: Limites naturais. Divisão tradicional: A Beira Baixa na organização administrativa Nacional. Tese apresentada ao III Congresso Beirão*. Castelo Branco: Tip. Portela Feijão; (1929a) *Da Acção Regional ao IV Congresso Beirão*. Castelo Branco: Manuel Pires Bento; (1929b) *V Congresso Regional das Beiras: Organização, festas, sessões, teses*. Castelo Branco: Minerva; (1930) *Em defesa do «folk-lore» nacional*. Famalicão: Ed. Aut.; (1932) *Memorial sobre alguns problemas e aspirações regionais*. Lisboa: Férrin [depositário]; (1935) *Pelourinhos e forcas do distrito de Castelo Branco*. Lisboa: Férrin [depositário]; (1936) *A Beira Baixa ao microfone da Emissora Nacional: Reprodução do espectáculo regional de 21 de Novembro de 1935*. Lisboa: Férrin; (1936) *A Beira Baixa: Seu folclore, sua história e suas riquezas*. Famalicão: Tip. Minerva; (1937) *As Beiras no Cortejo Folclórico levado a efeito em 30 de Maio de 1937, em Lisboa, por iniciativa da Emissora Nacional*. s.l.: Ed. da Casa das Beiras; (1940) *Festas e divertimentos da cidade de Lisboa: Da Independência à Restauração: Conferência realizada a convite da Federação das Sociedades de Educação e Recreio na Casa da Comarca de Figueiró dos Vinhos*. Lisboa: Férrin [depositário]; (1940) *Festas populares: Ciclo do Natal: A adoração dos pastores*. Lisboa: Editorial Império; (1945) *Brasão de armas, selo e bandeira da cidade do município de Lisboa*. Lisboa: CML; (1950) *Portugal e a etno-*

grafia. Lisboa: Tip. Ideal [palestra proferida no Rotary Club de Lisboa em 27 Jun. 1950]; (1950) «Uma tradição lisboeta que revive: Os tronos de Santo António», *Revista Municipal Lisboa* 41: 10 [sep. da revista]; (1953) *Etnografia da Beira: O culto do Espírito Santo em Zebreira*. Lisboa: s.e.; (1956) *Da vida e saber do povo: Recolha e estudo: Necessidade de uma organização em Portugal: I Congresso de Etnografia e Folclore, Braga*. Lisboa: Férrin; (1956) *Problemas de folclore*. Lisboa: Férrin; (1957) *Natal português*. [Lisboa]: CML; (1957) *Renascimento musical*. Lisboa: Férrin [depositário] [discurso de apresentação do Orfeão de Castelo Branco na noite de 22 Jun. 1957]; (1958) *O Dr. José Leite de Vasconcelos: Elementos para o estudo da sua vida e obras*. Lisboa: Torres & C.^a [depositário]; (1958) *Instituto de Etnografia*. Lisboa: Férrin [depositário]; (1959) *A Beira Baixa e o seu teatro popular na obra de Gil Vicente*. Lisboa: s.e.; Dias, Jaime Lopes (1960) *No limite de idade*. Lisboa: Liv. Ferin, Lda. [depositários]; (1961) «Beira Baixa, terra onde Portugal tem a coragem de ser português!», *Boletim da Casa das Beiras* 5 (11): 3; (1962) *O rei D. Carlos e a Beira Baixa*. Lisboa: Academia de Ciências; (1963) «Da vida e saber do Povo: Recolha e estudo: Necessidade de uma organização em Portugal», *Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore*. Vol. I. Lisboa: Férrin [sep.]; (1963) «O teatro popular na Beira Baixa da Idade Média à actualidade», *Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore*. Vol. III. Lisboa: Férrin [sep.]; (1969) «Os congressos de folclore na comunidade luso-brasileira», *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 21 (1-4). Porto: Imprensa Portuguesa.

Bibliografia: Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): Cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Dom Quixote; Leça, Armando (1940) *Cancioneiro músico-popular*. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários [exemplar pertencente ao espólio de A. Leça depositado no Serviço de Música da BN]; Lobo, Ernesto Pinto (1983) *Jaime Lopes Dias: Vida e obra*. Castelo Branco: CM de Castelo Branco; Id. (1989) *O concelho de Idanha-a-Nova na vida e obra de Jaime Lopes Dias*. Idanha-a-Nova: CM; s.a. (1935) «O segundo espectáculo regional: Beira Baixa, Castelo Branco», *Boletim da Emissora Nacional* 4: 52.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA

DIAS, António Jorge (n. Porto, 31 Jul. 1907; m. Lisboa, 5 Fev. 1973). É considerado o etnólogo português de maior projecção internacional. Licenciado em Filologia Germânica, foi leitor de Português entre 1938 e 1947 em várias universidades alemãs (Rostock, Munique, Berlim) e espanholas (Santiago de Compostela, Madrid). A permanência na Alemanha parece ter-lhe alterado o foco de interesse disciplinar em direcção à etnografia e antropologia. Doutorou-se na Universidade de Munique em 1944, com uma tese sobre a aldeia (hoje submersa) de Vilarinho da Furna. Em finais dos anos 40 ingressou no Centro de Estudos de Etnologia Peninsular (então dependente da Universidade do Porto, mais tarde transferido para Lisboa), a fim de dar início à elaboração de um atlas etnográfico de Portugal, que havia proposto, para tal inspirando-se num projecto idêntico levado a cabo na Suíça. Nos anos seguintes constituiu uma equipa formada por Fernando Galhano (1904-1995), Ernesto Veiga de *Oliveira, Margot *Dias e Benjamim Pereira (n. 1928). Colocou a investigação etnográfica



Jorge Dias em Rio de Onor, 1954. Fotografia de Fernando Galhano.
Museu Nacional de Etnologia.

em curso num importante circuito internacional europeu da época, o da cartografia etnográfica. Empenhou-se posteriormente (1956) no terreno africano, de que resultou a publicação de uma monografia em quatro volumes sobre os Macondes (Norte de Moçambique), com a participação de Margot Dias e de Manuel Viegas Guerreiro (1913-1997). Na sua obra sobressaem as monografias sobre Vilarinho da Furna, Rio de Onor e os Macondes, os estudos sobre cultura material destinados ao atlas (instrumentos aratórios, sistemas de rega, sistemas de conservação a longo prazo) e as questões de carácter nacional. No plano académico, foi professor catedrático na Universidade Técnica de Lisboa, tendo também leccionado na *Universidade de Coimbra. A partir de 1962, foi a figura de proa na concepção, planificação e constituição do Museu de Etnologia do Ultramar (actual Museu Nacional de Etnologia). Além disso, foi membro da Comissão de *Etnomusicologia da *Fundação Calouste Gulbenkian (durante toda a década de 60). A vertente dos comportamentos expressivos está presente na sua obra de três formas. A primeira consiste no cuidado em publicar transcrições musicais, graças à colaboração de Margot Dias em vários artigos, ou na inclusão dum *cancioneiro da mesma colaboradora nas monografias sobre Vilarinho da Furna e Rio de Onor. A segunda traduz-se em abordar o fenómeno de folclorização, perante o impacte crescente deste movimento — a sua posição é a da defesa duma autenticidade e espontaneidade que vê perdas e deturpadas. Em terceiro lugar, refira-se o estudo sobre o *cavaquinho. Terá sido o único texto em que aflora problemas do âmbito do levantamento dos *instrumentos musicais populares então em curso, e que seria levado a cabo por E. V. de Oliveira

e B. Pereira. A propósito do instrumento referido, analisa o respectivo processo de difusão nos espaços fora da Europa. Identifica os emigrantes portugueses como os introdutores do instrumento nas Américas e no Pacífico. Verificada esta distribuição dum elemento de cultura, indaga sobre a sua origem, prévia à da adopção pelos portugueses do continente, da mesma forma e com o mesmo método que havia aplicado em relação aos sistemas de debulha na Península Ibérica. Numa perspectiva de consolidação disciplinar, pode afirmar-se que pela acção de Jorge Dias e do seu grupo, cuja coerência teórica e metodológica é

de assinalar, verificou-se a autonomização do discurso etnográfico em Portugal.

Ver também: Folclore.

Obra literária: (1948) *Vilarinho da Furna: Uma aldeia comunitária: Cancioneiro de Margot Dias*. Porto: IAC; (1951) «Sacrifícios simbólicos associados às malhas», *Terra Lusa* 1: 12-22; (1953) *Rio de Onor: Comunitarismo agro-pastoril: Cancioneiro de Margot Dias*. Porto: IAC; (1956) «A recomendação das almas como elemento cultural da área luso-brasileira (em colaboração com Margot Dias)», *Douro Litoral* (7.ª série, 3-4): 265-272; (1957) «Contribuição ao estudo do culto dos mortos» in *XXIII Congresso Luso-Espanhol*. Coimbra: Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências [tomo 8, 7.ª secção, Ciências Históricas e Filológicas]; (1965) «Inquérito sobre o aproveitamento estético do folclore», *Vértice* 262: 572-574; (1970) «Da música e da dança, como formas de expressão espontâneas populares, aos ranchos folclóricos» in *XXIX Congresso Luso-Espanhol*. Lisboa: Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências [colóquio 2, III]; (1993) *Estudos de antropologia: II*. Lisboa: INCM.

Bibliografia: AAVV (1974) *In memoriam António Jorge Dias*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar [3 vols.]; Lúpi, João (1984) *A concepção de etnologia em António Jorge Dias: Teoria e método no estudo científico da cultura*. Braga: Faculdade de Filosofia; Oliveira, Ernesto Veiga de (1968) *Vinte anos de investigação etnológica no Centro de Estudos de Etnologia Peninsular: Porto 1947-Lisboa 1967*. Lisboa: IAC; Pereira, Benjamim (2000) «Relato acerca da organização da colecção de instrumentos musicais populares portugueses» in Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG.

JORGE FREITAS BRANCO

Dias, Margot Schmidt (n. Nuremberga, Alemanha, 4 Jun. 1908; m. Oeiras, 26 Nov. 2001). Etnóloga, especialista do contexto moçambicano e em particular da cultura maconde. Durante os primeiros 40 anos de vida, embora interessada pela etnologia, foi pianista, tendo obtido o diploma (*Meisterklasse*) do curso superior de Música da Academia Nacional de Música em Munique (1931). Em 1940 conhe-

ceu nessa cidade o seu futuro marido, Jorge *Dias, na altura leitor na Universidade de Munique e que começava a interessar-se pela etnologia enquanto disciplina científica autónoma. Depois de se terem casado (1941), ainda antes do final da guerra, e após J. Dias ter finalizado o doutoramento em Etnologia, vieram para Portugal (1944). Entre 1947 e 1957, colaborou com o Centro de Estudos de Etnologia Peninsular da Universidade do Porto enquanto colectora de música. Em 1948, M. Dias principiou uma extensa actividade científica na qualidade de bolsreira do Instituto de Alta Cultura, adstrita à mesma instituição. Imediatamente aquando do regresso a Portugal, iniciaram trabalho de campo no Minho e em Trás-os-Montes que resultou na publicação das monografias centrais para a etnografia portuguesa: *Vilarinho das Furnas* e *Rio d'Onor*. Nestes trabalhos M. Dias assinou os respectivos *cancioneiros. Em 1956, J. Dias aceitou ao convite de Adriano Moreira e, com a sua mulher e Manuel Viegas Guerreiro, constituiu a Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, da qual resultou, já na década de 60, a publicação em quatro volumes de *Os Macondes de Moçambique*. A equipa sentiu a necessidade de dividir o trabalho de investigação em áreas diversas, de acordo com um modelo de monografia característico da antropologia da época, incidindo sobre as diferentes dimensões da vida social. Jorge Dias dedicou-se à história, economia, religião e organização política, M. V. Guerreiro à língua e tradição oral e M. Dias estudou a cultura material, o parentesco e, em especial, os rituais de puberdade. Na sua primeira viagem a África, em 1957, dedicou-se ao estudo das tecnologias tradicionais (especialmente a olaria e a cestaria), assim como à pesquisa dos rituais de iniciação entre os rapazes e raparigas maconde, abordando também as questões do parentesco, que viria a desenvolver mais tarde, em 1961. A segunda ida deu-se em 1958 e centrou-se também no estudo da vida maconde. No ano seguinte, no entanto, o trabalho de campo foi feito no Sul de Moçambique, em Gaza, incidindo sobre o sistema de parentesco dos Maganjas da Costa (Dias 1965a). Em 1960 realizou também trabalho de terreno em Angola, na zona congoleza, onde se dedicou ao estudo da tecnologia específica de preparação da farinha de mandioca. Durante estes anos, divididos por variadas campanhas em África, o seu trabalho de campo resultou na elaboração e escrita de parte da monografia *Os Macondes de Moçambique*, em registos de imagem realizados com uma câmara de filmar em formato de 16 mm, na colaboração que levou à constituição de um arquivo fotográfico e na recolha de objectos etnográficos que no final do século se encontra-

vam no Museu Nacional de Etnologia (MNE) [VER Arquivos, bibliotecas e museus, 47]. A importância da sua acção reside também no facto de ter confrontado as suas recolhas com as colecções existentes noutros museus europeus, sobretudo os museus de Leipzig e de Berlim, depositários das colecções constituídas durante o período colonial alemão (Branco 2002: 209). De facto, M. e J. Dias realizaram, entre 2 e 12 Fev. 1959, uma importante exposição no Palácio Foz, em Lisboa, intitulada Vida e Arte do Povo Maconde, exposição que se pode considerar como marcante para a futura orientação metodológica do MNE, que fundaram mais tarde. Para além destas actividades, a etnóloga realizou desde o início gravações extensivas de som. De facto, M. Dias, cuja atenção prestada às práticas musicais vinha da sua formação e actividade como pianista, foi sempre, nas diversas estadas em Moçambique, recolhendo dados sobre música, *dança e os *instrumentos musicais. Estes dados viriam a ser compilados numa obra cuja publicação levou 20 anos, por razões de carácter pessoal e talvez alguma falta de incentivo só resolvida pelo amigo e etnólogo Gerhard Kubik. Trata-se de *Instrumentos musicais de Moçambique*, uma obra escrita entre 1961 e 1962, só publicada em 1986, e que apresenta «o primeiro dos estudos sistemáticos, elaborados até hoje, abrangendo os instrumentos musicais de Moçambique» (Kubik in Dias 1986: 15). Mas o seu percurso de investigação cruzou-se sempre com a metodologia e circulação de informação dentro de todo um grupo, liderado por J. Dias e que contou com Ernesto Veiga de *Oliveira, Benjamim Pereira e Fernando Galhano. Tratou-se de um grupo pioneiro na história da antropologia em Portugal, com um programa de pesquisa centrado no continente, mas também nos territórios de Moçambique e Angola, com



Margot Dias em trabalho de terreno. Moçambique, 3 Abr. 1955. Arquivo do Diário de Notícias.

J. e M. Dias. Esta equipa foi inovadora não apenas pela abordagem teórica usada, mas também pela prática de recolha etnográfica materializada nas colecções que no final do século faziam parte do acervo do MNE.

Obra literária: Dias, Jorge; Dias, Margot (1963) «Moçambico», *Enciclopédia Universale dell'Arte*, Vol. IX; Id. (1964) *Os Macondes de Moçambique: Cultura material*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar-CEAC; Id. (1965) «Imagens de Zanzibar», *Geographica* 1: 12-24; Id. (1970) *Os Macondes de Moçambique: Vida social e ritual*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar-CEAC; Id. (1972) «Moçambique» in Fernando Castro Pires de Lima (org.) *Arte popular em Portugal: Vol. 3*. Lisboa: Verbo; (1986/1960) «Aspectos técnicos e sociais da olaria dos Chopos» in *Moçambique: Aspectos da cultura material*. Coimbra: Instituto de Antropologia; (1961) «Maconde Topferei», *Baessler-Archiv* 9 (1): 95-126; (1962) «Os cântaros de ir à água macondes» in *Estudos científicos oferecidos em homenagem ao Prof. Doutor J. Carrington da Costa*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar; (1962) «Preparação da farinha de mandioca torrada», *Garcia de Orta* 10 (1): 59-76; (1964) «Técnicas primitivas de olaria com referência especial a África», *Revista de Etnografia* 5: 50 [sep. da revista]; (1965a) *Os Maganjas da Costa: Contribuição para o estudo dos sistemas de parentesco dos povos de Moçambique*. Lisboa: CEAC; (1965b) «Técnicas primitivas de olaria (com referência especial a África)» in *Actas do Congresso Internacional de Etnografia*. Vol. IV; (1966) «Os instrumentos musicais de Moçambique», *Geographica* 6: 2-17; (1968) «Cestaria em Gaza (Moçambique)», *Geographica* 13: 3-19; (1973) *O fenómeno da escultura maconde chamada «moderna»*. Lisboa: CEAC; (1986) *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: ICT [inclui cassete áudio]; (1992) «Nota sobre o almofoz horizontal da província do Uije, Angola», *Leba* 7: 411-429; Guerreiro, M. Viegas; Dias, Jorge; Dias, Margot (1960) *Relatório da campanha de 1959* (Moçambique, Angola, Tanganica, União Sul-Africana). Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar; Oliveira, Ernesto Veiga de; Dias, Margot (1973) *Professor Jorge Dias*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

Bibliografia: Branco, Jorge Freitas (1986) «Cultura como ciência? Da consolidação do discurso antropológico à institucionalização da disciplina», *Ler História* 8: 75-101; Id. (2002) «Margot Dias: (1908-2001), *Trabalhos de Antropologia e Etnologia: Revista Inter e Transdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas* 42 (3-4): 207-210; Costa, Catarina Alves (1997) *Guia para os filmes realizados por Margot Dias em Moçambique 1958/1961*. Lisboa: MNE-IPM; Lupi, J. E. Pinto Basto (1984) *A concepção de etnologia em Jorge Dias*. Braga: Universidade Filosofia; Pereira, Rui (1989) «Trinta anos de museologia etnológica em Portugal Breve contributo para a história das suas origens» in *Estudos de homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Lisboa: INIC, Centro de Estudos de Etnologia; Pina-Cabral, João (1991) *Os contextos da antropologia*. Lisboa: Difel.

CATARINA ALVES COSTA

DINA (Ondina Maria Farias Veloso) (n. Carregal do Sal, 18 Jun. 1956). Cantora, compositora e violista. Destacou-se como compositora e intérprete feminina integrando os estilos do *pop-rock* anglo-americano no universo da canção ligeira em Portugal [VER Música ligeira]. Interessou-se pela música durante a adolescência através da audição de programas de rádio, aprendendo a tocar *viola com o seu irmão. Compôs as primeiras canções, criando melodias para poemas de diversos autores (Fernan-

do Pessoa, António Gedeão, José Gomes Ferreira, Eduardo Nobre, e.o.), sobre as quais construía harmonias acompanhadas à viola. São deste período as canções *Vitorina* (let. E. Nobre) e *O arquitecto* (let. F. Pessoa), que gravou posteriormente. Estreou-se publicamente em festas de liceu e, em 1975, na televisão, com a *canção *Inocência* (let. A. Gedeão), apresentada no programa *Nicolau no País das Maravilhas* [VER Thilo *Krasmann]. A actuação recolheu uma crítica de Mário Castrim na publicação *Vida Mundial* (1975) determinante para a sua visibilidade e percurso artísticos. Em 1976 integrou o Quinteto Angola, constituído por portugueses regressados de Angola contribuindo para o alargamento do repertório do grupo, da música angolana para o **pop-rock* (Carly Simon, Santana, Creedence Clearwater Revival, e.o.). Para o grupo compôs *Pássaro doido*, que veio a constituir um dos maiores êxitos da sua carreira como intérprete individual. Em 1975 e 1976 gravou dois EP pela editora *Rádio Triunfo, com repertório inédito e uma versão da canção de Tino **Flores Vivá liberdade*, o que marcou o início de uma carreira individual sob o nome de Ondina Veloso. Em 1980 gravou os *singles* *Guardado em Mim* e *Pássaro Doido / Amar sem Aviso*, para a editora *Polygram, já sob o nome artístico Dina. Ao longo do seu percurso gravou fonogramas para várias editoras, com música própria e com textos de diversos autores, destacando-se a extensa colaboração com a escritora e letrista Rosa Lobato Faria, principalmente a partir de 1981, na composição e interpretação de canções para telenovelas, com destaque para *Aqui estou (Vila Faia, RTP, 1981; let. Rosa Lobato Faria; mús. Victor Mamede), Telhados de Vidro* (TVI, 1993; let. R. L. Faria; mús. Dina), *Vitorina* e *Aguarela de Junho* (Os Lobos, RTP, 1998; let. e mús. Dina), e.o. Concorreu ao *Festival RTP da Canção (FRTPC) de 1980, com a canção *Guardado em Mim* (let. E. Nobre; orq. Mike *Sergeant) (1980), obtendo o Prémio Revelação. Em 1982 concorreu a este evento com as canções *Gosto do teu gosto* (let. António Pinho; orq. M. Sergeant) e *Em segredo* (let. Tozé *Brito; orq. M. Sergeant), ambas incluídas no seu primeiro LP, *Dinamite* (1982). Participou no festival Slantchen Briag (Bulgária, 1981), onde interpretou a canção *Há sempre música entre nós* (let. Cristina Kopke; mús. Dina) (1981), que gravou com *arranjos de Armando Gama, com quem colaborou no grupo Sarabanda. A canção tornou-se num dos seus maiores êxitos juntamente com *Pérola, rosa, verde, limão, marfim*, (let. T. Brito, A. Pinho, mús. Dina) (1983). Durante a década de 80, a par da apresentação em espectáculos, destacaram-se ainda as colaborações com

Pedro *Osório (peça de teatro *Ouçam como eu respiro*, Novo Grupo, Teatro Aberto, 1981) e Carlos *Paião (*Quando as nuvens chorarem*, 1988). Integrada na cooperativa União Portuguesa dos Artistas de Variedades (UPAV) editou o fonograma *Aqui e agora* (1991), constituído por composições de João Falcato e letras de José Mário *Branco, R. L. Faria e J. Falcato. Venceu a edição do FRTPC de 1992 com a canção *Amor de água fresca* (let. R. L. Faria), canção que contribuiu para a edição da colectânea *Guardado em Mim* (1993) e para o prosseguimento da sua carreira. Até ao final do século compôs canções que obtiveram uma significativa popularidade, algumas das quais serviram campanhas eleitorais de partidos políticos (CDS-PP, 1995; PSD, 1997). As suas composições podem enquadrar-se na canção popular internacional e nos estilos dominantes do *pop-rock* anglo-americano, denotando uma preferência pelo *funk*, evidente na rítmica sincopada.

Discografia: Veloso, Ondina (1975) *Viva a Liberdade*. ALV-RT [EP]; Veloso, Ondina (1976) *Madrugada / A Primeira Aula / Tudo É, Foi / Há quanto Tempo*. ALV-RT [EP]; (1980) *Guardado em Mim*. POLY [single]; (1980) *Pássaro Doido / Amar sem Aviso*. POLY [single]; (1981) *Há Sempre Música entre Nós / Retrato*. POLY [single]; AAVV (1982) *Vila Faia: Banda Sonora da Telenovela*. RTP-POLY [LP]; (1982) *Dinamite*. POLY [LP]; (1983) *Conta Comigo / Pérola, Rosa, Verde, Limão, Marfim*. POLY [single]; (1991) *Aqui e agora*. UPAV [LP]; (2002/1993) *Guardado em Mim*. Vidisco; (1997) *Sentidos*. Noites Longas.

MIGUEL ALMEIDA

DINIZ, António Wagner (n. Lisboa, 12 Set. 1954). Cantor (barítono). Descendente de uma família de músicos com uma relevante actividade musical em Lisboa no séc. XIX. Concluiu o curso superior de Canto no *Conservatório Nacional (CN) em 1981 (como aluno de Joana Silva). Ainda aluno no CN frequentou as *master classes* de Jorg Demus e os Cursos Internacionais de Música de Lucerna com Elizabeth Grümmer. Paralelamente licenciou-se no Instituto Superior de Economia. Como bolsista da *Fundação Calouste Gulbenkian, prosseguiu os estudos em Paris com E. Grümmer e Hugo Diez. Matriculou-se na Musik Akademie em Basileia, onde finalizou os estudos superiores em 1986, como aluno de Kurt Widmer. Ainda em Basileia, frequentou o estúdio de ópera como aluno de Inge Borhke, e a Schola Cantorum Basiliensis, onde trabalhou com Montserrat Figueras, René Jacobs, Hans Martin Linde e Thomas Binkley. Na mesma cidade, fez parte da companhia Opera Mobile dirigida por Adrian Stern. Durante o período em que estudou no CN, iniciou a actividade artística cantando no Coro Gulbenkian, participando em espectáculos de Constança *Capdeville, e estreando-se na ópera *A vingança da cigana* de Leal Moreira, no *Teatro Nacional de São Carlos

(TNSC). Foi membro da direcção da *Juventude Musical Portuguesa e do Bureau Internacional da Federação Internacional das Juventudes Musicais (1976-1979). Foi responsável pela realização do I *Festival de Música dos Capuchos juntamente com José Adelino Tacaño. Em 1986, após a finalização dos estudos no estrangeiro, e de regresso a Portugal, divulgou um vasto repertório de *Lied* com o pianista Nuno Vieira de *Almeida e a cantora Mariana Ferreira, e colaborou regularmente com os *Segréis de Lisboa e com o Real Teatro de Ópera de Câmara de Queluz. Actuou como solista nas temporadas de ópera do TNSC e no *Círculo Portuense de Ópera e integrou no seu repertório papéis expressamente escritos para si por compositores como: C. Capdeville, Paulo *Brandão, Alexandre *Delgado (ópera *O doido e a morte*) e António Pinho *Vargas (*Édipo ou a tragédia do saber*). Apresentou-se em concertos com quase todas as orquestras portuguesas e com as orquestras Barroca da Noruega, Nacional da Lituânia, Sinfónica de Basileia, da Rádio Suíça Alemã e Nacional da Malásia e em *festivais de música em Portugal e no estrangeiro. Em 1999 participou na ópera *Orfeo* de Monteverdi, dirigida por René Jacobs, apresentando-se então na Philharmonie de Berlim e no Teatro de La Monnaie de Bruxelas. Com a International Opera Company, realizou várias *tournees* pela Ásia. É professor de Canto da Escola de Música do CN, presidindo ao Conselho Executivo desde 2000.

Discografia: Diniz, António Wagner; Mittelalter Ensembleleider SCB; Binkley, Thomas (1983) *Carmina Burana (séc. XIII): Das Grosse Passionsspiel*. Harmonia Mundi; Coro e Orquestra Gulbenkian; Corboz, Michel (1988) *Christus de Mendelssohn*. Erato; Segréis de Lisboa (1993) *La Portingaloise*. AAVV (1994) *Carlos Seixas: Missa. Dixit Dominus. Tantum ergo. Organ sonatas*. EMI; MOV; Orquestra Clássica do Porto; Cruz, Manuel Ivo (1994) *La Serva Padronna de Pergolesi*. NUM; Segréis de Lisboa (1994) *Modinhas e Lunduns dos Séc. XVIII e XIX*. MOV; Segréis de Lisboa (1994) *Música de Salão do Tempo de D. Maria I*. MOV; Segréis de Lisboa (1995) *Obras Sacras de Sousa Carvalho*. MOV; Sinfonia B; Viana, César (1995) *Mozart: Música Maçónica*. EMI Classics; Meteoros Ensemble et al. (1996) *Luis Bragança Gil: «Sobre o Vulcão»*. Corda Bamba; Segréis de Lisboa (1997) *Stabat Mater de J. Joaquim dos Santos*. MOV; Arte Real Ensemble; Haugsand, Ketil (1998) *Te Deum de Sousa Carvalho*. RCA Classics.

MARIA JOSÉ ARTIAGA

DIONÍSIO, Manuel da Silva (n. Abrantes, 11 Mai. 1912; m. Lisboa, 3 Ago. 2000). Regente, promotor, professor e clarinetista. Recebeu os primeiros ensinamentos musicais de seu pai, José Dionísio. Iniciou a carreira militar em 1927 no Regimento de Infantaria 2, em Abrantes. Desempenhou o cargo de chefe da *Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana entre 1960 e 1973. Foi chefe da *Banda do Exército em Évora (1957) e em Angola (1958-1959).

Dirigiu as *bandas filarmónicas (BF) Incrível Almadense (1938-1950) e Humanitária de Palmela (1938-1956). Leccionou Clarinete na *Academia de Amadores de Música (1938-1956) e Formação Musical na Academia de Música de Luanda (1958-1959). Em 1962 foi responsável pelo Curso de Aperfeiçoamento para Regentes de Bandas Cívicas promovido pela *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Em 1965, num encontro apoiado pela FCG, deslocou-se à Argentina e ao Brasil, onde dirigiu, respectivamente, a Banda Municipal de Buenos Aires e a Banda da Primeira Região Militar, no Rio de Janeiro. Assumiu o cargo de director do Serviço de Música do *INATEL (1973-1989), onde desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico das BF, lançando os Cursos de Regentes e os Cursos para Jovens Músicos. Foi chefe da Repartição de Orquestra da Emissora Nacional, actual RDP (1978-1979), e presidente da Irmandade de Santa Cecília, entidade ligada ao *Montepio Filarmónico (1992-1995). Publicou várias obras de teoria musical dirigidas especialmente às BF e alguns artigos sobre a realidade dos músicos amadores em Portugal. **Obra literária:** (1962) *Teoria geral de música, instrumentação e harmonia: Curso de aperfeiçoamento para regentes de bandas civis*. Lisboa: FCG; (1982) *Caderno de apoio: Escolas de música, bandas, coros*. Lisboa: JCCP-INATEL; (1984) «Para uma nova política de protecção à música popular portuguesa» in *Colóquio sobre música popular portuguesa (comunicações e conclusões)*. Lisboa: INATEL; (1984) «Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais» in *1.º Colóquio Nacional de Música, comissão permanente do dia mundial da música*. Abrantes: M.C.; (1992) *Manual de música*. Lisboa: INATEL.

MÓNICA MARTINS E LINA SANTOS

DIREITO DE AUTOR. A obra musical é uma criação intelectual do domínio artístico. Está expressamente incluída no elenco de obras constante do art. 2/1 do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC), na alínea e): «Composições musicais, com ou sem palavras.» A obra musical destina-se a ser executada. O executante é também juridicamente protegido, mas tem um direito distinto: o do artista intérprete ou executante, que é um direito conexo ao direito de autor. Se é o próprio autor o executante cumulam-se nele dois direitos, o direito de autor e o direito conexo. O direito de autor (DA) tem como critério mínimo a «criatividade». Não se exige já o mérito, mas exige-se que a obra represente uma contribuição no domínio cultural, que vá além das representações que estão ao alcance de qualquer um. Apesar de toda a banalização própria da sociedade de consumo, onde se não encontram um mínimo de criatividade, não há protecção através do DA. Exige-se ainda a «individualidade» da obra, agora no sentido de

que ela não pode ser manifestação do espírito colectivo. Aqui se coloca a questão do «*folclore». Os países em desenvolvimento têm reclamado a protecção deste, mas a relutância dos países desenvolvidos faz arrastar as negociações sem resultados sensíveis. Apenas no art. 2 do Tratado da Organização Mundial de Propriedade Industrial (OMPI) de 1996 sobre Interpretações ou Execuções e Fonogramas se acrescenta à definição de artista intérprete ou executante a previsão da execução de expressões de «folclore». E pouco mais se encontra, porque não há base para conceber sobre o «folclore» um DA: não há a individualidade da autoria e implicaria uma protecção perpétua que é incompatível com o DA. Nestas condições, o recurso ao «folclore» continua a ser livre. O DA é atribuído ao criador intelectual — pessoa física, em princípio. Mas pode a obra ter resultado da actividade duma empresa, não podendo ser imputada a um criador determinado. Temos nesse caso a chamada obra colectiva: a titularidade é da empresa que está na origem da produção, seja no aspecto organizativo seja no aspecto financeiro. A obra musical pode ser criada em co-autoria. Neste caso, os vários autores exercem conjuntamente os seus direitos. A co-autoria pode respeitar exclusivamente à obra musical, ou pode resultar da integração desta numa obra na qual se combinem elementos de natureza diversa. Assim, as «parcerias» na *música ligeira representam nos casos típicos uma co-autoria, do autor da letra e do autor da música. A obra musical pode ser integrada numa obra cinematográfica. O autor da banda musical dum filme é considerado co-autor desse filme. Mas isso só acontece quando a música for criada expressamente para o filme. Se é obra preexistente, o autor da música apenas é chamado a dar o seu consentimento para a inclusão desta na produção cinematográfica. Não perde a autoria da música, mas não adquire direitos sobre o filme nem participa da exploração deste. O DA representa o mais forte e desejado dos direitos intelectuais. Desde logo, é atribuído automaticamente, como mera consequência da criação. E isto independentemente de publicação, registo ou de qualquer outra formalidade. Por outro lado, desfruta de uma duração até 70 anos após a morte do autor, em consequência de directriz comunitária que foi já transposta para o direito português (Dec.-Lei n.º 334/97, de 27 Nov.). No caso da obra colectiva, o prazo de protecção é de 70 anos desde que a obra foi tornada acessível ao público. O DA compreende faculdades de ordem pessoal e patrimonial. No plano pessoal estão as faculdades de reclamar a referência à autoria em cada utilização pública e faculdades estritamente ligadas à defesa da personalidade do autor. É o caso da

faculdade de exigir o respeito pela integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações que a desvirtuem ou atinjam a honra ou reputação do autor. No plano patrimonial, o DA traduz-se essencialmente por um exclusivo de exploração económica da obra. Cria-se assim uma espécie de monopólio temporário de utilização pública daquela obra. O uso privado da obra é livre. No entanto, criam-se cada vez mais limitações a este princípio. O autor tem sobretudo as faculdades ou direitos de comunicação pública, reprodução e distribuição. O direito de comunicação pública abrange as formas imateriais de comunicação da obra ao público. Não só presencialmente, para a assistência a um concerto, p.ex., como à distância, por meios técnicos como a radiodifusão, sonora ou audiovisual. O direito de reprodução consiste na faculdade de produzir cópias materiais da obra, portanto, suportes materiais que a representem. O direito de distribuição consiste na faculdade de lançar em circulação exemplares da obra. A obra musical oferece neste domínio peculiaridades, por ser frequente que a difusão das pautas musicais se faça por aluguer, e não por venda, dos exemplares. O autor pode utilizar pessoalmente a obra ou autorizar outrem a fazê-lo. Se contrata a título oneroso, cabem-lhe em contrapartida os chamados «direitos de autor» — a remuneração pactuada. Estes podem consistir, ou em quantia fixa, ou variável consoante os proventos obtidos com a exploração da obra. A utilização informática, particularmente através da Internet, abriu novas perspectivas à exploração da obra musical, que pode ser feita *on-line*; assim acontece com a disponibilização de música a pedido. Toda a disponibilização em rede exige o consentimento do autor. A informática criou também novos problemas. Isso tornou-se muito visível com o caso Napster. Programas de computador podem permitir que os usuários da rede procedam entre si à troca de ficheiros musicais. As editoras vêem aqui uma ameaça à expectativa de ganhos. O direito à obra musical é também alienável, sucessível e objecto passível de atribuição testamentária, prolongando-se assim até ao termo do prazo de protecção. A transmissão total do DA só é possível por meio de escritura pública. Na prática, porém, os empresários de espectáculos e os produtores fonográficos e audiovisuais, mesmo quando não beneficiam da atribuição originária do DA, asseguram-se contratualmente posições muito vantajosas. Particularmente os produtores de fonogramas beneficiam já, além disso, de direitos próprios que praticamente estão no mesmo nível dos artistas, não obstante serem meros empresários. Mas o direito do produtor de fonogramas é um direito conexo: como mero produtor, não tem

um DA sobre o fonograma. É análoga a situação do produtor de videogramas. As violações do DA são sancionadas por meios civis e penais. A lei portuguesa recorre particularmente aos meios penais, punindo em geral as violações com particular violência: prisão até três anos e multa (art. 197/1 do CDADC). Os limites das penas são elevados para o dobro em caso de reincidência. Podem também ser usados meios preventivos e cautelares, como a acção inibitória, proibindo a prática ou ordenando a cessação de uma actividade violadora. Há muito que o DA é regulado internacionalmente. Parte-se do reconhecimento da «territorialidade»: reconhecer um exclusivo de exploração duma obra no seu território, só a lei de cada país o pode fazer. Mas as convenções internacionais, de que a mais importante é a Convenção de Berna, estabelecem o princípio chamado do tratamento nacional ou da assimilação: os países outorgam reciprocamente aos oriundos dos países contratantes o estatuto que outorgam aos nacionais. A situação agravou-se com a Internet, que ignora as fronteiras: a obra, musical ou outra, pode ser por este meio oferecida a todos os países, dificultando a aplicação das leis nacionais. O Tratado da OMPI de 1996 sobre o DA afrontou particularmente este problema. Regulou o direito do autor de colocar a obra em rede à disposição do público. A Comunidade Europeia foi mais longe e adoptou recentemente directrizes sobre bases de dados, comércio electrónico, DA e direitos conexos na sociedade da informação. A primeira foi transposta para o direito português pelo Dec.-Lei n.º 122/00, de 4 Jul. As outras duas, que são recentes, aguardam transposição. O grande fortalecimento do DA é encarado com reserva, pois parece postergar interesses gerais e interesses do público igualmente relevantes. Por outro lado, o resultado deste incremento da protecção é muito mais o benefício das empresas de *copyright* que o do autor. O autor da obra musical, se esta é lançada no mercado, não tem possibilidade de gerir directamente os seus direitos. Terá de a entregar a uma entidade de gestão colectiva, que é normalmente monopolista, de direito ou de facto. Acaba assim por lhe ficar subordinado, até por falta de alternativa. É possível que a situação se altere justamente no domínio dos meios de comunicação informáticos, que permitirão que o autor disponha de informação precisa sobre a utilização que realmente se faz da sua obra: isto permitirá atribuir-lhe um novo protagonismo.

Ver também: Sociedade Portuguesa de Autores.

Bibliografia: Ascensão, José de Oliveira (1992) *Direito de autor e direitos conexos*. Coimbra: Coimbra Editora; s.a. (1993) *Direito penal de autor*. Lisboa: LEX.

JOSÉ DE OLIVEIRA ASCENSÃO

DOCE. Quarteto vocal feminino formado, em Lisboa, em Out. 1979. Constituiu-se na sequência do final da actividade do grupo Gemini, que integrava Fátima Padinha, Teresa Miguel e Lena Coelho, às quais se juntou Laura Diogo. Surgiu no âmbito da *Polygram Portugal, tendo como principais impulsionadores Tozé Brito e Cláudio Condé, respectivamente responsável pela secção de Artistas & Repertório e administrador-delegado da editora. O repertório foi maioritariamente composto por T. Brito, Pedro Brito e Mike *Sergeant, que também concebeu as orquestrações. O perfil artístico do grupo assenta na sensualidade feminina, enfatizada através das letras cantadas com melodias de fácil memorização, das coreografias e de uma componente visual articulada com o conteúdo das letras, concebida pelo estilista José Carlos (indumentária, maquilhagens e penteados). O grupo alcançou grande popularidade, patente na actividade intensa de espectáculos por todo o país, na participação em programas televisivos, assim como no sucesso comercial dos seus fonogramas. O primeiro *single*, *Amanhã de manhã*, editado em 1980, alcançou o galardão Disco de Ouro (mais de 50 000 unidades vendidas). No mesmo ano, o grupo editou o primeiro LP, *OK KO*, cuja canção homónima foi editada em *single* também nos EUA e no Canadá. Foi no *Festival RTP da Canção (FRTPC) que o grupo interpretou as canções que se constituiriam como os seus maiores êxitos: *Doce* (1980, 2.º lugar), *Ali Babá* (1981, 4.º lugar), *Bem bom* (1982, 1.º lugar). Esta última canção representou a RTP no Festival da Eurovisão (Harrogate, Reino Unido), o que levou à edição de fonogramas com canções em espanhol e inglês (*Bim Bom*, 1982; *For the Love of Conchita*, 1982; *Starlight*, 1983) e contribuiu para a po-

pularidade do grupo junto das comunidades portuguesas no estrangeiro. Na edição de 1984, o grupo concorreu para o FRTPC com a canção *Barquinho da esperança*, não tendo sido classificado para a final. A saída de Lena Coelho, em 1985, levou à sua substituição por Fernanda de Sousa [ver Ágata]. O grupo terminou a sua actividade em 1987. Do núcleo fundador apenas Lena Coelho prosseguiu uma carreira enquanto intérprete, formando a Banda Sucesso.

Discografia: (1980) *Amanhã de manhã*. PLD-POLY [*single*]; (1998/1980) *O.K. K.O.* PLD-POLY [CD/LP]; (1981) *Ali Babá*. PLD-POLY [*single*]; (1998/1981) *É demais*. PLD-POLY [CD/LP]; (1982) *Bem Bom*. PLD-POLY [*single*]; (1982) *For the Love of Conchita / Choose Again*. PLD-POLY [*single*]; AAVV (1983) *20 Canções de Tozé Brito*. PLD-POLY [LP]; (1984) *O Barquinho da Esperança*. PLD-POLY [*single*]; (1984) *Quente Quente Quente*. PLD-POLY [*single*]; (1994/1987) *Doce 1979-1987*. PLD-POLY [CD/LP]; AAVV (1990) *Música Portuguesa*. PHI-POLY; AAVV (1993) *As Melhores Baladas da Música Portuguesa: Vol. 2*. PHI-POLY.

HUGO SILVA

DODERER, Gerhard Otto (n. Kitzinger, Alemanha, 25 Mar. 1944). Musicólogo, organista e professor. Após ter acabado o curso de Pedagogia na Universidade de Würzburg (1969), formou-se em Música no conservatório da mesma cidade (Konzertreifeprüfung/Órgão, 1970), frequentando também o curso de Ciências Musicais na Julius-Maximilians-Universität de Würzburg, onde se doutorou em 1973. Como bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), especializou-se durante 1969-1970 em Música Ibérica do Renascimento e do Barroco, trabalhando em Lisboa com Macario Santiago *Kastner. Entre 1973 e 1975 leccionou as disciplinas de Organologia e de Órgão no *Conservatório Nacional. De 1975 a 1981 ensinou no Hermann-Zilcher-Konservatorium de Würzburg, instituto cuja direcção assumiu em 1978. Desde 1982 lecciona na *Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências Musicais), onde é professor catedrático, tendo colaborado igualmente com a Faculdade de Letras da *Universidade de Coimbra (mestrado em Ciências Musicais, 1987-1999) e com a *Universidade do Minho (1994-2000). As suas numerosas publicações (1991 e 1992, contempladas com prémios do *Conselho Português da Música, da FCG e da Academia Portuguesa da História), os seus recitais



Doce. Da esquerda para a direita: Lena Coelho, Laura Diogo, Teresa Miguel e Fátima Padinha. Horta, Açores, 1983. Fotografia cedida por Lena Coelho.

de órgão e os cursos e seminários no âmbito das Ciências Musicais realizados em diversos países têm incidido habitualmente sobre temas ligados a instrumentos e compositores ibéricos dos sécs. XVI, XVII e XVIII. Na qualidade de perito em organologia está a acompanhar, desde 1995, projectos de restauro de órgãos históricos portugueses, tendo gravado vários fonogramas utilizando alguns deles.

Obra literária: (1971) *Clavicórdios portugueses do século XVIII/Portugiesische Klavichorde des 18. Jahrhunderts*. Lisboa: FCG; (1978) *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Bibliotheca Pública zu Braga*. Tutzing: Verlag Hans Schneider; Doderer, Gerhard (1991) *Domenico Scarlatti, Libro di tocate per cembalo*. Lisboa [ed. fac-similada]; (1992) *Os órgãos da Sé Catedral de Braga/The Organs of Braga Cathedral*. Lisboa: Barclays Bank; Doderer, Gerhard; Fernandes, Cremilde Rosado (1993) «A música da sociedade joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)», *RPM* 3: 69-146; (1999) *Jaime de la Tê y Sagau: Tonos humanos*. Lisboa: FCG [Parte I].

Discografia: Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa; Eldoro, Fernando; Doderer, Gerhard (1976) *Música Vocal e Música de Órgão dos Séculos XVI, XVII e XVIII*. VDD/EMI; (1976) *Música Vocal e Música de Órgão dos Séculos XVII e XVIII*. EMI; (1977) *O Órgão da Capela da Universidade de Coimbra*. VDD-EMI; (1981) *Carlos Seixas: Sonatas para Órgão*. VDD-EMI; Doderer, Gerhard (órg. e dir. musical); Capela Lusitana (1990) *Música Sacra Portuguesa do Século XVIII*. JSOM; (1994) *Órgãos dos Açores: Vol. I*. NUM; (1994) *Os Órgãos da Sé Catedral de Braga*. NUM.

MANUEL CARLOS DE BRITO

DUARTE, António. Construtor de *guitarras, *violas, rabecas, chuleiras, violas braguesas e *bandolins. Esteve activo na cidade do Porto, na Rua Mouzinho da Silveira, n.ºs 157-165, e na Rua da Ponte Nova, n.ºs 42-54, entre 1870 — altura em que foi fundada a sua oficina — e 1930. Dedicou-se ao modelo de guitarra do Porto ao ponto de ser conhecido como seu criador. A forma dos seus instrumentos aproxima-se das cítaras italianas, o corpo e a ilharga são diferentes da guitarra de Lisboa e a cabeça é geralmente ornamentada. Da sua autoria existem dezenas de exemplares em colecções particulares.

Ver também: Construção de instrumentos musicais.

Bibliografia: Cabral, Pedro Caldeira (1999) *A guitarra portuguesa*. Alfragide: Ediclube.

PEDRO SALSA CRISÓSTOMO

DUARTE, Filipe (n. Lisboa, 1 Jul. 1855; m. Lisboa, 8 Jul. 1928). Compositor. Uma das figuras marcantes do *teatro de revista na transição para o séc. xx, completou a sua formação musical no *Conservatório Nacional, estudando Violino, Composição e Direcção de Orquestra. Concluiu o curso de Violino em 1875. Dificuldades económicas compeliram-no então a afastar-se temporariamente da órbita da

*música erudita para se tornar membro da Sociedade de Concertos de Ocarinas, no âmbito da qual actuou na companhia dos ocarinistas José Rodrigues de Oliveira, Lourenço Dalhenty, Cláudio Gonçalves Rosa, Henrique Plácido Cáceres e Júlio Teodoro da Cunha Taborda. Em 1877 e após uma longa digressão com estes músicos pela América do Sul, regressou a Lisboa, enveredando pela prática regular da música de câmara. A 10 Nov. 1882, estreou-se como solista no *Teatro Nacional de São Carlos. Foi membro fundador da *Academia dos Amadores de Música (1884), instituição na qual colaborou também como professor e regente de orquestra e à qual permaneceu ligado até ao fim da vida. A sua vasta produção musical foi dedicada, sobretudo, ao teatro e integra as partituras de algumas das mais célebres *operetas, mágicas e revistas da época, da autoria de Eduardo Schwalbach, Machado Correia e Penha Coutinho, entre muitos outros. O seu estilo musical respeita as convenções da música de revista da época, também cultivada, e.o., por Tomás del *Negro e Carlos *Caldeirón, mas destaca-se pela forte identidade das melodias, muitas vezes de inspiração popular.

Obra musical: *Música de cena: A leiteira de Entre-Arroios* (s.d.) (opereta de Penha Coutinho, baseada num conto de Júlio Dinis); Lisboa, 1920. Ms. na BN; *Agulha em Palheiro* (s.d.) (revista de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e Lino Ferreira); Lisboa, 1911; *Agulhas e alfinetes* (s.d.) (revista de Eduardo Schwalbach); Lisboa, Teatro da Rua dos Condes, 1895. Lisboa, Francisco Franco, 1903 [4.ª ed.]; *As pupilas do Senhor Reitor* (s.d.) (drama em 5 actos de Ernesto Biester, segundo o romance homónimo de Júlio Dinis); Lisboa, TT, 1868. Ms. na BN; *O da Guarda* (s.d.) (revista de Luiz Galhardo e Barbosa Júnior); Lisboa, Teatro do Príncipe Real, 1907 e 1908.

Bibliografia: Bastos, Sousa (1994/1908) *Dicionário de teatro português*. Lisboa: Minerva/Imp. Libânio da Silva; Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando (1956) *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos; Rebello, Luiz Francisco (1984) *História do teatro de revista em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Dom Quixote.

RUI CABRAL LOPES

DUARTE, José Manuel de Azevedo (n. Lisboa, 23 Jun. 1938). Divulgador e crítico de *jazz. Foi membro fundador do *Clube Universitário de Jazz, tendo começado a escrever sobre jazz no boletim deste organismo (1958-1959). Em 1960 foi publicado o seu primeiro texto no *Diário de Lisboa*, iniciando assim uma longa actividade de crítico e divulgador de jazz na imprensa portuguesa (*Flama*, **Musicalissimo*, **Se7e*, *Diário de Notícias*, *Jornal de Letras*, *A Capital*, *Visão*, e.o.). A sua acção estendeu-se também à *rádio, tendo sido realizador (individualmente ou em parceria) de vários programas em diferentes emissoras nacionais (p.ex.: *O Jazz*, *Esse Desconhecido*, Rádio Universidade, 1958; *O Jazz e o Zip*, RR, 1969-1972; *Abandajazz*, RC, 1980-1981, com An-

tónio *Curvelo, Raul Vaz *Bernardo e Rui *Neves; *A volta da Meia-Noite*, RC, 1986-1993, e *A Menina Dança?*, RC, 1989-1993 e RDP-Antena 1, 1993-1997, e.o.). Outros programas da sua autoria tiveram um grande impacto nacional, como *Pão com Manteiga* (RC, 1980-1983 e 1988) e **Cinco Minutos de Jazz*, provavelmente o programa mais antigo da rádio em Portugal. Nos anos 60 desenvolveu episódicas actividades musicais, tendo pertencido ao duo vocal The Strollers (1966-1967) e integrado, como co-produtor e baterista a formação PopFado (1968) [VER Calado, Raul]. Produziu o concerto do quinteto de Steve Lacy (29 Fev. 1972), que deu origem à gravação de *Estilhaços*, usualmente indicado por vários agentes ligados ao jazz como o primeiro fonograma deste estilo musical produzido em Portugal. Individualmente ou em parceria foi também responsável pela organização de concertos de vários músicos portugueses e estrangeiros de jazz, e.o., Frank Wright (1973), Noah Howard (1974), Quarteto de António Pinho Vargas e Benny Wallace Quartet (1981), e.o. A partir do final dos anos 80, foi consultor de vários *festivais de jazz e outros eventos musicais (p.ex. Jazz em Agosto, FCG, 1989; Festival de Lisboa, 1990; Festas de Lisboa, 1996; Festival Maio, Lindo Maio, Portimão, 1999.) Integrou a direcção do *Hot Clube de Portugal na segunda metade da década de 70. Com Carlos Cruz, assinou a autoria dos programas televisivos *1,2,3* (RTP-1, 1985-1986, 1990 e 1994) e *Zona +* (RTP-1, 1994-1995). Este último incluía uma *big band* residente, dirigida por Pedro *Moreira e constituída por alguns dos mais destacados músicos de jazz portugueses. Foi ainda co-autor de espectáculos de teatro musicado (*Enfim sós*, 1988; *Quem tramou o comendador?*, 1989) e autor e apresentador do programa televisivo *Outras Músicas* (RTP-2, 1990-1993). Foi o primeiro autor português a escrever uma história do jazz e, desde 1997, é responsável pelo primeiro sítio electrónico português exclusivamente dedicado a este domínio musical. Foi director da publicação trimestral-bilingue *O *Papel do Jazz* (1997-1998). A sua extensa colaboração com os *media* e o persistente empenho na divulgação do jazz (através de sessões fonográficas, conferências e seminários) resultaram na sua afirmação junto do grande público e na consequente associação do seu nome a este domínio musical.

Obra literária: (1981) *João na terra do Jaze*. Lisboa: Regra do Jogo; (1994) *Jazzé e outras músicas*. Lisboa: Cotovia; (dir.) (1997-1998) *O papel do jazz*. Cotovia [4 vols.]; (2000) *Cinco minutos de jazz*. Lisboa: Oficina do Livro; (2000) *História do jazz*. Lisboa: ACJ-Jazztel

Discografia: Strollers, The (1966) *Chevrolet / Back to the Dust / Hit the Road, Jack*. R&R [EP]; Strollers, The (1967) *Find Out What's Happening*. R&R [EP]; (com-

pil.) (1995) *Jazz Classics I*. EMI-VC [2 CD]; (compil.) (1996) *Jazz Classics II*. EMI-VC. [2 CD]; Popfado (1966) *Fado with a Beat*. Chave [EP]; Id. (s.d.) *Popfado*. Chave [EP].

PEDRO ROXO

DULPOD (pl. *dulpodam*). Género musical goês interpretado também em Portugal pelos imigrantes goeses. De entre o repertório musical goês de proveniência católica, o *dulpod* ocupa um lugar de destaque pelo facto de, na sua versão coreográfica, estar sempre associado ao *mandô, género emblemático goês. Trata-se de um género cantado em concani, jocoso por excelência, que incorpora a crítica social, o humor e o sarcasmo fixando ainda episódios do quotidiano que caracterizam a cultura e a sociedade goesas. Cada *dulpod* tem uma dimensão bastante reduzida, com uma ou duas frases melódicas muito simples a que correspondem igualmente uma ou duas frases literárias. Existem alguns extremamente singelos, como o conhecido *Chamo-me Cecília e sou a mais habilidosa das raparigas! Se tu és assim habilidosa então talha o meu casaco!* (tradução da autora), ou *Estás ansiosa por ir ao casamento! Mas tu mal sabes dançar!*, ou outros profundamente irónicos como *Tanto coelho na floresta, minha mãe! Quanto tempo mais vou ficar em casa? Há dulpodam* que retratam mesmo algumas regras sociais, como a grande desconfiança nos casamentos com homens europeus: *Veio um noivo da Europa, casa com ele, minha filha! É um noivo ocioso, não me caso com ele, minha mãe*. Dadas as suas reduzidas dimensões, sempre que é dançado é interpretado em conjunto com outros numa sequência improvisada, normalmente escolhida na altura pelos cantores, respeitando apenas uma progressão de andamento, do lento para o mais rápido, que procura também testar a capacidade de resistência de quem dança. Existem mesmo alguns *dulpodam* característicos da fase final da sequência, que utilizam apenas interjeições verbais, permitindo assim uma maior flexibilidade na velocidade do canto. Por exemplo: «Ai li, ai li, ai lô!» ou «Maya, ya, ya, ya!». Em alguns casos, ou pela importância do seu conteúdo literário e musical ou pela sua popularidade, o *dulpod* autonomizou-se e transformou-se numa *canção independente do *mandô* e dos outros *dulpodam*, obedecendo, normalmente, a uma forma ABA. Em Portugal o *dulpod* faz parte do repertório musical que os goeses imigrados interpretam, quer no contexto doméstico quer no contexto dos grupos formalmente organizados. Os grupos organizados interpretam-no com ou sem dança, transplantando de Goa o texto, a melodia e a coreografia. A organização harmónica das vozes e a instrumentação estão dependentes do tipo de cantores e instrumentistas pre-

sentes no momento de desempenho. Em Portugal, tal como em Goa, a composição de novos *dulpodam* é uma prática corrente.

Ver também: *Deckmni*; Ekvât; Migração.

Bibliografia: Rodrigues, Lúcio (1959) «Konkani Folk-songs of Goa: III. Durpod, The Song of Joy», *Journal of the University of Bombay (new series)* 27: 26-49; Sardo, Susana (1995) *A música e a reconstrução da identidade: Um estudo etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, em Lisboa* [tese para prestação de provas de aptidão científico-pedagógica, FCSH-UNL]; Id. (1998) «Goa» in Gavana, Goa. TRADS [booklet do CD]; Id. (1998) «Goean Pautôch» in Ekvât, *Goean Pautôch*. TRADS [booklet do CD]; Id. (1999) «Goa» in Alison Arnold (ed.), *Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent*. Nova Iorque-Londres: Garland Publishing Inc.

Discografia: Ekvât (1998) *Goean Pautôch*. TRADS; Gavana (1998) *Goa*. TRADS.

SUSANA SARDO

DUO OURO NEGRO. Grupo musical formado em Benguela, Angola, em 1956, por Raul Indipwo (Raul José Aires Corte Peres Cruz, n. Conhama, Angola, 30 Nov. 1939; m. Barreiro, 4 Jun. 2006) e Milo Mac Mahon (Emílio Victor Caldeira Vitória Pereira Mac Mahon, n. Silva Porto, Bié, Angola, 4 Mai. 1941; m. Lisboa, 1986). Ao longo de três décadas, desenvolveu uma carreira internacional no âmbito da indústria da música (edição discográfica, rádio, televisão, espetáculos), marcada por uma assinalável popularidade. No seu repertório abordou uma diversidade de linguagens musicais, resultado do cosmopolitismo dos seus elementos, da sua criatividade musical e da sua integração numa indústria fonográfica em expansão e autorizando a síntese de domínios musicais até então mantidos em separado. Raul Indipwo e Milo Mac Mahon formaram a sua sensibilidade musical num meio propenso ao contacto com múltiplas culturas expressivas: música ligeira, fado, música popular brasileira (MBP), ouvidas em fonogramas e, sobretudo, nas emissões da Emissora Nacional e da Rádio Clube de Angola; música ligeira francesa, música da área cultural *bakongo*, música venezuelana e cubana, difundidas pela Rádio Brazzaville; práticas musicais urbanas de Angola (os desfiles de Carnaval, p.ex.) e culturas expressivas de diferentes grupos étnicos, que conheciam em viagens no país ou através de contacto directo com migrantes nas cidades onde viviam. O interesse pela aprendizagem de línguas, poemas, danças, ritmos, melodias vocais e o conhecimento de instrumentos musicais tradicionais motivou R. Indipwo desde a adolescência. A sua actividade profissional como regente agrícola, com frequentes estadias no interior do país, permitiu-lhe desenvolver esta prática. O grupo foi formado casualmente numa festa, na zona do Uije, quando Raul se juntou a Milo para interpretar uma canção conhecida por ambos. Nu-

ma época marcada pela popularidade de conjuntos cujo estilo assentava na exploração de melodias e polifonias vocais (*Trio Odemira, Três de Portugal, Três Reis), o Duo Ouro Negro fez arranjos de canções do repertório tradicional de diferentes grupos étnicos de Angola, baseados em arranjos para as duas vozes com acompanhamento de violas que, em palco, ocasionalmente, era complementado pela interpretação de instrumentos tradicionais (*kissange*, *txhatakata*, *dikanza* e vários membranos-fones). Os poemas eram geralmente cantados em línguas raramente ouvidas nos principais centros urbanos de Angola, como *tchokwe*, *conhama*, *umbundo*, *bangala*, *massongo*, além de *kimbundo*. A sua abordagem aproximava-se daquela descrita por Carlos «Liceu» Vieira Dias, liderando, na cidade de Luanda, um movimento de recriação urbana de práticas tradicionais a partir da música, poesia e dança da área cultural *kimbundo*. O nome «Ouro Negro» foi criado pela locutora da Rádio Clube de Angola, Maria Lucília Pitagros Dias, pouco tempo antes do seu primeiro concerto em Luanda, no Cinema Restauração (1957). Após uma di-



Duo Ouro Negro. Da esquerda para a direita, Raul Indipwo e Milo Mac Mahon. Serviço Museológico e Documental da RTP.

gressão pelo país durante esse ano, foram convidadas pelo empresário e proprietário duma cadeia de cinemas, Ribeiro Belga, para actuar no Cinema Roma, em Lisboa (1959). Seguiram-se actuações nas festas de São João, no Porto, no Casino do Estoril e em programas de televisão. Em Portugal, o grupo assinou um contrato discográfico com a *Valentim de Carvalho (VC), gravando 12 canções repartidas por três EP, com acompanhamento do músico brasileiro Sivuca e o seu conjunto (*Muxima; Duo Ouro Negro Canta Canções do Folclore de Angola*) e do maestro e arranjador Joaquim Luís *Gomes e o seu conjunto (*Nostalgia*). Iniciava-se uma intensa e multifacetada carreira na indústria fonográfica, resultando na edição de perto de uma centena de fonogramas (EP, LP e *singles*), para a EMI, para os grupos associados Columbia, Pathé Marconi (1960-1985) e para a *Arnaldo Trindade (1975-1986). Durante as décadas de 60 e 70, os seus fonogramas foram alvo de edições autónomas na Europa, EUA, América do Sul e Japão. Após a edição dos primeiros EP, a Pathé Marconi — grupo editorial associado à EMI cobrindo o mercado discográfico dos países de língua francesa — interessou-se pelo grupo, editando em França alguns dos seus primeiros EP (entre os quais se contam *Muxima* e *Kurikutela*) e solicitando o grupo para gravar em francês. Dessa medida resultou a gravação dos EP *Au Revoir Sylvie* (1966), *Ce Palmier* (1965), *Si tu Revenais* (1967), com composições de R. Indipwo e M. M. Mahon, assim como *La Kwela* (1965), com diversas interpretações dum género performativo sul-africano que se tornava popular na Europa. A escolha de repertório para gravação foi, desde o início, pautada pela diversidade. À fase de recriação de géneros performativos tradicionais, primeiro cantados em línguas angolanas, depois em português (como reflexo dum contexto político favorecendo a «mestiçagem» cultural no que dizia respeito aos territórios ultramarinos portugueses), juntaram-se composições do Duo Ouro Negro, versões da MPB e da música popular francesa, inglesa, norte-americana, latino-americana e sul-africana, cantadas em língua portuguesa. Esta estratégia editorial, abrangendo um repertório de música popular contemporânea globalmente difundido, vocacionava o grupo para um público jovem e alargado. Acompanhando o Duo Ouro Negro e formulando os arranjos estiveram Joaquim Luís Gomes (1959-1961), Jorge *Machado (1962 e 1969), o Conjunto Mistério (1963-1964) e Thilo *Krasmann (1964-1967). Criando orquestrações, apropriando-se de estilos, géneros musicais e ritmos de diversos contextos culturais em voga na época, o seu papel foi decisivo para o desenvolvimento da linguagem musical

diversificada presente no repertório do agrupamento. Durante toda a década de 60 e parte da década de 70, o Duo Ouro Negro intercalou gravações com sucessivas digressões internacionais, que incluíam concertos em salas de espectáculos, participações em festivais, «galas», programas de televisão, cerimónias políticas, etc. Regressaram a Portugal, após alguns meses em Angola, em Janeiro de 1961, acompanhados de Gim Gim (José Alves Monteiro, voz e viola), um elemento que esteve provisoriamente no grupo (1961-1963). Gravaram novas canções sob a designação Ouro Negro (editadas nos EP *Angola*, *Rebita* e *Garota*) e partiram para uma digressão europeia (Dinamarca, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Holanda, Itália, Inglaterra, Suécia, Suíça), intercalada com concertos em Angola, Moçambique e novas estadias em Portugal (1961-1963). Em 1963 iniciou-se um período de actuações regulares em França (nomeadamente em Paris, onde se incluíam na programação sazonal das salas de espectáculos de variedades Olympia e Dom Camilo) que se prolongou de forma intensiva até 1967, mas que se estendeu à década de 70. Após uma temporada de concertos no Olympia (Out. 1967), o grupo conquistou o 1.º lugar (medalha de ouro) no II Festival Internacional de Música Pop do Rio de Janeiro, realizando concertos no Teatro Cecília Meireles e na sala Canecão. Voltou a Paris para participar na gala do 20.º Aniversário da UNICEF (*Rendez-Vous avec Danny Kaye*, com a participação de figuras internacionais do cinema e da música popular) e partiu para o Canadá, actuando em espectáculos na sala Maison Neuve, Montreal, e na 3.ª edição da mostra MIDEM. Prosseguiu numa digressão através da Europa Central e de Leste (Alemanha Ocidental e Oriental, Bélgica, Checoslováquia, Hungria, Jugoslávia, Polónia). Em Portugal, *Rua d'Eliza* (1968), um *music-hall* pensado para televisão, com música, texto, coreografia e encenação concebidos pelo Duo Ouro Negro, foi produzido e transmitido pela RTP. Narrava a vida na rua duma cidade africana através dos movimentos da sua protagonista, Eliza, fazendo menções a questões de «raça» e de classe social. Representou a RTP no Festival de Televisão de Milão, sendo galardoado com a medalha de ouro. No final de 1968, o Duo Ouro Negro realizou os primeiros concertos nos EUA (nas prestigiadas salas do Waldorf Astoria, Jed Room, em Nova Iorque, e Blackstone, em Chicago, assim como no popular programa televisivo *Ed Sullivan Show*), na sequência dos quais firmou contrato com a empresa de agenciamento de espectáculos Columbia Artists Management. Regressaram ao país em 1969 para um concerto no Waldorf Astoria e para regravar algumas pistas do

LP *Mulowa Africa* (1965), editado nos EUA com o título *Music of Africa Today* (Columbia, 1969). Em 1970 realizaram uma digressão americana que se iniciou no Canadá e abarcou 43 cidades de 37 estados americanos. Os enérgicos espectáculos do Duo Ouro Negro, com uma forte interligação da música, dança e figurinos (representando figuras-arquétipo da cultura angolana), desencadearam críticas elogiosas e convites para participação em programas de televisão. O grupo regressou aos EUA no mesmo ano para uma digressão de 20 concertos exclusivamente em universidades. Num período em que a jovem comunidade afro-americana ganhava interesse por África e pela «cultura africana», os concertos em universidades incluíam frequentemente diálogos originados pelas perguntas feitas aos intérpretes por membros do público. Em Buenos Aires, Argentina, apresentaram-se em dois concertos no Teatro Maipu (1969), participaram em programas televisivos e gravaram o LP *Ouro Negro Latino*, lançado em Portugal no mesmo ano com o título *Sob o Signo de Iemanjá* (ambos em 1969), e que incluía a canção *El Fuego Compartido*, composta após uma actuação na Faculdade de Direito de Buenos Aires, como dedicatória aos ideais políticos dos estudantes. Ao longo da década de 60, a carreira do Duo Ouro Negro adquiriu novos significados políticos à medida que, nas suas digressões internacionais, o grupo contactava com aceleradas transformações socioculturais. Numa época em que as lutas anticoloniais ganhavam expressão nos territórios ultramarinos portugueses e que o grupo adquirira uma considerável mobilidade e visibilidade internacionais, deixou de ser visto pelo regime político português como pacífico representante da «mestiçagem cultural» (e da «harmonia» entre colonizados e colonizadores) e passou a ser encarado como um potencial agente de mudança política. O contacto com o «movimento dos direitos civis» nos EUA, com os processos de formação das nações independentes africanas, a curiosidade que encontraram pela cultura africana nos locais onde actuaram e uma crescente oposição internacional ao regime do Estado Novo acentuaram, com a maior naturalidade, questões socioculturais e políticas abordadas pela sua produção poética, presentes de forma bastante codificada desde o início da sua carreira. Com ligações a activistas políticos do MPLA, em Paris, o grupo financiava a expatriação e exílio de estudantes angolanos a partir de Lisboa e da Argélia para países europeus, sobretudo França e países do então «bloco de Leste». Foi com esse enquadramento que surgiu a composição de *Blackground*, um espectáculo cénico-musical baseado numa narrativa cosmogónica de R. Indipwo sobre o papel de África e das

culturas africanas na formação das expressões culturais do mundo contemporâneo. Nessa narrativa, o continente africano é retratado como o «território original» que estende a sua influência a outras regiões do globo, dando origem a novas expressões culturais (tratadas como «rios afluentes» de África). Composto em parceria com elementos do grupo *Objectivo, o acompanhamento musical revelou fortes influências de estilos musicais afro-americanos (*rhythm 'n' blues*, *soul*, *funk*), com a secção rítmica de baixo, percussões e bateria a desempenhar um papel de destaque na manutenção de *grooves* e ritmos repetitivos. *Blackground* foi apresentado no *Festival Vilar de Mouros (1971), no Cinema Roma (7, 8 e 9 Jul. 1972), no Festival Internacional de Televisão de Knokke Le Zut, Bélgica (onde ganharam o Prémio da Imprensa e o galardão Galette d'Argent), assim como nas cidades de Frankfurt, Colónia e Berlim. Durante a primeira metade da década de 70, o grupo iniciou uma fase de digressões no continente asiático e na Austrália, intercalada com digressões europeias, que foi inaugurada com dois espectáculos no Osaka Hall, durante a Expo 70, e culminou com uma digressão que incluiu o Afeganistão, a Austrália, a Índia, o Japão, a Tailândia e novamente os EUA (1975-1976). Em 1974 participou no *Festival RTP da Canção interpretando *Bailia dos trovadores*, canção da autoria de Rita Olivaes, classificada em 4.º lugar. Terminado o vínculo com a VC (1975), passou a editar os seus fonogramas através da etiqueta Orfeu (Arnaldo Trindade), investindo, à medida que a década se aproximava do fim e o ritmo de concertos no exterior diminuía, numa carreira centrada em Portugal. Gravaram três LP (1979, 1984 e 1986), apresentando novas composições e regravando canções do seu repertório. Conceberam o espectáculo de *music-hall* intitulado *O império de Iemanjá*, apresentado no *Teatro da Trindade (1981). O maior êxito comercial da fase final do seu percurso foi *Vou levar-te comigo* (editado em LP em 1979 e reeditado em *single* em 1985), uma balada ou lamento sobre a guerra em Angola. Com o falecimento de M. M. Mahon (1986), terminava uma das carreiras da música popular em Portugal com maior visibilidade internacional. Raul Indipwo prosseguiu numa carreira a solo, mas dedicou-se, acima de tudo, à Fundação Ouro Negro, uma organização de beneficência, destinada a promover a cultura africana em Portugal (música, dança, artes plásticas), tendo como objectivo prioritário a integração de africanos no país (sobretudo refugiados da guerra em Angola e «crianças de rua»). A par da coordenação das actividades da fundação, dedicou-se à pintura, um dos seus principais interesses, patente num percurso iniciado em 1973 com a realiza-

ção da sua primeira exposição individual. Em 1996, conjuntamente com Amália *Rodrigues, foi condecorado pelo Ministério da Cultura do Canadá.

Discografia: (1960) *Duo Ouro Negro Canta Canções do Folclore de Angola*. Columbia-VC [EP]; Ouro Negro (1960) *Muxima / Mana Fatita / Kurikutela / Tala on N'Bundo*. Columbia-VC [EP]; Ouro Negro (1960) *Nostalgie / Luanda / Serenata a Luanda / Serenata do Adeus*. Columbia-VC [EP]; Ouro Negro (1960) *Rebita / Bessa N'Gana / Koronial / Ana N'Gola Dilenue*. Columbia-VC [EP]; (1961) *Angola*. Columbia-VC [EP]; Ouro Negro (1961) *Garota*. Columbia-VC [EP]; Duo Ouro Negro; Thilo's Combo (1962) *Cuando Calienta el Sol*. Columbia-VC [EP]; Ouro Negro (1962) *N'Guina Kaiábula / Mariana / Txakuparika / Cidrãlea*. Columbia-VC [EP]; (1964) *De novo com o Duo Ouro Negro*. Columbia-VC [EP]; (1964) *La Mamma / Alucinado / Por um Chamiço / Nós e o Amor*. Columbia-VC [EP]; (1964) *Novos Êxitos pelo Duo Ouro Negro*. Columbia-VC [EP]; (1965) *Afrika*. Columbia-PAT [LP]; (1965) *Ce Palmier / L'Océan / Seul Dans Ce Monde / La Savane*. Columbia-PAT [EP]; (1965) *Kwela*. Columbia-VC [EP]; (1966) *O Amor, o Sol e o Mar*. Columbia-VC [EP]; (1966) *Au Revoir Silvye*. Columbia-VC [EP]; (1966) *Dio Come Ti Amo / Kurikutela / Write Again / O Trem das Onze*. Columbia-VC [EP]; (1967) *Dia das Rosas / A Banda / Belucha / Canção da Despedida*. Columbia-VC [EP]; (1967) *O Futuro É Teu*. Columbia-VC [EP]; (1967) *Kubatokuê Mulata*. Columbia-VC [EP]; (1967)

Mulowa Afrika. Columbia-VC [LP]; (1967) *Si Tu Reve-nais / Les Autres / Le Fleuve / Sur le Chemin de Ma Peine*. Columbia-PAT [EP]; (1967) *Valsa do Vaqueiro*. Columbia-VC [EP]; (1968) *Carolina*. Columbia-VC [EP]; (1968) *Está Chovendo cá fora*. Columbia-VC [EP]; (1968) *Pata Pata*. Columbia-VC [EP]; (1969) *Maria Rita*. Columbia-VC [EP]; (1969) *Talvez Te Dê Uma Rosa*. Columbia-VC [EP]; (1969) *Tenho Amor para Amar / Cantiga*. Columbia-VC [EP]; (1970) *El Fuego Compartido*. Columbia-VC [EP]; (1971) *Neusa*. Columbia-VC [EP]; (1971) *Romança da Rainha*. Columbia-VC [EP]; Duo Ouro Negro; Sivuca (1971) *Africanissimo*. Columbia-VC [LP]; (1974) *Bailia dos Trovadores*. EMI-VC [single]; (2003/1981/1974) *Blackground*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1975) *Epopéia: Lamento do Rei*. EMI-VC [LP]; (1975) *Poema para Al-lende*. EMI-VC [single]; (1979) *Cipriano / Mamã Esperançã*. Columbia-VC [EP]; (1979) *Lindeza!* ORF-AT [LP]; (1980) *Luar de Lua Cheia*. ORF-AT [single]; (1982) *Estou Pensando em Ti / Rapsódia Angolana*. Columbia-VC [single]; Duo Ouro Negro; Sivuca (1999?) *Duo Ouro Negro com Sivuca*. EMI-VC; (1990) *O Melhor do Duo Ouro Negro*. EMI-VC; (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (1996) *Kurikutela*. EMI-VC; AAVV (1997) *60 Anos de Música*. MGD; AAVV (1997) *Portugal Deluxe: Volume 1: Um Cocktail Estereofónico*. NS; AAVV (1998) *África em Lisboa*. EMI-VC; AAVV (1998) *Portugal Deluxe: Volume 2: Um Cocktail Swingante*. NS; (1999) *Kurikutela!: 40 Anos, 40 Êxitos*. EMI-VC; (2000) *Clássicos da Renascença*. MOV; Cardoso, Berta; Ouro Negro (s.d.) *A Visit to Portugal*. CAP [LP].

RUI CIDRA

E

EÇA, Artur Maria Santos de Moura Coutinho de **Almeida d'** (n. Lisboa, 3 Set. 1902; m. Porto, 29 Jun. 1958). Cantor. Frequentou a Faculdade de Ciências da *Universidade de Coimbra (de 1921 a 1927). Foi membro do *Orfeão Académico de Coimbra, do qual foi solista do naipe dos barítonos e director, participando numa digressão a Paris (1923). Em 1929 gravou vários fonogramas para a editora Polydor [VER Polygram], acompanhado pelos guitarristas Afonso de *Sousa e Albano de Noronha, sem acompanhamento de *viola, que na época não era considerado essencial. Em 1927 iniciou actividade profissional nos Caminhos-de-Ferro Portugueses. Exercendo actividade musical sobretudo na década de 20, integrou a chamada «geração de oiro» da *canção de Coimbra.

Bibliografia: Freitas, Divaldo Gaspar de (1972) *Emudecem rouxinóis do Mondego*. São Paulo: Editora Comercial Safady; Monteiro, Maria do Amparo Carvas (2000) «Considerações a respeito das relações musicais entre Coimbra e o Brasil» in *Kongress Brasil-Europa 500 Jahre: Musik und Visionen*. Köln: I.S.M.P.S./V. Köln; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Vol. II. Alfragide: Ediclube; Sousa, Afonso de (1955) «Breve notícia de uma geração artística em colaboração com o Orfeon Académico», *Sep. Bodas de Diamante do Orfeon Académico de Coimbra: 1880-1955*. Coimbra: Coimbra Editora; Id. (1986) *O canto e a guitarra na década de oiro da Academia de Coimbra (1920-1930)*. Coimbra: Ed. Aut. [2.ª ed. ilustrada]; Id. (1988) *Do Choupal até à Lapa*. Coimbra: Coimbra Editora [2.ª edição].

Discografia: Eça, Almeida d'; Noronha, Albano de; Sousa, Afonso (1929) *Raparigas / Fado*. PLD [78 rpm]; Eça, Almeida d'; Noronha, Albano de; Sousa, Afonso (1929) *Velho Tema / Fado das Penas*. PLD [78 rpm]; Orfeon Académico de Coimbra; Eça, Artur de Almeida d' (solista) (s.d.) *Rapsódia Portuguesa*. HMV [78 rpm].

AMPARO CARVAS E FERNANDO MONTEIRO

EDIÇÃO DE MÚSICA. 1. Geral. 2. Música popular. 3. Música erudita.

1. Geral. A edição musical regular em Portugal estabeleceu-se progressivamente a partir de meados do séc. XIX. O crescimento da produção de partituras é interpretado na literatura musicológica internacional como o desencaixar da mercantilização de suportes associados à produção musical. Num período em que a prática musical doméstica era a única possibilidade de reprodução de repertórios, a edição de música constituiu-se enquanto elemento fulcral do entretenimento da aristocracia e burguesia. A invenção de novos meios de re-

produção musical nos finais do séc. XIX (como a pianola e o gramofone) proporcionou a emergência de formas de consumo passivo de música (sem implicar o modelo presencial do intérprete). Contudo, a edição de partituras manteve a sua importância, enquanto suporte da prática musical doméstica. Em Portugal, a criação de espaços comerciais em Lisboa e no Porto, a partir de meados do séc. XIX, análogos aos «armazéns de música» parisienses, veio fomentar a criação de um mercado de partituras. Esse negócio foi sobretudo impulsionado por empresários imigrados de países europeus como Eduardo Neuparth (Armazém de Música e Instrumentos de Eduardo Neuparth) ou João Baptista Sasseti (Sasseti e Comp.^a) [VER Música e migração, 2.], que se fixaram em Lisboa. Nesses espaços encontravam-se concentradas mercadorias associadas principalmente à prática musical doméstica, sobretudo pianos e repertório especialmente arranjado para piano ou voz e piano [VER Arranjo]. Esses estabelecimentos foram centrais no processo de difusão de repertório a partir de então e na constituição de uma área de mercado de música impressa. A articulação entre o comércio de *instrumentos musicais e repertório nos mesmos espaços configurou-se essencial no desenvolvimento de um sistema organizado em modelos pré-industriais, uma vez que conciliavam a comercialização do suporte musical (partituras) com o meio necessário à sua reprodução (instrumentos musicais). Os processos industriais aplicados, por um lado, à construção de instrumentos, por outro, às tecnologias de impressão, potenciaram o sucesso desse negócio, devido à aceleração e ao alargamento da produção e diminuição de custos. Ao longo do séc. XX, o termo genérico «músicas» designava a partitura, independentemente do género e do formato editorial. Grande parte dos conteúdos editados encontrava-se relacionada com o teatro (com particular destaque para o *Teatro Nacional de São Carlos) e com o contexto do *baile enquanto evento de sociabilidade. O maior segmento editorial consistia em adaptações para piano ou voz e piano das árias de ópera mais marcantes da temporada teatral em curso, o que aponta para a volatilidade do repertório e a necessidade de intro-

duzir o conceito de novidade na publicitação das edições. O repertório incidia igualmente em obras de compositores eruditos amplamente divulgadas (como valsas de Chopin) e de *música popular (como canções apresentadas no *teatro de revista, por vezes recorrendo às tipologias emergentes de dança social — tangos, boleros, e.o.). Neste modelo de mercado coexistiam géneros e estilos diferenciados. No séc. xx, foram vários os espaços comerciais cuja actividade englobava a edição musical e venda de partituras editadas por outras empresas, como a Sociedade Phonographica Portuguesa, Edições Neuparth, *Valentim de Carvalho, Livraria Avellar Machado, Livraria Popular de Francisco Franco, Soares & Viana, Lda., Moraes, Lda. Editores, em Lisboa, e Casa Moreira de Sá no Porto. A partir da década de 30, com a generalização de novos consumos associados a tecnologias e sistemas de produção emergentes (como a *rádio e a *indústria fonográfica), os sectores encontravam-se interligados, havendo uma sobreposição de repertórios que constituía uma mais-valia, resultando numa ampla difusão dos produtos. A edição de obras didácticas acompanhou o séc. xx, bem como as mudanças no *ensino da música. Eram publicadas obras de apoio ao *Conservatório Nacional elaboradas por pedagogos portugueses (Moreira de *Sá, Augusto *Machado, Tomás *Borba, Ernesto *Vieira, e.o.), bem como obras didácticas internacionalmente adoptadas pelas instituições de ensino (como os estudos para piano de Carl Czerny). Estas edições eram sobretudo publicadas pelas firmas Casa Moreira de Sá, Neuparth, Valentim de Carvalho e *Sassetti. Na década de 70, os sistemas de produção musical sofreram fortes reconfigurações, o que, no caso da música impressa, levou a um acentuado decréscimo na produção e no consumo. Mantiveram-se as edições de carácter didáctico, bem como a importação de volumes contendo cifras ou tablaturas de grupos *pop-rock* internacionais. Contudo, a partir da década de 90 deu-se um aumento substancial da edição de música contemporânea da autoria de compositores portugueses do domínio da *música erudita, em especial devido à criação da editora *Musicoteca. **2. Música popular.** O conceito de *música popular adoptado no presente texto apoia-se na noção de *popular music* difundida na literatura musicológica anglo-saxónica a partir dos anos 60 do séc. xx. A particularidade deste conceito reside na forma como situa um domínio musical a partir dos seus meios de produção e divulgação. Desta forma, o termo «música popular» subentende o processo através do qual a música é produzida como mercadoria e se desenvolve em associação com os seus processos de difusão. Os primei-

ros exemplos deste processo de mercantilização advêm do estabelecimento do mercado de partituras e bens a este associados. A partir de meados do séc. xix foram editadas partituras de vários géneros de música popular (*fado, *canção de Coimbra, canção ligeira, e.o.), para canto e piano ou para piano solo. As partituras eram maioritariamente editadas em pequenos cadernos e em folhetos avulsos, normalmente contendo uma ou duas obras de pequenas dimensões. Existiam ainda publicações periódicas centradas na música impressa, cujo conteúdo visava a divulgação de música de vários compositores de sucesso (como o *Ritmo*, p.ex.). Era frequente haver secções dedicadas à publicação de partituras em periódicos generalistas (p. ex. *A Ilustração Portuguesa*), meio de divulgação de repertórios a uma escala nacional a partir das redes de distribuição da *revista, reflectindo igualmente a importância social da música impressa na época. Ao longo do séc. xx, havia a prática da edição de autor por parte de compositores em início de carreira a fim de divulgar a sua música e possibilitar a posterior encomenda de outras obras por parte das editoras, como Nóbrega e *Sousa e Raul *Ferrão. Contudo, a composição especificamente para edição impressa seria uma prática minoritária, uma vez que a maior parte das publicações de música popular se concentrava em adaptações para voz e piano de peças previamente divulgadas através de outros sistemas de produção (*teatro de revista, circuito das casas de fado, *rádio e *indús-



Capa da partitura do fado Phases da lua da autoria de Stuart de Carvalhais. Edições Sassetti. Museu Nacional do Teatro.



Capa da partitura *Um corridinho* da autoria de Stuart de Carvalhais. Edições Sasseti, 1933. Museu Nacional do Teatro.

tria fonográfica). Desde o séc. XIX, a edição de partituras concentrava-se em sectores de repertório como o fado, a música tradicional e a canção de Coimbra, cujos êxitos do repertório de cantores reconhecidos (p.ex. Manassés de Lacerda e, posteriormente, António *Mennano) começaram a ser editados. Alguns dos subtítulos dessas partituras remetiam para contextos de performance da canção de Coimbra, como fado-serenata e balada da despedida, p.ex. Para além das editoras em Lisboa e no Porto, várias instituições sediadas em Coimbra foram centrais na divulgação desse repertório, em especial as editoras Minerva, Correia Cardoso, Coimbra Editora, Livraria Neves, Livraria Moura Marques, e.o. Na última década do séc. XIX, destaca-se o *Cancioneiro de músicas populares* (1893-1898), de César das *Neves e Gualdino *Campos, que integra *arranjos para voz e piano de música tradicional de diversas localidades rurais e géneros musicais urbanos, incluindo fado e canções estrangeiras divulgadas na altura. Nas primeiras décadas do séc. XX o espectro de repertório editado ampliou-se, começando igualmente a ser publicado repertório ligeiro divulgado pelo teatro de revista, *marchas populares e, a partir de 1935, repertório produzido e divulgado pela Emissora Nacional (EN). A partir da década de 10 do séc. XX, por acção de uma geração de compositores entre os quais Freitas *Gazul, Rio de Carvalho, Luís Filgueiras, Filipe *Duarte, Tomás Del *Negro, Carlos *Calderón, o teatro de revista obteve crescente popularidade.

Para isso contribuiu a inclusão de fados e canções afadistadas. Esta popularidade reflectiu-se na edição de música impressa que, progressivamente, se focalizou nesse repertório. Foram frequentemente editados em partitura arranjos para voz e piano de canções da autoria de compositores como Alves *Coelho, R. Ferrão, Raul *Portela, Frederico de *Freitas, Frederico *Valério, Venceslau *Pinto, Fernando de *Carvalho, João *Nobre, e.o. Paralelamente às canções, era igualmente editada música exclusivamente para piano, com particular enfoque na «música para dançar» (valsas, habaneras, e.o.). A partir da formalização do concurso de marchas populares da cidade de Lisboa em 1932, começaram a ser editadas em partitura as marchas que obtinham maior sucesso. Na mesma década, a vulgarização de novos meios de difusão como a rádio e o cinema sonoro introduziu uma nova forma de mediatização de mercadorias musicais. Um aspecto central da realidade da canção urbana então difundida era a sobreposição quer de compositores (como N. e Sousa, António *Mello, Tavares *Belo e Ferrer *Trindade, e.o.), quer de intérpretes (Maria *Alice, Ercília *Costa, Francisco *José, Maria Fernanda, Maria Clara, Alberto *Ribeiro, Artur *Ribeiro, *Milú, Ruy de Mascarenhas, Vicente da *Câmara, Amália *Rodrigues, Cidália Meireles, e.o.). O sistema de produção englobava os vários *media*, o que levou à reprodução dos modelos (principalmente aqueles veiculados pela EN). O sucesso destes sistemas de produção e a proeminência dos intérpretes neles inseridos conduziu à ampla divulgação desse repertório através do suporte partitura (como complemento e extensão do próprio sistema), reforçando a presença da canção ligeira no quotidiano de lazer. A sobreposição dos contextos de apresentação do repertório reforçou a visibilidade e popularidade do intérprete, estimulando o «sistema de estrelato», assente na projecção de «vedetas». O processo de publicação das obras centrou-se progressivamente na «vedeta» que as havia popularizado, sendo o intérprete iconizado no processo de mercantilização. Desta forma, nas capas das partituras editadas consta frequentemente uma gravura ou fotografia em grande plano do intérprete que havia interpretado e celebrado uma canção, ou desenhos evocativos da temática da canção, realizados por artistas plásticos como Stuart Carvalhais, Carlos Botelho, Pinto de Campos e Almada Negreiros, e.o. As capas incluíam igualmente o título, o autor da música, uma identificação da tipologia (canção-*slow*, fado-marcha, fado-*slow*, *one-step*, samba, tango, p.ex.), uma frase apelativa ao consumidor, referindo o contexto no qual foi popularizada a canção (teatro de revista, *opereta, rádio, ci-

nema). Algumas das canções editadas tinham designações de padrões rítmicos associados à dança, sendo de notar a emulação, por compositores portugueses, da música de dança anglo-saxónica e latino-americana e da edição de alguns sucessos estrangeiros, especialmente divulgados pelo cinema e pela indústria fonográfica. Esta influência de estilos estrangeiros viria a ser contestada e contrariada pelo *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo nos anos 40, levando à progressiva inclusão de temáticas populares na *música ligeira. As partituras eram geralmente constituídas por um sistema com duas pautas (para piano), com a melodia e alguns acordes na pauta superior (possibilitando a execução para piano solo ou voz e piano) e uma redução da harmonia, alternando oitava e acorde na pauta inferior (executada pela mão esquerda). Existem ainda edições no formato de partitura com três pautas, em que a pauta superior se destina exclusivamente à melodia e letra, e nas pautas inferiores (assignadas ao piano) acordes, arpejos ou melodias, podendo por vezes existir duplicação da melodia. Em alguns fados e canções de Coimbra, o papel assignado ao piano emulava o acompanhamento das guitarras. As transcrições das canções resultavam da simplificação do acompanhamento orquestral original à melodia e ao suporte rítmico-harmónico. Há alguns exemplos em que nas edições de sucessos da rádio a parte do piano era tecnicamente exigente por se tratar de música composta para execução por pianistas profissionais contratados pelas emissoras. As edições para voz e piano eram muitas vezes adaptadas por conjuntos de baile e por orquestras ligeiras (devido à escassez de edições em partes), que as divulgavam por todo o país. A partir de meados dos anos 50 a proeminência da edição de música impressa sofreu uma progressiva redução. Um dos aspectos que contribuiu para esse fenómeno foi a mudança de estatuto do *ensino da música, que se vocacionava progressivamente para a formação de profissionais, perdendo a sua relevância para a prática doméstica ou como indicador de distinção social, papel que ocupava até então. Por outro lado, o surgimento de novos estilos associados ao *pop-rock, cuja formação instrumental se centrava nas guitarras eléctricas, favoreceu este instrumento em detrimento do piano, bem como novos repertórios e formas de aprendizagem (sobretudo pela emulação e não pelo ensino formalizado). O mercado de música impressa passou a centrar-se não em partituras mas em métodos e manuais destinados à aprendizagem autodidacta, como, p.ex., os manuais de ensino de Eurico *Cebola, cuja edição se mantém até à actualidade. A mudança operada no sistema de valores estéticos e a progressiva proeminência

do pop-rock levou a que as lojas de instrumentos musicais investissem na comercialização dos instrumentos associados a essa área de mercado (baterias, guitarras e teclados eléctricos e electrónicos). Consequentemente, foi-se instituindo um mercado de música impressa centrado em repertório amplamente divulgado do pop-rock internacional, em formato de tablatura, facilitando o acesso à prática musical. No final do século, foi editada a colecção de carácter de divulgação do património musical intitulada *Um século de fado*, que inclui um volume de transcrições de fados tradicionais (registando a melodia e a harmonia cifrada) realizado por António *Parreira e Jorge *Machado (1999). Contudo, uma edição com estas características configura-se uma excepção no panorama da música impressa em Portugal, no qual a rentabilização de repertórios prevalece sobre a fixação patrimonial dos mesmos. **3. Música erudita.** A edição de música erudita em Portugal pautou-se pelo carácter descontínuo e esporádico da maior parte dos projectos editoriais. Se, até meados do século, algumas casas comerciais suportaram uma actividade editorial com alguma expressão, foi o Estado, quer por via governamental, quer através da iniciativa autárquica, que viabilizou a grande maioria da produção editorial. Esta manteve-se sempre com níveis de regularidade consideravelmente baixos. Até ao início dos anos 20, foram as firmas criadas no século anterior que dominaram o mercado editorial. Iniciando-se na edição musical em 1827, a família Neuparth manteve-se no ramo até 1937, muito embora em 1923 estivesse já associada a um dos empresários de maior sucesso do ramo musical: Valentim de Carvalho. Este último tinha iniciado a sua actividade comercial em 1914, conseguindo a representação de várias marcas estrangeiras de instrumentos e de material musical. Muito embora a actividade principal não fosse a da edição musical, a firma Valentim de Carvalho desempenhou um papel de relevo no cenário editorial do país até meados do século. Na colecção Edição Clássica, publicaram-se sobretudo obras didácticas para piano, para além de um considerável número de composições de autores portugueses — António *Fragoso, Fernando *Lopes-Graça, Francine *Benoit, Luís *Costa, Luís de Freitas *Branco, Joly Braga *Santos, Ruy *Coelho e Viana da *Mota, e.o. No século anterior, iniciara-se igualmente a actividade da casa Sassetti, fundada em 1848 por João Baptista Sassetti, a única que, ao nível da edição musical, manteve uma concorrência expressiva com a anterior. A sua estratégia privilegiou igualmente as obras dedicadas ao ensino, muito embora o âmbito editorial fosse ligeiramente mais alargado. Do seu catálogo constam obras de Armando Jo-

sé *Fernandes, Cláudio *Carneiro, Frederico de *Freitas, L. de F. Branco, Óscar da *Silva, Alexandre Rey *Colaço, R. Coelho e V. da Mota, e.o. Em qualquer dos casos anteriores a actividade editorial circunscreveu-se, regra geral, ao repertório de piano e de canto e piano, conhecendo, em todo o caso, uma expressão reduzida na segunda metade do século. Só nos anos 90 se voltou a registar uma actividade editorial com exclusiva orientação comercial, o que foi propiciado com a criação da firma Musicoteca. Pela primeira vez desde o início do século, foi elaborado um catálogo consideravelmente diversificado, dedicado a compositores portugueses ou estrangeiros radicados em Portugal, compreendendo o período que vai do séc. XVIII ao presente. Com c. 80 títulos publicados até ao ano 2000, constituiu-se como a firma editorial de referência para a música portuguesa, sobretudo no que respeita à música do séc. XX, dando grande ênfase à criação musical contemporânea. Paralelamente à venda, a Musicoteca manteve um catálogo de partituras em aluguer. Numa orientação diferente surgiu, em 1959, a primeira das obras da colecção *Portugaliae Musica, editada pelo Serviço de Música da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Ao longo de quatro décadas foram publicados 52 títulos, dando particular relevo aos repertórios polifónico renascentista e de tecla de compositores portugueses de entre os sécs. XVI e XVII. Ainda entre os editores que mantiveram alguma continuidade, há que referir a *Oficina Musical (OM), instituição portuense criada em 1978 por Álvaro *Salazar com o intuito de divulgar a música do séc. XX, objectivo para o qual contribui também o seu plano editorial, abarcando sobretudo autores portugueses. Contando com o apoio de outras instituições, entre as quais a FCG, a *Sociedade Portuguesa de Autores e algumas autarquias, a OM publicou c. duas dezenas de obras até ao ano 2000. Entre estas, encontra-se uma representação dos compositores nascidos nas décadas de 30 e 40 (Clotilde *Rosa, Filipe *Pires e Jorge *Peixinho), mas sobretudo das gerações mais recentes (Alexandre *Delgado, António Pinho *Vargas, João Pedro *Oliveira e Virgílio de *Melo, e.o.). Quanto à intervenção do Estado na edição musical, à parte os apoios que directa ou indirectamente concedeu a entidades como a própria Musicoteca e a OM, pouca expressão conheceu a sua iniciativa. Da responsabilidade do Departamento de Musicologia do *Instituto Português do Património Cultural, alguns foram os projectos que pouco mais conheceram que o seu primeiro título, como os casos das séries Lusitana Musica (Opera Musica Selecta) e Música Portuguesa. Além das edições realizadas com o apoio estatal, cabe referir igualmente inúmeras edições de autor.

Bibliografia: AAVV (s.d.) Diversas partituras para canto e piano pertencentes ao fundo da BN [disponíveis no CEM-BN]; Cunha, Faustino António da (1878) *Livro d'ouro do fadista*. Porto: Tip. de António José da Silva Teixeira; Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Lisboa: Ediclube; Latino, Catarina (1998) «A edição musical em Portugal nos anos 80-90», *RPM* 7/8: 216-219; Matos, José Sarmiento de (1989) *Sons de Lisboa: Uma biografia de Valentim de Carvalho*. Lisboa: Dom Quixote; Neves, César; Campos, Gualdino de (1898/1895/1893) *Cancioneiro de músicas populares*. Porto: Tip. Ocidental-Empresa Editora César, Campos & C.ª [3 vols.]; Nunes, António (1999) *No rasto de Edmundo de Bettencourt: Uma voz para a modernidade*. Funchal: DRAC; Parreira, António; Machado, Jorge (eds.) (1999) *Notas de música*. Alfragide: Ediclube; Tavares, A. (dir.) (1959) *Ritmo: Revista Quinzenal dos Grandes Êxitos Musicais* [números consultados: 1-9].

LEONOR LOSA E JOÃO SILVA (1; 2) E MIGUEL SOBRAL CID (3)

EDIÇÕES ARNALDO TRINDADE, LDA. VER Arnaldo Trindade.

EDUARDO da Conceição e Silva, **Zé** (José) (n. Lisboa, 9 Set. 1952). Contrabaixista, violoncelista, pianista, pedagogo, director de orquestra, arranjador e compositor. Estudou piano, dos sete aos 11 anos, antes de se dedicar ao baixo eléctrico. Concluiu o 6.º grau de Contrabaixo no *Conservatório Nacional, onde estudou com Armando Crispim (1973-1976). Frequentou o *Hot Clube de Portugal e foi um dos nomes essenciais da primeira geração musical que, na segunda metade da década de 70, sucedeu ao *Quarteto do Hot Clube de Portugal. Fundou e dirigiu a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal (1979) antes de ir para Barcelona (Set. 1982), onde foi director pedagógico do Taller de Músics até 1990. Na sua actividade docente, muito influenciada por um seminário de Arranjo e Direcção para Big Band com Ernie Wilkins (Barcelona, 1984), avulta o interesse pela estética das grandes orquestras, a que se tem dedicado de forma persistente: em 1978 fundou em Lisboa a Orquestra Girasol, uma das primeiras orquestras de *jazz portuguesas; em Barcelona dirigiu, entre 1984 e 1990, a Orquestra del Taller de Músics, tendo como solista convidado Tete Montoliu e com a qual gravou dois discos; dirigiu vários *workshops* no *ACARTE [VER Fundação Calouste Gulbenkian] (1986-1991) que estiveram na génese da Big Band do Hot Clube de Portugal. Como professor e orientador pedagógico dos cursos que criou no Hot Clube de Portugal e em Barcelona (o seu extenso currículo inclui quase todas as disciplinas, da Formação Musical e Harmonia e Improvisação às classes de Combo e Contrabaixo), teve um papel ímpar na formação de muitos músicos portugueses e espanhóis. Além de instrumentista e pedagogo, exerce vasta actividade como compositor, escrevendo também para teatro, *cinema e *dança. Prolongando anteriores experiências de grupos

de jazz em Espanha (Zé Eduardo Unit e Onix, duas formações muito elogiadas e premiadas nos anos 80), a partir de 1990 dedicou-se mais à carreira de instrumentista e compositor, dirigindo os seus próprios grupos (o renovado Zé Eduardo Unit e Companhia da Música Imaginária), participando em festivais e realizando concertos e digressões europeias com Peter King, Art Farmer, Harold Land, Steve Lacy e Kenny Wheeler, com secções rítmicas por si organizadas em Barcelona. Radicado no Algarve desde 1995, fundou, na Associação Filarmónica de Faro, a Big Band Jazz na Filarmónica (que se estreou em 1996), compôs para a Orquestra Metropolitana de Lisboa [VER Associação Música-Educação e Cultura] e tocou nos principais festivais nacionais. Regressou à docência criando e dirigindo o Departamento de Jazz da Escola Profissional de Música de Almada (1996-1999) e foi director pedagógico da Escola de Jazz do Barreiro a partir de 1999. Sendo um dos primeiros músicos portugueses com carreira e dimensão internacionais, conhece bem a história do jazz desde os anos 40. Refere como principais influências Miles Davies, John Coltrane, Bach e Bartók. Nos seus projectos musicais combina várias matrizes estilísticas: *bebop*, «fusão», *free jazz*, *jazz* de câmara.

Obra musical: *Improvizando nos «Verdes anos»*; (1997). Lisboa, Aula Magna, 1997. Orq. S. e quart. de jazz com guit. solista (pf., cb., bat., guit.) [homenagem a Carlos Paredes, encomenda do INATEL]; *Divertimento para contrabaixo e orquestra* (1998); Lisboa, Aula Magna, Jun. 1998. Orq. S. e trio de jazz com cb. solista (pf., bat.) [encomenda da OML]. **Música para cinema e televisão:** *Del piano a la big band* (1987) (Joan Maria Acarin) (1987) [RTVE (Radio Televisão Espanhola), com Big Band del Tallers de Músics de Barcelona e Tete Montoliu]; *Nit a Salónica* (1989) (Joan Maria Acarin) [RTVE]; *O Garoto* (1997) (Charlie Chaplin); [Faro, 29 Abr. 1997; sex. de jazz (tr., trb., sax. t./s., tb., pf., bat.); e encomenda do Cine-Clube de Faro]. **Música para dança:** (1990) *Novissims* [Barcelona, Nov. 1990; quint. de jazz e bailarina; e encomenda da Olimpíada Cultural Barcelona '92, em colaboração com a coreógrafa Clara Andermatt e com participação de Steve Lacy]. **Música para teatro:** *As tranquilas aventuras do diálogo* (1999) (Teresa Rita Lopes) [Companhia de Teatro do Algarve, Mar. 1999]; *Linda Inês* (2000) (Armando Martins Janeira) [Companhia de Teatro do Algarve, Dez. 2000].

Discografia: **Jazz como líder, co-líder ou solista:** Onix (1997/1984) *Onix*. Taller de Músics CD / Stop Jazz-CFE [CD/LP]; Big Band del Taller de Músics de Barcelona (1985) *Neptuno Blues*. Esto Es Jazz-Radio Nacional de Espanha [LP; solista: Jack Walrath]; Onix (1985) *Stress*. Fresh Sound [LP]; Orquestra Taller de Músics de Barcelona (1997/1988) *Rimas: Orquestra Taller de Músics de Barcelona amb Tete Montoliu, director Zé Eduardo*. Taller de Músics/Justine Records [CD/LP]; Zé Eduardo Unit (1988) *Unities*. Justine Records [LP]; Zé Eduardo Unit (1990) *Begur*. Justine Records [LP]; Zé Eduardo Unit (1997) *Unities*. Taller de Músics [CD duplo, reunindo *Unities* e *Begur*]. **Jazz como sideman:** Kyao, Rão (1976) *Malpertuis*. VC [LP]; Orquestra Girassol (1978) *Walkin' / Stolen Moments*. Ed. Aut. [EP]; Kyao, Rão (1982) *Ritual*. Nova [LP]. **Outros domínios musicais:** Fausto (1999/1979) *Histórias de Viageiros*. MOV/ORF-AR [CD/LP]; Godinho, Sérgio (1999/1979) *Campolide*.

MOV/ORF [CD/LP]; Pereira, Júlio (1993/1981) *Cavaquinho*. CNM/SST [CD/LP].

ANTÓNIO CURVELO

EDUCAÇÃO MUSICAL. Revista trimestral. A *Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM) distribuiu gratuitamente aos seus associados, desde a sua fundação em 1972, um boletim informativo trimestral. Inicialmente policopiado, passou a ser impresso a partir do n.º 37/38 (Jul./Out. 1983) sob a designação de *Boletim da APEM*. O n.º 103 (Out./Dez. 1999) registou alterações no tipo e no título da publicação: passou a ser uma revista com a designação de *Educação Musical*. Para além de divulgar as iniciativas da APEM, este periódico tem publicado numerosos textos, originais ou traduzidos, sobre questões relacionadas com educação musical e com diversos aspectos da investigação musicológica em Portugal. Particularmente importante tem sido a inclusão, nas suas páginas, das actas de vários congressos e seminários abordando aqueles temas. A revista publica periodicamente índices dos seus artigos (n.ºs 51, 61, 71, 81, 92, 101) e incluiu no n.º 89 um índice dos artigos sobre temas de musicologia publicados entre 1982 e 1993. Desde 1993, publica regularmente, em separata, obras de compositores portugueses destinadas a crianças e jovens.

Ver também: Música erudita; Musicologia Histórica; Etnomusicologia.

ADRIANA LATINO

EKOS. Agrupamento musical formado em Lisboa, em 1963, por José Moreira Lourenço (conhecido por José Luís ou «Cliff», voz), Mário *Guia (bateria), João Camilo Lopes Júnior (voz e guitarra eléctrica), António Joaquim Vieira (baixo eléctrico), José João Santos («Joca» Santos, guitarra eléctrica) e Edmundo Falé (que integrou o conjunto num período posterior à sua formação enquanto cantor, transitando do grupo Baby Twisters). Foi um dos mais activos *«conjuntos» interpretando os emergentes estilos do *pop-rock* anglo-americano da década de 60 (representados por intérpretes como Elvis Presley, The Shadows ou Cliff Richard), bem como canções dos estilos da música *pop* italiana e francesa, populares entre a juventude e adequadas à dança e práticas de sociabilidade dos *bailes. A inspiração do cantor José Luís no estilo interpretativo e performativo do cantor inglês Cliff Richard (um dos principais ídolos da juventude na época) valeu-lhe a alcunha de «Cliff» e garantiu, parcialmente, a popularidade dos bailes protagonizados pelo grupo. As suas actuações aconteciam maioritariamente em *festas, festivais e concursos de «yé-yé» [VER Pop-rock, secção ii], escolas, casas regionais e boîtes (Lisboa), hotéis e casinos (Porto e



Ekos. Capa do fonograma Esquece. 1965. Alvorada-Rádio Triunfo. Fotografia cedida por Movieplay.

Algarve). As estadias no Algarve como grupo contratado para actuar em bares e hotéis facilitou o contacto regular com turistas, sobretudo ingleses, e o acesso a um repertório internacional mais diversificado e actualizado. Em 1964 o agrupamento gravou o seu primeiro fonograma (editado no ano seguinte), interpretando canções da autoria de M. Guia, J. Luís e uma versão da canção *Hold Me* (let. e mús. P. J. Proby), cantada em português sob o título *Diz que me Amas*, o seu maior sucesso. Em 1965, com os *Sheiks, participaram no concerto dos grupos ingleses The Searchers e Satins, no Teatro Monumental, sala de espectáculos onde, entre 1965 e 1966, disputaram as eliminatórias do «Concurso Yé-Yé» organizado pelo Movimento Nacional Feminino com a participação de conjuntos de várias regiões de Portugal continental e do território «ultramarino». A semelhança do que sucedeu com outros «conjuntos» integrando músicos jovens, o cumprimento do serviço militar e a Guerra Colonial provocaram alterações na sua formação. Em 1966 integraram o grupo Zé Nabo (José Eduardo Paiva Rodrigues, baixo eléctrico), Luís Paulino (voz), António Costa («Tony» Costa, órgão), permanecendo da formação original apenas M. Guia e J. C. Lopes Júnior. O grupo gravou as canções *J'ai cru à mon rêve* e *L'oiseau de nuit* integradas num EP da cantora

Magdalena Pinto Basto (1967). O cumprimento do serviço militar em Angola de J. C. Lopes Júnior, originou a formação dos Showmen, integrando Zé Nabo, Luís Paulino e M. Guia. Os Ekos reuniram-se no início da década de 70, integrando, além dos elementos fundadores J. Luís, «Joca» Santos e A. J. Vieira, os músicos de instrumentos de sopro Carlos Teixeira e Franklin Simões, formação que gravou um derradeiro EP (1970), influenciado pelo *rhythm and blues* e a *soul music*. No seu repertório, gravado em seis EP, predominam composições originais cantadas em português, existindo pontualmente versões de canções do *pop-rock* anglo-americano cantadas em português e adaptadas ao estilo do grupo, bem como composições originais cantadas em língua inglesa.

Discografia: (1965) *Diz Que Me Amas / O Nosso Amor Terminou / Hoje, amanhã e sempre / Mentira*. ALV-RT [EP]; (1965) *Esquece / Os Tristes Olhos / Lamento aos Céus / Ilusão*. ALV-RT [EP]; (1966) *Só / Oh! Isabel / Vou Ficar sem Ti / À espera da Nossa Vez*. ALV-RT [EP]; (1967) *I Saw That Girl / A Place in Your Heart / Nova Geração / We're Gonna Be Free*. ALV-RT [EP]; Basto, Magdalena Pinto (1967) *J'ai Crû à Mon Rêve / L'Oiseau de Nuit / Satisfied Mind / Banks of the Ohio*. Aquila-RT [EP]; (1967) *Versáteis*. ALV-RT [EP]; (1970) *Sol e Paz / Ardentemente / Habitat 736 / Verdade*. ALV-RT [EP]; AAVV (1997) *Biografia do Pop-Rock*. MOV.

RUI CIDRA E PEDRO FÉLIX

EKVÂT. Agrupamento de música e dança goesas. Fundado em 1998, em Lisboa, é formado por imigrantes goeses radicados em Lisboa e procura representar a música e a dança goesas de raiz fundamentalmente católica. Este grupo



Grupo Ekvât actuando no âmbito de uma digressão pela Índia. Hotel da Cidade de Goa, Panjim, Set. 1999. Fotografia de Maria de Lurdes Elvino de Sousa. Colecção do Grupo Ekvât.

emana da Casa de Goa, uma associação de goeses fundada em Lisboa em 1987, razão pela qual adoptou inicialmente o nome de Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa. Os seus principais mentores foram, no início, Maria de Lurdes Elvino de Sousa, Maria Virgínia Brás Gomes e Jerónimo Araújo Silva, responsáveis, respectivamente, pela gestão do grupo, pelas danças e pela direcção musical. Da formação inicial faziam ainda parte alguns goeses que tinham integrado o Grupo de Danças e Cantares Goses, fundado em Lisboa em 1957 pelo padre Graciano de Moraes, sob a direcção de Fortunato de Figueiredo. Este grupo era constituído por estudantes goeses recrutados no coro universitário e no Orfeão Académico de Lisboa e manteve-se em actividade até 1965. O Ekvât é formado por um grupo vocal com quatro narpes de vozes, um grupo instrumental que inclui dois violinos, um violoncelo, duas *violas, um *bandolim e um *gumatt* (membranofone de barro e pele de lagarto) e um grupo de dançarinos. A adopção do nome Ekvât, palavra em concani, a língua oficial de Goa, que significa «raiz», prende-se com o reforço da ideia e dos objectivos que presidem à formação e manutenção da actividade deste grupo. Uma vez longe de Goa, procura reeditar um vasto conjunto de canções e danças tradicionais goesas provenientes, na sua maioria, do contexto católico, marcando em Lisboa um espaço de representação para a cultura goesa, que o grupo entende estar a desaparecer. É também convicção dos seus elementos que muitas das tradições musicais goesas estão em Goa bastante modificadas em relação aos registos das suas memórias de infância, o que reforça ainda mais o papel que o grupo atribui a si próprio. Neste sentido, desde o início da sua formação que tem procurado integrar elementos da segunda geração de imigrantes (crianças e adolescentes), ensinando-lhes não apenas a dançar e a cantar em concani, mas também, através da música e da dança, ensinando-lhes comportamentos e práticas que de algum modo definem para os seus pais a cultura goesa. Frequentemente solicitado para actuar nos mais diversos contextos, teve um papel relevante em diferentes programas da Expo 98. Editou um disco, em 1998, onde estão representados os principais géneros musicais goeses (*mandô, *dulpod, *decknni e *fugddi). Ver também: Migração.

Bibliografia: Sardo, Susana (1995) *A música e a reconstrução da identidade: Um estudo etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, em Lisboa*. Tese para prestação de provas de aptidão científico-pedagógica, FCSH-UNL.

Discografia: (1998) *Goean Pautoch*. TRADS.

SUSANA SARDO

ELDORO Augusto de Freitas, **Fernando** (n. Câmara de Lobos, Madeira, 31 Abr. 1940). Director de



Fernando Eldoro. Fotografia cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

orquestra. Estudou na Academia de Música e Belas-Artes do Funchal e no *Conservatório Nacional (CN), onde concluiu (1968) os cursos superiores de Violino, Canto de Concerto e Composição (com Jorge Croner de *Vasconcelos). Estudou Violino com Sandor Végh, Jean Françaix e Margit Spirk, e.o., orientando a sua prática de intérprete para a música de câmara. Estudou direcção coral com Michel Corboz, nos Cursos de Verão da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), e com Kurt Prestel, em Salzburgo. Nos anos 70 desenvolveu actividade enquanto compositor, optando, no final dessa década, pela direcção de orquestra. Entre 1975 e 1982, como bolsheiro da FCG, estudou direcção de orquestra com J. S. Béreau, Michel Tabachnick e John Nelson, tendo frequentado cursos de Verão orientados por Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Riccardo Muti e Carlo Maria Giulini. Desenvolveu carreira internacional, tendo dirigido a Orquestra Sinfónica da ORTF (Radiodifusão Francesa), a Orquestra da Ópera de Lille, as orquestras de Avignon, Bordéus e Arhen, a Orquestra da Rádio de Basileia, a Kent County Orchestra, e.o. Realizou digressões na Europa, Brasil, Canadá e Índia. Em Portugal, dirigiu a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Sinfónica do Porto, as orquestras da RDP e do *Teatro Nacional de São Carlos, a Régie Cooperativa Sinfonia, a Orquestra Clássica do Porto e a *Orquestra Metropolitana de Lisboa. Desde 1984, é director musical do Festival Musique en Guyenne (França) e, desde 1986, colabora com a Junges Philharmonisches Orchester Nordrhein Westfalen. Orientou estágios e integrou júris em Espanha, Bélgica, França e Alemanha. Entre 1982 e 1985, leccionou na *Universidade Nova de Lisboa as disciplinas de Direcção Coral e Direcção Orquestral. Na *Escola Superior de Música de Lisboa dirigiu a classe de Música de Câmara e, no CN, foi professor titular das classes de Conjunto. É maestro-adjunto do

Coro Gulbenkian e maestro titular da Orquestra das Beiras.

Discografia: Eldoro, Fernando (1973) *Coro da Universidade de Lisboa-Fernando Eldoro*. GDM-SST [LP]; Eldoro, Fernando (dir.); Döderer, Gerhard (org.); Madrigalistas do Conservatório Nacional (1976) *Música Vocal e Música de Órgão dos Sécs. XVI, XVII e XVIII*. VDD-VC [LP]; Eldoro, Fernando (dir.); Silva, Joana (S); Almeida, Margarida d' (C); Worm, Orlando (B) (1976) *Trois Siècles de Musique Portugaise: F. A. Almeida, «Magnificat»; E. L. Morago, «Laudate Pueri»; 9 Vilancicos*. Erato – France [LP]; Eldoro, Fernando (dir.); Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa; Eldoro, Fernando (1977) *Música Polifónica dos Séculos XVI, XVII e XVIII*. VDD-VC [LP]; Madrigalistas de Lisboa; Eldoro, Fernando (1984) *Dom Pedro de Cristo: Obras Vocais Religiosas*. VDD-VC; Eldoro, Fernando (dir.); Hanrath, S.; Koppetsch, L.; Johanns, T.; Vogt, M.; Landesjugendkammer Orchester (1998) *Musik auf Burg Langendorf: G. F. Händel, «Feuerwerksmusik»; A. Dvorák, «Serenade Für Streicher E-dur op. 22»; J. Martinon, «Konzert Für Saxophonquartett und Orchester»*. WDR; Eldoro, Fernando (dir.); Landesjugendkammer Orchester (1999) *Musik auf Burg Langendorf: Tänze aus Europa: G. Fauré, «Pavane op. 50»; Brahms, «Ungarischer Tanz N.º 5»; E. Granados, «Três Danzas Españolas»; O. Respighi, «Antiche Danze et Arie Suite N.º 3»; B. Bartók, «Rumänische Volkstänze»; J. Sibelius, «Valse Triste op. 44»; E. Grieg, «Holberg Suite op. 40»; A. Dvorák, «Tschechische Suite op. 39»; J. Strauss, «Pizzicato Polka»*. WDR.

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO

EMANUEL (Américo Pinto da Silva Monteiro) (n. Covas do Douro, 25 Mar. 1957). Compositor, autor de letras, arranjador e cantor. O sucesso comercial da sua canção *Pimba, pimba* (1995), cujo fonograma vendeu c. 510 000 cópias, levou à popularização do termo «música pimba», que passou a designar o estilo musical e performativo associado aos espectáculos musicais realizados em *festas de carácter popular e comunitário. Em 1968, a sua família fixou residência em Lisboa. Iniciou a sua aprendizagem musical em 1971 na Escola de Guitarra Duarte Costa (Lisboa) [VER Costa, Duarte] como aluno de *viola. Em 1978 tornou-se professor deste instrumento na Escola de Música Domingues e Araújo (Odivelas), da qual posteriormente foi director. Nesse ano optou pela música como actividade profissional. Entre 1980 e 1986 foi professor de viola e dirigiu orquestras ligeiras e *conjuntos de baile, tais como a Orquestra Ideal Famoense e o Grupo de Baile da Colectividade de D. Maria, em Caneças. Tocou também em bares e hotéis, nomeadamente no Hotel Londres (Estoril), onde actuou durante três anos, a solo. Tocava instrumentos de tecla e cantava *música ligeira anglo-americana. Em 1982, editou o seu primeiro EP, intitulado *Homini Orchestra*, designação que também utilizava como nome artístico. Em 1983 editou o segundo EP (com o nome artístico de Américo Monteiro) e, três anos mais tarde, abriu o seu primeiro estúdio de gravação, dedicando-se, durante os cinco anos seguintes, à actividade de produtor, compositor e orquestrador de canções

para outros intérpretes como Cândida Branca Flor, Dino *Meira, José Malhoa, António Albernaz e Marco *Paulo, e.o. Na segunda metade da década de 80 editou dois *singles* e o primeiro LP com canções da sua autoria. Já com o nome artístico Emanuel, concorreu ao *Festival RTP da Canção em 1991 com a *canção da sua autoria *Com muito amor*. No ano seguinte, assumiu-se como cantor e gravou o álbum *Tu Sabes Que já Foste Minha*. A partir desta altura começou a apresentar-se em espectáculos por todo o país, actuando nas primeiras partes de espectáculos de intérpretes com visibilidade no domínio da música ligeira, vindo a conseguir maior visibilidade em 1994, ano em que editou o álbum *Rapaziada Vamos Dançar*. Este álbum marcou a adopção de um estilo de música vocacionado para a *dança, caracterizado pela utilização de ritmos binários, acentuações nos contratempos, andamento rápido e melodias baseadas nas *chulas executadas frequentemente pelo *acordeão. Começou a actuar com frequência em espectáculos integrados nas festas por todo o país, para as comunidades de emigrantes e em programas televisivos, passando a editar anualmente um fonograma de canções originais. As letras abordam temáticas que aludem muitas vezes (de modo directo ou indirecto) à sexualidade. As suas canções são compostas por duas secções, constituídas por melodias facilmente memorizáveis. A canção *Pimba, pimba* foi também sucesso no Brasil ao ser gravada pela dupla Leandro e Leonardo em 1997. Em 1999, em Nova Iorque, foi-lhe atribuído por várias associações de emigrantes o título de Embaixador da Música Portuguesa. Todos os seus CD foram galardoados pela *Associação Fonográfica Portuguesa com o Disco de Ouro (20 000 cópias vendidas), tendo o fonograma *Pimba, Pimba* alcançado a dupla platina (80 000 cópias).

Bibliografia: Barbosa, Maria (2003) «Emanuel: Ninguém resiste ao “Pimba, Pimba”...», *Domingo Magazine Correio da Manhã* (17 Ago.); Marques, Francisco Manuel (2001) *O fenómeno musical «pimba»*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL.

Discografia: Homini Orchestra (1982) *Serenata Clássica / Calor Sonoro*. Ed. Aut. [single]; (1992) *Tu Sabes Que já Foste Minha*. VID; (1993) *Portugal, Ai Que Saudade*. VID; (1994) *Rapaziada Vamos Dançar*. VID; (1995) *Pimba, Pimba*. VID; (1996) *Toma Toma Minha Linda*. VID; (1997) *Vamos a Elas*. VID; AAVV (1998) *Expresso 25 Anos: Sucessos Populares*. MGD; (1998) *Felicidade (quando o Telefone Toca)*. VID; (1999) *Enamorado (para sempre)*. VID.

CARLA NUNES

EMI-VALENTIM DE CARVALHO. VER Valentim de Carvalho.

EMISSIONA NACIONAL. VER Rádio.

ENA PÁ 2000. Agrupamento musical formado em 1984, em Lisboa, por Manuel João Vieira

(«Lello Minsk») (voz solo e cordofones dedilhados), Francisco Ferro («Ray Bonga») (percussões), Manuel Duarte («Escaravelho da Foz do Arelho») (baixo eléctrico), Eduardo Cunha («Dudas») (guitarra eléctrica), João Santos («Johnny Porkinho») (guitarra eléctrica), José Luís Desirat («Zé Litro») (bateria), Pedro Rijo («Pedro Mijo») (saxofone), Ermelinda Marcelino («Mimi»/«Cindy Maria») e Cláudia Brito («Maria Cindy») (as «Valquírias») (vozes). Integraram ainda pontualmente o grupo Alberto Garcia («Beto Islero») (bateria), João Lucas (instrumentos de tecla), Filipe *Mendes («Phil Mendrix») (guitarra eléctrica), Nuno Reis (trompete), Paulo Moíños (saxofone) e Rita Wengorvius (voz). Foi um dos primeiros grupos a apresentar repertório e espectáculos caracterizados pela caricatura, pela paródia e pelo exagero, tendo alcançado uma visibilidade significativa no meio artístico de Lisboa, onde M. J. Vieira tem desenvolvido também uma carreira como pintor, actividade que o ligou ao movimento homeostético (essencialmente enquanto pintor, mas também como músico). Algumas das suas canções tornaram-se conhecidas por um público alargado devido, em grande parte, à realização frequente de espectáculos. Segundo M. J. Vieira, o grupo foi formado com o objectivo de constituir a «pior banda de *rock* do mundo». A performance do grupo é «hiperenençada», recorrendo à construção de personagens e narrativas ficcionadas sobre o agrupamento e seus elementos. Ainda enquanto estudantes do Liceu Pedro Nunes (Estrela/Campo de Ourique, Lisboa), os músicos formaram o agrupamento Banda Almôndega, remontando a esse período as primeiras composições de membros do grupo, maioritariamente de M. J. Vieira e do pintor Fernando Brito («Pénis Russo») (letrista e compositor). Estas procuram caricaturar estilos musicais, contextos ou períodos específicos, assim como os seus produtores, consumidores e respectivos universos de representação, numa abordagem marcadamente surrealista, cómica, escatológica e infantil. As letras são essencialmente narrativas. Relatam histórias e personagens ligadas ao sexo, ridicularizando, através da utilização de trocadilhos, jargão e vernáculo, os preconceitos que associam à classe média portuguesa. Musicalmente desenvolvem o mesmo processo citando e exagerando de modo caricatural os traços genericamente associados a determinadas tipologias e repertórios musicais conhecidos pelo grande



Ena Pá 2000. Manuel João Vieira (voz). Discoteca Paradise Garage, Lisboa, 1994. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

público. Muito significativa é a utilização de melodias do repertório ligeiro da década de 50 e 60, do *rock*, da música africana e de grupos musicais como *Madredeus (*Fim de semana em Vizela*), para as quais são escritas novas letras que contradizem habitualmente a melodia, criando paradoxos cómicos ou elaborando *canções simplistas, com ausência de sentidos. Desde o início da década de 90 realizou espectáculos com regularidade muito por acção do agente Basílio Fernandes (TurboSom), o que, juntamente com a capacidade de M. J. Vieira enquanto *entertainer*, contribuiu para o alargamento de um público fiel. A estratégia de apresentação estende-se mesmo à encenação de eventos musicais de grandes dimensões (p.ex.: Megda Concerto no Pavilhão Carlos Lopes, Lisboa, 1998). Muito embora a primeira gravação tenha sido publicada pela CBS, a edição dos seus fonogramas tem passado sempre à margem das editoras multinacionais, dado o programa estético do grupo. Em 1987, participaram no *Concurso de Música Moderna Portuguesa do *Rock Rendez-Vous, que foram forçados a abandonar devido ao contrato de edição com a CBS. A selecção das canções a editar suscitou alguma controvérsia que conduziu ao fim da ligação à editora, tendo o grupo passado a ser editado desde 1991 por editoras independentes como El Tatu e Discossete (1994). O primeiro LP (1991, reeditado em 1992), onde é parodiado o evento Europália (que ocorreu em Bruxelas em 1991), assim como todas as iniciativas ligadas à cultura e à própria União Europeia, tornou-se um relativo sucesso junto do público e dos meios de comunicação. A ligação à Discossete, editora predominantemente de *música ligeira e música «pimba» não é estranha à estratégia irónica do grupo. Algumas das canções alcançaram grande sucesso na *rádio, o que originou o surgimento de forma-

ções que procuravam aproveitar esta abertura de mercado (Bandamecos, Mini Drunfes, Mercurocromos, Porquinhos da Ilda, Amarguinhas, etc.). A imagem do grupo – patente nas capas dos fonogramas, cartazes, fotografias e *sites* da Internet – é cuidadosamente elaborada. Para tal o grupo recorre à recriação de imagens oficiais de políticos (*Enapália*), imagens tidas como chocantes, convenientemente censuradas (*Es Muita Linda*) e capas de fonogramas da editora Deutsche Grammophon que associa à pintura nacional-socialista (*Opus Gay*). Opções diferentes na escolha de repertório e estilos musicais levaram ao aparecimento de uma série de outros grupos constituídos por vários elementos dos Ena Pá 2000: Irmãos Catita (1991), Cavacos, M. J. Vieira («Dr. Lello Mynsk») com Shegundo *Galarza.

Discografia: (1987) *Telephone Call*. CBS [single]; (1991) *Projecto Ena Pá 2000 Project*. TAT [LP]; (1992) *Enapália 2000*. DIS; (1994) *Es Muita Linda*. DIS; (1997) *Opus Gay*. DIS; Ena Pá 1999 (1999) *2001 Odisseia no Chão*. CD7.

PEDRO FÉLIX

ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS. Também designado por «amentar as almas», é um ritual que tem lugar na Quaresma em várias regiões do país (Minho, Beira Baixa, Trás-os-Montes, e.o.) com a finalidade de promover a *oração pelas almas do Purgatório. É executado à noite por um grupo de habitantes de uma aldeia, geralmente mulheres, ao longo da Quaresma ou nalguns dias do mesmo período (terças e sextas-feiras, p.ex.), num lugar alto, no campanário da igreja, nas encruzilhadas dos caminhos ou à porta do cemitério. Um texto evocando as almas do Purgatório é cantado de forma silábica, num andamento lento, nalguns casos utilizando uma voz lúgubre através do recurso a funis. O canto é intercalado por orações e, nalgumas regiões, por um curto padrão rítmico executado num instrumento de percussão como a *matraca ou a campainha. No final do século, este ritual era praticado nalgumas localidades (p.ex., Monsanto).

Bibliografia: Dias, Jaime Lopes (1944/1925) *Etnografia da Beira: Lendas, costumes e superstições. Vol. 1*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade; Dias, Jorge; Dias, Margot (1953) *A encomendação das almas*. Porto: Imp. Portuguesa; Id. (1956) «A recomendação de almas como elemento cultural da área luso-brasileira», *Douro Litoral: Boletim da Comissão de Etnografia e História* 7 (3-4): 1-8; Leal, João (1991) «A Quaresma» in Joaquim Pais de Brito (ed.), *Portugal moderno: Tradições*. Lisboa: Pomo.

Discografia: Castelo-Branco, Salwa El-Shawan et al. (compil.) (1994) *Musical Traditions of Portugal*. Smithsonian Folkways; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1999/1970) *Antologia da Música Regional Portuguesa*. ASP-VC [LP].

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO

ENCONTROS GULBENKIAN DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA. VER Fundação Calouste Gulbenkian.

ENSINO DA MÚSICA. 1. A educação e a formação como território de fronteira. 2. Modos de concepção e organização. (i) Ensino geral. (ii) Ensino especializado. (iii) Outros modos de formação. 3. O ensino e a vida musical 4. Tendências.

1. A educação e a formação como território de fronteira. Ao longo do séc. XX, o ensino de música em Portugal foi caracterizado (em termos políticos, pedagógicos, artísticos e organizacionais) pela sobreposição de redes ideológicas, artísticas e formativas que cruzaram a educação, a cultura e diferentes formas de conceber o papel da música e dos músicos na sociedade e no seu desempenho socioprofissional, bem como os modos diferenciados de recepção e fruição dos bens culturais. Estas redes construíram-se e viveram no confronto entre a construção e administração das políticas públicas (educativas e culturais) e as subjectividades artísticas e educativas dos «actores», enformadas entre referenciais contidos na importação e apropriação de modelos oriundos de outros países e a sua recontextualização no quadro de um país semiperiférico. Também as relações de poder entre criadores, intérpretes, professores, investigadores, produtores, técnicos, públicos e instituições, cruzadas com as memórias individuais e colectivas, influenciaram a construção social dos modelos de formação e organização artístico-musical, o exercício profissional e o desenvolvimento de actividades amadoras. Assim, sob a designação «ensino da música» estão subjacentes realidades plurais, respeitantes à formação de intérpretes, criadores, investigadores, professores, técnicos, modos de ensino e culturas musicais envolvidas, assim como a gestão das artes. Cada um destes universos, possuidores de lógicas próprias, foi adquirindo grande liberdade e autonomia, a par de uma menor coesão face às tutelas institucionais e simbólicas dos poderes públicos e privados. O relevo dado a determinadas gramáticas de formação e de organização, as dificuldades de convergência no sistema educativo, potenciaram quadros paradigmáticos que cruzaram diferentes modos de racionalidade situados entre tendências oriundas da tradição clássica-romântica e outras mais contemporâneas e cosmopolitas. No primeiro caso, predominou uma autolegitimação em nome de princípios tidos como universais e naturais que pouco ou nada se modificaram, funcionando muitas vezes mais como um «ensino técnico» do que como um agente de criação, de produção e difusão culturais. Esta autolegitimação conduziu a um certo fechamento da formação e dos modos de organização, onde se rejeitavam ideias sociopolíticas e artístico-pedagógicas estranhas à tradição clássica-romântica. Este tipo de racionalidade esteve pre-

sente nas tecnologias da formação do ensino especializado e do ensino geral. Do ensino especializado, através da aula individual de um determinado instrumento ou canto e da imagem do solista, sem que se interrogasse a eventual eficácia de outras formas de ensino. Do ensino geral, através da inculcação nacionalista (durante o Estado Novo, p.ex.) e de um modelo educativo assente num «paradigma de ausência»: de uma prática artístico-musical e de uma contextualização científica, técnica, artística e pedagógica sustentadas. Contudo, as diferentes transformações ocorridas (investigação produzida, estéticas desenvolvidas, tecnologias e modos de produção, de reprodução e fruição musicais, características do mercado artístico, p.ex.) contribuíram para algumas rupturas neste paradigma, fomentando uma segunda tendência em que a aprendizagem musical procura englobar um conhecimento de todos os aspectos inerentes à música e outras áreas do conhecimento, de forma a contribuir para que o aluno utilize consciente e autonomamente as suas competências, na determinação das diferentes opções que se colocam em qualquer domínio da sua actividade musical. Ou seja, o entendimento do ensino e da aprendizagem como processos através dos quais os indivíduos vão incorporando outros olhares e sentidos (artísticos, técnicos, teóricos, tecnológicos e emocionais) na construção da sua identidade e na aquisição de determinadas competências possibilitadoras de desempenhos intelectuais e artísticos (profissionais e/ou amadores), num quadro de desenvolvimento da literacia musical e do exercício de uma cidadania informada e plural. Neste modo de racionalidade, a dinâmica colectiva, em todos os níveis de formação, parte da assunção de que as tradicionais dicotomias entre o conhecimento teórico e os desempenhos práticos, a interpretação e a técnica, o trabalho e o prazer são menos dogmáticos, procurando-se uma relação dialéctica entre a imitação, a invenção, a técnica e o imaginário, em que convergem os compositores, as obras em estudo, os paradigmas de referência, a pessoa do professor e do aluno, o confronto com as memórias e os públicos e a confluência entre o «mundo da educação» e o «mundo da arte e da cultura». Neste contexto, importa perceber que o ensino de música no séc. xx se enquadrava num tipo de formação situada entre diferentes saberes, técnicas, símbolos e convenções, mundos e territórios, numa rede de interacções entre públicos e profissionais diferenciados (intérpretes, criadores, professores, investigadores, técnicos, críticos e agentes) que contribuíram para a realização do trabalho artístico, em que cada obra ou espectáculo é singular e as relações de cooperação modificáveis. **2. Modos de concepção e organização.**

O ensino da música esteve organizado em torno de três grandes eixos. O primeiro, ensino geral, esteve presente nas escolas públicas e privadas que ministram o ensino obrigatório; o segundo, ensino especializado, foi ministrado em escolas especificamente criadas para o efeito e que possibilitavam uma formação secundária e superior (até à década de 80), depois da qual esta última formação passou para o ensino politécnico e universitário; o terceiro, outros modos de formação, que compreendia o ensino doméstico, o ensino nas *bandas filarmónicas e nas *associações recreativas, bem como noutro tipo de instituições dedicadas a outros modelos de ensino e de culturas musicais, não consignadas no sistema educativo.

(i) Ensino geral. O impacto que o movimento coral conheceu na Europa durante o séc. xix repercutiu-se em Portugal em meados de Oitocentos. Os intelectuais portugueses conheceram o trabalho coral desenvolvido em França por Guillaume Louis Bocquillon-Wilhem (1781-1842), o forte impacto pedagógico que o seu método teve nas escolas, e, apercebendo-se das virtudes do canto em *coro, procuraram instituí-lo oficialmente no sistema educativo português. Apesar desta abertura, a disciplina de Canto Coral (CC) foi incluída no currículo do ensino geral de forma lenta e com dificuldade. **A função moral e cívica do Canto Coral (1900-1926).** O CC foi oficialmente introduzido no ensino primário em 1870, pela reforma de 16 Ago. do ministro D. António da Costa. Fazia parte de um conjunto de disciplinas reunidas sob o título «Educação Intelectual». Para o autor da reforma, a música devia deixar de ser considerada uma «prenda» ou «ornamento», exclusivos da educação feminina, como era habitual até então, junto com outras actividades como os bordados. A justificação para a inclusão da disciplina deveria, sobretudo, depender da sua necessidade ao nível da formação que se pretendia na educação da juventude. A disciplina também foi inserida no currículo das Escolas Normais (de formação de professores para o ensino primário) pelo dec. de 16 Ago. 1870. Apesar de esta reforma ter sido revogada em 27 Dez. do mesmo ano, o CC continuaria a figurar no currículo do ensino primário e das Escolas Normais. No entanto, a reforma decretada não foi posta em prática, devido à falta de preparação musical dos professores e à prioridade dada à aprendizagem da leitura, da escrita e da matemática. O primeiro passo para a institucionalização do ensino da música nos liceus deu-se com o dec. de 31 Jan. 1906, que criou o primeiro liceu feminino português, o liceu Maria Pia. No seu plano de estudos, incluía a disciplina de Música (CC) enquanto parte integrante da educação da futura «mãe de família». Aos professores,

era exigido o diploma do curso do *Conservatório Nacional (CN). A selecção seria feita por meio de provas de concurso, sendo o júri constituído apenas por professores do CN. Com a República, os principais porta-vozes do movimento coralista encararam o canto em coro, nomeadamente o *orfeão, como uma missão cívica particularmente relevante. Devido ao período conturbado que se atravessava, consideravam premente institucionalizar o ideal orfeónico no ensino, contribuindo para ultrapassar o atraso em que se encontrava o país, com a sua acção reconhecidamente educativa, apoiada em valores de ordem ética, estética, político-social e «higiénica». Foi ainda durante o período republicano que, pelo Dec. n.º 4650, de 14 Jul. 1918, o CC passou a figurar no currículo dos liceus, para toda a população estudantil, com a função de «contribuir para a educação da voz, do sentido estético», para a formação moral e cívica, para o desenvolvimento da solidariedade e, ainda, para o reforço de sentimentos nacionalistas. O dec. referia ainda que «os liceus devem educar artisticamente, mas não têm a missão de formar artistas». No que respeita à selecção dos professores para esta disciplina, a legislação de 1918 ditava que ela fosse feita pelo Conselho Escolar do Liceu, sob o parecer favorável do reitor e a autorização da Repartição de Instrução Secundária. Em primeiro lugar, teria preferência qualquer professor que já pertencesse ao quadro, quer fosse da disciplina ou não; em segundo lugar, os professores de CC que já tivessem dado aulas no ensino liceal ou noutras escolas oficiais. Em Mai. 1923 (Dec. n.º 8808) passou a figurar, como habilitação necessária ao contrato dos professores de CC dos liceus, o diploma do curso de Piano e de Harmonia (grau elementar de composição), sendo atribuída preferência aos que possuísem os cursos de Ciências Musicais e de Letras, realizados no CN, e ainda os cursos de Canto, Violino, Violoncelo, e.o. A selecção era feita através de provas públicas realizadas no CN. Apesar das virtudes reconhecidas pelos republicanos ao CC, não foram criadas as condições institucionais necessárias à sua efectiva implementação no sistema educativo. *As funções pedagógico-didáticas, doutrinárias e formativas do Canto Coral e da Educação Musical (1926-1974)*. O Estado Novo manifestou, desde o início, a vontade de manter o CC no currículo, bem como de o alargar ao último ano do liceu, o que nem sempre se verificou. Para o regime, o CC deveria representar uma «minissociedade» funcionando como um todo homogéneo, símbolo do que se desejava para a nação, submetida à «autoridade» e «disciplina» de um «chefe» (simbolizado pelo maestro). O canto devia transmitir através do texto, apoiado pela

melodia e pelo ritmo, «os sentimentos patrióticos necessários a uma grande Nação» (Pacheco 1934: 35-36). No ensino primário, o CC manteve-se na organização curricular e na formação dos professores. Nos liceus, o CC foi contemplado por várias medidas que visaram um maior reconhecimento profissional dos docentes e a valorização pedagógico-didáctica da disciplina. Em 1926 (Dec. n.º 12 425, de 2 Out.) foram criados lugares efectivos para os professores de CC, sob a designação de «regentes», continuando a auferir vencimentos inferiores aos dos colegas dos restantes grupos. Em 1931 (Dec. n.º 20 741, de 18 Dez.) instituiu-se o 10.º grupo para o CC, medida há muito pretendida pelos respectivos professores. Em 1932 (Dec. n.º 21 150) foi publicado o primeiro regulamento definindo três finalidades para a disciplina: a «estética» para uma educação das «faculdades emotivas e morais dos alunos», a «fisiológica», para a «ginástica dos aparelhos vocal e respiratório, com base rítmica», e a «recreativa», para «repouso e atracção agradável», como contraponto ao peso intelectual exigido pelas outras disciplinas. No ano lectivo 1932-1933 tiveram início os primeiros estágios para os professores de CC no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes). Contudo, a preparação dos professores, realizada em dois anos, ficou muito aquém dos objectivos pretendidos, devido às suas bases excessivamente teóricas e directivas. O período 1936-1939 foi dominado pelo ministério de Carneiro Pacheco e por uma fase de maior mobilização política, em que se procurou activar as energias da juventude para o «Portugal Renovado». A dimensão doutrinária ganhou uma importância quase exclusiva, pretendendo-se que o CC contribuisse para a formação da «alma colectiva», educando os sentimentos dos alunos para a alegria, para o prazer do trabalho e enriquecimento da memória dos actos patrióticos. As disciplinas do currículo foram divididas em aulas e sessões, prevenindo-se que estas não deveriam ser confundidas com aquelas. As sessões não se destinavam «propriamente a ministrar conhecimentos, mas a cultivar a boa moral, o civismo e a educação física» para que se pudessem «colher os resultados educativos do canto coral» (Circular n.º 309, de 25 Set. 1937). Durante este período, o CC perdeu a sua orientação pedagógico-didáctica do período anterior para se tornar num veículo doutrinário do regime. No que respeitava à formação de professores, as habilitações requeridas tornaram-se menos exigentes. Com a entrada de Pires de Lima para o Ministério da Educação (ME), em 1947, reformou-se o ensino técnico e liceal de forma a tornar os alunos mais aptos para a sua integração na vida activa e a responder aos desafios sociais e económicos do momento. Como con-

sequência, foi reforçado no currículo o peso das disciplinas que podiam contribuir de forma imediatamente «útil» para esse fim e reduziu-se o que foi considerado acessório. Tomaram-se, entre outras, as seguintes medidas: o CC, conjuntamente com a Educação Física e os Liores Femininos, passou para a direcção e inspecção da *Mocidade Portuguesa (MP); foi retirado do conjunto de disciplinas do último ciclo de estudos do liceu; os professores foram dispensados do estágio e passaram a concorrer através de provas públicas sem que, mais uma vez, lhes fosse possibilitado o acesso a qualquer tipo de formação específica para o ensino que iriam realizar; o CC passou a integrar os dois primeiros anos do novo Ciclo Preparatório Elementar do Ensino Técnico Profissional. Nesta fase de estabilização política, o CC passou a figurar em cerimónias de carácter oficial. No final dos anos 50 começou a entrever-se um novo entendimento do ensino da música, com a entrada de Olga *Violante para a Direcção dos Serviços Musicais de Canto Coral da MP Feminina, em 1957. Uma das suas iniciativas foi a de colaborar com a *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) na realização de Cursos de Pedagogia e Didáctica Musical, dirigidos por Edgar Willems, para os professores de CC. A partir da sua primeira estada no *Conservatório de Música do Porto (CMP) (1954), Willems passou a realizar anualmente cursos que tiveram um forte impacto junto dos professores. Com a ajuda deste pedagogo, O. Violante redigiu novos programas para o ensino primário. A institucionalização do ciclo preparatório em 1967 (Dec.-Lei n.º 47 480) foi um marco no sistema educativo português, permitindo unificar os até aí existentes 1.º Ciclo do Ensino Lical e o Ciclo Preparatório do Ensino Técnico Profissional, fixando a escolaridade obrigatória em seis anos, em vez de quatro, estimulando uma reforma da mentalidade cultural e pedagógica. Dominada ainda pela religião católica e pelo espírito nacionalista, a reforma pretendeu preparar os alunos cultural, cívica, moral, artística e fisicamente através da «cooperação activa do aluno», do desenvolvimento da observação, da imaginação criadora, da capacidade de raciocínio e de expressão, do gosto pelo empreendimento, pelo esforço pessoal e reconhecimento do valor do trabalho. Surgiram novos programas para a disciplina, agora designada «Educação Musical», que passou a substituir o CC no ensino primário elementar e complementar e no ciclo preparatório. Os conteúdos, actividades e orientações metodológicas destes programas assentaram na pedagogia de Willems. A mudança do nome da disciplina adquiriu um duplo significado: o fim do entendimento da música como uma linguagem capaz de veicular valores éticos,

sociais e ideológicos que tinham sido determinantes para a sua vivência no sistema educativo, quer durante a República, quer durante o período de maior ideologização do Estado Novo; o começo de uma nova época, a do entendimento da disciplina como parte da formação integral do indivíduo, com particular relevância nos primeiros anos de formação da criança, acompanhando todos os estádios do seu desenvolvimento e contribuindo para o seu enriquecimento pessoal. Enquanto o programa para o ensino primário foi organizado em três grandes categorias — audição, ritmo e canções —, para o ciclo preparatório foi dividido em educação rítmica, auditiva, escrita e leitura e CC, sendo esta última actividade praticamente substituída pela *canção, devido ao seu valor de «síntese». Com a institucionalização do ciclo preparatório foram organizados os estágios, realizados em dois anos, para os professores de Educação Musical (Dec. n.º 48 572 de 9 Set. 1968, e Dec. n.º 49 120, de 14 Jul. 1969), passando estes a auferir o mesmo vencimento que os colegas das restantes disciplinas. A partir do momento em que Veiga Simão ocupou a pasta da Educação (1970-1974), começou a ser projectada uma reforma do sistema educativo que provocou forte polémica na sociedade portuguesa, devido à ideia de «modernização» em que assentava — «a democratização do acesso e a diversidade de oportunidade de qualificação escolar» (Ambrósio 1995: 282) —, que colidia com o atraso educativo e cultural do país. Uma das iniciativas, ao abrigo desta reforma, foi a criação da Escola-Piloto para a Formação de Professores de Educação pela Arte, em Set. 1971, com o objectivo de formar professores do Ensino Artístico e de Educação pela Arte (música, teatro, *dança) que, no ensino primário, coadjuvassem os professores generalistas e, no ensino preparatório e lical, pudessem ensinar a disciplina de Educação Musical. Os professores desta escola foram responsáveis por vários programas oficiais e iniciativas no âmbito do ensino oficial. O seu principal mentor, Arquimedes da Silva Santos, pretendia levar a cabo o «encontro da pedagogia moderna com as novas experiências artísticas», de forma a promover «a formação humanística do indivíduo, pela integração e harmonia de experiências e aquisições» facilitadoras do «aproveitamento escolar e especial, num equilíbrio físico e psíquico» (Santos 1992: 23-24). Os objectivos ficaram, contudo, aquém das expectativas dos responsáveis. Durante os regimes de Salazar e Caetano, o CC reflectiu as diferentes etapas governativas: na primeira fase começou por se aproximar de um reconhecimento pedagógico-didáctico; em seguida foi utilizado como instrumento de propaganda; esvaziou-se quase por completo na sua função

meramente representativa após 1947; renasceu na última fase, com uma função formativa totalmente nova, em que se pretendeu que os elementos musicais estivessem «em estreita correspondência com as faculdades humanas», tendo como premissa básica «uma prática musical viva». *A Educação Musical na democracia: em busca de um rumo (1974-2000)*. No período conturbado que decorreu entre o 25 de Abril e o I Governo Constitucional, surgiram novos programas, em 1975, para todos os níveis de ensino. As linhas orientadoras foram o respeito e valorização do indivíduo e das suas capacidades, a igualdade de oportunidades e direitos e a integração e acção no tecido social. No ensino primário a educação musical apareceu, pela primeira vez, nos dois primeiros anos de estudo (1.ª fase) com a designação «Movimento, Música e Drama», reflectindo a perspectiva dos professores da Escola Superior de Educação pela Arte que foram seus autores. Nos dois últimos anos de estudo (2.ª fase) chamava-se «Educação Musical». No ciclo preparatório a disciplina denominava-se «Música» e tinha uma hora semanal. O programa publicado em 1975 limitava-se à descrição de uma listagem de actividades, sendo praticamente omissos os seus objectivos. No que respeitou à formação de professores, foi anulado o Exame de Estado em todos os níveis de ensino. O processo de unificação dos primeiros anos dos ensinos liceal e técnico, que levou ao lançamento dos 7.º, 8.º e 9.º anos do curso geral do ensino secundário, teve como consequência o desaparecimento da música no 7.º e 8.º anos, reaparecendo apenas no 9.º ano como opção. Esta decisão foi levada a cabo apesar do que constava nas finalidades e objectivos deste ciclo de estudos: contribuir «para que cada um percorra o caminho que mais se coadune com as suas reais aptidões e verdadeiros interesses» (7.º ano); possibilitar «escolhas diferenciadas» e valorizar «a diversidade de capacidades e aptidões» (8.º ano). A falta de sequencialidade provocada pela interrupção da disciplina nos 7.º e 8.º anos tornaria anacrónica a sua presença no 9.º ano como disciplina de opção. Nos 10.º e 11.º anos a música surgia no âmbito do ensino vocacional (do ensino secundário), na área de estudos humanísticos. Até ao final do século, a educação musical continuou a reflectir, da parte dos sucessivos ministérios, negligência, falta de clareza sobre o papel do ensino musical na escolaridade geral e falta de vontade política de dar à disciplina as condições necessárias à sua efectiva realização. Da parte dos professores e músicos foi constante a ausência de uma acção colectiva e concertada que reflectisse o papel do ensino da música no sistema educativo em todas as suas vertentes, em particular a artística e es-

tética. Em 1979 foram definidas as competências do Ensino Superior Politécnico, que deram origem a um novo tipo de formação: de educadores para os jardins-de-infância, de professores generalistas para os primeiros quatro anos de escolaridade (1.º ciclo) e de professores de Educação Musical para o 5.º e 6.º anos (2.º ciclo), cursos estes designados «Variante de Educação Musical». Posteriormente apareceram outras escolas a oferecer um modelo diferente, como foi a Escola Superior de Educação de Setúbal em 1993, com um Curso de Professores de Educação Musical para o 1.º, 2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico, com o objectivo de atribuir maior peso à formação específica, coadjuvar o professor generalista (1.º ciclo) na componente de educação musical, oferecer formação musical especializada com estágio integrado para o 3.º ciclo. Até estas escolas (futuras Escolas Superiores de Educação – ESE – integradas nos Institutos Superiores Politécnicos, e Centros de Formação de Professores, integrados nas universidades) entrarem em funcionamento, a formação dos professores do ensino primário continuou a fazer-se no Magistério e a dos professores do ensino preparatório e secundário realizou-se através de um estágio pedagógico de um ano, coordenado por um orientador, tal como acontecia com os professores das outras disciplinas. O ano de 1981 assistiu ao lançamento de novos programas, com base na revisão dos antigos e tendo em conta os problemas entretanto detectados na prática lectiva. No que respeitou à música, tanto no ensino primário como no preparatório, constatou-se que os programas foram, na totalidade, copiados dos de 1975, contendo as mesmas gralhas tipográficas e atribuindo à disciplina, no ciclo preparatório, a carga horária dessa altura (uma hora semanal), apesar de esta já ter passado a duas horas semanais desde 1977. No ano lectivo de 1980-1981 teve início um novo modelo de formação de professores, realizado nas escolas onde o professor em formação se encontrava em exercício, e que alterava o estágio de um para dois anos. Este modelo careceu de meios sólidos, abrangentes e continuados não só no domínio da formação pedagógico-musical como, especialmente, na área das ciências da educação. Ainda na mesma década, em 1986-1987, surgiu o primeiro curso superior do Ensino Básico – Variante de Educação Musical, na ESE do Porto. Com a promulgação da Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei n.º 46/86, de 14 Out.) e diplomas subsequentes, passou a vigorar o modelo que perdurou até ao final do séc. xx. A escolaridade obrigatória passou de seis para nove anos e o ensino secundário passou a integrar um 12.º ano. Apesar de o 3.º ciclo já ter sido unificado anteriormente, agora, sendo

obrigatório, implicou que as aprendizagens básicas se fizessem até ao final do 9.º ano. Contudo, o plano de estudos contradisse este princípio, na medida em que logo no 7.º ano estabeleceu disciplinas opcionais, Educação Visual e Tecnológica e Educação Musical. A principal inovação no 1.º ciclo foi a contemplação legal da figura de um professor coadjuvante do professor generalista em áreas específicas, o que permitia ao professor do 1.º ciclo trabalhar com professores de música e/ou artistas. No 2.º ciclo, para além de a Educação Musical continuar a ser obrigatória, possibilitou o acréscimo de mais uma hora semanal (de 2 para 3 horas), de acordo com os recursos e infra-estruturas da escola. No 3.º ciclo continuou a ser uma disciplina opcional, a par com uma língua estrangeira e a educação tecnológica. A inexistência de lugares no quadro para este nível de ensino antevia a ineficácia desta medida. Em 1998-1999, das escolas públicas do 3.º ciclo no continente, 11 % ofereceram a opção Música (Silva 2000: 44). No ensino secundário a música ficou dependente da oferta própria de cada escola. Segundo estatísticas do ME, em 1997-1998, a música foi oferecida em duas escolas secundárias do continente. Os programas elaborados para os 2.º e 3.º ciclos, entre 1989 e 1991, reflectiram a influência de alguns dos seus autores, que, entre 1983 e 1985, fizeram os primeiros mestrados em Ensino da Educação Musical (na Universidade de Boston, nos EUA). Reflectiram as influências do Manhattanville Music Curriculum Program e do professor inglês Keith Swanwick, utilizando um modelo conhecido por CLASP (Composition, Literature Studies, Audition, Skills and Performance), que definia as actividades musicais que deveriam estar presentes na sala de aula (Swanwick 1979). A vinda de pedagogos estrangeiros a Portugal teve um impacto, ainda por estudar, junto dos professores de Educação Musical. Além dos já mencionados, merecem referência os cursos sobre as pedagogias e metodologias de Carl Orff, Jos Wuytack, Zoltan Kodály, Justine Ward, Murray Schafer, John Paynter, Pierre van Hauwe, Bruno Bastin, e.o. Muitos dos cursos ministrados por estes pedagogos foram da responsabilidade da *Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM) e da FCG. Fora do currículo formal, foram importantes iniciativas e projectos colectivos que levaram a música às escolas, os alunos às salas de espectáculo, entre outras iniciativas. Destacam-se o Centro Artístico Infantil da FCG, o Centro de Pedagogia e Animação do *Centro Cultural de Belém, os serviços educativos da Fundação de Serralves e iniciativas de várias câmaras municipais. Nos anos 90 assistiu-se a um aumento das intervenções artísticas nas escolas. Podem refe-

rir-se o projecto PAIDEIA — Animação Artística nas Escolas Secundárias —, criado em 1993 através de uma iniciativa conjunta da Secretaria de Estado da Juventude, da Secretaria de Estado da Educação e do Desporto e do Clube Português de Artes e Ideias; o MUS-E em escolas do 1.º ciclo, projecto assinado em 1996 entre o ME e a International Yehudi Menuhin Foundation. Na última década do séc. xx foram criados, pelos ME e Ministério da Cultura (MC), dois grupos de trabalho — em 1996, o Grupo Interministerial para o Ensino Artístico (GIEA) e em 1997, o Grupo de Contacto entre os ME e MC (GCMEC), com uma função meramente consultiva. Um dos seus principais objectivos foi reflectir sobre o ensino artístico em Portugal e propor medidas indispensáveis à sua efectiva realização, a implementar pelos dois ministérios. Alguns dos problemas apontados por estes e pelo Conselho Nacional de Educação (CNE), no seu parecer de 1998, são comuns e acabam por fazer o balanço do ensino das artes no final do século. Nos três se salienta, entre outros problemas: a menorização do ensino artístico nos planos curriculares e extracurriculares da escolaridade obrigatória e do ensino secundário que, no parecer do CNE, se deve a «uma orientação minimalista e teórica» assente numa «ultrapassada noção do útil» e à «resistência» daqueles que tomam as «novas tecnologias como um fim em si mesmo» (ME 1998); a falta de reconhecimento social das artes; a falta de formação na área das expressões dos professores do 1.º ciclo (Santos 1996); a insuficiente rede de professores itinerantes que apoiem os professores generalistas nas áreas artísticas, em particular a música (Santos 1996); a não determinação por parte do ME de uma percentagem mínima de horas curriculares para as expressões (entre as quais se encontra a expressão musical) nos cursos de formação de professores (Silva 2000: 20). No que respeita especificamente à música são de referir os seguintes problemas: a não abertura de quadros no 3.º ciclo e ensino secundário; a ausência da música, como opção possível em agrupamentos do ensino secundário; a falta de articulação entre o ensino geral e vocacional. Tanto os grupos de trabalho referidos como o CNE apontaram várias vias para a resolução dos problemas, cuja execução poderá ser avaliada no futuro. (ii) **Ensino especializado.** É um tipo de ensino ministrado nas escolas vocacionais de música (também designadas por especializadas, os conservatórios e academias), nas escolas profissionais e no ensino superior politécnico e universitário. Tinham por missão o desenvolvimento de competências técnicas, artísticas, teóricas, criativas, científicas, pedagógicas e tecnológicas, possibilitando diferentes desempenhos no âmbito das profissões ar-

tístico-musicais. O seu percurso sociotécnico e socio-histórico apresentou ao longo do século configurações identitárias, artísticas e pedagógicas diferenciadas. Numa análise global, atendendo à investigação produzida e ao facto de que nem sempre as políticas espelham as complexidades deste sector formativo, pode dividir-se este subsistema em cinco grandes períodos: educação da sensibilidade (1901-1919); influência europeia (1919-1930); ensino técnico (1930-1971); experiência pedagógica (1971-1983); inserção e expansão (desde 1983). **Educação da sensibilidade (1901-1919).** A última reforma da monarquia procurou desenvolver um modelo de ensino capaz de articular o papel da escola e da formação com as necessidades socioprofissionais e com o desenvolvimento da vida cultural e artística do país. Assente numa argumentação neo-romântica, a reforma introduzida em 1901 pretendia, por um lado, devolver a componente artística a um ensino que muitas vezes se tinha tornado num ofício e, por outro, afirmar a necessidade de que a «educação musical do Conservatório corresponda a uma educação de espírito», uma vez que «sem regras não pode fazer-se um artista [...] mas cingido apenas às regras, não há artista na verdadeira acepção da palavra» (*D.G.* 242: 816). Por outro lado, o facto de a música se ter transformado num elemento essencial da cultura burguesa reflectiu-se, p.ex., na procura crescente de professores de música particulares (Lambertini 1914). Assim, procuraram instituir sucursais do Conservatório em diferentes distritos (Porto, Coimbra e Évora), o que serviria como um meio de propagar por todo o país o gosto pela música e de aumentar o número de «artistas musicais». A regulamentação do exercício das funções de professor de música particular foi um outro aspecto destacado. No plano pedagógico, os cursos de Piano, Violino e Violoncelo, p.ex., estavam divididos em dois níveis de ensino: o geral e o superior. A Classe de Canto dividia-se em Canto Individual e Colectivo e Canto Teatral. A duração de cada curso variava entre dois (rudimentos e solfejo) e oito anos, para os cursos de nível superior, e entre os seis (flauta e instrumentos de palheta) e os quatro anos (trombone), para os instrumentos de sopro. A Harmonia realizava-se em três anos e o Contraponto, Fuga e Composição em quatro. Criaram-se também as classes de CC, de Música de Câmara, Música de Orquestra, História da Música e Literatura Musical. Fomentava-se a frequência de Música de Câmara e de Orquestra, de modo a ocuparem um lugar de relevo e para que o Conservatório não formasse «unicamente pianistas» (Baía 1917). Prevvia-se ainda a criação de aulas de órgão e de harpa logo que houvesse condições (o que parece

não ter acontecido). Durante este período foi fundado o CMP (1917), de âmbito municipal, e que pretendia constituir-se como uma escola de formação autónoma em relação ao CN. Esta diferença consubstanciava-se em modelos pedagógicos e organizativos adoptados que serviram de referência à reestruturação que se seguiu no CN. **Influência europeia (1919-1930).** Em 1918 foi nomeada uma comissão (António Arroio, José Viana da *Mota, Alexandre Rey *Colaço, Michel'Angelo *Lambertini e Luís de Freitas *Branco) com vista à remodelação do ensino artístico. O Dec. n.º 5546, de 9 Mai. 1919, expressava os principais propósitos desta remodelação, caracterizada por João de Freitas *Branco (1995) como uma «notável reforma» do ensino do CN. De facto, procuraram-se colmatar os «processos de ensino antiquados», através de uma formação mais abrangente do músico (instrumentista, cantor, compositor) nos domínios especificamente musicais — com introdução de disciplinas como Ciências Musicais e Introdução à Estética — e gerais, através da «aprendizagem de português, de história, de geografia e restante cultura geral que deve andar ligada ao ensino das especialidades» (Dec. n.º 5546, *D. G.* 97: 631). Aumentou-se substancialmente o número de instrumentos leccionados, introduzindo-se os graus elementares, complementares e superiores no ensino de todos os instrumentos, canto e composição e criaram-se disciplinas de Instrumentação, Leitura de Partituras e Regência de Orquestra. Para piano, violino e violoncelo foi criada a «aula de virtuosidade» (de frequência facultativa), destinada aos alunos que tivessem concluído o grau superior e «revelado excepcionais aptidões de concertistas» (Id. 632). O Curso de Canto foi concebido em dois ramos, o canto teatral e o canto de concerto, numa tentativa de articular a formação com as necessidades da vida musical; a Composição instituiu-se como «cadeira separada»; as classes de conjunto compreendiam aulas de CC, Música de Câmara e Música de Orquestra; o ensino do solfejo reorganizou-se e o «solfejo rezado» foi substituído pelo «solfejo entoado ou cantado», algo inovador no sistema (AAVV 1921, 2: 1-2; 3: 6-8). Tal como na reforma anterior, estabelecia-se a obrigatoriedade de os professores de instrumento cooperarem nos concertos públicos organizados pelo CN; impedia-se que os alunos exercessem o ensino; previa-se o recurso a professores estrangeiros; instituiu-se a atribuição de bolsas a professores destinadas ao estudo do «folclore musical português» e ao estabelecimento de contactos entre os professores do Conservatório «e os melhores centros de cultura no estrangeiro» (Dec. n.º 5546, *D. G.* 97: 635). A partir desta reforma, o CMP reorganizou-se no sentido de

se aproximar do projecto de Lisboa. *Ensino técnico (1930-1971)*. Em 1930 reorganizou-se o ensino do Conservatório «por motivos de ordem pedagógica, administrativa e disciplinar [e possibilitando] uma apreciável economia do Estado». O Dec. n.º 18 881 pretendia «simplificar a organização do ensino [...] sem prejuízo da sua eficiência e em harmonia com os princípios da pedagogia musical e com os superiores interesses das artes que se professam no conservatório», acabando com «um luxo de organização que nem sempre correspondia às necessidades práticas do ensino» e terminando com uma reforma em que se verificava «a demasiada extensão de alguns cursos; o excesso de disciplinas literárias [...]» (Dec. n.º 18 881, D. G. 223: 587-588). Neste contexto, abreviaram-se alguns cursos; em muitos deles, extinguiu-se a diferenciação entre graus; restringiu-se «ao mínimo indispensável as disciplinas literárias auxiliares do ensino técnico»; eliminaram-se as classes de Virtuosidade de piano, violino e violoncelo; suprimiram-se disciplinas «cujo ensino ou é incorporado noutras, ou deixa de ser ministrado no Conservatório Nacional»; restringiram-se ao «mínimo indispensável as disciplinas literárias auxiliares de ensino técnico»; fixou-se o limite de idades para a frequência dos cursos e instituiu-se a obrigatoriedade das classes de conjunto (Id.). Estabeleceu-se uma diferenciação entre os vários cursos: Canto, Composição, Piano, Violino e Violoncelo passaram a ter cursos gerais e superiores (entre cinco a nove anos) e todos os outros cursos passaram a ter uma duração variável entre quatro e cinco anos (Tuba e Fagote, p.ex.). O acesso à frequência do ensino superior era feito através de concurso, reservado apenas a alunos que tivessem terminado o geral com um mínimo de 14 valores. Esta política de economia foi caracterizada por J. de F. Branco como uma «lamentável contra-reforma [...], retrógrada no que prescindiu na cultura geral e profissional dos futuros compositores e intérpretes musicais» (Branco 1995: 296). No entanto, e apesar de diferentes instabilidades e críticas, a principal escola do país procurou contrariar, de algum modo, os efeitos deste ensino técnico e desta política de economia, não só através de uma programação regular de audições, concertos, intercâmbios e conferências, como através do estudo de outro tipo de instrumentos: cravo, clavicórdio, viola da gamba, viola de amor e guitarra dedilhada (Cruz 1959). Durante as décadas de 40 e 50 procurou-se fomentar uma reestruturação que, de acordo com as expectativas do director do CN, pretendia equiparar este tipo de ensino ao ensino universitário (Cruz 1947: 14). *Experiência pedagógica (1971-1983)*. Atendendo aos diferentes tipos de problemas do ensino de música e ao

clima de abertura política e educativa, iniciou-se em 1971 uma experiência pedagógica (despacho de 19 Set.) de reformulação dos planos de estudos existentes. Os cursos de instrumento passaram a ter uma duração de oito anos (exames no 4.º, 6.º e 8.º anos) divididos em Cursos Gerais (seis anos) e Cursos Complementares (dois anos). Introduziram-se novos instrumentos, como flauta de bisel e alaúde, o antigo Solfejo, com a duração de três anos, passou a designar-se Educação Musical (seis anos); o Curso Geral de Canto realizava-se em três anos, bem como o de Composição (com mais um ano de Contraponto); as classes de conjunto continuavam a ser obrigatórias (Coro, Orquestra e Música de Câmara). As restantes disciplinas eram História da Música (três anos) Acústica (um ano) e Italiano para o canto (dois anos). Os planos de estudo desta experiência (oficializados através da Portaria n.º 370/98, de 29 Jun.) coexistiram até ao início da década de 1990 com legislação mais antiga (Dec. n.º 18 881 e Decs.-Lei n.º 310/83, de 1 Jul., e 340/90, de 2 Nov. 1990). Os cursos superiores de Piano ou de Composição continuaram a ser regidos pela reforma de 1930. O CMP foi transferido do domínio municipal para o ME (Dec.-Lei n.º 519/72, de 14 Dez.), passando a orientar-se pelas disposições legais em vigor para o CN (Perdigão 1981: 293). Em 1979 implementou-se, em regime experimental, o ensino integrado (currículo pensado de raiz que articulava a formação geral e a formação artística) na Escola-Piloto de Braga (Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian) e na *Academia de Música de Santa Cecília (AMSC). Neste período destacaram-se dois documentos. O primeiro, *Pela música em Portugal* (1973), da autoria do Grupo Socioprofissional de Músicos do Movimento CDE de Lisboa, pretendia melhorar as condições nos diferentes planos de desenvolvimento da música em Portugal; o segundo, *Plano Nacional da Educação Artística* (1979), da responsabilidade do Gabinete Coordenador do Ensino Artístico, presidido por Madalena *Perdigão, constituiu a base de uma formação artística articulada, sustentada e consentânea com a contemporaneidade artística e cultural, nacional e internacional. *Inserção e expansão (desde 1983)*. O Dec.-Lei n.º 310/83, de 1 de Jul., embora reconhecendo a especificidade do ensino da música, «vem inseri-lo nos moldes gerais dos ensinos básico, secundário e superior, aplicando ao pessoal docente, à organização e gestão dos estabelecimentos de ensino, aos planos de estudo e diplomas os estatutos que lhes correspondam naqueles níveis de ensino» (DR I Série, 149: 2388). Os cursos superiores, desde sempre ministrados nos conservatórios, agora transformados em escolas básicas e se-

cundárias de música, foram inseridos no ensino superior politécnico com a criação da *Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) e da *Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE). Os planos de estudos, regulamentados através da Portaria n.º 294/84, de 17 Mai., Portaria n.º 725/64, de 17 Set., e Despacho n.º 76/SEAM/85, de 9 Out., dividia a formação de acordo com disciplinas de música (formação específica) e disciplinas de formação geral, tendo os diplomas igual valor aos do mesmo nível do ensino regular. Os cursos básicos pretendiam fornecer as bases gerais de formação musical e da execução de um instrumento. Nos cursos complementares, de carácter profissionalizante, os alunos podiam optar pelos cursos de Canto, Instrumento e de Formação Musical. O diploma de um curso complementar de música instituiu-se como condição de ingresso no ensino superior artístico, o que, na prática, muito raramente se verificou (Hall 1997). Foram criados três regimes de frequência: o regime integrado (quando se ministra também a formação geral no Conservatório), o regime articulado (quando a formação geral é realizada noutra escola) e o regime supletivo (dirigido às «vocações» tardias e em que a formação especializada é realizada por disciplinas). Este último regime, considerado de excepção, predominou na década de 1990 (Hall 1997). Durante este período foram criadas várias Escolas Profissionais de Música (EPM) e o número de escolas particulares e cooperativas aumentou substancialmente. No entanto, apesar da diversidade geográfica, cultural e profissional, este ensino (público e privado) foi organizado como se fosse um só, duplicando o mesmo no mesmo, com a excepção das EPM, do *Instituto Gregoriano de Lisboa, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga e da AMSC. A passagem do conservatório para «escola de música» (Gonçalves 2001), protagonizada pelo Dec.-Lei n.º 310, de 1 Jun., criou um conjunto alargado e diferenciado de tensões patentes na criação de um novo grupo de trabalho em 1986, no âmbito da Secretaria de Estado da Cultura, com o objectivo de definir «as linhas orientadoras e a identificação de objectivos prioritários do sistema de ensino musical em Portugal», tendo como pressuposto que «a resolução dos problemas que se colocam à prossecução de uma política cultural na área musical implica a reformulação das estruturas pedagógicas neste sector» (Despacho n.º 31/MEC/86, de 12 Mar.). O projecto de lei elaborado não chegou a ter publicação. Estas tensões, patentes na Conferência Nacional do Ensino Artístico realizada em 1992, na Maia, pelo GETAP, ainda permanecem. Em 1990 publicou-se o Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 Nov., em que se pretendia es-

tabelecer «as bases gerais da organização da educação artística pré-escolar, escolar e extra-escolar» nas áreas da música, dança, teatro, *cinema e audiovisual e artes plásticas, remetendo para legislação posterior cada uma das áreas consideradas. Essa legislação nunca foi aprovada. Por outro lado, e apesar de na década de 1990 se procurarem resolver as contradições geradas pela aplicação de normativos gerais a uma realidade com características dessectorizadas e não graduadas, não se conseguiram, contudo, criar mecanismos legais que articulassem as diferentes valências, recursos, necessidades e expectativas, contribuindo para a transformação destas escolas em pólos de desenvolvimento local, regional e nacional. As intervenções políticas recentes, como a criação de dispositivos legais relacionados com as habilitações (Despacho Conjunto n.º 443/98, de 1 Jul.), com o regime de contratação (Despacho n.º 17 657/98, de 13 Out.), com o regime de profissionalização (Portaria n.º 961/98, de 20 Out.) e com o ingresso nos quadros (Portaria n.º 978/98, de 17 Nov.) e a realização do Encontro Nacional do Ensino Especializado de Música, não conseguiram contrariar a «lógica de descrença e de pessimismo» predominante, vivendo este tipo de ensino na confluência de um conjunto de problemas, pressupostos, tendências e tensões reveladoras de como o poder político, as escolas, os profissionais e a sociedade em geral encaram este tipo de ensino e o seu contributo para o desenvolvimento artístico e cultural do país. No entanto, apesar dos «esquecimentos políticos» e dos constrangimentos normativos e financeiros, foram muitos os projectos que de norte a sul conseguiram ultrapassar as barreiras do desencanto, revelando uma dinâmica artístico-pedagógica que não só contrariavam algumas visões mais pessimistas, como também se afirmavam como pólos de desenvolvimento. *Ensino superior.* Até à década de 1980, o ensino superior especializado de música estava centrado fundamentalmente nos conservatórios, na interpretação e na composição. A partir do reordenamento introduzido pela legislação de 1983, foram-se instalando progressivamente no sistema formações superiores que pretendiam oferecer diferentes vias relacionadas com as profissões artístico-musicais: interpretação, criação, investigação, docência e tecnologias. Tratava-se de introduzir áreas formativas de cariz predominantemente artístico, pedagógico, musicológico e etnomusicológico, e diferentes tipos de combinações. Contudo, as desarticulações políticas e os paradigmas em presença nem sempre potenciaram um desenvolvimento equilibrado, sustentado e flexível deste sector de ensino, tendo em conta as expectativas e necessidades da sociedade por-

tuguesa, bem como as reais potencialidades das indústrias culturais e do mercado artístico-pedagógico. Assim, no âmbito do ensino superior público universitário, existem diferentes tipos de ofertas de formação: o Curso de Ciências Musicais da FCSH-*Universidade Nova de Lisboa (UNL), com o objectivo de formar nos domínios da *musicologia histórica e *etnomusicologia (a formação de professores é uma área residual); a licenciatura em Ensino da Música da *Universidade de Aveiro (UA), que pretende formar professores para o ensino vocacional e geral e instrumentistas; a licenciatura em Música da *Universidade de Évora, com o Ramo Vocacional (formação de músicos instrumentistas, compositores e cantores nas especialidades de música antiga e música do séc. xx) e o Ramo Ensino, fornecendo preparação para a docência no ensino especializado. No domínio politécnico existem a já mencionada ESML e a ESMAE, a que se acrescentou a Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, que iniciou as suas actividades no ano lectivo 1999-2000, com os cursos de Artes e Imagem e de Música. Estas escolas têm como objectivo a formação de profissionais em diferentes domínios da actividade musical, intérpretes, compositores, técnicos e docentes. Neste domínio há que incluir também as ESE, que, como já foi referido, têm formado professores para o ensino geral. No quadro do ensino privado, a licenciatura em Música da Escola das Artes da *Universidade Católica Portuguesa no Porto, com a especialização em Direcção de Coros, Música Sacra, Musicologia e Pedagogia Musical; a licenciatura em Direcção de Orquestra e em Instrumentistas de Orquestra da Academia Nacional Superior de Orquestra e, mais recentemente, a licenciatura em Musicologia e Valorização do Património Musical da Universidade Autónoma de Lisboa. A Faculdade de Letras da *Universidade de Coimbra, a FCSH-UNL e a UA ministram cursos de pós-graduação (mestrado e doutoramento) nas áreas da Musicologia Histórica, Etnomusicologia e Música. De acordo com dados do ME (1997), existiam, no ano lectivo de 1996-1997, 1346 alunos a frequentar cursos no âmbito do ensino superior universitário e politécnico, público e privado. As transformações operadas nas últimas duas décadas neste nível de ensino evidenciaram, por um lado, a preocupação de alargar a formação a diferentes domínios do exercício das profissões artísticas, técnicas e de investigação relacionadas com a música e, por outro, a quase inexistência de formação a nível de culturas musicais fora do quadro da «cultura erudita ocidental» e de formação no domínio das tecnologias. (iii) **Outros modos de formação.** Em paralelo com

a formação existente nas escolas do sistema de ensino, enquadradas na Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei n.º 46/86, de 14 Out.), a aprendizagem musical tem sido realizada noutros contextos formais e informais: do ensino doméstico ao ensino ministrado nos *seminários, nas associações recreativas e noutras instituições públicas ou privadas no âmbito da «cultura erudita ocidental» e de outros domínios musicais. Dos diferentes tipos destacam-se, p.ex., a realização pela FCG de seminários, *master classes* de diferentes tipos de instrumentos e de composição, assim como os cursos de música antiga organizados desde 1990 pela Academia de Música Antiga de Lisboa, que vieram possibilitar um contacto directo com um conjunto alargado de intérpretes e de criadores de renome internacional. Também a APEM tem dado um contributo relevante na realização de cursos no âmbito pedagógico. Em 2000, salienta-se o aparecimento do projecto do Centro para o Estudo das Artes, dirigido por Maria João *Pires, cuja preocupação fundamental é a pesquisa na criação artística, a colaboração entre artistas, especialistas e técnicos na procura de novos caminhos de aproximação entre as artes e outros ramos de saber, assim como formas «desacademizadas» de pedagogia artística. As associações recreativas deram, ao longo do século, sobretudo através das bandas filarmónicas, um contributo significativo no que se refere à formação de músicos amadores, muitos dos quais vieram a desenvolver uma carreira profissional (INATEL 2000 e s.d.). Noutros domínios musicais, diferentes tipos de intervenção têm surgido de norte a sul, contemplando áreas e modelos de formação relativamente marginais ao sistema formal de ensino. O *jazz é ensinado na escola do *Hot Clube de Portugal, na Escola de Jazz do Porto e mais recentemente na Escola de Jazz do Barreiro. Neste domínio existe também curso na ESMAE do Porto e algumas tentativas de implementação nas escolas especializadas públicas e privadas. Por outro lado, o fascínio exercido pelos universos criados pelas indústrias culturais tem fomentado o aparecimento de «escolas de música» espalhadas por todo o país (de carácter marcadamente comercial ou de natureza diversa), que procuram encontrar e dar respostas às expectativas de quem pretende tocar instrumentos ligados a domínios musicais a que o sistema formal (básico, secundário, universitário) não tem dado uma resposta artística musical e pedagogicamente sustentada. Neste quadro salienta-se, entre outros, o Projecto Tocá Rufar, criado em 1996 e que ganhou visibilidade com espectáculos realizados no âmbito da Expo 98 e que se mantém com oficinas de percussão (construção, montagem, utilização e realização de

espectáculos com instrumentos de percussão) [VER Rui Júnior]; a Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado (através de colóquios, conferências e espectáculos, divulga a *guitarra portuguesa e o *fado); a Escola de Gaitas da Associação de Gaita de Foles, que pretende o estudo e a divulgação da *gaita-de-foles). **3. O ensino e a vida musical.** Ao longo do séc. xx, as escolas e o ensino foram organizados articulando a formação, a produção, a fruição e o desenvolvimento, numa perspectiva que cruzava a visibilidade pedagógica e musical, a inserção profissional e a formação de públicos. Contudo, esta inter-relação nem sempre foi pacífica. Se, por um lado, existiam sectores sociais, culturais e profissionais que atribuíam grande parte da responsabilidade ao ensino pelo desenvolvimento algo incipiente da vida musical portuguesa, por outro, questionava-se, p.ex., a pertinência da opção por uma carreira no domínio da música, quando não existiam condições socioprofissionais para o exercício da profissão (Folhadela *et al.*, 1999; Nogueira 1987; Nogueira *et al.*, 1991). Esta problemática está patente na reforma de 1901: «onde o meio é essencialmente artístico, facilmente o artista se educa; onde o não é, mais difícil e cuidada tem de ser a educação [...]» (D. G. n.º 242: 816). Por outro lado, como interrogava Mário Sampayo *Ribeiro, «quem, por mais habilidade que tenha, se abalará a tirar um curso longo e trabalhoso, sem a menor garantia de colocação próxima ou remota?» (Ribeiro citado em Cruz 1959). De facto, atendendo às características semiperiféricas do país, aos diferentes tipos de estrangimentos políticos e financeiros, nem sempre se conseguiram encontrar equilíbrios entre a formação e as estruturas culturais que possibilitassem a criação de condições socioprofissionais potenciadoras do interesse no estudo da música e no desempenho da profissão de músico, assim como na formação de amadores. As tentativas de articulação e de potenciação da vida musical estão patentes (nos anos 40, p.ex.) na criação em Lisboa do Collegium Musicum (1942) e, em particular, da série denominada «Recitais da Nova Geração» (1947), que se propunha «revelar os valores novos que o Conservatório ia preparando, e chamar para eles a atenção de entidades do país e, porventura, até do estrangeiro, que se dedicam a organizar concertos» (*Boletim do Conservatório Nacional* 1954: 96). Também no Porto, os Cursos de Aperfeiçoamento eram, segundo o Relatório do Movimento Artístico e Pedagógico do Conservatório de 1947-1948, «[...] regidos por professores de reconhecido mérito e brilhante renome, [tendo] concorrido consideravelmente para a elevação do nível artístico do Conservatório» (Caspurro 1992: 107). Por

seu lado, a constituição da Orquestra Sinfónica do CMP, em 1948, afigurou-se «como instrumento de extensão escolar do Conservatório, [...] [não deixando] de desenvolver uma intensa actividade de educação estética no seio da sociedade portuense, possibilitando ainda a saída profissional dos alunos instrumentistas diplomados por esta instituição» (Id.: 124). Este tipo de intervenções manteve-se ao longo das restantes décadas, em articulação com o meio musical e com estruturas institucionais públicas e privadas. Contudo, é de salientar que a organização burocrática e centralizadora, que caracterizou os diferentes poderes, nem sempre contribuiu para o incremento destas actividades e o seu alargamento às diferentes regiões do país. Outro aspecto relevante na relação entre a formação e a vida musical refere-se aos modos de recepção e fruição musicais. Se na primeira metade do século a separação entre «cultura cultivada» e «cultura popular» era uma força dominante, a partir da segunda metade estas fronteiras diluíram-se com a emergência e visibilidade de uma grande variedade de culturas e de singularidades que favoreceram o eclectismo e a mestiçagem dos diferentes códigos (Crane 1992; Santos 1988). Por outro lado, a internacionalização da vida musical tem-se processado «muito mais sob a forma de consumo de produtos importados do que em termos de uma profunda renovação do nosso ensino e da nossa vida musical» (Brito 1986: 19), tendo a educação artística e em particular a música recebido muito menos apoios do que a produção, a criação e a distribuição (Santos 1998). A tentativa política de articular a formação e a vida musical está patente no Dec.-Lei n.º 344/90, de 2 Nov., em que o ME se responsabilizava, com apoio das autarquias e em colaboração com o MC, pela implementação de uma política articulada de equipamentos artísticos para o desenvolvimento da educação artística e a descentralização cultural, algo que (embora timidamente) só no final do século se começou a operacionalizar. A realização de concursos (*Juventude Musical Portuguesa, RDP, e.o.), a criação de orquestras juvenis (escolas particulares de música) e da *Orquestra Sinfónica Juvenil (estrutura permanente) e a organização de alguns festivais de música com *master classes* e seminários foram alguns dos instrumentos utilizados para potenciar não só a relação entre o ensino e a dinamização da vida musical como também o desenvolvimento de estruturas intermédias de produção e de criação musical onde os jovens pudessem ter um contacto inicial e mais directo com uma carreira artístico-musical. Contudo, no final do século, e apesar da retórica política (Silva 2000), não foram encontrados mecanismos estruturantes que operacionalizem de uma forma consistente,

duradoura e sustentada as expectativas, as necessidades e as riquezas existentes na formação e na vida musical nacional, apesar do incremento dos *festivais de música de norte a sul do país (de diferentes culturas musicais) a partir da década de 90. **4. Tendências.** Apesar do estado incipiente da investigação sobre o ensino da música em Portugal, detectam-se, contudo, um conjunto de tendências que se constituíram como linhas de força transversais neste território formativo. Diferenciadas nos pressupostos e nos modelos de intervenção política e artístico-pedagógica, estas tendências coexistiram de uma forma cruzada e serviram como referenciais justificativos na construção social deste tipo de formação. A «tendência funcionalista» considera o ensino da música como um meio através do qual se podem desenvolver um conjunto de atitudes e valores estéticos, morais e sociais, sustentados na afirmação da importância do ensino da música para «o desenvolvimento integral do indivíduo». Muitos dos artigos e manuais publicados ao longo do século incluem conceitos como «socialização», «concentração» ou «educação estética», não existindo, contudo, uma argumentação teórica e empírica que os correlacione com aspectos musicais. Numa posição oposta encontra-se uma tendência que, contrariando as perspectivas mais utilitaristas, vê no ensino da música uma forma de conhecimento e de cultura, considerando-o um elemento dinâmico que, simultaneamente, faz parte e configura os quotidianos sociais dos indivíduos (Martí 2000: 59). Em contraponto às tendências uniformizadoras do sistema e às formas burocratizadas de governo por parte da administração central, regional e local, existiu um outro tipo de tendência que reivindicou a especificidade deste território formativo e artístico e que, por isso, necessitava de políticas, modos de organização e de financiamento de acordo com as suas características distintivas. O ensino de música ocupou um papel algo marginal na organização global da educação e formação na sociedade portuguesa, quando comparado com outras áreas do saber e com outros sistemas educativos europeus. Este facto incrementou a criação de uma «tendência de marginalização», sob o ponto de vista dos «actores» directamente envolvidos. Esta tendência manifesta-se em dois planos distintos. Por um lado e num quadro muitas vezes de «vitimização», o lugar periférico foi considerado quer como um problema quer como o reflexo do subdesenvolvimento do país, procurando-se por isso demonstrar a pertinência de uma maior centralidade. Por outro, o «estar na margem» foi visto como um recurso potenciador de inovações, permitindo a assunção das diferenças sem estar sujeito às pressões do centro. Constatou-se igualmente uma «tendência elitista», assente em conceitos co-

mo o «dom», o «talento» ou a «vocação», e em que se considerou que este ensino não podia ser generalizável a todos. Em oposição a esta perspectiva, encontrou-se uma outra assente na «arte para todos», que, como tal, deveria estar integrada em todos os níveis de ensino e ter um papel mais relevante em termos curriculares e pedagógicos. Por último, uma «tendência cosmopolita» que procura, por um lado, a compreensão e a convivialidade entre diferentes culturas e estilos musicais e, por outro, o desenvolvimento de uma acção artístico-pedagógica consentânea com as tendências internacionais mais inovadoras. É neste contexto que se insere, p.ex., a apropriação e a recontextualização de modelos, métodos e técnicas de ensino e de formação oriundos de outras perspectivas geográficas, teóricas, artísticas, científicas e técnicas.

Bibliografia: AAVV (1921) *Revista do Conservatório Nacional de Música* 2 (1-10). Lisboa: CN; AAVV (1973) *Pela música em Portugal*. Lisboa: Grupo Socioprofissional de Músicos do Movimento CDE de Lisboa; AAVV (1978) *Training Musicians: A Report to the Calouste Gulbenkian Foundation on the Training of Professional Musicians*. Londres: FCG; AAVV (1991) *I Encontro – Passado e futuro da música e músicos do Porto: Do jazz à sinfónica*. Porto: Sindicato dos Músicos-Zona Norte; Abreu, Paula (2000) «Práticas e consumos de música(s): Ilustrações sobre alguns contextos da prática musical», *Revista Crítica de Ciências Sociais* 56: 123-147; Ambrósio, Teresa (1995) «O sistema educativo: Ruptura, desestabilização e desafios europeus» in António Reis (dir.), *História do século xx*. Lisboa: Alfa; Artiaga, Maria José (1988) «Proposta de reorganização dos planos curriculares dos ensinos básico e secundário: A inserção da disciplina de Educação Musical», *BAPEM* 57: 23-24; Id. (1991) «O ensino da música na actual reforma do sistema educativo: Que contribuição para a modernidade?», *BAPEM* 69: 10-13; Id. (1999) *A disciplina de Canto Coral no período do Estado Novo: Contributo para a história do ensino da educação musical em Portugal*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Id. (2001) «A disciplina de Canto Coral e o seu repertório de 1918 a 1960», *Revista Música, Psicologia e Educação* 3: 45-56; Artiaga, Maria José; Cruz, Cristina Brito da; Vasconcelos, António (1998) «Encontro ibérico: Sobre a situação do ensino da música em Portugal e Espanha», *BAPEM* 96: 21-24; Atalaya, José (2001) *Labirintos da música. Crónicas de intervenção e de aplauso*. Porto: Ed. Caixotim; Azevedo, Joaquim (1994) *Avenidas de liberdade: Reflexões sobre política educativa*. Porto: ASA; Baía, Francisco (1917) *Relatório do director*. Lisboa: CN; Barreto, António (1995) «Centralização e descentralização no sistema educativo», *Análise Social* (3.ª série) 30 (130): 153-173; Barros, João de (1913) «O canto escolar e as democracias» in João de Barros, *A república e a escola*. Lisboa: s. e.; Barroso, João (1999) «Da cultura da homogeneidade à cultura da diversidade: Construção da autonomia e gestão do currículo» in ME (ed.), *FORUM-Escola: Diversidade e currículo*. Lisboa: ME-Departamento da Educação Básica & Instituto de Inovação Educacional; Borba, Tomás (1916) *Arte na escola*. Lisboa: Sociedade de Estudos Pedagógicos; Branco, João de Freitas (1960) *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*. Lisboa: Ática; Id. (1987/1971) *Viana da Mota: Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*. Lisboa: FCG; Id. (1995) *História da música portuguesa*. Mem Martins: Europa-América; Brito, Manuel Carlos de

(1986) «Tradição e inovação: O lugar da perspectiva histórica no ensino e na prática musical», *BAPEM* 51: 16-23; Brito, Manuel Carlos de; Cymbron, Luísa (1992) *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta; Cabral, António Caldeira (1987) *Situação e problemas do ensino da música em Portugal* [documento policopiado]; comunicação apresentada ao I Congresso da Música; Id. (1997) «A educação artística no sistema educativo», *BAPEM* 92: 3-7; Capdeville, Constança (1993) «Criatividade: Programa destinado a sessões de criatividade musical para adultos não músicos», *BAPEM* 77: 7-14; Cartaxo, A. (1994) *Conservatório de Música de Aveiro: As representações e os seus efeitos organizacionais*. Diss. de mestrado, UA; Carvalho, Mário Vieira de (1993) *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: INCM; Caspurro, Maria Helena Ribeiro da Silva (1992) *O Conservatório de Música do Porto: Das origens à integração no Estado*. Diss. de mestrado, FLUC; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1985) «Algumas perspectivas sobre a etnomusicologia e a educação musical em Portugal», *BAPEM* 46: 18-19; Castro, Paulo Ferreira de (1997) «A música em Portugal: Em busca do tempo perdido?», *JL* (5 Nov.): 38-39; Coelho, José Luís Borges (1992) *Ensino especializado da música: Questionar o passado, encarar o presente, preparar o futuro* [comunicação apresentada na Conferência Nacional do Ensino Artístico, Fórum da Maia, Out.; documento policopiado]; Correia, Luísa; Ferreira, Ilda (1987) «O ensino da música nas escolas secundárias», *BAPEM* 54: 7-16; Crane, Diane (1992) *The Production of Culture: Media and Urban Arts*. Londres: Sage; Cruz, Ivo (1947) «As novas instalações do Conservatório Nacional» *Boletim do Conservatório Nacional* 1 (1): 7-15; Id. (1959) *O caso do Conservatório Nacional*. Lisboa: CN; Dionísio, Eduarda (1997) *Artes públicas e privadas. Modos de aprender e usar*. Lisboa: Abril em Maio; Dobbs, J. P. B. (ed.) (1990) *Music Education: Facing the Future (Proceedings of the 19th World Conference of International Society for Music Education)*. New Zealand: Canterbury/Christchurch; Farrobo, conde de (1850) *Relatório do Conservatório Real de Lisboa e Inspeção Geral dos Theatros*. Lisboa: Imp. Nacional; Fernandes, António Teixeira et al. (1998) *Práticas e aspirações culturais: Os estudantes da cidade do Porto*. Porto: Afrontamento-CM do Porto; Ferreira, José Maria Cabral (1999) *O sector da cultura: Práticas e políticas nos municípios da Região do Norte*. Porto: Ministério do Equipamento, do Planeamento e da Administração do Território-Comissão de Coordenação da Região do Norte; Figueiredo, Isabel; Vasconcelos, A. (2002) «A escola e os saberes na era das competências: Um olhar a partir da música», *Educação Ensino* (Ano 14) 25: 24-28; Folhadela, P.; Vasconcelos, A. A.; Palma, E. (1999) *Ensino especializado da música: Reflexões de escolas e de professores*. Lisboa: ME-DES; Fonte, José Ribeiro da (relator) (1977) «A educação do músico amador: Relatório das conclusões do seminário realizado de 19 a 23.09.77», *BAPEM* 18: 9-14; Formosinho, João (1987) *Educating for Passivity: A Study of Portuguese Education (1926-1968)*. Diss. de doutoramento, Institute of Education, University of London; Fragateiro, Carlos; Hall, A.; Abreu, J.; Vasconcelos, A. A. (1995) «Ensino artístico: Um espaço para a inovação e experimentação: Manifesto de Aveiro: Um projecto no interior de dois sentidos de mudança», *Jornal da Fenprof* (Dez.): 16-18; Franco, Carlos (1992) *O ensino da música em Portugal: O que foi, o que é, o que será?* [comunicação apresentada na Conferência Nacional sobre o Ensino Artístico, Fórum da Maia, Out.; documento policopiado]; GETAP (1991) *Educação artística especializada: Preparar as mudanças qualitativas*. Porto: ME-GETAP; Gonçalves, Cecília Margarida Couto de Almeida (2001) *Tema e variações: A composi-*

ção local do sistema de gestão numa escola pública de música. Diss. de mestrado, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, UL; Guerra, Rui Moreira de Sá e (1997) *Bernardo Valentim Moreira de Sá: Um renovador da cultura musical no Porto*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida; Hall, Andreia (1997) *Relatório: «Conservatório de Música de Aveiro: 11 anos de ensino público»* [documento policopiado]; Henriques, Miguel Gonçalves (1991) *Ensino da música: Que futuro?* Lisboa: JMP; Id. (1996) «Linhas gerais relativas a um futuro ensino artístico», *Jornal da Fenprof* (Mar.): 26-27; INATEL (2000) *Bandas, coros, escolas de música: Zona sul*. Lisboa: INATEL; Id. (s.d.) *Bandas, coros, escolas de música: 3*. Lisboa: INATEL; Lambertini, Michel'angelo (1914) «Portugal» in *Encyclopédie de la musique & dictionnaire du conservatoire*. Paris: Librairie Delagrave [pp. 2401-2469]; Lange, Dave (1996) *The Economic Importance of Music in the European Union* [Relatório em: www.icce.rug.nl/~soundscapes/databases/mie/part1_contents.shtml]; acedido em 28 Jan. 2010]; Latino, Adriana (1986) «150 anos do Conservatório Nacional», *BAPEM* 50: 3-7; Lima, Cândido (1974) *A música e o homem na reforma do ensino (da antiguidade à vanguarda)*. Braga: Pax; Id. (1984) «Perspectivas do ensino da composição», *BAPEM* 42/43: 47-54; Martí, Josep (2000) *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial; ME (1997) *Encontros no secundário: Documentos de apoio ao debate 2: Ensino especializado de música*. Lisboa: ME-DES; Id. (1998) *Guia para o ensino artístico especializado*. Lisboa: DES-NEA; Moura, Miguel Graça (1991) «Sem título» in Tristão Nogueira; Ivo Miranda; M.ª J. Borges (coord.) 2.º Congresso de Música: *Actas e comunicações*. Lisboa: Secretariado do Congresso; Nogueira, Tristão (coord.) (1987) *Toda a problemática da música em discussão. 1.º Congresso de Música*. Lisboa: Secretariado do Congresso; Nogueira, Tristão; Miranda, Ivo; Borges, M.ª J. (coord.) (1991) 2.º Congresso de Música: *Actas e comunicações*. Lisboa: Secretariado do Congresso; Nóvoa, António (dir.) (1993) *A imprensa de educação e ensino: Relatório analítico (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional; Pacheco, Carneiro (1934) «Discurso proferido no sarau de gala do Orfeão Académico de Lisboa, no Teatro Nacional Almeida Garrett» in *Três discursos*. Lisboa: s.e.; Pais, José Machado (1996) *Culturas juvenis*. Lisboa: INCM; Id. (coord.) (1994a) *Práticas culturais dos Lisboaetas*. Lisboa: ICS; Id. (1994b) «Éticas e estéticas do quotidiano» in M. Lourdes Lima dos Santos (coord.), *Cultura & economia*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da UL; Id. (coord.) (1995) *Inquérito aos artistas jovens portugueses*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da UL; Palheiros, Graça Boal (1993) *Educação musical no ensino preparatório: Uma avaliação do currículo*. Lisboa: APEM; Peixinho, Jorge (1976) «Algumas reflexões sobre a educação do músico amador», *BAPEM* 14: 1-7; Id. (1992) «Música viva para uma sociedade viva» in AAVV, *Ensino artístico*. Porto: ASA; Perdigão, Madalena Azeredo (1981) «Educação artística» in Manuela Silva; M. Isabel Tamen (org.), *Sistema de ensino em Portugal*. Lisboa: FCG; Portugal, José Blanc (1979) «Tradição e inovação: O ensino musical a partir do universo sonoro», *BAPEM* 24: 3-9; Rodrigues, Helena (1993) *Aptos, preparados ou esclarecidos?: Contribuição para o estudo da aptidão musical*. Diss. de mestrado, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, UC; Id. (1997) «Música, chocolate para os ouvidos», *JL*; s. a. (1836-1974) *Diário do Governo*. I Série; s. a. (1919) Dec.-Lei n.º 5546 de 9 Mar. DG, série I n.º 97 631-638; s. a. (1932-38) *Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)*. Lisboa: s. e.; s. a. (1946-1960) *Boletim do Conservatório Nacional*, 1 (1, 2 e 3), 2 (1-10); s. a. (1974-2000) *Diário da República*. I Série; Santos, Arquimedes da Silva (1992) *Ensino artístico*. Porto: ASA; Santos, Jorge Tomás (1996) «Educação artística em Portugal:

Privilégio de alguns ou direito de todos?», *Rumos* 8: 12-13; Santos, Maria Emilia Brederode (coord.) (1996) *Grupo interministerial para o ensino artístico: Relatório síntese* [documento policopiado]; Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1988) «Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)», *Análise Social* 24 (101-102): 689-702; Id. (coord.) (1998) *As políticas culturais em Portugal: Relatório nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais; Sasportes, José (1992) *A reforma de Madalena Perdigão, vinte anos depois* [comunicação apresentada na Conferência Nacional do Ensino Artístico, Fórum da Maia, Out.; [documento policopiado]; Silva, Augusto Santos (coord.) (2000) *A educação artística e a promoção das artes, na perspectiva das políticas públicas: Relatório do Grupo de Contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura*. Lisboa: ME; Silva, Manuela; Tamen, Isabel (1981) *Sistema de ensino em Portugal*. Lisboa: FCG; Swanwick, Keith (1979) *A Basis for Music Education*. Windsor: NFER, Nelson; Torres, Hernani (1933) *Síntese histórica do Conservatório de Música do Porto* [documento policopiado]; Vasconcelos, António (1998) «Três paradoxos seguidos de como a velhinha pode ser fatal para a nêspira: Notas a propósito do Encontro Nacional sobre o Ensino Especializado de Música», *ArM* 10/11 (4): 135-137; Id. (1999) «Foi o piano que andou a beber, não fui eu: Paradoxos à procura de sentidos (em torno das políticas no ensino especializado de música)» in Albano Estrela; Júlia Ferreira (org.), *Educação e política: Actas do II Congresso Internacional da APELF/AFIRSE*. Lisboa: ADIRSE Portuguesa-Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, UL; Id. (2000) *O Conservatório de Música: Actores, organização e políticas*. Diss. de mestrado, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação-UL; Id. (2000) «Saberes e competências à procura de outros olhares e sentidos» in *Educação Música: Revista da APEM* 107: 4-10; Id. (2001) «Between Margins: The Teaching of Music as Boarder Territory» [documento policopiado]; Vessillier-Ressi, Michèle (1995) *Arts spectacle*. Paris: ANPE – La Documentation Française; Vouga, Célia (1992) *As escolas profissionais artísticas* [comunicação apresentada na Conferência Nacional sobre o Ensino Artístico, Fórum da Maia, Out.; documento policopiado]; Wandschneide, Fernanda (1991) «Algumas palavras sobre o Conservatório de Música do Porto» in AAVV, *I Encontro: Passado e futuro da música e músicos do Porto: Do jazz à sinfónica*. Porto: Sindicato dos Músicos-Zona Norte.

ANTÓNIO ÂNGELO VASCONCELOS (1; 2. ii, iii; 3; 4)
E MARIA JOSÉ ARTIAGA (2, i)

ENTRUDO. Festejo popular comemorado nos três dias que antecedem o período de jejum da Quaresma. Caracteriza-se pela quebra de convenções e por uma inversão das hierarquias sociais. O termo é originário do latim *introitus*, que significa entrada, e marca os dias de abastança e a despedida da carne para o sacrifício e a contenção impostos nos 40 dias seguintes. Remonta aos sécs. xv e xvi e era comemorado nas cidades, aldeias e colónias portuguesas. Durante esse período eram empregues os materiais mais diversos que se pudessem encontrar: água, serradura, farinha, tinta, graxa, panelas velhas, restos de vegetais, lama, cinzas ou lixívia. Não raro, os festejos acabavam em verdadeiros combates. Incluíam também grandes excessos gastronómicos e *bailaricos. Os festejos compreendiam brincadeiras ou partidas, como assaltos de surpresa a

casas, o arremesso de panelas velhas cheias de cinzas e outros dejectos na casa do desafortunado. Os festejos foram-se tornando mais agressivos e o auge da violência deu-se nos reinados de D. Afonso VI (1656-1667) e D. João V (1706-1750). As manifestações sonoras continham quase sempre um carácter desagregador e, ao invés de uma música que congregasse manifestantes e a comunidade, incorporava todo o tipo de ruídos, sinetas, percussão de *tambores, *pandeiros, cornetas, panelas e outros utensílios de metal, com o objectivo de incomodar e chamar a atenção. Devido a múltiplas influências e transformações, entrou aos poucos em declínio a partir do séc. xviii. Em 1817 a Igreja reagiu com editais proibitivos. No final do séc. xx, foi revitalizado: algumas das suas componentes mantêm-se mesmo onde se pratica o *Carnaval com influência francesa ou brasileira. Em algumas localidades o Entrudo tem características musicais muito particulares, como em Canas de Senhorim, no distrito de Viseu, onde se dá o *despique (competição entre os dois bairros, em que o vencedor é o grupo que canta mais alto e de modo mais animado). A Terça-Feira Gorda é ensurdecadora por toda a parte antiga da cidade. Cabanas de Viriato, outra localidade de Viseu, também se destaca pela «valsa de Carnaval» composta em 1872, e que ainda hoje anima a «contradança», «dança grande» ou «dança dos cus», como é mais conhecida a dança de pares que chega a formar quilómetros de comprimento ao longo das ruas, sempre na expectativa do compasso que indica que os casais devem fazer chocar os seus traseiros. Também digna de menção é a presença de gigantones e cabeçudos (Ovar, Canas de Senhorim), bonecos gigantes que são carregados por um folião escondido no seu interior e que o movimentam durante os festejos. Podem representar figuras caricatas da política e da sociedade ou anónimas. Há antigos bonecos anónimos que, após anos de participação no cortejo, são reconhecidos e «baptizados» pelo público e assim se tornam conhecidos. Personagens também típicas do Carnaval são os caretos, espécie de figuras diabólicas que, em Podence, no Nordeste transmontano, assumem a sua maior individualidade: homens mascarados, com trajas feitos de franjas de lã coloridas, guizos, *chocalhos e campainhas, que saem pelas ruas a «chocalhar» as mulheres. Também surgem em Lazarim com variações na indumentária. Algumas regiões mantêm as vacadas carnavalescas, diversão que engloba a largada de touros, como em Samora Correia (Ribatejo), e as *touradas nos Açores. A «arte de maldizer» pode estar presente nalguns sítios e consiste numa verdadeira caçada pública com ruidosa percussão de panelas que difama maridos trai-

dos, mulheres jovens casadas com homens mais velhos, figuras públicas e quem mais caía na impopularidade dos *foliões. O próprio enterro do Entrudo incorpora algumas dessas componentes, sendo uma das manifestações mais preservadas em todo o país: é uma verdadeira disputa maniqueísta entre a vida (simbolizada pelo Entrudo, associada ao pecado) e a morte (personificada pela figura da Dona Quaresma e as suas reflexões sobre a morte, o resgate do pecado e a perspectiva do Paraíso). Existem algumas variantes tais como o enterro do compadre ou da comadre, o enterro do galo, o enterro do Santo Entrudo ou o enterro do bacalhau. O seu objectivo, no entanto, é o mesmo: marcar claramente o fim da brincadeira que, depois de um grande excesso gastronómico, se despede da alegria, das brincadeiras inconstantes e da fatura desregrada, restabelecendo a ordem social hierárquica e preparando a Quaresma. O Entrudo ainda é uma manifestação muito presente no país e deixa a sua marca por toda a parte, apesar das transformações sofridas e do abrandamento das brincadeiras.

Bibliografia: cf. Carnaval.

REJANE FERREIRA DE PAIVA

ESCOLA DE JAZZ DO HOT CLUBE DE PORTUGAL.
VER Hot Clube de Portugal.

ESCOLA DE JAZZ DO PORTO. VER *Jazz*.

ESCOLA DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL (CN). Instituição fundada em 5 Mai. 1835 com a designação de Conservatório de Música, anexa à Casa Pia. Foi integrada em 15 Nov. 1836 no Conservatório Geral de Arte Dramática, que passou a designar-se, concedido o patrocínio real, Conservatório Real de Lisboa, a partir de 4 Jul. 1840 e até à instauração da República em 1910. A Escola de Música do Conservatório de Lisboa (EMCL), herdeira da matriz oitocentista que lhe deu origem, viu começar o século sob uma nova dinâmica introduzida pela reforma decretada a 13 Jan. 1898. Além de iniciar cursos gerais e superiores em todo o ensino instrumental e em canto, oferecia ainda aulas de Música de Câmara, Orquestra, Coro, Língua Italiana, História da Música e Literatura Musical, sendo estas duas últimas disciplinas, assim como Harmonia, de frequência obrigatória nos cursos superiores (Gomes 2000). Já em 1901 surgiu uma nova reforma, inspirada num estudo elaborado por Augusto de Oliveira *Machado, director da EMCL entre 1901 e 1910. Fazendo algumas adaptações à reforma anterior, foi introduzida ainda uma aula de Acompanhamento ao Piano, que incluía leitura de partituras. A partir de 1902 voltaram a publicar-se seis números da *Revista do Conserva-*



Visita de Heitor Villa-Lobos ao Conservatório Nacional. Espólio do Conservatório Nacional, Biblioteca Nacional.

tório Real de Lisboa, sob a direcção do então inspector do Conservatório, Eduardo Schwalbach, com artigos sobre músicos portugueses, crítica musical e notícias do Conservatório. Com a implantação da República em 1910, a instituição passou a denominar-se «Conservatório de Lisboa». Nas primeiras duas décadas do século, o ensino praticado continuou a ser acusado de árido e desprovido de substância (Colaço 1923), sendo de destacar a fundação do Museu Instrumental do Conservatório em 28 Jun. 1915. Em 9 Mai. 1919 foi publicado o Dec. n.º 5546, que marcou decisivamente a vida da instituição. Fruto do trabalho de uma comissão constituída por António *Arroio, que presidia, Alexandre Rey *Colaço, Michelangelo *Lambertini, José Viana da *Mota e Luís de Freitas *Branco, estes dois últimos logo nomeados, respectivamente, director e vice-director do, a partir daí, designado «Conservatório Nacional de Música». A contribuição decisiva de V. da Mota, regressado em 1917 ao país, parece ter moldado uma reforma que apontou no sentido de uma «europeização de mentalidades, de objectivos e métodos» (Branco 1987: 114). Reestruturaram-se os cursos, modernizaram-se os métodos pedagógicos e programas, introduziram-se disciplinas de formação geral, como História e Geografia, e específica, como Acústica e Estética Musical, de molde a proporcionar uma formação cultural mais completa. A frequência da EMCL teve índices de adesão extraordinários, atingindo em 1929-1930 o número de 1191 alunos (Cruz 1985). A partir de 1920 foram publicados dez números da *Revista do Conservatório Nacional de Música* e surgiu igualmente uma Associação Académica do Conservatório Na-



Visita do presidente da República Carmona ao Conservatório Nacional, 15 Jun., 1946. Espólio do Conservatório Nacional, Biblioteca Nacional.

cional de Música, que publicou no ano lectivo de 1930-1931 quatro números do boletim *De Musica* (Andrade 1989). Na sequência do 28 Mai. 1926, e do regime autoritário que se lhe seguiu, surgiu, em 14 Mai. 1930, um decreto que, sob a capa da racionalização de recursos, subverteu e inviabilizou o projecto da reforma de 1919. Extinguiu o grau de virtuosidade e ainda as disciplinas de «instrumentação, leitura de partituras, regência de orquestra, francês, história e geografia, e ciências musicais» (Dec. n.º 18 881: art. 10.º, citado em Gomes 2000: 35). O a partir de então designado «Conservatório Nacional» (CN) passou a ser dirigido pelo director do Conservatório Nacional de Teatro, Júlio Dantas, com o cargo de inspector. À frente da secção de música manteve-se Viana da Mota, até ao seu afastamento por limite de idade em 1938. Consequência desta medida foi também um decréscimo significativo do número de alunos. Em 1939, L. de F. Branco foi afastado compulsivamente das suas funções. Ivo *Cruz assumiu a direcção do CN entre 1938 e 1971, instalando-se, face à nova reforma, um regime de resistência em termos pedagógicos por parte do corpo docente e de mitificação de Viana da Mota e da sua obra pedagógica (Gomes 2000). Várias tentativas de revitalização do CN foram ensaiadas ao longo destes anos, mas, como refere Cruz

(1985), não foram aprovadas, nem reprovadas. Célebre ficou a polémica desencadeada pelo jornal *O Século* responsabilizando o CN pela situação de crise que atravessava a vida musical nacional. Entre as iniciativas da EMCL salientem-se as do Collegium Musicum (1942), série de concertos assegurados pelos professores, os concertos de A Nova Geração (1947), promovendo ex-alunos, e a recuperação do espaço físico (1946). Entre 1946 e 1960 foram publicadas sete edições do *Boletim do Conservatório Nacional*, que documentam as realizações aí ocorridas. Só em 1971, na sequência da «primavera marcelista», surgiu uma iniciativa que marcou, apesar de toda a sua indefinição, o início do processo de renovação de que o CN tanto carecia: o chamado «regime de experiência pedagógica», decretado pelo então ministro da Educação Veiga Simão, e orientado pela Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório presidida por Madalena *Perdigão. Principais iniciativas foram a criação de três novas escolas – Cinema, Educação pela Arte e Dança –, que até então funcionavam apenas como secções da Escola de Teatro, a abertura de uma secção da Escola Preparatória Francisco Arruda para ensino integrado nas áreas da música e dança, e a uniformização dos planos de estudos em todas as áreas do *ensino da música (Lamas e Barbosa 2000). A secção de música passou a designar-se «Escola de Música do Conservatório Nacional», designação que ainda hoje conserva. O extraordinário crescimento da população escolar fez com que, por razões de espaço, o Museu Instrumental do Conservatório tenha sido forçado a abandonar o edifício dos Caetanos (id.), iniciando uma melindrosa e penosa excursão que só veria o seu fim com a fundação do Museu da Música



Federico Sopena, director do Real Conservatório de Madrid, durante uma conferência no Conservatório Nacional, 1955. Espólio do Conservatório Nacional, Biblioteca Nacional.

em 1994. A eclosão do 25 de Abril de 1974 levou a uma alteração significativa da gestão do CN, com, numa primeira fase, a eleição de comissões directivas para cada escola, a criação de uma comissão de gestão para todo o CN e, já em 1978, a nomeação de um gestor por parte do Estado. Consequências práticas foram também a extinção de alguns dos aspectos mais marcantes da experiência pedagógica, nomeadamente o funcionamento do ensino integrado e a extinção da Escola de Educação pela Arte, tendo a EMCL neste processo um papel particularmente relevante, reclamando a natureza específica da sua formação e o peso institucional como maior escola que era. Em 1983, com a EMCL já autónoma em relação às restantes escolas (id.), foi publicado o Dec.-Lei n.º 310/83, que integra o ensino artístico no modelo geral de ensino, institucionalizando a Escola Superior de Música de Lisboa integrada no ensino politécnico, independente do CN, e equiparando a EMCL a uma escola de ensino secundário. Não foi sem polémica e dificuldades que estes desenvolvimentos se deram, tendo havido uma contestação muito significativa no seio da EMCL, e de outras escolas até inícios dos anos 90, quer ao nível da legitimidade da separação das escolas, quer ao nível da eficácia da integração no sistema geral de ensino (Gomes 2000). Uma série de medidas legislativas pontuais têm procurado responder a estas questões até que se realize nova reforma.

Bibliografia: Andrade, Isabel Freire de (1989) «Edições periódicas de música e periódicos musicais em Portugal», *BAPEM* 62: 47-50; Branco, João de Freitas (1995/1959) *História da música portuguesa*. Mem Martins: Europa-América; Id. (1987/1971) *Viana da Mota: Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*. Lisboa: FCG; Colaço, Alexandre Rei (1923) *De música*. Lisboa: s.e.; Cruz, Ivo (1985) *O que fiz e o que não fiz*. Lisboa: s.e.; Gomes, Carlos Alberto Faisca Fernandes (2000) *Contributos para o estudo do ensino especializado de música em Portugal*. Memória final do CESE, Instituto Piaget, Almada [documento policopiado]; Lamas, Elisa; Barbosa, António Menéres (2000) «Breve nota sobre o Conservatório» [comunicação a Encontro de Rotários em Lisboa; doc. ms.]; Perdigão, Madalena (1988) «Aspectos da experiência pedagógica de 1971-1974» in AAVV, *Conservatório Nacional: 150 anos de ensino do teatro: Homagem a Almeida Garrett*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema; Rosa, Joaquim Oliveira Carmelo (1999) «Essa pobre filha bastarda das artes»: *A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL [doc. policopiado]; Scarnecchia, Paolo (ed.) (1986) *La Musica in Portogallo*. Roma: CLD-IM; Vasconcelos, António (2002) *O Conservatório de Música: Professores, organização e políticas*. Lisboa: ME-Instituto de Inovação Educacional.

JOAQUIM CARMELO ROSA

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA (ESML). Instituição de ensino criada em 1983 como resultado da reconversão do *Conservatório Nacional e integrada no Instituto Politécnico de Lisboa em 1985. Visa a formação de músicos

profissionais (instrumentistas, cantores e compositores) e professores para o *ensino de música especializado. Tendo autonomia artística, científica e pedagógica, oferece cursos de bacharelato e licenciatura nas seguintes áreas: Canto, Canto Gregoriano, Composição, Direcção Coral, Formação Musical e Instrumentos (Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Flauta, Flauta de Bisel, Oboé, Clarinete, Saxofone, Fagote, Trompa, Trompete, Trombone, Percussão, Piano, Cravo e Órgão). Os primeiros cursos de bacharelato e actividades de «extensão cultural» (audições, concertos, *master classes*, seminários, etc.) iniciaram-se no ano lectivo 1986-1987. Os cursos superiores leccionados no *Instituto Gregoriano de Lisboa foram integrados na ESML em 1990. Entre 1983 e 1995 esta foi dirigida por uma Comissão Instaladora, presidida por António Menéres Barbosa. Com a homologação dos seus estatutos em 1995, terminou o «período de instalação», passando a ter um director, Christopher *Bochmann (desde 1995). Da ESML, frequentada no ano 2000 por c. 270 alunos, saíram alguns dos mais destacados cantores, compositores e instrumentistas do meio musical português da actualidade.

CHRISTOPHER BOCHMANN

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E DAS ARTES DO ESPECTÁCULO (ESMAE). Instituição de ensino integrada no Instituto Politécnico do Porto, criada em 1983, com existência efectiva desde 1985. Inicialmente designada «Escola Superior de Música», a denominação actual foi adoptada em 1994, aquando da criação do Departamento de Teatro, estando ainda prevista a constituição de um Departamento de Dança. A comissão instaladora foi presidida por Helena Sá e *Costa (1983-1989) e por Teresa *Macedo (1989-1993). O Departamento de Música visa a formação de músicos profissionais (instrumentistas, cantores e compositores) e professores para o *ensino de música especializado. No final do século, oferecia cursos de bacharelato e licenciatura nas áreas de Instrumento (Violino, Violela, Violoncelo, Contrabaixo; Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Saxofone; Trompa, Trompete, Trombone, Tuba; Percussão; Piano, Piano de Acompanhamento, Guitarra, Cravo e Flauta de Bisel), Canto, Composição, Formação Musical, Jazz e Produção e Tecnologias da Música. Entre os grupos musicais da ESMAE salientam-se a Orquestra Sinfonietta, o Drumming (grupo de percussão), o Coro, a Orquestra de Saxofones e a Orquestra de Jazz. Na estrutura logística destaca-se o Café-Concerto e o Teatro Helena Sá e Costa (250 lugares). A escola tinha, no final do séc. xx, c. 440 alunos (310 de música e 130 de teatro) e 75 docentes.

FRANCISCO MELO

ESCOLAS PROFISSIONAIS DE MÚSICA. Instituições privadas de ensino e de divulgação musical, não superior, criadas ao abrigo do Dec.-Lei n.º 26/89, de 21 Jan., posteriormente alterado pelos Dec.-Lei n.ºs 70/93, de 10 Mar., e 4/98, de 4 Jan. As escolas profissionais de música inserem-se, enquanto modalidade especial de educação e formação, no contexto de uma política de diversificação, de inovação e de territorialização das ofertas educativas e formativas artístico-musicais, a que não são alheios os fundos comunitários (DES 1996). Demarcando-se das formações existentes, as escolas profissionais, sujeitas à tutela científica, pedagógica e funcional do Ministério da Educação, foram constituídas a partir de diferentes instituições promotoras e modelos de parcerias, agora institucionalizadas em entidades proprietárias. Os planos de estudo para os cursos básicos de nível II (equivalente ao 9.º ano de escolaridade) e cursos secundários de nível III (equivalente ao 12.º ano) são integrados. No primeiro caso existem duas componentes de formação (sociocultural e técnica, tecnológica e prática/artística), ocupando cada uma metade da carga horária total. No segundo, as componentes curriculares dividem-se em sociocultural (25 %), científica e técnica (25 %) e tecnológica, prática e artística (50 %). A duração da formação é de três anos em cada nível e está construída entre as 2900 e as 3600 horas de aprendizagem, quer em situação de aula quer em contextos de trabalho diferenciados (Marques 1993). A progressão no plano de estudos efectua-se através da consecução das aprendizagens definidas para cada módulo, conjunto de módulos, ou projectos pluridisciplinares, de acordo com «dispositivos pedagógicos, organizativos e administrativos necessários a uma progressão diversa, individualizada e flexível» (DES 1996: 12). A sua conclusão realiza-se através da Prova de Aptidão Profissional de natureza transdisciplinar e que pretende a integração de todas as competências e saberes adquiridos, devidamente articulados na forma de um projecto pessoal. A interligação e integração das escolas profissionais de música e dos alunos na comunidade e a criação e o desenvolvimento de hábitos artísticos e culturais nas regiões onde se inserem têm sido preocupações dominantes em termos pedagógicos e organizacionais, consubstanciadas na realização de animações musicais, concertos regulares, estágios de orquestra, seminários e *master classes* em diferentes áreas disciplinares e artísticas. Das dez escolas que estiveram em funcionamento, permanecem em actividade seis: Escola Profissional de Artes da Beira Interior, Covilhã; Escola Profissional de Artes de Mirandela; Escola Profissional Artística do Vale do Ave, Vila Nova de Fama-

licão; Escola Profissional de Música de Espinho; Escola Profissional de Música de Évora e Escola Profissional de Música de Viana do Castelo. A formação ministrada nestas escolas divide-se entre o nível II e o nível III, com vários tipos de cursos: Instrumentos de Cordas, Instrumentos de Sopro, Instrumento, Percussão, Prática Orquestral, Técnicos de Áudio, Teatro e Música e Novas Tecnologias (ME/DES-NEP). No ano lectivo de 1996-1997 estiveram matriculados nestas escolas 682 alunos (ME 1997). Apesar das potencialidades evidenciadas desde a sua fundação, as escolas profissionais de música apresentam algumas fragilidades no que se refere à relação formação-emprego-trabalho, às práticas de auto-avaliação organizacional, à dependência das fontes de financiamento e às dificuldades de autofinanciamento (DES 1996; Silva 1996; Oliveira *et al.* 1995). Com a limitação dos fundos estruturais provenientes da União Europeia, um dos desafios mais importantes a que as escolas profissionais de música têm de responder é a construção de alternativas aos modelos existentes, respondendo de um modo criativo e inovador às exigências relacionadas com o desenvolvimento dos recursos humanos e com os diferentes contextos sociais e culturais onde se inserem.

Ver também: Ensino da música.

Bibliografia: Alves, José Matias (1992) *Modos de organização, direcção e gestão das Escolas Profissionais*. Diss. de mestrado, IE-UM; Coopers & Lybrand (1992) *Avaliação do desempenho das Escolas Profissionais: Caracterização do sistema*. Lisboa [documento policopiado]; Departamento do Ensino Secundário (DES) (1996) *Dinâmicas, memória e projectos das Escolas Profissionais*. Porto: ME-DES; Marques, Margarida (1993) *O modelo educativo das Escolas Profissionais, um campo potencial de inovação*. Lisboa: EDUCA-Formação; ME (1997) *Encontros no Secundário: Documentos de Apoio ao Debate 2: Ensino Especializado de Música*. Lisboa: ME. Departamento do Ensino Secundário; Oliveira, F.; Rodrigues, H.; Vasconcelos, A. A. (1995) «As Escolas Profissionais de Música em Portugal em 1995», *BAPEM* 86 (Maio/Junho): 16-23; Silva, J. Montalvão e (coord.) (1996) *Avaliação do sistema das Escolas Profissionais*. Lisboa: ME; Vouga, Célia (1992) *As Escolas Profissionais Artísticas* [comunicação apresentada no Encontro Nacional de Escolas Profissionais Artísticas, Costa de Caparica, 4-6 Jul.].

ANTÓNIO ÂNGELO VASCONCELOS

ESTRONDO. Conjunto de idiófones e membranofones de percussão associado, de uma forma geral, às práticas do *Entrudo um pouco por todo o país e, em particular, às *cavalhadas em Vil de Moinhos, Viseu, onde é sinónimo de *zés-pereiras. O repertório executado no Entrudo é constituído por padrões rítmicos curtos de carácter repetitivo executados com um volume alto, procurando traduzir musicalmente o significado literal da palavra «estrondo». Os conjuntos instrumentais são, na maior parte das vezes, constituídos de forma improvisada e aleatória, contando com a participa-

ção de toda a comunidade e incluindo, para além de instrumentos musicais, objectos de uso quotidiano, como tachos e painéis de metal ou objectos naturais com propriedades acústicas distintas, como *pinhas, seixos, *pedrinhas, etc. No âmbito das cavalhadas refere-se ao conjunto instrumental constituído por um número variável de instrumentos musicais que abre o desfile, antecedendo a procissão. Durante o séc. XIX, o estrondo foi progressivamente substituído por um conjunto-padrão de membranofones e idiofones igual aos zés-peireiras. Em Vil de Moinhos o Conjunto Zés-Peireiras Os Bombos de Vil de moinhos encarrega-se da sua performance.

ROSA CLARA NEVES

ESTUDANTINA. VER Tuna.

ESTÚRDIA. VER Tuna.

ETNOMUSICOLOGIA. 1. Enquadramento geral. 2. Portugal. (i) Dos cancioneiros oitocentistas às etnografias regionais e às primeiras tentativas de sistematização da música de matriz rural no princípio do século XX. (ii) O Estado Novo e a construção da nação através da cultura popular. (iii) «Canção popular» e militância cultural. (iv) Do levantamento extensivo da música em contextos rurais aos estudos em torno de regiões ou géneros poético-musicais e coreográficos no último quartel do século XX. (v) A institucionalização da moderna etnomusicologia.

1. Enquadramento geral. A etnomusicologia é uma disciplina científica que estuda a música nas suas múltiplas dimensões, nomeadamente a social, a cultural, a política, a cognitiva e a estética, e.o. Caracteriza-se pela abordagem multidisciplinar, cruzando perspectivas teóricas e metodológicas da musicologia, da antropologia, da sociologia, da história, da linguística, da psicologia, da etnocoreologia e dos estudos culturais. Integra, igualmente, como objecto de estudo, outros modos expressivos ligados à música como a dança, a poesia e o teatro, e.o. Constituinte a música como prisma privilegiado, a etnomusicologia aborda problemáticas centrais nas ciências sociais e humanas, tais como a globalização, a mediação, a construção de identidades, o nacionalismo, as diásporas, o colonialismo e o pós-colonialismo, e.o. Abordando um leque diversificado de géneros e estilos musicais nos contextos local, regional, nacional ou global, indaga o modo como ideias e valores sociais enformam a produção e o consumo musicais, e como a música configura processos sociais e identidades. Desde a segunda metade do séc. XX que a disciplina está plenamente instituída nos sistemas universitários europeu e norte-americano, onde continua em

expansão, assim como em outros países como a Austrália, o Brasil, a China, o Canadá e o Japão. O estudo da etnomusicologia é geralmente realizado a nível de pós-graduação (mestrado e doutoramento) em departamentos de música, ciências musicais ou antropologia. A investigação etnomusicológica também decorre no âmbito de arquivos sonoros e audiovisuais, museus etnográficos ou de música, bem como em diversos institutos de investigação. Em Portugal, a etnomusicologia foi institucionalizada em 1980, no Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (DCM-FCSH-UNL), primeiro no âmbito da licenciatura em Ciências Musicais, e, a partir de 1990, constituindo uma área de especialização aos níveis de mestrado e doutoramento. A fundação do Instituto de Etnomusicologia na FCSH-UNL, em 1995, veio consolidar e expandir a investigação etnomusicológica em Portugal. A moderna etnomusicologia configurou-se inicialmente a partir de diversas abordagens ao estudo de práticas musicais extra-europeias e de tradições musicais europeias de matriz rural que se desenvolveram dentro e fora da academia. Na verdade, o interesse pelo conhecimento das culturas expressivas em espaços dominados por poderes coloniais europeus remonta aos primeiros contactos dos exploradores, missionários e colonos portugueses, e.o, com os povos dos continentes africano, americano e asiático (Castelo-Branco 1997). Do mesmo modo, colonizadores e estudiosos de outros países europeus (missionários, antropólogos, musicólogos, e.o.) também se dedicaram ao estudo das práticas expressivas sobretudo em África, no Médio Oriente e na Ásia. Apesar do quadro colonial e da perspectiva evolucionista que enformaram tais estudos a partir de finais do séc. XIX e durante as primeiras décadas do séc. XX, os registos produzidos (etnografias, transcrições musicais, gravações sonoras, e.o.), despertaram interesse pela riqueza e diversidade das práticas expressivas fora da Europa. É no quadro colonial e num ambiente intelectual imbuído pelas ideias do evolucionismo unilinear que um dos paradigmas de investigação que antecedeu a moderna etnomusicologia foi desenvolvido em Berlim ao longo das primeiras três décadas do séc. XX, o da «musicologia comparada» (*vergleichende Musikwissenschaft*). A disciplina foi institucionalizada no princípio do século passado no Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, no âmbito do qual foi fundado o segundo arquivo sonoro mais antigo do mundo (Berliner Phonogrammarchiv), em 1900, sendo que o primeiro havia sido fundado em Viena em 1899 (Vienna Phonogrammarchiv). O principal objectivo da musicologia compa-

rada foi o de estudar os processos cognitivos que caracterizam os seres humanos através da sua produção musical e de explicar as origens da música e o seu percurso evolutivo a nível universal (Hornbostel 1903, 1905). Os principais protagonistas da musicologia comparada (Carl Stumpf, 1848-1936, Otto Abraham, 1872-1926, e Erich Moritz von Hornbostel, 1877-1935), formados em psicologia e nas ciências naturais, desenvolveram um trabalho de laboratório assente numa metodologia comparativa inspirada nas ciências naturais. As suas fontes eram constituídas por gravações sonoras feitas por colectores, viajantes, missionários (viabilizadas pelo então recém-inventado fonógrafo Edison), complementadas pela observação esporádica de grupos musicais oriundos de outros continentes de visita à Europa no âmbito de exposições universais ou eventos semelhantes, e complementada pela bibliografia produzida por antropólogos ou missionários, e.o. estudiosos. Apesar de uma actividade de apenas três décadas, a musicologia comparada teve um grande impacto na institucionalização da disciplina que veio mais tarde a ser designada por «etnomusicologia», no desenvolvimento de uma metodologia sistemática e de um vocabulário especializado, bem como no estabelecimento dos arquivos sonoros como repositórios de suportes gravados e instituições de investigação [VER Arquivos, bibliotecas e museus, I. 2]. Embora a comparação tenha sido utilizada por estudiosos de música de matriz rural em Portugal (Pestana 2008: 196-197) como Edmundo Correia Lopes (1926) ou Gonçalo *Sampaio (1986/1940), as ideias e métodos da musicologia comparada apenas foram aplicados por Rebelo *Bonito (Id.: 204-206), que os conheceu através das publicações em espanhol de Marius Schneider, musicólogo alemão que foi discípulo de Hornbostel, sucedendo-lhe na direcção do Arquivo Fonográfico de Berlim, em 1934, tendo sido posteriormente fundador e director do Departamento de Etnomusicologia do Instituto Español de Musicología (1944), em Barcelona. O termo «etnomusicologia» foi proposto, em 1950, pelo estudioso holandês Jaap Kunst (1891-1960) em substituição de «musicologia comparada», que, segundo o autor, realçava o método comparativo em detrimento de outros métodos também centrais no estudo da música (Kunst 1950). Em especial, no período do pós-guerra, o trabalho de terreno enquanto metodologia intensiva que caracterizava a antropologia cultural passou a constituir uma prática generalizada na etnomusicologia. A designação «etnomusicologia» — apesar de controversa e manifestamente desadequada, tendo em conta o alargamento do objecto de estudo da disciplina, sobretudo des-

de o último quartel do séc. xx (englobando a música popular urbana em todas as suas manifestações, assim como a música erudita ocidental, domínios que Kunst havia excluído do objecto de estudo da disciplina) — foi adoptada em muitas línguas europeias, permanecendo como o termo mais utilizado para abranger não apenas a moderna etnomusicologia como também os outros paradigmas de investigação que a antecederam. Na América do Norte assinala-se ainda, a partir do segundo quartel do séc. xix e até meados do séc. xx, o estudo, a documentação sonora e a textualização do património expressivo da população indígena norte-americana, levados a cabo por antropólogos e estudiosos de música, alguns financiados pelo governo, nomeadamente pelo Bureau of American Ethnology. O trabalho realizado neste âmbito também desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da antropologia e da etnomusicologia no continente norte-americano, sendo de destacar o papel do antropólogo Franz Boas (1858-1942) e de George Herzog (1901-1983), este último discípulo de Hornbostel que havia emigrado para os EUA em 1925 e estudado na Columbia University, onde foi influenciado por Boas. Por outro lado, na Europa, desde a segunda metade do séc. xviii — estimulados pelas ideias do iluminismo, e pelos movimentos nacionalista e romântico — que intelectuais, etnógrafos e compositores, e.o., se interessaram pelo registo e estudo do património expressivo rural dos seus países, tido como um dos pilares da nação. Neste quadro, configurou-se um paradigma de investigação que o etnomusicólogo norte-americano Jeff Titon designou por «folclore musical» (1997: 91). Esta designação distingue-se da expressão homónima utilizada em Portugal, desde final do séc. xix, com vários significados, nomeadamente para denotar os universos musicais rural e urbano tidos por autênticos e as práticas e repertórios musicais configurados pelo processo de *folclorização [VER Folclore]. Assente na ideologia nacionalista e no conceito de «povo» (*folk* na língua inglesa, *Volk*, na língua alemã), o folclore musical enquanto paradigma de investigação norteou-se pela ideia de que o património rural expressivo representa a «essência» da nação, pelo que urge «salvá-lo» da ameaça da «modernidade» e assegurar a sua preservação. Neste quadro, a «canção folclórica» (tradução do termo alemão *Volkslied*, cunhado pelo filósofo Johan Gottfried Herder, 1744-1803), criada e disseminada em ambiente rural, foi tida como «a alma do povo» e uma das expressões máximas da nação. Deste modo, integrava o projecto nacionalista a sua colecta, textualização, registo sonoro, análise e comparação, assim como a sua utilização co-

mo base para obras de *música erudita de cariz nacionalista e na elaboração de materiais para o *ensino da música. Em muitos países europeus, assim como em Portugal, o repertório constituído por «canções folclóricas», objectivado e fixado em registos sonoros e transcrições musicais, constituiu um cânone consolidado e perpetuado através do trabalho de sucessivas gerações de folcloristas, etnógrafos e de outros estudiosos, das representações de grupos formalmente constituídos e dos *arranjos ou recriações de compositores de música erudita. Alguns dos compositores e estudiosos europeus mais destacados, cujo trabalho se enquadra neste paradigma e que influenciaram estudiosos portugueses, incluem os húngaros Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967), o espanhol Felipe Pedrell (1841-1922), o inglês Ralph Vaughan Williams (1872-1958) e os colectores inglês e romeno, respectivamente, Cecil Sharp (1859-1924) e Constantin Brailoiu (1893-1958). Embora modelando o trabalho de colectores e folcloristas em alguns países europeus ao longo do séc. xx, este paradigma foi largamente substituído pela moderna etnomusicologia, sobretudo desde a segunda metade do século. Nesta entrada, o termo «etnomusicologia» designa os diversos paradigmas que caracterizaram a investigação em torno da música não erudita no actual território político português, assim como nos espaços que constituíram historicamente colónias portuguesas. **2. Portugal. (i) Dos cancioneiros oitocentistas às etnografias regionais e às primeiras tentativas de sistematização da música de matriz rural no princípio do século xx.** Entre meados de Oitocentos e a década de 70 do séc. xx, o estudo da música em contextos rurais configurou-se no âmbito de um domínio de conhecimento que se desenvolveu em torno da «cultura popular» tida como componente central na construção da nação (Leal 2000: 30). Este campo de saberes — etnografia, folclore, tradições populares, e.o. — possuía fronteiras fluidas, integrando disciplinas como a filologia, a história literária ou a arqueologia (Id.). A «cultura popular», conceptualizada como o património «autêntico» da população rural presumivelmente unida por um «espírito comum», incluía artefactos, modos de vida, linguagem, canções, dança, poesia, contos, e.o. modos de cultura expressiva. Desde meados de Oitocentos até à instauração da República em 1910, influenciados pelos movimentos romântico e nacionalista, etnógrafos, folcloristas, filólogos, arqueólogos, críticos, musicólogos, compositores e outros músicos abordaram a música rural como objecto de colecta e estudo, integrando-a, em alguns casos, numa abordagem mais vasta da cultura popular. Com a instauração da Repú-

blica (1910), a cultura popular desempenhou um papel central na construção «do estado democrático como estado cultural» (Ramos 2003). O «reaportuguesamento» do país com base no «conhecimento positivo» do mundo rural, campanha lançada pelo poeta Afonso Lopes Vieira (1878-1946), foi uma das pedras de toque do novo regime republicano (Id.: 35). Dando continuidade às abordagens utilizadas desde meados de Oitocentos, neste período o folclorismo — ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas (Castelo-Branco e Branco 2003: 1) — foi o principal instrumento da cultura do «patriotismo cívico» (Ramos 2003: 25). As obras dos republicanos Teófilo *Braga e José Leite de *Vasconcelos, duas figuras cimeiras da filologia e da etnografia, forneceram um modelo para colectores e estudiosos da música de matriz rural, ao integrarem práticas musicais e coreográficas na sua abordagem ao universo da cultura popular. No mesmo período, a maioria dos musicólogos históricos [VER Musicologia histórica] debruçou-se principalmente sobre a música erudita, à excepção de Ernesto *Vieira, que integrou géneros e agrupamentos musicais populares rurais e urbanos no seu *Diccionario musical* (1890), e Michel'Angelo *Lambertini, que apresentou uma síntese pioneira da história da música em Portugal que integra a música de matriz rural e expressões musicais populares urbanas (1920). **Cancioneiros oitocentistas.** Desde a segunda metade de Oitocentos até meados do séc. xx, a representação do que era tido por «cultura popular» integrou o entretenimento doméstico dos meios aristocráticos e burgueses, cujos serões eram preenchidos pela interpretação de músicos amadores de arranjos para piano, ou voz e piano, de um repertório diversificado que incluía obras amplamente divulgadas de música erudita, música de matriz rural e música popular urbana (*fado, *canção de Coimbra, canção do *teatro de revista, tango, e.o.). Publicadas em folhetos avulsos ou cadernos, estas *edições de música eram editadas e comercializadas por empresas, em Lisboa e no Porto, que desenvolviam múltiplas actividades comerciais ligadas à música. Uma parte dos *cancioneiros e outras colectâneas de composições vocais e instrumentais harmonizadas (a partir de recolhas dos detentores de tradição, ou através de intermediários) destinava-se a este mercado. A primeira colectânea que se conhece reúne canções de matriz rural e fados. Compilada e harmonizada por João António Ribas (1799-1870) — músico de origem espanhola radicado no Porto, onde foi director da orquestra do *Teatro Nacional de São João — foi publicada no Porto em 1857, doze anos antes da edição do primeiro cancioneiro literário

de T. Braga. Intitulada *Álbum de músicas nacionais portuguesas*, reúne harmonizações para piano ou voz e piano de 12 canções e danças, recolhidas nas regiões da Beira, Trás-os-Montes e Minho, além de canções de Coimbra e fados. No subtítulo da obra, J. A. Ribas assinala o facto de ter realizado trabalho de terreno, indicando que as «cantigas» e «tocatas» foram «transcritas nas respectivas localidades». A boa recepção desta colectânea atesta-se, quer pelas duas edições publicadas (1857 e 1960), quer pelo elogio tecido pelo musicólogo E. Vieira no seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (1900). Em 1872, uma década e meia após a publicação do *Álbum*, Adelino António das Neves e *Melo publicou uma colecção de «canções populares» constituída por transcrições musicais de melodias e de letras coligidas nas regiões de Coimbra, Minho, Trás-os-Montes e Açores. Numa nota introdutória, o compilador estabelece um paralelo entre as canções recolhidas e o meio natural envolvente, aludindo deste modo à «pureza» e à «naturalidade» (leia-se autenticidade) das «canções populares» que integram o volume. Na última década de Oitocentos, foi editado o *Cancioneiro* de músicas populares publicado por César das *Neves e Gualdino *Campos, no Porto (1893, 1895 e 1898). O *Cancioneiro* reúne 622 composições originais e transcrições de letras e melodias harmonizadas para piano e canto de diversos géneros musicais e coreográficos recolhidos no continente (sobretudo nas regiões da Beira Litoral, Douro Litoral e Alentejo), nos Açores, no Brasil e no então espaço colonial português (Cabo Verde, Goa e São Tomé e Príncipe). Abrange canções e danças de matriz rural (recolhidas, sobretudo, na segunda metade do séc. XIX, por uma rede de mais de 40 colectores em Portugal, Brasil e no espaço colonial abrangido), fado, outras canções urbanas portuguesas e estrangeiras, e géneros oriundos do espaço lusófono como o *mandó, a modinha e o lundum. César das Neves (compositor, professor, poeta e editor) efectuou algumas das recolhas e as harmonizações; G. Campos (jornalista) foi responsável pelas letras. O *Cancioneiro* de Neves e Campos cruza dois objectivos: disponibilizar música para o entretenimento doméstico dos meios aristocráticos e burgueses e reunir um conjunto alargado de repertório de música popular de Portugal e do então espaço colonial, à semelhança do trabalho empreendido por etnógrafos e filólogos, contribuindo deste modo para a «construção da ideia de nação, enquanto império» (Pestana 2008: 127). Embora tenha sido criticado por alguns estudiosos pela falta de rigor na escolha dos trechos e na sua representação (Lopes-Graça e Borba 1996/1956-1958: 294; Oliveira 1982:

39; Vasconcelos, 1895), ao longo do séc. XX o *Cancioneiro* de Neves e Campos serviu como referência para estudiosos e como fonte de repertório para diversos agrupamentos (*ranchos folclóricos, *orfeões, e.o.). Até à década de 80, para muitos estudiosos da música de matriz rural a compilação de um cancionário popular português foi um objectivo prioritário. ***Cancioneiros e etnografias regionais ou locais.*** A partir da última década de Oitocentos, observa-se um interesse na elaboração de etnografias musicais ou gerais (algumas das quais integram a música e outros aspectos da cultura expressiva) e cancionários, focando uma região ou localidade, tendência que se verifica até ao final do séc. XX, embora com menos intensidade no último quartel do século. Levadas a cabo por eruditos locais (padres, professores, jornalistas, militares, regentes, e.o.), que privilegiavam o contacto directo com as práticas expressivas locais, procurando documentar detentores de tradição idosos em localidades isoladas, estas obras contribuíram para o processo de construção da nação a partir da perspectiva das suas regiões. O trabalho etnográfico a nível regional intensificou-se durante o período do Estado Novo, tendo contribuído de modo significativo para o processo de folclorização. Neste período, eruditos locais fundaram e orientaram agrupamentos folclóricos, seleccionaram repertórios, associaram géneros e estilos musicais a regiões, contribuindo deste modo para a construção de um cânone e para a tipificação de repertórios e estilos. É com o cancionário literário açoriano de T. Braga (1869) e o romanceiro algarvio do arqueólogo Estácio da Veiga (1870) que o enfoque regional teve a sua expressão inicial. A primeira obra a focar a música numa região rural terá sido *Canções populares da Beira* (1896), de Pedro Fernandes *Tomás, uma colecção de melodias por ele recolhidas e harmonizadas. Professor e jornalista, norteou-se pelo ideal da autenticidade, tendo referido a influência que considerava negativa de géneros urbanos como a *opereta e o fado e a urgência em salvaguardar o património rural ameaçado. Cumpre igualmente referir revistas especializadas, algumas de enfoque regional, muitas das quais publicavam transcrições de letras e melodias, e descrições etnográficas: *A Tradição* (1899-1904), **Arte Musical, Ilustração Portuguesa, Revista Lusitana*, e.o. Até à década de 30 destacam-se ainda três obras com enfoque regional: a) *Cancioneirinho de Fozcoa*, de Edmundo Correia Lopes (1926), que indaga a origem da música popular, comparando-a com a música erudita, procurando ainda estabelecer uma área poética e musical peninsular (Pestana 2008: 196). b) *Etnografia da Beira* (1926-1971), obra em 11 volumes de

Jaime Lopes *Dias que, baseada num contacto directo com as populações da Beira Baixa, retrata o quotidiano rural, a cultura material, as crenças e a cultura expressiva, ilustrando a descrição etnográfica com desenhos, fotografias e transcrições harmonizadas. A actividade e impacto de J. L. Dias estenderam-se pelo período do Estado Novo. c) *Folklore do concelho de Vinhais*, do padre Firmino *Martins (1928, 1938), que se destaca pela extensa colecção de canções e romances editados pela primeira vez. **As primeiras tentativas de sistematização da música de matriz rural.** No início do séc. xx, surgiram as primeiras tentativas de sistematização da pesquisa e do conhecimento existente em torno da música de matriz rural. Em 1902, o Conselho de Arte Musical do *Conservatório Nacional (CN), publicou no primeiro número da *Revista do Conservatório Real de Lisboa* uma circular apelando à realização de recolhas (entendidas como transcrições musicais) com o intuito de as publicar na *Revista do Conservatório* (Lucci 1902: 15). Assente no ideal da autenticidade, a circular fornece orientações aos colectores, entre as quais registar a melodia e o maior número de variantes de modo «fiel» (sem nenhuma alteração do colector); indicar a localidade, época, e.o. Apesar de não ter tido resposta, a circular apontou, pela primeira vez, a necessidade de registar a música de matriz rural de modo sistemático. Mais de dez anos após a publicação da circular, o crítico António *Arroio (1913), num ensaio introdutório à colectânea de *canções e romances [VER Romanceiro] de P. F. Tomás, apela à utilização de um «método verdadeiramente científico» na colecta da canção popular (Id.: 7). Aponta as deficiências da transcrição musical como meio de registo, recomendando antes o uso do fonógrafo (Id.: 24), tendo referido que ele próprio havia efectuado gravações fonográficas de música em contextos rurais. Propõe ainda a primeira divisão do continente em quatro «áreas musicais», isto é, áreas geográficas onde se verificam traços musicais comuns: «toda a parte alta do país ao norte do Tejo», «as terras baixas que compreendem parte do Douro e toda a Estremadura», o Alentejo e o Algarve (Id.: 26-27). Influenciado pelas perspectivas evolucionista e difusionista vigentes no período, argumenta que as diferenças estilísticas na canção popular das regiões apontadas devem-se ao meio físico e às condições climáticas (Id.: 29). Embora a proposta de Arroio não tenha sido adoptada por outros estudiosos, inaugurou a perspectiva regionalista que viria a dominar a abordagem da música de matriz rural no país. A primeira visão de conjunto da música e dos *instrumentos musicais em contextos rurais do continente deve-se a Michel' Angelo Lambertini, musicó-

logo, editor e personalidade multifacetada. Na secção dedicada à «música popular» da entrada sobre Portugal na *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Albert Lavignac (1914-1934) descreve géneros e estilos musicais e coreográficos, bem como instrumentos musicais utilizados no meio rural, contextualizando-os histórica e culturalmente, relacionando os patrimónios erudito e tradicional, e discutindo as origens e influências externas de alguns instrumentos e características descritas. Refere-se ainda à profusão de *bandas filarmónicas nos meios rurais. Quanto aos géneros urbanos, centra-se no fado e, refutando uma origem antiga do género, situa a sua prática a partir de 1840. (ii) **O Estado Novo e a construção da nação através da cultura popular.** Durante o período do Estado Novo (1933-1974) aumentou o número de colectores e estudiosos da cultura popular, incluindo a música: folcloristas e etnógrafos afectos ao Estado Novo, servindo o seu projecto nacionalista; estudiosos que se opuseram ao regime totalitário; antropólogos e outros investigadores de perfil académico (Leal 2000: 37), alguns dos quais receberam apoio do Estado ou de autarquias sem se envolverem directamente nos seus projectos. Foi também neste período que se realizaram os primeiros estudos da música e dança de alguns dos povos nas então colónias portuguesas, nomeadamente Angola, Cabo Verde e Moçambique. **Política cultural, folclorização e prática etnográfica.** A *política cultural do Estado Novo instrumentalizou a cultura expressiva para inculcar a sua ideologia nacionalista. Concebida por António Ferro, foi implementada por instituições do Estado com destaque para o *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), a *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, as Casas do Povo e a Emissora Nacional de Radiodifusão — ENR [VER Rádio]. A partir de meados da década de 30, um conjunto de folcloristas e etnógrafos afectos ao regime estado-novista desempenhou um papel central no processo de folclorização promovido e regulado pelo Estado (Castelo-Branco e Branco 2003). Alguns trabalharam a nível nacional, mas a maioria desenvolveu as suas actividades numa localidade ou região, mediando entre populações rurais e instituições do Estado. Encetaram uma actividade múltipla: recolher, seleccionar, «corrigir», textualizar e efectuar registos sonoros de repertórios musicais e coreográficos tidos por «típicos» de uma região; configurar o modo da sua exibição, fundando e orientando grupos folclóricos, orfeões ou grupos corais para o efeito; elaborar arranjos, composições musicais e monografias a partir do material recolhido. Este trabalho contribuiu para a configuração de um

cânone para o folclore que se cristalizou até ao final do século. O papel do folclorista Armando *Leça foi fundamental neste processo nos âmbitos nacional e regional, sobretudo no Norte e Centro do continente (Pestana no prelo). No seu primeiro livro (1922), reúne um conjunto de ensaios e transcrições musicais da música em contextos rurais em várias regiões do país. Norteado pela ideologia nacionalista e seus ideais de autenticidade, esboça a visão regionalista do país que enformou o seu trabalho posterior, incluindo a sua segunda monografia (1947). A partir de meados da década de 30, efectuou um levantamento da música em contextos rurais de norte a sul do país. Criou ainda arranjos e novas composições a partir da música recolhida, orientou ranchos folclóricos (Id.), integrou júris de concursos e outras iniciativas que exibem patrimónios locais, com destaque para o *Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal promovido pelo SNI, evento instrumental na institucionalização de um modelo para a representação visual e sónica do país (Félix 2003). Leça integrou o júri nacional do concurso e ainda o júri da província do Douro Litoral. No ano seguinte, no âmbito da comemoração do duplo centenário, foi encarregue, em colaboração com a ENR, de efectuar o registo sonoro de práticas musicais rurais do continente. Levou a cabo o primeiro levantamento extensivo da música em 82 localidades rurais, em dez das então 11 províncias do continente (Pestana, no prelo). Antes das gravações de Leça, e além dos registos fonográficos referidos por A. Arroio, apenas o musicólogo alemão Kurt *Schindler havia efectuado gravações em Trás-os-Montes, em 1932, no âmbito de uma recolha mais extensiva levada a cabo em Espanha. O papel de Leça foi fundamental no estabelecimento do registo sonoro associado ao contacto com as populações como condição indispensável para o estudo das práticas locais; na construção de uma perspectiva regionalista do património musical rural; e na configuração do processo de folclorização (Id.). Na década de 30, salienta-se ainda o contributo do diplomata e folclorista inglês Rodney *Gallop. Tendo permanecido em Portugal, entre 1931 e 1933, contactou com práticas musicais rurais (Alentejo, Beira Alta, Beira Baixa, Estremadura, Minho e Trás-os-Montes), com o fado e com a canção de Coimbra. Com base nesta vivência e nas transcrições musicais que efectuou *in loco*, publicou em inglês, na década de 30, uma dezena de artigos em revistas de musicologia e folclore, e dois livros, um dos quais traduzido para português e publicado em duas edições (1936; 1937/1960). As suas publicações constituíram até aos anos 80 uma das poucas referências em língua inglesa sobre a música não erudita em Portugal.

No seu livro editado em português, documenta e descreve algumas das características da «canção rústica» e apela à sua salvaguarda através de três medidas: o registo escrito de melodias, a formação de grupos nas aldeias com o intuito de preservar a tradição local e a documentação fonográfica dos detentores de tradição (Id.: 36). Tal como para outros folcloristas europeus do mesmo período, as origens da «arte popular» constituíram uma das suas preocupações. Baseando-se no conceito de *guskenes Kulturgut*, propôs que o «povo não cria: apenas reproduz» as práticas das «esferas sociais mais elevadas» (Id.: 11), perspectiva posteriormente refutada por F. Lopes-Graça (1973/1953). **Etnografias locais e regionais.** No período do Estado Novo, vários etnógrafos e folcloristas dedicaram-se à documentação e ao estudo de repertórios locais de música e dança. Muitos levaram a cabo igualmente pesquisa noutros domínios a nível local como a história, a etnografia, a arqueologia, a lexicografia, a poesia e o teatro populares. Além de estudiosos, eram compositores, escritores e regentes de bandas filarmónicas ou orfeões. A maioria exercia funções profissionais nas localidades onde desenvolvia a sua investigação, tais como o sacerdócio, o ensino, a actividade militar ou a administração autárquica. Destacam-se pelo seu contributo e impacte Abel *Viana (Alto Minho e Alentejo), Almeida *Campos (Beira Alta), António Maria *Mourinho (Terras de Miranda, Trás-os-Montes), António *Marvão (Alentejo), Azinhal *Abelho (Alentejo), Carlos *Santos (Madeira), Gonçalo *Sampaio (Minho), Fernando Pires *Lima (Douro Litoral e Minho), Guilherme *Felgueiras (Estremadura e região Norte), J. L. Dias (Beira Baixa), Jaime Pinto *Pereira (Beira Alta), Joaquim *Roque (Alentejo), José Maria *Marques (região do Vouga), Manuel Joaquim *Delgado (Alentejo), *Pombinho Júnior (Alentejo). Interessados em «salvar» repertórios locais tidos por antigos, publicaram os resultados da sua pesquisa em cancionários, monografias e artigos em jornais e periódicos locais ou regionais. Alguns foram ainda colaboradores do periódico **Mensário das Casas do Povo*, um dos meios utilizados pelo Estado Novo para a doutrinação das populações rurais e para a intervenção no movimento folclórico. Tidas como referência, sobretudo por agentes culturais locais e por entidades do Estado ligados ao movimento folclórico, algumas obras produzidas por «eruditos locais» ou outros estudiosos foram reeditadas no final do século, integrando por vezes alguns textos inéditos (p.ex. Martins 1997, Marvão 1997, Pereira 1990, Roque 1990). Desde a última década do séc. xx, o trabalho de vários estudiosos da música de matriz rural aos níveis local e nacional

constituiu objecto de estudos levados a cabo por etnomusicólogos e antropólogos [VER IV]. *As práticas etnográficas e documentais de Vergílio Pereira e Artur Santos*. No período que se estende entre 1947 e 1963, destaca-se o trabalho desenvolvido por Vergílio *Pereira no Norte do país. Regente de coros, professor e compositor, em 1947 integrou a Comissão de Etnografia e História da Província do Douro Litoral (órgão da Junta de Província do Douro Litoral, em actividade entre 1937 e 1959), que patrocinou o levantamento da música em contextos rurais que o autor levou a cabo nos concelhos de Cinfães (1947), Resende (1948), Arouca (1953-1955) e Santo Tirso (1958). Trata-se de uma recolha sistemática e extensiva, feita *in loco*, que resultou em cançoneiros (1950, 1957 e 1959) e em outras publicações, assim como em registos sonoros efectuados nos concelhos de Arouca e Santo Tirso (a partir de 1955). Documentou ainda práticas polifónicas nas zonas fronteiriças do Gerês (1957) e Miranda do Douro (1959). Crítico da abordagem dos grupos folclóricos, interessou-se sobretudo pelo repertório que considerou «antigo», «autêntico» e com «qualidade artística», passível a arranjos e estilizações para agrupamentos corais, tendo privilegiado géneros polifónicos femininos (*cramóis, cantas, e.o.), canções de trabalho e repertório religioso (Pestana 2008: 163-188). Entre 1961 e 1963, contando com o apoio da comissão de etnomusicologia da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), prosseguiu o registo sonoro, fotográfico e textual das práticas musicais rurais no Douro Litoral, na Beira Baixa e na Beira Alta. O *corpus* coligido por Pereira nos concelhos de Cinfães e Resende foi submetido a análise pelo folclorista e crítico R. Bonito, que comparou canções de embalar e cânticos de natividade em Portugal e Espanha, propondo uma tipologia de temas para cada género, examinando ainda as possíveis ligações entre as cantas e os *cramóis* e o *gymel* e fabourdão medievais (Id.). Com efeito, o levantamento extensivo de Pereira e a análise comparativa de Bonito trouxeram uma abordagem sistemática sem precedentes no panorama de investigação em torno da música rural em Portugal, tendo decorrido ao longo de um período prolongado durante o qual Pereira contactou directamente com os detentores de tradição que estão identificados e retratados nos seus cançoneiros. Os registos que efectuou integraram um arquivo sonoro de âmbito provincial, constituindo uma iniciativa inédita no país (Id.). A criação de uma linguagem musical erudita de cunho nacionalista foi o principal objectivo que norteou o levantamento e os registos sonoros da música rural levados a cabo por Artur *Santos, entre 1939 e 1965, no continente, nos arquipéla-

gos dos Açores e da Madeira e em Angola. Compositor e professor no CN, a ele se deve igualmente a primeira tentativa de institucionalização da etnomusicologia em Portugal. Enquanto funcionário da Emissora Nacional, fez o seu primeiro levantamento em zonas rurais fronteiriças (1936-1943), tendo baseado algumas das suas composições nas melodias que recolheu. Em Angola, realizou levantamentos nas regiões da Lunda e do Alto Zambeze (1949), com o apoio da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). Efectuou ainda registos sonoros na Beira Baixa e na Beira Alta (1956) a convite da BBC. O levantamento mais extensivo que realizou foi nos Açores (Terceira, 1952; São Miguel, 1952-1953 e 1959-1960; Santa Maria, 1955 e 1957-1958) com o patrocínio do Instituto Cultural de Ponta Delgada, da Junta Geral do Distrito Autónomo de Angra do Heroísmo e do Instituto de Alta Cultura. Parte dos registos sonoros efectuados nos Açores e nas Beiras foram editados, tendo sido oferecidos a numerosas instituições especializadas no estudo da *música tradicional em vários continentes. Efectuou igualmente levantamentos na Madeira (1959 e 1962-1963) com o patrocínio da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal. Modelou o seu trabalho no de B. Bartók, tendo sido muito exigente no que respeita à qualidade das gravações efectuadas. Apresentou palestras em vários países europeus, onde contactou com algumas das instituições mais relevantes da etnomusicologia e do folclore da época, como o International Council for Folk Music e a English Folk Song and Dance Society, contactando igualmente com algumas das suas mais destacadas figuras intelectuais como Jaap Kunst, Paul Collaer ou André Schaeffner. Delineou o projecto do primeiro Centro de Estudos Etnomusicológicos no país, que chegou a ser criado em 1964, sem ter sido viabilizado financeiramente. Integrou a Comissão de Etnomusicologia da FCG (1960), que se destinava a avaliar projectos de levantamento e investigação em torno da música tradicional (Cruz 2001). Apesar da importância dos legados documentais de V. Pereira e de A. Santos, e do carácter sistemático que imprimiram ao trabalho etnográfico, não alcançaram o devido reconhecimento público. Os registos sonoros de V. Pereira permanecem inéditos e apenas uma parte dos registos de A. Santos foram editados. *O discurso etnográfico de cariz académico e a abordagem da cultura expressiva nas obras de Jorge e Margot Dias, de Ernesto Veiga de Oliveira e de José Redinha*. A partir de final da década de 40, o panorama de investigação em torno do património rural conta com a iniciativa de Jorge *Dias, que instituiu a antropologia portuguesa de perfil académico, tendo contribuído

para a autonomização do discurso etnográfico (Leal 2000: 37-39). Jorge Dias e o seu grupo de colaboradores (Margot *Dias, Fernando Galhano, Ernesto Veiga de *Oliveira e Benjamin Pereira) lançaram o projecto do Atlas Etnográfico Português no âmbito do qual foram realizados estudos sobre a cultura material, nomeadamente sobre os instrumentos musicais populares portugueses no continente e nos Açores, levado a cabo por E. V. de Oliveira (2000/1982/1966). As monografias de J. Dias sobre Vilarinho da Furna (1948), Rio de Onor (1953) e os Macondes de Moçambique (1964 e 1970) documentam práticas e repertórios musicais e coreográficos locais, graças à colaboração de M. Dias, etnóloga com formação musical. Jorge Dias preocupou-se igualmente com o impacto do movimento folclórico (1970a) e com a difusão do *cavaquinho (1967). Margot Dias contribuiu ainda com o primeiro estudo sistemático sobre os instrumentos musicais de Moçambique (1986). O estudo dos instrumentos populares portugueses, levado a cabo entre 1960 e 1964 por E. V. de Oliveira com o apoio da FCG, enquadra-se no interesse do grupo de J. Dias pelos instrumentos musicais e a sua distribuição geográfica no país enquanto cultura material. O primeiro levantamento do género documental, de modo sistemático, a história, a morfologia, as funções e parte do repertório dos instrumentos musicais focados. Propõe ainda uma distribuição geográfica dos instrumentos, contrastando o interior arcaizante, onde predominam instrumentos do «ciclo pastoril» e o litoral mais sujeito a influências externas, onde se concentram as violas tradicionais [VER Violas regionais]. O estudo tornou-se uma referência para estudiosos e músicos. Enquadrado nas abordagens difusionistas da cultura material, comportando necessariamente uma visão estática da cultura, o estudo sobre os instrumentos musicais populares de E. V. de Oliveira é de inegável valor pelo rigor da documentação histórica e etnográfica e pelo estímulo que deu a músicos urbanos para explorar os instrumentos e estilos musicais tradicionais em novos enquadramentos [VER Música popular]. Uma preocupação com a recolha e classificação de objectos de cultura material associados à cultura expressiva, nomeadamente de instrumentos musicais, acompanhou igualmente o percurso do etnólogo José *Redinha e a investigação que realizou em Angola. Apesar de só tardiamente ter recebido formação académica, a partir da década de 30, à medida que desenvolveu trabalho de recolha afecto à Diamang e aos museus do Dundo e de Angola, sintonizou-se com as premissas da antropologia produzida a partir dos principais centros académicos europeus. Além de pontuais gravações sonoras e, sobretudo, da reco-

lha de instrumentos musicais e adornos corporais associados à performance de géneros rituais e expressivos, destinada aos acervos dos museus, procurou escrever sobre práticas expressivas de contextos rurais e urbanos do território de Angola, destacando o seu papel na vida social. (iii) «Canção popular» e militância cultural. Músicos e investigadores opostos ao Estado Novo interessaram-se igualmente pelo estudo e divulgação da música rural, procurando constituir-na como um meio de combate ao regime e ao modelo de folclorização por ele promovido. Destacam-se Fernando *Lopes-Graça e Michel *Giacometti, cujos trabalhos de investigação, de registo sonoro e de textualização foram assentes na procura de uma «canção popular» concebida como autêntica e plenamente integrada no seu meio social (Castelo-Branco e Toscano 1988: 158). É no que designa por «canção popular» que F. Lopes-Graça procura a «essência» da portugalidade, uma base para a criação de uma linguagem musical portuguesa e um meio de educação artística e de combate ideológico (Castelo-Branco 2007). Para Lopes-Graça, a autenticidade e o valor estético da «canção popular portuguesa» contrapõem-se à «contrafacção folclórica» (Id.: 13) que associava ao modelo de representação instituído pelo Estado Novo (Castelo-Branco e Branco 2003), à «pobreza literária e musical» e à «influência maléfica» do fado, da canção do teatro de revista e da *música ligeira. É a Lopes-Graça que se deve, em grande parte, a visão da música popular como um meio poderoso para estimular a acção política e a transformação da sociedade. Os ideais, métodos e, de um modo geral, o discurso de F. Lopes-Graça foram emulados no trabalho de várias gerações de colectores. Para os músicos associados à «música popular portuguesa», alguns deles colectores, os trabalhos de recolha e de edição fonográfica de Lopes-Graça e Giacometti, a par do livro *Instrumentos musicais populares portugueses* de E. V. de Oliveira, constituíram um dos principais suportes para processos de criatividade musical, reforçando a «música popular» enquanto meio de «militância cultural» (Id.). Partindo das perspectivas acima delineadas e assumindo-se como compositor e não como folclorista ou etnomusicólogo, Lopes-Graça constituiu a música em contexto rural como objecto de estudo, pugnando pela urgência da sua recolha e análise, e pela organização e publicação de um «cancioneiro popular geral» (Id.: 44), objectivo que alcançou com a edição do *Cancioneiro popular português*, em colaboração com Giacometti (1981). Ao longo de mais de quatro décadas (1940-1980), recolheu, transcreveu, analisou e editou um vasto repertório de canções tradicionais do continen-

te, publicando igualmente um livro e várias dezenas de artigos, recensões e entradas no *Dicionário de música* (com Tomás *Borba, 1956-1958) em que explicita os conceitos, as linhas orientadoras e os resultados do seu trabalho em torno da «canção popular». No panorama internacional, os ideais e a obra de Lopes-Graça enquadram-se no âmbito do trabalho de um grande conjunto de compositores e folcloristas europeus que, estimulados por sentimentos nacionalistas, encararam o património rural como um dos alicerces indispensáveis para a construção da identidade nacional e uma das bases para a criação de uma linguagem musical moderna distintiva. Na sua abordagem à música em contexto rural, e na sua obra musical e ensaística destaca-se a influência de B. Bartók. Na sua obra literária, avalia criticamente alguns dos registos, transcrições musicais e estudos publicados, focando igualmente as suas preocupações teóricas e metodológicas, desde a definição de conceitos-chave como «música popular» ou «folclórica», às origens da «canção popular», a sua relação com a congénere «cultura» e o seu «tratamento erudito», passando pela caracterização dos seus principais traços musicais. Da sua produção sobre música tradicional, destacam-se três obras pelas linhas programáticas nelas expostas, pelo valor patrimonial das transcrições musicais e registos sonoros apresentados e pelo impacto que tiveram sobre intelectuais, colectores e músicos. O seu livro *A canção popular portuguesa* (1953) representa uma síntese das bases conceptuais e linhas programáticas que guiaram o trabalho do compositor em torno da música tradicional. Um dos resultados da colaboração com Giacometti foi a edição, entre 1960 e 1971, da *Antologia da Música Regional Portuguesa*, cinco álbuns de registos sonoros, cada um dedicado a uma região (Algarve; Alentejo; Beira Alta, Beira Baixa e Beira Litoral; Minho; Trás-os-Montes). Giacometti efectuou a recolha, enquanto Lopes-Graça submetia os registos sonoros ao trabalho laboratorial que consistia na selecção dos trechos a editar, na sua transcrição e análise, e na redacção de notas explicativas sobre cada trecho. Apesar da pequena tiragem inicial, a *Antologia* teve um grande impacto, divulgando pela primeira vez junto de um público urbano as gravações do património rural. A edição do *Cancioneiro popular português* (1981), uma antologia com 250 transcrições musicais e literárias de trechos de todo o país, efectuadas por Lopes-Graça ou por ele seleccionadas a partir de publicações de outros colectores e etnógrafos, representa o culminar de quatro décadas de trabalho em torno da «canção popular portuguesa». As suas referências à etnomusicologia e à necessidade de desenvolver estudos a partir da sua perspecti-

va teórica e metodológica constituiu uma chamada de atenção para a necessidade da criação de um espaço académico para a disciplina no país. A par da parceria com F. Lopes-Graça, o trabalho levado a cabo pelo colector corso M. Giacometti teve um grande impacto público, sendo a sua imagem de colector munido de um gravador de fitas e auscultadores, «em busca de um mundo perdido», indelevelmente associada a uma ideia de etnomusicologia enquanto actividade de colecta de música em contexto rural, ameaçada de extinção, que urgia salvaguardar através de registos sonoros. Desde a sua chegada a Portugal em 1959 e até 1982, percorreu o continente de norte a sul, levando a cabo uma documentação extensiva de repertórios rurais tidos por arcaicos em dezenas de localidades. Após as primeiras gravações feitas em Trás-os-Montes em 1959, tendo sido recusado o seu pedido de apoio à Comissão de Etnomusicologia da FCG, prosseguiu o levantamento da música tradicional com apoios esporádicos ou a expensas próprias (Correia 2004: 34). Fundou os Arquivos Sonoros Portugueses (1960) em colaboração com Lopes-Graça, com o objectivo de depositar e disponibilizar os materiais recolhidos (Id.: 13). Entre 1960 e 1970, gravou 1600 trechos musicais; de 1970 a 1972 efectuou 1110 gravações, das quais 700 são registos audiovisuais levados a cabo no âmbito da série documental televisiva *Povo Que Canta*, feita em colaboração com o realizador Alfredo Tropia; entre 1972 e 1982, recolheu mais de 400 registos (Id.: 35). A primeira série de documentação audiovisual extensiva da música tradicional do continente, *Povo Que Canta* é uma obra central no percurso de Giacometti. Após o 25 de Abril, organizou o Plano Trabalho e Cultura (PTC) no âmbito do Serviço Cívico Estudantil (1975), mobilizando c. 150 jovens pré-universitários de ambos os sexos para documentar a cultura expressiva e material em zonas rurais em todo o país (Branco e Oliveira 1993, 1994). O espólio que reuniu ao longo de 30 anos encontra-se repartido por três museus. As recolhas feitas no âmbito do PTC constituiu o núcleo fundador do Museu do Trabalho em Setúbal; os instrumentos musicais, outros objectos e a biblioteca foram adquiridos pela Câmara de Cascais em 1981, tendo servido como um dos núcleos edificadores do Museu da Música Portuguesa, Casa Verdades de Faria, em Cascais [VER Arquivos, bibliotecas e museus, II. 8] (AAVV 2004). Giacometti participou activamente na definição das linhas programáticas de ambos os museus (Correia 2004: 10). As gravações sonoras foram adquiridas pela Secretaria de Estado da Cultura, estando depositadas no Museu Nacional de Etnologia [VER Arquivos, bibliotecas e museus, II. 47]. O trabalho levado a cabo por

M. Giacometti, editado ou musealizado, contribuiu para a valorização das práticas expressivas rurais por parte de intelectuais e do Estado, tendo alcançado reconhecimento público em vida e após a sua morte. **(iv) Do levantamento extensivo da música em contextos rurais aos estudos em torno de regiões e géneros poético-musicais e coreográficos no último quartel do século xx.** O levantamento extensivo da música em contextos rurais foi prosseguida por José Alberto *Sardinha, tendo efectuado registos sonoros em várias regiões do país desde 1974, primeiro no âmbito do Grupo de Recolha e Divulgação de Música Popular (grupo que em 1979 assumiu a designação de *Almanaque), e, desde 1983, a título individual, coligindo mais de 500 horas de gravações sonoras. Levou a cabo um levantamento das tradições musicais da Estremadura, região até então negligenciada por colectores e estudiosos (Sardinha 2000). No último quartel do séc. xx, salientam-se igualmente estudos focando regiões ou géneros poético-musicais ou coreográficos. João Ranita *Nazaré, formado em Musicologia e Sociologia, abordou as práticas polifónicas masculinas no Baixo Alentejo, tendo realizado trabalho de terreno entre 1966 e 1969. Apontando as mudanças em curso, analisa um *corpus* de mais de 100 *modas, dando especial atenção às suas características musicais (tonalidade, estrutura, andamento, âmbito, e.o.) e prática performativa (Nazaré 1979, 1984, 1986). José Manuel Bettencourt da *Câmara dedicou-se ao estudo da música erudita e tradicional dos Açores. Referindo as transformações que observou, aborda o *romanceiro, os géneros coreográficos (*chamarrita, *peziinho, *sapateia), os *cantares ao desafio, a música no contexto da *festa e as formas locais de religiosidade (*cânticos dos romeiros de São Miguel) (Câmara 1980 e 1984). Salienta-se igualmente o contributo para o estudo do romanceiro de duas estudiosas estrangeiras. Joanne *Purcell, especialista norte americana em literatura oral pan-ibérica, começou por estudar os detentores de tradição na comunidade açoriana e madeirense na Califórnia (1968), tendo depois realizado um levantamento extensivo nos Açores, na Madeira, no Alto Alentejo, nas Beiras, no Minho e em Trás-os-Montes (1969) dos principais géneros de literatura oral, muitos dos quais cantados, com especial destaque para o romanceiro (Purcell et al. 1976; Purcell, Rodríguez-García e Saramago 1987). Anne Cauffriez, etnomusicóloga belga, realizou várias estadias de terreno em Trás-os-Montes, Minho e na Madeira desde 1978. Foca o romanceiro transmontano, contextualizando-o histórica, social e culturalmente, aborda a *gaita-de-foles e seu repertório, as polifonias femininas do Norte de Portugal e as práticas

musicais de Porto Santo (Cauffriez 1980, 1985, 1989, 1997). **(v) A institucionalização da moderna etnomusicologia.** Salwa El-Shawan Castelo-Branco foi responsável pela introdução da moderna etnomusicologia no Departamento de Ciências Musicais (DCM) da FCSH-UNL, a partir de 1982. A sua acção pautou-se por três objectivos: ministrar um ensino actualizado em termos teóricos e metodológicos de modo a formar uma nova geração de etnomusicólogos competentes e internacionalmente competitivos; incentivar os jovens formandos a levar a cabo investigação etnomusicológica em Portugal e no espaço lusófono em torno de problemáticas actuais; encetar um diálogo científico com uma rede alargada de instituições e investigadores em Portugal e no estrangeiro de modo a colocar Portugal no circuito internacional de produção científica no domínio da etnomusicologia. A organização de dois colóquios internacionais pelo DCM em torno de temáticas actuais na etnomusicologia contribuiu para colocar Portugal no circuito internacional de investigação etnomusicológica. O primeiro teve lugar em 1986 em colaboração com o Conselho Internacional de Música Tradicional (UNESCO), tendo focado os processos musicais desencadeados pelos encontros históricos entre Portugal e os povos de África, Brasil e Ásia desde o séc. xv (Castelo-Branco 1997). O segundo foi organizado em 1994 com o apoio do Departamento de Música Popular de *Lisboa94, Capital Europeia da Cultura. Trata-se do 1.º Encontro de Etnomusicólogos Ibero-Americanos dedicado ao estudo das Culturas Musicais Urbanas no Final do Século XX. A investigação levada a cabo em Portugal no âmbito da moderna etnomusicologia nas últimas duas décadas do séc. xx abrange vários domínios e processos musicais, da música das comunidades migrantes ao *pop-rock, ao fado e à música tradicional. Foi levada a cabo em Portugal, em vários PALOP, em comunidades migrantes portuguesas no estrangeiro e em espaços de influência portuguesa. Das actuais problemáticas focadas destacam-se: o papel da cultura expressiva na construção de identidades; a relação entre música, ideologia e poder; o impacte dos fluxos migratórios na cultura expressiva sobretudo nos espaços lusófono, europeu e norte-americano; a história intelectual da disciplina e o contributo das suas principais figuras. Os primeiros trabalhos de investigação foram publicados na década de 80, tendo, na maioria dos casos, resultado de projectos realizados no âmbito da licenciatura em Ciências Musicais. Focam o papel social de um coro amador (Cardoso 1986), o *Hot Clube de Portugal enquanto instituição sociomusical (Aresta e Gomes 1986), o rock em Lisboa (Giga e Gaio 1986), a música

ca na publicidade (Cymbron e Cruz 1986), a mudança musical (Carvalho e Oliveira 1987), a prática musical da comunidade judaica lisboeta (Borges e Miranda 1987), um grupo urbano de recriação (Correia e Neves 1987) e o papel do grupo folclórico federado (Sardo 1988). Foi também publicado o primeiro estudo em língua inglesa dirigido à comunidade científica internacional em torno da investigação etnomusicológica em Portugal desde o séc. XIX até à institucionalização da disciplina (Castelo-Branco e Toscano 1988), tendo sido muitos dos protagonistas abordados neste artigo, alvo de estudos posteriores mais aprofundados, quer por antropólogos, quer por etnomusicólogos (Branco e Oliveira 1993 e 1994; Castelo-Branco e Branco 2003; Cruz 2000; Pestana 2008 e no prelo). Na década de 90, a investigação etnomusicológica expandiu-se, ganhando nova dinâmica no âmbito do INET. Foram focadas várias vertentes dos processos de folclorização e recriação da música de matriz rural, tendo sido levado a cabo um projecto de investigação em torno desta problemática no âmbito do Instituto, cujos resultados foram reflectidos em teses (Lima 2000; Pestana 2000) e, posteriormente, publicados num livro coordenado por Castelo-Branco e Branco (2003). Partindo de uma perspectiva multidisciplinar, o livro, intitulado *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*, aborda várias vertentes do processo de folclorização, a saber: políticas da cultura, eventos, constituição de patrimónios, associativismo, representação da tradição, protagonistas, artefactualidade, lugares, *turismo e diáspora. Foram também realizados outros estudos em torno da folclorização fora do âmbito do projecto (Carvalho 1996, 1997 e 1999). Tal como na etnomusicologia a nível internacional no mesmo período, o papel da música na construção de identidades foi uma das temáticas centrais na investigação etnomusicológica em Portugal nos anos 90. Foram realizados estudos em torno desta temática com enfoque na comunidade goesa católica em Lisboa, em Goa e na diáspora (Sardo 1995, 2004), na prática do *batuque numa comunidade cabo-verdiana em Lisboa (Jorge Castro Ribeiro), no espaço migratório português em Newark (Carvalho 1990), no período pós-colonial em São Tomé e Príncipe (Neves 1995) e em Maputo (Carvalho 1997a), nas práticas do *rap em Lisboa (Cidra 1999, 2002) e do *baldão no Baixo Alentejo (Barriga 2000). O fado também constituiu objecto de estudo, tendo sido realizada investigação em torno do processo de retenção de modelos performativos do fado na comunidade portuguesa em Nova Iorque (Carvalho 1990), da prática performativa do género em Lisboa (Castelo-Branco 1994) e do impacte da política cultural do Estado Novo na prática do

género (Côrte-Real 2000). A mudança musical e as tentativas de salvaguarda do património musical português (Castelo-Branco 1992, 1992a), a música enquanto veículo de inculcação de ideologias e o papel da política cultural na expressão musical constituíram igualmente objecto de estudo (Castelo-Branco 1989, 1991, 1991a; Côrte-Real 1996, 2000). Em 1997, iniciou-se um projecto no INET com vista a publicar um dicionário multimédia da cultura expressiva em Portugal no âmbito do qual foi levada a cabo investigação em torno da música popular, do *pop-rock, do *hip-hop, do fado, da música das comunidades migrantes, dos *media* (*indústria fonográfica, *rádio, cinema, *edição de música), e.o. Partindo deste e de outros projectos do Instituto, estão em curso dissertações de doutoramento em torno do *pop-rock* (António Tilly e Pedro Félix) e de processos transnacionais na música de Cabo Verde (Rui Cidra), na música da comunidade *hindu-gujurati em Lisboa e em Londres (Pedro Roxo). Refere-se também publicações em língua estrangeira apresentando uma visão de conjunto da música rural e urbana em Portugal, quer na forma de entradas em obras de referência especializadas, quer de um livro dirigido ao grande público (Castelo-Branco 1997a, 1997b, 2000, 2001). Quanto a fonogramas etnográficos, assinala-se a edição pela Smithsonian Folkways do CD *Musical Traditions of Portugal* (coordenado por S. Castelo-Branco), contendo exemplos de géneros rurais e urbanos, e a colectânea de 12 CD acompanhados de *booklets* explicativos intitulada *A Viagem dos Sons*, coordenada por Susana Sardo (1998). Os trechos musicais foram compilados por especialistas portugueses e estrangeiros, ilustrando alguns dos resultados musicais de processos transculturais que envolveram Portugal e vários povos com os quais estiveram em contacto, a saber: Goa; Sri Lanka; Damão, Diu, Cochim e Korali; Malaca; Sumatra; Macau; Timor; Moçambique; São Tomé; Cabo Verde; Brasil. Fora do âmbito da etnomusicologia, desde o último quartel do século passado que a música em Portugal tem constituído objecto de estudo no âmbito da antropologia e da sociologia. Desde final da década de 70, o antropólogo Joaquim Pais de Brito constituiu o fado como objecto de estudo, tendo estimulado jovens a investigar o género, primeiro na sua qualidade de docente no ISCTE (Brito 1983; Costa e Guerreiro 1984) e depois no âmbito da exposição Fado: Vozes e Sombras, que comissariou por ocasião de Lisboa94 (Brito 1994). O catálogo editado com os estudos que resultaram da investigação em preparação da exposição representa um ponto de viragem no estudo académico do fado (AAVV 1994), abordando novas temáticas com base em tra-

balho etnográfico. Outros assuntos abordados por antropólogos incluem o processo de objectivação da cultura expressiva no contexto rural (Vasconcelos 1997) e a indústria fonográfica (Neves 1999).

Bibliografia: AAVV (1994) *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: Electa-MNE; Id. (2004) *Michel Giacometti: Caminho para um museu*. Cascais: CM de Cascais-Museu da Música Portuguesa, Casa Verdades de Faria; Aresta, Paula; Gomes, Bernardo de Azevedo (1986) «O *Hot-Club* de Portugal: Uma instituição sócio-musical lisboeta» in *III Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48: 51-52; Arroio, António (1913) «Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita» in Pedro Fernandes Tomás, *Velhas canções e romances populares portugueses*. Coimbra: França Amado; Barriaga, Maria José (2000) «O “cante ao baldão” no (re)encontro de identidades no Baixo Alentejo: Um estudo etnomusicológico». Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Borges, Maria José; Gomes, Bernardo de Azevedo (1988) «As representações musicais nos códices de Leitura Nova: Elementos para o estudo da prática musical e seu contexto ideológico na corte portuguesa de quinhentos» in *V Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 58: 54-57; Borges, Maria José; Miranda, Zélia Maria (1987) «O culto religioso judaico: Alguns aspectos da actual prática musical na comunidade lisboeta» in *IV Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 52: 26-28; Braga, Teófilo (1869) *Cantos populares do archipelago dos Açores*. Porto: Tip. da Livraria Universal; Branco, Jorge Freitas (1995) «Lugares para o povo: Uma periodização da cultura popular em Portugal», *Revista Lusitana* n.s. 13-14: 145-177; Id. (2003) «Carlos M. Santos (1893-1955): Folclorizador num tempo madeirense» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Branco, Jorge Freitas; Oliveira, Luísa Tiago (1993) *Ao encontro do povo: I, A missão*. Oeiras: Celta; Id. (1994) *Ao encontro do povo: II, A colecção*. Oeiras: Celta; Brissos, Ana Cristina (2003) «António Joyce (1888-1964) em dois tempos ideológicos» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Id. (2003a) «António M. Mourinho (1917-1996) e o ressurgimento do folclore mirandês» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Brito, Joaquim Pais (1983) «O fado, um canto na cidade», *Etnologia* 1 (1): 49-84; Id. (1994) «Fado: Vozes e sombras» in Joaquim Pais de Brito (ed.), *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: Electa; Câmara, José Manuel Bettencourt da (1980) *Música tradicional açoriana*. Lisboa: ICLP-Ministério da Educação e Ciência [col. Biblioteca Breve]; Id. (1984) *Para a sociologia da música tradicional açoriana*. Lisboa: ICLP-Ministério da Educação e Ciência [col. Biblioteca Breve]; Cardoso, José Maria Pedrosa (1986) «Papel social de um coro amador na área de Lisboa» in *III Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48: 47-50; Carvalho, João Soeiro de (1990) *Ranchos folclóricos: A Strategy for Identity Among Portuguese Migrants in New Jersey — U.S.A.* Master of Arts Dissertation, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York; Id. (1996) «A nação folclórica: Projecto nacional, política cultural e etnicidade», *Revista Transcultural de Música* 2. [www.sibetrans.com]; Id. (coord.) (1997) *O Alto Minho na obra etnográfica de Abel Viana*. Viana do Castelo: Academia de Música de Viana do Castelo; Id. (1997a) *Choral Musics in Maputo: Urban Adaptation,*

Nation Building and the Performance of Identity. Diss. de doutoramento, Columbia University, Nova Iorque; Id. (1999) «O folclórico Alto Minho: Abel Viana e o romantismo naturalista», *RPM* 9: 53-62; Carvalho, João Soeiro de; Oliveira, M. de S. José (1987) «Monsanto, uma tradição musical em mudança» in *IV Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 52: 20-25; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1989) «A etnomusicologia, a política e acções culturais e a música tradicional em Portugal» in AAVV, *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Lisboa: INIC: 85-100; Id. (1991) «A etnomusicologia, a política e acção culturais e a música tradicional: O caso de Portugal e as suas relações com Espanha e países de expressão portuguesa», *RPM* 1: 27-36; Id. (1991a) «Cultural Policy and Traditional Music in Portugal since 1974» in Max Peter Baumann (ed.), *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Culture Policy*. Berlin: International Institute for Comparative Music Studies and Documentation; Id. (1992) «Some Aspects of the “Cante” Tradition of the town of Cuba: Portugal» in Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais e Rui Vieira Nery (coord. ed.), *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: FCG, Serviço de Música: 547-561; Id. (1992a) «Safeguarding Traditional Music in Portugal» in Max Peter Baumann (ed.), *World Music: Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation: Intercultural Music Studies* 3: 177-190; Id. (1994) «Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado» in Joaquim Pais de Brito (coord. ed.), *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: MNE-L94; Id. (coord.) (1997) *Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote; Id. (1997a) *Voix du Portugal*. Paris: Cité de la Musique-Actes Sud [livro e CD]; Id. (1997b) «Portugal» in Ludwig Finscher (coord. editorial), *Die Musik im Geschichte und Gegenwart* 8: 1704-1730; Id. (2000) «Portugal» in James Porter e Timothy Rice (coord. editorial), *Garland Encyclopedia of World Music, Europe*. Vol. VIII: 576-587; Id. (2001) «Portugal» in Stanley Sadie (coord. editorial), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XX: 191, 195-202 [2.^a ed.]; Id. (2007) «Fernando Lopes-Graça e a música tradicional portuguesa» in AAVV, *Ao fio dos anos e das horas: Lopes-Graça, Chostakovitch, Mozart*. Lisboa: TNSC; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (2003) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Toscano, Manuela (1988) «“In Search of a Lost World”: An Overview of Research and Documentation on the Traditional Music of Portugal», *Yearbook for Traditional Music* 20: 158-192; Caufriez, Anne (1980) «La survivance du Romanceiro dans les chants de fauchage du Trás-os-Montes», *YTM* 21: 1-26; Id. (1985) «Introduction à la musique traditionnelle de l’île de Porto Santo (Madère)», *ColAr* 65: 58-65; Id. (1989) «Le cornemuse de Trás-os-Montes (Portugal)», *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 2: 165-182; Id. (1997) *Le Chant du Pain: Trás-os-Montes*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Cidra, Rui (1999) «Representar» o hip-hop: O papel do rap na formação de identidades e novas práticas culturais na Área Metropolitana de Lisboa. Diss. de licenciatura, FCSH-UNL; Id. (2002) «Ser real: O rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa», *Etnologia* n.s. 12-14: 189-222; Correia, Conceição (2004) «Michel Giacometti, caminho para um museu» in AAVV: 9-28; Correia, Maria Clara; Neves, Rosa Clara (1987) «Sementes e a etnomusicologia em Portugal» in *IV Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 52: 29; Id. (1988) «Análise da produção discográfica dos grupos de recolha e divulgação da música popular portuguesa» in *V Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 58: 60-

-61; Côrte-Real, Maria de São José (1991) *Retention of Musical Models: Fado Performance among Portuguese Migrants in New York*. Master of Arts Dissertation, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York; Id. (1996) «Sons de Abril: Estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na revolução de 1974», *RPM* 6: 141-171; Id. (2000) *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960s to 1980s)*. Diss. de doutoramento, Columbia University, Nova Iorque; Costa, António Firmino da; Guerreiro, Maria das Dores (1984) *O trágico e o contraste: O fado no bairro de Alfama*. Lisboa: Dom Quixote; Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Cymbron, Luísa; Cruz, Nuno Ivo (1986) «A importância da música na publicidade em Portugal» in *III Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48: 55-57; Dias, Jaime Lopes (1926-1971) *Etnografia da Beira*. Lisboa: Livr. Féris [obra em 11 vols.]; Dias, Jorge (1948) *Vilarinho da Furna: Uma aldeia comunitária: Cancioneiro de Margot Dias*. Porto: IAC; Id. (1953) *Rio de Onor: Comunitarismo agro-pastoril: Cancioneiro de Margot Dias*. Porto: IAC; Id. (1964) *Os Macondes de Moçambique*. Vol. I. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar; Id. (1964) *Os Macondes de Moçambique*. Vol. II. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar [com Margot Dias]; Id. (1967) «O cavaquinho: Estudo de difusão de um instrumento musical popular», *Actas do Congresso Internacional de Etnografia*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar [publicado ainda em *Revista de Etnografia* 1967: 337-359; republicado em Dias, 1993]; Id. (1970) *Os Macondes de Moçambique*. Vol. III. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar [com Margot Dias]; Id. (1970a) «Da música e da dança, como formas de expressão espontâneas populares, aos ranchos folclóricos», *XXIX Congresso Luso-Espanhol, Colóquio 2*, III. Lisboa: Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências; Dias, Margot (1986) *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical; Félix, Pedro (2003) «O Concurso “A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal”» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Fontes, Manuel da Costa; Fontes, Maria João Câmara (1987) *Romanceiro da província de Trás-os-Montes (distrito de Bragança)*. Coimbra: BGUC [2 vols.; transcrições musicais de Israel Katz]; Gallop, Rodney (1936) *Portugal: A Book of Folkways*. Cambridge: Cambridge University Press; Id. (1960/1937) *Cantares do povo português: Tradução António Emílio de Campos*. Lisboa: IAC; Giga, Idaete; Gaio, Ana Isabel (1986) «O fenómeno rock em Lisboa» in *III Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48: 53-54; Hornbostel, Eric von (1903) «Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft» («On the significance of the phonograph for comparative musicology») in Dieter Christensen e K. Wachsmann (eds.), *Hornbostel Opera Omnia*. Leiden: Brill; Id. (1905) «Die Probleme der vergleichende Musikwissenschaft» («The Problems of Comparative Musicology») in Dieter Christensen e K. Wachsmann (eds.), *Hornbostel Opera Omnia*. Leiden: Brill; Kunst, Jaap (1950) *Musicologia: A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*. Amsterdão: Royal Tropical Institute; Lambertini, Michel'Angelo (1914) *Chansons et Instruments: Renseignement pour l'Étude du Folk-Lore Portugais*. Lisboa: Lambertini; Id. (1920) «Portugal» in Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Vol. IV. Paris: Delagrave; Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): Cultura*

popular e identidade nacional. Lisboa: Dom Quixote; Leça, Armando (1942/1922) *Da música portuguesa*. Porto: Livr. da Educação Nacional/Lúmen; Id. (1984/1947) *Música popular portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira; Lima, Maria João (2000) *A Brigada Vitor Jara e a recriação da música tradicional portuguesa (1975-2000)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Lopes, Edmundo Correia (1926/1872) *Cancioneirinho de Fozco: Contribuição para a história e crítica da música do povo português*. Coimbra: Imprensa da Universidade; Lopes-Graça, Fernando (1973/1953) «É a música folclórica uma deformação da música culta?» in *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça: Disto e daquilo*. Lisboa: Cosmos; Id. (1974/1953) *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Caminho/Europa-América; Lopes-Graça, Fernando; Borba, Tomás (1996/1956-1958) *Dicionário de música*. Porto/Lisboa: Ed. Mário Figueirinhas/Cosmos [ilustrado; 2 vols.]; Lopes-Graça, Fernando; Giacometti, Michel (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL; Lucci, Eduardo Schwalbach (1902) *Revista do Conservatório Real de Lisboa: Publicação mensal ilustrada* 1 (Mai.): 15; Martins, Firmino (1997/1938/1928) *Folklore do concelho de Vinhais*. Vinhais/Lisboa/Coimbra: CM de Vinhais/INCM/Imprensa da Universidade [2 vols.]; Marvão, António (1997) *Estudos sobre o cante alentejano*. Lisboa: INATEL; Melo, Adelino António Neves e (1872) *Músicas e canções populares coligidas da tradição*. Lisboa: Imprensa Nacional; Nazaré, João Ranita (1979) *Música tradicional portuguesa: Cantares do Baixo Alentejo*. Lisboa: ICLP-Ministério da Educação e Ciência [col. Biblioteca Breve]; Id. (1984) *Prolegomenes a l'Ethnosociologie de la Musique*. Paris: FCG; Id. (1986) *Momentos vocais do Baixo Alentejo: Cancioneiro da tradição oral*. Lisboa: INCM [inclui EP]; Nery, Rui Vieira (2004), *Para uma história do fado*. Lisboa: Público; Neves, César; Campos, Gualdino de (1898/1895) *Cancioneiro de músicas populares*. Porto: Typografia Occidental/Imprensa Editora [3 vols.]; Neves, José (1999) *Os profissionais do disco: Um estudo da indústria fonográfica em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais; Neves, Rosa Clara (1995) «Tchiloli de São Tomé: Identidade cultural numa nova nação africana», *Revista do Centro para a Igualdade de Oportunidades em Educação* 4: 22-24; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1982/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Pereira, Vergílio (1950) *Cancioneiro de Cinfaes*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Id. (1957) *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Id. (1957) «Corais geresianos: Subsídios para o cancionário raiano», *Douro Litoral* 3-4 (8.ª Série): 185-202; Id. (1990/1959) *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral [ed. fac-similada pela Associação para a Defesa da Cultura Arouquense]; Id. (1959) «Corais mirandeses: Novos subsídios para o cancionário raiano II», *Douro Litoral* 1 (9.ª Série): 5-33; (1960) *Os coros populares arcaicos e o panorama músico-etnográfico do Douro Litoral*. Sep. das *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos «Dr. José Leite de Vasconcelos»*. Vol. III. Porto: [s.e.]; Pestana, Maria do Rosário (2000) *Vozes da terra: A folclorização em Manhous (1938-2000)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Id. (2003) «Manuel A. de Almeida Campos (1890-1956): Promotor da folclorização em Viseu» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Id. (2008) *À luz do sol, ao pé da igreja: Música, género e identidade na construção do Douro Litoral*. Diss. de doutoramento, FCSH-UNL; Id. (no prelo) *Armando Leça: Um músico caminheiro*. Lisboa-Matosinhos: INET-MD/CM de Matosinhos; Purcell, Joanne B. et al. (1976) *As tradições orais portuguesas e brasileiras em verso*. Los Angeles: University of Southern California; Purcell, Joanne B.; Rodriguez-García, Isabel; Saramago, João das Pedras

(ed.) (1987) *Novo romanceiro português das ilhas atlânticas*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal; Ramos, Rui (2003) «A ciência do povo e as origens do Estado cultural» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Ribas, João António (1857/1860) *Album das músicas nacionais portuguesas, constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes distritos e comarcas das provincias da Beira, Trás-os-Montes e Minho, estudadas minuciosamente e transcritas nas respectivas localidades*. Porto: C. A. Vila Nova; Roque, Joaquim (1990/1940) *Alentejo cem por cento*. Ferreira do Alentejo: CM de Ferreira do Alentejo; Sampaio, Gonçalo (1986/1940) *Cancioneiro minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Gonçalo Sampaio; Sardinha, José Alberto (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS [inclui 3 CD]; Sardo, Susana (1988) «O papel do grupo folclórico (federado) no contexto da música popular portuguesa» in *V Encontro Nacional de Musicologia: Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 58: 58-59; Id. (1995) *A música e a reconstrução da identidade: Estudo etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa em Lisboa*. Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FCSH-UNL; Id. (1998) (coord). *Viagem dos sons*, Tradisom-Comissão Nacional para as

Comemorações dos Descobrimentos Portugueses-Expo 98; Id. (2004) *Guerras de jasmim e mogarim: Música, identidade e emoções no contexto dos territórios pós-coloniais integrados: O caso de Goa*. Diss. de doutoramento, FCSH-UNL; Tilton, Jeff (1997) «Knowing Fieldwork» in Gregory Barz e Timothy Cooley, *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Nova Iorque: Oxford University Press; Tomás, Pedro Fernandes (1896) *Canções populares da Beira: Acompanhadas de 58 melodias recolhidas directamente da tradição oral e arranjadas para piano*. Figueira da Foz: Imprensa Lusitana [introdução de J. Leite de Vasconcelos]; Veiga, Sebastião Philippes Martins Estacio da (1870) *Romanceiro do Algarve*. Lisboa: Imp. de Joaquim Germano de Sousa Neves; Vieira, Ernesto (1899/1890) *Diccionario musical*. Lisboa: J. G. Pacini/Gazeta Musical de Lisboa; Id. (1900) *Diccionario biographico de músicos portugueses: Historia e bibliographia da música em Portugal*. Lisboa: Lamberini [2 vols.]; Vasconcelos, João (1997) «Tempos remotos: A presença do passado na objectivação da cultura local», *Etnográfica* 1 (2): 213-234; Vasconcelos, José Leite de (1895) «Cancioneiro de músicas populares para canto e piano por César das Neves e Gualdino de Campos», *Revista Lusitana* 3: 190-192.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO

F

FADINHO. Dança de pares, de métrica binária ou quaternária, praticada no Ribatejo e na Estremadura. Uma parte do repertório musical do fadinho terá tido a sua origem na expansão do *fado da capital para outras regiões no séc. xx, onde foram adoptados os padrões de acompanhamento mais comuns do género (p.ex. o corrido ou o menor), sobre os quais se criaram melodias, executadas apenas por instrumentos, ou cantadas a solo ou em *despique. O repertório do fadinho também inclui composições sem ligação ao fado, com uma estrutura harmónica baseada na alternância entre os acordes da tónica e da dominante. Quanto à componente coreográfica, não se verifica nenhuma relação entre a dança do fado descrita nalgumas fontes literárias das primeiras décadas do séc. xix e a dança do fadinho, cristalizada no repertório de alguns *ranchos folclóricos das regiões supracitadas. A coreografia do fadinho apresenta uma grande variedade, assemelhando-se à expressão coreográfica das regiões onde se pratica. No Ribatejo, são comuns os passos sapateados, com meia-volta do corpo para o par e para o par contrário, realizados no lugar ou a progredir no espaço, em roda, ainda que se encontrem passos rodopiados, passos de passeio e passos marcados. Quanto aos movimentos dos dançarinos, existem várias configurações: avanço na roda em sentido inverso e directo, avanço para o interior e exterior da roda (definindo duas rodas), marcação no lugar, ao mesmo tempo que se realizam voltas ou rodopios, meias-voltas ou progressões.

Bibliografia: Martins, Bertino (1994) «Expressões de características locais na música tradicional do Ribatejo» in *III e IV Congresso de Folclore do Ribatejo, 1991-1993: Comunicações, recomendações e propostas*. Santarém: Região de Turismo do Ribatejo; Id. (1994) «Folclore musical nas terras dos bairros de Santarém» in *III e IV Congresso de Folclore do Ribatejo, 1991-1993: Comunicações, recomendações e propostas*. Santarém: Região de Turismo do Ribatejo; Id. (1997) *Músicas e danças tradicionais no Ribatejo: Análise, conceitos e divulgação*. Santarém: Assembleia Distrital de Santarém; Sardenha, José Alberto (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS.

Discografia: Rancho Folclórico Os Camponeses (s.d.) *Rancho Folclórico Os Camponeses*. Ed. Aut.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E MARGARIDA MOURA

FADO. 1. Enquadramento geral. 2. Percurso histórico. (i) Das origens ao fim da Regene-

ração. (ii) Do Ultimatum inglês à queda da I República. (iii) Do 28 de Maio de 1926 ao fim da II Guerra Mundial. (iv) Do pós-guerra ao 25 de Abril de 1974. (v) De 1974 até ao final do século xx. 3. Repertório e prática interpretativa. (i) A «refundação» dos anos 20 e 30. (ii) Contextos de execução. (iii) Repertórios. (iv) Prática interpretativa. 1. Enquadramento geral. Género de canção popular urbana desenvolvido em Lisboa a partir do segundo terço do séc. xix. No período oitocentista, a sua génese é em grande parte comum à da *canção de Coimbra, mas as duas tradições apresentavam já características estéticas e contextuais muito distintas na transição para o séc. xx e autonomizam-se por completo no decurso das duas décadas seguintes. O consumo do fado de Lisboa foi-se disseminando gradualmente pelas demais regiões do país, sobretudo a partir da década de 30, como consequência do processo de expansão dos meios de comunicação social de massas, mas a sua prática continuou a estar centrada na capital. Como escreveu Salwa *Castelo-Branco, o fado constitui «um género performativo que envolve intérpretes e públicos num processo comunicativo, utilizando formas expressivas verbais, musicais, faciais e corporais. As execuções públicas do fado são acontecimentos culturais complexos, estruturados pela interação de factores genéricos tais como o contexto social e a conjuntura política, ou específicos, como a ocasião, o repertório, os executantes, o público e as normas que regem a execução» (1994: 125-141). O estudo científico deste género está ainda hoje, em grande parte, por fazer. Para tal contribuíram diversos factores: o estigma de marginalidade social que esteve durante muito tempo associado à sua prática e a consequente relutância do meio académico institucional em abordar este tema; a emergência recente de estudos antropológicos e etnomusicológicos de práticas musicais em contextos urbanos em Portugal e a preferência que estes demonstraram pela abordagem das tradições musicais rurais em desfavor das práticas urbanas; a instrumentalização política do fado por sectores do regime salazarista, suscitando reacções de hostilidade por parte dos círculos intelectuais oposicionistas; a própria resistên-

cia do meio socioprofissional fadista a qualquer intervenção analítica ou historiográfica exterior ao seu circuito interno. Depois de alguns estudos pioneiros publicados num ritmo descontínuo ao longo de todo o séc. xx, só a partir da década de 90 veio por fim a surgir um conjunto de iniciativas relevantes de recolha de fontes e de pesquisa original sobre este tema que nos permitem começar a esboçar com algum rigor um primeiro modelo sintético do seu percurso histórico e das suas práticas interpretativas. **2. Percurso histórico. (i) Das origens ao fim da Regeneração.** Na ausência de um exame rigoroso e exaustivo quer dos mais antigos registos documentais disponíveis, quer mesmo dos primeiros esforços de análise histórica do fenómeno que haviam surgido já na viragem para o séc. xx, foram-se acumulando desde então, a propósito do fado, múltiplos mitos de origem, depressa adoptados pelo seu próprio meio e veiculados quer pelos poemas cantados quer por alguma da escassa bibliografia que foi sendo publicada sobre o tema. Filiando-se de forma expressa ou apenas implícita numa ideologia nacionalista forjada ainda no seio do movimento romântico de finais do séc. xix e reforçada depois no período do Estado Novo, esses mitos procuravam fazer remontar as origens directas do género à canção renascentista da era dos Descobrimentos, à cantiga trovadoresca medieval ou mesmo às práticas poético-musicais do período árabe, visando assim, por um lado, legitimar historicamente o género por esta antecipação cronológica artificial da sua emergência, e convertê-lo, por outro lado, enquanto tal, em mais um suposto traço identitário da própria formação e afirmação histórica da nacionalidade. As próprias características poético-musicais dos fados mais antigos de que hoje conhecemos registo escrito localizam, pelo contrário, a génese gradual do fado no contexto mais vasto da emergência gradual dos múltiplos géneros de canção popular urbana que, entre meados do séc. xviii e o final das guerras napoleónicas, se vão definindo um pouco por toda a Europa nos principais centros urbanos, e que em Portugal começam por encontrar nesse mesmo período o seu espaço genérico na chamada *modinha, num processo semelhante ao do desenvolvimento da *canzonetta* italiana, da *ballad* inglesa, ou da *seguidilla* espanhola. Entre essas características contam-se o predomínio da tonalidade moderna, já sem qualquer vestígio modal, a alternância simples entre tónica e dominante como base harmónica estrutural, os padrões de acompanhamento em figurações do tipo do «baixo de Alberti», a melodia sentimental com maior ou menor espaço para ornamentação e variação improvisadas, a quadratura rítmica

regular e o uso preferencial da quadra em redondilha maior, aspectos manifestamente distintos, no seu conjunto, dos que tinham definido até então os géneros de canção tradicional rural de origens históricas comprovadamente mais remotas. As primeiras instâncias de uso da palavra «fado», aplicada explicitamente a um fenómeno musical, surgem-nos nas descrições dos viajantes e ensaístas estrangeiros das primeiras décadas do séc. xix (Balbi, Freycinet, Pohl, Schlichthorst, Weech) e referem-se a uma dança cantada de negros desenvolvida no Brasil colonial, dançada por pares num contexto popular de terreiro, envolvendo contacto físico ocasional entre os dançarinos, e aparentada com as demais danças afro-brasileiras dos finais do séc. xviii, em particular com o lundum. O reatar de um intenso comércio luso-brasileiro após as Invasões Francesas e o regresso da família real e da corte portuguesas a Lisboa, em 1821, terão facilitado a chegada à metrópole destas e de outras danças e canções tradicionais do Brasil, sendo de admitir que o fado, pelas suas associações no seu contexto de origem ao circuito dos negros escravos e libertos e ao das camadas mais baixas do proletariado urbano, se tenha naturalmente implantado sobretudo, num primeiro momento, nos bairros lisboetas mais pobres, em particular nos associados à actividade portuária, mais expostos a este primeiro impacto intercultural. Nas décadas de 30 e 40 do séc. xix multiplicam-se as referências literárias, jornalísticas e documentais à prática do fado, simultaneamente como canção e dança («bater o fado»), característica dos meios boémios da capital, com fortes associações ao universo das tabernas, dos prostíbulos e da tauromaquia. Nesse período, contudo, o uso do termo «fado» (e por extensão o do termo «fadista») faz-se ainda com maior frequência na respectiva acepção original de «destino» ou «sina», para designar em moldes metafóricos esse universo semimarginal e os seus protagonistas, do que para referir directamente o género musical ali praticado e os seus executantes. Só a partir de meados do séc. xix se torna predominante este último sentido musical específico e, à medida que se vai verificando esta transição semântica, constata-se igualmente que nestas referências escritas as características estético-musicais associadas ao género vão evoluindo do carácter ritmado, enérgico e jovial inicialmente descrito como típico do fado dançado de raiz afro-brasileira para um crescente predomínio do canto (e da improvisação poética que lhe está ligada) sobre a dança, ao mesmo tempo que se reforçam as menções a um carácter sentimental, lamentatório e fatalista desse canto, e à consequente adopção de andamentos mais arrastados para a sua execução.

Multiplam-se, do mesmo modo, as alusões à adopção da *guitarra como instrumento de acompanhamento, muitas vezes tocada pelo próprio intérprete vocal, embora continue a ser mencionado o recurso a outras alternativas de suporte instrumental para esse fim, em particular o da *viola. Estas descrições serão mais tarde confirmadas pelas primeiras edições de partituras de fado, como as de César das *Neves (publicadas a partir de 1893 mas incluindo alguns exemplos do género recolhidos ainda por volta de 1850). Nestas peças, para lá das características musicais genéricas acima referidas, pode verificar-se a maneira como os ritmos sincopados de raiz afro-brasileira ainda se mantêm, mas são agora enfraquecidos pelos andamentos mais lentos e — segundo indicam as mesmas fontes, tanto literárias como musicais — também por uma interpretação rítmica que deverá ter adoptado uma pulsação métrica menos rígida, com abundante recurso ao *rubato* e às suspensões. Esta tendência sugere, assim, que a matriz do fado dançado dos negros brasileiros se terá entretanto fundido com outras tradições poético-musicais populares autóctones de carácter mais dolente, quer próprias da região de Lisboa quer originárias de outras regiões do país onde se verificaram movimentos migratórios significativos para a capital, para dar progressivamente origem àquilo que passou a constituir o fado de Lisboa propriamente dito. O período de estabilidade e desenvolvimento económico da Monarquia Constitucional, aberto em 1850 pela Regeneração e prosseguido aproximadamente até 1890 — com a consolidação do crescimento industrial e da rede de transportes, e com a expansão acelerada de Lisboa e da sua população operária —, parece ser também o de uma primeira estabilização da prática do fado, do seu enraizamento alargado no tecido urbano e social da cidade e da formulação progressiva das suas convenções performativas, poéticas e musicais. Multiplam-se os espaços de execução do género, em particular tabernas e retiros de frequência essencialmente popular, mas para onde convergem também elementos da própria aristocracia e da intelectualidade boémias da capital. Figuras célebres da alta nobreza, em particular as mais ligadas à actividade tauromáquica, como o marquês de Castelo Melhor ou o conde de Vimioso, para lá de frequentarem esses circuitos, promovem mesmo nos seus palácios apresentações de fado, e este último titular fica célebre pela sua ligação amorosa, ainda em meados da década de 1840, com uma prostituta lisboeta celebrada como fadista, Maria Severa Onofriana, que nas décadas subsequentes à sua morte se tornará objecto de uma aura mítica cada vez mais fantástica, transformando-se num dos ícones sim-

bólicos do próprio género. Ao mesmo tempo começam a surgir em número crescente indícios da penetração gradual do fado nas práticas culturais das classes médias de Lisboa, sobretudo a edição, a partir do início da década de 1870, de um conjunto de partituras de fados, em versão para piano solo ou canto e piano, destinadas claramente já ao salão burguês — colecções como a *Lira do fado* (1870), o *Almanaque do cantador* (1871), as *Cantigas a atirar fadinhos* (1873), o *Almanaque do bom fadista* (1875) ou *O livro d'ouro do fadista* (1878), e inúmeras publicações de peças avulsas —, penetração que é atestada igualmente pela literatura de descrição social da época (Eça de Queirós, Fialho de Almeida). Neste mesmo sentido aponta ainda a entrada do fado no *teatro de revista, a partir do sucesso das comédias *Ditoso fado* (1869), de Manuel Roussado, e *Triste fado* (1871), de Castro Soromenho. Este primeiro alargamento do seu contexto social tende, desde logo, a favorecer fenómenos de interpenetração do fado com outros géneros poético-musicais e músico-teatrais da época, designadamente no plano da fixação e da elaboração poéticas. Por outro lado, a associação íntima do fado ao universo boémio e noctívago, tanto das tabernas e bordéis como dos teatros, no qual acaba por se mover também uma franja significativa dos jovens de extracção burguesa e aristocrática da capital, leva igualmente à sua adopção pela juventude universitária que converge em Coimbra, oriunda em grande parte de Lisboa, mas também de todo o país. O desenvolvimento do género nos círculos académicos estudantis de Coimbra, ao longo de toda a segunda metade do séc. XIX, é intenso, e encontra o seu representante mais carismático na figura mítica do cantor e compositor Augusto Hilário. Mas as fontes disponíveis parecem indicar que a prática fadista coimbrã terá tendido ainda neste período a ser quase idêntica à de Lisboa, não se detectando, por exemplo, nos fados recolhidos em ambas as cidades e publicados na antologia de C. das Neves, variantes poéticas ou musicais significativas que permitam identificar até então dois ramos evolutivos distintos, como se passará a verificar tendencialmente já a partir da transição para o séc. XX. É de admitir, no entanto, que a familiaridade dos estudantes universitários com uma multiplicidade de outros géneros de canção urbana contemporâneos, de cariz cosmopolita e mais ou menos erudito, possa ter acentuado, também ela, um cruzamento activo dos padrões originais do fado com os destes géneros, tanto no plano poético como no musical. O que se torna assim evidente, por todas estas razões, é que o processo de evolução do género em Portugal ao longo do séc. XIX é profundamente dinâmico e

se caracteriza, logo desde as suas origens, por novas sínteses constantes, com o fado a registar a cada momento mudanças estéticas significativas, à medida que o seu próprio âmbito social se vai alargando e faz interferir na sua prática grupos sociais com perfis culturais distintos. A primeira dessas sínteses corresponde, como já foi referido, ao rápido reprocessamento das características estéticas originais da matriz afro-brasileira por fusão com outros géneros de música tradicional local, tanto de origem rural como de filiação popular urbana. Mas multiplicam-se desde muito cedo os exemplos de fados impressos com poemas de evidente recorte literário erudito, alguns até de autores identificados, mesmo quando as respectivas melodias são descritas como de autoria anónima e de transmissão oral. César das Neves refere-se já à proliferação dos chamados «fados novos», que indica serem muitas vezes designados por «serenatas» ou «nocturnos», numa reveladora utilização da nomenclatura própria da música do salão burguês. Ou seja, se em finais do séc. XIX a prática do fado é ainda, sem dúvida, maioritariamente popular — ou mesmo proletária —, há já então no seu seio importantes fenómenos de expansão social e de negociação estética interclassista que condicionam decisivamente o seu perfil poético-musical e os respectivos processos de mudança. E esta dinâmica de alargamento contextual e de correspondente transformação interna pode constatar-se já desde uma fase tão embrionária do percurso histórico do próprio género que se torna dificilmente sustentável procurar identificar no seio dessa evolução qualquer período de vigência de um modelo original estável, ainda idealmente imune à interacção com este conjunto de determinantes sociais e estéticas exteriores. Aos processos de difusão geográfica do género, representados pelas digressões regulares pela província das companhias lisboetas de teatro musical e pela divulgação num mercado à escala nacional das primeiras edições impressas de fados, soma-se o carácter flutuante da população universitária de Coimbra, que provém de todo o país e regressa às suas regiões de origem uma vez formada, o que explica que haja já no *Cancioneiro de músicas populares* alguns fados recolhidos em pontos tão dispersos geograficamente como Vouzela ou a Figueira da Foz. É revelador que estas últimas peças tendam todas elas a exibir um recorte poético de influência manifestamente erudita, sugerindo que este primeiro processo de expansão territorial se tenha efectuado menos por via popular do que no seio de uma rede das elites locais, por emulação do gosto da capital e do centro universitário do país. (ii) **Do Ultimatum inglês à queda da I República.** Na transição para o séc. XX, o

fado pratica-se ainda, fundamentalmente, em Lisboa, nos diversos espaços de sociabilidade popular da capital, em particular nas tabernas dos bairros mais pobres (Alcântara, Madragoa, Bica, Bairro Alto, Mouraria e Alfama) e nos chamados «retiros», um circuito de casas de pasto da periferia imediata da capital, onde uma população de extracção proletária urbana (operários, artesãos, trabalhadores portuários, marinheiros, etc.) se cruza com sectores assumidamente marginais ligados à prostituição, ao contrabando e à pequena criminalidade urbana, bem como com as esferas secantes da tauromaquia e da boémia aristocrática e intelectual. Entre os retiros mais consagrados, contam-se o Ferro de Engomar, o Calíça, o Charquinho, o José dos Pacatos, o Quebra-Bilhas, o Bacalhau, o Papagaio, o das Pedralvas ou o Perna de Pau, na sua maioria nas zonas limítrofes do Areeiro, do Lumiar, de Benfica ou de Carnide. A ligação tradicional do género à actividade tauromáquica leva-o a integrar o itinerário das esperas de gado do Campo Grande, de Salvaterra, da Azambuja ou de Vila Franca e as celebrações do acompanyamento da entrada dos touros nas praças em que vão ser lidados. Além disso, ocupa ainda um espaço performativo destacado nas reuniões boémias que têm lugar com frequência nas hortas dos arredores da capital, com provas de vinho e repastos prolongados, para onde convergem cortejos de tipóias de praça e carruagens privadas com fadistas e guitarristas, fidalgos e prostitutas, toureiros e jornalistas, ganadeiros e coristas dos teatros declamados e operáticos. Estando presente em todos os contextos da *festa dos bairros populares da capital e da região circundante, é também cantado, nomeadamente, nas festividades associadas às romarias do Senhor da Serra e da Senhora da Atalaia. Na época do *Carnaval, por sua vez, realizam-se as representações satíricas de rua designadas por *cegadas, nas quais o fado constitui igualmente o suporte musical predominante, e mesmo os fadistas mais consagrados participam nestas iniciativas, que constituem, simultaneamente, um importante veículo de revelação de novos talentos no género. O crescimento do associativismo político e sindical leva, ao mesmo tempo, ao aparecimento de uma tradição de «fado operário» baseada em pólos organizativos como as associações de socorros mútuos, os centros republicanos e os círculos socialistas e anarcossindicalistas. Se, musicalmente, não terá havido diferenças significativas entre os fados cantados neste âmbito ou nos demais em que o género era praticado, já os textos assumem aqui uma vertente acrescida de intervenção político-social e mesmo de propaganda revolucionária antimonárquica, anticapitalista e anticlerical, de cariz

mais ou menos radical conforme os casos. Contudo, o estudo desta corrente é hoje especialmente dificultado pela supressão censória sistemática, no período do Estado Novo, da maioria dos textos que lhe estavam associados. Os fadistas mais famosos, por outro lado, são muitas vezes convidados a apresentar-se nos salões da nobreza ou da alta burguesia, como os dos palácios dos condes da Anadia, de Burnay, de Fontalva, de Pinhel e da Torre, do marquês de Castelo Melhor ou dos grandes proprietários agrícolas, como Palha Blanco e Camilo Alves. O próprio rei D. Carlos convida o fadista Fortunato Coimbra para cantar a bordo do iate real *Amélia* e chega a ter aulas de guitarra com João Maria dos Anjos. Em todos estes contextos, o repertório parece ter consistido sobretudo em fados de forma estrófica, baseados em padrões harmónicos e melódicos preestabelecidos, que permitem a variação melódica elaborada de estrofe para estrofe («estilar»), considerada a marca mais característica da individualidade artística de cada cantor, e viabilizam igualmente a improvisação poética de carácter satírico, muitas vezes «ao *desafio» (ou «à *desgarrada») entre dois ou mais intérpretes. Não há ainda, no entanto, um estatuto de fadista profissional e, embora os intérpretes mais célebres possam ser protegidos e remunerados sob múltiplas formas pelos seus mecenas e admiradores, o fadista de extracção popular tem em geral uma outra profissão de teor extramusical, que por vezes é, de resto, mencionada no seu nome artístico. Entre os nomes de referência no período que vai da década de 1890 a meados da década de 1920, contam-se António, António Pedro Machado («Machadinho»), António Rosa (Rosa «Sapateiro»), António Santos («Ginguinha»), Carlos *Harrington, Fortunato Coimbra, Francisco Viana («*Vianinha»), João *Black, João Maria dos Anjos, Maurício Gomes, a célebre Júlia *Florista, recorrentemente evocada em letras de fados posteriores, e os guitarristas Carlos da Maia, Luís Carlos da Silva («*Petroliño») e Ricardo Borges de Sousa. Paralelamente a esta prática do fado nos seus contextos populares de origem ou nas suas incursões episódicas nos salões das elites, generaliza-se agora, ainda mais, a sua penetração nos circuitos do teatro musical, como o da revista, o da comédia e o da própria *opereta. Contudo, os intérpretes não são ainda, de um modo geral, fadistas propriamente ditos, mas actores-cantores que se distinguem da mesma forma noutros géneros músico-teatrais, como Taborda, Roldão, Maria *Vitória, Júlia *Mendes ou Ângela *Pinto. Quer os fados aqui inseridos utilizem melodias tradicionais, quer sejam expressamente compostos para o teatro, num estilo semelhante ao daquelas, os textos são agora sempre es-

critos pelos autores das peças representadas, sem margem para qualquer prática poética improvisatória pelos executantes, e nesse sentido contribuirão de forma decisiva para a fixação literária do género que se virá a acentuar posteriormente. Prosseguindo a tendência do período anterior, alguns destes fados cantados no teatro são objecto de edição impressa, quer sob a forma de folhetos avulsos quer juntando-se a rapsódias e *pot-pourris* de fados tradicionais, em versões pianísticas da iniciativa de compositores de formação musical erudita, como Victor Hussla, regente da orquestra da *Academia de Amadores de Música. Alexandre Rey *Colaço, professor do *Conservatório Nacional e concertista consagrado, publicará, por seu lado, vários fados de sua autoria para piano, procurando reelaborar o género segundo os pressupostos de uma estética nacionalista, de algum modo paralela à adoptada por um Granados ou um Falla relativamente às tradições musicais populares espanholas. Estas edições penetram cada vez mais num circuito de salão que abrange vastas camadas da pequena e da média burguesia urbana e fazem alargar ainda mais não só o espectro socioeconómico da implantação do género na região de Lisboa, mas também a sua penetração geográfica nos centros urbanos do resto do país a que até então praticamente não tinha chegado. A introdução em Portugal da gravação sonora, em particular graças à associação, em 1904, da empresa alemã Odeon com o empresário português Ricardo Lemos, dá início à produção de um número significativo de gravações acústicas com músicos portugueses, entre os quais se destaca o fadista e guitarrista Reinaldo *Varela. Largas dezenas de registos sonoros de fado serão produzidos nos anos subsequentes por esta e outras empresas do ramo (incluindo pequenas firmas portuguesas, como a Chiadofone e a Luzofone), alargando também deste modo o espectro de consumo do género. Estão, contudo, ainda por fazer o levantamento e o estudo sistemáticos deste espólio fonográfico. Os primeiros anos do século vêm ainda surgir os dois primeiros estudos rigorosos sobre a prática do fado, as suas origens históricas e o seu repertório — *História do fado* (1903), de Pinto de Carvalho («Tinop»), e *A triste canção do Sul: Subsídios para a história do fado* (1904), de Alberto *Pimentel — e em 1910 iniciam a sua publicação os dois primeiros *periódicos de relevo neste domínio: *A Alma do Fado*, de Raul de Oliveira, e *O Fado*, de Carlos Harrington. (iii) **Do 28 de Maio de 1926 ao fim da II Guerra Mundial.** Desde o início dos anos 20, a prática do fado vai-se alargando a uma rede de novos espaços performativos de cariz já profissional ou semi-profissional onde até então apenas penetrara

episodicamente, sobretudo cafés e cervejarias do centro da cidade, onde as suas apresentações regulares depressa se convertem em pólos de atracção de uma clientela crescente da pequena e média burguesia. Ao longo de toda a década o Clube Montanha, as cervejarias Jansen, Rosa Branca e Boémia, os cafés Chave d'Ouro, Anjos, Luso e Estrela d'Alva ou o Restaurante João das Velhas tornam-se pontos de referência deste novo circuito de execução, em que a recontextualização da prática fadista, em termos tanto da profissionalização tendencial dos intérpretes como do novo perfil socioeconómico dos públicos, faz sentir a necessidade da definição e explicitação de novos códigos performativos até então meramente embrionários e/ou informais. Publicações periódicas especializadas, como **Guitarra de Portugal* (1922) ou **Canção do Sul* (1923), dirigidas, respectivamente, por João Linhares *Barbosa e João Reis, participam de forma empenhada no debate conducente à formulação destes códigos, em domínios tão variados como os da escolha do repertório, da indumentária dos fadistas, da sua postura física e linguagem gestual, da atitude adequada dos assistentes ou até da decoração dos espaços de actuação. Por sua vez, a instauração da Ditadura Militar a 28 de Maio de 1926 — logo seguida da imposição da censura prévia, não só à imprensa como a todos os espectáculos públicos, e da publicação do Dec.-Lei n.º 13 564, de 6 Mai. 1927, que regulamenta o licenciamento e operação dos recintos de espectáculos e a certificação profissional dos artistas que neles actuam — vem estabelecer um novo quadro jurídico que tem efeitos marcantes na prática do fado. As restrições impostas ao direito de reunião limitam drasticamente a actuação pública de amadores e os contextos informais de execução do género; a exigência do porte de uma carteira profissional emitida pela Inspeção-Geral dos Teatros como condição para a apresentação pública remunerada dos fadistas, tal como para a dos restantes músicos, intensifica a passagem ao regime de profissionalização que já se vinha esboçando; a obrigatoriedade de registo e censura prévia dos textos cantados exclui de vez a improvisação poética (que de qualquer modo se vinha já atenuando) e condiciona o espectro temático abordado e o próprio perfil ideológico geral do género. Vários dos cafés e cervejarias em que já se cantava com alguma regularidade o fado adaptam-se agora ao novo regime normativo (é, inclusive, o caso do antigo retiro do Ferro de Engomar, que se profissionaliza em 1927 sob a gerência dos fadistas Maria do *Carmo «Alta» e Alberto *Costa). A tendência será, contudo, para a abertura de novos recintos expressamente dedicados à prática do género: o Salão Artístico de Fados

(aberto em 1927 no Parque Mayer), o Solar da Alegria (inaugurado em 1928 na Praça da Alegria pelo guitarrista *Armandinho e gerido depois por Alberto Costa), o Café Luso (aberto, em 1931, na Avenida da Liberdade e transferido, em 1940, para o Bairro Alto), o Retiro da Severa (inicialmente no Luna Parque do Parque Eduardo VII, em 1933-1935, e a partir de 1936 transferido para o espaço da antiga Cervejaria Jansen), o Café Mondego e, mais tarde, a Adega Mesquita (1938, propriedade do bandarilheiro Domingos Mesquita) e a Adega Machado (1939, da iniciativa do violista Armando *Machado), ambas no Bairro Alto. A penetração do fado no teatro musical intensifica-se agora em todos os palcos da capital: os teatros Apolo, Avenida, Éden, Ginásio, Maria Vitória, Politeama, Variedades e até, ocasionalmente, o São Luiz ou o Trindade, para lá dos coliseus, o da Rua da Palma e o *Coliseu dos Recreios de Lisboa (CRL). Companhias teatrais, como a de Luísa Satanelle-Estêvão Amarante, a de Maria das Neves e outras, levam à cena com enorme sucesso de bilheteira grandes produções de operetas com títulos como *Mouraria* (1926, com várias reposições posteriores), *Bairro Alto* (1927) ou *História do fado* (1931), e tanto nestas como na revista o fado já não é cantado por actores de teatro mas por fadistas profissionais de prestígio como Adelina *Fernandes, Ercília *Costa, Berta *Cardoso, Maria *Albertina, Maria *Alice ou Hermínia *Silva. Será neste contexto teatral, em particular, por influência dos demais géneros de canção popular urbana utilizados nos palcos, que tenderá a desenvolver-se o novo género do «fado-canção», já com alternância entre coplas e refrão. Com a descoberta do novo processo de gravação sonora eléctrica em 1925 e o renovado interesse que ela desperta no público para com a *indústria fonográfica, duas das maiores empresas internacionais do ramo, a Columbia e a Gramophone Company, estabelecem acordos de representação com as firmas portuguesas *Valentim de Carvalho (VC) (1926) e Grande Bazar do Porto (1927), respectivamente, os quais prevêm a gravação no país de artistas portugueses. Até à fusão das duas empresas-mãe e da francesa Pathé no gigante EMI, em 1931, as duas firmas nacionais disputam entre si os maiores fadistas da época e produzem com eles um elevado número de discos de fado (actividade que a VC passará depois a assegurar sozinha), garantindo assim o registo sonoro significativo deste estúdio fundamental da evolução do género. As primeiras experiências de emissão radiofónica [VER Rádio] em Portugal, desde o início dos anos 30, incluem frequentes emissões ao vivo de fado: é o caso dos postos amadores C.T.I.A.A., Clube Radiofónico de Portugal,

Rádio Condes, Rádio Graça, Rádio Luso e Rádio Peninsular, mas também do poderoso Rádio Clube Português. A própria Emissora Nacional (EN), estabelecida em 1934, acabará por adoptar uma prática semelhante, apesar de emitir uma série de prelecções moralizantes contra o género, da autoria de Luís Moita, editadas em livro em 1937, e de se resguardar de quaisquer suspeitas de menor respeitabilidade pública ao escolher, em 1938, como intérprete para o seu primeiro programa regular de fado a jovem Maria Teresa de *Noronha, da família dos condes de Paraty e futura condessa de Sabrosa. A atitude do Estado Novo para com o fado manter-se-á sempre, aliás, ambivalente: por um lado, o regime aposta na apropriação e manipulação do género, na respectiva vertente ideológica mais conservadora, como componente de uma mensagem cultural nacionalista, corporativa e sobretudo populista; por outro lado, contudo, define fronteiras estanques — até no plano institucional — entre «Alta Cultura» e «Cultura Popular e Espectáculos», enquadrando inequivocamente o fado neste último domínio e mantendo em relação a ele uma distância elitista que só a emergência do fenómeno Amália virá a pôr em causa. Durante o período do cinema mudo, as salas de cinema da capital — como o Animatógrafo do Rossio, o Chiado Terrasse, o Clube Olímpia, o Salão Rex ou o Cinema Odeon — haviam promovido frequentes apresentações públicas de fado, quer sob a forma de espectáculos autónomos quer como atracções entre as sessões de projecção dos seus filmes. Com o advento do cinema sonoro, a tentativa de construção de uma indústria cinematográfica portuguesa de cariz populista e virada para o mercado interno faz com que o fado surja em destaque nos primeiros filmes nacionais falados — começando logo pelo pioneiro *A Severa* (1931), de Leitão de Barros, com a fadista Dina *Teresa, e por *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo, com Vasco Santana e Beatriz *Costa —, para a partir daí se converter numa componente indispensável desta filmografia nacional. As principais figuras, de entre os muitos fadistas de diversas gerações que neste período optam pelo estatuto profissional e se destacam nos vários campos de actuação referidos, são B. Cardoso, E. Costa, Ermelinda *Vitória, H. Silva, Madalena de Melo, M. Albertina, M. Alice, Maria do Carmo



Alfredo Marceneiro numa festa particular. Museu do Fado.

(«Alta»), Maria do Carmo *Torres, Maria Emília Ferreira, Maria Silva («Mariazinha»), Alberto Costa, Alfredo Duarte («Marceneiro»), Filipe Pinto, Joaquim *Campos, José Porfírio, Júlio *Peres, Júlio *Proença e Manuel Calisto, bem como o guitarrista Armando Freire («Armandinho») e o viola Martinho d'Assunção — estes últimos decisivos para a estruturação dos moldes de acompanhamento instrumental à guitarra e à viola que se tornarão no padrão vigente durante mais de meio século. (iv) **Do pós-guerra ao 25 de Abril de 1974.** Em muitos aspectos, o período que se segue à vitória aliada de 1945 e se prolonga pelos anos de 50 e 60 corresponde a uma relativa estabilização da prática do fado depois das mudanças introduzidas na fase anterior. Em particular, o sistema das casas de fado solidifica-se e expande-se significativamente, com a abertura de novos recintos, muitos deles propriedade de fadistas de relevo. Em 1948, Lucília do *Carmo abre A Adega da Lucília (que se converterá depois n'O Faia), seguindo-se-lhe, entre outros, Lisboa à Noite (Fernanda *Maria), O Solar da Herminia (H. Silva), A Tipóia (Adelina *Ramos), A Toca (Carlos *Ramos), A Taverna do Embuçado (João *Ferreira-Rosa) e, já em 1969, O Arreda (José *Pracana), além de A Parreirinha de Alfama (Argentina *Santos), inaugurada ainda em 1950 como simples restaurante popular e pouco tempo depois convertida também ela em casa de fado. Por detrás desta expansão está não só o afluxo crescente de clientes nacionais como, sobretudo, o desencadear do fenómeno novo do *turismo estrangeiro a partir já de mea-

dos da década de 50, à medida que a economia europeia recupera das privações da guerra e se intensificam os circuitos turísticos de massas dos países industrializados em direcção às estações balneares do Sul. Esta afluência de frequentadores estrangeiros tenderá a reforçar o uso corrente da expressão «casa típica» ou «restaurante típico» para estes espaços e levá-los a incluir em muitos casos nos seus programas artísticos, a par com o fado, números avulsos de «*folclore» de todo o país, na sua maioria da mais duvidosa autenticidade. O exemplo mais acabado desta tendência será o Restaurante o Folclore, onde se apresentam regularmente os próprios bailarinos da companhia oficial de bailado *Verde Gaio. Este facto não obsta a que a rede das casas de fado acolha nos anos 50 e 60 uma plêiade de fadistas destacados, como Ada de *Castro, A. Ramos, Argentina Santos, Fernanda Maria, L. do Carmo, Maria José da Guia, C. Ramos, Fernando *Farinha, Manuel de *Almeida, Manuel *Fernandes ou Tristão da *Silva, para lá dos expoentes da geração anterior ainda em actividade, com destaque para A. Marceneiro. Muitos destes nomes ganham uma reputação crescente no circuito geral do espectáculo musical, gravando discos, participando em programas de *rádio e televisão, circulando nos meses de Verão por recintos de todo o país e começando a explorar, no plano internacional, o itinerário das comunidades de emigrantes portugueses então em pleno crescimento na Europa, nos EUA e na América Latina. A popularidade crescente destes fadistas é bem patente, quer nas suas vendas de discos quer no facto de, em 1962, o fadista F. Farinha

ter alcançado por votação do público o cobiçado título de «Rei da Rádio», em concorrência directa com os expoentes mais consagrados dos restantes géneros da canção popular urbana. Por outro lado, alguns desses intérpretes da chamada canção «ligeira» destacam-se também por uma estreita associação ao repertório fadista, como é o caso de Tony de *Matos, Artur *Ribeiro ou *Max. É também neste período que se distinguem alguns instrumentistas marcantes para a evolução tanto do acompanhamento de fado como do repertório solístico para guitarras e violas: os guitarristas Jaime *Santos, José *Nunes e Raul *Nery, ou ainda Domingos *Camarinha, Fontes *Rocha e Francisco *Carvalhinho, os violistas Santos Moreira, Júlio *Gomes e Joaquim do Vale ou o viola-baixo Joel *Pina. Este predomínio das casas de fado profissionais não impede, porém, a sobrevivência de uma prática amadora enraizada nos bairros populares de Lisboa e centrada quer nas *associações recreativas de cada freguesia quer nas manifestações informais de sociabilidade popular que se vão mantendo no seio das famílias e numa rede dispersa de espaços públicos improvisados, apesar da legislação contrária em vigor. Neste circuito paralelo, menos associado ao âmbito discográfico e radiofónico de audiência nacional, destacam-se nomes como os de Frutuoso *França, Gabino *Ferreira ou Júlio *Vieitas, como mais tarde o de Fernando *Maurício. É desta realidade profunda que emerge, em 1951, a iniciativa anual da *Grande Noite do Fado, à qual concorrem como amadores, em diferentes categorias etárias, os representantes dessas colectividades de bairro. De entre os vencedores das sucessivas edições muitos acabam, de resto, por ingressar numa carreira profissional. Fora do circuito das casas de fado estão, por diferentes razões, os dois nomes mais marcantes do fado deste período: M. T. de Noronha e Amália *Rodrigues. A primeira tem como principal veículo de apresentação o programa quinzenal de fados que manteve na EN até 1961 e continua a gravar durante toda a década seguinte, contribuindo, pela sofisticação do seu estilo pessoal inconfundível de ornamentação vocal, para a recuperação e a fixação do cânone do chamado «fado castiço». Quanto a Amália, a sua ascensão fulgurante nos anos imediatos à sua estreia profissional no Retiro da Severa, em 1939,



Amália em concerto no Olympia, Paris, 3 Set. 1985. Museu do Fado.

converte-a, já no pós-guerra, na primeira figura absoluta do panorama do fado português. O seu estilo vocal muito próprio — que os puristas acusam inicialmente de «espanholismo», pelo seu uso frequente de suspensões e figurações melismáticas improvisadas — terá uma influência generalizada nos seus contemporâneos e em especial nas gerações seguintes, ao mesmo tempo que a sua própria imagem em palco, quer pelo traje quer pela postura e pela linguagem gestual, tenderá a incorporar-se nos códigos performativos do género. Tanto Teresa de Noronha como Amália se revelarão particularmente atentas à qualidade poética dos seus repertórios, começando a recorrer a poetas de formação erudita — no caso daquela, sobretudo amadores oriundos do seu próprio círculo social mas, no de Amália, incluindo desde muito cedo figuras literárias destacadas, como o diplomata Luís de Macedo ou o jovem David *Mourão-Ferreira, então em início da sua carreira universitária. Do ponto de vista musical — e ao contrário de Maria Teresa — Amália despertará ainda considerável polémica pela sua adopção convicta dos fados-canções de Frederico *Valério ou Raul *Ferreira, que até então tendiam a ser sobretudo apanágio do teatro musical, mas eram ainda considerados como essencialmente espúrios à verdadeira tradição fadista. Maria Albertina e Ercília Costa serão as primeiras fadistas a representar oficialmente o Estado português num evento cultural no estrangeiro, a convite do Secretariado de Propaganda Nacional: a primeira apresenta-se na Exposição Internacional de Paris (1937) e a segunda, na de Nova Iorque (1939), sendo em 1947 de novo enviada aos EUA pelo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Por sua vez, em 1943 Amália é convidada pelo embaixador de Portugal em Madrid, Teotónio Pereira, a cantar na capital espanhola e, depois de um sucesso estrondoso nas temporadas de 1944 e 1945 no Rio de Janeiro, inicia uma carreira internacional fulgurante que em breve a levará às principais salas de espectáculo de Paris (Olympia, Bobino, La Tête de l'Art), Londres (Palladium), Nova Iorque (Lincoln Center, Carnegie Hall), Los Angeles (Hollywood Bowl) ou Tóquio (Sankei Hall), e até a passar para lá das fronteiras então proibidas da Roménia socialista (1968) e da URSS (1969). Se esta carreira, pelo carácter singular, não tem propriamente, por si mesma, um impacto directo na prática do fado, a não ser na medida em que reforça a influência do estilo pessoal da artista no plano nacional, decisiva se revela, pelo contrário, a associação artística de Amália ao compositor franco-português Alain *Oulman, que a partir de 1961 passa a compor para ela um novo repertório, assente numa lin-

guagem musical por vezes de sabor modal e de suporte harmónico mais complexo, baseando-se em alguma da melhor poesia em língua portuguesa, dos trovadores a Mourão-Ferreira, Pedro Homem de *Melo ou Ary dos *Santos, passando pelo ícone de Camões. Contestada mais uma vez pelos tradicionalistas, esta linha de experimentação, representada em particular pelos álbuns surgidos entre 1962 (*Album do Busto*) e 1970 (*Com Que Voz*), terá uma influência incontornável na evolução do fado ao longo das décadas seguintes. A partir de meados dos anos 60 vai surgindo uma nova geração de fadistas, marcada pelas transformações entretanto esboçadas no género. Dela depressa se destacará o filho de L. do Carmo, Carlos do *Carmo, que virá na década de 70 a desempenhar ele próprio um papel reformador nos planos do recurso aos poetas eruditos e a compositores oriundos de outros domínios musicais (entre estes José Luís Tinoco, Fernando *Torres, Paulo de *Carvalho ou António Victorino d'*Almeida), da complexidade e diversidade dos acompanhamentos instrumentais e da abertura a cruzamentos com outros géneros de música popular urbana de cariz cosmopolita, conquistando uma carreira internacional da maior importância. Mas nela se incluem igualmente, apesar de em vertentes estéticas muito diferentes entre si, nomes como os de Beatriz da *Conceição, Maria da *Fé, Tereza *Tarouca, António *Rocha, *Rodrigo ou J. Ferreira-Rosa. A este último estará ainda particularmente associado um grupo de fadistas mais novos que se revelam já na viragem para a década seguinte, como João *Braga, António Mello *Corrêa, J. Pracana ou Carlos *Zel, todos muito marcados pela procura de uma tradição interpretativa que vêem corporizada na figura patriarcal de Marceneiro (Pracana tornar-se-á, de resto, nos anos seguintes um estudioso relevante da história do género, a par de outros eruditos internos ao circuito do fado, como Luís de Castro, Luís Penedos ou Daniel Gouveia). A produção de discos de fado intensifica-se no pós-guerra, mantendo-se de início o domínio da empresa VC, com a etiqueta Columbia (e depois também com a Decca), mas juntando-se-lhe mais tarde a concorrência de duas empresas sediadas no Porto — a Rádio Triunfo (etiquetas Melodia e Alvorada) e a Arnaldo Trindade (etiqueta Orfeu) —, para lá da existência breve mas marcante da editora Estoril, pertencente ao empresário Manuel Simões. Nos anos 60, o número de LP do género vai aumentando gradualmente, mas o suporte mais popular é o EP de 45 rpm, que, com dois fados em cada face e um preço mais acessível, constitui um veículo de penetração de particular eficácia num mercado apesar de tudo ainda de reduzido poder de compra, garantindo um

alargamento constante do público consumidor do fado. A associação da VC ao grupo EMI permite que Amália grave em 1953, em Londres, nos estúdios de Abbey Road, uma importante série de discos, e na década seguinte assegura a edição e distribuição mundial dos discos da artista (situação que, no entanto, só voltará a ter paralelo no fenómeno mais recente de algumas das fadistas da década de 90 ligadas a grandes grupos de edição discográfica internacional). Por seu lado, a cinematografia oficiosa do regime, embora inicie agora um período de acelerada decadência estética e técnica, continua estreitamente ligada ao sucesso de bilheteira que lhe é assegurado pela presença de figuras de relevo do fado. Entre 1947 e 1964, Amália entra em sucessivos filmes musicais — *Capas Negras* (Armando Miranda), *Fado: História de Uma Cantadeira* (Perdigão Queiroga), *Sol e Touros* (José Buchs), *Sangue Toureiro* (Augusto Fraga) e *Fado Corrido* (Jorge Brum do Canto) —, e em 1963 dá-se a estreia no ecrã de F. Farinha com o semiautobiográfico *O Miúdo da Bica* (Constantino Esteves), a que se seguirão *A Última Pega* e *Um Homem do Ribatejo*. É uma filmografia menor, constituída por dramas sentimentais que se limitam a explorar os estereótipos temáticos do género (em particular a sua identificação com a *tourada), mas que asseguram uma consagração popular ainda maior aos seus protagonistas. O «cinema novo» dos anos 60 virá quebrar esta associação, contrapondo-lhe a escolha de suportes musicais alternativos, designadamente o da sonoridade emblemática da guitarra de Carlos *Paredes (*Verdes Anos*, de Paulo Rocha). Finalmente, o teatro musical mantém-se como um baluarte da prática fadista, quer ainda através da opereta, até finais dos anos 40, com a reposição de sucessos como *A Senhora da Atalaia* ou *Mouraria*, ou a estreia de *A Rosa Cantadeira*, quer no âmbito da revista, onde continuam a destacar-se Hermínia Silva e, até quase finais da década de 40, a própria Amália. Aos instrumentistas F. Valério e R. Ferrão juntam-se compositores como Frederico de *Freitas, Raul *Portela, Fernando de *Carvalho e João *Nobre, responsáveis todos eles por um número significativo de fados-canções que penetrarão, em muitos casos, no próprio repertório genérico do fado. A par com os fadistas convidados, alguns actores de revista e cantores de outros géneros musicais ficarão, também eles, a partir de meados dos anos 60, associados a fados de enorme popularidade, como José Viana (*Zé Cacilheiro*), Mariema (*O fado mora em Lisboa*) ou Simone de *Oliveira (*Esta Lisboa que eu amo*). (v) **De 1974 até ao final do século xx.** A revolução democrática do 25 de Abril de 1974 acarreta um agudizar da polémica ideológica em torno

do fado e da sua relação com o regime depositado. Uma das coplas de *A cantiga é uma arma*, uma canção de luta do *GAC – Grupo de Acção Cultural, agrupamento musical próximo da extrema-esquerda marxista-leninista — «O faduncho choradinho / de tabernas e salões / semeia só desalento, / misticismo e ilusões. / Canto mole em letra dura / nunca fez revoluções» —, ilustra bem a atitude de rejeição frontal do género pelos sectores políticos mais radicais no período revolucionário de 1974-1975, durante o qual o fado é na prática quase banido da rádio e da televisão estatizadas. A própria Amália é acusada de colaboracionismo por vários sectores da comunicação social e vê reduzir-se-lhe substancialmente as oportunidades de apresentação pública em Portugal, apesar de prosseguir uma carreira internacional intensa e de, em sua defesa se erguer, p.ex., a voz insuspeita de Vinicius de Moraes em visita a Portugal. Mesmo uma tradição popular já enraizada, como a da Grande Noite do Fado, é interrompida durante esses dois anos. Por outro lado, há um conjunto de fadistas no espaço ideológico próximo do Partido Comunista Português, com destaque para a figura carismática de C. do Carmo, que apostam, pelo contrário, numa revitalização do género que procura passar, entre outros aspectos renovadores, pela adopção de letras de cariz político progressista mais ou menos acentuado, algumas delas da autoria de poetas de renome como Ary dos Santos ou Joaquim Pessoa. No quadrante oposto deste espectro político, é em algumas casas de fado que se reúnem círculos abertamente conspiratórios de extrema-direita e aí se cultivam, naturalmente, as convenções poéticas mais conservadoras da tradição fadista. Mas é, curiosamente, ainda em 1975, neste contexto de forte tensão político-ideológica em torno do género, que abre — com um estatuto de relativa neutralidade a este nível — uma das casas de fado que mais se virá a destacar nas décadas seguintes, Senhor Vinho, cujo elenco é encabeçado por Maria da Fé. Logo em 1976, contudo, com a reafirmação do quadro constitucional e a estabilização do regime democrático, o fado depressa volta a ocupar o seu espaço natural no contexto da vida cultural portuguesa, e fá-lo até de forma emblemática: Amália realiza no São Luiz um espectáculo apoteótico, vê reeditadas as suas gravações ao vivo dos anos 50 no Café Luso, e em 1977 surge com um novo álbum de originais, *Cantigas Numa Língua Antiga*; C. do Carmo é escolhido como intérprete único das canções apresentadas ao *Festival RTP da Canção de 1976, destaca-se entre as estrelas da primeira *Festa do Avante! e no ano seguinte lança o álbum *Um Homem na Cidade*, com textos de Ary dos Santos sobre um con-

junto de novos fados de recorte musical inovador; em Mar. é retomada a Grande Noite do Fado, com o CRL repleto de um público que nesta e nas edições subsequentes se revê com verdadeira veneração na figura de um fadista popular veterano como F. Maurício, ex-«miúdo da Mouraria» e ídolo do circuito profundo das colectividades bairristas que ali enviam os seus concorrentes. Nas vertentes ideológicas mais díspares, e tanto no âmbito mais popular como no da sua ligação aos circuitos intelectuais mais sofisticados, o fado reemerge assim com uma energia inusitada. A década seguinte tem ainda como protagonistas absolutos Amália e C. do Carmo. A primeira lança os seus últimos álbuns de originais, *Gostava de Ser Quem Era* (1980) e *Lágrima* (1983), triunfa em 1985 num espectáculo no CRL e prossegue num ritmo intenso as suas digressões por toda a Europa, EUA, América Latina e Japão, recolhendo homenagens. O segundo penetra, também ele, no circuito de primeiro plano europeu, com concertos em palcos do prestígio do Olympia de Paris (1980) e da Ópera de Frankfurt (1982), e vai lançando uma discografia regular e significativa, com destaque para o álbum *Mais do Que Amor É Amar* (1986), com uma escolha de poemas eruditos aplicados a melodias de fados tradicionais. Ambos representam aqui o culminar da tendência renovadora que haviam protagonizado nos anos 60 e que cada um tinha, entretanto, amadurecido de uma forma idiossincrática. Mas este período assiste também ao sucesso de um conjunto de fadistas que tinham surgido ainda nos anos anteriores ao 25 de Abril (J. Braga, C. Zel, Frei Hermano da *Câmara, M. da Fé, Teresa Silva Carvalho, T. Tarouca) ou nos anos imediatamente posteriores (António Pinto *Basto, Nuno da Câmara *Pereira) e que, de um modo ou de outro, se podem considerar situados num espaço poético-musical balizado em simultâneo pela forte influência destas duas figuras marcantes e pela das referências «clássicas» latentes de Marceneiro e Teresa de Noronha. O que é agora novo, no entanto, é que este sucesso já não começa por se impor no circuito tradicional das casas de fado mas tende a nascer, à partida, directamente da presença nos *media*, dos espectáculos em grandes auditórios nos principais centros urbanos do país e, principalmente, do disco. É pois no mercado genérico da música popular urbana portuguesa, e utilizando os seus instrumentos próprios, que estas carreiras se vão construindo, em concorrência directa com as demais tendências desse mercado emergentes no mesmo período — desde o *pop-rock português aos últimos expoentes da *canção de intervenção e ao novo fenómeno de vendas do repertório comercial massifi-

cado a que se virá mais tarde a dar o rótulo de música «pimba». Este novo alargamento do espaço de inserção profissional e económica do fado no contexto global da vida musical portuguesa e o êxito comercial interno que lhe está associado serão acompanhados, no plano internacional, pela emergência do circuito da *world music em que à partida se desenha uma apetência natural pelo género. Estas transformações abrem um terreno de actuação que não será, contudo, acompanhado imediatamente pela revelação de novos nomes destacados na interpretação fadista ao longo da década de 80. Pelo contrário, a década seguinte assistirá ao aparecimento de um número surpreendente de jovens intérpretes que beneficiarão, esses sim, em pleno, deste leque de novas oportunidades de carreira. Alguns destes intérpretes já só parcialmente se situam no âmbito estrito do fado, embora possam ter em comum com ele parte do seu repertório (Dulce *Pontes) ou algumas das características da sua postura em cena ou da sua técnica vocal (Teresa Salgueiro, como solista do grupo *Madredeus). Outros, pelo contrário, reivindicam-se expressamente desse âmbito, mas propõem-se alargar de forma mais ou menos radical o espectro da escolha de textos, do desenho melódico, das bases harmónicas ou do dispositivo instrumental do repertório fadista (*Misia e Cristina Branco, ou mais recentemente Mariza, embora esta última pareça situar-se antes numa postura de síntese entre estas linhas inovadoras e a filiação inequívoca numa herança amaliana). É curioso verificar nestes últimos casos a inversão de processos, característica da nova era de globalização dos mercados, que faz com que a legitimação interna destas artistas tenda agora a começar por um sucesso significativo nos circuitos internacionais da world music, só num segundo momento se repercutindo esse sucesso verdadeiramente em Portugal. Todos estes intérpretes têm em comum, além disso, uma atenção redobrada ao conjunto dos aspectos da produção cénica do espectáculo — do jogo de luzes à indumentária —, bem como à composição interna e ao ritmo de sequência do próprio programa. À mesma geração pertencem, porém, outros fadistas igualmente destacados (*Camané, Mafalda Arnauth, mais recentemente Kátia Guerreiro e Ana Sofia Varela) que procuram assumir uma ligação mais directa à herança tradicional do repertório do fado e da sua prática interpretativa, muito embora não rejeitem uma dimensão renovadora em qualquer destes campos. Por outro lado, a partir do sucesso internacional dos espectáculos concebidos pelo encenador Ricardo Pais (*Fados*, 1994, e *Raízes Rurais, Paixões Urbanas*, 1997), intérpretes consagrados de gerações anteriores, como

Argentina Santos ou C. Zel, penetram também eles no circuito europeu da *world music*, incorporando-lhe assim a tradição mais «clássica» do género, a par com as respectivas experiências ulteriores de transformação. Face a esta variedade de tendências e posturas estéticas, só é possível constatar a vitalidade renovada que o fado revela ao entrar no séc. XXI, com uma evolução futura que é ainda impossível de prever. A década de 90 fica ainda assinalada, por último, por um conjunto de acontecimentos fundamentais para o avanço da investigação histórica e analítica do fado. Em 1994, no contexto da programação cultural de Lisboa – Capital Europeia da Cultura, o Museu de Etnologia promove uma grande exposição intitulada *Fado: Vozes e Sombras*, comissariada por Joaquim Pais de Brito, cujo catálogo reúne um conjunto de textos com importantes pistas teóricas para a reflexão posterior sobre o género. Em 1998, por iniciativa de João Soares, presidente da Câmara Municipal de Lisboa, é inaugurada a Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa, depositária de um riquíssimo espólio documental, literário, musical e iconográfico. Paralelamente, publicam-se vários estudos de referência da autoria de investigadores como Pais de Brito, Ramos *Tinhorão, Ruben de *Carvalho, Salva Castelo-Branco e Paul Vernon (ainda que este último evidenciando graves deficiências de informação em todos os domínios que não se referem à história da edição discográfica), e toda uma colecção de obras de síntese informativa e recolha de fontes da responsabilidade da editora Ediclube. Por último, multiplicam-se as reedições em CD de gravações históricas, desde os registos dos anos 20 e 30 coligidos por Vernon aos arquivos sonoros dos anos de 50 a 70 relançados pelas firmas VC e *Movieplay. Pela primeira vez, começa a estar disponível uma massa crítica de fontes primárias que permite iniciar o estudo do género em bases de rigor até agora impossíveis de substanciar.

3. Repertório e prática interpretativa.

(i) A «refundação» dos anos 20 e 30. Uma grande parte das convenções interpretativas que regem ainda hoje as práticas do fado tem a sua origem no período de institucionalização e regulamentação dos anos de 1920 e 1930, sob o condicionamento simultâneo do processo de profissionalização dos intérpretes, da implantação do sistema das casas de fado, da censura estatal às letras e da formatação imposta pelo disco e pela rádio. A alteração fundamental decorrente desta conjunção de factores de mudança consiste na transição de um contexto informal de execução — ainda de forte componente improvisatória, tanto no plano poético como no musical, e assente numa relação de grande homogeneidade social e permeabilidade

de funcional entre executantes e assistentes — para um novo espaço performativo ritualizado, marcado agora pelo recurso a um repertório de textos fixos e de peças de duração padronizada, bem como por uma separação clara de papéis entre intérpretes e público, que está também associada a uma distinção socioeconómica crescente entre ambos. É nesta perspectiva que se deve compreender a emergência nesse mesmo período de uma forte preocupação no sentido da definição de códigos de enquadramento do género no seu novo contexto, procurando converter a sua produção e recepção de uma prática de sociabilidade popular de organização informal e em boa parte semimarginal numa experiência regulamentada a todos os níveis, desde a padronização dos novos recintos de execução e das regras de comportamento consideradas adequadas para os seus frequentadores à escolha dos tópicos-padrão a adoptar pela lírica fadista e à procura de uma rede de normas para a própria prática interpretativa do fado, nos seus vários parâmetros. Se, na maioria dos aspectos, esse esforço normativo não é objecto de uma formulação explícita, decorrendo apenas de um consenso tácito de todos os agentes envolvidos, noutros, porém, dá origem a uma reflexão intensa nas páginas das publicações periódicas dedicadas ao género, e por vezes mesmo a acesa polémica, como sucede, p.ex., em torno da questão de preferência pelo xale negro ou pelo *mantón de Manila* espanhol por parte das cantadeiras.

(ii) Contextos de execução. A «casa de fado», também designada por «casa típica» ou «restaurante típico», torna-se, a partir da década de 30, no espaço de execução profissional por excelência do fado. Se as primeiras são apenas cafés ou restaurantes cuja única característica específica é o facto de acolherem com regularidade esta actividade, rapidamente vão adquirindo traços identitários que se prendem ao desejo de uma «tipicidade» fortemente evocadora de toda a tradição fadista e tauromáquica oitocentista, generalizando-se na decoração os azulejos com quadras e o mobiliário «rústico» (a lembrarem as velhas tabernas e retiros), e ainda as guitarras e os xales, as fotografias de fadistas consagrados, e em alguns casos também os chocalhos, as bandarilhas, as capas de matador e os cartazes de touradas. Por outro lado, contudo, há a nítida preocupação simultânea de sugestão de uma «respeitabilidade» acrescida, capaz de atrair uma clientela oriunda de estratos sociais privilegiados, historicamente alheios a essa mesma tradição de relativa marginalidade, pelo que alguns recintos preferem adoptar mobiliário e adereços que remetem para uma atmosfera palaciana — se não mesmo conventual —, com arcadas, traves de madeira ou peças de ferro forjado. E essa mesma preo-

cupação de «respeitabilidade» leva muitas destas casas a adoptar normas selectivas de admissão de clientela, desde a imposição de um consumo mínimo obrigatório de valor elevado à exigência do uso de fato e gravata pelos frequentadores ou até à própria proibição de entrada a clientes do sexo feminino sem um acompanhante masculino. Na generalidade das «casas típicas», a execução é organizada por blocos inseridos ao longo do serão, que vão alternando com o serviço de restaurante, actuando em cada um deles três ou quatro fadistas cuja ordem de apresentação tende a fazer-se começando pelo menos experiente e terminando no de maior prestígio. Cada fadista canta três ou quatro fados, o que dá a cada bloco uma duração aproximada de 15 a 20 minutos. Num elenco que conte com uma figura particularmente destacada, esta pode não actuar logo nos primeiros blocos da noite, do mesmo modo que, quando há nele um guitarrista de especial reputação, um ou mais blocos podem incluir igualmente uma peça exclusivamente instrumental, a chamada «*guitarrada». Não é invulgar que no final da noite, terminado já o serviço de restaurante, se adoptem alinhamentos mais informais e mais prolongados, à medida que o público se vai renovando com o avançar da hora, criando-se um ambiente mais caloroso com a chegada de clientes mais conhecidos, e por vezes mesmo com a presença ocasional de outros fadistas não pertencentes ao elenco mas que ali se vêm reunir. Este modelo permanece quase inalterado até hoje, com excepção dos números de «folclore» cantado e dançado que alguns destes recintos passaram a introduzir nos seus programas a partir dos anos 60, perante o crescimento do afluxo de turistas. Neste ambiente de evocação saudosa de uma boémia que se procura agora restringir tanto quanto possível às alusões dos textos cantados e à parafernália decorativa, pretende-se ao mesmo tempo envolver a execução e a recepção do fado numa aura de ascese quase mística, que lhe dá traços de uma verdadeira liturgia (não é, aliás, por acaso que desde as décadas de 20 e 30 se multiplicam as letras de conotações católicas fundamentalistas, e que uma das maiores intérpretes desse período, Ercília Costa, ficará conhecida como «a Santa do Fado», pela postura quase trágica que adopta ao cantar). Quando

se começa a cantar as luzes diminuem de intensidade, impõe-se silêncio absoluto («Silêncio que se vai cantar o fado!» é a fórmula que frequentemente se lê em inscrições nas paredes ou se ouve na voz de um eventual apresentador) e cessa por momentos qualquer serviço de restaurante ou de bar («Não sirvam! Não sirvam!», ouve-se Amália recomendar insistentemente, numa gravação ao vivo de 1955, aos criados de mesa do Café Luso quando vai iniciar uma das suas actuações). Os guitarristas e o primeiro fadista levantam-se da sua mesa e vêm colocar-se num espaço central da sala que permita a melhor visão e audição para todos os presentes. Tornam-se de norma o fato escuro e a gravata para os cantores, e (a partir de Amália) o vestido e o xaile pretos para as cantadeiras, embora certas figuras mais «castiças», como Marceneiro, não dispensem um ou outro adereço da tradição marialva oitocentista, como o lenço ao pescoço (em gíria popular o «caxiné», do francês *cache-nez*) e haja fotografias do início dos anos 30 que registam o uso pelos acompanhadores, mesmo os da estatura de um Armandinho, de figurinos de cores vivas inspirados no traje ribatejano tradicional, por afinidade com a referência tauromáquica. Quanto aos espectadores, espera-se deles uma imobilidade e um silêncio religiosos durante a execução, excepção feita a sinais padronizados de aprovação que podem ir de movimentos corporais cadenciados, idênticos aos dos próprios fadistas enquanto cantam, a comentários de encorajamento («Ah, fadista!»)



Lucília do Carmo na casa de fados O Faia, c. 1970. Museu do Fado.

nos momentos de maior intensidade expressiva ou de improviso melódico mais criativo por parte do intérprete, ou ainda às palmas entusiásticas já nas últimas notas da linha vocal, sobrepondo-se aos acordes cadenciais do acompanhamento instrumental. A prática, hoje corrente, de dar a cantar em coro ao público e aos restantes fadistas presentes a primeira metade da última ocorrência do refrão, retomando o fadista isolado as frases finais do mesmo, parece ser de aparecimento tardio, já por influência das rotinas dos espectáculos em palco, tanto no teatro de revista como nos programas de «variedades». Se o contexto da casa de fado profissional é predominante até, pelo menos, ao final da década de 70, é evidente, de qualquer modo, que as normas estritas do regime não puderam impedir a sobrevivência paralela de uma prática amadora informal, que ainda hoje se verifica nas associações culturais e recreativas e nas pequenas tabernas dos bairros populares, fora do circuito comercial «oficial», sendo de resto desta rede amadora simultânea que foi surgindo, geração após geração, a maior parte dos fadistas que depois se incorporaram naquele circuito, designadamente através de plataformas de revelação como a Grande Noite do Fado. Por outro lado, a partir do início dos anos 70, a aplicação cada vez menos rigorosa dos regulamentos vigentes neste domínio permite o surgimento crescente de casas de «fado vadio», abertas à actuação espontânea dos próprios clientes, combinada com a presença ocasional de um número variável de fadistas profissionais atraídos pela atmosfera informal assim gerada. De qualquer forma, se naqueles espaços de cariz popular reina, compreensivelmente, um ambiente de maior infor-

malidade no vestuário e nos comportamentos, tanto neles como nestes últimos se tende a seguir um modelo performativo em última análise muito semelhante ao das «casas de fado» profissionais. O teatro de revista constitui desde muito cedo, como ficou dito, um dos principais contextos alternativos de execução do fado, aí se destacando fadistas relevantes dos anos 30 e 40, como Ercília Costa, E. Amarante, H. Silva ou a própria Amália. Neste âmbito, o fado é geralmente inserido em pelo menos dois quadros, a meio do primeiro e segundo actos, respectivamente, através da presença de um fadista convidado que, de um modo geral, não participa nas restantes cenas, a não ser nos grandes quadros finais de cada acto («apoteoses») e que é muitas vezes apresentado no elenco como «atração nacional». Esses dois quadros de fado tendem a representar estereótipos da mitologia fadista, pondo em cena ora personagens-tipo como o faia, a varina ou o marujo, ora figuras simbólicas representando a cidade de Lisboa ou um dos seus bairros históricos, por exemplo. Procura-se sugerir com frequência um ambiente semelhante ao de uma casa de fado: as luzes baixam de intensidade, pode ouvir-se em certos casos um texto introdutório em torno da temática da saudade ou do destino, os trajes são negros e solenes (muitas vezes incorporando estilizações de motivos «folclóricos», como é o caso dos figurinos de Pinto de Campos para Amália). Pode surgir em cena um corpo de baile representando personagens-tipo como as acima descritas, numa coreografia em torno do intérprete e dos seus guitarristas (embora estes últimos possam também estar colocados no fosso da orquestra, tocando com esta). Embora em

menor número, há ainda exemplos de quadros de fado cómicos, como os popularizados por H. Silva, nos quais os elementos cénicos referidos se adaptam a este contexto específico e se cruzam muitas vezes com outros géneros tradicionais lisboetas, como os ligados aos cortejos e festividades dos santos populares. Os demais contextos de execução em palco, quer em programas mistos com outros géneros de música popular urbana («variedades») quer em apresentações exclusivamente de fado, tendem a adaptar-se às convenções profissionais genéricas deste tipo de espectáculos musicais, apenas com salvaguarda daqueles traços performativos que se consideram mais forte-



José António Gaspar acompanhado por José Braga (guitarra) e Arminho Gonçalves (viola). Pub Nónó, Bairro Alto, Lisboa, 19 Jan. 1989. Fotografia de José Maurício. Arquivo do Diário de Notícias.

mente característicos da prática fadista. A experiência de Amália — como mais tarde a de C. do Carmo — no circuito internacional de *entertainment* define, a este nível, um modelo que tenderá a ser seguido e desenvolvido actualmente por artistas como Mariza ou Cristina Branco, fortemente sensibilizadas para a dimensão estética global do espectáculo em cena. É em todo este quadro contextual que se deve compreender aquele que desde as décadas de 20 e 30 foi — e em parte continua a ser — o percurso característico de emergência e afirmação de cada novo fadista: primeiras experiências de cantar o fado ainda na infância, muitas vezes por influência ou a exemplo de outros familiares que eram já fadistas; primeiras apresentações públicas em sessões de amadores nas associações de cultura e recreio; primeiros sinais de reconhecimento colectivo, ainda em criança, num circuito bairrista (F. Farinha ficará associado ao nome artístico que marca o seu sucesso no seu bairro natal — «miúdo da Bica»); prémios em concursos de revelação (de que o mais relevante se tornará a Grande Noite do Fado); hesitação entre uma carreira como fadista e qualquer outra profissão de estabilidade económica mais previsível; primeiras oportunidades de profissionalização; opção definitiva pelo fado, com actuações nas diversas «casas típicas» e, nos casos de maior sucesso, na rádio e televisão e em digressões nacionais e internacionais. É neste percurso interno ao circuito tradicional da prática fadista que as convenções performativas do género mais directamente se transmitem de geração em geração, quer em termos de repertório quer no plano da prática interpretativa, perpetuando muitas vezes, neste último domínio, traços identitários que podem mesmo marcar diferenças perceptíveis entre os cantadores oriundos dos diferentes bairros populares da cidade. O exemplo de M. T. de Noronha encorajará o surgimento de outros casos de fadistas oriundos de uma elite aristocrática — desde logo, ainda em inícios da década de 60, o de Vicente da *Câmara, seu sobrinho. Mesmo quando estes tendam a começar por se apresentar, num primeiro momento, num circuito predominantemente familiar e amador, deste sector acabam por vir também a emergir, a partir de finais dos anos 60, sucessivas gerações de profissionais, muitos dos quais partilhando entre si diversos aspectos comuns no plano do repertório e até no de um estilo característico de vocalidade. De qualquer forma, nos anos 80 e 90 assiste-se ao aparecimento de inúmeros intérpretes que, independentemente do seu percurso pessoal específico, chegam ao fado exclusivamente a partir das referências discográficas, sem qualquer tipo de laço familiar ou social aos circuitos tradicionais da prática do género,



Hermínia Silva na capa da partitura do fado Rosa Enjeitada. Edições Sassetti, 1937. Museu Nacional do Teatro.

e são, por isso, também menos permeáveis aos códigos que nas décadas anteriores tinham contribuído para estabilizar os modelos da prática fadista. (iii) **Repertórios.** Cada cantor profissional procura ter o seu próprio repertório, que se mantinha relativamente estável e que até 1974 era remetido ao censor, com a identificação do respectivo intérprete, para aprovação prévia no tocante às letras. A associação exclusiva a determinadas melodias e poemas é vista como uma característica identitária do fadista, e até finais da década de 70 considera-se deontologicamente incorrecta a apropriação do repertório alheio (M. T. de Noronha, p.ex., mandará pedir expressamente a H. Silva autorização para cantar um dos grandes sucessos desta última, o fado-canção *Rosa Enjeitada*), a não ser num âmbito estritamente amador. Desde a década de 80, contudo, com o surgimento de um número crescente de jovens intérpretes atraídos para o fado pelo modelo directo da discografia dos grandes fadistas consagrados, tornar-se-á corrente a execução livre do repertório destes últimos, em especial o de figuras de referência como Marceneiro, Amália, Teresa de Noronha ou C. do Carmo. O repertório de cada fadista é constituído por alguns fados de composição integral recente e por outros apenas com letras novas de sua escolha aplicadas a melodias consagradas. Entre estes últimos avultam os grandes fados considerados «castiços» ou «rigorosos», como o *Mouraria*, o *Corrido* ou o *Menor*, mas desde as primeiras décadas do

séc. xx vão sendo compostos muitos outros fados estróficos de estrutura idêntica, em grande parte derivados da simples fixação de variações melódicas dos anteriores ou de pequenas alterações da respectiva sequência harmónica. Alguns dos mais antigos e mais característicos são conhecidos pelos nomes dos seus autores, como os fados *Carlos da Maia*, [José] *Lopes*, *João Maria dos Anjos*, *Franklin* [Godinho] (de quadras ou de sextilhas) ou *Pedro Rodrigues*. Mas entre as décadas de 30 e 50 multiplicam-se os fados estróficos compostos num estilo semelhante por guitarristas como José *Marques (*Triplicado*, *Sonho*), Armandinho (*Adiça*, *Alexandrino Antigo*, *Estoril*, *Penim*), Casimiro *Ramos (*Alberto*, *Margaridas*, *Pi-nóia*), Fernando *Freitas (*Nhoquinhas*, *Sardinheiras*) e Jaime *Santos (*Alfacinha*, *Alvito*, *Latino*, *Sevilha*) e violistas como Miguel *Ramos (*Calixto*, *Freira*) ou pelos próprios cantores, muito em particular A. Marceneiro (*Bailarico*, *Cravo*, *CUF*, *Laranjeira*, *Louco*, *Marcha do Ti Alfredo*, *Pajem*, *Pierrot*, *Versiculo*), Joaquim Campos (*Castanheira*, *Esmeraldinha*, *Puxavante*, *Tango*, *Vitória*) ou Alberto Costa (*Torres do Mondego*, *Sem pernas* [?]). Sublinhe-se que os nomes destes fados designam apenas as respectivas melodias, independentemente dos diferentes poemas que lhes sejam adaptados em cada caso, muito embora o grande público tenda a conhecê-los, em vez disso, pelo título de cada poema (é assim que, p.ex., os fados conhecidos como *Igreja de Santo Estêvão* e como *Povo que lavas no rio* correspondem ambos à mesma melodia, a do *Fado Vitória*). Refira-se ainda que nem sempre é pacífica a atribuição das autorias destes fados, havendo um ou outro caso em que os registos da *Sociedade Portuguesa de Autores se limitam a indicar quem primeiro ali inscreveu como sua uma melodia que já circulava e existindo até fados relevantes com atribuições contraditórias (como o do fado *Sem pernas*, atribuído ora a Guilherme Coração ora ao seu intérprete mais marcante, Alberto Costa). A forma poético-musical mais corrente, herdada do séc. xix, para os fados «castiços» é a da quadra glosada em décimas, mas ao longo da primeira metade do séc. xx generaliza-se o uso das quadras, quintilhas e sextilhas em redondilha maior, bem como, em menor grau, o das estrofes regulares de decassílabos ou alexandrinos. Em cada estrofe do poema a música tende a seguir a forma bipartida AB, sendo cada uma destas secções — ou apenas a secção B — repetida logo após a sua primeira apresentação, com os mesmos versos desta (musicalmente, o resultado é assim uma forma AABB ou ABB). De escrita mais antiga ou mais moderna, conforme os casos, os fados «castiços» são vistos, no seu conjunto, como o

núcleo duro do repertório, e de um modo geral considera-se que é neles que o intérprete prova «se é ou não fadista», veredicto indispensável para a sua aceitação no meio e inteiramente independente de quaisquer outros méritos do foro tímbrico, técnico ou artístico. Os fados-canção, alternando refrão e coplas e com um desenho melódico mais fixo do que os «castiços», são aceites no repertório a par com estes últimos, mas há intérpretes fundamentais, como Marceneiro (e em grande parte Teresa de Noronha), que se recusam a cantá-los, e de um modo geral são encarados como uma expansão — nem sempre aprovada pelos sectores mais puristas — do género, muito embora o exemplo de Amália tenha contribuído para os impor definitivamente e seja esse hoje o modelo que domina quase por completo as novas composições de fado. Uma prática que ocorre por vezes e que deriva dos despiques informais entre cantadores, que eram frequentes no séc. xix, é a da desgarrada, uma execução do fado *Mouraria* (ou mais raramente do *Corrido*) partilhada por dois fadistas, que vão alternando um com o outro de quadra em quadra. Tradicionalmente a letra ia sendo improvisada, muitas vezes com cada fadista a abrir a sua quadra com a repetição literal ou ligeiramente variada do último verso com que o seu parceiro terminara a quadra anterior, mas no novo contexto rígido das «casas de fado» prefere-se o recurso às quadras fixas do cancionário popular e a prática de improviso poético tenderá entretanto a passar para contextos de natureza mais informal, como as festas populares do interior do país, onde era já tradicional mas onde, com a difusão nacional alargada do fado, o *Mouraria* virá agora em muitos casos substituir o suporte melódico anterior da tradição local. Tanto o fado «castiço» como o fado-canção se misturam nos programas adoptados pelos fadistas para os espectáculos de «variedades» ou para as suas apresentações radiofónicas e televisivas, onde não é invulgar surgir alguma componente, ainda que minoritária, de fados de Coimbra e de canções tradicionais de zonas rurais como as Beiras, Trás-os-Montes ou o Minho e até, de quando em quando, exemplos de música tradicional espanhola, em particular andaluza. Ao entrarem no circuito internacional dos grandes palcos de *music-hall*, Amália e C. do Carmo diversificarão ainda mais os seus repertórios para incluírem outros géneros de canção popular urbana francesa, italiana, brasileira ou anglo-americana, conquanto o fado continue a predominar nos seus programas. Quanto aos textos, a duração de cerca de três minutos permitida por uma face de um disco de 78 rpm (e adequada igualmente ao ritmo de locução e publicidade das emissões radiofónicas) exclui do género, a partir da

década de 30, as longas glosas em forma estrófica que na tradição popular oitocentista podiam durar mais do dobro desse tempo. A censura prévia obrigatória das letras, por sua vez, erradica o improviso poético livre que era uma das facetas tradicionais desses fados mais extensos e impõe o carácter fixo dos repertórios poéticos. Até ao final da década de 50, os textos cantados são quase sempre escritos por poetas de inspiração popular, alguns deles já registados formalmente como autores — como Henrique *Rego, J. L. Barbosa, Carlos *Conde, Francisco Radamanto ou Joaquim Frederico de *Brito («Britinho») — mas outros permanecendo ainda amadores. Muitas destas letras, compostas na sua maioria para serem aplicadas a um ou a outro dos fados «castiços», em particular, são escritas expressamente para um determinado intérprete, podendo mesmo este último encomendá-las e comprá-las ao poeta. Há casos, contudo, em que a letra precede a composição musical, sendo esta depois pedida a um compositor, o que é facilitado pelo carácter regular e padronizado das formas poéticas utilizadas. No caso dos fados-canção, é habitual que os respectivos textos sejam da autoria de escritores experientes do teatro de revista, como José *Galhardo ou Silva Tavares. A temática destes poemas é significativamente circunscrita pela imposição da censura prévia das letras logo nos primeiros anos do Estado Novo. No período final da Monarquia e na I República abundam ainda os versos de teor anticlerical e de intervenção social, associados ao movimento socialista ou anarcossindicalista («Bravos heróis do progresso, / avante p'lo grande ideal! / A República não basta / p'ra esmagar o Capital»). A censura do Estado Novo, contudo, vem encorajar de preferência a celebração da «pobreza honrada» como repositório de virtudes morais e exemplo para as restantes classes (o pescador que recusa a recompensa que lhe oferece um pai rico cuja filha ele salvou de se afogar nas ondas, a «alegria da pobreza» cantada no célebre fado *Casa portuguesa* e a afirmação explícita de que «não é desgraça ser pobre», no fado deste mesmo nome), mas proíbe descrições realistas dessa pobreza que, de algum modo, sugiram contornos de verdadeira miséria. O tema predominante é o amor, celebrado por vezes de forma ingénua e não muito diferente da adoptada pelo restante repertório popular urbano, mas na maioria dos casos abordado antes na óptica da paixão não retribuída, da traição amorosa ou do abandono — sendo muitas vezes este sofrimento associado à própria inspiração do/a fadista e como que dando assim novo sentido ao aforismo camoniano «com que voz cantarei meu triste fado». A temática amorosa tende também a ser

localizada no contexto específico da evocação da tradição boémia dos meios fadistas do séc. XIX, com a celebração idealizada do faia infiel que destrói corações femininos e da mulher «perdida por amor», ou seja, da que terá sido lançada na prostituição por um desgosto passionai que lhe estava prometido na sua «triste sina» (nunca por simples carências económicas e em geral mantendo intocada uma exemplar devoção religiosa). A este nível o repertório poético difere em muito de acordo com o sexo do intérprete: há fados «de mulher», que consensualmente se consideram inadequados a um fadista masculino, mesmo que os versos não contenham directamente afirmações no feminino e se limitem a transmitir sentimentos ou reacções considerados pouco viris segundo um código marialvista, como o choro, por exemplo. Ser «muito homem» ou «muito mulher», e enquanto tal assumir plenamente uma diferenciação de papéis e de prerrogativas no jogo amoroso, é um valor nuclear enfática e recorrentemente expresso («A ver quem tinha mais brio / cantámos ao desafio, / eu e essa outra qualquer; / deixei-a a perder de vista, / provando ser mais fadista / mostrando ser mais mulher», ou «Dizem que se me bateu / o seu amor é postiço; / bate naquilo que é seu, / ninguém tem nada com isso», canta L. do Carmo, enquanto mesmo em Amália se encontram ainda versos a celebrar a submissão amorosa feminina: «Se o meu amor vier cedinho / eu beijo as pedras do chão / que ele pisar no caminho», no *Novo fado da Seve-ra*, ou «Se queres ser o meu senhor, / e ter-me sempre a teu lado», em *Tudo isto é fado*). De um modo geral, a lírica fadista tradicional é dominada pela nostalgia de uma Lisboa pré-moderna, vista como lugar de um encontro ideal entre povo e fidalguia como sustentáculos da identidade da «raça», sem a mediação de uma burguesia suspeitamente cosmopolita e que tende a estar ausente dos textos. Repetidamente, as letras cantam a saudade de uma realidade perdida: a da boémia dos bairros «de má fama»; das esperas de toiros e das toiradas reais; das idas às hortas dos arredores de Lisboa para patuscadas com fidalgos, forçados e prostitutas; de uma religiosidade feita de velhas procissões e devoções aos santos mais populares; por vezes, mesmo, de um ideal monárquico miguelista que vê no soberano uma figura paternal corporizadora de toda a nação. Numa palavra, nesta sua herança mais conservadora o fado vê-se a si mesmo, em todos estes campos, como último baluarte de uma tradição nacional com que identifica as suas próprias raízes históricas, o que explica a insistência em fazer remontar as suas origens pelo menos aos cantos dos marinheiros das Descobertas, senão à própria fundação da na-



Camané no Coliseu dos Recreios de Lisboa, 1994.
Fotografia de Alexandre Simões.

cionalidade. Mas há igualmente acontecimentos históricos reais que inspiraram um número significativo de textos cantados — a memória das trincheiras da Grande Guerra, a travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, a ameaça de envolvimento na II Guerra Mundial — apesar de, a este nível, a censura salazarista se ter revelado particularmente limitativa, não tendo havido praticamente no repertório profissional, p.ex., quaisquer fados sobre uma experiência tão marcante como a dos 13 anos de Guerra Colonial. Amália será o primeiro intérprete a procurar de forma sistemática cantar no fado poetas eruditos, o que vem alargar significativamente o leque de temáticas e de estereótipos do género. O primeiro exemplo marcante desta prática, ainda nos anos 50, terá sido talvez o fado *Primavera*, com poema de D. Mourão-Ferreira sobre uma variante melódica do *Fado Pedro Rodrigues*, mas seguir-se-lhe-ão — sobretudo através das composições de Alain Oulman em LP como o chamado «*Album do Busto*», *Fado Português* ou *Com Que Voz* — outros nomes destacados da poesia contemporânea portuguesa, como Luís de Macedo, P. H. de Melo, Alexandre O'Neill, Manuel *Alegre ou Ary dos Santos, para lá de clássicos como os trovadores ou como o próprio Camões. A saída do disco *Amália Canta Luís de Camões*, em 1965, causará, por sinal, uma polémica jornalística intensa em torno da legitimidade desta apropriação pelo fado da lírica camoniana, mas esta será uma batalha inteiramente ganha por Amália. Carlos do Carmo prosseguirá este empenhamento na procura de poesia erudita (designadamente num álbum de referência inteiramente dedicado aos versos de Ary dos Santos, *Um Homem Na Cidade*, de 1977), no que será seguido por outros fadistas das gerações subsequentes, como J. Braga, Mísia, Ca-

mané ou C. Branco. Um caso interessante do reverso da medalha deste fenómeno é a utilização da medida (e em grande parte da temática) do fado tradicional por um poeta erudito como Vasco Graça Moura nas suas *Letras do fado vulgar* (1999). (iv) **Prática interpretativa.** Um dos aspectos tipificados no período de «refundação» do género na década de 30 é o da própria postura de execução, na qual se faz sentir de forma relevante a concepção trágica e mística já anteriormente referida. A atitude de base do intérprete é solene e hierática, reforçada pelos códigos de vestuário atrás descritos, com os homens muitas vezes com uma ou as duas mãos nos bolsos das calças e as mulheres a segurarem nas pontas do xaile, em ambos os casos alongando ou contraindo em altura o corpo ao sabor do ritmo da respiração e da tensão vocal. Nos fados de andamento mais rápido e ritmo mais marcado, esta postura estática pode incorporar um movimento cadenciado dos ombros, a acompanhar a pulsação rítmica, sugerindo uma sobrevivência da componente coreográfica do fado do século anterior (Marceneiro, p.ex., assumi-la-á de forma bem característica, com ligeiros avanços e recuos em pequenos passos gingados, sobretudo na fase final da sua carreira). Dependendo da personalidade artística mais ou menos expansiva de cada intérprete, são frequentes também os olhos semicerrados e um intenso jogo expressivo na máscara e nas mãos que vai reforçando os pontos de maior tensão dramática de cada peça. Há também nestes códigos gestuais alguns elementos ritualizados de diferenciação sexual: existem, por exemplo, no meio do fado sectores que consideram um gesto feminino a cabeça descaída para trás, numa atitude de entrega corporal à emoção, e preferem ver antes nos homens uma postura erecta, de cabeça erguida, como que enfrentando fisicamente, numa atitude de algum modo análoga à do pegador de toiros, o desafio do destino adverso que estão a cantar. Num universo fortemente marcado pela tradição marialvista, esta projecção simbólica de fortes imagens rituais de masculinidade e de feminilidade está presente, aliás, em muitos outros aspectos da execução, apesar de o processo de alargamento do contexto social original do género ter atenuado alguns dos traços mais evidentes desta enfatização. Se, na cantadeira mais velha, o envolvimento no xaile preto pode assimilar-se a uma sugestão simbólica de viuvez casta, por assim dizer (os versos masculinos falam constantemente da «santa mãe-zinha», por oposição à celebração de uma suposta disponibilidade amorosa generalizada das mulheres mais jovens), predomina, de um modo geral, a opção por um traje justo, a acentuar uma sensualidade física implícita,

mesmo — sobretudo em meios mais populares — no caso dos homens (não é raro as próprias letras femininas evocarem o uso oitocentista da cinta «a adelgaçar a cintura» do faia, ou da calça justa e da bota «afiamburada» com que este realça o desenho dos músculos). Outros elementos de diferenciação se podem detectar em parâmetros tão diversos como a escolha do repertório, como já foi mencionado, ou o tipo de emissão vocal. Quer execute um fado «castiço» tradicional quer cante uma composição mais recente, espera-se do fadista que dê de cada peça uma versão pessoal, marcada por uma personalidade interpretativa própria, de acordo com uma prática que mantém no plano musical um elemento improvisatório relevante, apesar de pré-determinada no âmbito textual. Essa dimensão performativa improvisatória implica igualmente, por outro lado, que no mesmo fadista essa versão possa variar, por vezes significativamente, de execução para execução, o que, para lá de depender de factores de ordem psicológica do intérprete em cada momento, releva muitas vezes da interacção específica verificada entre este e o público em cada contexto performativo. A relação distanciada entre palco e plateia numa grande sala de espectáculos gera a este nível uma dinâmica distinta da que se verifica no recinto reduzido de uma casa de fado, e nesta é diferente cantar para um jantar de turistas ou para um círculo de conhecedores e de outros fadistas, já ao final da noite. Esta apropriação pessoal da melodia preexistente faz-se sobretudo através de duas vertentes — de resto interligadas — da interpretação: o «estilo» e a «divisão». Diz-se que o fadista «estila» a melodia quando lhe modifica o desenho de forma mais ou menos acentuada, não repetindo, de um modo geral, uma mesma frase de estrofe em estrofe sem lhe aplicar algum grau de variação melódica, ou quando lhe introduz, em certos pontos de tensão formal (passagens do texto de conteúdo emocional particularmente acentuado ou momentos de clímax da própria frase musical, sobretudo logo antes da cadência final de uma estrofe), suspensões em que as guitarras interrompem o acompanhamento e a voz executa melismas ornamentais livres sobre a nota suspensa (Amália e Teresa de Noronha, como mais recentemente Argentina Santos, constituem exemplos modelares de diferentes abordagens desta última prática). O grau de transformação melódica tende a aumentar de estrofe para estrofe, à medida que também a intensidade expressiva da interpretação se vai acentuando, atingindo o seu auge num melisma improvisado mais extenso que tem lugar logo antes da cadência da última estrofe ou da ocorrência final do refrão. Por outro lado, apesar de os fados se basearem em frases musi-

cais de desenho métrico regular, decorrente da própria isometria da distribuição dos versos em cada estrofe, o intérprete tem a liberdade de «dividir» o texto, ou seja, de alterar o ritmo da sua enunciação, detendo-se mais em certas palavras ou expressões-chaves, introduzindo pausas e respirações para separar ou agrupar palavras encadeadas, acelerando ou retardando a sua declamação conforme lhe sugere o sentido do poema, tudo isto sobre a pulsação rítmica inalterável do acompanhamento instrumental (Marceneiro era considerado um modelo de boa «divisão», preocupando-se especialmente em nunca deixar que a habitual pausa musical entre um verso e o seguinte interrompesse uma unidade de sentido e transformando a rítmica da melodia de maneira a que, p.ex., um terceto como «Limpa as mobílias com óleo / de amêndoa doce e mesquinhas / passam de frente as vizinhas» soasse como um dístico — «Limpa as mobílias com óleo de amêndoa doce / e mesquinhas passam de frente as vizinhas»). A prática da «divisão», por sua vez, está associada a uma extrema liberdade de dicção rítmica, em que o uso constante e acentuado do *rubato* faz com que, p.ex., uma mesma figuração de três notas numa determinada unidade de tempo possa soar alternadamente como uma síncopa (curto-longo-curto) ou como uma tercina, e que esta última, por sua vez, possa ser executada de forma regular ou com um ligeiro alongamento de uma ou mais das suas três notas e com o encurtamento proporcional da nota ou notas restantes. Este tipo de alterações livres à duração regular de cada figura individual tem também a ver com a própria distribuição das sílabas longas e curtas do texto, mas a este respeito verificam-se opções variáveis de tratamento da prosódia, desde o alargar da nota correspondente à sílaba tónica (Amália, Marceneiro) à antecipação e prolongamento em *vibrato* daquela que recai sobre a sílaba átona final («fa-dooo» ou «amo-reee», como se ouve, p.ex., em F. Maurício). A técnica de colocação vocal utilizada no fado varia muito de intérprete para intérprete, havendo alguns casos de empostação natural de cabeça (Teresa de Noronha, F. Farinha, Tristão da Silva, C. do Carmo), próxima da técnica de apoio e cobertura do canto erudito, mas predominando uma colocação baixa, de garganta, de filiação tradicional mediterrânica, que é por vezes muito tensa (Beatriz da *Conceição, M. da Fé, C. Zel) mas que se pode noutros casos revelar particularmente adequada ao tipo de melismas ornamentais atrás referidos (Fernanda Maria, Argentina Santos). O efeito vocal mais corrente é o *portamento*, sobretudo nos intervalos ascendentes, sendo especialmente enfático logo no arranque das frases musicais que começam em anacrusa ascendente, entre a

nota inicial da frase e a do primeiro tempo forte que se lhe segue, mas há alguns fadistas que utilizam também o portamento descendente (C. Ramos, L. do Carmo), embora com menor frequência. Bastante habitual é também a inserção de um mordente simples, com a nota real e o grau conjunto superior, nas notas mais agudas das curvas melódicas, e já foram mencionadas as suspensões com figurações melismáticas que o intérprete pode inserir *ad libitum* nas frases cantadas. Os registos discográficos dos anos 20 e 30 parecem testemunhar, de qualquer forma, uma linha de canto mais austera e menos ornamentada, de que está quase ausente a carga melismática mais acentuada que Amália utilizará a partir de finais dos anos 40, tendendo esta no entanto a generalizar-se a partir daí. Deve referir-se de qualquer modo, a este respeito, que este canto mais melismático tende a ser exclusivo das cantoras, como mais um atributo de um canto marcadamente feminino, estando em grande parte excluído da forma de «estilar» da maioria dos intérpretes do sexo masculino, para os quais parece ser de norma uma declamação mais silábica, enriquecida apenas pelo recurso ao portamento e ao *rubato*, para lá da variação melódica propriamente dita. As gravações discográficas das primeiras décadas do séc. xx revelam que o padrão de acompanhamento instrumental do fado é já então constituído pela associação da guitarra portuguesa à viola. Predomina então um estilo de acompanhamento (de resto comum tanto ao fado de Lisboa como à canção de Coimbra) em que a guitarra ou dobra simplesmente a linha vocal ou a apoia com acordes arpejados, sobre os baixos ritmados da viola. Nos anos 30, Armandinho desenvolve no contexto do fado lisboeta um estilo instrumental mais interveniente: a guitarra abre cada fado com uma pequena introdução, que pode ou não ser baseada em motivos da própria melodia vocal subsequente, alterna o suporte em acordes com sugestões de contraponto durante as frases do canto e introduz pequenas fórmulas melódicas («*contracantos») nos momentos de silêncio da voz, concluindo a peça com os acordes harpejados de dominante e tônica. Este tipo de linguagem, de que Raul Nery foi o expoente mais destacado nas décadas de 50 a 70, permanece ainda hoje a norma mais corrente para o acompanhamento da guitarra portuguesa. Nos últimos discos de Amália, o guitarrista Fontes Rocha destacar-se-á pela originalidade criativa dos seus motivos de introdução e contracanto instrumental, e executantes mais jovens, como Custódio Castelo ou Ricardo *Rocha, tendem hoje a intensificar ainda mais o papel do seu instrumento, confiando-lhe uma linha musical contínua paralela à parte vocal, muitas vezes intensamente

virtuosística. Se desde pelo menos a década de 20 a associação entre uma guitarra portuguesa e uma viola se mantém a base para o acompanhamento, é frequente, porém, nas duas décadas seguintes — sobretudo no que diz respeito aos espectáculos ao vivo —, encontrarmos referências à actuação de grupos mais vastos de guitarras e violas a acompanharem o fado. Estes grupos podem ir da junção de duas guitarras e uma viola até conjuntos de seis e mais instrumentos, designados por vezes nos programas e cartazes impressos por «troupes» ou «orquestras de guitarras». Nos anos 30 e 40, o violista M. d'Assunção lidera regularmente formações com duas guitarras, uma a duas violas e uma viola baixo, tanto em repertório puramente instrumental como para acompanhamento. Será uma formação deste tipo (guitarras I e II — ora dobrando-se à terceira ou sexta ora em contraponto melódico entre si —, viola e viola-baixo) que constituirá a partir de 1959 o *Conjunto de Guitarras de Raul Nery, o qual se tornará durante cerca de uma década no padrão de excelência para o acompanhamento dos fadistas de maior prestígio, como Teresa de Noronha, F. Farinha ou Amália — no caso desta última, muito em particular pela necessidade de um suporte instrumental mais denso, adequado às salas de grande dimensão em que se apresenta internacionalmente. Desde o final dos anos 80 que é cada vez mais corrente a substituição, neste tipo de grupo, da viola-baixo pelo contrabaixo tocado em *pizzicato*, muitas vezes com o concurso de executantes oriundos do jazz. A experiência do teatro de revista gera desde muito cedo várias soluções de acompanhamento do fado por uma pequena orquestra «ligeira», quase sempre correspondentes a uma simples distribuição dos papéis tradicionais das guitarras e violas pelos diversos timbres instrumentais disponíveis, em geral com um resultado de alguma pobreza harmónica, que não é alterado pela tendência para o acrescentamento da bateria a estes conjuntos a partir da década de 60. Mais inventivos são os arranjos de Joaquim Luís *Gomes ou Jorge Costa *Pinto nos anos 60, recorrendo a uma orquestra de formação mais ampla e com uma linguagem harmónica mais elaborada. A experiência das orquestrações sinfónicas sofisticadas de André Kostelanetz para acompanhar algumas das apresentações de Amália nos EUA não parece ter tido continuidade. Entretanto, as múltiplas abordagens de fusão ao repertório de fado experimentadas nos últimos vinte anos têm alargado, também elas, o âmbito das soluções instrumentais possíveis neste domínio — incluindo o uso de instrumentos electrónicos e a aplicação de técnicas complexas de engenharia de som, como sucede nas gravações recentes do guitarrista

António *Chainho (*A Guitarra e Outras Mulheres*) com várias vozes da novíssima geração de fadistas, em colaboração com vários músicos e técnicos de estúdio norte-americanos.

Bibliografia: Andrade, Mário de (1989) *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Balbi, Adriano (1822) *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*. Paris: Rey & Gravier [2 vols.]; Baptista-Bastos, Armando (1999) *Fado falado*. Alfragide: Ediclube; Brito, Joaquim Pais de (1983) «O fado, um canto na cidade», *Etnologia* 1 (1): 149-184; Id. (1993) «O fado» in Sérgio da Silva Reis (dir.) *Portugal moderno: Vol. 6: Tradições*. Lisboa: Pomo; Id. (1994) «Fado: Vozes e sombras» in Joaquim Pais de Brito (ed.) *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: L94/Electa [catálogo de exposição MNE]; Id. (1999) «O fado: Etnografia na cidade» in Gilberto Velho (ed.) *Antropologia urbana: Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: J. Zahar; Carvalho, José Pinto de (1994/1903) *História do fado*. Lisboa: Dom Quixote/Empresa da História de Portugal; Carvalho, Ruben de (1994) *As músicas do fado*. Lisboa: Campo das Letras; Id. (1999) *Um século de fado*. Alfragide: Ediclube; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1994) «Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado» in Joaquim Pais de Brito (coord. ed.), *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia-L94; Id., (1997) *Voix du Portugal*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud; Costa, António Firmino da; Guerreiro, Maria das Dores (1984) *O trágico e o contraste: O fado no bairro de Alfama*. Lisboa: Dom Quixote; Fortes, José Maciel Ribeiro (1926) *Fado: Ensaios sobre um problema etnográfico*. Porto: Companhia Portuguesa Editora; Freitas, Frederico de (1969) «Fado» in *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Verbo; Id. (1973) «Fado, canção da cidade de Lisboa: Suas origens e evolução», *Língua e Cultura* 3 (3): 325-337; Freycinet, Louis-Charles Desaulces de (1827) *Voyage autour du monde*. Paris: Pillet Aîné [4 vols.]; Gallop, Rodney (1936) *Portugal, a Book of Folk-Ways*. Cambridge: Cambridge University Press; Id. (1937) *Cantares do povo português*. Lisboa: IAC; Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Guinote, Paulo; Oliveira, Rosa (1990) «Prostituição, boémia e galanteria no quotidiano da cidade» in António Reis (ed.), *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Alfa; Leal, João (1999) «Saudade, la construction d'un symbole: "Caractère national" et identité nationale», *Ethnologie française* 29 (2): 177-189; Machado, A. Vitor (1937) *Ídolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves; Matos, José Sarmento de (1989) *Sons de Lisboa: Uma biografia de Valentim de Carvalho*. Lisboa: Dom Quixote; Moita, Luis (1936) *O fado, canção de vencidos*. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial; Neves, César das; Campos, Gualdino de (1898/1895/1893) *Cancioneiro de músicas populares*. Porto: Tip. Ocidental (vols. 1 e 3)/Empresa Editora César, Campos & C.^a (vol. 2); Nery, Rui Vieira (2004) *Para uma história do fado*. Lisboa: Público; Osório, António (1974) *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte; Pais, José Machado (1985) *A prostituição e a Lisboa boémia do século XIX aos inícios do século XX*. Lisboa: Quercus; Parreira, António; Machado, Jorge (eds.) (1999) *Notas de música*. Lisboa: Ediclube; Pereira, Sara (ed.) (2001) *Roteiro de fado de Lisboa*. Lisboa: Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa/CML; Pimentel, Alberto (1989/1904) *A triste canção do Sul: Subsídios para a história do fado*. Lisboa: Dom Quixote [fac-símile]/Liv. Central de Gomes de Carvalho; Pohl, Johann-Emanuel (1832-1837) *Reise im Innern von Brasilien*. Viena: s.e. [2 vols.]; Rebello, Luiz Francisco (1984) *História do teatro de revista em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Dom Quixote; Rio, João do (pseud.) (1909) *Fados, canções e danças de Portugal*. Rio de Janeiro-Paris: H. Garnier; Sampaio, Albino Forjaz de (1911) *Prosa vil*.

Lisboa: Empresa Literária Fluminense; Santos, Vítor Pavão dos (1987) *Amália: Uma biografia*. Lisboa: Contexto; Schlichthorst, Carl (1829) *Rio de Janeiro wie es ist*. Hannover: Im Verlage Hahn'schen Hofbuchhandlung; Sousa, Avelino de (1912) *O fado e os seus censores*. Lisboa: Ed. Aut.; Sucena, Eduardo (1992) *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Vega; Tinhorão, José Ramos (1988) *Os negros em Portugal: Uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho; Id. (1990) *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho; Id. (1994) *Fado: Dança do Brasil, cantar de Lisboa: O fim de um mito*. Lisboa: Caminho; Id. (1997) *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho; Vernon, Paul (1998) *A History of the Portuguese Fado*. Aldershot: Ashgate; Vieira, Ernesto (1890) *Diccionario musical*. Lisboa: J. G. Pacini; Weech, Johann-Friedrich von (1831) *Reise über England und Portugal nach Brasilien und des vereinigten Staaten des La-Plata-Strommes*. Munique: Joseph A. Finsterlin [3 vols.].

RUI VIEIRA NERY

FADO DE COIMBRA. VER Canção de Coimbra.

FANDANGO. 1. Geral. 2. Estrutura musical. 3. Coreografia.

1. Geral. Designação de danças de pares, com características distintas, desempenhadas em ocasiões festivas, em várias regiões da Península Ibérica, pelo menos desde o séc. XVIII. Em Portugal, uma dança de pares designada «fandango», que terá tido a sua origem em Espanha, foi praticada no séc. XVIII entre várias camadas sociais (da aristocracia aos meios populares), e nos séculos seguintes, sobretudo entre populações camponesas, tendo sido descrita como uma *dança de forte carácter sensual. No séc. XX foram documentadas, em várias regiões do continente (p.ex. Estremadura, Ribatejo e Minho), diversas danças de pares mistos ou do mesmo sexo (sobretudo pares masculinos) designadas «fandango», em métrica ternária ou binária composta mas com coreografias e características musicais distintas, sendo acompanhadas por um ou vários instrumentos ou por uma *moda cantada em *despique. A tipificação de repertórios que resultou do processo de *folclorização, sobretudo na segunda metade do séc. XX, contribuiu para a associação do fandango à dança em sapateado dos campinos do Ribatejo e à sua eleição como um dos emblemas da região. A descrição que se segue incide sobre o fandango, sobretudo no final do século em análise, período durante o qual foi praticado sobretudo por *ranchos folclóricos. **2. Estrutura musical.** Em métrica binária com subdivisão ternária (6/8), o fandango é desempenhado num andamento rápido. Um dos padrões rítmicos mais frequentes, muitas vezes executado pela *cana, é constituído por um batimento em cada um dos três tempos, o segundo dos quais é ainda subdividido em dois ou três batimentos. A estrutura harmónica consiste na alternância entre a tónica e a dominante que ocorre de dois em dois compassos. As melodias, geralmente curtas, baseiam-se nas



Padrão rítmico do fandango.

notas estruturais dos principais acordes, sendo por vezes transpostas para realçar o despique entre os dançarinos. As melodias repetem-se frequentemente de forma bipartida num esquema AABB. Nalguns casos, a melodia principal é antecedida por uma curta introdução e ao segundo tema segue-se uma secção conclusiva com uma melodia distinta. **3. Coreografia.** Em sapateado, o fandango é estruturado em torno de um despique entre dois dançarinos (fandanguieiros) que se posicionam frente a frente colocando os polegares nas cavas ou nos bolsos do colete. O movimento é executado num andamento muito rápido, apenas pelos membros inferiores, mantendo-se o torso praticamente imóvel. O passo-padrão inicia-se pelo avanço do pé esquerdo para a direita, colocando-se em frente ao pé direito; de seguida o pé direito bate no chão sem se desviar da posição original, voltando o pé esquerdo à primeira posição; repete-se o movimento ao contrário. Os protagonistas do despique alternam o desempenho do passo-padrão com a improvisação, através da qual o fandanguieiro exibe as suas capacidades técnicas, a sua agilidade, resistência e criatividade. As calças apertadas e os sapatos de esporas contribuem para projectar a coreografia e o padrão rítmico. A exibição da masculinidade e do virtuosismo dos dançarinos foram reforçados pelas exibições folclóricas que tenderam para a fixação da coreografia do fandango.

Bibliografia: Fernández, Miguel Ángel Berlanga (2000) *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: Otra visión de los fandangos*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL; Leça, Armando (1942) *Música popular portuguesa*. Porto: Ed. Domingos Barreira; Leite, Joaquim Mota (1986) *Danças regionais do Minho*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio; Martins, Bertino (1992) *O fandango: Raízes, disseminação e diversidade*. Santarém: Região de Turismo do Ribatejo; Id. (1997) *Músicas e danças tradicionais no Ribatejo: Análise, conceitos e divulgação*. Santarém: Assembleia Distrital; Ribas, Tomás (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICLP; Sampaio, Gonçalo (1986/1944) *Cancioneiro minhoto*. Braga/Porto: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio/Livraria Educação Nacional; Sardinha, José Alberto (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS.

Discografia: Castelo-Branco, Salwa El-Shawan et al. (compil.) (1994) *Musical Traditions of Portugal*. Smithsonian Folkways; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais*. BMG.

Filmografia: Silva, João Matos (1997) *Danças Populares Portuguesas: Uma Síntese para o Seu Conhecimento*. Cor. INATEL.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E MARGARIDA MOURA

FANFARRA. Conjunto instrumental constituído por aerofones de bocal e instrumentos de percussão. No que diz respeito à sua constituição instrumental, mas também ao seu significado sociocultural, a origem do termo «fanfarra» remonta ao tempo em que os exércitos começaram a utilizar os instrumentos no campo de batalha para transmitir ordens, apelar à coragem, incutir medo no inimigo ou celebrar uma vitória. Por outro lado, a utilização de conjuntos instrumentais identificáveis como fanfarras, utilizando instrumentos de sopro ou percussão ou combinações entre ambos, encontra-se também documentada em ocasiões festivas ou em rituais religiosos e profanos. Neste âmbito, o significado da «fanfarra» encontra-se ligado à produção sonora de um conjunto de instrumentos específico, cujo volume e timbre característicos despertam ou reforçam determinados estados de espírito ou fornecem um meio de transmissão de uma ordem ou mensagem não verbal. A fanfarra adoptou diferentes constituições no âmbito dos dois tipos instrumentais — os aerofones e os instrumentos de percussão — de acordo com a sua função e consoante o seu vínculo institucional. No início do séc. xx, Ernesto *Vieira (1900) apresenta a «fanfarra completa» como um conjunto de 30 a 40 aerofones, aos quais se juntavam os tímpanos e onde apenas os saxofones não eram instrumentos de bocal: corneta requinta 1 a 2; cornetins 3 a 5; cornetas 3 a 5; clarins 2; trompas 2; *saxhorns* altos (vulgarmente conhecidos por sax-trompas) 3 a 4; trombones 3 a 4; *saxhorns* barítono 2 a 4; *saxhorns* baixo 2 a 3; *saxhorns* contrabaixo 2; *saxhorns* contrabaixo graves 2; saxofone soprano 1; saxofone contralto 1; saxofone tenor 1; saxofone barítono 1; tímpanos (par) 1. No entanto, a descrição pormenorizada de E. Vieira refere-se ao esquema típico dos agrupamentos adstritos a regimentos de cavalaria e artilharia do exército. À data, estes regimentos incluíam cavalos, quer como meio de deslocação, quer como meio de tracção, sendo a execução instrumental em ocasiões solenes ou oficiais feita também a cavalo. Este facto permitia assim a inclusão dos tímpanos, mas excluía os instrumentos de madeira porque, segundo E. Vieira, «aí os instrumentos de madeira são inexequíveis». Segundo o mesmo autor, a este tipo de conjunto instrumental, a cavalo, era também atribuída a designação de «charanga», nome que entretanto se vulgarizou, diferenciando-a das fanfarras apeadas, ou «pequenas bandas». Estas últimas, de menor dimensão, existiam nas colectividades com poucos recursos materiais e humanos e onde o número e capacidade técnica dos executantes era limitado. A separação entre fanfarra e charanga é já claramente enunciada por Tomás *Borba e Fernando *Lopes-Graça (1956),

sendo então realçado o facto de a fanfarra apeada ser uma «pequena banda de organização especial» por apenas incluir aerofones de bocal. Um leque variado de instrumentos de percussão — *bombo/pratos, tarolas, caixas de guerra e timbalões — parece ter sido introduzido nas fanfarras portuguesas apenas nos anos que se seguiram à I Guerra Mundial, coincidindo com o início da actividade de muitas *bandas filarmónicas em Portugal, as quais os soldados portugueses teriam trazido já formadas de França (Freitas 1946). A bateria das fanfarras francesas, constituída por «instrumentos próprios das bandas» (percussão), é já referida por E. Vieira em 1900, sublinhando que não existiria naquela altura em Portugal. Tomás Borba e Lopes-Graça referem que na fanfarra «são já admitidos os saxofones e toda a bateria». É este último modelo misto de aerofones de bocal e vários instrumentos de percussão que podemos encontrar em Portugal, tanto nas fanfarras ligadas a organismos militares ou militarizados, como nas civis ligadas a instituições locais. No domínio civil, a fanfarra actua nas *festas religiosas e profanas da sua comunidade, executando um repertório constituído por *marchas. Este papel é também desempenhado pelas fanfarras das corporações de bombeiros voluntários, normalmente ligadas a associações humanitárias. Para além da missão de utilidade pública, são também usadas como meio de atrair futuros cadetes e tornar mais disciplinado e brilhante o desfile dos bombeiros em parada. O clarim é o instrumento principal, sendo frequentemente o único aerofone existente. As fanfarras de bombeiros foram alvo de regulamentação em 1985, quer no que diz respeito à sua constituição, quer às suas competências, cabendo-lhes, neste âmbito, participar em cerimónias oficiais e executar os *toques de ordem unida. Ao contrário destes toques, executados em parada, as marchas são normalmente tocadas em andamento, no decurso de um desfile ou apenas como meio de chamamento e condução do público até um determinado local. Esta dimensão dinâmica é também frequentemente enriquecida, do ponto de vista performativo, pela incorporação no desfile de majorettes e pela execução de coreografias que determinam o desenho de figuras no solo por parte dos executantes enquanto tocam. O número de instrumentos de



Fanfarra dos Bombeiros de Ourém no desfile da Corporação de Bombeiros nas Comemorações de 1.º de Maio. 1998. Fotografia cedida pelo grupo.

uma fanfarra é variável, podendo ter apenas dois a quatro clarins e uma ou duas caixas de guerra, denominando-se, neste caso, «terno de clarins».

Bibliografia: Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando (1956) *Dicionário de música (ilustrado)*. Lisboa: Cosmos; Freitas, Pedro de (1946) *História da música popular em Portugal*. Lisboa: Ed. Aut. [Custódio Cardoso Pereira e C.ª (depositários)]; Ministério da Administração Interna e Serviço Nacional de Bombeiros (1985) *Regulamento de ordem unida, honras e continências para os corpos de bombeiros*. Lisboa: Ministério da Administração Interna-Serviço Nacional de Bombeiros; Vieira, Ernesto (1900) *Dicionário musical*. Lisboa: J. G. Pacini.

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO

FANHAIS, Francisco Júlio Amorim (n. Praia do Ribatejo, 17 Mai. 1941). Cantor e compositor.

1. Percurso. 2. Obra e estilo interpretativo.

1. Percurso. Aos dez anos, ingressou no Seminário de Santarém, que frequentou durante quatro anos e onde fez os primeiros estudos musicais (Educação Musical), tendo integrado o *coro daquela instituição. Em 1955 prosseguiu os seus estudos no Seminário de Almada, onde iniciou a sua aprendizagem do canto gregoriano e tomou contacto, através de fonogramas, com o padre jesuíta francês Aimé Duval, poeta e cantor cujos repertório e estilo performativo são marcados pela canção francesa da década de 60 e pela sua pertença confessional. A sua formação no canto gregoriano viria a ser aprofundada no *Seminário Maior de Cristo Rei dos Olivais, onde, em 1964, concluiu o curso de Teologia. Foi nesta fase que começou a cantar a solo, o que foi facilitado pela apren-

dizagem autodidacta da *viola, e que conheceu a música de José *Afonso através das canções *Menino do bairro negro* e *Os vampiros*. Foi ordenado padre no ano seguinte. Posteriormente foi professor de Educação Musical e de Moral no Colégio Diocesano de Torres Novas (1965) e no Seminário Liceal de Penafirme (1966-1967). Em 1968, foi colocado como coadjutor na paróquia do Barreiro e professor de Religião e Moral no liceu da mesma cidade, iniciando um período de três anos (1968-1970) que F. Fanhais definiu como fundamentais na sua vida: despertou para as realidades sociais e políticas do país; travou amizade com J. Afonso, que o marcou pessoal e musicalmente; assumiu o canto como meio privilegiado de transformação social e política. Em 1969, começou a ser conhecido por um público mais alargado através da sua participação no programa **Zip-Zip*, incitada por J. Afonso. Passou então a integrar o grupo de cantores que usavam a poesia, a voz e a viola para organizar numerosas sessões de resistência ao regime vigente. Desse grupo faziam parte, entre outros, J. Afonso, Adriano Correia de *Oliveira, Manuel *Freire, José Barata *Moura, José Jorge *Letria, Rui Mingas, Denis Cintra e António Macedo. Devido às suas posições em relação ao regime, à Guerra Colonial, à censura e à PIDE, foi proi-



Francisco Fanhais. Arquivo do Expresso. Segunda metade da década de 70.

bido de leccionar no Barreiro e de continuar a cantar. Ao denunciar a relação estabelecida entre a Igreja e o Estado Novo e após a participação na festa de casamento do seu amigo, padre José Felicidade Alves, foi suspenso das funções sacerdotais pela hierarquia católica. Partiu então para França, em Abr. 1971, onde permaneceu até ao 25 de Abril de 1974. Durante este período desenvolveu actividade como cantor, locutor e actor, tendo igualmente participado na gravação do fonograma *Cantigas do Maio* de J. Afonso e em espectáculos nas comunidades de emigrantes portugueses na Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Holanda, Inglaterra, Luxemburgo e Suíça. Neste período ingressou na LUAR (Liga de União e Acção Revolucionária). Após o regresso a Portugal em 30 Abr. 1974, prosseguiu a sua actividade de cantor, participando com outros colegas em sessões de apoio a cooperativas agrícolas, comissões de trabalhadores e de moradores e em espectáculos de solidariedade com Timor Leste, Frente Polisário, Nicarágua, São Salvador, com os presos políticos de Portugal e Brasil, entre outras causas. Integrou o grupo fundador da Era Nova – Cooperativa de Acção Cultural (1978). No Verão de 1975 colaborou com J. Afonso e com o cineasta Luís Filipe Rocha nas campanhas de dinamização do MFA, integrado na Operação Maio Nordeste, em Bragança. Em 1984, fixou-se no Alvito (Baixo Alentejo), tendo-se dedicado, a partir de 1986, ao ensino da Educação Musical no ensino público. Em 1995 foi condecorado com o grau de oficial da Ordem da Liberdade. Em 1999 concluiu a licenciatura em Ensino de Educação Musical na Escola Superior de Educação de Beja. **2. Obra e estilo interpretativo.** Francisco Fanhais pode ser perspectivado enquanto mediador entre uma expressão cristã e um canto de intervenção laico. O catolicismo, que surge como lugar de partida, reflecte-se de modo mais ou menos explícito em algumas canções como *Porque* e *Canção da cidade nova*. A primeira é um poema de Sophia de Mello Breyner — uma personalidade destacada da oposição católica ao Estado Novo — onde uma figura cuja acção remete para uma alteridade radical é invocada em cada estrofe pela poetisa, que incide mais nesta dimensão do que na da relação pessoal com Deus. *Canção da cidade nova*, nitidamente confessional, convoca a figura de Jesus e a cidade de Jerusalém como terrenos de realização da promessa que se opõem a uma existência de guerra e fome. A incidência na vertente social, presente nas canções de matriz cristã, estende-se à quase totalidade do restante repertório, que se afasta do intimismo. Assim acontece, de forma emblemática, em *Cantata da paz* e *Leonor*. *Cantata da paz*, cuja letra se

deve também a Sophia de Mello Breyner, que nela declara a impossibilidade de ignorar Hiroxima e Vietname e denuncia um «pecado organizado», surge no fonograma *Dedicatória*. Em *Leonor*, o poeta António Cabral convoca uma figura da lírica camoniana, para a fazer sair da esfera amorosa e transformar-se numa imagem de pobreza e sofrimento social. A música e o estilo interpretativo de F. Fanhais centram-se no texto, cujos sentidos realça através da coloração harmónica, da modulação e de técnicas expressivas como o *rubato*, a mudança de registo, o prolongamento de sílabas, o reordenamento de palavras-chave, a declamação, as mudanças de dinâmica e as suspensões.

Discografia: AAVV (1969) *Zip-Zip*. ZIP-MOV [LP]; (1969) *Cantilena / Juventude / Areia da Praia / Canção do Vento*. ORF-AT [EP]; (1970) *Canções da Cidade Nova*. ZIP [LP]; Afonso, José (1996/1971) *Cantigas do Maio*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Letria, José Jorge (1972) *Até ao Pescoço*. GDM-SST [LP]; Afonso, José (1975) *República*. Lotta Continua-II Manifesto e Vanguarda Operária [LP]; Afonso, José (1976) *José Afonso in Hamburg*. Portugal Solidarität [LP]; Pereira, Júlio (1994/1976) *Fernandinho Vai ó Vinho*. STR/SST [CD/LP]; Afonso, José (1998/1983) *Como Se Fora Seu Filho*. STR/Triângulo-SST [CD/LP]; Cília, Luís (1983) *Contradições*. DIAP-SST [LP]; AAVV (1994) *Canções com Aroma de Abril: Vol. 2*. STR; (1998) *Dedicatória*. STR [reedição do LP *Canções da Cidade Nova* (1970)].

EDUARDO RAPOSO (1) E CATARINA SILVA NUNES (2)

FÃO, Artur Fernandes (n. Vila Praia de Âncora, Caminha, 29 Abr. 1894; m. 9 Nov. 1963). Regente, violinista, compositor e pedagogo. Foi o carismático regente da *Banda da Armada, que dirigiu durante mais de três décadas. Era filho de Constantino Fernandes Fão, músico amador e irmão de Joaquim Fernandes *Fão. Com o pai e o irmão iniciou a aprendizagem musical de solfejo e prática em vários instrumentos, em especial o violino. Em 1910 alistou-se no exército e em 1912 ingressou como clarinetista na Banda de Música da Guarda Nacional Republicana [VER Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana], na época dirigida pelo seu irmão Joaquim. Frequentou, simultaneamente, o *Conservatório Nacional (CN), onde cursou Violino, Contraponto, Fuga e Composição. Recebeu ainda lições de Piano, História da Música, Música de Câmara e Classe de Orquestra. Nesta última teve a oportunidade de dirigir obras suas, entre as quais um *Esboço sinfónico*, que apresentou como exame de fim de curso e dedicou a António Eduardo da Costa Ferreira, seu professor. A 16 Ago. 1920 foi nomeado regente da então Ban-

da de Música do Corpo de Marinheiros da Armada [VER Banda da Armada], formação que dirigiu até 2 Dez. 1955, e em que se notabilizou pelo desenvolvimento qualitativo que imprimiu à formação. Durante a sua regência, a Banda da Armada (BA), para além dos concertos periódicos nas unidades de marinha, passou a actuar por todo o país. Das apresentações no estrangeiro destacou-se a viagem oficial ao Brasil (Set. 1922), em que A. Fão acompanhou o presidente da República António José de Almeida a bordo do navio *Porto* no âmbito das comemorações do I Centenário da Independência do Brasil, dirigindo a banda em vários concertos, tanto em apresentações ao ar livre, como em salas de espectáculo (teatros) na cidade do Rio de Janeiro. Em 1926, com o então director do CN, Viana da *Mota, estabeleceu um acordo entre as duas instituições, que transferiu os exames musicais de promoção dos músicos da BA para o CN, prática que se prolongou ao longo do séc. xx e que beneficiou a carreira dos músicos militares, conferindo elevados padrões de exigência ao exercício da profissão. Notabilizou-se também como violinista. Integrou a *Orquestra Sinfónica Portuguesa dirigida por Pedro *Blanch, a Orquestra de Ópera de São Carlos (primeiro violinista) e a *Orquestra Sinfónica de Lisboa. Simultaneamente à regência da BA, estreou-se como director de orquestra na Orquestra Sinfónica de Lisboa, que o seu irmão dirigiu regularmente durante a década de 20. Enquanto compositor, para além da obra para banda, escreveu várias obras para canto, com acompanhamento de orquestra e piano, tendo algumas delas sido executadas pelas orquestras sinfónicas de P. Blanch e David de *Sousa [VER Orquestras]. Escreveu obras de carácter didáctico, elaboradas primeiramente para o ensino na BA, que

foram adoptadas no CN e, posteriormente, por outras escolas, conservatórios e academias de todo o país, tendo sido mantidas nos programas oficiais do ensino especializado de música até ao final do século, nomeadamente *Solfejo* (1.ª, 2.ª e 3.ª partes); *Exercícios de entoação*, *Teoria musical* (editado com a indicação «Oficialmente adoptado pelo CN — secção de Música, por despacho ministerial de 4 Nov. 1937») e *Canto coral* (34 canções harmonizadas a 4 vozes). Publicou ainda em 1955 o *Compêndio de exercícios para caixa de guerra e clarins*. A sua obra didáctica, usada na formação de jovens músicos ao longo do



Artur Fão. Década de 40. Fotografia cedida pela Academia de Música Fernandes Fão.

século, contribuiu para a perpetuação do seu nome.

Obra musical: *Aljubarrota* (banda) (s.d.); *Canção do marinheiro* (coro e banda) (s.d.); *Fantasia para tímpanos* (s.d.); *Homenagem* (banda) (s.d.); *Marcha triunfal* (banda) (s.d.); *Meia-noite* (banda) (s.d.); *Solo de oboé* (s.d.).
Obra literária: **Manuais de ensino:** (2005/1960/1937) *Teoria musical*. Lisboa: CNM/SST/Bertrand (1939) *Exercícios de entoação*. Lisboa: Lit. Castro; (1951) *Exercícios para caixa de guerra e clarim*. Lisboa: Ministério da Marinha; (1982) *Solfejos: Obra oficialmente aprovada para o ensino na Armada: 1.ª parte*. Lisboa: SST [8.ª edição].

EQUIPA REDACTORIAL

FÃO, Joaquim Fernandes (n. Buenos Aires, Argentina, 15 Fev. 1877; m. Lisboa, 12 Jul. 1947). Regente, director de orquestra e compositor. Nasceu numa família de músicos, tendo como primeiro professor de solfejo o pai, o músico amador Constantino Fernandes Fão. Iniciou a aprendizagem do violino com um músico inglês em Buenos Aires. Tinha c. dez anos quando a família regressou a Portugal, fixando-se em Âncora (mais tarde denominada Vila Praia de Âncora), onde J. F. Fão concluiu a instrução primária. Revelou desde cedo uma vocação musical. Tocava violino e dedicava-se igualmente ao piano enquanto prosseguia os estudos no liceu de Viana do Castelo. Nesta cidade foi incorporado no Regimento de Infantaria 3 e, pouco tempo depois, ingressou como músico na banda do Regimento de Infantaria 2, sediado em Lisboa. Matriculou-se no *Conservatório Nacional, onde foram seus professores de Violino, Júlio *Cardona e Alexandre Bettencourt. Frequentou igualmente as classes de Harmonia, Contraponto e Fuga com António Eduardo da Costa Ferreira, Júlio *Neuparth e Frederico Guimarães. Prosseguiu a carreira de músico profissional, sempre no âmbito militar. Promovido por concurso público, tornou-se regente da banda do regimento de infantaria aquartelada em Ponta Delgada. Neste período compôs as *operetas *Gata Borralheira* e *Hotel Novo Mundo*, aclamadas pelo público de São Miguel (Açores). Sucedeu ao maestro António Gonçalves da Cunha Taborda na direcção da *Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana, cargo que exerceu entre 1911 e 1935, período marcado pela reorganização e afirmação da banda, nomeadamente, na adaptação à interpretação de música de concerto (Freitas 1946), beneficiando a instituição que dirigia das suas qualidades de orquestrador e arranizador. Sob a sua regência a banda da GNR aumentou as apresentações no estrangeiro, sobretudo Espanha e Brasil, alcançando largo prestígio e visibilidade pública. Entre 1920 e 1930, J. F. Fão foi director musical da *Orquestra Sinfónica de Lisboa, sucedendo a Viana da *Mota na orquestra criada por David de *Sousa em 1913. Destacaram-se os concertos sinfónicos realizados no

Teatro Politeama e Ginásio, que permitiram ao público da capital ouvir música sinfónica de Wagner, Beethoven, Liszt, e.o. Distinguiu-se na composição de obras sinfónicas — poema sinfónico *Sylmires* (let. Alfredo Sacavém), dirigido no Politeama por V. da Mota; *Abertura sinfónica* (tocada pela orquestra de Pedro *Blanch no teatro D. Amélia em Lisboa); e *Suite* (dirigida por D. de Sousa no Politeama) — e na transcrição para *banda militar de peças de música sinfónica. Compôs igualmente *marchas militares.

Bibliografia: Freitas, Pedro de (1946) *História da música popular em Portugal*. Lisboa: Tip. da Liga dos Combatentes da Grande Guerra; Lapa, Albino (1941) *Subsídios para a história das bandas militares portuguesas*. Lisboa: Alma Nacional.

Obra musical: *Abertura sinfónica* (abertura) (s.d.). BM. Ms. na BSGNR; *Esperança* (polca cornetim) (s.d.). BM. Ms. na BSGNR; *Hino da paz* (marcha) (s.d.). BM. Ms. na BSGNR; *O milagre de aldeia* (sel. de opereta) (s.d.). Ms. na BSGNR; *Portugal* (marcha) (s.d.). BM. Ms. na BSGNR; *Gata Borralheira* (opereta) (s.d.); *Hotel Novo Mundo* (opereta) (s.d.); *Sylmires* (poema sinfónico) (s.d.)

MÓNICA MARTINS E LINA SANTOS

FARDILHA, José Augusto Tavares Alves (n. Lisboa, 2 Nov. 1956). Cantor (barítono). Iniciou a sua actividade musical no Coro da Igreja de São João de Brito e, entre 1976 e 1986, estudou canto, a título particular, com Maria Cristina *Castro. Estreou-se em 1984 no *Teatro Nacional de São Carlos (TNSC), no papel de Masetto na ópera *Don Giovanni*, e até ao final da década de 80 a sua carreira decorreu essencialmente em Lisboa, tendo cantado em pelo menos cinco produções do TNSC. Em 1986 partiu para Itália, onde entre 1987 e 2000 estudou com Rudolfo Celletti. Ganhou o Concurso Toti dal Monte em 1989, iniciando uma bem-sucedida carreira internacional. As suas primeiras apresentações, nas cidades de Treviso e Rovigo, deram-se com *Don Giovanni*, desta vez no papel de Leporello, tendo-o repetido na Ópera do Reno em Estrasburgo (1989) e no Teatro Verdi de Trieste (1990). A sua estreia no Teatro alla Scala teria lugar em 1991, em *Lo frate 'nnamorato*, de Pergolesi, sob a direcção de Riccardo Muti. Em 1995 trabalhou sob a direcção de Claudio Abbado em Berlim, Salzburgo e Turim, cantando o papel de Montano no *Otello* de Verdi, e no Verão de 1996 integrou, como Masetto, o elenco da produção de *Don Giovanni* do Festival de Salzburgo. A partir de 1998 a sua carreira projectou-se fora da Europa, com a participação em *Turandot* sob a direcção de Zubin Mehta numa *tournee* à China (na sequência de outras apresentações, nomeadamente em Génova e no Maio Musical Fiorentino) e *La Cenerentola* na Nova Ópera de Israel em Telavive, na qual voltou a actuar em 2000. Ainda em 1998 estreou-se na Ópera do Estado de Viena, em *L'elisir d'amore*, e foi

convidado para cantar mais uma vez o papel de Masetto em Salzburgo e depois em Lausanne. Em 2000 cantou *Turandot* e *La traviata* numa *tournee* do Maio Musical Florentino ao Japão. A sua carreira prosseguiu nos principais teatros europeus, nomeadamente em Lisboa, Roma, Paris (na Ópera Nacional e na Bastilha), Amesterdão, Estugarda e Zurique. José Fardilha tem desenvolvido paralelamente alguma actividade como cantor de concerto, interpretando a *Petite messe solennelle* de Rossini sob a direcção de Michel Corboz (1992), a 9.^a *sinfonia* de Beethoven, com a Orquestra Sinfónica de Moscovo sob a direcção de Dimitri Kitaenko (1991), *Les noces*, de Stravinsky (1994), *Messa di gloria*, de Puccini (1996), *Carmina Burana*, de Carl Orff (Academia Nacional de Santa Cecília, em Roma), *Messiah*, de Händel, em Veneza (1999). O repertório de J. Fardilha encontrava-se praticamente definido desde o início da sua carreira no TNSC: os papéis de *basso buffo* da tradição italiana de finais do século XVIII e início do XIX, como Figaro em *Le nozze di Figaro* (1985), Taddeo em *L'italiana in Algeri* (1987), Alidoro e Dandini em *La Cenerentola* (1988 e 1993, respectivamente), ou alguns papéis de barítono puccinianos, como Marcello em *La Bohème* (1989), a que se juntarão mais tarde os de Schaunard na mesma ópera e Ping em *Turandot*. Tem-se mantido alheio à tradição verdiana, com excepção do papel de Germont em *La traviata*, que cantou no TNSC em 1986 e tem continuado a interpretar ao longo da sua carreira. Nos papéis cómicos, que constituem o núcleo central do seu repertório, há ainda que acrescentar os das duas *opere buffe* de Donizetti *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*, bem como *Una cosa rara*, de Vicente Martin y Soler.

Discografia: Aprea, Bruno; Coro da Camera Sluk di Bratislava, Orchestra Sinfonica di Graz (1993) *La Pietra del Paragone*. Bon Giovanni; Orchestra Toscana; Gelmetti, Gianluigi (dir.) (1993) *Rossini: Il Barbiere di Siviglia*. EMI Classics [3 CD]; Philharmonia Orchestra; Parry, David (dir.) (1996) *Giovani Pacini: Maria Regina D'Inghilterra*. Opera Rara; Hogwood, Christopher (dir.); Academy of Ancient Music Chorus; Academy of Ancient Music (1997) *Haydn: Orfeo ed Euridice*. L'Oiseau-Lyre [2 CD]; Maggio Musicale Fiorentino; Mehta, Zubin (dir.) (1999) *Turandot at the Forbidden City of Beijing*. RCA [projecto editado em DVD em 1999 e 2000].

LUÍSA CYMBRON

FARIA, Manuel Ferreira de (n. São Miguel de Seide, Vila Nova de Famalicão, 18 Nov. 1916; m. Porto, 5 Jul. 1983). Compositor, pedagogo, maestro, jornalista e conferencista. Entre as figuras eclesiásticas que se dedicaram à composição, ocupa lugar destacado no panorama musical nacional do séc. XX, tendo também tido importantes funções pedagógicas e de intervenção literária, com especial relevo no Norte

do país. Nascido numa família minhota, o gosto pela música foi-lhe inculcado pelo seu pai, que tocava *concertina e encabeçava o grupo de cantares dos *reis. Recebeu os primeiros ensinamentos de teoria musical nos *seminários arquidiocesanos de Braga, onde ingressou em 1927, com os professores Manuel *Alaio, António Domingues Correia (1877-1953) e Alberto José Brás (1900-1976). No final do curso teológico, foi para o Pontifício Instituto di Musica Sacra de Roma (1939), onde estudou com o abade Suñol, Raphaele Casimiri e Licinio Refice, e.o., licenciando-se em Canto Gregoriano e Composição (1943). Também neste instituto obteve, um ano mais tarde, o grau de Magistério em Composição Sacra, tendo sido convidado a apresentar composições suas num concerto realizado em Roma, em 1945, fortemente aplaudido pela crítica. Regressado a Portugal, iniciou o seu trabalho pedagógico-musical nos seminários de Braga, empenhando-se na renovação da música litúrgica, baseada nos princípios da instrução *Musica Sacra*. Esta preocupação permanente com a qualidade da música litúrgica transparece em grande parte da sua obra ensaística. Em 1961, como bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian, voltou a Itália para trabalhar com Vito Frazzi, em Siena, e com Petraschi, em Roma, tendo estes encontros levado M. Faria à experiência dodecafónica, testemunhada pelas *Nove pequenas peças para orquestra de câmara* (1961-1965) e pelo *Triptico litúrgico*, para órgão (1963). De 1964 a 1967 foi presidente da delegação bracarense da *Juventude Musical Portuguesa e, a partir de 1967, presidiu também à Comissão Bracarense de Música Sacra, cargo que ocupou até ao fim da vida, tendo desenvolvido várias actividades ligadas à divulgação deste domínio nomeadamente através da organização das Semanas Bracarense de Música Sacra, encontros de coros e cursos de regência coral. Em



Manuel F. Faria. Roma, 1945. Colecção de Cristina Faria.

1965 foi convidado por Higinio Anglés para leccionar Harmonia e Contraponto no Pontifício Instituto di Musica Sacra, convite que acabou por declinar por impossibilidade decorrente da obrigatoriedade que lhe foi imposta de leccionar nos seminários diocesanos de Braga, ao mesmo tempo que era, também, responsável pela música na Sé Catedral dessa cidade, onde, em Fev. 1967, tomou posse como capitular da Basílica Primacial. O seu trabalho como compositor dividiu-se entre a música de cariz religioso — a maior parte — e a composição profana, sendo a voz o instrumento de eleição. O vasto catálogo das suas composições, que ascendem a mais de cinco centenas, inclui c. 200 obras para coro *a capella*, mais de 350 para coro e instrumento(s) e 30 para voz e instrumento(s). Dentro de um estilo que reflecte a influência da *música tradicional minhota, compôs centenas de *cânticos, a uma ou duas vozes, com melodias simples e bem delineadas, utilizando muitas vezes como texto poemas de José Alves e monsenhor Moreira das Neves (1906-1992). A inovação, neste campo, transparece no arrojo das harmonias utilizadas para acompanhamento, normalmente para *harmónio ou órgão. A criação musical de M. Faria acompanha, na sua maioria, os contactos que vai estabelecendo com possíveis executantes. Assim, as primeiras obras para coro *a capella* foram compostas para vozes masculinas, datando da época do trabalho intensivo com os seminaristas, mesmo antes de assumir a direcção da Schola Cantorum, enquanto o desenvolvimento da sua obra coral profana para vozes mistas se deu, principalmente, a partir do momento em que seu irmão Francisco Faria assumiu a direcção do Coral dos Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1954. Deste género musical podem destacar-se várias obras sobre textos de escritores portugueses como Luís de Camões, Fernando Pessoa, Bocage, e.o. A obra *Parábolas da montanha*, para quatro vozes mistas, valeu-lhe, em 1972, o Prémio Nacional de Composição Carlos Seixas. A sua obra coral demonstra um profundo conhecimento das possibilidades da voz humana, levando a sua utilização até muito próximo dos limites das tessituras dos diferentes naipes. O carácter fortemente expressivo da sua linguagem resulta, em grande parte, de uma harmonia livre, com agregados sonoros que escapam à tradicional lógica estrutural dos acordes, situações que derivam, muitas vezes, de uma polifonia cujas melodias se desenvolvem simultaneamente em tonalidades diferentes. Quando a forma de escrita é mais vertical, esta politonalidade apresenta-se de forma franca e assumida. Trata-se, assim, da utilização de uma politonalidade sempre ao serviço de um texto a que atribui a maior im-

portância como guia expressivo no processo criativo-musical. A relevância da palavra, na última fase da sua vida, tornou-se ainda mais nítida, levando-o a uma escrita de carácter mais recitativo, como transparece nas obras *Ama-remos* (1973) e *Estatutos do Homem* (1977). O desenvolvimento do seu estilo pessoal aproxima-o dos compositores franceses seus contemporâneos. O seu encontro com Frederico de *Freitas levou-o a desenvolver alguma composição instrumental, traduzida em oito obras de música de câmara para agrupamentos diversos, 11 para orquestra sinfónica, três para coro e orquestra, cinco para banda de música e ainda 14 peças para instrumento solista (piano ou órgão). A sua música instrumental é predominantemente figurativa, aproximando-se mesmo da música programática, sem no entanto atingir no seu sentido pleno, como se pode verificar nas suas obras para orquestra sinfónica *Suite minhota*, *Imagens da minha terra* ou *Jacob e o anjo*. Em 1963 compôs, por encomenda da Câmara Municipal de Coimbra para os festejos do nono centenário da conquista daquela cidade aos mouros, a sua única ópera, *Auto da fundação e conquista de Coimbra*. Colaborou em obras enciclopédicas e em *periódicos de música e revistas de divulgação. Realizou na Rádio Renascença o programa semanal *Ao Encontro da Grande Música* (1976-1981). Uma das grandes lutas que encabeçou foi a do restauro dos órgãos do Bom Jesus do Monte e da Sé de Braga. A maior parte do seu espólio musical encontra-se depositado na secção de manuscritos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, estando também uma pequena parte guardada ainda no *Seminário Conciliar de Braga.

Ver também: Música erudita; Música religiosa. **Obra musical editada: Música profana:** *Canções populares portuguesas* (1981). SATB, harmónio. Lisboa, VC; *Auto de Coimbra* (1991). Coimbra: CM; *Oito obras corais polifónicas* (1991). 4 V. masc. *a capella*. Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda. **Música sacra: Cânticos:** *Cântico para a coroação de Nossa Senhora Rainha de Portugal* (1946). Braga, Tip. Editorial Franciscana; *Cânticos da juventude I: 7 cânticos populares a Nossa Senhora* (1947). Braga, Ed. Aut.; *Cânticos da juventude II: 9 cânticos populares ao Coração de Jesus* (1947). Braga, Ed. Aut.; *Cânticos da juventude III: 10 motetes ao Santíssimo Sacramento* (1947). Braga, Ed. Aut.; *Cânticos da juventude IV: Cânticos populares ao Menino Jesus e para outras devoções* (1947). Braga, Ed. Aut.; *Florinhas do campo (Cânticos para o mês de Maria)* (1948). Braga, Tip. Editorial Franciscana; *Dots cânticos a Nossa Senhora para o mês de Maio* (1949). V., harm. Braga, Ed. Aut.; *Novos cânticos: 16 trechos litúrgicos* (1953). Braga, Ed. Aut.; *Novos cânticos do Natal ao gosto popular português* (1957). V., harm. Braga, Ed. Seminário Conciliar; *Três salmos seguidos do cântico do Magnificat* (1957). Braga, Lito-Minho (impr.); *Cânticos para as comunhões solenes* (1959). V., harmónio. Braga, Ed. Seminário Conciliar; *20 cânticos para a missa* [1967]. Braga, Lito-Minho (impr.); *Cânticos para a missa: Natal, Quaresma, Páscoa, Pentecostes e pelo Ano*

[1967]. Braga, Gráfica de São Vicente; *Hino a Nossa Senhora das Dores* (1968). Braga, Lito-Minho; *Presépio Novo — Novos cânticos natalícios* (1969). V., órg. Braga, Ed. Aut.; *Senhora da Primavera: Cânticos marianos* (1970). Braga, Ed. Aut.; *Cântico a Nossa Senhora da Paz* (1975). Braga, Editorial Franciscana; *27 responsáveis da Semana Santa* (1993). 4 v. iguais. Braga, CBMS. **Hinos:** *Hino do prelado de Aveiro* (1959). V., pf. Braga, Tip. Editorial Franciscana; *Hino do cinquentenário de Fátima* [1967]. [Braga, Ed. Aut.]. **Missas:** *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro* (1956). Madrid, Lit. Soc. Gral. de Autores de España; *Missa fácil em honra de Nossa Senhora da Conceição* (1957). Madrid, Lit. Soc. Gral. de Autores de España; *Missa dialogada* (1967). Braga, Ed. Aut.; *Missa do Santíssimo Sacramento* (1970) [NRMS 7: 3-6]; *Missa popular em honra de São Francisco de Assis* (1970). Braga, Lito-Minho (impr.); *Missa em Honra de São Jorge*, (1983) [NRMS 27-28: 13-31].

Obra musical inédita: Música profana: Música instrumental (ms. depositados na BGUC, excepto quando devidamente assinalado): *Marcha fúnebre* (1941). Pf.; *Prelúdio* (1942). Órg.; *Nina-Nana per Una Bambina Nata Nella Guerra* (1943-1944). Orq.; *Sonata para violino e piano* (1945). Vl., pf.; *Suíte minhota* (1956). Orq.; *Imagens da minha terra* (1959). Orq.; *8 variazioni su una serie di suoni per quartetto d'arco* (1961). Quart.; *Quatro pequenas peças* (1961). Pf.; *Nove pequenas peças* (1961-1965); Porto, 1966. Orq.; *Jacob e o Anjo* (1962); Lisboa, 1975. Orq. [estreada pela Orquestra Sinfónica da EN; ms. em local desconhecido — existem cópias heliográficas, autógrafas na BGUC]; *Triptico litúrgico* (1963); Lisboa, 1968 (estreada pela Orquestra Sinfónica da EN; *Ditirambo a Frederico de Freitas* (1973); Lisboa, 1973. Orq. [estreada pela Orquestra Sinfónica da EN, dit. Silva Pereira]; *Dança de roda* (1975). Pf.; *Momento musical* (1979). Pf.; *Sonatina* (1982). Órg. **Música para conjuntos vocais:** *Embaló* (1938). 4 v. masc.; *Sagres* (1964). 4 v. masc. Ms. no Seminário Conciliar de Braga; *O mostrengo* (1969). 4/5 v. mistas; *Convite de caminhante* (1972). 4 v. mistas; *Parábolas da montanha* (1972). 4/5/6 v. mistas e solista; *Amaremos* (1973); Coimbra, 1974. 4 v. mistas; *Estatutos do Homem* (1977); Póvoa do Varzim, 1977. 4 v. mistas, pf. **Música para voz solista e instrumento:** *Trova* (1941). V., pf.; *Tarde alentejana* (1944). V., pf.; *Palavras maguadas* (1948) [sic]. V., pf.; *Album de minha irmã* (1956). V., pf.; *Quatro canções de Fernando Pessoa* (1960). V., pf. **Música sacra:** *Veni Sancte Spiritus* (1943), SATB, quart., órg. Ms. em C.; *Due Motetti* (1944); Roma, 1945. 4 v. mistas, órg. Ms. em C.; *In Principio* (1948). Duas versões, ambas a capella: para v. iguais; para v. mistas. Ms. em C.; *Te Deum* (1950). 4 v. mistas. Ms. em C. [versão para quint. de arco e tromp., datada de 1968]; *Veni Creator* (1951). 3 v. iguais, a capella. Ms. em C.; *Glória a Deus* (1957); Braga, 1960. 4 v. masc., a capella. Ms. em C.; *Tre Motetti a capella* [1964]. 4 v. mistas. Ms. em C.; *Stabat Mater* (1970). 3 v. mistas, orq. cord. Ms. em C.; *Louvor e Glória a Ti* (s.d.). 3 v. mistas, cl., tromp., órg. Ms. no SCB; *O Salutaris* (s.d.). 4 v. mistas, quint. cord. Ms. em C.; *Tantum Ergo* (s.d.). 3 v. iguais, fl., orq. cord. Ms. no SCB. **Missas:** *Missa da catequese* (1941) (para v. a uníssono e órgão). Ms. no SCB; *Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima* (1941-1945); Roma, 20 Dez. 1945. 4 v. mistas, órg.; *Missa pastoril* (1946); São Miguel de Ceide, 1948. 2 v. iguais, pequena orq. Ms. no SCB; *Missa votiva* (1949); Braga, 1952. 3 v. masc., orq.; *Missa cum Jubilo* (1953). 4 v. iguais (alternando com a melodia gregoriana e acrescentada de *altus ad lib.*; acompanhamento para órg.); *Missa Pueri Cantores* (1955). 3 v. mistas. Ms. no SCB; *Missa Paroquial* [1972]. 3 v. mistas alternando com canto gregoriano.

Obra literária: (1947-1948) «Uma schola-cantorum portuguesa», *Cenáculo* Série 1, 23: 587-605; (1950) «O arcaísmo no canto popular minhoto», *Bracara Augusta* 2 [sep. da revista]; (1950) «O canto gregoriano na

composição sacra», *Liturgia* [sep. da rev.]; (1957) *O motu proprio de Pio X e a música moderna*. Braga: Tip. da Oficina de S. J.; (1961) «La musica religiosa in Portogallo», *Bolletino do Pontificio Istituto di Musica Sacra*; (1963) «O mistério do Natal na canção popular portuguesa», *Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos*: 3-11; (1963) «Nasceu há cem anos o primeiro músico moderno», *Praça Nova* (Mar.) [efeméride de Debussy]; (1963) «Pedro de Freitas Branco», *Praça Nova* (Jul.); (1964) «Francis Poulenc: Musicien français», *Praça Nova* (Jun.); (1968-1969) «A música sacra do padre Tomaz Borba: No centenário do seu nascimento», *Cenáculo* Série 2, 29: 48 e ss.; (1971) «A função da música sacra», *NRMS* 1.ª Série, 2: 1-2; (1973) «A música religiosa de Frederico de Freitas», *NRMS* 1.ª Série, 9-10: 1, 2 e 35; (1981) «Os coros amadores na actual sociedade portuguesa», *NRMS* 2.ª série, 18: 1-2; (1981) «O espólio musical do Pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira», *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e Sua Colegiada* 2: 439-450.

Bibliografia: Faria, Cristina (1999) *Manuel Faria: Vida e obra*. Fomalicão: CM de Fomalicão; Faria, Francisco (1983) «A música de Manuel Faria», *NRMS* 27/28: 1-7.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA E CRISTINA FARIA

FARINHA, Fernando Tavares (n. Barreiro, 20 Dez. 1928; m. Lisboa, 12 Fev. 1988). Cantor e autor de letras. Teve por alcunha «o miúdo da Bica», bairro lisboeta para onde foi residir aos quatro anos. A ligação ao bairro foi apropriada na construção da sua biografia como referente simbólico por parte dos meios de comunicação. Começou por se apresentar nos cafés e em *associações recreativas de bairro, bem como em *festas e concursos interbairros e em *verbenas, representando sempre a Bica (c. 1936). Estreou-se como cantor na segunda metade da década de 30, actuando em casas de *fado (Café Mondego, Retiro da Severa, Solar da Alegria, Café Latino, e.o.). Entre 1939 e 1940 gravou o seu primeiro fonograma (para a *Valentim de Carvalho), altura em que também se estreou como atracção na *revista *Boa vai ela* (TMV, 1941), por convite de Fernando Santos (autor de teatro e jornalista), revista onde interpretou os fados que havia gravado. Em 1941, a morte do pai levou-o a uma profissionalização precoce, tornando-se cantor e director artístico no restaurante Nova Sintra (Lisboa). Em 1951, partiu para o Brasil contratado pela Rádio Tupi e Rádio Record de São Paulo, tendo aí permanecido durante quatro meses, onde alcançou grande sucesso, em particular através do programa *Retiro da Severa*. Após o seu regresso, foi contratado por mais de dez anos pela Adega Mesquita (1951-1961), não deixando de actuar por todo o país. Durante a década de 50, colaborou em programas da *Emissora Nacional e no programa *Melodias de sempre*, da RTP. Esta década representa o início de um período de reconhecimento da sua carreira: em 1955 recebeu a Guitarra de Prata atribuída pela Casa da Imprensa; dois anos depois, em questionário realizado junto dos ouvintes da Rádio Penin-



Fernando Farinha, Madeira, 1962. Espólio de Fernando Farinha, Museu do Fado.

sular, foi eleito «A voz mais portuguesa de Portugal»; em 1960 foi agraciado, em espectáculo no Palácio de Cristal no Porto, com a Medalha de Ouro dos Artistas Nortenhos; em 1961 comemorou os 25 anos de carreira com um espectáculo no *Coliseu de Recreios de Lisboa, onde recebeu a sua segunda Guitarra da Prata; em 1962 ganhou o Disco de Ouro atribuído pelo Casino do Estoril e foi eleito Rei da Rádio (1962-1963) (tendo ficado António *Calvário em 2.º lugar — no ano anterior as posições tinham sido inversas), num concurso organizado pela revista *Plateia* e Produções de Arlindo Conde; em 1963, recebeu o Óscar para melhor fadista atribuído pela Casa da Imprensa por votação dos jornalistas. A crescente projecção da sua carreira nos meios de comunicação e junto do público foi aproveitada, em 1964, para a realização do filme *O Miúdo da Bica*, em que se ficciona a sua biografia. Participou ainda nos filmes *Pão, Amor e Totobola* (1963), *A Última Pega* (1964) e *O Último Fado* (1964). Por essa altura participou regularmente como «atracção» no *teatro de revista. O seu estatuto está bem patente nas múltiplas actuações, nas ex-colónias (Angola e Moçambique) e internacionalmente (África do Sul, Alemanha, Argentina, Bélgica, Canadá, EUA, França, Inglaterra e Venezuela), bem como nos mais de 100 fados gravados, repartidos por seis discos de 78 rpm, 35 EP e um LP. No início da sua carreira tinha por referentes Filipe *Pinto e Alfredo *Marceneiro, que procurava imitar no estilo vocal e na apresentação, imagem que veio a alterar com o desenvolvimento da sua carreira nos meios de comunicação. O seu estilo interpretativo caracteriza-se pela utilização do *portamento* e pela abertura e prolongamento das vogais, abordagem que contribui para a clareza do texto. O seu repertório

é composto essencialmente por letras suas, musicadas por A. Marceneiro, Joaquim Luís *Gomes, Artur *Ribeiro, José Fontes *Rocha, Domingos *Camarinha, e.o. Enquanto autor de letras, escrevia tanto para o seu repertório como para o de outros fadistas (Carlos *Ramos, Tony de *Matos, Amália *Rodrigues, Hermínia *Silva, Manuel de *Almeida, Argentina *Santos, Maria de Lurdes *Resende, e.o.). Juntamente com C. Ramos e, em especial, Tristão da *Silva, iniciou a sua carreira como fadista, aproveitando o desenvolvimento dos meios de comunicação (em especial a *rádio e o *cinema)

para construir uma carreira com grande impacto junto do público. As suas letras ultrapassam o âmbito do repertório tradicional, introduzindo formas que se adequam ao fado-canção ou à canção ligeira, abordando temáticas de exaltação do português «típico», «popular» e «verdadeiro», personagem que era construída em simultâneo pelo cinema português. A sua vertente de caricaturista deixou um curioso acervo de desenhos dos colegas e dos ambientes do fado.

Discografia: (1958) *Fernando Farinha* N.º 2. PARL [EP]; (1961) *Canção de Lisboa*. PARL [EP]; (1961) *Fernando no «Mesquita»*. PARL [EP]; Farinha, Fernando; Garcia, Sidónio (1963) *Trechos do Filme «O Miúdo da Bica»*. VC [EP]; (1969) *Romarias / Bendito Seja / Um Copo, mais Um Copo / Voz da Natureza*. VC [EP]; (1971) *Na Praia de Carcavelos*. VC [EP]; (1972) *Evocação*. PARL-VC [LP]; (1973) *O Meu Vira da Vida*. PARL-VC [LP]; (1992) *O Melhor de Fernando Farinha*. EMI-VC; (1994) *Fernando Farinha*. MOV; (1997) *Belos Tempos*. EMI-VC; (1998) *Biografias do Fado: Fernando Farinha*. EMI-VC; (s.d) *Mãe Há só Uma* [EP].

PEDRO FÉLIX

FARO, Luís Pedro Carneiro de Souza e (n. Goa, Índia, 5 Abr. 1948). Regente, arranjador e violista. Iniciou os seus estudos musicais durante a infância, frequentando, ainda em Goa, a disciplina de Canto Coral durante a instrução primária. Fixou-se em Portugal em 1961, altura em que começou a aprender *viola, de forma autodidacta, através do método de Duarte *Costa. Durante os anos 60, estudou na *Academia de Amadores de Música (Viola), no *Conservatório Nacional (Percussão), no Centro de Estudos Gregorianos e no *Instituto Gregoriano de Lisboa (Direcção Coral e Direcção Gregoriana). Simultaneamente, frequentou o curso de Engenharia Electrotécnica no Instituto Superior Técnico, que não chegou a concluir. Mais tarde, entre 1976 e 1979, viria a frequentar aulas particulares de Flauta com

Carlos Franco, com quem também aprendeu Análise Musical. Em 1967, integrou o Orfeão Académico de Lisboa, tendo participado, no âmbito deste organismo, num quinteto (mais tarde quarteto) que interpretava espirituais negros, com o qual participou em várias emissões do programa **Zip-Zip* e nos **Festivais RTP da Canção* de 1970 e 1971 (com a denominação de Intróito). No âmbito das actuações do grupo, algumas delas proibidas pela PIDE, conheceu personalidades ligadas à música de intervenção, como José Carlos Ary dos **Santos*, Carlos **Paredes*, Francisco **Fanhais*, José **Afonso*, José Barata **Moura*, José Jorge **Letria*, e.o. Na sequência destes contactos foi convidado, em 1970, para acompanhar C. Paredes em concertos no Japão (Exposição Mundial de Osaka). Nesse mesmo ano acompanhou ainda J. Afonso em Paris, onde conheceu Sérgio **Godinho* e José Mário **Branco*, com quem viria a trabalhar alguns anos mais tarde no **GAC – Grupo de Acção Cultural*. Nesta altura integrava também o **coro da Juventude Musical Portuguesa (JMP)*. Posteriormente, alargou a sua formação musical ao âmbito da música antiga, frequentando vários cursos de Verão, nomeadamente os da Casa de Mateus, onde estudou com Max van Egmond, Marie Leonhardt, Gustav Leonhardt, Jordi Savall, Montserrat Figueras, Jordi Albareda, e.o. Fundou, juntamente com Pedro Caldeira **Cabral*, o grupo *Música Ficta*. Entretanto, desenvolvia já uma intensa actividade como regente de coros. Em 1974 entrou para o GAC, tornando-se o seu principal responsável artístico em 1977. Neste grupo, foi responsável pela grande maioria dos **arranjos* e orquestrações das composições. Criou igualmente arranjos para fonogramas de J. B. Moura, J. J. Letria e do cantor galego Miro Casabella. Com o cessar das actividades do GAC, dedicou-se principalmente à regência de coros em diversos pontos do país, como Almada (Coro da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense), Lagos (Coro de Lagos), Portimão (Coro de Portimão), Lisboa (Coro da JMP, Coro da Universidade Técnica de Lisboa), e.o. Colaborou ainda, como director musical e compositor, com diversas companhias de teatro (O Bando, A Barraca, A Comuna, e.o.). Teve um papel importante na divulgação da **música tradicional portuguesa*, tendo realizado trabalho de recolha musical nas regiões do Alentejo, Beira Alta, Beira Baixa e Trás-os-Montes, que se reflectiu sobretudo na sua actividade enquanto membro do GAC e no trabalho que desenvolve enquanto regente de coros, onde evidencia uma preocupação pela divulgação do repertório polifónico tradicional português e pela aplicação dos sistemas tradicionais de afinação.

SÓNIA SILVA

FAUSTO Bordalo Gomes Dias, Carlos (n. a bordo do navio *Pátria*, 26 Nov. 1948; registado em Vila Franca das Naves, Trancoso, 5 Dez. 1948). Cantor, compositor, arranjador e autor de letras. Desenvolveu um estilo musical que constituiu um dos contributos mais significativos para a **música popular portuguesa* nas últimas duas décadas do século xx. Passou a infância e a adolescência em Angola, onde contactou quer com as músicas locais, quer com a música popular internacional interpretada por **conjuntos locais*. Começou a tocar **viola* e a cantar com colegas de liceu e integrou o conjunto Os Rebeldes (voz e viola), compondo as primeiras canções. Fixou-se em Lisboa em 1968 para frequentar a licenciatura em Ciências Sociopolíticas no Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina (ISCSPU). Desenvolveu actividade musical no meio universitário, cantando e acompanhando-se à viola (instrumento central no processo de composição), num período em que José **Afonso* e Adriano Correia de **Oliveira*, e.o., configuraram a **balada* enquanto canção de protesto e veículo de consciencialização social e mobilização política da juventude. O seu primeiro fonograma, o EP *Fausto* (1969), recebeu o Prémio Revelação atribuído pelo programa radiofónico *Página 1* (RR), o que contribuiu para o prosseguimento de uma carreira musical e para a gravação do seu primeiro LP, *Fausto* (1970). Ainda em



Fausto. Pavilhão Atlântico, Lisboa, 2000. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

1970, começou a colaborar com Manuel *Freire, J. Afonso e A. C. de Oliveira como cantor e acompanhador, actuando em colectividades, universidades e noutros espectáculos em Portugal e no estrangeiro (Alemanha, Espanha, França, Inglaterra). Envolveu-se intensamente nas actividades do associativismo estudantil, assumindo um posicionamento contestatário ao regime político de Marcelo Caetano. Em 1972 foi eleito presidente da direcção da Associação dos Estudantes do ISCSPU, função que não foi autorizado a exercer. A sua recusa em cumprir o serviço militar obrigatório levou à interrupção dos estudos e a uma vida na clandestinidade. No final de 1974, e por intermédio de A. C. de Oliveira, retomou a produção fonográfica, gravando, pela editora *Arnaldo Trindade, o seu segundo álbum, *P'ró Que Der e Vier*. Neste álbum, parte do qual gravado em Madrid antes da revolução de 25 de Abril, contou com a colaboração de A. C. de Oliveira, J. Afonso (voz em *Não Canto Porque Sonho*), Júlio *Pereira, José *Niza e *Vitorino, e.o. Constituído por composições suas (letra e música) e também sobre textos de outros autores (Alexandre O'Neill, Eugénio de Andrade, Mário Henrique Leiria, e.o.), o álbum reflecte o entusiasmo pelo momento revolucionário vivido. A apreensão pela orientação que tomava o processo revolucionário enformou as temáticas do seu terceiro LP, *Um Beco com Saída* (1975). Canções como *Alerta pescador* e *Ajuste de contas* evidenciam já o processo de estilização de formas e tipologias rítmicas de géneros musicais tradicionais, tendência que viria a marcar a música popular portuguesa do pós-25 de Abril. A atenção às mudanças sociopolíticas e a preocupação com ideais sociais influenciaram as canções do LP *Madrugada dos Trapeiros* (1977), que evidenciou o carácter temático que enformaria a sua produção fonográfica. A crítica social mantém-se na alusão metafórica a eventos e episódios da história de Portugal, incidindo agora no período dos Descobrimentos (*Peregrinações*; *Nau Catrineta*), patente no fonograma *Histórias de Viageiros* (1979). Seguindo a temática dos Descobrimentos e da diáspora portuguesa, e inspirando-se na crónica de viagens *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (1614), concebeu o álbum *Por Este Rio acima* (1982). Gravado com J. Pereira, Pedro Caldeira *Cabral, Rão *Kyao, Eduardo Paes Mamede, e.o., o álbum constituiu o seu maior êxito e contribuiu significativamente para a sua popularidade. Canções como *O barco vai de saída*, *A guerra é a guerra* e *Navegar, navegar* evidenciam os processos de estilização de padrões rítmicos tradicionais (*chula, *malhão, *vira, *corridinho, e.o.), transformados através de técnicas como a acentuação ou diminuição rítmicas, a alteração das acentuações e a sobreposição e agregação

de padrões. A inspiração em géneros tradicionais e a exploração dos seus elementos estruturantes, como a articulação entre a entoação vocal e a prosódia do «mandador» [VER Baile mandado], reforçam a intensidade expressiva da sua música através da evocação do universo rural (*A voar por cima das águas*; *De um miserável naufrágio que passámos*). A utilização de géneros tradicionais e a sua associação ao tema dos Descobrimentos viria a ser seguida em *Crónicas da Terra Ardente* (1994), fonograma que aborda a *História trágico-marítima*, de Bernardo Gomes de Brito (1736). Até final do século editou repertório seleccionado, gravado em novas versões em *Atrás dos Tempos Vêm Tempos* (1996) — fonograma que mereceu o galardão de Disco de Ouro por mais de 20 000 exemplares vendidos — e *Grande, Grande É a Viagem* (1999), o único registo fonográfico de um espectáculo (*Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1998). O particular cuidado na articulação dos materiais musicais, onde confluem traços estilísticos da *folk music* americana, da música angolana, referências à balada e a evocação dos géneros da música tradicional contribuíram para a edificação de um estilo musical próprio. A rítmica de versos e estrofes, assumidas como material musical, é determinante na construção melódica. A originalidade e o rigor que imprimiu a uma grande parte da sua produção, enquanto intérprete, compositor e arranjador, contribuiu para o lugar de destaque que tem ocupado no panorama musical português das últimas três décadas do século.

Obra musical: Cinema: *A Confederação — O povo é que faz a história* (1978) [com José Mário Branco e Sérgio Godinho]; *Peregrinações* (1980) [composição para a banda sonora do filme *Acto dos Feitos da Guiné*, de Fernando Matos Silva]; *Por falar em tempo* (1981) [composição para o filme *Herculano: No Centenário da Morte de Alexandre Herculano* de João Matos Silva]; *Guerra de Mirandum* (1984) (Fernando Matos Silva).

Bibliografia: Correia, Mário (1984) «Fausto: O poder tem de se convencer de que somos duros», *Mundo da Canção* 66: 5-8; Id. (1984) *Música popular portuguesa: Um ponto de partida*. Coimbra: Centelha-MCAN;

Discografia: (1969) *Hora Que Passa / Banduca / Chora, Amigo, Chora / Quero Ir para lá*. PHI [EP]; (1970) *Fausto*. PHI [LP]; (1970) *Llora Amigo Llora / La Hora Que Pasa*. PHI [single]; (1999/1974) *P'ró Que Der e Vier*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; AAVV (1975) *Cantigas de Ida e Volta*. ORF-AT [LP]; (1999/1975) *Um Beco com Saída*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1999/1977) *Madrugada dos Trapeiros*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Branco, José Mário; Godinho, Sérgio; Fausto (1978) *A Confederação: Banda Sonora do Filme*. LMR-DIAP [LP]; (1999/1979) *Histórias de Viageiros*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1998/1982) *Por Este Rio acima*. SONY/DIAP-SST [CD/LP]; (1984) *Guerra do Mirandum*. DIAP-SST [single]; (1999/1985) *O Despertar dos Alquimistas*. SONY/CBS [CD/LP]; (1999/1987) *Para além das Cordilheiras*. SONY/CBS [CD/LP]; (1989) *A Preto e Branco*. CBS; (1994) *Crónicas da Terra Ardente*. SONY; (1996) *Atrás dos Tempos Vêm Tempos*. SONY; (1999) *Grande, Grande É a Viagem*. SONY.

ANTÓNIO TILLY

FÉ, Maria da (Maria da Conceição Costa Gordo) (n. Porto, 25 Mai. 1942). Cantora e empresária. Começou a cantar aos nove anos por incentivo familiar, participando em festas particulares e de beneficência. Participou no concurso de *fado Rainha das Cantadeiras, organizado pelo *Jornal de Notícias*, tendo ganho o título aos 15 anos. Após vencer o concurso, participou em vários espectáculos e *revistas no Norte do país e, em finais dos anos 50, gravou o seu primeiro fonograma para a editora *Arnaldo Trindade. A sua mudança para Lisboa, em 1961, teve um grande impacto na sua carreira, tendo começado a actuar em várias casas de fado e casinos: Adega Machado, Parreirinha de Alfama e Casino Estoril (1961), Lisboa à Noite, Tipóia, e.o. Na mesma década estreou-se na RTP (1963) e participou no projecto Pop Fado (c. 1962), idealizado por Raul *Calado e José *Duarte, que visava realçar as «características jazzísticas» do fado. Em 1968 casou-se com José Luís Gordo, autor de letras e empresário, com quem viria a gerir a casa de fados O Poeta (1973-1974), tendo prosseguido a actividade de empresária paralelamente à sua carreira de fadista. No ano seguinte participou no *Festival RTP da Canção. Em 1975 cantou na Severa. No mesmo ano, o marido, em parceria com António Mello *Corrêa, inaugurou o Restaurante Sr. Vinho, onde Maria da Fé centraria a sua carreira. Actuou na Austrália, Bélgica (?1973/1974), Brasil (1967 e 1984), EUA, Holanda, Tunísia, e.o. países. Recebeu a Cruz de Mérito da Cruz Vermelha Portuguesa (1985), a Medalha de Ouro da Cidade do Porto (1995) e o Prémio da Imprensa (1968 e 1970), e.o. Empregando uma técnica de emissão vocal apoiada na garganta, o seu estilo interpretativo caracteriza-se pela utilização do *legato* entre as vogais e de crescendo abrupto associado a *portamento* ascendente, mantendo uma tensão dramática constante e uma emotividade intensa.

Discografia: Fé, Maria da; Manuel, Fernando (1962) *Sou Tua / Encontrei-Me / Painéis da Vida / Dois Fados*. ORF-AT [EP]; (1963) *Fados por Maria da Fé*. ORF-AT [EP]; Popfado (1966) *Fado With a Beat*. Chave [EP]; (1969) *Grande Prémio TV da Canção de 69*. EST [EP]; (1970/1971) *Maria da Fé Canta Ary dos Santos*. EST [EP]; (1971) *Maria da Fé Canta Menina*. EST [EP]; (1972/1973) *Maria da Fé e a Orquestra de Segundo Galarza*. EST [EP]; (1973) *Maria da Fé no Estúdio*. EST-Mundusom [LP]; (1988) *Tradição*. EMI-VC; (1991) *Meu País, Meu Fado*. MOV; (1991) *A Voz: 30 Anos de Carreira*. OV; (1994) *Maria da Fé*. MOV; (1996) *Até Que a Voz Me Doa*. EMI-VC.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR, ARMÉNIO DE MELO E JOÃO SILVA



Maria da Fé. Colecção de José Manuel Osório.

FEDERAÇÃO DO FOLCLORE PORTUGUÊS (FFP). Instituição fundada a 28 Mai. 1977, com sede em Arcozelo, Valadares. Segundo os seus estatutos, aprovados a 25 Fev. 1978, a sua acção visa a valorização e defesa do «folclore nacional» e tem como principais objectivos: coordenar toda a actividade do *folclore português; cooperar com o Estado na definição e execução de uma política nacional de folclore; apoiar e intervir em todos os organismos e manifestações que tenham por objectivo a investigação, defesa, coordenação e divulgação do folclore (FFP 1978). Na prática, e segundo Augusto Gomes dos *Santos, presidente da direcção e do conselho técnico central desde a formação da Federação, o principal objectivo da FFP é o acompanhamento técnico dos grupos folclóricos no país e no estrangeiro. Esta forte acção de cariz pedagógico concretiza-se na realização de colóquios, seminários e palestras, na organização de *festivais de folclore e no aconselhamento técnico para a organização de festivais de iniciativa dos seus associados. No entanto, é sobretudo através do contacto directo entre os membros dos conselhos técnicos e os agrupamentos folclóricos que esta intervenção é mais expressiva. Os corpos gerentes da FFP são constituídos pela assembleia geral, pela direcção e pelo conselho fiscal, um conselho técnico central e vários conselhos técnicos regionais espalhados pelo país, que são quem mais directamente contacta com os grupos das respectivas zonas. A nomeação tanto dos membros do conselho técnico central como dos conselhos técnicos regionais é da responsabilidade da direcção da FFP, segundo o princípio de que «deverão ser pessoas com reconhecidos conhecimentos do folclore português, antigos dirigentes, componentes, directores artísticos ou técnicos de agrupamentos folclóricos», cuja principal função é «desenvolver uma acção de saneamento dos grupos folclóricos, de acordo com solicitação da direcção da Federação, com vista a conseguir a pureza que a Federação pretende que seja atingida por todos os grupos nela federados» (FFP 1978). O processo de candidatura de um grupo inicia-se com a resposta a um questionário escrito, que pretende averiguar a actividade que o grupo candidato desenvolveu até essa altura, o seu repertório, assim como os processos de recolha do mesmo. A resposta a este questionário é o que dá origem ao seu dossiê de candidatura.

Numa segunda fase, membros do conselho técnico regional da área a que pertence o grupo candidato realizam uma série de visitas aos ensaios ou actuações do grupo, com o objectivo de avaliar *in loco* o trabalho do grupo candidato à filiação. Os conselheiros técnicos regionais emitem o seu parecer ao conselho técnico central, que, caso seja negativo, impede o grupo de se filiar. Nesse caso, os conselheiros têm a responsabilidade de apontar as alterações a introduzir e auxiliar o grupo nesse trabalho, que, para a FFP, é entendido como uma «reciclagem». Acatadas as sugestões, o grupo deve solicitar uma nova visita do conselho técnico regional, que poderá resultar num parecer positivo. Este processo repete-se até o conselho técnico regional emitir uma resposta positiva, que se traduza na admissão do grupo à filiação na FFP na qualidade de sócio efectivo. Este processo, por vezes, prolonga-se durante mais de dez anos. Para além dos sócios efectivos, que são todos os grupos que reúnem as condições consideradas indispensáveis, A. G. dos Santos, numa entrevista ao jornal *Folclore* (Mar. 1999), afirma que uma recente alteração nos estatutos da FFP prevê uma nova categoria de sócios, os «sócios aderentes», onde se incluem todos os grupos que estão numa fase de «pré-filiação», ou seja, todos os que, não tendo alcançado ainda os requisitos mínimos para serem aceites como sócios efectivos, se encontram num processo de reciclagem e reestruturação do seu repertório com vista a atingir esses requisitos, altura em que passam a ser considerados sócios efectivos. Este é um modelo que já vinha sendo usado por algumas das associações regionais de folclore que existem por todo o país. Aprovado estatutariamente, ainda não se encontra em aplicação efectiva. Neste momento existem c. 450 grupos federados e mais de 800 aguardam a aceitação como membros. Distribuídos por todo o país, a sua incidência é maior no Norte, especialmente na região onde está sediada a FFP. Aos grupos federados é exigido o pagamento de uma cota mensal de mil escudos (c. cinco euros). Ser filiado na FFP é para os agrupamentos folclóricos um «certificado de qualidade» útil ao grupo em duas situações: 1) algumas entidades promotoras de espectáculos contratam apenas grupos federados. Essas entidades, e os agrupamentos que promovem anualmente festivais de folclore, contactam a Federação para que ela escolha os grupos que considera mais representativos das várias regiões. 2) um número crescente de câmaras municipais e outros organismos que apoiam financeiramente estes agrupamentos começam a preocupar-se com o que por vezes é referido como o «bom nível de representatividade», atribuindo subsídios apenas aos grupos que, por serem filiados, su-

postamente o atingiram. Outra vantagem de pertencer à FFP prende-se com o facto de os seus conselheiros técnicos regionais apoiarem tecnicamente os grupos, dando indicações acerca de todos os elementos ligados à apresentação do grupo. Este apoio é dado sobretudo aos grupos que aguardam filiação. Ao pretender atingir «um bom nível de representatividade», o grupo é aconselhado a definir a área geográfica que procura representar e o período histórico a que se reportam as *danças e cantares que constituem o seu repertório. Deve fazer-se uma leitura histórica do espaço geográfico representado pelos agrupamentos folclóricos, tentando reproduzi-lo através da música, da dança e dos trajes utilizados num determinado período da história desse local. Um grupo que tenha pretensões a ser filiado não poderá incluir nele músicas, coreografias e trajes que não tenham resultado de um trabalho de recolha junto dos habitantes mais idosos da área geográfica que se pretende representar, o que confere às recolhas um papel de destaque na acção desta instituição e no processo de constituição do repertório de um *rancho folclórico (RF). Nessas recolhas os elementos dos grupos contactam com as pessoas mais idosas que ensinam, normalmente ao ensaiador do grupo e pelo menos a um par, as coreografias e música que pretendem incluir no seu repertório com o objectivo de registá-las, nesse local, em vídeo e áudio. A barreira cronológica definida pela FFP é a instituição da República, momento que considera ter trazido mudanças profundas nos hábitos das populações, dando origem ao esquecimento dos «verdadeiros» usos e costumes da nação. A partir de 1910 ter-se-iam então verificado mudanças ao nível das danças e cantares e da forma de vestir das populações, uma vez que as especificidades existentes entre as várias regiões do país tenderam a diluir-se e a padronizar-se. Deste modo, a maioria dos RF afirma reportar-se a este período ou ao imediatamente anterior, correspondendo o «antigo» a um tempo-padrão em que terá existido, segundo A. G. dos Santos, uma «verdadeira dança popular», ainda não afectada pela vida contemporânea. Estas exigências têm sido estabelecidas pelo presidente da FFP em colaboração com os seus conselheiros regionais e transmitidas oralmente aos agrupamentos folclóricos. Na prática, na maioria das vezes, depois de formado um grupo, este tem de submeter-se a um processo de reestruturação no que diz respeito aos trajes, às coreografias e às composições musicais utilizadas, processo supervisionado pelos conselheiros da FFP, nas visitas periódicas ao grupo. O processo de formação da FFP teve início ainda nos anos 50, liderado por A. G. dos Santos, figura emblemática no meio do folclore

pela forma tida por severa e rigorosa de gerir a FFP. Em 1956, A. G. dos Santos participou no I Congresso Nacional de Folclore, em Braga, organizado pela *FNAT e pela Câmara Municipal de Braga, que, segundo ele, contribuiria para o desencadeamento da consciência de que os «valores nacionais mais genuínos» corriam perigo. O futuro presidente da FFP começou então a dedicar-se à recolha de informação não só bibliográfica, mas sobretudo junto daqueles que julgava serem os detentores desses «valores tradicionais». Depois disso, no final dos anos 50, começou por organizar um grupo de trabalho com c. 80 pessoas, que reunia mensalmente com o objectivo de estabelecer os elementos necessários para uma definição de «verdadeiro folclore». A partir de 1959, esse grupo iniciou junto dos responsáveis pelos RF uma campanha com o objectivo de «deter a adulteração» das danças, dos cantares e dos trajes, que supostamente então se verificava, procurando a preservação e transmissão daquilo que, segundo A. G. dos Santos e no discurso da própria FFP, correspondia ao «verdadeiro património tradicional português», à «nossa identidade nacional». Através do contacto directo com os membros dos agrupamentos folclóricos, incentivava-os e encaminhava-os para os trabalhos de recolha de danças, de cantares e de trajes nas regiões em que estavam sediados. Esse grupo de trabalho foi constituído por, e.o., Armando *Leça, Fernando Pires de *Lima, Manuel Boaventura, Mota Leite e Carlos Vale. A actividade destes homens era, já nesta altura, idêntica àquela que viria a ser a prática da futura FFP. Este grupo de trabalho passou a designar-se, em 1971, «Comissão Organizadora de Seminários e Congressos de Folclore» realizando em Vila Nova de Gaia o primeiro, segundo e terceiro seminários de Folclore e Etnografia, em 1971, 1972 e 1973, respectivamente. A realização anual dos seminários foi interrompida por altura do 25 de Abril de 1974, por receio das consequências de serem conotados com a defesa dos mesmos valores tradicionalistas enquanto símbolo da identidade nacional propagandeada pelo Estado Novo. O grupo não ofereceu grande resistência e suspendeu as actividades. A criação da FFP teve finalmente lugar em 1977, durante a realização do I Congresso Nacional de Folclore, em Vila do Conde, ainda organizado pela Comissão Organizadora de Seminários e Congressos de Folclore. Se por altura do 25 de Abril os elementos da comissão não quiseram ser associados com a defesa dos referidos valores tradicionalistas, em 1977, pelo contrário, beneficiaram da mudança verificada no contexto cultural e ideológico do país, que levou ao ressurgimento de determinadas práticas culturais associadas desta vez ao «povo» e ao

«mundo rural». Nessa altura, A. G. dos Santos foi eleito presidente da comissão instaladora, para, no ano seguinte, ser eleito presidente da direcção, tendo vindo a ser reeleito para mandatos de três anos, até hoje. Durante o Estado Novo, o apoio e o acompanhamento dos agrupamentos folclóricos visou essencialmente a reconstrução da sua imagem com vista a torná-los «representantes» de uma ideia de nação e cultura popular que servia os interesses ideológicos do poder, ideia essa que acabou ela própria por se instituir. Esta reconstrução foi essencialmente da responsabilidade de instituições como o Secretariado de Propaganda Nacional/*Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo e a FNAT. Segundo Clara de Sousa (1996), com a formação da FFP acabou por se instituir uma nova normalização, cabendo agora a esta instituição a fiscalização da actividade dos grupos folclóricos com vista à «erradicação» dos aspectos fora dos parâmetros por ela instituídos. O folclore deixou de ser, a partir de 1974, um veículo de afirmação do Estado para se tornar um meio de afirmação da sociedade civil, em particular dos diferentes poderes regionais e locais, como juntas de freguesia, câmaras municipais, *associações recreativas e de melhoramentos, e.o. A FFP assume-se assim como a entidade civil responsável pelo folclore, reivindicando, com poucos resultados, o apoio material do Estado, sem admitir, no entanto, a sua intervenção directa, por considerar que para isso não tem competência. A influência que esta instituição tem na prática dos agrupamentos folclóricos é imensa, pois determina os agrupamentos que actuam nos mais importantes eventos folclóricos do país e do estrangeiro, determinando consequentemente a imagem que o público dos festivais de folclore retém daquilo que supostamente é o «nosso verdadeiro folclore». A maioria dos agrupamentos segue os ditames da FFP porque a reconhece como autoridade para o folclore das áreas a que pertencem. Ao longo das suas mais de duas décadas de existência, a FFP contribuiu decisivamente para a definição daquilo que é representativo de uma suposta identidade nacional tradicional a preservar, graças ao trabalho dos seus conselheiros junto dos grupos. Esta tentativa de preservação de tradições que a FFP leva a cabo resulta na cristalização de elementos culturais (a nível do repertório com a fixação de géneros e a sua associação a determinadas regiões; a nível do traje com a imposição de restrições na indumentária; e a nível das coreografias com uma associação directa entre géneros e determinados passos) que, por serem tomados por tradicionais, têm impreterivelmente de ser utilizados pelos agrupamentos que pretendem atingir o referido nível de represen-

tatividade. Esses elementos tidos como do passado são então utilizados e adaptados com vista a incluí-los nas realidades culturais actuais reconstruídas.

Ver também: Folclorização; Turismo.

Bibliografia: Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1988) «A etnomusicologia, a política e acções culturais na música tradicional em Portugal» in *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Lisboa: INIC; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (coord.) (2003) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Lima, Maria João (1996) «Práticas musicais locais: Alguns indicadores preliminares», *OBS* 4: 10-13; Cruz, Márcia Luísa Rego (1998) *Homenagem nacional a Augusto Gomes dos Santos, presidente da Federação do Folclore Português*. Arcozelo: Comissão Executiva da Homenagem a Augusto Gomes dos Santos; FFP (1978) *Estatutos*. Arcozelo: FFP; Id. (1999) *Grupos e ranchos federados: Lista dos seus festivais*. Arcozelo: FFP; s.a. (1999) «Augusto Gomes dos Santos: O folclore continua a não ser visto pelos políticos como uma referência da nossa identidade cultural», *Folclore* 37: 4-5; Sardo, Susana (1988) «O papel do grupo folclórico (federado) no contexto da música popular portuguesa», *BAPEM* 58: 58-59; Sousa, Clara de (1996) «Cultura popular e turismo: O folclore no Algarve», *Dos Algarves: Revista da ESGHT/UAL* 1: 12-19.

MARGARIDA SEROMENHO

FEDERAÇÃO PORTUGUESA DAS COLECTIVIDADES DE CULTURA E RECREIO (FPCCR). 1. Historial. 2.

Actividades. Associação de colectividades de cultura e recreio que se ocupa da organização de actividades inseridas no universo da cultura popular.

1. Historial. Foi fundada em 1924 por um conjunto de associações de cariz republicano (Academia Recreio Artístico, Academia Recreativa de Lisboa, Academia 1.º de Setembro de 1867, Academia Recreio de Lisboa, Odeon Club, Sociedades de Instrução Guilherme Cossoul, Associação Concentração Musical 24 de Agosto, Clube Recreativo Belga, Academia Instrutiva do Povo dos Caminhos-de-Ferro do Leste e do Norte, Grupo Excursionista 8 de Setembro de 1906), no Congresso Regional das Sociedades de Recreio, sob a designação Federação Distrital das Sociedades Populares de Educação e Recreio (FDSPER) (Melo 2001: 333). Numa primeira fase, as suas actividades circunscreviam-se aos distritos de Lisboa e Setúbal. De acordo com os estatutos, aprovados em 26 Dez. 1925, a pertença à Federação destinava-se a «academias, grupos ou sociedades dramáticas, musicais, de dança e excursionistas» que não perseguissem fins comerciais, devendo preocupar-se com a «promoção cultural da população associativa em geral e da solidariedade interfederadas, bem como a salvaguarda da autonomia no meio e sua fiscalização jurídica» (Id.: 333). A Federação afirmava-se ainda «alheia em absoluto a quaisquer princípios filosóficos, políticos ou religiosos» (artigo 4.º dos estatutos). A implantação da Ditadura Militar em 1926 dificultou a acção da FDSPER, dada a tentativa

de apropriação política e ideológica do espaço da cultura popular. No segundo congresso federativo, realizado em 1934, a Federação passou a designar-se Federação das Sociedades de Educação e Recreio. A supressão do termo «Distrital» sugeria o alargamento de âmbito geográfico da Federação, opção confirmada por nova alteração de nome realizada no I Congresso Nacional, em 1940. A criação, em 1944, da Federação das Colectividades do Distrito do Porto de Educação, Recreio e Desporto iria sustentar os objectivos de unificação do associativismo popular. Em 1940 existiriam no país 3000 colectividades, 400 das quais filiadas na Federação. Estimava-se que, em 1942, 300 000 famílias fariam parte de associações federadas (Id.: 337). A aprovação dos novos estatutos da então Federação Portuguesa das Colectividades de Educação e Recreio, apresentados no congresso de 1940, iria ser barrada pelo Estado. O subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social, Joaquim Trigo de Negreiros, argumentou que existia uma sobreposição de funções entre a Federação e a regulação do lazer de iniciativa estatal corporizada pela *FNAT. A exigência imediata de revisão dos estatutos pretendia que os ambíguos princípios de neutralidade política e religiosa da Federação e «o espírito *maçon* do texto em que abertamente se proclama o indiferentismo político e religioso, em contradição declarada com a doutrina do Estado Novo» (Fernandes 1943: 2 in Melo 2001: 343), fossem reconfigurados segundo o espírito da FNAT, organismo considerado o legítimo organizador dos lazeres em Portugal. A direcção da Federação cedeu a uma contraproposta estatutária, formulada entretanto por uma comissão nomeada para esse efeito, cujos princípios se adequavam mais harmoniosamente com a situação política. A aprovação oficial dos estatutos foi, porém, protelada vários anos. Só em 1949 o ministro do Interior despachou favoravelmente o projecto de estatutos. Um mês depois, em Julho, o quarto congresso da Federação, agora designada apenas «de Cultura e Recreio», aprovou finalmente o documento. O facto de os estatutos da FNAT, aprovados em 1950, obrigarem os seus associados a manterem um vínculo de exclusividade contribuiu para que várias associações fossem impelidas a afastar-se da Federação. A evolução do contexto político conduziu a uma aproximação entre a FPCCR e o poder vigente. A Federação elegeu a FNAT, em 1959, sócia de mérito. Os seus relatórios de actividades expressam uma colagem aos princípios do regime, especialmente na sua vertente mais nacionalista, algo que se reflectia, também, na concepção de cultura popular. Deste modo, como frisava o relatório de actividades de 1959, as associações «não são organismos populares centros de acção dissolvente,

constituídos — como alguém já afirmou com a mais clara e arrojada ignorância — por sociedades de baile e carta; mas instituições nacionais onde se mantém sempre vivo o sentimento da tradicional aspiração do génio artístico e do valor pessoal ou colectivo, na relevante afirmação de carácter de espírito e conceitos imutáveis de raça» (FPCCR 1959: 8). No âmbito desta concepção de cultura popular rejeitavam-se novas formas culturais, especialmente os «artistas “modernos” que hoje atormentam a gente, os plásticos, os poetas, os jazz-bandistas, os que pescam os seus modelos nos magazines estrangeiros ou pintam de... ouvido deviam aprender junto do povo humilde das aldeias, que mantém impoluto o seu carácter regional, onde todos quantos nascem para a grande Arte terão de ir beber e re confortar a alma» (Id.: 10). Em 1964 foram propostos novos estatutos que iriam dar lugar à Federação Nacional das Colectividades de Recreio e Cultura Popular, organismo subordinado à Presidência do Conselho de Ministros através do *SNI (Melo 2001: 351). Este projecto, porém, nunca foi aprovado. Na sequência da queda do regime em Abril de 1974 foi eleita, em 21 Jun., uma Comissão Administrativa dirigida por João Cid de Castelo Branco. A aprovação, em Jan. 1975, das designadas «Bases Programáticas» completou a transição democrática da Federação reformulando as orientações do movimento associativo. Em 7 Dez. 1987, por ocasião da realização de um novo congresso, foram aprovados os 59 artigos dos novos estatutos da FPCCR. Neste novo texto orientador, que ainda hoje se mantém, ficaram consagrados os objectivos da Federação. Conforme o texto publicado em 19 Fev. 1988 em *Diário da República*, os principais objectivos da FPCCR são: a) o estabelecimento do associativismo, de modo que as colectividades promovam a sua valorização; b) incentivar a legalização das colectividades ou associações que se dediquem à cultura, ao recreio ou ao desporto; c) dinamizar a criação de secções culturais, de recreio ou desportivas em colectividades ou associações, recorrendo para o efeito à colaboração das colectividades federadas nacionais das várias modalidades; d) promover acções de tempos livres e procurar, através das colectividades ou associações, auxiliar as populações no combate à droga, ao alcoolismo e ao analfabetismo e apoiar os deficientes e as suas organizações comunitárias; e) promover acções dirigidas à criança, à terceira idade e a deficientes; f) desenvolver acções pela paz entre os povos; g) promover e patrocinar a realização de encontros regionais e nacionais; h) promover acções de formação, seminários e encontros com vista à formação de quadros; i) realizar congressos nacionais das colectividades, abertos à participação de todas as associações e colectividades

do país, nas áreas da cultura, recreio e desporto (*Diário da República* 1988: 3033). Em 1993 (30 e 31 Out.), realizou-se em Almada o III Congresso Nacional das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, iniciativa conjunta da FPCCR e da sua congénere nortenha. Estiveram presentes representantes de 700 colectividades. Em Abr. 2001 foi a vez de a cidade de Loures acolher o IV Congresso Nacional da FPCCR, que contou com 850 colectividades e 1200 congressistas. As conclusões retiradas dos dois últimos congressos nacionais permitem estabelecer as áreas prioritárias de intervenção da FPCCR, bem como das suas permanentes reivindicações face ao poder central. Em 1993, os dois pontos que nortearam o congresso de Almada foram a publicação de um estatuto social do dirigente associativo e a elaboração de legislação consagrante dos apoios da Administração Central (FPCCR 1995: 242). A questão financeira foi central neste congresso. As dificuldades por que passavam muitas colectividades levou a Federação a exigir uma revisão da incidência fiscal sobre elas. Outros objectivos da FPCCR eram a promulgação de uma lei-quadro para o sector associativo, que definisse no orçamento de Estado apoios financeiros, técnicos e materiais, e a revisão do estatuto de utilidade pública da Federação (Id.: 244-246). Estas reivindicações foram reafirmadas no congresso de Loures. As boas relações que a generalidade dos órgãos do poder local mantinham com a Federação não eram complementadas, segundo a FPCCR, com uma política centralizada de apoio ao movimento associativo. Alegou-se, então, que o Estado privilegiava quase sempre os representantes de uma cultura dominante, desconsiderando, desta forma, o trabalho das colectividades que se encarregavam de promover a cultura popular. Segundo dados da FPCCR, estima-se que existam 18 mil colectividades com três milhões de associados e 200 000 dirigentes e activistas voluntários (FPCCR 2002). **2. Actividades.** A Federação repartiu a sua actividade por várias áreas. Em 1932 estava organizada em quatro secções: a) a de recreio compreendia as colectividades que possuíam bandas de música (17), as que possuíam *troupes* musicais (45), as que ministravam aulas de música (65), de *dança (29), de ginástica (12) e, por último, as que possuíam grupos dramáticos (84); b) a de instrução compreendia as colectividades com escolas infantis particulares (10), escolas particulares para adultos (seis), as que cediam salas para escolas (oito), as que tinham população escolar infantil (500) e as que tinham cursos nocturnos para adultos (150); c) a secção de beneficência integrava 40 colectividades com núcleos de beneficência; d) a desportiva consistia nos núcleos de futebol (64), de desportos atléticos

(26), de chinquilha (21), de natação (cinco), de ciclismo (três), de laranjinha (12) e núcleos de diversos jogos (48) (Melo 2001: 366). Durante as décadas de 30 e 40 a Federação aumentou as suas actividades, realizando espectáculos teatrais, concursos musicais (com presença de «orquestras de Jazz»), inúmeros eventos desportivos e conferências sobre associativismo e cultura popular. Outras iniciativas aproximavam a Federação das necessidades das populações: constituição de bibliotecas, parques infantis e postos clínicos. Em 1947 estavam associadas à Federação 581 colectividades. Este vínculo incluía 11 modalidades: beneficência (310 colectividades), grupos excursionistas (162), bibliotecas (129), desportos diversos (129), grupos dramáticos (105), aulas de dança (80), bandas de música (58), ginástica (53), campismo (41), *ranchos folclóricos (38) e escolas primárias (23) (Id.: 369). No que respeita à actividade musical, destaca-se a organização de concertos em 1946, a promoção de um concurso musical em 1947, desfiles de bandas em 1948 e espectáculos de grupos de bandolinistas itinerantes em 1949. A aproximação da Federação ao regime durante a década de 50 implicou que muitas das actividades associativas passassem pela participação em iniciativas oficiais. A Federação colaborou com a CM de Lisboa nas *marchas populares e em concertos (1950 e 1952), com a FNAT num serão para trabalhadores (1957) e no Concurso de Filarmónicas e Bandas Cívis (1959) e com o SNI noutras iniciativas. O desenvolvimento da actividade recreativa e cultural da Federação estava ainda cercado pelas barreiras jurídicas que beneficiavam formalmente a FNAT e as Casas do Povo na organização do associativismo popular. Depois de Abril de 1974 registou-se um forte incremento das colectividades populares, intimamente associado ao desenvolvimento dos órgãos do poder local. Com uma ligação próxima com as comunidades locais, a FPCCR desenvolveu a sua actividade musical, com especial incidência nas bandas, no teatro das colectividades, na vertente desportiva e na animação sociocultural. A formação do dirigente associativo, e o reconhecimento do seu trabalho pela administração central, foi outro dos principais objectivos da FPCCR nas últimas décadas. Em relação às bandas de música, o congresso nacional de 1993 estimou a existência de 660 agrupamentos, perfazendo 30 000 músicos (FPCCR 1995: 24). A FPCCR estava determinada a lutar pela criação de escolas de música particulares nas colectividades que fossem reconhecidas e apoiadas pelo Ministério da Educação. O congresso de 2001 considerou essencial a implementação das seguintes medidas: o desagravamento da carga fiscal sobre os instrumentos e outros custos musicais; o apoio

governamental às escolas de música ligadas ao movimento associativo e o reconhecimento oficial dos seus currículos; a dotação de uma verba anual para apoiar as *bandas filarmónicas e outros agrupamentos musicais; a criação de cursos para regentes de bandas e *coros e animadores musicais, com uma qualidade de ensino ao nível dos conservatórios nacionais e das escolas superiores de música; a atribuição de bolsas de estudo aos alunos das escolas de música integradas em associações; a promoção da música e dos instrumentos populares portugueses junto das crianças; o estabelecimento de parcerias e protocolos com as escolas, autarquias e outras instituições; o incentivo da criação de música por autores portugueses através de encomendas sistemáticas de obras para bandas e coros; a criação de um arquivo de partituras nacionais e estrangeiras, de fácil acesso, para as bandas e coros amadores.

Bibliografia: *Diário da República* (1988) III Série, n.º 41 de 19/2/88; FPCCR (1959) *Relatório moral e financeiro da FPCCR da gestão de 1959 e projecto de alteração de estatutos* [documento interno]; Id. (1995) *Actas do Congresso de Almada de 1993*. Lisboa: CML; Id. (2002) *Memória descritiva da FPCCR* [documento interno]; Melo, Daniel (2001) *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: ICS.

NUNO DOMINGOS

FELGUEIRAS, Guilherme (n. São Mamede de Alentém, Lousada, 1 Jan. 1890; m. São Julião da Barra, Oeiras, 21 Out. 1990). Etnógrafo e folclorista. Técnico agrícola de formação, diplomou-se na Escola Nacional de Agricultura de Coimbra. Dirigiu as zonas florestais da Mata de Leiria e da serra da Peneda-Gerês, tendo exercido o cargo de director da Escola Gonçalves Zarco e da Escola Profissional de Agricultura da Paia. Foi chefe dos Serviços Culturais da Junta de Província da Estremadura (a actual Assembleia Distrital de Lisboa). Em 1945 promoveu em Alenquer as Festas do Espírito Santo, que consistiram numa reconstituição histórica inspirada no séc. xv. Também a partir desta data passou a director da revista *Estremadura*. É longa a lista dos seus textos, em temáticas como a agricultura, a pecuária e as pescas, mas igualmente a lexicologia e a etnografia. Muitos dos textos constituem curtas intervenções sobre os mais variados aspectos e curiosidades locais, tanto da região estremenha, como do Norte do país, podendo destacar-se temas como a arte popular, os trajes, a heráldica, lendas, mitos e religiosidade. Sobressai como tema recorrente a relação entre *folclore e *turismo. Na década de 1950 recolheu um *cancioneiro no Nordeste português. Era considerado uma autoridade na etnografia regional da zona envolvente de Lisboa, também designada por «região saloia».

Obra literária: (1960) *Cancioneiro transmontano e alto-duriense: Comentário, recolha e notas de Guilherme Felgueiras*. Lisboa: Ocidente.

JORGE FREITAS BRANCO

FERNANDES, Adelina Laura (n. Lisboa, 21 Jan. 1896; m. Lisboa, 12 Mar. 1983). Cantora e atriz. Foi educada no Asilo de Santo António, onde estudou Canto e participou, a partir dos 14 anos, em peças de teatro. Também cantou *fado em contextos informais e, ocasionalmente, em festas realizadas em teatros (1919). Nesse ano, estreou-se como profissional na revista *Aqui d'el rei* (ET), tornando-se numa das mais reconhecidas cantoras e atrizes do «teatro ligeiro» até ao final precoce da sua carreira em 1939, devido a um acidente profissional. Participou nas revistas *O burro em pé* (1920, TAP), *Pau de 2 bicos* (1921, ET), *Talismã* (1922, ET), *Fruto proibido* (1924, TAP), *O secretário dos amantes* (1927, Salão Foz), e.o. Paralelamente desenvolveu carreira na *opereta (*Arco do Cego*, *Casta Suzana*, *Mercado de donzelas*, *Senhora da Saúde*, *Testamento da velha e Mouraria* — 1926, TAP) e no *cinema (*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, 1921, e *Lisboa, Crónica Anedótica*, 1930), sendo marcantes várias personagens que interpretou, especialmente a Cesária, na opereta *Mouraria*. Actuou na Argentina, Brasil, França, Moçambique e Uruguai. Foi uma das primeiras atrizes/cantoras a gravar fonogramas, a partir de 1926. O seu estilo interpretativo é caracterizado por uma mistura de técnicas de projecção

de voz do canto lírico com alguns elementos do estilo interpretativo do fado na época.

Bibliografia: Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Machado, A. Vítor (1937) *Ídolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves; Santos, Vítor Pavão dos (1978) *A revista à portuguesa: Uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Edições «O Jornal»; Vernon, Paul (1998) *A History of the Portuguese Fado*. Aldershot: Ashgate.
Discografia: AAVV (1994) *Arquivos do Fado: Vol. III: As Fadistas de Lisboa (1928-1931)*. TRADS; AAVV (1998) *As Senhoras do Fado: Lisboa, 1925-1945*. Iris.

JOÃO SILVA E LEONOR PEREIRA

FERNANDES, Armando José (n. Lisboa, 26 Jul. 1906; m. Lisboa, 3 Mai. 1983). Compositor, professor e pianista. Começou por estudar Engenharia e só em 1924 iniciou os estudos musicais. Ingressou em 1927 no *Conservatório Nacional (CN), onde estudou Piano com Alexandre Rey *Colaço e Lourenço Varela *Cid e Composição com Luís de Freitas *Branco, até 1931. Tendo-lhe sido atribuída uma bolsa pela Junta Nacional de Educação, estudou na École Normale em Paris (1934-1937), com Nadia Boulanger, Paul Dukas e Alfred Cortot. Trabalhou também com Jean Roger-Ducasse no Conservatório de Paris. Os seus estudos no estrangeiro incluíram ainda a pesquisa sobre a música dos contrapontistas portugueses, a cuja revisão e edição viria a dedicar parte da sua actividade. Ainda aluno do CN, integrou um grupo de jovens unidos no esforço pela valorização da música no país; conhecido como «Grupo dos Quatro», era constituído ainda por Pedro do *Prado, Fernando *Lopes-Graça e Jorge Croner de *Vasconcelos, com o qual A. J. Fernandes manteria uma amizade até ao fim da vida. Entre as iniciativas deste grupo estiveram a organização de concertos para a apresentação das suas obras e a publicação de uma revista chamada *De Música: Revista da Associação Académica do Conservatório Nacional de Música*, onde eram analisadas obras contemporâneas de autores nacionais e estrangeiros, bem como aspectos e problemas da música portuguesa. Datam também dessa época as suas primeiras obras para piano, dedicadas aos seus professores, nomeadamente os *Cinco prelúdios* (1928) e *Scherzino* (1930). Entre 1940 e 1942 foi professor de Piano e Composição na *Academia de Amadores de Música. Convidado, em 1942, para integrar o recém-criado Gabinete de Estudos Musicais na Emissora Nacional [VER Rádio], dedicou-se exclusivamente à composição. Regressou ao ensino de Composição, em 1953, no CN, onde se manteve até se reformar, em 1976. Foi também um pianista de mérito reconhecido, preferindo o recital a solo e a música de câmara. As obras da juventude e amadurecimento, até ao início dos anos 40, seguiu-se a fase de maior produtividade, a que corresponde também um maior experimentalismo no plano da instru-



Adelina Fernandes na capa da partitura do Fado Adelina Fernandes da opereta Mouraria. Edições Sassetti. Museu Nacional do Teatro.

mentação, com obras para diversos instrumentos e piano, ou para instrumentos solistas com orquestra. Durante os anos em que esteve ligado ao ensino, no CN, a sua produção foi reduzida, e é nela que se inscreve o seu interesse pela música portuguesa para instrumentos de tecla do séc. XVIII. Já reformado do ensino, compôs ainda duas obras por encomenda. O piano, a solo, com orquestra ou em pequenos grupos de câmara, está presente em quase toda a obra deste autor; além disso, a música de câmara tem um peso maior do que a música para grandes conjuntos, o que reforça a ideia da personalidade intimista deste compositor. Se manifestou algum interesse pela utilização de uma vertente «nacional», revelada em obras como as *Três canções populares* (1942) ou a *Fantasia sobre temas populares portugueses* (1945), a sua formação, incluindo a estadia em França, deu-lhe abertura para uma linguagem cosmopolita que conjuga o cromatismo e a dissonância, sem abandono da tonalidade, com um formalismo neoclássico e a preocupação com o pormenor, revelando-se principalmente na obra pianística. Recebeu em 1944 o Prémio de Composição Moreira de Sá pela *Sonata em ré menor* para violoncelo e piano e, em 1945, o prémio do *Círculo de Cultura Musical pelo conjunto da sua obra. As obras de A. J. Fernandes são na sua quase totalidade dedicadas quer aos seus mestres, quer aos mais destacados intérpretes da sua época, que em geral asseguraram as primeiras audições. Salienta-se assim a integração do autor no meio artístico seu contemporâneo. No final do século a sua obra começou a ser alvo de interesse, tanto no plano da execução e gravação, como no plano editorial.

Obra musical: *Arranjos/harmonizações:* 25 tocatas e 7 minuetes desconhecidos de Carlos Seixas (1973). Cemb. ou pf. Lisboa, BN, 1975. **Bailado:** *O homem do cravo na boca* (1941); Lisboa, TNSC, 1941. Orq. Ms. autogr., CN. **Concertos:** *Fantasia sobre temas populares portugueses* (1945). Pf., orq. Ms. autogr., CN [2.^a



Armando José Fernandes. Museu da Música.

versão]; *Concerto de violino* (1948); Lisboa, TNSC, 1949. Vl., orq. Ms., RDP; *Concerto de piano* (1966); Lisboa, São Luiz, 1971. Pf., orq. Ms. autogr., CN. STR/PSOM, 1999 [2.^a versão]; *Suite concertante* (1967); Lisboa, FCG, 1969. Cemb., orq. Ms. autogr., CN. **Instrumental solo:** *Cinco prelúdios* (1928). Pf. Lisboa, SST & C.^a, 1929. Disques Coriolan, 1999; *Scherzino* (1930). Pf. Lisboa, 1960, SST & C.^a. Disques Coriolan, 1999; *Cinco peças breves* (1932). Pf. Ms. autogr., CN. Disques Coriolan, 1999; *Sonatina* (1941); Lisboa, TG, 1942. Pf. Lisboa, SST & C.^a, 1959. Disques Coriolan, 1999; *Prelúdio e fuga* (1943); Madrid, 1944. Pf. Lisboa, 1997, MTECA; *Introdução e marcha* (1980); 5.º Concurso de Piano Cidade da Covilhã, 1981. Pf. Ms. autogr., CN. Disques Coriolan, 1999. **Música instrumental:** *Sonata* (1943); Porto, Teatro São João, 1944. Vlc., pf. Ms., CN; *Sonatina* (1945); Lisboa, CN, 1976. Vla., pf. Ms. autogr., CN; *Sonata* (1950). Vl., pf. Ms. autogr., RDP; *Quarteto com piano* (1953); Lisboa, CN, 1959. Vl., vla., vlc., pf. Ms. autogr., CN. STR-PSOM, 1995; *Sonata a 3* (1980); VI Festival de Música da Costa do Estoril, 1980. Vl., vlc., pf. Ms. autogr., CN. STR-PSOM, 1995. **Música sinfónica:** *O terramoto de Lisboa* (1961); Lisboa, Pavilhão dos Desportos, 1962. Orq. Ms. autogr., CN. **Música vocal:** *Três canções populares* (1942). V. aguda, pf. (também em versão para orq.). Ms. autogr., CN; Lisboa, 1944, Gabinete de Estudos Musicais da EN, in «Canções populares portuguesas», vol. I, 1944. **Discografia:** Maissa, Nella (pf.) et al. (1995) *Armando José Fernandes: Sonata a Tre; Quarteto com Piano*. STR-PSOM; Pavlova, Tatiana (pf.) (1995) *Tatiana Pavlova: Piano*. NUM; Belthoise, Bruno (pf.) (1999) *Le Piano Portugais — O Piano Português: Armando José Fernandes*. Disques Coriolan; Costa, Helena Sá e (pf.); Orquestra Sinfónica Nacional; Kurtz, Efreim (dir.) (1999) *Helena Sá e Costa Interpretam Beethoven e Armando José Fernandes*. STR-PSOM.

CATARINA LATINO

FERNANDES, Cremilde Rosado (n. Lisboa, 7 Dez. 1940). Cravista e professora. Estudou piano, cravo, clavicórdio e interpretação de música antiga no *Conservatório Nacional (CN) (1955-1967) e no Bayerisches Staatskonservatorium der Musik em Würzburg (Alemanha, 1971-1973). Com um papel relevante na divulgação do repertório português, a sua actividade centra-se sobretudo na música ibérica entre os sécs. XVI e XVIII, à qual tem dedicado numerosos recitais em países europeus e extra-europeus (Alemanha, Brasil, Espanha, EUA, França, Hong Kong, Itália, Macau, e.o.) e várias gravações discográficas para as companhias Erato, Deutsche Gramophone, Philips, *EMI, *Portugalsom e Numérica. Participou em vários festivais nacionais e internacionais (Festival Gulbenkian, Festival de Montreux, Mozartfest Würzburg, Jornadas de Música Antiga em Lisboa, Festival do Barroco na Bahía, e.o., desde 1967) e foi colaboradora da Orquestra e do Coro de Câmara da *Fundação Calouste Gulbenkian (1963-1984). Depois de ter ensinado piano no CN (1973-1975) e de ter dirigido a classe de Instrumentos Históricos de Tecla na Hermann-Zilcher — Konservatorium, de Würzburg (1976-1981), ocupou o cargo de professora do curso de Cravo da *Escola Superior de Música de Lisboa desde 1990, escola que dirigiu no fi-



Cremilde Rosado Fernandes. Fotografia cedida pela biografada.

nal do século. Orientou frequentemente cursos e seminários dedicados à música de tecla dos sécs. XVI a XVIII, em Portugal e no estrangeiro. As suas interpretações combinam o conhecimento das várias práticas e estilos do barroco e pré-classicismo com uma particular sensibilidade para os instrumentos de tecla históricos (cravo, pianoforte, clavicórdio), donde resulta um estilo pessoal caracterizado por uma grande expressividade e uma certa liberdade, p.ex., no domínio da pulsação e do lançamento dos fraseados e das articulações.

Discografia: (1975) *Música de Tecla do Século XVIII*. VDD-VC [LP]; (1981) *Música de Cravo Portuguesa do Século XVIII*. VDD-VD [LP]; (1995/1986) *Francisco Xavier Baptista: Sonatas*. PSOM-STR/PSOM [CD/LP]; (1991) *Carlos Seixas: Harpsichord Sonatas*. PSOM; (1991) *Domenico Scarlatti: Sonatas*. JSOM; (1992) *Carlos Seixas: Sonatas*. PHI.

CRISTINA FERNANDES

FERNANDES de Almeida, **Manuel** (n. Lisboa, 9 Dez. 1921; m. Lisboa, 20 Mai. 1994). Cantor. Começou a cantar *fado como amador em

1936, apresentando-se em várias *verbenas e *associações recreativas. Desenvolveu a sua carreira profissional a partir de 1939, em casas de fado em Lisboa, Coimbra e Porto (Verbena de Santa Catarina, Solar da Alegria, Café Mondego, Luso, Adega Machado, Retiro dos Marialvas, Adega da Lucília, Arcadas de D. Vaz, e.o.) e em casinos (Espinho, Estoril e Figueira da Foz). Actuou em *revistas no Parque Mayer, tendo contracenado com Hermínia *Silva e Carlos *Ramos, na revista *Os Magalas* (1944). Ao longo dos anos 50 e 60 integrou o elenco de vários programas de fado e de variedades na Emissora Nacional e em emissoras privadas (*Os Companheiros da Alegria*, RCP, *O Comboio das Seis e Meia*, Rádio Graça, e.o.) e gravou vários fonogramas. A partir da década de 50 cantou em países como: África do Sul, Brasil (1953), Canadá (1972, 1974, 1977 e 1980), EUA (1970), França e Itália (1966). Participou em programas de fado na RTP desde a sua fundação em 1956 até ao início de 1974. O seu estilo interpretativo caracteriza-se pela profundidade do *vibrato*, e pela eficácia na «divisão» do texto.

Discografia: (1962/1963) *Manuel Fernandes*. ORF-AT [EP]; (1968) *Não Volto a Fazer as Pazes*. EST [EP]; (1968/1969) *Manuel Fernandes*. EST [EP]; (1969/1970) *Manuel Fernandes*. EST [EP]; (1970) *Senhor Mundo*. EST [EP]; (1973) *O Passado e o Presente*. ZIP [LP]; AAVV (s.d.) *Canções Portuguesas*. Estoril [LP].

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR, ARMÉNIO DE MELO E JOÃO SILVA

FERNANDES de Cerqueira, **Nuno da Nazareth** (n. Lisboa, 24 Jun. 1942). Compositor e autor de letras. Destacou-se como compositor de *música ligeira a partir de 1967, após a primeira participação no IV *Festival RTP da Canção com *O vento mudou*. Colaborou desde 1968 com José Carlos Ary dos *Santos, criando melodias de obras que se destacaram quer pelo sucesso mediático alcançado, devido, sobretudo, à participação no Festival RTP da Canção (*Menina do alto da serra*, p.ex.), quer pela renovação de conteúdos estéticos e ideológicos (*Desfolhada* e *Canção de madrugada*, e.o.). Musicou textos de vários autores, nomeadamente Manuel *Alegre (*Aicha conticha*), Sophia de Mello Breyner (*Porque*), Miguel Torga (*Afonso de Albuquerque*) e Vasco de Lima *Couto (*Português torna viagem*), e.o. Compôs *fado (*Mãe solteira*, p.ex.) e música para o *teatro de revista (*Mocidade mocidade*, p.ex.). Além das composições referidas é autor de *Sete letras*, *Visita de camarim*, *Tango ribeirinho*, *Cidade*, *Janela de Lisboa* e *Há petroleiros no Tejo*, e.o. As suas composições foram interpretadas sobretudo por Simone de *Oliveira, mas também por Maria Armada, João *Braga, António *Calvário, José da Câmara, Carlos do *Carmo, Paulo de *Carvalho,

Maria da *Fé, Tony de *Matos, Carlos *Mendes, *Mísia, Vera Mónica, Marina Mota, Eduardo Nascimento, Marco *Paulo, Fernando Pereira, Vasco Rafael, Ivone Silva e Carlos *Zel. Durante a infância contactou com a *música erudita, através dos pais, ambos diplomados em Piano pelo *Conservatório Nacional, tendo estudado violino e piano no princípio da década de 50 durante cerca de um ano. Posteriormente à desistência do estudo destes instrumentos, os seus interesses musicais desenvolveram-se sobretudo através da audição de fonogramas e do contacto lúdico com o piano. Durante as décadas de 50 e de 60 interessou-se pelo *jazz (Miles Davis, Chick Corea, e.o.), pela música ligeira italiana (Renato Carosone, Marino Marini, e.o.) e pela música ligeira francófona (Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, e.o.). Ingressou, em 1959, no curso de Engenharia Mecânica e Aeronáutica, no Instituto Superior Técnico (IST), concluindo-o em 1970. Ainda em 1959 iniciou a aprendizagem de *viola, na Escola de Guitarra Duarte Costa (Lisboa) [VER Costa, Duarte], desistindo pouco tempo depois. Interessou-se então pelo fado, continuando a sua aprendizagem de forma autodidacta, apoiando-se na leitura de pequenos manuais de acordes e posições para viola. No princípio da década de 60 integrou um *conjunto (Os Koalas) inspirado na música anglo-americana da época, nomeadamente Cliff Richard e The Shadows, e.o. A sua actividade como compositor e autor de letras iniciou-se em meados da década de 60, influenciada não só pelas emergentes tipologias do *pop-rock anglo-americano, mediatizadas sobretudo através de programas radiofónicos como *Em órbita*, mas também pelo jazz, pela música ligeira francófona e pelo fado. Durante a década de 60 frequentou um círculo social constituído por elementos do *Conjunto Mistério e do *Quarteto 1111, e.o., o que o levou, em 1966, a integrar o júri do Festival de Música Moderna no Teatro Monumental. Neste evento participou o cantor Eduardo Nascimento (no conjunto Rocks), que protagonizaria no IV Festival RTP da Canção (1967) o primeiro sucesso mediático de N. N. Fernandes — *O vento mudou* (let. João Magalhães Pereira; dir. Tavares *Belo; arr. Joaquim Luís *Gomes). Esta canção foi posteriormente reeditada por Adelaide *Ferreira, pelos *Delfins e pelos Da Vinci. A sua participação no IV Festival RTP da Canção, alcançando o primeiro lugar, ocorreu após contactos com o produtor Mário Martins da *Valentim de Carvalho. Segundo N. N. Fernandes, a sua colaboração com J. Magalhães Pereira (colega no IST) e a participação no IV Festival RTP da Canção reflectiram não só um posicionamento estético oposto ao *nacio-



Nuno Nazareth Fernandes. Arquivo do Diário de Notícias.

nal-cançonetismo, mas também uma postura ideológica patente na letra que aludia à situação política e social da época. Em 1968 iniciou a sua colaboração com J. C. Ary dos Santos (ambos antigos alunos do Colégio de São João de Brito) através do envolvimento mútuo num projecto publicitário ao qual estava também afecto Mário Martins. Em 1969 alcançaram o primeiro lugar no VI Festival RTP da Canção com *Desfolhada portuguesa* (dir. Ferrer *Trindade; arr. Joaquim Luís Gomes), interpretada por Simone de Oliveira. Ainda em 1969 compôs, em colaboração com o conjunto de José *Cid, o indicativo do programa televisivo *Zip-Zip. A vitória no VI Festival RTP da Canção motivou a participação de Ary dos Santos e N. N. Fernandes, em 1970, no VII Festival RTP da Canção, com *Canção de madrugada* (dir. Jorge Costa *Pinto; arr. Thilo *Krasmann), interpretada por Hugo Maia Loureiro, alcançando o segundo lugar. Em 1971 concorreram novamente ao VIII Festival RTP da Canção com *Menina do alto da serra* (dir. J. C. Pinto; arr. Augusto Algueró), interpretada por *Tonicha, alcançando uma vez mais o primeiro lugar. Na sequência do Festival Eurovisão da Canção de 1971 participou, com Tonicha, nas Olimpíadas da Canção de Atenas, compondo para este evento uma melodia sobre a qual Nuno Gomes dos Santos criou a letra de *Poema pena*, ganhando os prémios para o melhor poema e para a melhor interpretação. Em 1972 concorreu ao IX Festival RTP da Canção com *Esta festa das cidades* (let. José Jorge *Letria e N. G. dos Santos; arr. Rafael Fero) interpretada por João Henrique, alcançando o sétimo lugar. Entre 1972 e 1974 cumpriu o serviço militar obrigatório na Guiné-Bissau como engenheiro mecânico nas Oficinas de Manutenção de Material de Engenharia. Durante este período concebeu e apresentou um programa radiofónico no Emissor Regional da Guiné e dinamizou o Serviço de Noticiários, ficando como responsável executivo da estação a partir do 25 de Abril de 1974. Regressou a Lisboa em Ago. do mesmo

ano iniciando a composição para o teatro de revista, em Setembro, na peça *Ó pá, pega na vassoura*, de José Viana, abandonando-a pouco tempo depois devido ao que, na sua opinião, foi a excessiva conotação da obra com o PCP. Entre 1975 e 1978 foi novamente chamado pelas Forças Armadas, sendo nomeado para o cargo de director adjunto de Programas na Emissora Nacional/RDP na equipa que viria a ser chefiada pelo major João Figueiredo, afecto ao chamado «Grupo dos Nove» [VER Rádio]. Após o 25 de Novembro manteve-se na RDP como realizador e chefiou a produção da editora discográfica IMAVOX englobada na nacionalização da Emissora Nacional. Posteriormente, continuou a composição para o teatro de revista, ligado durante um breve período ao Teatro ABC e, mais tarde, ao Teatro Maria Vitória, mantendo-se em cartaz, por vezes, em mais do que duas revistas, até ao final do séc. xx. Continuou a participar no Festival RTP da Canção, não voltando, contudo, a alcançar o protagonismo de edições anteriores. Concorreu novamente em 1975, com *Viagem* (let. Gisela Branco; arr. e dir. Jorge Palma), interpretado por Jorge *Palma, alcançando o oitavo lugar; em 1985, como letrista, com *Meia de conversa* (mús. José *Calvário), interpretado por Nuno Feist e Henrique Feist, alcançando o terceiro lugar; em 1992, com *Um adeus que demora* (let. e mús. N. N. Fernandes; dir. T. Krasmann), interpretado por Diana, alcançando o sétimo lugar; e em 1996, com o tema *Top model check in check out* (let. e mús. N. N. Fernandes; orq. e dir. T. Krasmann), interpretado por João Portugal, alcançando o nono lugar. Integrou os corpos gerentes da *Sociedade Portuguesa de Autores entre 1989 e 1996, período no qual reduziu o tempo dedicado à composição musical, incrementando a produção literária, nomeadamente textos humorísticos televisivos (para os programas *Eu Show Nico* e *Euronico*, de Nicolau Breyner, e.o.) e publicidade. Além dos nomes referidos, no teatro e na televisão trabalhou em parceria com autores como César de Oliveira, Rogério Bracinha, Carlos Coelho, Francisco Nicholson, Gonçalves Preto, Mário Zambujal, Pedro Bandeira Freire, Varela Silva, Joaquim Pessoa, Manuel Correia e Mário Rainho, e.o., e compositores como João de Vasconcelos, Fernando Correia *Martins, Frederico *Valério, Jorge *Machado e Carlos Alberto *Moniz. Além das actividades referidas, os seus interesses artísticos e profissionais abrangeram também o desenho (*cartoon*), a fotografia, a poesia e a edição livreira, tendo ainda colaborado com o seu avô, Joaquim Agostinho Fernandes, como ilustrador e sócio-gerente na Portugalá Editora. O seu processo composicional e estilo melódico variam consoante o intérprete, a tipologia e função musi-

cais. No âmbito do fado (estrófico ou fado-canção) elabora habitualmente a melodia em função do conteúdo poético previamente estabelecido. No âmbito da música ligeira, adopta o processo inverso, elaborando inicialmente uma melodia sobre a qual o autor da letra trabalha (foi este o processo usado nas composições para o Festival RTP da Canção). Outro método baseia-se na criação de um encadeamento harmónico, ao piano ou à viola, sobre o qual é construída uma melodia.

Discografia: Nascimento, Eduardo (1967) *O Vento Mudou: Eurovisão 1967*. DECCA-VC [EP]; Lisboa, Elisa (1969) *Mulher-Mágoa*. COL-VC [EP]; Oliveira, Simone de (1969) *Desfolhada Portuguesa*. DEC-VC [EP]; Tonicha (1971) *Menina do Alto da Serra*. ZIP [single]; Grupo Vector (1982) *Solidariedade*. ORF-AT [single]; Braga, João (1991) *Cantigas de Mar e Mágoa*. EDS; Mísia (1991) *Mísia*. EMI-VC; Carmo, Carlos do (1992) *Canôas do Tejo*. MOV; Oliveira, Simone de (1992) *Grandes Éxitos*. MOV; Oliveira, Simone de (1992) *O Melhor de Simone*. EMI-VC; Pinto, Jorge Costa (1992) *The Wonderful Sound of Jorge Costa Pinto Orchestra*. JSOM; Conjunto Académico João Paulo (1993) *Os Grandes Éxitos do Conjunto Académico João Paulo*. EMI-VC; Mendes, Carlos (1993) *Os Primeiros Éxitos*. EMI-VC; Tonicha (1993) *Regresso*. POLY; Zel, Carlos (1993) *Fados*. BMG; AAVV (1994) *Canções com Aroma de Abril Vol. 2*. STR; Calvário, José (1994) *José Calvário*. MOV; Calvário, António (1994) *O Melhor de António Calvário*. EMI-VC; Rafael, Vasco (1994) *... Canto o Meu Fado*. MOV; Armada, Maria (1995) *Pedrito de Portugal*. STR; Da Vinci (1995) *Oíçam*. MOV; Rafael, Vasco (1997) *O Melhor dos Melhores: Vasco Rafael*. MOV; Breyner, Nicolau (1998) *O Melhor dos Melhores: Nicolau Breyner*. MOV; Mísia (1993) *Fado*. BMG Portugal.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR

FERNANDO da Silva Nunes, **Jorge** (n. Lisboa, 8 Mar. 1957). Cantor, violista, autor de letras e compositor. Aos quatro anos começou a cantar *fado em *associações recreativas por influência do seu avô, guitarrista amador. Entre os 13 e os 15 anos tocou guitarra eléctrica no *conjunto Futuro, que interpretava éxitos do *pop-rock internacional. Aos 15 anos começou a tocar *viola, acompanhando fado no restaurante Churrasqueira do Delfim (1972). No mesmo ano conheceu Alcino *Frazão no restaurante Pico do Areeiro em Massamá, acompanhando-o nos três anos seguintes. São desta altura as suas primeiras composições (*Música da trigueirinha*, *Arco da velha*) e letras (*Boa noite, solidão*, mús. Carlos da Maia; *Meu Amigo João*, fado corrido, e.o.). Profissionalizou-se em 1976, actuando como violista e cantor em casas de fado da Margem Sul do Tejo (Forno, Forquilha, e.o.). Entre 1980 e 1985 foi um dos violistas de Amália *Rodrigues, tendo igualmente participado em fonogramas de *Camané, Manuel de *Almeida, Fernando *Maurício, António *Rocha, Beatriz da *Conceição, Argentina *Santos, Cristina Branco, e.o. Enquanto acompanhador, realça o papel da viola, quer no apoio à voz quer nas introdu-

ções instrumentais. Desde 1982 colaborou nos fonogramas de Nuno da Câmara *Pereira, como violista e, posteriormente, como director musical e compositor (*Pode ser saudade*, *Rainha Santa Isabel*, *Apenas desalento*, *Barquito corcel*, e.o.). Destacou-se como cantor através das participações no *Festival RTP da Canção (*Rosas brancas para o meu amor*, 1983; *Umbadá*, 1985). Enquanto produtor musical de fonogramas, colaborou, na década de 80, com António Pinto *Basto, José da Câmara, *Rodrigo, e posteriormente com Paulo Bragança, Custódio Castelo, Joana Amendoeira, Ana Moura e Mariza. Um dos mais importantes compositores de fado do final do séc. xx, contribuiu para o desenvolvimento da carreira da geração de jovens fadistas no mercado internacional da *world music.

Obra musical: *Ai se um dia* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Bela adormecida* (s.d.). POLY, 1993; *Boa noite, solidão* (s.d.); *Cavalo errante* (s.d.). POLY, 1993; *Descalço* (s.d.). PLD-POLY, 1992; *Emoções* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Estranhamente* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Fiz-me vagabundo* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Guitarra, guitarra* (s.d.). EMI-VC, 1998; *O Índio* (s.d.). POLY, 1993; *Já não Somos Namorados* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Lua feiticeira nua* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Malmequer*. EMI-VC, 1992/1985; *Mar eternidade* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Maria mãe* (s.d.). PLD-POLY, 1992; *Meu amigo João* (s.d.). POLY, 1996; *Meu barquito corcel* (s.d.). EMI-VC, 1988; *Mulata* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Oxalá* (s.d.). POLY, 1993; *Pode ser saudade*. EMI-VC, 1992/1985; *Praia lusitana*. EMI-VC, 1992/1985; *Praia da saudade* (s.d.). POLY, 1996; *Proviciano* (s.d.). EMI-VC, 1988; *Rainha Santa Isabel* (s.d.). EMI-VC, 1988; *Rei povo — rei fado*. EMI-VC, 1992/1985; *Rosas brancas para o meu amor* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Sou assim* (s.d.). POLY, 1996; *Tentei gostar de alguém* (s.d.). EMI-VC, 1993; *Triste fado* (s.d.). PLD-POLY, 1992; *Umbadá* (s.d.). EMI-VC, 1993.

Discografia: (1978) *Trigueirinha*. ALV-RT [single]; (1982) *A Minha Rua*. RT [single]; Pereira, Nuno da Câmara (1988/1982) *Fado!*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Pereira, Nuno da Câmara (1983) *Sonho Menino*. EMI-VC [LP]; Pereira, Nuno da Câmara (1992/1985) *Nuno da Câmara Pereira*. EMI-VC [CD/LP]; (1986) *Enamorado*. EMI-VC [LP]; (1988) *Coisas da Vida*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (1990) *Obsessão*. EMI-VC; Basto, António Pinto (1991) *Confidências à Guitarra*. POLY; Bragança, Paulo (1992) *Notas sobre a Alma*. PLD-POLY; (1993) *Oxalá*. POLY; (1996) *Rumo ao Sul*. MOV; (1996) *Umbadá*. EMI-VC; (1997) *Terra d'Água*. MOV; Camané (1998) *Na Linha da Vida*. EMI-VC; (2000) *Inéditos*. EMI-VC.

JOÃO SILVA

FERRÃO, Raul (n. Lisboa 25 Out. 1889; m. Lisboa 30 Abr. 1953). Compositor. Passou a infância em Lisboa e Aveiro, ingressando no Colégio Militar (1901), onde aprendeu a tocar *bandolim na *tuna dessa instituição. Seguiu, tal como o pai, a carreira militar, tendo

concluído a Escola do Exército (1914), onde foi professor auxiliar, participou ainda na I Guerra Mundial (Angola, até 1917). Passou à reserva em finais dos anos 40 e, seguidamente, foi professor de Órgãos de Máquinas e Metal-Mecânica no Instituto dos Pupilos do Exército. Paralelamente à sua carreira militar, tirou o curso de Engenharia Química Industrial no Instituto Superior Técnico e exerceu funções como comandante da Oficina de Espingardeiros na Fábrica de Braço de Prata e como representante das Forças Armadas em feiras industriais realizadas no estrangeiro. O seu primeiro casamento terá sido importante para a sua carreira musical, dado que a sua mulher (Lídia Esperança da Silva Azinhais Ferrão), professora de piano, o aconselhava no processo de composição. Em 1923, iniciou carreira como compositor para teatro, escrevendo *canções para programas de variedades apresentados no Salão Foz (*A Cantarinha*, e.o.) e noutros teatros (*Pompom*, 1926). Em parceria com o escritor Alvaro Leal e com Angel Gómez (que lhe ensinou orquestração), começou a escrever para *operetas e para o *teatro de revista (c. 120 revistas conhecidas). Poucos anos depois, era um dos compositores mais requisitados para escrever «números» para este género, actividade que manteve quase até à sua morte. Em parceria com vários compositores e escritores, como Raul *Portela e Frederico *Valério, Fernando de *Carvalho, José *Galhardo e Alberto Barbosa, compôs música para algumas das revistas de maior sucesso comercial apresentadas em Lisboa (*A rambóia*, 1928; *O mexilhão*, 1931; *Pernas ao léu*, 1934; *Arre, burro!*, 1936; *Lá vai Lisboa*, 1939; *A marcha de Lisboa*, 1941; *Alto lá com o charuto*, 1945, e.o.). A partir de 1935, em parceria com o letrista Norberto Araújo, afirmou-se como um dos principais compositores de *marchas populares (nas quais ensaiava e dirigia os *cavalinhos), tendo escrito originais e, por vezes, *arranjos de teatro de revista para esse evento. A partir dos anos 30, com o advento do cinema sonoro, começou a compor para filmes (*Canção de Lisboa*, 1933; *Maria Paipoila*, 1937; *Rosa Engeitada*, 1937; *Aldeia da Roupa Branca*, 1938; *Varanda dos Rouxinóis*, 1939; *Capas Negras*, 1947, para a qual escreveu uma das canções mais divulgadas dentro e fora do país: «Coimbra», interpretada por Amália *Rodrigues; *Sol e Toiros*, 1949). Foi co-fundador e vice-presidente (1925-1952) da Sociedade



Raul Ferrão. Arquivo do Diário de Notícias.

dos Escritores e Compositores Teatrais (posteriormente *Sociedade Portuguesa de Autores). Alguns dos intérpretes que divulgaram a sua música foram Alberto *Ribeiro, Beatriz *Costa e Hermínia *Silva. Foi um dos compositores que mais contribuiu para a configuração e divulgação do «fado-canção». Preferiu formas com refrão, desenvolvendo melodias fluidas e de fácil memorização com um suporte harmónico convencional (tónica-subdominante-dominante), denotando uma clara influência da música militar. Recebeu várias distinções como militar, mas nenhuma como compositor.

Obra musical: *Marcha popular: Mouraria cantante* [1940]; Lisboa, 1940 (marcha da Mouraria); *O grilo* [1945]; Lisboa, 1945 (marcha do Alto do Pina); *A marcha do centenário* [1947]; Lisboa, 1947; *E Graça!* [1947]; Lisboa, 1947 (marcha da Graça); *Vem aqui a Madragoa* [1947]; Lisboa, 1947 (marcha da Madragoa); *Nova marcha do Bairro Alto* [1950]; Lisboa, 1950; *Marcha de Lisboa de 1952* [1952]; Lisboa, 1952; *Noite de Santo António* (s.d.); Lisboa, s.d. **Cinema:** *A Canção de Lisboa* (1933) (Cottinelli Telmo) [canções para o filme]; *Maria Papoila* (1937) (Leitão de Barros) [canções para o filme]; *Aldeia da Roupá Branca* (1938) (Chianca de Garcia) [canções para o filme]; *A Rosa do Adro* (1938) [canções para o filme]; *Varanda dos Rouxinóis* (1939) (Leitão de Barros) [canções para o filme]; *Capas Negras* (1947) (Armando de Miranda) [canções para o filme]; *Sol e Toiros* (1949) (José Buchs) [canções para o filme]. **Opereta:** *Arco do Cego* [1927]; Lisboa, 1927; *A flor da Murta* (1930); *Coração de Alfama* (1935); *Senhora da Atalaia* (1937); *Colete encarnado* (1940); *A Morgadinha de Valflor* (1940); Lisboa, s.d.; *Nazaré* (1940); *Ribatejo* (1940); *A invasão* (1945). **Revista:** *PomPom* [1926]; Lisboa, Salão Foz, 1926 [com Angel Gomez]; *O sete-e-meio* [1927]; Lisboa, TAP, 1927 [com Isidro Aranha e Carlos Calderón]; *O mexilhão* [1931]; Lisboa, TV, 1931 [com R. Portela, A. Melo, R. Torralba e F. de Freitas]; *Pernas ao léu* [1933]; Lisboa, TV e TT, 1933 [com Afonso Correia Leite, Jaime Mendes e R. Portela]; *Zé dos Pacatos* [1934]; Lisboa, TAP, 1934 [com R. Portela e Afonso Correia Leite]; *Arre, burro!* [1936]; Lisboa, TV, 1936 [com R. Portela e Fernando de Carvalho]; *O cartaz de Lisboa* [1937]; Lisboa, TMV, 1937 [com R. Portela, Fernando de Carvalho e Fernando Guimarães]; *Olaré quem brinca* [1937]; Lisboa, TV, 1937 [com R. Portela e Fernando de Carvalho]; *A marcha de Lisboa* [1941]; Lisboa, TAP, 1941 [com Carlos Dias]; *Alto lá com o charuto!* [1945]; Lisboa, TV, 1945 [com Fernando de Carvalho].

Bibliografia: espólio de Raul Ferrão na posse de Ruy Ferrão (filho do compositor); Rebello, Luiz Francisco (1985) *História do teatro de revista em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Dom Quixote; Santos, Vítor Pavão dos (1978) *A revista à portuguesa: Uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Edições «O Jornal».

Discografia: Rodrigues, Amália (1989) *Os Compositores*. EMI-VC; Silva, Hermínia (1990) *O Melhor de Hermínia Silva*. EMI-VC; (1991) *Marchas Populares dos Bairros de Lisboa*. MOV; Barroso, Júlia (1992) *O Melhor de Júlia Barroso*. EMI-VC; AAVV (1994) *Melodias de sempre*. MOV; Costa, Beatriz (1996) *Grande Marcha de Lisboa*. EMI-VC.

JOÃO SILVA

FERRAZ Gonçalves Ferreira Giannini, Ana Teresa (n. Lisboa, 22 Fev. 1965). Cantora (soprano). Estudou canto no *Conservatório Nacional, com Hugo *Casais e Elsa *Saque (1987-1991)

e na *Escola Superior de Música de Lisboa, com Helena Pina Manique (1991-1994). Frequentou *masterclasses* orientadas por Gino Becchi (Espanha, 1990; Itália, 1991), Magda Olivero e Paul von Shilavski (Barcelona, 1992). Frequentou ainda um curso de interpretação cénica no Mayer-Lismann Opera Centre (Londres, 1993). Foi premiada no I Concurso Nacional Luísa Todi (1990), no I Concurso de Interpretação do Estoril (1990), no Concurso Internacional Francisco Viñas (Barcelona, 1990) e no Concurso da Juventude Musical Portuguesa (1990 e 1992). Apesar de desenvolver carreira sobretudo no domínio da ópera colaborando regularmente com o *Teatro Nacional de São Carlos, tem-se apresentado também, em Portugal e no estrangeiro, em recitais e em concertos, como solista em obras do repertório coral sinfónico. Destacam-se as suas presenças em espectáculos no âmbito da Europa 91 (Bruxelas) e em vários *festivais nacionais e internacionais, nomeadamente no festival de música European Discoveries (Londres, 1997) e no festival Vlaanderen Chopin (Bélgica, 1998).

Discografia: AAVV (1994) *Carlos Seixas: Missa. Dixit Dominus. Tantum ergo. Organ sonatas*. EMI; AAVV (1994) *Música de Salão do Tempo de D. Maria I: Modinhas, Cançonetas e Instrumentais*. MOV; AAVV (1997) *Modinhas e Lunduns dos Séculos XVIII e XIX*. MOV; AAVV (1997) *Música na Corte de D. João V: Cantatas Humanas a Solo e a Duo*. MOV; Ferraz, Ana; Costa, António; Canavilhas, Gabriela (1997) *Vocalizos: Música Portuguesa do Séc. XX*. MOV; AAVV (1998) *Joaquim Casimiro Junior: Stabat Mater. Credo para Quinta-Feira Santa. Miserere*. EMI; Vaz, João; (1998) *Música Sacra: O órgão da Sé Catedral do Funchal*; POLY; Ferraz, Ana; Canavilhas, Gabriela (1999) *Alfredo Keil: Canções e Obras para Piano*. PSOM.

SÓNIA SILVA

FERREIRA, Maria Adelaide Mengas Matafome (n. Minde, 23 Set. 1959). Cantora e actriz. Foi uma das principais intérpretes femininas reveladas no âmbito do emergente *rock português do início dos anos 80. Concluiu o Curso de Formação de Actores no Centro Cultural de Évora (1976; CENDREV, desde 1982). Em Lisboa, integrou o Grupo 4 do Teatro Aberto (1977), iniciando uma carreira de actriz em peças de teatro com uma forte componente de música e *dança. Participou nas peças *Os macacões* (1977), *O caso da mãozinha misteriosa* (1978) (ambas com textos da autoria de José Carlos *Ary dos Santos em colaboração com Augusto Sobral e Rui Mendes, e música de Fernando *Tordo, Paulo de *Carvalho e Pedro *Osório), *Corpo delicto* (1978), *Chá dos generais* (1979) e *Andorra* (1980). Foi através de P. de Carvalho – na altura colaborador da editora Nova Companhia de Música –, e após a participação nas gravações do seu LP *Vol. 1* (1978), que gravou o seu primeiro fonograma, um *single* com as *canções *Meu amor (vamos*

conversar os dois) (let. P. de Carvalho; mús. Fernando Chaby e P. de Carvalho) e *Maria (o dia não quer nascer)* (let. e mús. P. de Carvalho) (1979). A primeira das canções obteve significativa popularidade, motivando a gravação de um novo *single*, com as canções *Espero por ti* e *Alegria em flor* (1980) (let. A. Ferreira; mús. Luís Fernando). Ainda em 1979, a convite da Juventude Comunista Portuguesa, actuou num Festival de Música em Sochi (na então URSS). Participou como atriz no filme *Kilas, o Mau da Fita* (José Fonseca e Costa, 1980), interpretando uma das versões da canção *Balada da Rita* (let. e mús. Sérgio *Godinho), editada no fonograma da banda sonora do filme (1981). Integrada no grupo Alegres Comadres, com as atrizes Ana Bola e Helena Isabel, participou no *Festival RTP da Canção (FRTPC) de 1980, interpretando as canções *Cantiga alegre* e *Canção a cores* (let. José Jorge *Letria; mús. Carlos *Mendes), editadas em *single*. Em colaboração com Manuel Cardoso e Pedro Luís [VER Tantra], gravou as canções *Baby suicida* (let. M. Cardoso; mús. A. Ferreira e L. Fernando) e *A tua noite* (let. e mús. P. Luís e M. Cardoso), com o suporte editorial da Vadeca [VER Valentim de Carvalho, 2.]. O estilo musical patenteado nos fonogramas até 1984 e a imagem de rebeldia feminina enfatizada no estilo vocal e performativo tornaram-na numa das mais destacadas intérpretes femininas do *rock* cantado em língua portuguesa. O êxito de canções como *Trânsito* ou *Baby suicida*, para as quais gravou telediscos, foi decisivo para a prossecução de uma carreira enquanto cantora. Ligada à editora *Polygram e ao A & R e produtor musical Tozé *Brito a partir de 1984, o repertório que interpretou conheceu uma significativa mudança estilística, aproximando-se da canção ligeira e da *balada de carácter romântico e sentimental. Nesta linha, participou no FRTPC de 1984, interpretando a canção *Quero-te, choro-te, odeio-te, adoro-te* (let. T. Brito; mús. Rui Guedes), com que obteve o 5.º lugar e o prémio para a melhor interpretação, bem como no Festival da OTI (México), com a canção *Vem no meu sonho* (let. e mús. L. Fernando), obtendo o 2.º lugar. Nesse ano recebeu o prémio do jornal **Se7e*. Em 1985 venceu o FRTPC interpretando *Penso em ti (Eu sei)* (let. A. Ferreira e L. Fernando; mús. T. Brito), canção com a qual representou Portugal no Festival da Eurovisão, realizado na Suécia. Gravou o seu primeiro LP, *Entre Um Coco e Um Adeus* (1986), sob a direcção musical de Ramón Galarza, do qual se destacaram as canções *Papel principal* (let. e mús. T. Brito) e *Coqueirando* (let. António Pinho; mús. A. Ferreira e L. Fernando). Durante as décadas de 80 e 90 deu continuidade à sua carreira de atriz, partici-

pando na série televisiva *Duarte e Companhia* (1987/1988), no musical para televisão *Grande Noite*, do encenador Filipe La Féria, bem como em trabalhos de locução para rádio e publicidade. A partir de finais da década de 80, os fonogramas *O Realizador Está Louco* (1996) e *Só Baladas* (1998) evidenciaram uma escolha de repertório centrada na balada com traços estilísticos do *rock*. Essa abordagem pode ser encarada como um compromisso entre os dois principais domínios estilísticos abordados na sua carreira, o *rock* e a *música ligeira. Nesta linha podem destacar-se pela significativa popularidade as canções *Papel principal* e *Dava tudo* (let. A. Ferreira; mús. L. Fernando e A. Ferreira). Adelaide Ferreira evidenciou-se através de um estilo interpretativo narrativo e dramatizado, com fortes contrastes de intensidade e de emoção entre as diferentes partes da canção, através do qual cantou sobre histórias de mulheres abandonadas e de amores destroçados, em que a mulher se emancipa das formas de poder masculino para afirmar a sua autonomia emocional e material, o seu sentido de sobrevivência e a sua forte determinação.

Discografia: (1979) *Meu Amor, Vamos Conversar os Dois*. Boom-NOVA [single]; (1981) *Baby Suicida*. VAD [single]; (1981) *Bichos / Trânsito*. VAD [single]; (1983) *Não não não / A Danada do Rock'n Roll*. POLY [maxi]; (1984) *Quero-Te, Choro-Te, Odeio-Te, Adoro-Te*. POLY [single]; (1985) *Penso em Ti (Eu Sei)*. PLD-POLY [single]; (1998/1986) *Entre Um Coco e Um Adeus*. PLD-POLY [CD/LP]; (1989) *Amantes e Mortais*. MBP [LP]; (1989) *Fast and Far*. MBP [LP]; (1996) *O Realizador Está Louco*. VID; (1998) *Só Baladas*. BMG; (2000) *Sentidos*. BMG.

EQUIPA EDITORIAL

FERREIRA, Álvaro da Silva (n. Lisboa, 23 Jul. 1936). Construtor de *instrumentos musicais. Começou o seu ofício como carpinteiro em Lisboa. Na Agualva-Cacém, para onde foi morar ainda na adolescência, conheceu Gilberto *Grácio. Iniciou-se na construção de *guitarras ainda com o pai de G. Grácio, o construtor João Pedro *Grácio Júnior. A partir dos 17/18 anos, ajudou G. Grácio na sua oficina da Agualva, onde se manteve, de forma interrupta por motivos profissionais, até 1971. Trabalhou na Companhia dos Telefones, passando a dedicar-se por inteiro à construção de guitarras portuguesas após a reforma. Construiu *violões e guitarras para Pinto Varela, António *Chainho e outros guitarristas proeminentes. Ver também: Construção de instrumentos musicais.

PEDRO CRISÓSTOMO

FERREIRA, Amândio Nunes Marques (n. Coimbra, 31 Jul. 1951). Cantor. Licenciado em Enfermagem pela Escola Superior de Enfermagem

Dr. Ângelo da Fonseca (1975-1980), exerce a sua profissão em Coimbra. Cantou no Orfeão do Liceu D. João III, como tenor e solista, enquanto aluno desta instituição (1960-1967), integrando igualmente alguns grupos de *música ligeira da zona de Coimbra que actuavam em *festas e *bailes. Cumpriu o serviço militar obrigatório entre 1972 e 1975 e, regressado de Angola, continuou a cantar *fado, *baladas e *canções de intervenção e a colaborar com vários orfeões e corais. Em 1976, ingressou no Choral Polifónico de Coimbra, no qual foi solista durante c. 10 anos, tendo participado na gravação de dois fonogramas. Cantou no *Orfeão Académico de Coimbra (OAC) entre 1979 e 1981. A partir de Outubro de 1978, até c. 1981, frequentou a então recém-criada Escola de Fado do Edifício Chiado, em Coimbra, onde Jorge *Gomes e Fernando Monteiro ensinavam. Desde 1978, integra o Grupo de Fados Cancioneiro de Coimbra, com o qual tem participado em vários programas televisivos e em inúmeros concertos em Portugal e no estrangeiro (Angola, Dinamarca, Espanha, EUA, França, Marrocos, e.o.). Desde os anos 80, tem colaborado (com o seu grupo de fados e enquanto cantor) com o OAC, o Coro dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra, o Coro D. Pedro de Cristo e a Associação dos Antigos Tunos da *Universidade de Coimbra. Ao longo da sua carreira musical interpretou sobretudo o repertório mais tradicional da *canção de Coimbra, num estilo interpretativo influenciado por Edmundo de *Bettencourt e Paradelas de *Oliveira.

Discografia: Choral Polifónico de Coimbra (1978) *Choral Polifónico de Coimbra*. IMA [LP]; Grupo de Fados Cancioneiro de Coimbra (1995) *Balada das Capas Negras*. Espacial.

AMPARO CARVAS E VIRGÍLIO CASEIRO

FERREIRA, Bernardo (n. Porto, 9 Out. 1878; m. Lisboa, 1 Dez. 1948). Compositor e director de orquestra. Escreveu música para uma dezena de *operetas e c. três dezenas de *revistas. Em 1912 assumiu a direcção musical da Companhia de Operetas e Revistas organizada pelo autor e empresário Luís Galhardo, que actuou no Teatro Avenida e em várias outras casas de espectáculos de Lisboa e Porto. Após a morte de Manuel de *Figueiredo, foi o mais assíduo colaborador musical da parceria formada pelos escritores portuenses Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa (a quem, por sua morte, sucedeu Campos Monteiro), compondo a partitura das operetas de costumes nortenhos *O garoto da Ribeira* (Teatro Carlos Alberto, 1927), *O tio das Taipas* (id. 1928), *Os vareiros* (TAP, 1929), *A via dos gatos* (T. Carlos Alberto, 1932), *A catraia do Bolhão* (TMV, 1936), *O miúdo do terço* (1940), *A costureirinha da Sé* (com Fernando de *Carvalho, T. Sá

da Bandeira, 1940; adaptada ao *cinema por Manuel Guimarães em 1958), e, entre outras, das revistas *Porto, tantos de tal* (TAP, 1920), *A vida* (1921), *Saldos de fim de estação* (1927), *Porto à vista* (com Venceslau *Pinto, Raul *Portela e Raul *Ferrão, 1933), *Café com leite* (T. Sá da Bandeira, 1935), *Porto ao sol* (com R. Portela e Frederico *Valério, 1940). Colaborou também com a parceria formada por dois outros autores portuenses, Ascensão Barbosa e Abreu Sousa, na opereta *A mulher do padeiro* (T. Sá da Bandeira, 1944) e nas revistas *Cigarro brejeiro* (com Alves *Coelho, TAP, 1922), *Vinho do Porto* (com A. Coelho e R. Portela, T. Sá da Bandeira, 1928) e *Maria Rita* (com V. Pinto e R. Ferrão, TAP, 1936). Foi ainda, com Tomás del *Negro, um dos autores da música das revistas da famosa parceria constituída por Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos *O diabo a quatro* (ET, 1915), *Maré de rosas* (TAV, 1916) e *Torre de Babel* (TAP, 1917), na qual Estêvão *Amarante cantou o *Fado do cívico*, uma das suas canções mais populares.

LUIZ FRANCISCO REBELLO

FERREIRA da Silva, Manuel Gabino (n. Porto, 18 Nov. 1922). Cantor. Começou a cantar em criança, em festas particulares e de beneficência, no Bairro do Bonfim, no Porto, onde era conhecido por «miúdo do Bonfim». Na mesma cidade, apresentou-se em locais como o Café Portugal e o Café Mundial, e.o. (1936-1937). Fixou-se em Lisboa a partir de 1942 actuando em casas de *fado como: Retiro da Severa, Esplanada Luso e Café Luso (1942), Adega Machado (1943) e no restaurante A Severa (do qual foi director artístico, 1955). Trabalhou na Companhia dos Telefones a partir de 1947, tendo acumulado essa função com a actividade musical. Actuou na Emissora Nacional (EN), Rádio Clube Português e Rádio Graça (décadas de 40 e 50) [VER Rádio] e na RTP (desde a sua fundação até meados de 1974). A partir de meados dos anos 70, passou a cantar unicamente no círculo restrito de amigos e familiares, tendo, apesar disso, gravado os únicos fonogramas da sua carreira (1979 e 1981). Tem um repertório próprio centrado no «fado castiço», com algumas composições de sua autoria. O seu estilo interpretativo é caracterizado por uma «divisão» eficaz do texto e pelo uso de técnicas expressivas como o *rubato* e o prolongamento das sílabas. Ganhou uma menção honrosa num concurso de fado organizado pela EN (1948) e foi homenageado pela Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa (1999).

Bibliografia: Baptista-Bastos, Armando (1999) *Fado falado*. Alfragide: Ediclube; Sucena, Eduardo (1992)

Lisboa, o fado e os fadistas. Lisboa: Vega.

Discografia: AAVV (1998/1979) *Fado da Velha Guarda*. MOV [CD/LP]; (1981) *O Fado da Velha Guarda*:

2.º Vol.: *Fados e Saudades de Gabino Ferreira*. MOV [LP]; (1998) *Gabino Ferreira*. MOV.

JOÃO SILVA

FERREIRA, José da Costa (n. Paço, Torres Novas, 29 Mai. 1918). Liturgista, professor e regente. Foi ordenado presbítero em 1941. Redactor do *Boletim de Pastoral Litúrgica*, colaborador assíduo de encontros nacionais e diocesanos de pastoral litúrgica, com Manuel *Luís marcou a renovação litúrgico-musical do Patriarcado pelas suas aulas, conferências e direcção de celebrações. Frequentou os *seminários do Patriarcado de Lisboa — Santarém (1930-1935) e Olivais (1935-1941), onde foi discípulo do liturgista José Manuel Pereira dos Reis (1879-1960). Especializou-se em liturgia, entre 1966-1968, no Institut Catholique de Paris. Foi professor no Seminário de São Paulo (Almada), leccionou Liturgia e Canto Gregoriano no *Seminário Maior de Cristo-Rei dos Olivais (1953-2001), Latim, Liturgia e Pastoral Litúrgica na Faculdade de Teologia da *Universidade Católica Portuguesa (Lisboa) desde o seu início até 1998. Antes do Concílio Vaticano II, orientou o Coro do Seminário Maior de Cristo-Rei dos Olivais em numerosas missas solenes na Sé transmitidas pela Emissora Nacional [VER Rádio] todos os domingos. Membro da Comissão Diocesana de Liturgia e de Música Sacra do Patriarcado de Lisboa desde 1965, foi seu presidente de 1971 a 2000.

Obra literária: Ferreira, José (1998) *Os mistérios de Cristo na liturgia*. Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia.

Bibliografia: Ferreira, António José (1998) «Nos 80 anos do P. José Ferreira», *Novellae Olivarum* 22 (4.ª série) [número especial dedicado ao padre José Ferreira]; Id. (2001/2000) «A Igreja e a música» in Manuel Braga da Cruz; Natália Correia Guedes (coords.), *A Igreja e a cultura contemporânea*. Lisboa: UCP.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

FERREIRA, Manuel Pedro Ramalho (n. Lisboa, 16 Mai. 1959). Musicólogo, professor, crítico e compositor. É mestre e doutor em Musicologia pela Universidade de Princeton (1990 e 1997). Concluiu o curso de Flauta Transversal no *Conservatório Nacional (1987). Licenciou-se em Filosofia pela Universidade de Lisboa (1984). Entre 1985 e 1987 ocupou o cargo de presidente da Direcção da *Juventude Musical Portuguesa. Professor associado na *Universidade Nova de Lisboa (UNL) desde Out. 2000 e na Escola de Artes da *Universidade Católica Portuguesa de 1997 a 2000. É investigador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical [VER UNL, 3.] desde 1997. Ganhou o Prémio de Ensaísmo Musical do *Conselho Português da Música em 1987. No seu trabalho musicológico tem abordado especialmente os repertórios monofónicos medievais ociden-

tais (cantigas galego-portuguesas e monodia litúrgica, particularmente a cluniacense e a bracarense), com importantes incursões no âmbito da liturgia comparada, da filologia, da análise, da estética e da sociologia da música, dos repertórios de tradição oral, da polifonia europeia dos sécs. XI a XV e da música portuguesa do séc. XX, publicando até à data mais de 50 títulos, entre monografias, artigos, ensaios e comunicações científicas. Como compositor, tem escrito música para *cinema, para teatro e peças de câmara, especialmente para conjuntos vocais, de estética atonal ecléctica. Fundou em 1995 um grupo dedicado à divulgação da música medieval, Vozes Alfonsinas, que também dirige.

Obra literária: (1986) *O som de Martim Codax: Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa*. Lisboa: INCM; (1993) «Bases for transcription: Gregorian chant and the notation of the Cantigas de Santa Maria» in José López-Calo (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa; (1994) *Cantus coronatus: Sete cantigas d'amor de D. Dinis, rei de Portugal e dos Algarves* [não publicado]; (1994) «The stemma of the Marian Cantigas: Philological and musical evidence», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria* 6: 58-98; (1994-1995) «Da música na história de Portugal», *RPM* 4-5: 167-216; (1995) «As origens do Gradual de Braga», *Didaskalia* 25: 57-96; (1996) «A obra de Jorge Peixinho: Problemática e recepção» [não publicado]; (1997) *Music at Cluny: The tradition of Gregorian chant for the proper of the Mass: Melodic variants and microtonal nuances*. Diss. de doutoramento, Universidade de Princeton; (1998) «Mesure et temporalité: Vers l'Ars Nova» in AAVV, *La rationalisation du temps au XIIème siècle: Musiques et mentalités (Actes du colloque de Royaumont, 1991)*. Royaumont: Créaphis; (2001) «Andalusian music and the Cantigas de Santa Maria» in Stephen Parkinson (ed.), *Cobras e Son: Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*. Oxford: European Humanities Research Centre.

Discografia: (1997) «Três canções de Rilke», in *Vocalizos*. Movieplay.

JOÃO PEDRO D'ALVARENGA

FERREIRA, Nuno Filipe Ribeiro (n. Barreiro, 1 Ago. 1975). Guitarrista. Estudou piano a partir dos oito anos e viola a partir dos 13. Entre 1991 e 1993 actuou como guitarrista em bares e clubes (*Hot Clube de Portugal – HCP – e B Flat), apresentando um repertório de *standards* de *jazz. Em 1994 concluiu o curso da Escola de Jazz do HCP, que representou nos Encontros da International Association of Schools of Jazz como aluno (1994, Nova Iorque, tendo actuado no Festival JVC) e professor (1997, Sienna, Itália). Leccionou as disciplinas de Harmonia, Análise, Combo e Guitarra na Escola de Jazz do HCP. Entre 1995 e 1998 dirigiu o seu quinteto (com Jesus Santandreu, Albert Sanz, Nelson Cascais e João Silvestre, músicos que conheceu na Escola de Circo Chapitô em 1994), tendo participado em vários *festivais, como Matosinhos em Jazz e

Jazz em Agosto (1998). Ainda em 1998 partiu para Nova Iorque como bolseiro da New School University, estudando com Peter Bernstein, Kurt Rosenwinkel, Vic Juris, Phil Markowitz, Cecil Bridgewater, George Garzone e Reggie Workman. Concluiu a licenciatura em 2000. Durante a permanência nos EUA participou em seminários e *jam sessions* com Jeff Watts, Dave Liebman, Roy Hargrove, Jesse Davis e Doug Weiss. Admirador de Wes Montgomery e Jim Hall, após os estudos com Kurt Rosenwinkel, a influência inicial do *bebop* no seu estilo tem-se atenuado em favor de estéticas de *jazz* contemporâneo, criando uma maior identidade estrutural das partes escritas e improvisadas e ampliando o espectro rítmico, incorporando elementos de outras culturas musicais (mediterrânica e balcânica). Integrou o grupo Los Tomatos e participou nas gravações e espectáculos dos *Ena Pá 2000 e Irmãos Catita.

Ver também: Festival, 4.

Discografia: *Jazz como líder ou co-líder:* (2000) *Long-Distance Calls: Nuno Ferreira Quintet*. Fresh Sound-New Talent.

ANTÓNIO CURVELO

FERREIRA-ROSA, João Manuel Soares (n. Lisboa, 16 Fev. 1937). Cantor, autor de letras e empresário. Começou a cantar no meio familiar, mas foi em convívios informais no âmbito do curso de Regentes Agrícolas em Santarém que se apresentou com regularidade (1950). Entre 1957 e 1959 residiu em Lourenço Marques (actual Maputo), onde concluiu o liceu. Regressado a Portugal, cantou como amador em casas de *fado, primeiro em Lisboa (A Cesária, Márcia Condessa, Tipóia, e.o., 1959-1960) e, posteriormente, na zona de Cascais (Estribo Clube, 1964), tendo continuado a cantar em ambientes informais (núcleo de amigos em Alcochete, Santarém ou Chamusca, p.ex.). Na década de 60 actuou pela primeira vez na *Emissora Nacional (*Nova Onda*, 1962, e *Vinte Minutos de Fados*, 1965) e na RTP, tendo gravado o seu primeiro fonograma (Dez. 1965), um EP que incluía *O embuçado*, o seu fado mais conhecido. Em 1967 abriu a Taverna do Embuçado, em Alfama, um restaurante de luxo com exibição de fado, que foi frequentado por figuras nacionais e estrangeiras do mundo do espectáculo e da política. Em 1974 publicou o livro *Fado*, cuja distribuição foi proibida por defender ideais monárquicos e anti-republicanos. É igualmente autor de le-

tras (algumas de cariz assumidamente monárquico) e melodias para fados estróficos, que integram o seu repertório e de outros fadistas como João *Braga, Nuno da Câmara *Pereira e Maria da Nazaré. O seu estilo interpretativo é caracterizado por uma abordagem melódica linear e pelo uso do *rubato*, do prolongamento de sílabas e de suspensões que, associadas a uma dicção clara, contribuem para uma interpretação centrada nas palavras.

Obra literária: (1974) *Fado*. Lisboa: Ed. Aut.; (1985) *Fados: Poemas para cantar*. Amadora: Ed. Aut.

Bibliografia: Baptista-Bastos, Armando (1999) *Fado falado*. Alfragide: Ediclube.

Discografia: (1966) *Roseira Brava*. Aquila [EP]; (1968) *Trova do Vento Que Passa*. PLD [EP]; (1982) *Oração*. IMA [LP]; (1996) *Ontem e hoje*. EMI-VC; (1998/1988) *Embuçado*. EMI-VC [CD/LP].

JOÃO SILVA

FERRINHOS. *Instrumento musical. Triângulo em ferro, interrompido numa das arestas. O instrumento, um idiofone directamente percutido, é também designado como «triângulo», «sino» ou «sininho». É utilizada uma barra de ferro maciço circular (raramente quadrada), de diâmetro compreendido habitualmente entre os cinco e os 10 milímetros, dobrada em triângulo, e percutida por uma pequena barra de ferro idêntico, o batente. O instrumento é suspenso da mão do tocador por um pequeno cordel, fita em pano ou tira em couro. O tocador utiliza dois dedos desta mão para abafar, de acordo com as necessidades, o som produzido. A outra mão segura o batente e produz um movimento rápido e repetitivo de modo a aproveitar a força resultante do choque numa das arestas como rebate noutra das arestas. Os ferrinhos são disseminados em diversos locais do país; eram utilizados em *rusgas, chuladas,



Tocadores de ferrinhos acompanhando as boas-festas. Alguer, Cadaval, 1971. Espólio Michel Giacometti no Museu da Música Portuguesa.

etc. No final do século eram utilizados pela maioria dos *ranchos folclóricos.

Bibliografia: Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

FESTA. 1. Enquadramento geral. 2. Meta-morfoses. 3. Festividades cíclicas. (i) O ciclo do Outono/Inverno. (ii) O ciclo da Primavera/Verão. 4. Romarias e outras festas.

1. Enquadramento geral. A categoria festa é uma das mais problematizadas nas ciências sociais. Alguns autores questionam a pertinência de uma definição essencialista de festa, julgando o termo «festas» mais operatório. É o caso de François-André Isambert, que, num artigo de síntese, revê a literatura produzida sobre o tema para optar por assinalar aquilo que designa «fundamentos de uma tipologia» (Isambert 1992). De acordo com Isambert, a abordagem de Émile Durkheim, René Hubert e Marcel Mauss, que teria encontrado continuidade na via fenomenológica de Georges Duménil, Mircea Eliade e Roger Caillois, pressupõe a existência, na festa, de três aspectos, sem os quais aquela não seria completa: o ajuntamento tumultuoso, o tempo mítico e a recriação, pela revivescência do caos das origens. Como recorda Isambert, esta festa «ideal-típica» não compreende todas as festas e, por outro lado, as que não incluem todos aqueles elementos não devem ser consideradas «festas imperfeitas». Isambert insiste na importância do quadro social e temporal da festa para a definição desta última e para o estabelecimento de novas distinções. Convoca então os seguintes aspectos como elementos centrais na sua caracterização: a participação de um grupo, que permite diferenciar a festa do puro espectáculo e de alguns *festivais; um tempo consagrado; e um conjunto de actividades de natureza diversa (religiosa, económica, artística, lúdica, e.o.); que a distingue de uma simples cerimónia. São as variações destes atributos principais que, segundo o autor, configuram as várias festas existentes e é a partir deles que se podem identificar algumas «afinidades típicas» (Isambert 1992: 424). O facto de as definições de festa e os contextos festivos particulares não poderem ser completamente justapostos coloca a questão da pertinência do enquadramento de muitos eventos na categoria de festa. Alguns deles não se designam enquanto tal, mas possuem vários traços em comum com os eventos que atrás Isambert definia como festivos. É o caso de certos festivais que, apesar de se distanciarem do modelo de festa acima proposto por adquirirem contornos de espectáculo, não deixam de consistir em tempos específicos, muitas vezes consagrados a várias actividades (lúdicas, artísticas, e.o.) que os afastam da ceri-

mónia. Importa indagar a variabilidade histórica e sociológica da festa, bem patente no caso português, que inclui as manifestações musicais a ela associadas. Também aqui os eventos festivos desafiam as tipologias, apresentando elementos de várias categorias, procedendo a selecções e novas utilizações do que os actores consideram tradição e assimilando em vários casos as representações realizadas por agentes exteriores. Vários estudos salientam dados que vão ao encontro de algumas tendências que Jeremy Boissevain identificava a nível europeu, entre as quais a preocupação com a tradição e a autenticidade, no entanto nem sempre extensível à história, pois que «uma história autêntica exacerba tensões pelo facto de tornar a narrar episódios do passado ainda dolorosos» (Boissevain 1992: 11). Deste modo, um item que mereceu a atenção de vários etnólogos, nomeadamente Ernesto Veiga de *Oliveira — as festividades cíclicas, relacionadas com os compassos da agricultura —, tem sido alvo de reformulações que se prendem com a perda da sua função de marcação de fases no ciclo agrícola, como nota Boissevain para o contexto europeu mais vasto (id.: 8), e com a apropriação, pelos actores mais directamente envolvidos, da produção científica sobre o tema. De qualquer modo, como salienta João Vasconcelos, a ruptura com o tempo comum, através da inversão e do excesso (alimentar e ao nível da exacerbação dos sentidos), permanece um dos aspectos mais enfatizados não apenas nos estudos sobre a festa, mas também «nos discursos e nas práticas das pessoas que festejam» (Vasconcelos 1997b: 83). Por outro lado, a produção antropológica tem utilizado a designação «festa» para referir outros contextos. Em Portugal, Isabel Romão, partindo da assunção de que a festa popular se relaciona com a ironia, a inversão, o abuso e a circulação espacial da assistência (Romão 2001: 170-171), integra o 1.º de Maio nas manifestações/festas e considera o 25 de Abril uma «comemoração com cariz de festa popular e algo das características das contestações (festa)» (id.: 169). Ainda de acordo com I. Romão, «o carácter lúdico da “festa” [do 25 de Abril na Avenida da Liberdade] é sublinhado não só pela contestação e improvisos, como pelos espectáculos paralelos» (id.: 187), nos quais integra a música, os *ranchos folclóricos, os *slogans* irónicos e a venda ambulante. Os contextos festivos constroem-se através da música. Assim, os diferentes repertórios, agentes, instrumentos e exibições musicais marcam a singularidade da festa pública ou privada e dão conta das pertenças religiosas, políticas e de classe das pessoas envolvidas, reflectindo e produzindo diferenciação social, construção de identidade e reforço da sociabilidade. A paisagem

sonora da festa revela a diversidade das manifestações musicais: música essencialmente utilizada em contextos festivos (como, no caso português, a *alvorada e as marchas graves), géneros musicais e coreográficos também desempenhados em outros contextos (a poesia cantada, as canções dançadas) e os sucessos comerciais do momento. O etnomusicólogo francês Bernard Lortat-Jacob assinala, com particular veemência, a ligação estreita entre música e festa, sustentando que «é possível ver na música uma forma de transposição sonora da festa» (Lortat-Jacob 1994: 14). Ainda de acordo com este autor, a música desempenha múltiplas funções na festa: fornece referências temporais à acção, indicando as suas diferentes etapas; constitui um sistema de regulação, impondo comportamentos e distribuindo papéis; mobiliza a comunidade, criando um espaço de comunicação equívoco e, assim, polivalente, pelo que permite uma partilha não questionada; e, em consequência, se reflecte conflitos sociais, permite também a ultrapassagem dos mesmos e o reforço do reconhecimento identitário (id.: 14-15). **2. Metamorfoses.** As mudanças ocorridas na sociedade portuguesa a partir da década de 60 — intensificação das migrações internas e para o estrangeiro, a Guerra Colonial, o desenvolvimento do *turismo, o surgimento de novas indústrias, a introdução da televisão no quotidiano dos Portugueses — tiveram um impacto decisivo no mundo rural e no seu universo festivo. As festas locais sofreram amiúde uma reCalendarização de modo a coincidirem com os meses de Verão e a vinda anual dos emigrantes às aldeias de origem. Algumas passaram a figurar no circuito de espectáculos de cantores e grupos de *pop-rock e de *música popular portuguesa e estrangeira. A festa moldada pelos parâmetros de uma sociedade rural e tradicional, que, nos anos do êxodo rural, parecia desaparecer, adquiriu no final do séc. xx outras expressividades. Além da multiplicidade de novas formas festivas no mundo urbano (Grisoni 1976; Dumazedlier 1976) — celebrações de grupos de trabalho, festas de empresas, outras festas muitas vezes importadas, como o dia de São Valentim, conhecido como «dia dos namorados», grandes celebrações de massas (exemplo da Expo 98), festas políticas (como a *Festa do Avante!) —, também no meio rural as festas se reinventam a cada momento. A emigração maciça da década de 60 provocou um abrandamento ou mesmo apagamento da actividade festiva. A década de 80 trouxe a revitalização de muitas festas, que apresentam novos contornos (Boissevain 1992). Para tal contribuiu, além do retorno de alguns emigrantes e do decréscimo do êxodo populacional, uma tomada de consciência, por parte

das populações, do valor das tradições locais, do tão falado «património etnográfico» e da defesa da autenticidade. Face à industrialização, à modernização e à crescente urbanização, as sociedades criam (ou recriam) celebrações e momentos de lazer que refazem identidades. Estes movimentos, alimentados em grande medida pela apetência dos urbanos por estes acontecimentos de cariz popular, levam à sua consequente afluência a localidades anteriormente desconhecidas para observarem tais festas — festas-espectáculos que, além dos turistas, contam com a presença dos *mass media* —, como acontece, nomeadamente, nas festas de *Carnaval em Podence, Macedo de Cavaleiros, e em Campo Maior. Na sua abordagem dos «caretos» carnavalescos de Podence, Paulo Raposo dá conta da referida assimilação pelos actores locais das diversas produções de sentido construídas por agentes exteriores. Refere as objectificações de que os «caretos» têm sido alvo: a do Abade de *Baçal no início do séc. xx; a de Sebastião Pessanha e J. Azinhal *Abelho nas décadas de 50 e 60 do séc. xx; a de E. V. de Oliveira e Benjamim Pereira nos anos de 1970; e, nos anos de 1980-1990, as abordagens de estudantes de Antropologia, bem como as aproximações às vertentes teatral e musical realizadas pelos actores e encenadores André Gago e Filipe Crawford e pelo grupo *Brigada Victor Jara, respectivamente. A estes discursos cruzados sobre os caretos associa-se ainda o efeito dos *media*, que se tem feito sentir desde a década de 80 e que resulta no surgimento de uma audiência constituída a um tempo pela população local e «vários tipos de “estranhos”» (Raposo 2002: 142). O evento transformou-se progressivamente numa «mercadoria cultural», circulando no mercado dos bens culturais e passando «definitivamente à categoria de espectáculo — surgem elementos coreográficos organizados, adereços, mascotes e estandartes, gaitas-de-foles e tambores que não existem no contexto local» (id.: 143-144). As festas do ciclo dos doze dias que se tinham deixado de realizar em algumas aldeias do Leste transmontano aparecem agora com inovadores matizes: intervêm raparigas em actuações que lhes eram anteriormente vedadas, como é o caso em Ousilhão. Pode afirmar-se que o grande movimento de revitalização e reinvenção dos rituais tem, em grande parte, raízes endógenas, que se ligam à indistritável relação entre o fenómeno turístico, a festa e o processo migratório. Muitas festas vivem presentemente da necessidade sentida pelos emigrantes de converter o seu capital económico em capital simbólico e assim ultrapassarem o estatuto ambíguo de alguém que está fora e dentro, entre emigrante e turista. O investimento na festa é um modo de atenuar esta ambigui-

dade e reforçar a sua pertença à comunidade. Esta afirmação de pertença à comunidade local faz parte de uma tendência mais geral de valorização de culturas e tradições locais, à semelhança do que tem acontecido noutros países europeus. No caso português, tradições locais usadas pelos agentes do Estado Novo na construção do folclorismo, ostracizadas no pós-25 de Abril pelas suas conotações com o antigo regime, vêm agora à superfície renovadas e revitalizadas. O orgulho na pertença a uma comunidade e a um mundo rural que antes se denegria faz igualmente parte da apetência de um mundo industrial pelo rural, visto como «puro», despoluído (de um ponto de vista ecológico mas também simbólico), como parte integrante da qualidade de vida. Este processo foi estudado por J. Vasconcelos na romaria de São João de Arga, que o autor define como «local e momento de encontro de práticas lúdicas e religiosas enraizadas entre a maior parte da multidão que as frequenta e de representações da tradição igualmente sedimentadas entre um público mais reduzido mas que tende a aumentar — um público de vivência essencialmente urbana, com raízes familiares na zona ou que a escolhe como sítio de veraneio» (Vasconcelos 1997b: 199). A romaria tem sido objecto de diversos discursos exteriores (o de E. V. de Oliveira, o de Pedro Homem de *Melo, o do padre Artur Coutinho) em parte assimilados pela população local — a este respeito, é de notar o facto de, em 1970, por influência de P. H. de Melo, que se «escandalizara com os “insultos dos altifalantes” que impediam o toque das concertinas e os cantares dos romeiros» (id.: 204), aqueles terem sido retirados, situação que se verificou também em 1996. Reflectindo sobre o processo pelo qual vários aspectos ganharam estatuto de património cultural local na serra de Arga, J. Vasconcelos reforça a ideia da importância do papel que o olhar exterior e o distanciamento desempenham na construção da auto-representação das populações locais: os excursionistas que criaram nessas populações a valorização das tradições da serra haviam já sido influenciados por «agentes de “autorização cultural” relativamente mais centrais» (id.: 231), no que respeita à percepção do valor do *folclore. **3. Festividades cíclicas.** Muitas festas têm uma relação directa com a sequência das estações do ano e constituem o que se denomina «festividades cíclicas» (Oliveira 1984; 1987). Os dois eixos arcaicos da estruturação do tempo e do calendário — os ciclos lunar e solar —, definidos pela sucessão e alternância dos solstícios e equinócios, levaram à caracterização de dois grandes períodos festivos anuais, o ciclo do Outono/Inverno e o da Primavera/Verão. A estes dois eixos organizadores sobrepôs-se um



Cartaz anunciando a Festa de Nossa Senhora da Gaiola. Cortes, Leiria, 4-6 Mai. 1996. Fotografia e colecção de Paulo Lameiro.

processo de cristianização das celebrações e dos cultos pré-cristãos, baseado nas figuras de Cristo, da Virgem, dos apóstolos, dos mártires e dos santos (Brito 1991). Foi esta a base de organização e desenvolvimento do mundo da festa em Portugal. **(i) O ciclo do Outono/Inverno.** O Outono e o início do Inverno marcam uma época de centripetia das sociedades, que remete para a intensificação das relações entre os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos. A presença dos antepassados vai manter-se constante ao longo dos vários meses, simbolizada através de elementos cuja recorrência mais ou menos frequente reforça a noção de ciclo festivo: os manjares cerimoniais, a presença dos mascarados e uma certa irreverência que eles incorporam, o fogo, determinadas formas de crítica social e as oferendas aos mortos da comunidade. O dia de Todos os Santos e o dos Fiéis Defuntos (1 e 2 Nov.), com que se inaugura o ciclo do Inverno, são celebrações que, no mundo rural como nas cidades, afirmam a necessidade de cuidar dos antepassados de forma a manter com eles um bom relacionamento, patente no esmero posto na limpeza e decoração das sepulturas e nas cerimónias religiosas que têm lugar na igreja e no cemitério. Nos dias 1 e 2 Nov., em algumas zonas do país, as crianças e adolescentes cantam o *pão por Deus, obtendo várias iguarias doces como recompensa. Em várias zonas do

Leste transmontano esta é a altura em que os rapazes solteiros se organizam enquanto grupo que, de forma bem marcada, passa a veicular a intensidade da relação com a esfera do além, reiterada ao longo deste ciclo. A fogueira que se realiza nalgumas aldeias, quer nesta data quer noutra, até ao dia de Reis, é cenário de rezas e canções em louvor dos defuntos. Após as festas de São Martinho, a 11 Nov., e de Santa Bebiana — a santa das mulheres bêbedas, celebrada a 2 Dez. —, seu contraponto feminino, chega-se ao chamado «ciclo dos doze dias», entre o Natal e a Epifania. Neste ciclo sobressaem, no Nordeste transmontano, o conjunto das «festas dos rapazes» — também denominadas, em diferentes aldeias, «festa da mocidade», «festa do Natal», «festa dos caretos» ou «festa dos Reis» —, que se constituem como ritos de passagem dos jovens à idade adulta e que comportam uma mordomia (entidade encarregue da perpetuação e organização do cerimonial), mascarados, comensalidade ritual, *loas, colóquios, testamentos, *rondas, *peditórios e, por vezes, provas de destreza física (Pereira 1973; 1986). É a mocidade masculina que mais uma vez tem um papel de destaque: deste grupo saem os dois mordomos — juízes ou meirinhos — organizadores e responsáveis pelo êxito da festa. São os rapazes solteiros que, mascarados, encarnam uma vertente transgressora que se afirma nas loas e colóquios — formas de sátira social que expõem publicamente acontecimentos caricatos ou repreensíveis —, nos gritos e espalhafato que produzem e no roubo ritual do fumeiro que tem lugar nas rondas nocturnas. Em várias aldeias dos concelhos de Bragança, Vinhais e Mirandela estas manifestações sofreram uma maior apropriação pela Igreja católica e realizam-se sob o signo do culto a Santo Estêvão, tendo lugar entre os dias 25 e 28 Dez. A *gaita-de-foles é o instrumento primordial deste complexo festivo, acompanhando os rapazes nas *alvoradas e rondas rituais. Os peditórios de Natal e de Ano Novo (*janeiras — cantadas, a maior parte das vezes, por homens ou rapazes solteiros que, na noite de 31 Dez. para 1 Jan., desejam de porta em porta um bom ano novo; *Reis — que eram normalmente cantados na noite de 5 para 6 Jan. por grupos de homens e mulheres que percorriam as ruas; *charolas — designação dada, no Sotavento algarvio, a um grupo que canta ao Menino, bem como a uma representação da Sua imagem; e.o.) constituem momentos rituais nos quais o desempenho de cantos com carácter alusivo e propiciatório tem como contrapartida as dádivas ofertadas. Como notam Susana Sardo e Rui Jerónimo [VER Janeiras; Reis; Charola], estas performances têm sido objecto de um processo de *folclorização que deslocou

os contextos de interpretação dos repertórios respectivos ou procedeu a reconstituições e apropriações de elementos expressivos. Os Reis, comemoração da Epifania, marcam, no plano popular, o final do «ciclo dos doze dias». No final do século, os Reis celebravam-se através de um peditório cerimonial e um manjar especial, o bolo de Reis. O Carnaval constitui o segundo grande espaço de protagonismo das máscaras, associadas à licenciosidade ritual e à irreverência. O domingo de Carnaval é muitas vezes precedido pelas quintas-feiras dos compadres e das comadres — como no caso de Lazarim, Lamego —, personificados em bonecos que são queimados no final, após a leitura dos respectivos testamentos, em que se exaltam os representantes do próprio sexo e se apoucam os do sexo oposto (Oliveira 1987: 14). No Alto Alentejo, nas assuadas e chocalhadas feitas pelos compadres às comadres, e vice-versa, são utilizados *chocalhos, búzios e mangas, e.o. (Leal 1991a: 59). Também em Podence, Macedo de Cavaleiros, os mascarados intervêm no domingo e terça-feira de Carnaval, envergando vistosos fatos feitos de colchas e recamados de franjas multicolores, com chocalhos pendentes da cintura. Correndo pelas ruas, perseguem as raparigas solteiras e, através de um golpe de rins, batem-lhes violentamente com os chocalhos, numa simulação do acto sexual. Em muitas cidades, o Carnaval enquanto festa-espectáculo constitui-se como elemento turístico, incorporando corsos com carros alusivos a temáticas que ultrapassam os acontecimentos locais e abrangem sátiras direccionadas à política nacional ou mesmo internacional, bem como formas importadas do Carnaval brasileiro, nomeadamente através da presença de reputados artistas das novelas televisivas que funcionam como ex-líbris do cartaz festivo. É o que acontece na ilha da Madeira, onde o Carnaval se destaca como instância festiva extremamente mediatizada e alvo de grande investimento por parte das autoridades regionais, com marcado protagonismo de vedetas da cena política, novelística e musical, atraindo grande número de turistas. Do ponto de vista musical, a influência brasileira, surgida a partir da década de 80, está patente na incorporação de géneros como as marchinhas e o samba-enredo. Ao período carnavalesco, com todos os seus excessos, mesmo a nível alimentar, contrapõe-se a Quaresma, iniciada na quarta-feira de Cinzas, tempo de jejuns e abstinência que precede a Páscoa. O espírito de recolhimento e contenção é visível no ritual da *encomendação das almas, praticamente desaparecido em finais do século, que tinha lugar à noite, e consistia em orações destinadas a sufragar as almas, que eram orientadas

pelos encomendadores, secundados pela população. Como afirma João Leal, «a oração, ou parte dela, assentava em formas tradicionais cantadas, de tom arrastado e por vezes lúgubre, sendo essa última característica obtida através de processos de deformação intencional da voz, como o recurso a funis» (1991c: 65). As romarias quaresmais de São Miguel, nos Açores, são uma das instâncias em que os ranchos de romeiros praticam intensivamente a oração e penitência, como forma de regeneração espiritual periódica ou em cumprimento de promessa (id.). Um dos momentos de oração, que se centra em paragens em igrejas e ermidas, tem como núcleo mais importante «um conjunto de orações e cânticos de características tradicionais mais ou menos marcadas, onde avultam temas eminentemente quaresmais» (id.: 68). Além da recitação do terço, a oração comporta também a ave-maria dos romeiros, glórias, oferecimentos do terço, salvas de romeiros, salvas à Cruz e à Nossa Senhora do Rosário (Câmara 1984: 49). Ainda segundo J. Leal, a ave-maria dos romeiros constitui o «emblema acústico» da romaria: «as suas características de coral colectivo, severo e plangente transmitem de forma particularmente incisiva as principais linhas de força do ritual (Leal 1991c: 68). O espírito austero da Quaresma é interrompido a meio pela *Seração da Velha, em que os rapazes se disfarçam de velha ou destroem um manequim que a personifica, após a leitura de um testemunho burlesco e satírico. O uso de *instrumentos musicais tradicionais barulhentos, como as *matracas, *relas e *zacrilaques, e as assuadas à porta das mulheres idosas completam a licenciosidade violadora do regime de severas abstenções deste período. (ii) **O ciclo da Primavera/Verão.** A Primavera fornece o quadro sazonal de três importantes fases cerimoniais — a Páscoa, Maio e o Espírito Santo —, relacionadas entre si por linhas estruturadoras baseadas em elementos recorrentes que caracterizam este período: a abundância alimentar a contrastar com as abstinências da Quaresma; as decorações florais a invocar o renascimento da vegetação e o ciclo renovado da natureza; a presença de crianças e jovens, protagonistas de muitas destas festas, a enfatizarem as ideias de renovação subjacentes ao ciclo. O domingo de Ramos, que celebra a entrada de Jesus em Jerusalém, participa já inteiramente deste espírito: as igrejas decoram-se com ramos de palmeira e de oliveira que, após a bênção sagrada, são guardados e queimados como remédio contra as trovoadas, ou postos nos campos a fim de afastar os malefícios. A *Queima do Judas — um evento que reveste especificidades próprias de cada região mas que apresenta aspectos recorrentes, como a *ladainha (uma

oração quase sempre cantada), a brincadeira (pequenos *autos que procedem à caricatura de episódios da vida local), o testemunho (pelo qual os bens da(s) pessoa(s) visada(s) são repartidos pelos habitantes da localidade) e o fogo (que se relaciona com a queima do boneco que representa o Judas) — reenvia-nos de novo para as hipóteses da personificação do Inverno que é sacrificado para que renasça o novo Deus que preside ao ciclo da Páscoa. Este evento ocorre normalmente próximo da Páscoa, no sábado de Aleluia, mas também pode ter lugar no Carnaval. Em todo o Norte do país e nalgumas zonas do Centro é o compasso pascal o elemento centralizador de todo o simbolismo da ressurreição: o cortejo, presidido pela cruz, entra em todas as casas — decoradas com elementos florais e vegetais e onde a mesa está posta para o receber — levando a bênção pascal, e cumprindo um percurso rígido que permite a recontagem anual dos presentes num mundo rural que se esvazia. O compasso pascal é ainda uma das ocasiões em que a música desempenha um papel importante, sendo acompanhado por um pequeno agrupamento musical constituído por um ou vários cantores e instrumentos musicais da respectiva região (em várias aldeias do concelho de Viana do Castelo a gaita-de-foles, o *bombo e a *caixa e algumas vezes cordofones são parte integrante do cortejo). A Páscoa é também caracterizada por ofertas cerimoniais em que os sinais da abundância e rejuvenescimento se espelham nos manjares à base de ovo. O ciclo de Maio compreende as celebrações das Maias, a 1 Mai., o dia da Santa Cruz, a 3 Mai., e a quinta-feira da Ascensão, que recai sobre data variável, 40 dias após a Páscoa. As Maias são comemoradas através da aposição de decorações florais à base de giesta sobre as portas, janelas, carros de bois, barcos — hoje em dia mesmo nos automóveis e motos —, com vista a afastar os malefícios. A celebração das Maias é ainda corrente em várias zonas do país e, em algumas das localidades nas quais havia caído em desuso, foi recuperada por grupos folclóricos que procedem à sua reconstituição. Com o mesmo sentido propiciatório são colocadas, nas casas ou nos campos, cruces floridas no dia 3, dia da Santa Cruz. De igual modo, na quinta-feira da Ascensão, conhecida no Sul do país como «dia da Espiga», organizam-se passeios ao campo para se recolherem as componentes vegetais específicas que constituem o ramo, que se pendura dentro de casa e aí deve permanecer até à festa do ano seguinte. As festas do Espírito Santo, quase desaparecidas do continente, mantêm-se nas ilhas dos Açores e na diáspora açoriana, nomeadamente nalgumas zonas do Brasil e nos EUA. Decorrendo tradicional-

mente no período de sete semanas entre o domingo de Páscoa e o domingo de Pentecostes (40 dias após a Páscoa), alargam-se actualmente até ao seguinte, o domingo da Trindade, ou até mais tarde, já que muitas das promessas ao Espírito Santo que estão na origem dos impérios são feitas por emigrantes que regressam no Verão. As festas compreendem um conjunto de cerimónias e festejos de características religiosas — terços, alumiações e outras de homenagem à coroa, *procissões e cortejos vários — em que se destaca o papel dos imperadores ou mordomos, secundados pelos ajudantes, que têm designações, insígnias e funções variáveis conforme a especificidade do contexto, e de entre os quais se destaca a *folia, «que assegura, por intermédio de um conjunto de cantares de características tradicionais, a direcção e o acompanhamento musical dos festejos» (Leal 1991b: 74). Sendo a coroação do imperador a cerimónia religiosa mais importante da sequência ritual das festas, sobressai ainda o conjunto de refeições, dádivas e distribuição de alimentos, a que uma vez mais se aliam as decorações florais. Apesar das diferenças de ilha para ilha e de freguesia para freguesia, estas festas configuram-se como um dos traços centrais da unidade e especificidade do arquipélago (Leal 1994). Os santos de Junho apresentam matizes diferentes consoante os contextos em que são comemorados. O santo-antónio é uma festa lisboeta, marcando os ritmos da cidade e antecedendo o grande momento de lazer anual que a esvazia durante os meses de Julho e Agosto (Cordeiro 1997). Além da decoração e festejos de ruas nas zonas mais antigas, as *marchas populares de Lisboa, iniciadas em Jun. 1932 sob o impulso de Leitão de Barros e recuperadas no âmbito das Festas da Cidade, surgem actualmente como marcadores identitários e de afirmação dos chamados bairros populares. Estas marchas procuram reconstituir, de forma tipificada, a vida de rua da cidade no passado, utilizando o desfile, o canto, a *dança — acompanhados por um *cavalinho —, trajes e adereços como principais meios de representação. O são-joão é uma das mais importantes festividades do calendário cíclico popular (Oliveira 1987: 20). Como festa urbana, o são-joão é celebrado na cidade do Porto e em Braga como um verdadeiro festejo de rua que atrai pessoas de todo o

país e do estrangeiro. As pessoas deambulam toda a noite, até de manhã, muitas vezes acompanhadas de *rusgas festivas; por todo o lado se improvisam barracas de comes e bebes e *bailaricos. **4. Romarias e outras festas.** Da multiplicidade de festividades locais que abundam por todo o país, uma grande parte tem lugar no Verão, aliando-se ao fenómeno do retorno temporário dos emigrantes. Muitas delas vivem precisamente graças ao seu estatuto, explícito ou não, de factor de afirmação identitária e de pertença a uma comunidade por parte dessas pessoas que, tendo saído em busca de trabalho e de melhores condições de vida, aí retornam ciclicamente: *missas, procissões e *bailes surgem assim como palco ostentatório do prestígio social e económico alcançado. É este o caso das romarias. Salientando a necessidade de encarar uma definição de romaria como provisória, J. Vasconcelos propõe a seguinte caracterização deste tipo de festa: «Festas que congregam num santuário pessoas vindas de diversas localidades mais ou menos distantes e que podem compreender cerimónias, práticas, motivações e estados de alma tão diversos como o pagamento de promessas, a celebração da missa, a procissão, a oração, a caminhada, a penitência, a diversão, a dança, o comércio, o consumo, a mendicidade, a prodigalidade, o descanso, a competição pelo prestígio, o ajuste de contas (hoje raro), o namoro, a comensalidade, o reencontro de conhecidos, o encontro de desconhecidos ou simplesmente o estar ali» (Vasconcelos 1996: 14). Em muitos destes eventos, a confraria ou mordomia ocupa-se da conservação do santuário e da or-



Romaria de Nossa Senhora d'Agonia em Viana do Castelo. 1998. Fotografia de Salwa Castelo-Branco. Arquivo do INET-MD.



Romaria da Senhora do Almortão. Idanha-a-Nova, Distrito de Castelo-Branco, 27 Abr. 1998. Fotografia de Salva Castelo-Branco. Arquivo do INET-MD.

ganização da festa. A romaria surge assim como expressão de uma religião eminentemente prática, em que o comércio familiar com o sobrenatural, sintetizado na relação intensa com o santo, fazendo parte da vivência quotidiana das pessoas, atinge o seu expoente máximo no dia da romagem ao santuário, na ida ao arraial. O carácter vivo e a convivência lado a lado do sagrado e do profano foram considerados excessivos pela ideologia do Estado Novo, que se lançou numa cruzada contra os «excessos profanos» no arraial, desencorajando ou proibindo algumas vertentes não religiosas das celebrações. Apesar de existirem em todo o país (para uma referência bastante detalhada das romarias, cf. Vasconcelos 1996), as romarias adquirem uma exuberância específica no Noroeste minhoto, desde as do litoral onde se espelha a relação dos pescadores com o mar, às da serra e às de gado, onde se levam os animais em cumprimento de promessa. Dessa multiplicidade de romarias que se espalham pelas freguesias minhotas, com carácter mais local ou regional, destacam-se, no Alto Minho litoral, a de São Bartolomeu do Mar, em Esposende, em que se pede a protecção do santo contra os males do Diabo, a gaguez e a epilepsia; na serra minhota, a de São João de Arga, a 28 Ago., em que a dança e o canto convivem lado a lado com os peregrinos que cumprem as suas promessas. A *concertina, que se tornou o instrumento musical dominante das romarias do Noroeste, atinge aqui o seu expoente máximo, em que dezenas de tocadores disputam a atenção de espectadores e dançarinos de improviso. As *desgarradas, as gotas e os *viras continuam a desempenhar um papel preponderante na animação do arraial, bem como as *bandas filarmónicas (BF) e a música gravada difundida por meio de altifalantes, mas, como nota J. Vasconcelos, a sua importância parece ter diminuído. A ligação da ro-

maria à música encontrou novas formulações, como a recriação de danças e cantares tradicionais por grupos folclóricos e etnográficos provenientes de freguesias vizinhas e de composição essencialmente juvenil (Vasconcelos 1997b: 42). As romarias recobrem âmbitos diferenciados, desde as mais locais às grandes romarias regionais, cartazes turísticos de uma região. É este o caso das Festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, que constituem um ex-líbris do Alto Minho. Esta romaria tem lugar de 20 a 23 Ago. em Viana do Castelo e é a festa mais exuberante da região. A devoção religiosa, sobretudo dos pescadores locais e das suas famílias que procuram protecção no mar, é uma componente central. Além disso, os promotores da romaria configuraram-na numa celebração da cidade e do distrito inteiro, promovendo-a por todo o país enquanto atracção turística. A cultura expressiva, em especial a música e a dança, desempenha um papel central nesta festa. Nela exibem-se grupos formalmente estruturados, como os ranchos folclóricos, os grupos de bombos e de *zés-pereiras e as bandas filarmónicas. Além disso, encontram-se muitos desempenhos informais, onde as concertinas e os *cantares ao desafio têm particular destaque. As noites são animadas por bailes onde se tocam e se dançam sucessos comerciais da época. Nas Beiras, surgem de novo algumas romarias concorridas, como a de São Paio da Torreira, na Beira Litoral. Na Beira Alta, a Romaria da Senhora da Lapa (na serra da Lapa), conhecida, desde c. 1600 até 1930, pelas cenas de violência que marcavam os arraiais e os bailes e pelas rivalidades entre aldeias, patentes nas procissões e nas missas, sofreu o processo de «re Cristianização das romarias», que se fez acompanhar pela proibição do arraial nocturno e pela confiscação dos varapaus e dos instrumentos musicais dos romeiros (Vasconcelos 1996: 407). Tal como noutras zonas de grande emigração, a Festa da Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego, conta com uma forte participação da comunidade emigrante. Na região da Beira Interior, destacam-se as grandes romarias da Senhora da Póvoa em Penamacor e da Senhora do Almortão, em Idanha, em que se assinala a continuação da utilização do *adufe. Contrariamente ao que aconteceu no Santuário da Senhora da Póvoa, a campanha de recristianização das romarias lançada pelo clero entre as décadas de 30 e 40 do séc. xx não conduziu a alterações drásticas no caso da romaria da Senhora do Almortão. Nesta última, verificou-se um processo de folclorização de algumas práticas (recorrente na quase totalidade das manifestações festivas do país); como escreve J. Vasconcelos, «de entre os costumes que se tornaram tradições, sobressai o dos cânticos ao toque de adufes, actualmente

introduzidos no acompanhamento musical das celebrações litúrgicas» (Vasconcelos 1997: 153). Na Estremadura, as romarias tomam a designação de *círios e têm especificidades próprias, como a condução pela confraria de cada freguesia de um guião — outrora efectivamente um círio de homenagem, grande vela de cera votiva — até ao santuário, por um itinerário fixo, com paragens consagradas, indo os mordomos do ano à frente, seguidos pelos gaiteiros ou pela BF (Oliveira 1987; Sardinha 2000). Estas deslocações das comunidades de fiéis pressupõem a existência de uma confraria, irmandade ou associação que se responsabiliza pela continuidade do culto, incluem a entoação de loas durante o percurso, combinando aspectos de fervor religioso, sacrifício e penitência com folguedo e contornos de diversão ruidosa que se mantêm actualmente, nomeadamente nos casos dos círios à Nossa Senhora da Atalaia (Montijo) (Marques 2000), à Nossa Senhora do Cabo (Cabo Espichel, Sesimbra) e à Nossa Senhora da Nazaré. No Alto Alentejo, sobressaem a romaria da Senhora da Boa Nova (Terena, Alandroal), a da Senhora de Aires (Viana do Alentejo) e as festas de Campo Maior (Elvas) — em que a decoração das ruas gera competições vicinais e, sobretudo, um empenhamento colectivo socialmente reconhecido —, e no Baixo Alentejo, a Romaria da Senhora da Cola, em Ourique, que constitui uma importante ocasião para o desempenho do canto ao *baldão. Nas terras de além-Guadiana,

nomeadamente em Santo Aleixo da Restauração, a singular forma instrumental do *tamboril e *flauta esteve intimamente ligada à festa principal e o tamborileiro, pela sua permanência, era muitas vezes o elemento orientador dos novos festeiros, nos passos mais significativos dessas cerimónias. Na Madeira, as festas religiosas eram as mais importantes, sendo os santos patronos mais venerados na costa norte e o Santíssimo Sacramento, Espírito Santo e Vera Cruz na costa sul (Pereira 1957). Actualmente, destacam-se a romaria da Senhora do Monte, que atrai peregrinos de toda a ilha, bem como as romarias da Senhora do Loreto (Calheta), de Ponta Delgada, de Nossa Senhora do Livramento (Curral das Freiras) e a Festa do Senhor dos Milagres. No campo das festas ligadas ao complexo taurino existe uma ampla variedade, das *touradas às vacadas, largadas de touros, picarias, vaca das cordas, touradas à corda, capeias raianas, sacrificios taurinos, *encierros* e outros rituais em que o boi está presente e carregado de simbolismos. O Ribatejo é por excelência o território da criação de gado bovino e cavalar na lezíria e no campo, e os espectáculos tauromáquicos tradicionais da zona sul do país adquirem aqui especial relevo. No espectáculo da tourada a música, desempenhada por um trompetista e uma BF, cumpre um papel importante: assinala o início da tourada, acompanha as «lides», e.o. momentos do espectáculo, e marca o espeto de farpas no touro. As touradas da zona sul têm muitas vezes lugar em peque-



Grupo Coral «Os Ceifeiros de Cuba» na Feira de Cuba. Set. 1988. Fotografia e colecção de Salwa Castelo-Branco.

nos recintos adstritos à zona da festa ou mesmo improvisados, e estão a maior parte das vezes ligadas a feiras locais ou regionais. No campo das festas ligadas ao quotidiano do mundo rural — de que os trabalhos colectivos gratuitos e recíprocos observados por E. V. de Oliveira (1955) constituem o melhor exemplo — constata-se no final do séc. xx um declínio acentuado devido ao apagamento dessas actividades. É o caso das vessadas, carreadas, malhas, da entrega do ramo da segada ao patrão, no final da ceifa, das esfolhadas, ripadas e espadeladas, com todo o ludismo que as enformava, bem como dos bailes da arrincada e da fiada do ciclo do linho. Nas vindimas, o ritmo do bombo de rogas marcava o percurso desde o carregar das uvas à pisa, ao baile final e festa da «entrega do ramo» aos patrões, assim como na adiafa (refeição servida aos trabalhadores após uma prestação de serviços) dos trabalhos da apanha da azeitona.

Bibliografia: Ant6nio, Ana Maria et al. (1983) «Os cardadores do vale de Ilhavo», *Ethnologia* 1; Boissevain, Jeremy (1992) *Revitalizing European Rituals*. London: Routledge; Brito, Joaquim Pais de (coord. volume) (1991) *Portugal moderno: Tradições*. Vol. VI. Lisboa: Pomo; Caillois, Roger (1979) *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70; Câmara, José Manuel Bettencourt da (1984) *Para a sociologia da música tradicional açoriana*. Lisboa: ICLP; Cordeiro, Graça Índias (1997) *Um lugar na cidade: Quotidiano, memória e representação no Bairro da Bica*. Lisboa: Dom Quixote; Dumazedlier, Joffre (1976) «Aujourd'hui, à chacun sa mini-fête», *Autrement, la fête, cette hantise* 7: 80-85; Duvignaud, Jean (1973) *Fêtes et civilisations*. Paris: Weber; Ferreira, Manuel Juvenal Pita (1956) *O Natal na Madeira: Estudo folclórico*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo; Godinho, Paula (1995) «Ser rapaz, ir à festa» in *Actas do congresso «A Festa Popular em Trás-os-Montes»*. Bragança: Edições do Nordeste; Id. (1998) «Mordomia e reprodução festiva: O caso da Festa dos Rapazes», *Arquivos da Memória* 4: 35-48; Grisoni, Dominique (1976) «Esquisse pour une théorie de la fête», *Autrement, la fête, cette hantise* 7: 231-239; Isambert, Jean-François (1982) *Les sens du sacré: Fête et religion populaire*. Paris: Ed. de Minuit; Isambert, François-André; Martinon, Jean Pierre (1992/1984) «Fête» in Peter F. Baumberger e Jacques Bersani (ed.), *Encyclopaedia Universalis*. Vol. IX. Paris: Encyclopaedia Universalis; Leal, João (1991a) «A Quaresma» in Joaquim Pais de Brito (coord. volume), *Portugal moderno: Tradições*. Vol. VI. Lisboa: Pomo; Id. (1991b) «O ciclo do Carnaval» in Joaquim Pais de Brito (coord. volume), *Portugal moderno: Tradições*. Vol. VI. Lisboa: Pomo; Id. (1991c) «Páscoa, Maio e Espírito Santo» in Joaquim Pais de Brito (coord. volume), *Portugal moderno: Tradições*. Vol. VI. Lisboa: Pomo; Id. (1994) *As Festas do Espírito Santo nos Açores: Um estudo de antropologia social*. Lisboa: Dom Quixote; Lortat-Jacob, Bernard (1994) *Musiques en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie (Hommes et musiques)*. Paris: Société d'Ethnologie; Marques, Luís (2000) *Tradições religiosas entre o Tejo e o Sado: Os cirios do Santuário da Atalaia*. Lisboa: Instituto de Sociologia e Etnologia das Religiões, UNL; Mesnil, Marianne (1974) *Trois essais sur la fête: Du folklore à l'ethnosémiotique*. Bruxelas: Ed. de l'Université de Bruxelles; Oliveira, Ernesto Veiga de (1955) «Trabalhos colectivos gratuitos e recíprocos em Portugal e no Brasil», *Revista de Antropologia* 3 (1);

Id. (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG; Id. (1984) *Festividades cíclicas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote; Id. (1987) *As festas, um passeio pelo calendário*. Lisboa: FCG; Pereira, Benjamin (1973) *Máscaras portuguesas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar; Id. (1986) *Máscaras portuguesas, exposição na Bienal Universitária de Coimbra*. HCT; Pereira, Eduardo C. N. (1989/1957) *Ilhas de Zargo*. Funchal: CM do Funchal; Raposo, Paulo (2002) *O papel das expressões performativas na contemporaneidade: Identidade e cultura popular*. Diss. de doutoramento, ISCTE; Romão, Isabel Severo Crispim (2001) *Estrutura e dinâmica da ritualidade política no Portugal democrático: 1974-1998*. Diss. de doutoramento, ISCTE; Sanchis, Pierre (1983) *Arraial, festas de um povo: As romarias portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote; Sardenha, José A. (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS; Teixeira, Vasco (1993) «Cirios de Estremadura» in Joaquim Pais de Brito (coord. volume), *Portugal moderno: Tradições*. Vol. VI. Lisboa: Pomo; Vasconcelos, João (1996) *Romarias I e II: Um inventário dos santuários de Portugal*. Lisboa: Olhapiim; Id. (1997a) «Quebrar o quotidiano» in *O tempo da festa*. Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais; Id. (1997b) *Usos do passado na serra de Argô: Tradição e objectificação da cultura local*. Diss. de mestrado, ICS-UL.

CATARINA SILVA NUNES (1) E CLARA SARAIVA (2-4)

FESTA DO AVANTE! Evento anual organizado pelo semanário *Avante!*, órgão do PCP. Inclui concertos, exposições, feiras de produtos regionais, colóquios, debates e comícios, correspondendo à *rentrée* política daquele partido. Normalmente ocorre no início de Set., com a coordenação, para o programa cultural, de Ruben de *Carvalho, juntamente com Fernando Vicente (engenheiro responsável pelas estruturas) e Rogério Ribeiro (artista plástico que concebeu os espaços e a decoração desde a segunda edição em 1977 até meados dos anos 80, marcando definitivamente o figurino plástico). A Festa do Avante! foi configurada com assumida influência da sua congénere francesa, a *festa do jornal *L'Humanité!* A primeira edição do *festival teve lugar em 1976 num ambiente político tenso, nos pavilhões da FIL (Feira das Indústrias de Lisboa). Em 1977 e 1978 decorreu pela primeira vez ao ar livre no Hipódromo do Estádio Nacional, no Jamor, adquirindo a configuração que no essencial permanece até hoje. Entre 1979 e 1986 instalou-se no Parque de Monsanto, no Casalinho da Ajuda; em 1988 e 1989 decorreu em Loures e, desde 1990, em terrenos adquiridos para o efeito pelo PCP, a Quinta da Atalaia, na Amora-Seixal. Esta aquisição permitiu a construção de infra-estruturas fixas, nomeadamente palcos, contando para tal com o trabalho voluntário dos militantes do PCP, que também montam todas as estruturas provisórias. O festival decorre durante três dias no primeiro fim-de-semana de Setembro. Os espectáculos têm lugar em quatro palcos diferentes: Palco 25 de Abril, a maior estrutura cénica permanente ao ar livre em Portugal para espectáculos de maior dimensão (acima das 10 000 pessoas);

Palco 1.º de Maio, em recinto fechado, para espectáculos de menor dimensão; Palco Arraial, para apresentação de *ranchos folclóricos (RF) e *bandas filarmónicas (BF); Palco Juventude (também chamado Palco Liberdade ou Palco Novos Valores), para pequenos espectáculos de grupos de *pop-rock, muitos deles em início de carreira. Existem ainda outros palcos mais pequenos distribuídos por zonas do recinto (num total de oito) e ainda o Avante-teatro, um recinto expressamente utilizado em representações teatrais onde se apresentam companhias profissionais e amadoras. Todo o recinto onde decorre o evento é muitas vezes ocupado por animação de rua (BF, grupos de bombos, RF, e.o.). Paralelamente é realizada a Feira do Livro e do Disco. As actividades incluem uma significativa mostra de artesanato e gastronomia de todo o país e ainda diversas provas desportivas. O programa político compreende um comício, exposições, debates e ainda a «Cidade Internacional», com *stands* e delegações de partidos políticos e organizações estrangeiras. Trata-se de um dos primeiros festivais de música de grande dimensão, responsável pela vinda a Portugal de músicos estrangeiros de renome em diferentes domínios musicais, que até aí muito raramente podiam ser vistos no país. Do ponto de vista téc-

nico, salienta-se o pioneirismo na utilização de equipamentos ao ar livre de som e luz de palco, área em que marcou profundamente o tecido profissional do espectáculo em Portugal, pelo facto de numerosos profissionais (técnicos de som, agentes, directores de palco, produtores, etc.) terem ali começado a sua carreira profissional. Nos primeiros anos denotou-se a vontade de apresentar músicos e grupos que viriam a constituir referência ideológica e estética: Luigi Nono, Area, Archie Shepp (1976), Miriam Makeba, Fairport Convention (1977), Charlie Haden (1978); Max Roach, Mercedes Sosa (1979); a primeira metade dos anos 80 é marcada pela presença de intérpretes brasileiros — Chico Buarque, Edu Lobo (1980), Ivan Lins (1981), Baden Powell (1982), Elba Ramalho e Luís Gonzaga (1983), Alceu Valença (1984), Beth Carvalho (1986); na segunda metade dos anos 80, notou-se um reforço da presença de músicos africanos — Manu Dibango (1985), Mory Kanté (1988), Salif Keita, Ray Lema, Kassav (1989); no final dos anos 80 e no início dos anos 90 acentuou-se a vinda de grupos *folk* como Boys of the Lough (1989), Dubliners (1990) ou The Chieftains (1992), Oyster Band (1993) e Ron Kavana (1994). Destaque ainda para a presença de músicos *folk* norte-americanos — Richie Havens (1979), Tom



Festa do Avante!. Arquivo do semanário O Avante!

Paxton (1980), Odetta (1981), Judy Collins (1983), The Band (1985), Melanie Safka (1989) — e cubanos — Sara Gonzalez (1976 e 1986), Noel Nicola e Compay Segundo (1978), Irakere (1981), Arturo Sandoval (1984). Desde a primeira edição, este evento revelou-se central para a apresentação de intérpretes nacionais nos diferentes domínios musicais, com particular enfoque na *música popular portuguesa, no *folclore e no *pop-rock*, que, neste evento, tinham o ponto alto das suas digressões ao atrair, durante os anos 70 e 80, o público mais numeroso por espectáculo no país. Desde a segunda metade dos anos 90, os principais intérpretes são quase sempre portugueses. A título de exemplo indicam-se: Pedro *Abrunhosa, *Delfins, *Madredeus, *Xutos & Pontapés, Sérgio *Godinho, Adriano Correia de *Oliveira, Luís *Cília, *Gaiteros de Lisboa, *Brigada Victor Jara, Jorge *Palma, Resistência, *Samuel, Carlos *Paredes, *Trovante, *Sétima Legião, Paulo *Gonzo, Essa Entente, Carlos *Mendes, Paulo de *Carvalho, Fernando *Tordo, *Vitorino, Janita *Salomé, Rui *Velo, *Fausto, Júlio *Pereira, *Jáfumega, Rão *Kyao, *Trabalhadores do Comércio, *UHF, Roquívários, *Rádio Macau, *GNR, *Clã, *Almanaque, Ronda dos Quatro Caminhos, *Peste & Sida, *The Gift, *Belle Chase Hotel, e.o.), muitos deles actuando em várias edições do evento e aí lançando discos ou digressões. Grupos como Trovante (que aqui se estreou) ou *Telectu (que tem actuado todos os anos aproveitando a oportunidade para convidar um ou mais intérpretes internacionais, com quem se apresenta) têm as suas carreiras indissociavelmente ligadas a este evento. Também certos domínios musicais beneficiaram da participação na Festa por aí encontrarem espaço de apresentação fora de festivais especializados, nomeadamente os intérpretes e grupos portugueses de *jazz (Maria *João, Mário *Laginha, António Pinho *Vargas, Laurent *Filipe, Quinteto António Ferro, Sons da Lusofonia, Carlos *Martins, Carlos *Bica, Zé *Eduardo, José *Peixoto, Cal Viva, Idéfix, Carlos *Barretto, Bernardo *Sassetti, Carlos *Zíngaro), proporcionando maior visibilidade a grupos que normalmente se apresentavam em pequenas salas de espectáculo ou frequentavam os múltiplos concursos de música moderna (Croix Sainte, *Pop dell'Arte, *Mler Ife Dada, Murturi, Ploplot Pot, *Capitão Fantasma, Tina and the Top Ten, Lulu Blind), ou aproveitando o fenómeno *rap (com a apresentação de *General D, *Boss AC, Family, TWA, *Da Weasel), e muitos dos músicos africanos radicados em Portugal (Celina *Pereira, Dany *Silva, Paulino *Vieira, Issabary, Bulimundo, Tito *Paris, Waldemar *Bastos, Kiki Lima). Desde a sua primeira edição que inclui um programa

de *fado, apresentando regularmente, além de numerosos amadores, nomes como Carlos do *Carmo, Maria Amélia Proença, Beatriz da *Conceição, António *Rocha, *Camane, Mafalda Arnauth, *Misia, Ana Sofia Varela, Katia Guerreiro e Mariza. Tendo em várias edições apresentado espectáculos de música de câmara nos auditórios, iniciou em 1996 uma série de concertos de música sinfónica no Palco 25 de Abril com apresentações da Orquestra Metropolitana de Lisboa (dir. Miguel Graça *Moura) e dos pianistas António *Rosado e Jorge *Moyano. A dimensão única deste evento é bem atestada pelas c. 500 000 pessoas que anualmente assistiam à Festa do Avante! nos seus primeiros 10 anos. Na última década do século, a maior regularidade de apresentação de intérpretes internacionais em megaconcertos de estádio e o surgimento de numerosos festivais de Verão [VER Festival] patrocinados por empresas terão contribuído para a diminuição da prevalência deste evento no meio musical português, embora mantenha as suas características iniciais. A Festa do Avante! continua a ser central para a vida política e financeira do partido.

Bibliografia: Carvalho, Ruben de (1996) «Vinte festas: Da FIL à Atalaia», *O militante* (Set./Out.).

PEDRO FÉLIX

FESTIVAL. 1. Geral. 2. Música erudita. 3. Folclore. 4. Jazz. 5. Pop-rock. 6. Dança.

1. Geral. Evento ou conjunto de eventos onde são apresentados espectáculos musicais, podendo igualmente integrar outras artes performativas, como a *dança, e um leque diversificado de actividades. Por vezes assume um carácter competitivo, disputando-se a qualidade das interpretações ou das composições. Habitualmente de periodicidade anual, realiza-se em épocas e locais previamente definidos, sobretudo no Verão, decorrendo em alguns casos durante vários dias. Além dos espectáculos, integra frequentemente seminários, conferências, colóquios, palestras, debates, *workshops*, *masterclasses*, exposições, feiras, sessões cinematográficas, cursos e sessões didácticas, e.o. Alguns eventos designados por «ciclo de concertos», «ciclo musical», «semana de música», «jornada», «*festa», «encontro» ou «concurso», e.o., partilham as mesmas características. O financiamento e a organização de festivais, muitas vezes a cargo de diversas entidades públicas e privadas (autarquias, organismos relacionados com a actividade turística, associações culturais, empresas e escolas de música, e.o.), articulam-se frequentemente com estratégias regionais ou empresariais para o desenvolvimento e autopromoção através de actividades culturais e turísticas. Segundo Martinho e Neves (1999), durante as décadas de 80 e de

90 aumentou significativamente a ocorrência de festivais, bem como a sua diversificação, tendo lugar sobretudo nas regiões norte e de Lisboa e Vale do Tejo. Entre 1997 e 1999 o Estado apoiou financeiramente c. 75 festivais, investindo 293 000 contos (c. 1 465 000 euros) distribuídos em concursos públicos organizados pelo Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAE) («Concursos de Apoio à Actividade Musical de Carácter Profissional e de Iniciativa não Governamental»), procurando desenvolver os domínios da *música erudita (225 000 contos, c. 1 125 000 euros), do *jazz (44 000 contos, c. 220 000 euros) e da «música étnica» (24 000 contos, c. 120 000 euros) (id.). O desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação durante o séc. XX, associado à necessidade de criação de produtos turística-mente exploráveis [VER Turismo], estimulou a realização de festivais, especialmente a partir da década de 50, que procuraram captar um elevado número de espectadores, contribuindo fortemente para o desenvolvimento sazonal de economias locais ou regionais. Deste modo, surgiram festivais, muitas vezes internacionais, frequentemente geridos a partir dos grandes centros urbanos, realizados em pequenas localidades afastadas dos centros de decisão, valorizadas sobretudo pela sua arquitectura, paisagem natural ou localização (a Semana Internacional de Piano de Obidos ou o *Festival de Vilar de Mouros, e.o.). Num festival são geralmente apresentadas obras relacionadas através de um domínio musical, instrumento musical, formação instrumental, período, compositor, intérprete ou evento (celebração de uma data, p.ex.), sendo frequente a simultaneidade de várias das categorias mencionadas. Unificados tematicamente através do domínio musical são frequentes os festivais de *música erudita (*Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim, p.ex.), *pop-rock (Concurso de Música Moderna do *Rock Rendez-Vous, p.ex.), *folclore (*Festival Nacional de Folclore do Algarve, p.ex.), *música popular (*Festival Intercéltico do Porto, p.ex.), *jazz (*Festival Internacional de Jazz de Cascais, p.ex.), *música ligeira (*Festival RTP da Canção, p.ex.) e *fado (*Grande Noite do Fado, p.ex.), e.o. Unificados em torno de um instrumento musical assinalam-se os festivais de órgão (Festival Internacional de Órgão de Lisboa, p.ex., organizado pela *Juventude Musical Portuguesa), piano (Festival Internacional de Piano, p.ex.), *gaita-de-foles (Festa da Gaita de Foles, p.ex.), *concertina (Festival de Concertina e Cantares ao Desafio do Concelho Trofense, p.ex.) e *acordeão (Semana Internacional de Acordeão de Alcobaça, p.ex.), e.o. Unificados por meio da formação instrumental são exemplificativos os festivais de: *coros (Encontro de Coros da Associação de Coros da Área

de Lisboa, p.ex.), *bandas filarmónicas (Festival Internacional de Bandas Filarmónicas, p.ex.) e *tunas (Festival Internacional de Tunas do Instituto Superior Técnico, p.ex.), e.o. As secções que se seguem não pretendem abordar exaustivamente todos os tipos de festivais, procurando sobretudo focar os domínios musicais em que os festivais desempenharam um papel preponderante. **2. Música erudita.** Os primeiros festivais de música erudita em Portugal tiveram lugar na década de 50 por acção da recém-criada *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). A primeira edição (experimental) ocorreu em 1957, em Lisboa, sendo a iniciativa alargada a outros centros urbanos nos anos sucessivos e ampliada no que diz respeito ao número e à variedade de concertos. A importância dos grupos vocais e instrumentais, das *orquestras, companhias de ópera e bailado, dos solistas e compositores de renome internacional que participavam nas suas edições transformou os festivais da FCG em grandes acontecimentos que absorveram uma grande parte do público dos concertos regulares e da ópera. Os Festivais Gulbenkian prolongaram-se até 1970, data da conclusão dos auditórios da nova sede da FCG e do início das temporadas regulares. Antes disso, os concertos dos festivais mencionados realizavam-se noutros espaços da cidade como o *Coliseu dos Recreios de Lisboa ou o *Teatro Nacional de São Carlos. Foi também no Verão de 1957 que surgiram as Jornadas Musicais de Sintra (mais tarde designadas como *Festival de Música de Sintra) enquanto pólo cultural de dinamização turística. Estas primeiras iniciativas surgiram numa época em que a «tradição europeia» dos festivais de música de Verão há muito se encontrava enraizada e manifestava uma tentativa de união e sistematização. Um dos resultados foi a criação, em 1952, da Associação Europeia de Festivais de Música, por iniciativa do filósofo Denis de Rougemont e do maestro Igor Markevitch (a partir de 1992, passou a designar-se Associação Europeia de Festivais). Os 15 festivais fundadores iniciaram as actividades tendo como premissa um «alto ideal artístico» e como objectivo a «divulgação de manifestações musicais de elevada qualidade que, pela sua temática, tradição musical das regiões de acolhimento, beleza paisagística ou ambiente peculiar dos seus locais permitam a continuidade de tradições enraizadas na História da Europa e a consciência do significado da música na cultura dos povos». Dos festivais portugueses, apenas o *Festival de Música da Costa do Estoril viria a ser integrado nesta associação (1983). Apesar de a sua primeira edição ter ocorrido apenas em 1975, este é um dos festivais mais antigos em Portugal, tendo as suas raízes nos Cursos Internacionais de Música, da Costa do Sol,

criados em 1962. As personalidades internacionais (e algumas nacionais) de primeiro plano convidadas a leccionar os cursos apresentavam-se também em concerto, contribuindo assim para o enriquecimento da vida musical e dos padrões de qualidade numa época em que a oferta era ainda bastante escassa. Depois destes exemplos pioneiros, só após o 25 de Abril se assistiu ao nascimento de novos projectos, com uma proliferação acentuada a partir dos anos 90. No entanto, apesar de um crescente número de iniciativas fora dos grandes centros, o interior do país permanecia, no final do séc. xx, como a zona mais carenciada. Tal como nos casos de Sintra e do Estoril assistiu-se, nalguns casos, ao envolvimento dos departamentos de turismo, de algumas autarquias, de escolas de música, bem como de iniciativas individuais, na criação e produção dos festivais. Na primeira situação temos, p.ex., o caso dos festivais do Algarve (fundado em 1976) e da Póvoa de Varzim (1979). No que diz respeito a projectos que nasceram associados a estabelecimentos de ensino da música é possível citar os exemplos de Leiria (1982), Espinho (1978), Santa Maria da Feira (1997), Tomar (1988), Castelo Branco (1995) ou Vila Nova de Gaia (1994). Eventos como o *Festival dos Capuchos (1981) e o Festival Internacional de Música de Coimbra (1992), contando com apoios de natureza diversa (das autarquias a patrocinadores privados, passando pelo IPAE), nasceram por iniciativa individual, respectivamente graças à acção de José Adelino Tacanho (director artístico do Festival dos Capuchos) e da produtora Papagueno (no caso de Coimbra). Outras iniciativas incluem o Festival de Música da Casa de Mateus — cuja primeira edição teve lugar em 1985 (designado «Música na Região Norte» a partir de 1995) e associado aos Cursos Internacionais de Música, que decorrem desde 1979 (constituindo o conjunto das duas iniciativas os Encontros de Música da Casa de Mateus) — ou festivais mais especializados, dedicados a um instrumento ou área musical específica. É o que acontece com os Festivais de Guitarra de Santo Tirso e da Trofa ou o Festival de Órgão, que se realiza em Lisboa desde 1998, aproveitando o rico património organístico da capital e arredores. No campo da música do séc. xx, salienta-se o Festival de Electroacústica Música Viva, idealizado por Miguel *Azguime, e as Jornadas Nova Música, em Aveiro (desde 1997), ambos associados a uma forte componente pedagógica. Também a Madeira e os Açores têm sido palcos de festivais de música erudita, com destaque para o MusicAtlântico, que se realiza desde 1999 e que conta normalmente com concertos em todas as ilhas do arquipélago açoriano. No final do séc. xx, para

além dos festivais de Sintra, Estoril, Capuchos e Póvoa de Varzim, de entre os eventos de maior peso no que diz respeito à qualidade das programações e dos intérpretes participantes há a destacar o Festival Internacional de Música de Espinho, que tem dado especial destaque ao piano e à percussão (e como tal à música do séc. xx), e o interesse das programações temáticas do Música em Leiria e do Festival de Coimbra. Outro aspecto a notar reside no facto de estes últimos festivais encomendarem obras a compositores portugueses contemporâneos.

3. Folclore. Os festivais de *folclore são apresentações públicas de ranchos ou grupos folclóricos que podem ser organizadas pelos próprios ranchos ou por instituições, como câmaras municipais e juntas de turismo, ou outros organismos públicos ou privados. No final do séc. xx os festivais tinham um carácter expositivo, ou seja, não existia qualquer intenção competitiva formal. Em 1958, a Câmara Municipal de Lisboa, a *FNAT e o *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) organizaram o I Grande Festival Nacional de Folclore, integrado nas Festas da Cidade de Lisboa (Melo 2001). A actuação dos ranchos (sobretudo do Minho, da Beira Litoral e do Ribatejo) foi o elemento mais valorizado no festival, que consistiu afinal num concurso de *ranchos folclóricos (RF). Para o efeito foi constituído um «júri de selecção» composto por Mário de Albuquerque, Jorge *Dias, Mário de Sampaio *Ribeiro, Luís *Chaves, Júdice da Costa e Jorge Felner da Costa, reconhecidos no meio etnográfico português, que ajudaram a autorizar o formato do festival. No princípio da década de 60, esse formato sofreu alterações relacionadas com o desinvestimento institucional nos RF e com a criação de outros eventos destinados a públicos diferentes (id.: 202-203). No final do séc. xx, durante os fins-de-semana dos meses de Jul., Ago. e Set., realizavam-se por todo o país centenas de festivais de folclore organizados pelos RF. Todos os grupos que pertenciam à *Federação do Folclore Português (FFP) tinham por obrigação estatutária organizar um festival por ano e um festival internacional de dois em dois anos. Para isso convidavam grupos nacionais e estrangeiros, procurando não exceder os sete grupos convidados, e apresentando, tanto quanto possível, uma grande diversidade de desempenhos musicais, cénicos e coreográficos. A grande maioria dos festivais internacionais incluía apenas um ou dois grupos estrangeiros, normalmente provenientes de Espanha, França ou Itália. Este número reduzido de grupos prendia-se com os elevados custos que este tipo de festivais acarretava e também com as condições logísticas. Na quase totalidade dos casos, o grupo convidado pagava as despesas

de transporte, mas era ao grupo que acolhia que cabiam as despesas de instalação — distribuindo os convidados pelas casas dos elementos do grupo organizador — e de alimentação. A grande maioria dos festivais decorria à noite, ao ar livre. Os grupos convidados deviam comparecer no local no final da tarde. Era-lhes oferecido um jantar, normalmente durante uma cerimónia de boas-vindas, cujas condições dependiam muito do orçamento do grupo organizador e do tipo de apoios que recebia das entidades locais. Em muitos casos as câmaras municipais e as juntas de turismo apoiavam este tipo de iniciativas. Antes do festival tinha lugar o *cortejo etnográfico, ao qual se seguia, já no palco, uma cerimónia protocolar de troca de lembranças entre os grupos convidados e o grupo organizador, entregues, habitualmente, por personalidades de reconhecido mérito quer no domínio do folclore quer no âmbito das instituições locais. O festival não deveria durar mais do que três horas. Cada grupo podia actuar durante 15 minutos mas a sua presença em palco durava c. 20 devido à intervenção do «apresentador», um folclorista que era propositadamente convidado para o efeito e que fazia a apresentação de cada grupo assim como de cada uma das *modas interpretadas, incidindo sobre os aspectos coreográficos e sobre a origem das danças. Na maioria dos casos, o festival iniciava-se com a actualização do grupo organizador e deveria desenrolar-se num crescendo qualitativo que era definido pelos directores do festival. No caso dos festivais internacionais eram os grupos estrangeiros que actuavam no fim. Faziam parte do festival uma tribuna de honra na qual se encontrava sempre um representante da FFP, que aqui tinha também a função de observar os grupos, atestando o seu desempenho e o modo como ele se enquadrava ou não nos propósitos e objectivos da federação. Existia ainda uma quermesse e a venda de rifas que se destinava a angariar fundos para o grupo que organizava o festival. **4. Jazz.** Exceptuando alguns casos isolados (I Festival Internacional de Jazz de Coimbra, Mai. 1967, com Dexter Gordon, e I Festival de Jazz do Porto, Abr. 1971, só com formações portuguesas), é a partir do *Festival Internacional de Jazz de Cascais (FIJC), iniciado em 1971 e organizado por Luís *Villas-Boas, que se pode falar de uma prática regular de festivais de jazz em Portugal. Depois do fracasso de outras tentativas que não passaram das primeiras edições (Sintra e Figueira da Foz, 1976; Espinho, 1977; Algarve, 1978), só em 1982 surgiu um novo festival, Jazz Num Dia de Verão (Parque Palmela, Estoril), que logrou consolidar-se, tornando-se o mais antigo das c. duas dezenas de festivais mais dispersos pelo continente, Açores e Madeira. So-

bretudo a partir dos anos 90, assistiu-se a uma proliferação que alterou de forma radical o panorama nacional dos concertos de jazz, multiplicando o seu número e deslocando a sua existência para o âmbito das autarquias (com excepção de Jazz em Agosto, organizado pelo *Acarte/FCG), e de Jazz no Parque, da Fundação de Serralves). Em simultâneo com este processo de dinamização, verificou-se uma drástica redução da prática de concertos isolados, organizados por produtores privados ou outras entidades públicas, gerando-se uma grande concentração de concertos integrados em festivais, que por sua vez tendem a fixar-se num pequeno número de meses, em detrimento de uma benéfica oferta mais regular. Uma situação que, todavia, não obistou a que, desde o FIJC, os festivais se tenham tornado os principais impulsionadores da divulgação do jazz ao vivo em Portugal. No final do séc. xx, de entre os festivais que adquiriram (ou procuraram) uma identidade própria, destacam-se Estoril Jazz/Jazz Num Dia de Verão (criado em 1982), Jazz em Agosto (1984), Festival de Jazz do Porto (1991), Guimarães Jazz (1992), Jazz no Parque de Serralves (1992), Loulé (1995), Faro (1996) Seixal Jazz (1996), Matosinhos em Jazz (1997), Angra Jazz (1999). **5. Pop-rock.** A edição de 1971 do *Festival de Vilar de Mouros é geralmente considerada o primeiro festival a ter apresentado predominantemente agrupamentos de *pop-rock*. Porém, há registo nos anos 60 de festivais e concursos (nomeadamente o *Festival RTP da Canção) que, embora maioritariamente dedicados à *música ligeira, incluíam nos respectivos programas agrupamentos conotados com o *rock* (*Objectivo, *Ekos, Claves, *Conchas, Chinchilas). Embora distantes e com impacte controlado pela censura vigente, os festivais de Monterey (1967) e de Woodstock (1969) serviram de modelo para a organização da maioria dos festivais da década de 70. A intenção de emular estes modelos internacionais acabou por denunciar as limitações técnicas na sua organização. No entanto, ao longo da década de 70, assistiu-se por todo o país à realização de festivais de *rock* (alguns dos quais dedicados a subgéneros, como o Festival de Almada, que se dedicava ao *hard rock*), muitas das vezes designados por «encontros de juventude», etc. O tipo de evento reflectia de certa forma uma tradição política de criação de espaços de sociabilidade extraordinários, onde, muito mais que o consumo musical, interessava a participação no espaço festivo que invocava. Ao longo das décadas de 70 e 80, a *Festa do Avante! constituiu o único evento regular deste tipo. Ao longo da década de 80, reflectindo as limitações económicas sentidas no país, a organização deste tipo de evento ra-

reou. Eventos como o Live Aid (em que o evento musical se associava a causas humanitárias) influenciaram a organização de festivais de música um pouco por toda a Europa, embora em Portugal só na década de 90 tal efeito possa ser referido. No início desta década, com o desenvolvimento do mercado discográfico e de espectáculos, assim como dos próprios recursos técnicos, a circulação crescente de artistas internacionais e o surgimento em Portugal de empresas especializadas na organização deste tipo de eventos (das quais se destaca, desde 1991, a Música no Coração) levaram ao aparecimento de uma série de festivais cujo programa incluía diversos subdomínios do *pop-rock*: Festival Paredes de Coura (1993), Festival Super Bock Super Rock (1994), Festival Sudoeste (Zambujeira do Mar, 1997). No final do séc. xx, uma grande parte destes festivais estava associada a marcas de bebidas alcoólicas, que patrocinavam maioritariamente o evento, algumas das vezes associando o nome de determinada marca ao do festival (Super Bock Super Rock, Festival Imperial ao Vivo). Surgiu a expressão «festival de Verão» para designar um evento musical que ocorria ao longo de vários dias, normalmente em locais afastados dos centros urbanos (espaços turísticos que funcionavam como destino durante as férias escolares, geralmente entre Mai. e Set.). Para além dos espectáculos musicais, estes festivais incluíam uma série de outras actividades associadas sobretudo a consumos e práticas juvenis, nomeadamente roupas, desportos radicais, bem como actividades (sessões de autógrafos, lançamento de fonogramas) e *merchandising* (*T-shirts*, cartazes, e.o.) associados à promoção das **bandas* (sobretudo aquelas em início de carreira). A organização destes festivais procurou inscrever-se de forma progressiva num roteiro internacional. Além dos anteriormente referidos, há a destacar a realização dos festivais Portugal ao Vivo (1993, 1995), dedicado exclusivamente a apresentação de bandas portuguesas, e o Festival Filhos da Madrugada, realizado em 1994, na sequência da edição do fonograma homónimo de homenagem a José **Afonso*, que contém 21 versões de canções daquele autor por 20 agrupamentos musicais portugueses. O acesso a canais temáticos de música (MTV, VH1, Sol Música, MCM, e.o.) formou novos públicos, o que contribuiu para a promoção dos eventos e dos meios de comunicação social, levando a que estes procurassem a exclusividade dos direitos da exibição dos festivais de *pop-rock*. A visibilidade que o modelo de organização de festival acima descrito proporcionou levou a que fosse implementado noutro tipo de eventos como, p.ex., as Queimas das Fitas (pela centralidade que passou a

conferir aos concertos, nomeadamente através da presença de artistas de renome internacional). **6. Dança.** O festival de dança, enquanto encontro periódico, realizado num intervalo de tempo normalmente concentrado, engloba tanto os eventos designados por folclóricos como os que se enquadram no âmbito da dança contemporânea de carácter profissional. Os primeiros festivais foram institucionalizações de festividades sazonais, como as dos santos populares realizados em Jun. e que em Lisboa incluíam **marchas* [VER Marchas Populares de Lisboa]. A realização destes desfiles, patrocinados pelo poder municipal a partir da década de 30, continuaria até ao 25 de Abril de 1974. Neste ano, interromper-se-iam as marchas pela sua filiação na **política cultural* do Estado Novo, para serem recuperadas, dez anos mais tarde, em nome da preservação da tradição e da identidade cultural. A partir da década de 40, a FNAT, paralelamente à acção do SNI, foi responsável pela organização de festivais de folclore por todo o país e pela representação portuguesa em festivais internacionais. Com as alterações políticas introduzidas em 1974 e a extinção da FNAT, foi fundado o **INATEL*, organismo que, no final do séc. xx, continuava a dispor de uma Divisão de Etnografia e Folclore, inscrevendo no seu programa o apoio aos festivais folclóricos. Em 1996, um projecto independente de realização de um festival de reencontro do património coreográfico e musical, sobretudo de tradições portuguesas e europeias, deu origem ao I Festival Internacional de Danças Populares (Festival Andanças), cuja primeira edição teve lugar em Évora e as seguintes na serra da Gralheira, em São Pedro do Sul. Na sequência deste evento foi fundada, em 1998, a Pédexumbo (Associação para a Promoção da Música e da Dança), que passou a organizar o festival. No contexto das já referidas alterações políticas, culturais e sociais introduzidas com a revolução de Abril, surgiram propostas inovadoras na criação coreográfica contemporânea e um conjunto de festivais de dança que não só acompanharam, promoveram e divulgaram uma geração de criadores emergentes, como deram maior visibilidade ao conjunto do quadro coreográfico nacional. Uma iniciativa pioneira, se bem que não exclusivamente vocacionada para a dança, foi a Bienal Universitária de Coimbra (BUC), que, já em 1984, na altura sob a designação «Semana Internacional de Teatro Universitário», apresentara dança portuguesa contemporânea. Em 1990, a BUC, em parceria com o Comissariado para a Europália 91-Portugal, acolheu um conjunto de espectáculos de jovens criadores portugueses, representativos da emergente Nova Dança Portuguesa. Alguns destes criadores apresentaram-se no ano se-

guinte na Bélgica, no âmbito da Europália 91-Portugal. Este foi o primeiro evento com efectivos resultados na divulgação internacional da jovem dança portuguesa, ao qual se seguiram outros, como aconteceria com a alargada representação de dança em Frankfurt, programada pela Kunstlerhaus Mousonturm, de Frankfurt, Danças na Cidade (DC) e Sociedade Portugal-Frankfurt, em 1997, ano em que Portugal foi o país convidado na feira do livro desta cidade. Depois das Mostras de Dança Portuguesa que o Serviço ACARTE da FCG realizou em 1989, 1990 e 1991, em Lisboa, promovendo a criação contemporânea, a organização DC programaria, a partir de 1993, em Lisboa, um festival de dança contemporânea com forte representação portuguesa. Têm surgido outros festivais de dança, entre os quais há que destacar a Mostra de Dança Contemporânea, em Loulé, organizada pela Devir. É ainda de referir a inclusão da dança contemporânea em festivais de teatro como o Citemor, em Montemor-o-Velho, o Festival X, no Ginjal, e o P.O.N.T.I., no Porto.

Bibliografia: Castro, Augusto de (1940) *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Imp. Nacional de Publicação; Dionísio, Eduarda (1994) «As práticas culturais» in António Reis (coord.) *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: CL; Fazenda, Maria José (coord.) (1997) *Movimentos presentes: Aspectos da dança independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia; Danças na Cidade; França, José-Augusto (1980) «1940: Exposição do Mundo Português», *Col. Ar.* (2.ª série, 45): 34-47; Livio, Tito (1971) «Vilar de Mouros: A constatação de uma incultura musical», *MC* 21: 13; Martinho, Teresa Duarte; Neves, José Soares (1999) «Festivais de música em Portugal», *Folha Obs* 1; Melo, Daniel (2001) *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: ICS; Oliveira, Ernesto Veiga de (1971) *Apointamentos sobre museologia: Museus etnológicos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar; Rosas, Fernando (coord.) (1994) «O Estado Novo (1926-1974)» in José Mattoso (dir.) *História de Portugal*. Vol. VII. Lisboa: CL; Valente, José Carlos (1999) *Estado Novo e alegria no trabalho: Uma história política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Colibri-INATEL; www.euro-festival.net/Efichome/history.cfm [site da Associação Europeia de Festivais].

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR (1), CRISTINA FERNANDES (2), SUSANA SARDO (3), ANTÓNIO CURVELO (4), HUGO SILVA E PEDRO FÉLIX (5) DANIEL TÉRCIO E MARIA JOSÉ FAZENDA (6)

FESTIVAL DE MÚSICA DA COSTA DO ESTORIL. Foi fundado em 1974, no âmbito da Junta de Turismo da Costa do Sol, como complemento aos Cursos Internacionais de Música, criados em 1962. Teve a sua primeira edição em 1975, passando a ser organizado pela Associação de Música da Costa do Estoril a partir de 1981 e decorrendo em diversos locais (Lisboa, Cascais, Colares, Estoril). Com direcção artística de Piñero *Nagy, o festival centrou-se desde o início na *música erudita, alargando pontualmente o seu âmbito a outros domínios musicais ou práticas performativas como a *dança, o *jazz ou a *música tradicional. Foi o respon-

sável pela apresentação em Portugal de alguns dos mais reconhecidos intérpretes mundiais (Mstislav Rostropovich, Rudolf Nureyev, Marcel Marceau, Baden Powell, Orquestra Barroca da Comunidade Europeia, As Grandes Vozes Búlgaras, Hilliard Ensemble, Ópera do Tibete, Ballet da Ópera de Nice), contribuindo simultaneamente para a difusão de jovens compositores. Neste festival foram estreadas mais de uma centena de obras (Fernando *Lopes-Graça, Jorge *Peixinho, Joly Braga *Santos, Luís de Pablo, Ohana, Messiaen, Ligeti, Cage, Donatoni, Feldman). Trata-se do único festival português a pertencer, desde 1983, à Associação Europeia de Festivais.

CRISTINA FERNANDES

FESTIVAL DE MÚSICA DE SINTRA. Iniciado em 1957 sob a designação de Jornadas Musicais de Sintra, constituiu-se como um evento de animação turístico-cultural que pretendia abarcar diversas formas de expressão artística (bailado, música de câmara, ópera, teatro) e divulgar o património natural e arquitectónico da região. O festival foi suspenso entre 1974 e 1982. O ano de 1988 marcou a autonomização do bailado relativamente às actividades musicais, que passaram a ser consagradas às temáticas do piano e do romantismo. Sob a direcção artística de Luís Pereira *Leal, apresentou o piano nas suas várias vertentes (como solista, com orquestra e em recitais de câmara), propondo programas centrados em obras do repertório romântico (com algumas incursões em obras raramente ouvidas), interpretadas por músicos consagrados a nível nacional e internacional ou intérpretes jovens em início de carreira. Manteve por esse motivo relações estreitas com os concursos internacionais de piano (p.ex., os concursos Tchaikovsky, Van Cliburn, Leeds ou *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta), cujos vencedores são regularmente convidados a actuar nas suas edições. Apoiou a edição de fonogramas com as sonatas para violino e piano de Brahms por Gerardo *Ribeiro e António *Rosado, e de Beethoven por G. Ribeiro e Pedro *Burmester (ambos editados pela RCA Classic).

CRISTINA FERNANDES

FESTIVAL DE MÚSICA DOS CAPUCHOS. Criado em 1981 por iniciativa de José Adelino Tacanho, o seu director artístico, em parceria com António Wagner *Diniz, distinguiu-se pela organização do programa, com eventos a repartir-se entre Lisboa e o distrito de Setúbal. Cada edição tem um fio condutor temático, numa vertente que privilegia a apresentação inusitada e o cruzamento de diferentes práticas performativas (teatro ou *dança). Apesar de a *música erudita corresponder a uma parte substancial da

programação (com a actuação de grupos e intérpretes instituídos no domínio: o Ballet, o Coro e a Orquestra Gulbenkian, Ensemble a Sei Voci, La Petite Bande, Sonatori della Gioiosa Marca, Les Talents Lyriques, Jorge *Moyano, Artur *Pizarro com António *Rosado e Mário *Laginha com Pedro *Burmester, e.o.), estabeleceu ligações com práticas musicais de outras culturas (árabe, turca e cigana) e domínios (*fado e *jazz). O seu carácter inovador estendeu-se igualmente a novas formas de promoção (através dos conteúdos das notas de programa e da iconografia associada) e produção de espectáculos (realizando eventos paralelos, tais como passeios, piqueniques, etc.), assim como à subversão dos moldes tradicionais do concerto, com a exploração de locais de actuação pouco convencionais (piscinas, grutas, jardins).

CRISTINA FERNANDES

FESTIVAL DE VILAR DE MOUROS (FVM). A primeira referência a um *festival na aldeia de Vilar de Mouros (Caminha, Viana do Castelo) data de 1937. Tratava-se de um festival infantil que incluía teatro, fogo-de-artifício, um bazar e venda de produtos regionais. A denominação Festival de Vilar de Mouros foi adoptada em 1965 para designar o primeiro festival de *folclore desta localidade, evento que se repetiria nos dois anos seguintes, atraindo maioritariamente um público local. Além da música, o festival incluía espectáculos de pirotecnia, gastronomia regional e uma exposição de artesanato do Alto Minho. Inicialmente motivado pelo desejo de engrandecer a Festa de Nossa Senhora da Peneda (8 Set.), António Barge (1916-2002), médico natural de Venade (Caminha) e organizador do evento até 1971, pretendeu igualmente promover o *turismo na região, permitindo assim gerar receitas que melhorariam a vida dos habitantes do concelho de Caminha, bem como incrementar o intercâmbio luso-galaico e desenvolver o artesanato e o turismo rural. Rompendo com o modelo do Festival de Folclore, a 4.^a edição (3-4 Ago. 1968) apresentou intérpretes e grupos de vários domínios musicais, tendo atraído 15 000 espectadores num fim-de-semana. Inspirando-se fundamentalmente no modelo do Festival de Woodstock (1969), A. Barge introduziu no programa de 1971 um fim-de-semana dedicado exclusivamente a domínios musicais associados à juventude, o que valeu a esta edição o epíteto de «Woodstock português». O principal pretexto foi a comemoração dos 900 anos da doação de Vilar de Mouros à Sé de Tui pelo rei D. Garcia da Galiza (1071). Para este efeito, A. Barge encomendou duas obras de *música erudita: *Dom Garcia*, cantata cénica de Joly Braga *Santos com poemas de Natália Correia e David *Mourão-Ferreira,

e *Sinfonia concertante*, de António Victorino d'*Almeida. O cartaz do Festival Internacional de Música Moderna (denominação do segundo fim-de-semana da edição de 1971) contou com Elton John e Manfred Mann como cabeças de cartaz. Apresentaram-se igualmente os seguintes agrupamentos musicais portugueses, que após sorteio actuaram por esta ordem: Sindikato, Cellos, *Pop Five Music Incorporated, *Psico, Bridge, *Quarteto 1111, Pentágono, *Objectivo, Chinchilas e Contacto. O festival terminou com um terceiro fim-de-semana (14 e 15 Ago.) em que actuaram o *Duo Ouro Negro e Amália *Rodrigues. Em 1982, o festival voltou a ter nova edição (31 Jul. a 8 Ago.). A coordenação esteve a cargo da Câmara Municipal de Caminha, que convidou para a organização A. Barge e A. V. d'Almeida, tendo este último assumido a função de director artístico. Os outros responsáveis pela programação de *jazz e de *pop-rock foram Rui *Neves, Jorge Lima *Barreto e Rui Simões. Esta edição apresentou um cartaz muito variado, de onde se destacaram grupos como The Stranglers, U2, Ecco & The Bunnymen, Johnny Copeland Chicago Blues Band, Durutti Column, Sun Ra, e.o. O FVM de 1982 está registado num filme que Vítor Gonçalves realizou para a RTP, que inclui depoimentos de habitantes da aldeia e algumas das actuações desta edição. Com o progressivo desinteresse da Câmara Municipal de Caminha pela organização do festival, este passou a ser organizado pela junta de freguesia, que, a propósito do Ano Europeu da Música (1985), organizou um evento musical, com dimensões reduzidas em relação às edições de 1971 e 1982, tendo sido criado para este efeito o Centro de Instrução e Recreio Vilarmourense. Para se demarcar das edições anteriores, foi denominado «Encontro de Música Popular», integrando a programação nos Encontros de Vilar de Mouros (19 a 28 Jul. 1985). O objectivo foi associar à música um convívio entre *associações recreativas do concelho, um ciclo de *cinema, colóquios, exposições, teatro e actividades ao ar livre. Estes encontros distinguiram-se das duas edições anteriores do festival pela exclusão do *pop-rock, centrando-se em agrupamentos e intérpretes que se dedicavam sobretudo à recriação da *música tradicional ou à *música popular portuguesa. A partir da edição de 1996 a organização do FVM profissionalizou-se, facto que está associado à formação de empresas de produção de eventos musicais, no início dos anos 90. A organização do FVM passou a ser assegurada pela empresa Música no Coração (desde 1999 em colaboração com a Porto&Ventos), fundada em 1990 e que, a partir de 1997, organizou, com diferentes parcerias, os mais mediatizados festivais de Verão que se realizaram em Portugal. Em 1996, a Unicer

(desde então a principal patrocinadora do festival) aceitou a proposta da Música no Coração para patrocinar uma edição comemorativa dos 25 anos da edição de 1971. A organização apostou na construção de infra-estruturas e na disponibilização de equipamentos de apoio, em detrimento da aposta em grandes figuras da cena *pop* internacional. O FVM passou a ser exclusivamente consagrado ao *pop-rock* e seus subdomínios, integrando ainda na sua programação, sobretudo a partir de 1999, concertos de *música de dança e de *música improvisada. Em 1997, com a ausência de uma edição do FVM, foram reactivados festivais antigos (Festival Paredes de Coura, desde 1993) e surgiram outros (Festival Sudoeste) que, juntamente com o FVM, passaram a ser organizados segundo um formato uniformizado, designado por «festival de Verão» [VER Festival].

Bibliografia: Zamith, Fernando (2003) *Vilar de Mouros: 35 anos de festivais*. Lisboa: Ed. Afrontamento.

HUGO SILVA

FESTIVAL INTERCÉLTICO DO PORTO. Inspirado no Festival Interceltique de Lorient (Bretanha, França) e no Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira (Galiza, Espanha), e.o., o Festival Intercéltico do Porto contribuiu durante a última década do séc. xx para a divulgação de grupos e intérpretes provenientes de várias regiões europeias, reflectindo diversas estéticas e práticas musicais associadas pela *indústria fonográfica e pelo jornalismo musical aos segmentos de mercado da *folk music* e da **world music* — não necessariamente ao da *celtic music* — projectando uma idealização abrangente dos conteúdos considerados «célticos». A sua primeira edição ocorreu em 1986 integrada na Semana da Bretanha, promovida pelo Instituto Francês do Porto no âmbito da divulgação da francofonia. O evento foi apoiado financeiramente pela Câmara Municipal do Porto, que, a partir da 2.^a edição (1991), assumiu grande parte dos custos envolvidos, projectando o *festival e o celtismo como factor de identificação cultural entre as regiões integrantes da Comissão Arco Atlântico, afirmando um espaço político transnacional constituído por regiões costeiras da Europa atlântica, incluindo o Norte de Portugal. A organização e divulgação do festival foram asseguradas desde 1986 pela editora *Mundo da Canção através de Avelino Tavares e Mário *Correia, procurando afirmar e divulgar a *música popular. Neste sentido foi editada uma publicação anual com a programação, informações sobre os participantes e textos sobre músicas «tradicionais» e «populares». O evento surgiu na imprensa musical internacional a partir de meados da década de 90, nomeadamente nas revistas *Folk Roots* e *Trad Magazine*. A estra-

tégia de programação do festival consistiu na apresentação de grupos e intérpretes pouco divulgados, procurando valorizar esteticamente o festival, bem como na apresentação de grupos e intérpretes previamente consagrados nos circuitos mediáticos, procurando promover o evento e cativar públicos. Foram organizadas, como actividades paralelas, exposições, conferências, sessões cinematográficas, *workshops* e feiras, e.o. Informalmente, realizaram-se, com regularidade, convívios entre os intérpretes e o público após os concertos, que, num ambiente de confraternização, incluíram apresentações musicais alcançando grande popularidade no Porto. As regiões ou países europeus mais representados foram, além de Portugal (Júlio *Pereira, *Sétima Legião, Amélia *Muge, *Gaiteiros de Lisboa, *Brigada Victor Jara, *Fausto, e.o.), a Bretanha (Alan Stivell, e.o.), a Galiza (Carlos Nuñez, e.o.) e a Irlanda (The Chieftains, e.o.), surgindo também, embora menos frequentemente, o País Basco (Kepa Junkera, e.o.), as Astúrias (Llan de Cubel), a Inglaterra (Fairport Convention, e.o.), a Escócia (Battlefield Band, e.o.), o País de Gales (Jac-y-Do), a Itália (Barabàn), a Hungria (Márta Sebestyén e Muzsikás), a Finlândia (Värtinä), a Espanha (La Musgña, e.o.) e a Suécia (Garmarna). Os concertos foram apresentados no Auditório Nacional Carlos Alberto (1986), no Teatro Rivoli (1986, 1991-1993 e 1998), no Cinema do Terço (1994-1997) e no *Coliseu do Porto (1999-2000).

Bibliografia: Chapman, Malcolm (1994) «Thoughts on Celtic Music» in Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford e Providence: Berg.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR

FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE CASCAIS (FIJC). Idealizado e concretizado por Luís *Villas-Boas à imagem do Newport Jazz Festival (EUA), teve a sua primeira edição a 20 Nov. 1971. Proporcionou um espaço regular para a audição de músicos de *jazz, numa altura em que havia uma grande apetência pelo género e uma escassez na oferta de espectáculos. Na primeira edição do FIJC, milhares de pessoas acorreram ao inacabado Pavilhão do Dramático de Cascais. O programa incluiu os grupos de Miles Davis e Ornette Coleman, o quarteto de Phil Woods, o saxofonista Dexter Gordon acompanhado por um trio local (Marcos Resende, Jean *Sarbib e Manuel Jorge *Veloso) e os Giants of Jazz, um grupo que incluía Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Sonny Stitt e Art Blakey. Na primeira noite, o festival esteve ameaçado, quando a policia política prendeu o contrabaixista Charlie Haden, membro do quarteto de Ornette Coleman, que dedicara uma composição aos movimentos de libertação de Angola, Guiné e Moçambique. Resolvida

essa situação, Villas-Boas (associado a partir de 1974 a Duarte de *Mendonça) deu continuidade ao festival nos anos posteriores, trazendo até aos palcos de Cascais alguns dos mais destacados músicos americanos: Cannonball Adderley, Elvin Jones, Duke Ellington, Sarah Vaughan, Roland Kirk, McCoy Tyner, Earl Hines, Charles Mingus, Gil Evans, Betty Carter, Sonny Rollins, A. Blakey, Lee Konitz, Freddie Hubbard, Chet Baker, Arthur Blythe, Wynton Marsalis, Pharoah Sanders, e.o. A estratégia de programação de Villas-Boas era conceder prioridade à divulgação, entre o público português, dos músicos mais relevantes do *jazz mainstream*. A partir de 1974, o público do FIJC diminuiu, factor que pode ser atribuído à crescente diversificação da oferta cultural. Em 1981, o festival foi transferido para um recinto mais pequeno, o Pavilhão dos Salesianos, no Estoril. Em 1982, L. Villas-Boas e D. de Mendonça lançaram outro festival, o Jazz Num Dia de Verão, que se realizava em Jul. no Parque Palmela (Cascais), coabitando com o FIJC nos dois anos seguintes. Em 1985, num sinal claro da crescente falta de público, o FIJC foi totalmente identificado com Jazz Num Dia de Verão e em Nov. surgiu uma nova iniciativa, o I Festival Internacional de Jazz de Lisboa, que apenas se realizou nesse ano. Em 1986 o FIJC voltou a coincidir com Jazz Num Dia de Verão, o que se verificou até à última edição (1988). Fechava-se, assim, um relevante ciclo de concertos de jazz no país. O FIJC desempenhou um papel de



Cartaz da primeira edição do Festival Internacional de Jazz de Cascais. Arquivo do INET-MD.

portugueses pela prática do jazz e no lançamento de *festivais de jazz no país.

RAUL VAZ BERNARDO



1º Festival Internacional de Jazz de Cascais. Da esquerda para a direita: Keith Jarrett, Miles Davis, Michael Anderson e Leon Chandler. Cascais, 1971. Fotografia de Carlos Gil.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DA PÓVOA DE VARZIM. Criado em 1979 pela Sopete (Sociedade Poveira de Empreendimentos Turísticos), por proposta do pianista Sequeira *Costa, com o nome de Festival Internacional de Música da Costa Verde, passou a ter a designação actual em 1995, ano do envolvimento da CM da Póvoa de Varzim na promoção e responsabilidade financeira do evento. Foi criado com o objectivo de dinamizar a região da Póvoa de Varzim, carente de eventos no âmbito da *música erudita. Durante a sua primeira década, o festival estendeu os seus eventos a outras localidades (Barcelos, Braga, Guimarães, Valença, Vila do Conde, Vila Real, e.o.), contribuindo para o alargamento do público e para a descentralização cultural. É responsável pela estreia em Portugal de vários intérpretes estrangeiros (Europa Galante, Gabrielli Consort and Players e Mala Punica, e.o.). Em paralelo, reserva concertos aos consagrados músicos portugueses de várias gerações (Olga *Prats, Nella *Maissa, António *Saiote, Pedro *Burmester, Filipe *Pires, António Pinho *Vargas ou Eurico *Carrapatoso), a jovens intérpretes ainda desconhecidos do grande público (Miguel Borges Coelho ou Filipe Pinto Ribeiro). A música antiga é um dos seus núcleos, ao mesmo tempo que confere uma presença assídua à criação do séc. xx. A música portuguesa é outra constante das programações, nomeadamente com a encomenda anual de uma obra inédita a um compositor português. Depois de Sequeira Costa, a direcção artística foi assumida sucessivamente por Adriano *Jordão (1988) e por João Marques (a partir de 1989).

CRISTINA FERNANDES

FESTIVAL NACIONAL DE FOLCLORE DO ALGARVE. Evento promovido entre 1977 e 1996, durante a primeira quinzena de Set., pela Região de Turismo do Algarve, contando com o apoio técnico da *Federação do Folclore Português (FFP), com a colaboração dos 16 municípios algarvios e da Secretaria de Estado da Cultura e do Turismo. Nele actuavam em média 30 agrupamentos folclóricos, escolhidos pela FFP, representando diversas regiões do país (segundo a divisão provincial), perfazendo um total de 1500 participantes. Diversos espectáculos, espalhados pelos 16 concelhos do Algarve, antecederam a grande final que, nos dois primeiros anos, decorreu na Marina de Vilamoura e nos restantes na praia da Rocha. O guião dos apresentadores deste espectáculo, transmitido em directo pela RTP, entre 1978 e 1995 (não tendo sido transmitido em 1990 e 1992), era da responsabilidade do presidente da FFP, Augusto Gomes dos *Santos. Era considerado, na altura, pelos habitantes da região, pelos seus

promotores e entre todos aqueles que praticavam *folclore, o maior evento do seu género no país. A transmissão televisiva ocorreu sob diferentes designações: Festival Nacional do Algarve, Festival Internacional do Algarve, Festival de Folclore da Praia da Rocha. O número de pessoas envolvidas na organização e o público que assistia ao festival, bem como a transmissão nacional pela televisão, deram a este festival um lugar central no domínio do folclore.

Ver também: Festival, 3. Folclorização; Rancho folclórico.

Bibliografia: Cruz, Márcia Luísa Rego (1998) *Homenagem nacional a Augusto Gomes dos Santos, presidente da Federação do Folclore Português*. Arcozelo: Comissão Executiva da Homenagem a Augusto Gomes dos Santos; Federação do Folclore Português (1999) *Grupos e ranchos federados: Lista dos seus festivais*. Arcozelo: FFP; Sardo, Susana (1988) «O papel do grupo folclórico (federado) no contexto da música popular portuguesa», *BAPEM* 58: 58-59; Sousa, Clara (1996) «Cultura popular e turismo: O folclore no Algarve», *Dos Algarves: Revista da ESGHT/UAL*: 12-19.

MARGARIDA SEROMENHO

FESTIVAL RTP DA CANÇÃO (FRTPC). Espectáculo musical de carácter competitivo, organizado pela Radiotelevisão Portuguesa (RTP) com o objectivo de seleccionar uma *canção para participar no Festival Eurovisão da Canção (FEC). Durante as últimas quatro décadas do séc. xx contribuiu decisivamente para a produção de repertório inédito, concretamente de canções, para a emergência de novos estilos e para a mediação de intérpretes no âmbito da *música ligeira ou da *música popular. A primeira edição do FRTPC ocorreu em 1964, sob a designação «Grande Prémio TV da Canção Portuguesa», título adaptado do Grand Prix Eurovision de la Chanson Européenne (Festival Eurovisão da Canção – FEC), organizado e emitido anualmente, desde 1956, pela União Europeia de Radiodifusão (UER), através da rede Eurovisão de partilha de conteúdos televisivos. A RTP tornou-se membro activo da UER em 1959. O crescimento exponencial da teledifusão nas décadas de 50 e 60 nos países europeus colocou a UER numa posição estratégica de mediação internacional de conteúdos televisivos, assente na promoção da unificação técnica de sistemas, no desenvolvimento e diversificação do mercado da produção televisiva e na partilha internacional de programas. A UER procurou criar uma programação de interesse para as audiências dos países europeus, promovendo transmissões em directo de eventos políticos, considerados social ou historicamente relevantes, assim como eventos associados ao lazer, sobretudo ao desporto, à música e à dança. A UER criou deste modo o FEC, um evento inspirado no Festival da Canção de São Remo (Itália, 1951), que, na segun-

da metade do século, se tornou no mais mediaticizado evento musical na Europa e num meio privilegiado de promoção de repertórios, compositores e intérpretes, o que suscitou o interesse da *indústria fonográfica internacional. Após participações no evento, intérpretes como Nana Mouskouri (1963), Cliff Richard (1968), Julio Iglesias (1970), ABBA (1974), Johnny Logan (1980) ou Céline Dion (1988) desenvolveram carreiras com moldes internacionais. A solicitação dirigida aos membros activos da UER para participarem no FEC através de uma composição musical e assegurarem a teledifusão do evento no próprio país constituiu a principal motivação para a organização do FRTPC, que, desta forma, adaptou o modelo organizacional e estético do FEC. Desde meados da década de 50 que os festivais da canção emergiam enquanto tipologia de espectáculo musical em Portugal, aliando a interpretação das canções (que decorria na primeira parte do evento) ao jogo competitivo, assente num processo de votação (que decorria na segunda parte). Ao longo da década de 60, os festivais transformaram-se em eventos musicais de grande popularidade, para o que contribuiu a participação dos «cançonetistas» mais ouvidos na rádio. O FRTPC, enquanto evento anual e programa televisivo transmitido em directo, captou a atenção de uma extensa audiência, tornando-se no mais relevante evento musical do país. As canções candidatas ao evento eram seleccionadas por um júri designado pela RTP que, não conhecendo a identidade dos autores,

avaliava a letra e a música de cada canção, apresentadas em partitura ou numa gravação em versão instrumental. O modelo musical vigente no universo da música ligeira da época preconizava a apresentação de um intérprete vocal (cantor) acompanhado por orquestra. As canções seleccionadas eram posteriormente adaptadas para orquestra [VER Arranjo], o que suscitou o envolvimento de orquestradores, muitos dos quais dirigiram a orquestra no evento. Durante o processo os autores e os restantes intervenientes na produção das canções seleccionadas indicavam os cantores. Para cada edição do evento, a RTP constituiu uma formação orquestral reunindo instrumentistas de relevância no âmbito da música ligeira, muitos dos quais pertencentes às formações musicais da Emissora Nacional [VER Rádio]. Após a interpretação na primeira parte do espectáculo, as canções eram votadas por um júri com representatividade nacional, constituído por elementos que representavam as diferentes regiões do país, modelo que se foi modificando ao longo dos anos. Nas primeiras edições, as canções seleccionadas eram da autoria de compositores e de autores com actividade na rádio, no *teatro de revista, em espectáculos de variedades e em festivais da canção regionais, de que são exemplos as canções vencedoras *Oração* (let. Francisco Nicholson e Rogério Bracinha; mús. João *Nobre; int. António *Calvário; 1964), *Sol de Inverno* (let. Jerónimo *Bragança; mús. Nóbrega e *Sousa, int. Simone de *Oliveira; 1965), *Ele e ela* (let. e



Simone de Oliveira no Festival RTP da Canção. Lisboa, 1969. Revista Flama. 28 Fev. 1969. Fundo documental da revista Flama. Centro Português de Fotografia.

mús. Carlos *Canelhas; int. Madalena *Iglésias; 1966). Ainda na década de 60, atraída pela popularidade do evento, uma nova geração de músicos associados aos *conjuntos musicais e aos novos estilos da música *pop* internacional participou no FRTPC, representando um contraponto estilístico e ideológico e introduzindo elementos de contemporaneidade que afirmavam faltar na música associada aos cançonetistas e à produção musical da rádio [VER Nacional-cançonetismo]. Entre estes, destacou-se o compositor Nuno Nazareth *Fernandes, que venceu a edição de 1967 (*O vento mudou*; let. João Magalhães Pereira; int. Eduardo Nascimento) e, já em colaboração com o poeta José Carlos Ary dos *Santos, as edições de 1969 (*Desfolhada*; int. S. de Oliveira) e de 1971 (*Menina*; int. *Tonicha), expressando a expectativa de mudança da Primavera marcelista. Neste período, e até 1974, uma nova geração de compositores e intérpretes procurou acompanhar as tendências dos estilos dominantes da música popular internacional, entre os quais o cantor angolano E. Nascimento (*O vento mudou*, 1967); Carlos *Mendes, que interpretou a canção vencedora em 1968, *Verão* (let. José Alberto Diogo; mús. Pedro *Osório); José *Cid, que participou na edição de 1967 com *Balada para D. Inês* (let. e mús. J. Cid), Paulo de *Carvalho, que se estreou interpretando *Corre Nina* (let. e mús. P. Osório e José Carlos Moura; 1970), vencendo em 1974 com *E depois do adeus* (let. José *Niza; mús. José *Calvário); Sérgio Borges, que em 1970 venceu com a canção *Onde vais rio que eu canto* (let. Joaquim Pedro Gonçalves; mús. N. e Sousa); e Fernando *Tordo, que, participando desde 1969, viria a vencer a edição de 1973 com *Tourada* (let. Ary dos Santos; 1973). A colaboração de orquestradores como Fernando de *Carvalho, Joaquim Luís *Gomes, Jorge *Machado e Shegundo *Galarza, a que se juntaram, em finais de 60, Jorge Costa *Pinto, Thilo *Krassman, P. Osório e J. Calvário, traduzia a vontade de renovar a música ligeira portuguesa. Por outro lado, as modestas classificações obtidas pelas canções portuguesas no FEC e a inevitável comparação com a produção musical dos países europeus alimentaram o debate que se desenvolvia em torno da actualidade da música portuguesa desde meados da década de 60. Para além do aspecto estritamente musical, também as dimensões poética e semântica das letras se tornaram centrais no debate sobre a canção popular. Por oposição à frivolidade e ao carácter sentimentalista do repertório ligeiro, a canção passou a ser encarada enquanto meio de comunicação capaz de expressar as inquietações de uma geração marcada pela Guerra Colonial (1961-1974), pela censura e pela ditadura política de Sala-

zar. Fundamental para este processo de mudança foi o contributo de Ary dos Santos, que se destacou pela inovação poética e pela forma como articulou as dimensões artística e ideológica. Se o FRTPC evidenciava esta vontade de mudança, não deixou de ser conotado com o nacional-cançonetismo e com o modelo de produção das primeiras décadas da rádio (1930-1960) e da televisão (a partir de 1957) e, em oposição ao carácter de autenticidade atribuído ao intérprete das suas próprias canções, ideologicamente comprometido (mais tarde designado «cantautor», de que José *Afonso foi o mais significativo representante. No período posterior ao 25 de Abril, o FRTPC reflectiu as tensões políticas do momento revolucionário. A edição de 1975 ficou marcada pela participação de José Mário *Branco com a canção *Alerta* (let. *GAC), de Jorge *Palma — com Fernando *Girão na canção *Pecado capital* (let. e mús. P. Osório e J. Palma) e a solo com a canção *Viagem* (let. Gisela Branco; mús. N. N. Fernandes) — e pela vitória de Duarte Mendes (um «capitão de Abril») com a canção *Madrugada* (let. e mús. de José Luís Tinoco), numa edição em que os próprios concorrentes votaram para eleger a canção vencedora. Em 1976, Carlos do *Carmo interpretou todas as canções, evidenciando a relevância da criação musical e poética e retirando o protagonismo ao cantor, num evento em que António Victorino d'*Almeida comentou cada uma das canções apresentadas. José Niza, que colaborara com Adriano Correia de *Oliveira (desde 1970) e J. Afonso (1971), autor da letra da canção vencedora em 1974, *E depois do adeus*, foi o compositor da canção vencedora, *Uma flor de verde pinho*, com letra de Manuel *Alegre, que participou na interpretação da canção, declamando o poema. O evento proporcionou a colaboração de C. do Carmo com A. V. d'Almeida e com vários protagonistas da canção ligeira em Portugal (T. Krasmann, Siegfried Sugg, José Luís Simões, J. Calvário, Mike *Sergeant, J. L. Tinoco, F. Tordo, P. de Carvalho e Ary dos Santos, e.o.), o que contribuiu significativamente para a mudança da música popular urbana de final da década de 70. As canções desta edição deram origem ao LP *Uma Canção para a Europa* (1976), fonograma que incluiu ainda uma nova canção: *Lisboa menina e moça* (let. J. Pessoa e Ary dos Santos; mús. P. de Carvalho e F. Tordo). Até à década de 80, foram adoptados outros modelos com o intuito de escolher a canção que mais se adaptasse ao FEC. O debate que se gerou em torno dos critérios de produção de uma canção ajustada ao FEC envolveu as editoras discográficas, evidenciando a relevância do evento como uma via de acesso ao mercado internacional. Em 1977 cada uma das

canções apuradas foi apresentada por dois intérpretes diferentes, revelando que a interpretação musical continuava a ser um elemento central para o sucesso no FEC. Entre 1977 e 1980, o FRTPC foi marcado pelos grupos vocais (Gemini [VER Brito, Tozé], Os Amigos [VER Carvalho, Paulo de; Tordo, Fernando], e.o.) e pela utilização do *playback* instrumental, diminuindo os custos de produção do evento e reflectindo, ao mesmo tempo, o espírito colectivo pós-revolucionário. O uso do *playback* constituiu a inspiração poética e, de um modo global, expressiva, para Carlos *Paião compor e escrever a letra da canção *Playback* (1981), uma sátira sobre o carácter artificial e a falta de «autenticidade» das interpretações recorrendo a esse dispositivo técnico. A canção venceu a edição de 1981. Apesar de, no final da década de 70, o FRTPC constituir ainda, para as empresas discográficas, o mais significativo meio promocional no país, perdeu, ao longo da década de 80, o papel central que teve até então. A abertura do país à produção fonográfica internacional, especialmente à música anglo-americana e à música popular brasileira, o incremento do tempo de emissão da RTP, com programas de divulgação musical e tabelas de venda (*tops*) assentes em telediscos, e a divulgação de novos géneros e estilos que se desenvolviam na música popular internacional (o *disco sound*, o *hard rock*, o *heavy metal*, o *punk*, o *new wave*), num período de afirmação do *rock* português alargaram o universo musical, criando novos pontos de interesse. Ainda assim, desde finais da década de 70, destacaram-se intérpretes e grupos como C. Paião, Armando Gama [VER Tantra], DaVinci, e.o., que representavam o cada vez menos relevante universo da música ligeira em Portugal. Uma das principais tendências artísticas do FRTPC entre os finais de 70 e o fim do séc. xx foi a valorização de intérpretes femininas, que representaram crescentemente o país no FEC: Manuela Bravo (*Sobe sobe balão sobe*, 1979), *Doce (*Bem bom*, 1982), Maria Guinot (*Silêncio e tanta gente*, 1984), Adelaide *Ferreira (*Penso em ti (eu sei)*; let. A. Ferreira e Luís Fernando; mús. T. Brito; 1985), Dulce *Pontes (*Lusitana paixão*; let. e mús. José da Ponte, Fred Micaelo e Jorge Quintela; 1991), *Dina (let. Rosa Lobato Faria; mús. Dina; 1992), Sara *Tavares (*Chamar a música*; let. R. L. Faria; mús. João Mota Oliveira; 1995), Lúcia Moniz (*O meu coração não tem cor*; let. José Fanha; mús. P. Osório; 1996), e.o. Na década de 90, a criação de canais televisivos privados trouxe novos programas de carácter competitivo, assentes na interpretação de canções da música popular internacional, destinados à participa-

ção de intérpretes amadores em busca de uma carreira musical. A expressiva audiência do programa *Chuva de Estrelas* (SIC, 1997) lembrou os anos de grande popularidade do FRTPC, contribuindo para a revitalização do evento e do universo da música ligeira. O mais significativo exemplo deste novo impulso foi S. Tavares, que fez a transição do programa televisivo para o FRTPC, desenvolvendo uma carreira posterior.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR, ANTÓNIO TILLY E RUI CIDRA

FIGUEIREDO, Manuel Pinto de (n. Porto, ?; m. Porto, 8 Out. 1920). Compositor. Destacou-se na *música ligeira. Foi o colaborador mais assíduo da parceria formada por Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa, para cujas *revistas e *operetas escreveu a partitura. Entre as primeiras, contam-se *A ferro e fogo* (1914), a trilogia *O amor, O beijo e A mulher* (1915-1917), em que também participou Carlos *Calderón, *Porto-Lisboa* (1916), *O povo soberano* (1918), *Chá e torradas* (1920) e *Cerco ao rei*, estreada no ano seguinte ao da sua morte; e, entre as operetas, *O sete-estrela* (1919) e *Miss Diabo*, também com estreia póstuma, no Teatro Politeama, pela companhia de Estêvão *Amarante e Luísa Satanela. O *Fado das mãos criminosas*, com que termina o primeiro acto, conheceu um grande sucesso popular, e ainda hoje é recordado, tal como a cançoneta *Chamava-se Mariette...*, da opereta *O João Ratão* (lib. Ernesto Rodrigues, João Bastos e Félix Bermudes), que a mesma companhia levou à cena em 1920 no Teatro Avenida e foi transposta para o cinema, 20 anos depois, por Jorge Brum do Canto.

LUIZ FRANCISCO REBELLO

FILIBE, Laurent Waegeli (n. São Paulo, Brasil, 5 Set. 1962). Trompetista e compositor. Começou a tocar aos 15 anos, obtendo a licenciatura em Teoria e Composição Musical na Kansas University (1985) e o mestrado em Composição para Cinema no Berklee College of Music de Boston (1987). Estudou com Roger Stoner e Greg Hopkins, participou em seminários com Wynton Marsalis, actuou em clubes e festivais em vários países europeus, nos EUA, em África e na Ásia. Tocou, e.o., com Carlos Benavente, Maceo Parker, Aldo Romano, Jimmy Noshier, Walter Perkins e Pedro Sarmiento. Ganhou os prémios internacionais Art Farmer Performance Award (EUA, 1985) e Melhor Solista no Festival Internacional de Jazz de Guetxo (Espanha, 1990). Foi professor de trompete no Taller de Musics (Barcelona, 1989-1991). Para além do *jazz, desenvolveu intensa actividade profissional nos domínios da *música popular portuguesa e da *música erudita e como compositor e produ-



Laurent Filipe. Fotografia de José Maria Pimentel cedida pelo biografado.

tor de multimédia, *cinema e teatro. Como trompetista e compositor tem privilegiado actuações com os seus próprios grupos e, em especial, projectos de sua iniciativa ou tendo por origem encomendas: Duo Ibéria, Trio de Homenagem a Chet Baker, Orquestra Som do Mundo, sexteto Mingus e Mais, nos anos 80 e 90, e espectáculos de homenagem a Gershwin (1998) e Armstrong (2000), com a participação de alguns dos principais músicos portugueses. Possui um discurso musical original e cuidado, tanto na forma e desenvolvimento da improvisação, quanto na expressividade tímbrica. Nas obras para médias e grandes formações, manifesta um perfeito domínio das várias técnicas de instrumentação do jazz moderno.

Obra musical: *Antologia poética de Fernando Pessoa* (1996); Grupo de Metais do Seixal; *Cenas do quotidiano* (1996); Opus Ensemble; *In memoriam* (1998); Opus Ensemble; *Quadrofonia do tempo* (1998) [encomenda da Expo 98]. **Música para cinema:** *Porto Santo* (1997) (Vicente Jorge Silva). **Música para documentário:** *City at Night* (1986). **Música para teatro:** *Sebastião o menino rei* (1998); *Augaciar, viagem ao fim do milénio* (1999); *Mulheres ao poder* (1999).

Discografia: **Jazz como líder ou co-líder:** Duo Iberia (1993) *Divertimento for Duke and Monk*. NUM; (1993) *Laura*. NUM; (1995) *Ad lib(itum): Orquestra Som do Mundo. Vol. 1*. Groove-MOV; Duo Iberia (2001) *Duos*. New Discoveries Records. **Jazz como sideman:** Konieck Contemporary Ensemble (1991) *Konieck Contemporary Ensemble*. Fresh Sound; Orquestra Girassol (s.d.) *Walking: Stolen Moments* [EP; grav. 1978]. **Outros domínios musicais:** (1997) *Poemas de Fernando Pessoa por Sinde Filipe. Música de Laurent Filipe*. LFP; (1999) *Comédia Musical: Mulheres ao Poder*. ME-CM do Seixal [composição, produção e dir. musical de Laurent Filipe; letras de Isabel Medina numa adaptação livre de *Assembleia de mulheres*, de Aristófanes; grav. Set. 1999].

MANUEL JORGE VELOSO

FILIFE Roxo Ferreira, **Luís** (n. São Martinho da Cortiça, Arganil, 29 Abr. 1940). Violista e construtor de cordofones (principalmente *viola e *guitarra). Professor de Educação Visual e Tecnológica no ensino preparatório desde 1972, é

bacharel pela Universidade de Aveiro. Entre 1953 e 1961, frequentou a disciplina de Guitarra Clássica na Escola Duarte Costa (em Lisboa), onde começou a leccionar o mesmo instrumento desde c. 1955 até 1961. Estudou igualmente Guitarra Hispânica (com Emilio Pujol) e Harpa (com Cecília Borba) na *Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, entre 1958 e 1961, até ingressar no serviço militar. Fixou residência em Coimbra em 1964. Nesta cidade foi professor de viola (guitarra clássica) na Escola Duarte Costa e mais tarde no Conservatório Regional de Coimbra, dirigindo igualmente a fábrica de construção de cordofones Duarte Costa. Leccionou também aquele instrumento no Conservatório de Aveiro (entre 1964 e 1989). A partir de 1968, integrou o grupo de António *Portugal, tendo participado na gravação do fonograma *Flores para Coimbra* (1970), que constituiu um marco na *canção de Coimbra da época. Em 1972, com António *Brojo, A. Portugal e Aurélio *Reis integrou o grupo que passou a designar-se *Quarteto de Guitarras de Coimbra. Com esta formação, participou em várias iniciativas artístico-musicais promovidas por diversas instituições coimbrãs e entidades ligadas ao mundo académico, em programas de televisão e em inúmeras gravações fonográficas com vários cantores da canção de Coimbra. Desenvolvendo uma intensa actividade musical nas últimas duas décadas do século, colaborou com inúmeros guitarristas e cantores (Francisco Dias, Francisco Filipe Martins, José Paulo, Fernando Monteiro, Carlos de Jesus, António Luís Jesus, Heitor Lopes, Alcides Cruz, Vítor Nunes, José Horácio *Miranda, António Ralha e ainda Adriano Correia de *Oliveira e José *Afonso) em concertos, serenatas e festas particulares. Começou a aprendizagem da *construção de instrumentos musicais por volta de 1954 e mais tarde sob orientação de Joaquim *Grácio. Além de instrumentista, dedica-se à construção de vários tipos de cordofones dedilhados (viola, viola flamenca, guitarra, *bandolim, *bandola, *bandoloncelo, *cavaquinho, etc.). Os seus instrumentos são caracterizados pela sobriedade na decoração, a escolha apurada das madeiras e pelas suas propriedades tímbricas e amplitude da sua sonoridade. Vários músicos da tradição de Coimbra utilizam instrumentos por si construídos.

Bibliografia: Niza, José (1999) *Fados de Coimbra*. Vol. II. Alfragide: Ediclube.

Discografia: Bernardino, António; Portugal, António; Martins, Francisco; Filipe, Luís (1970) *Flores para Coimbra*. ORF-AT [LP]; Afonso, José (1983) *Zeca em Coimbra*. Fotossomoro [maxi]; Salomé, Janita (1991) *A Cantar à Lua*. EDS; Grupo de Guitarras e Cantares de Coimbra (1992) *Tempo(s) de Coimbra: Oito Décadas de Canto e na Guitarra*. EMI-VC; Vieira, Camacho (1992) *Coimbra na Voz do Doutor Camacho Vieira*. DIS; Brojo, António; Portugal, António (1994) *Variações Inacabadas*; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan et

al. (compil.) (1994) *Musical Traditions of Portugal*. Smithsonian Folkways; Bravo, Manuela (1996) *Coimbra: Um Fado por Condição*. EMI-VC; Brojo, António (1997) *Memórias de Uma Guitarra*. EMI-VC; Mesquita, José (1999) *Coimbra dos Poetas, Coimbra das Canções: Trovas e Baladas*. s.e.

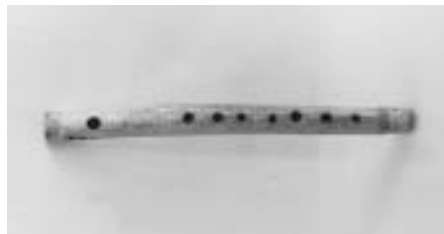
AMPARO CARVAS

FIRMINO, Ana Maria do Rosário (n. ilha do Sal, Cabo Verde, 17 Mar. 1953). Cantora cabo-verdiana radicada em Portugal desde 1960. Veio para Portugal aos sete anos de idade para ser educada num colégio religioso. Durante a adolescência descobriu a música de *Cabo Verde por intermédio de amigos cabo-verdianos com quem se reunia. Começou a cantar em São Vicente e na Praia (Hotel Praia Mar), na segunda metade da década de 70. Entre 1982 e 1987, participou regularmente no grupo do violista Armando *Tito, So Sabe, em Lisboa. Paralelamente, desenvolveu uma carreira a solo, acompanhada por alguns dos músicos cabo-verdianos residentes em Portugal (A. Tito, José Manuel Oliveira Afonso, Tito *Paris, Toy *Vieira, *Vaiss, e.o.). Dedicou-se, sobretudo, à interpretação de *mornas e de *coladeiras da autoria de compositores de diferentes gerações da música de Cabo Verde: Eugénio Tavares, *B. Leza, Manuel de Novas, Paulino *Vieira, T. Paris, T. Vieira, etc. Ao mesmo tempo, revela alguma sensibilidade para o cruzamento destes géneros com estilos mais recentes da música popular, como demonstra a recriação em estilo *raggamuffin* da coladeira *Tunga Tinguinha*, que gravou com o seu filho *Boss AC. Possui um estilo interpretativo sóbrio, pautado por uma enunciação simples da melodia e por uma dicção clara que privilegia a exposição do texto.

Discografia: (1979) *Carta di Nha Cretcheu*. Kola [LP]; Antoninho Travadinha (1992/1986) *Musique du Monde: Travadinha, Le Violon du Cap Vert*. Buda Records; Boss AC (1998) *Boss AC: Manda Chuva*. NS-VC; (1998) *Ana Firmino: Amor É tão Sabe*. Discos Afrikana-VC.

RUI CIDRA

FLAUTA. *Instrumento musical do tipo aerofone. Conhecem-se diversas configurações: a flauta globular (ocarina), as flautas compostas pluri-tubulares (p.ex., a flauta de amolador), as flautas de pistão, a flauta de bisel (p.ex., a flauta executada pelo tamborileiro) e a flauta transversal. As ocarinas são construídas em barro e utilizadas predominantemente como brinquedos, sendo vendidas em feiras sobretudo no Norte de Portugal. As flautas de amolador, ou de porquero, são constituídas por diversos tubos adjacentes, de comprimentos crescentes; construídas em madeira, em chapa metálica e mais recentemente em plástico. São utilizadas quer como brinquedos, quer por praticantes de determinadas profissões ambulantes, tais co-



Flauta da colecção do Museu da Música Portuguesa.

mo amoladores de facas e tesouras, capadores de porcos, etc. As pequenas flautas de pistão construídas em metal (folha-de-flandres) foram muito populares nas romarias do Norte de Portugal. A flauta de bisel utilizada pelo tamborileiro surgia sobretudo no Nordeste transmontano e na zona compreendida entre o rio Guadiana e a fronteira com Espanha; possui dois furos na parte superior e um na parte inferior, na extremidade do tubo mais afastada da boca. Desta forma pode ser utilizada apenas com uma mão, o que permite tocar, com a outra mão, um *tambor. As flautas de bisel podem também ser construídas em barro, tal como na localidade de Barcelos, sendo aqui utilizadas como brinquedos. As flautas transversais encontravam-se em muitas regiões do país. Apresentam-se com tessituras diversas, sendo a mais comum a tessitura com sete notas, a partir da sensível mais grave. O seu tubo é cilíndrico ou ligeiramente cónico. São constituídas por uma só peça ou, por vezes, por três peças que encaixam. As flautas são construídas habitualmente em madeira de buxo, de freixo, de sabugueiro, ou em cana, com decorações incisas e por vezes pintadas. A flauta é um instrumento pastoril nas regiões do interior de Portugal: Trás-os-Montes, Beira Interior e Alentejo (sobretudo a flauta de bisel). A flauta transversal encontra-se mais nas regiões do litoral. No final do séc. xx, em conjuntos instrumentais, a flauta era o instrumento destinado a tocar a melodia, dados o seu timbre saliente, a sua tessitura elevada e a agilidade que podia ser colocada na sua execução. Era utilizada em conjunto com *zés-pereiras, com *adufes e com gaiteiros. A flauta transversal foi divulgada através da instituição militar (nomeadamente bandas regimentais), que constituiu o seu mais importante centro de aprendizagem ao longo do séc. xix. A versão metálica da flauta transversal continuou, no final do séc. xx, a ser amplamente utilizada em Portugal pelas *bandas filarmónicas, em conjunto com outro instrumento da mesma família, o flautim.

Bibliografia: Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

FLORES de Oliveira, **Tino** (Celestino) Augusto (n. Porto, 19 Jan. 1947). Intérprete, autor de letras e compositor. Iniciou a actividade musical tendo como principal influência o *rock*, sobretudo do grupo The Beatles. Em 1966, integrou o grupo Os Teias, que venceu o I Concurso de Música Yé-Yé, no *Coliseu do Porto. A vontade de intervir politicamente levou-o a compor em português. Em 1967, exilou-se em França, onde participou na direcção da Liga do Ensino e da Cultura. Organizou sessões culturais e espectáculos nas associações de emigrantes para denunciar o colonialismo e a ditadura em Portugal. Utilizando um discurso radical, directo e incisivo, privilegiou o contacto com os meios populares, tendo gravado cinco fonogramas entre 1969 e 1994. As suas composições introduziram na *canção de intervenção um estilo musical associado à *música tradicional do Minho, sobretudo no que respeita à componente rítmica.

Discografia: (1971) *Viva a Revolução* [EP]; (1972) *Organizado o Povo É Invencível* [EP]; (1973) *O Povo em Armas Esmagará a Burguesia* [EP]; (1975) *Isto só Vai à Porrada*. GAC-VNL [LP]; (1994) *Mil Fogueiras*. UPAV.

EDUARDO RAPOSO

FLORISTA, Júlia (Júlia de Oliveira) (n. Lisboa, ?1899; m. Lisboa, 9 ou 10 Jun. 1925). Cantora e guitarrista. Foi apelidada «fadista taurina» porque, sendo a única florista autorizada a vender na Praça de Touros do Campo Pequeno, aproveitava para aí cantar *fado. O compositor e poeta Joaquim Pimentel dedicou-lhe um fado-canção. Figura marcante da «vida boémia» lisboeta do princípio do século, cantava em restaurantes e tascas. Representou a figura de Severa em festas organizadas por Cactano de Bragança no Casino de Paris, acompanhando-se por uma *guitarra que pertencera à própria Severa. Faziam parte do seu repertório o *Fado paixão*, o *Corridinho* (de Manuel Serrano) e o *Fado dos passarinhos*.

HUGO SILVA

FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho). Organismo criado em 13 Jun. 1935 (Dec.-Lei n.º 25 495), integrado na estrutura corporativa do Estado Novo como mais uma organização de concertação que visava, através da intervenção nos lazeres (incluindo as actividades musicais), a harmonia social e a paz entre classes. Foi substituído em 6 Abr. 1975 pelo *INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores).

NUNO DOMINGOS

FOFA. *Canção. Desenvolveu-se nos Açores (ilha Terceira) como canção dançada interpretada nos *balhos por um cantador acompanhado por duas violas de arame [ver Violas regionais]. Caracterizava-se por uma marcação semelhan-

te à do *pezinho. Durante o séc. xx, passou a ser apenas cantada, adquirindo um andamento mais lento do que aquele que foi documentado nas transcrições musicais da primeira metade do século (Canário 1901; Santos 1956). A melodia é quase exclusivamente composta por graus conjuntos com síncopas que agitam o seu carácter arrastado. Destaca-se das restantes canções açorianas pelo seu carácter modal (geralmente no modo de mi e com cadências picardas em algumas frases) e pela sua harmonização: a viola da terra arpeja o acorde de mi menor que alterna com um bordão no VII grau com o acorde do IV grau sobreposto. Em meados dos anos 90 do séc. xx, uma recriação da fofa foi divulgada para públicos urbanos dos Açores e do continente pela *Brigada Victor Jara.

Bibliografia: Canário, Tavares (1901) *Ballos micalenses*. Ponta Delgada: s.e. [cópia no Museu de Angra do Heroísmo extraída do Museu Carlos Machado (Ponta Delgada) em 1945]; Dias, Francisco José (1981) *Cantigas do povo dos Açores*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.

Discografia: Santos, Artur (compil.) (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores. Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel*. ICPD [10 LP]; Santos, Artur (compil.) (1957) *Cantares do Povo de S. Miguel*. ICPD; Brigada Victor Jara (1995) *Danças e Folias*. FAR.

CRISTINA BRITO DA CRUZ

FOLCLORE. Conceito que assume três acepções genéricas interligadas e, por vezes, sobrepostas. Numa primeira acepção, remete para o património cultural transmitido oralmente, associado a meios rurais e aos ideais da autenticidade, do arcaísmo, bem como à ideia de «povo». Esta acepção é muitas vezes utilizada como sinónimo de «cultura popular». Ao longo do séc. xx, ganhou sentido num quadro essencialista e naturalista da cultura (Handler e Linnekin 1984), contextualizando a vivência ancestral do povo nos limites de um território nacional. Numa segunda acepção, conota o conjunto de práticas de investigação incidindo sobre esse património, constituídas pela recolha e pesquisa documental. Pode ser identificada com a disciplina científica Folclore ou Estudos de Folclore (Folklore ou Folklore Studies) que em Portugal não se institucionalizou. Numa terceira acepção, refere-se a um campo social no sentido proposto por Pierre Bourdieu (1989), construído em torno de representações da cultura de matriz rural, que se estabeleceu em Portugal no final da década de 30, dotado de mecanismos de produção e de instrumentos de regulação orientados para fabricar exposições públicas de música, dança e traje, tendo os *ranchos folclóricos (RF) como principais veículos. Com raízes nos movimentos romântico e nacionalista europeus, o termo «folk-lore» terá sido utilizado pela primeira vez em Portugal pelo etnógrafo Adolfo Coelho, em 1873 (Dias

1989: 49). A expressão «folk-lore musical» foi utilizada em 1892 pelo estudioso Manuel Ramos, como sinónimo de uma essência da música portuguesa que o autor julgava sobreviver à «tradição popular» e que, a seu ver, poderia inspirar a *música erudita (Ramos 1892: vii-ix). No início do séc. xx, além de aludir ao universo rural, «folclore musical» referiu igualmente práticas urbanas como o «verdadeiro» *fado, aquele executado «no seu vicioso ambiente» de Alfama (Leça 1922: 36) e os *pregões (Borba 1907). A partir da década de 30, o termo veio a qualificar eventos, agrupamentos, práticas performativas e repertórios configurados pelo processo de *folclorização apoiado pelo Estado Novo. O modelo concebido no âmbito da *política cultural estado-novista foi contestado por figuras como Fernando *Lopes-Graça, que distinguia entre o folclore enquanto expressão autêntica do mundo rural e o folclore instituído, que considerava uma «contrafacção folclórica» (1974/1953: 13). Outros colectores e estudiosos (p.ex. Armando *Leça 1946; Vergílio *Pereira 1959) também associaram o termo «folclore» a práticas performativas instituídas não preenchendo os requisitos de autenticidade e requerendo a intervenção de uma autoridade externa: o folclorista. Nas décadas de 50 e 60, realizaram-se congressos em torno do tema do folclore. As múltiplas acepções do termo, a circulação de produtos culturais qualificados como «folclóricos», uma noção nuclear de folclore, foram temas abordados no I Congresso de Etnografia e Folclore (Braga, 1956; AAVV 1963), e.o. Com a expansão do movimento folclórico, quer no período do Estado Novo, quer depois do 25 de Abril de 1974, a ideia de folclore passou a estar indelevelmente associada às representações e práticas dos RF. Em 1977, foi fundada a *Federação do Folclore Português, uma associação que contribuiu para a regulação do movimento folclórico através do acompanhamento técnico dos RF. Assinala-se igualmente em Mar. 1996 o lançamento do periódico *Folclore: Jornal Nacional de Defesa e Divulgação do Folclore e Etnografia de Portugal*, editado com o objectivo de divulgar as actividades dos RF (Barbosa 1996).

Bibliografia: AAVV (1963) *Actas do Primeiro Congresso de Etnografia e Folclore*. Lisboa: Junta da Acção Social; Barbosa, Manuel João Silva (dir.) (1996) *Folclore: Jornal Nacional de Defesa e Divulgação do Folclore e Etnografia de Portugal* 1. Santarém: M. J. S. Barbosa; Borba, Tomás (1907) «Dansas e cantos populares da nossa terra», *Ilustração Portuguesa* IV: 833-838; Bourdieu, Pierre (1989) *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge de Freitas (2003) «Folclorização em Portugal: Uma perspectiva» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge de Freitas Branco (eds.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta; Dias, Jorge (1989) «Folclore» in Joel Serrão (coord.), *Dicio-*

nário de história de Portugal. Vol. IV. Porto: Livraria Figueirinhas; Handler, Richard; Linnekin, Jocelyn (1984) «Tradition, genuine or spurious», *Journal of American Folklore* 97 (385): 273-289; Leça, Armando (1922) *Da música portuguesa*. Porto: Lúmen Empresa Nacional Editora; Id. (1946) «Da música regional nas Casas do Povo», *Mensário das Casas do Povo* 1: 8.; Lopes-Graça, Fernando (1974/1953) *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Europa-América; Pereira, Vergílio (1959) *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Ramos, Manuel (1892) *A música portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa; Vasconcelos, João (2001) «Estéticas e políticas do folclore», *Análise Social* 158-159: 399-433.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO
E MARIA DO ROSÁRIO PESTANA

FOLCLORIZAÇÃO. 1. Definição. 2. Folclorismo. 3. Institucionalização do folclore. 4. Dois modelos.

1. Definição. Processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objectivo é representar a tradição duma localidade, duma região ou da nação. Fenómeno cultural da modernidade, a folclorização conduziu à mobilização e integração das populações rurais na nação. Este efeito integrador estender-se-ia também à diáspora lusa.

2. Folclorismo. O processo de folclorização iniciou-se na década de 30, tendo sido antecedido por décadas de «folclorismo», um conjunto de ideias, atitudes e valores que enalteciam a cultura popular e as manifestações nela inspiradas. Desde finais do séc. xix nota-se o empenhamento de intelectuais em difundir o *folclore e a cultura popular. Tratava-se de um acto cívico em prol do aportuguesamento da cultura. Desde meados de Oitocentos existiam referências a exibições de cariz folclórico (um grupo actuou numa feira no Funchal em 1850; os Pauliteiros de Miranda do Douro exibiram-se em Lisboa em 1898, por ocasião do 4.º centenário da largada de Vasco da Gama para a Índia; os grupos mais antigos de *música tradicional remetem a sua origem para o último quartel do séc. xix). Em paralelo, intensificava-se nos meios aristocráticos e burgueses o gosto por divertimentos, tais como bailes de máscaras e serões musicais, onde o disfarce e as vestes de inspiração no popular tinham presença assídua. A indumentária foi o domínio artefactual visado por excelência. O mundo rural como fonte de inspiração criada pelo romantismo tornou-se moda, tanto em espectáculos teatrais, como na pintura, na arquitectura ou na *música erudita. A compilação de *cancioneiros e *romanceiros de contos e lendas com objectivos pedagógicos, colhidos da tradição oral, foi outra preocupação da época (exemplos de Teófilo Braga, 1869; Francisco Adolfo Coelho e João Leal, 1993). Editaram-se transcri-

ções e *arranjos de música popular para piano ou canto e piano, destinados ao circuito dos salões (p.ex., João António Ribas, 1857; César das *Neves e Gualdino de *Campos, 1893, 1895 e 1898, e.o.). O interesse da burguesia em dispor de arranjos de música tradicional continuou a manifestar-se na primeira metade do séc. xx, tal como se verifica no percurso da pianista e colectora Maria Clementina Pires de *Lima Tavares de Sousa. Ao longo do séc. xx, surgiram cancioneiros com o objectivo de documentar a música tradicional à escala nacional (Leça 1922 e 1942; Giacometti e Lopes-Graça 1981) e regional (Dias 1979/1937; Sampaio 1940; Pereira 1950, 1957, 1959; Marvão 1955; Mourinho 1984; Sardinha 2000). A partir de finais dos anos 20, multiplicaram-se as iniciativas de empresários, de políticos e de intelectuais, que se traduziram em *marchas, desfiles, cortejos [VER Cortejo etnográfico] ou paradas nas cidades. A intensificação destes eventos deu corpo a um calendário festivo laico, com sobreposições ao ciclo religioso. A Exposição Colonial de 1934 funcionou para mentores e promotores como um ensaio geral de despedida à parodização da cultura popular pela alta sociedade (Medeiros 2001). O ano de 1932 viu o lançamento de eventos vários, nos quais foi concedida uma importância crescente à prática folclórica: as *Marchas Populares de Lisboa, as Festas de São Silvestre, no Funchal,

e as do Colete Encarnado, em Vila Franca de Xira. A *Mocidade Portuguesa, fundada em 1936, proporcionou no plano das instituições um exemplo da utilização do «folclore musical» como linguagem política. Os seus dirigentes viram nele uma forma de inculcar o sentimento nacionalista na juventude. Aos jovens era proposto um repertório de música tradicional, executado em *coro numa postura copiada do contexto militar (Silva 1999). Destituído do elemento paródico, ganha forma uma prática performativa onde se codificava uma gramática para a interpretação da nação.

3. Institucionalização do folclore. Em finais dos anos 30, institucionalizou-se a prática do folclore, adquirindo estatuto de assunto de Estado. Trata-se de um «campo social», no sentido em que Pierre Bourdieu o aplicava, dotado de mecanismos de produção e de instrumentos de regulação orientados para fabricar exposições públicas (música, *dança, traje), tendo os *ranchos folclóricos (RF) como um dos principais veículos. No mesmo período, e após a instauração da democracia, constituíram-se mais universos performativos para representar a tradição. Distinguem-se do folclore pelos conteúdos («cante» alentejano) ou pela abordagem (grupos urbanos de recreação) [VER Brigada Víctor Jara]. Vários organismos e agências governamentais ocupavam-se, entre outras atribuições sociais e culturais, da regulação política e estética do



Rancho de Viana do Castelo na Exposição do Mundo Português. Lisboa, 1940. Fundo documental do jornal O Século. Centro Português de Fotografia.

folclore (*FNAT, *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Casas do Povo). A mobilização de pessoas e vontades em torno desta prática performativa está na origem da proliferação dos RF. A partir da década de 50, pode falar-se de movimento folclórico na sociedade portuguesa. As exposições de 1934 e de 1940 são balizas dum percurso que parte da paródia para chegar à lição pública de nacionalismo. Entre aquelas duas datas, veio a lume uma publicação e ocorreu um acontecimento marcantes. Em 1936, saiu o livro do diplomata e folclorista britânico Rodney *Gallop, *Portugal: A Book of Folkways*, sendo publicada logo no ano seguinte, em português, a obra *Cantares do povo português: Estudo crítico, recolha e comentários*, que influenciaria gerações de colectores e estudiosos. Em 1938, teve lugar o *Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal. Ao institucionalizar a prática folclórica, esta iniciativa impulsionou e oficializou o discurso ruralista, passando a existir uma representação visual e sonora do país. As territorialidades que, criadas, se definiram pelas características expressas no desempenho folclórico: o garrido das vestes, os cantares, as danças, as melodias. Na Exposição do Mundo Português (1940) apresentou-se ao país um folclorismo já instituído em linguagem interpretativa do país; em 1948, no Museu de Arte Popular, fixaram-se as respectivas linhas tidas por definitivas. A inauguração deste museu foi a consagração do processo de folclorização lançado com o concurso e, em simultâneo, a divulgação pública do universo artefactual homologado no âmbito da institucionalização do folclore. A proliferação dos RF e de outros grupos engrossou o movimento folclórico, nele passando a reflectir-se, em diferido, as tensões ideológicas e as clivagens da sociedade portuguesa (Branco 1999). Alguns colectores tiveram um papel de relevo no processo de folclorização, empenhando-se directamente na formação e orientação de grupos folclóricos ou na criação de obras inspiradas no folclore: Abel *Viana, Gonçalo *Sampaio, António *Mourinho, Manuel Augusto de Almeida *Campos, António *Joyce, Francisco José *Dias, Jaime Lopes *Dias, Jaime Pinto *Pereira, Porfírio Augusto Rebelo *Bonito. A partir de 1959, algumas personalidades reuniram-se para debater a desfiguração patente na prática folclórica predominante (Armando *Leça, Fernando Pires de *Lima, Manuel Boaventura, Mota Leite, Carlos Vale, Augusto Gomes dos *Santos). Defenderam o estabelecimento de regras para impedir a «adulteração» da indumentária (o garrido de cores a substituir por tons pálidos, as saias descidas até ao tornozelo, etc.), do repertório (adopção de conteúdos «arcaicos» sem autoria conhecida),

da gestualidade (posturas corporais distintas das do *teatro de revista) e da sonoridade (substituição do *acordeão pela concertina). A dinâmica criada por estes estudiosos e entusiastas do folclore deu origem à *Federação do Folclore Português (FFP), constituída em 1977. Passou a existir uma instância de regulação voluntária no seio do movimento folclórico, de acordo com as regras da sociedade democrática, adquirindo um papel preponderante na (re)configuração do folclore no país e nos meios da emigração. Além de acolher e potenciar esta linha de continuidade, a revolução de 25 de Abril suscitou correntes de inovação na folclorização. O Plano Trabalho e Cultura, lançado em 1975 por Michel *Giacometti no âmbito do Serviço Cívico Estudantil, em pleno período da efervescência revolucionária, despertou em muitos jovens a vontade de construir «outro folclore», mais «autêntico», liberto do que era visto como uma herança estado-novista. Com esse propósito, formaram-se grupos urbanos de recriação que apresentavam repertório musical rural de todo o país para uma assistência urbana. Não usavam trajes regionais, nem produziam coreografias (Lima 2000). Foi uma refolclorização, caracterizada pelo questionamento da autenticidade numa atitude vinda de e dirigida a camadas citadinas. Adoptando inicialmente como ideal a reprodução fiel de repertórios, a partir de meados dos anos 80, passaram a usar instrumentos musicais não tradicionais e a fazer novos arranjos e, desde a década de 90, compõem música inspirada no património acumulado. À fase da refolclorização seguiu-se a sua integração no mercado da música popular urbana, em Portugal, e no da *world music, no estrangeiro. **4. Dois modelos.** Da única edição do Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal resultaria a implantação de um modelo para fabricar folclore, encarado como produção simbólica do regime. Resumam-se os seus componentes. *Ideologia* que valorizava o património rural como um dos alicerces da nação. *Regulação* assegurada por organismos que formulavam, veiculavam e impunham regras deduzidas dum ideal de autenticidade, com o objectivo de edificar a tradição. *Indivíduos* que serviam de mediadores entre a hierarquia estabelecida e a população camponesa. Eram sobretudo gente letrada exercendo influência pessoal aos níveis local ou nacional. Intervinham na selecção e adaptação de repertórios, na organização de grupos folclóricos e de agrupamentos similares e ainda na «projectção» da localidade. *Fontes* para a construção do folclore criadas pela recolha efectuada junto de pessoas idosas nas aldeias, método que servia de garante de autenticidade. *Espaço social* para acolher a prática folclórica. Destacaram-se as Casas do Povo

como novos lugares da sociabilidade aldeã: não eram religiosos, nem laicos, mas locais do regime. Nestes, a ideologia autoritária e o desempenho folclórico fundiam-se. **Turismo* visto como um mercado para o folclore, ao qual competia produzir espectáculos, *festivais e publicações. Por sua vez, a prática folclórica (ambos os sexos) veio juntar-se ao serviço militar (só os homens) como uma das grandes oportunidades de contacto com o exterior. O movimento folclórico nasceu durante o Estado Novo, e por ele em boa parte promovido, reforçou-se e expandiu-se no regime democrático. Com especial incidência na década imediata à revolução, o número de grupos de música tradicional aumentou substancialmente, cifrando-se no final de século acima dos três milhares (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003). Deverá ser estimado à volta da centena de milhar o número de indivíduos de ambos os sexos e de todas as idades mobilizados. O que foi assunto de Estado passou a ser matéria de apropriação local, pelo que foi a nível autárquico que começaram a gerar-se os financiamentos indispensáveis. Foi instituído um património folclórico (repertórios e artefactos), englobando esse universo: territórios e identidades, especialistas, instituições, eventos, em suma, um quadro de referência a partir do qual o folclore se transformou em mercadoria cultural (Kirshenblatt-Gimblett 1995). A passagem do autoritarismo para a democracia não significou uma ruptura no plano dos conteúdos. A revolução não induziu alterações nos repertórios ou nas práticas performativas. A autenticidade até aí encenada pelos RF, contrapôs-se uma visão crítica, que estimulou a diversificação dos tipos de grupos e das abordagens da música tradicional. Surgiram os grupos urbanos de recriação, defendendo um modelo distinto (exclusão da dança e do traje nas exposições, ênfase na indagação da autenticidade). Perante este enquadramento, configurou-se outro modelo, consentâneo com o novo regime. *Ideologia* ruralista que serviu de matriz à identidade local, centrada na preservação da tradição. *Regulação* exercida por entidades, tanto do Estado (*INATEL), como privadas, aos níveis nacional (FFP) e regional (associações de folclore). A adesão é voluntária. Prevaleceram os mecanismos de auto-regulação: a participação em encontros e festivais, a aceitação pelas rádios locais e a inserção comercial (espectáculos no circuito turístico, edição de fonogramas). *Indivíduos* ensaiadores, directores dos agrupamentos a quem compete gerir o repertório e promover os grupos no mercado cultural. *Património* formado por repertórios autenticados, tanto por recolhas actuais, como pela revisão do legado escrito ou gravado. Com o fim da agricultura tradicional, desapareceram as fontes directas de tradição. Ganha-

ram relevo as indirectas: as edições de transcrições literárias e musicais e as gravações sonoras e audiovisuais. Os repertórios compilados pelos grupos são o seu bem mais valioso. Constituem capital artístico essencial na negociação da posição no mercado da música e dança tradicionais. Este património esteve sujeito a várias formas de circulação: herança, roubo, cópia. *Espaços* adequados, constituídos por instalações próprias — as sedes —, onde se desenvolve a sociabilidade gerada pela prática da música e dança tradicionais e enquadrada por laços de parentesco. No seu conjunto, a actividade levada a cabo pelos agrupamentos alimentou um movimento na sociedade, parcialmente enquadrado nas *associações recreativas, ou seja, no âmbito amadorístico. *Representação*. Alterou-se o espaço simbólico derivado da prática folclórica. Diversificaram-se os tipos de grupos de música tradicional. Surgiram os grupos urbanos de recriação. Tornou-se difícil para um grupo ser o único a invocar o seu espaço em referência a um território. Sendo este um dado constante e estando a variável constituída pelo número de grupos folclóricos (em permanente aumento), a territorialização (invocação duma porção de território num referente nacional) deu lugar ao localismo (identificação com um local). Passaram a negociar-se os espaços a representar. A componente nacionalista outrora assumida e representada deixou de ter um papel normalizador, aparecendo em seu lugar a produção de identidades locais, através da cultura expressiva. *Indústrias do património, mercados culturais e turísticos*. As manifestações do que se designa por «folclore» ou «música tradicional» transitaram por circuitos de eventos diversos, nos âmbitos nacional, diaspórico, internacional. Os grupos folclóricos integraram-se num mercado próprio, dentro e fora de portas. Os grupos urbanos de recriação passaram a actuar em iniciativas associadas à música tradicional, à *world music*, à música *folk*, à «música celta». *Uma prática urbana*. A maioria dos grupos está fixada em áreas urbanas, os protagonistas não são gente do campo, porque se tornaram operários ou empregados no sector terciário. A implantação geográfica dos grupos reflecte os movimentos migratórios da população portuguesa, mas as representações da música tradicional continuam a remeter para uma esfera rural feita de memórias das pessoas que, quando jovens, fugiram dos campos.

Bibliografia: Braga, Teófilo (1869) *Cantos populares do arquipélago açoriano*. Publ. e anot. por... Porto: s.e. [atribuído a João Teixeira Soares de Sousa]; Id. (1995/1985) *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Vol. I. Lisboa: Dom Quixote; Branco, Jorge Freitas (1999) «A fluidez dos limites: Discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal», *Etnográfica*:

Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social 3 (1): 23-47; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (2003) «Folclorização em Portugal: Uma perspectiva» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (coord.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Neves, José Soares; Lima, Maria João (2003) «Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século xx» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (coord.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Coelho, Francisco Adolfo; Leal, João (org. e pref.) (1993) *Obra etnográfica: II: Cultura popular e educação*. Lisboa: Dom Quixote; Dias, António Jorge (coord.) (1968) «O folclore na era do plástico» in *Reflexões de um antropólogo*. Barcelos: Museu de Cerâmica Popular Portuguesa; Id. (1969) «Folklorismus in Portugal», *Zeitschrift für Volkskunde* 65: 47-55; Id. (1970) «Da música e da dança, como formas de expressão espontâneas populares, aos ranchos folclóricos», *Publicações do XXIX Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências*. Vol. III, Colóquio 2: 43-54; Dias, Jaime Lopes (1971/1937) *Etnografia da Beira: Vol. 4: O que a nossa gente canta*. Lisboa: Livr. Ferin; Gallop, Rodney (1936) *Portugal: A Book of Folkways*. Cambridge: Cambridge University Press; Id. (1937) *Cantares do povo português*. Lisboa: IAC; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL; Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1995) «Theorizing Heritage», *Ethnomusicology* 39: 367-380; Leça, Armando (1922) *Da música portuguesa*. Lisboa: Lumen; Id. (1983/1942) *Música popular portuguesa*. Porto: Domingos Barreira; Lima, Maria João (2000) *A Brigada Victor Jara e a recreação de música tradicional portuguesa*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Marvão, António (1955) *Cancioneiro alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*. Beringel: Editorial Franciscana; Medeiros, António (2001) «Colónias, metrópole e representação etnográfica na primeira exposição colonial portuguesa», *Actas do Simpósio Internacional de Antropoloxia Etnicidade e Nacionalismo*: 505-526; Mourinho, António Maria (1984) *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*. Bragança: Escola Tipográfica; Id. (1984) «Canções de serões, das mondas, das ceifas, das trilhas, das limpas, dos cardadores, dos fiadouros, etc.» in *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*. Vol. I. Bragança: Escola Tipográfica; Neves, César das; Campos, Gualdino de (1898/1895/1893) *A canção de músicas populares*. Porto: Tip. Ocidental (vols. 1 e 3)/Empresa Editora (vol. 2); Pereira, Vergílio (1950) *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Id. (1957) *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Id. (1959) *Cancioneiro de Arouca*. Junta de Província do Douro Litoral; Pestana, Maria do Rosário (2000) *Vozes da terra: A «folclorização» em Manhous (1938-2000)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Ribas, João António (1857-1860) *Album das músicas nacionais portuguesas, constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes distritos e comarcas das províncias da Beira, Trás-os-Montes e Minho, estudadas minuciosamente e transcritas nas respectivas localidades*. Porto: C. A. Vila Nova; Sampaio, Gonçalo (1986/1940) *Cancioneiro minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio; Sardinha, José Alberto (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS; Silva, Manuel Deniz (1999) *Musique et fascisme: La «Mocidade Portuguesa» dans les années trente*. Dissertação de DEA, Université Paris VIII; Vasconcelos, João (2001) «Estéticas e políticas do folclore», *Análise Social* 158-159: 399-433.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO
E JORGE FREITAS BRANCO

FOLIA. Género coreográfico que figurou nas *festas sagradas e profanas realizadas em todo o território português até ao séc. xviii. Ao longo do séc. xx designou os grupos de *foliões das Festas do Espírito Santo nos Açores e dos géneros musicais executados nesses eventos. Enquanto género coreográfico, a folia remonta pelo menos à Baixa Idade Média, constituindo uma das mais antigas danças ibéricas de que há documentação, sendo referenciada nos *autos vicentinos, em descrições de *cortejos e *procissões e nos regimentos da Festa do Corpus Christi. Nas procissões as folias eram realizadas a par com danças mouriscas, com pé-las, e com outras formas antigas, sendo de uma maneira geral enquadradas nas prestações dos mestres e ofícios. A partir do séc. xvi, porém, as regulamentações emanadas dos poderes régio, eclesiástico e camarário, confirmando a popularidade das folias, são indícios de uma política condenatória dos aspectos mais efusivos das práticas coreográficas. No séc. xviii, Bluteau (1712) redigiu uma descrição sucinta da dança: «entre nós Folia vale o mesmo que Festa de várias pessoas, tangendo, e cantando com tambor, e pandeiro, ou dança com muitas soalhas, e outros instrumentos, com tanto ruído, extravagância, e confusão, que os que andão nella parecem doudos». Por outro lado, durante o séc. xvii, as «bueitas de folias» chegaram a ser ensinadas em escolas de dança sevilhanas e madrilenas (Navarro 1642). Nos Açores, até meados do séc. xix, a folia tomou parte em todas as funções religiosas ou profanas (incluindo casamentos), sendo considerado o mais importante agrupamento musical das ilhas (Dias 1981: 535), vindo posteriormente a restringir-se às Festas do Espírito Santo. Entre 1952 e 1960, Artur *Santos gravou um número significativo de folias na Terceira, em São Miguel e em Santa Maria (Santos 1956, 1957, 1963 e 1965), num período em que os foliões tendiam já a ser substituídos pelas *bandas filarmónicas (Ribeiro 1982/1942: 265). Em Portugal continental, as folias eram ainda realizadas no princípio do séc. xx (Dias 1990/1926), tendo caído em desuso nos meados do século (Cruz 2001: 80). A abundância de referências documentais com datações distintas, remetendo para contextos sociais e geográficos diversos, leva-nos a não considerar a coreografia da folia uma invariante ibérica da dança. Assim, as folias que ainda hoje se praticam — em especial nas Festas do Espírito Santo nos Açores e que as comunidades açorianas perpetuam no continente americano, sobretudo na Califórnia (Salvador 1981) — não devem ser encaradas como meros remanescentes de um género ancestral, embora existam homologias contextuais com os antigos festivais religiosos. Os numerosos

estudos publicados sobre as Festas do Espírito Santo (Lima 1932, Ribeiro 1982/1942, Lopes 1980/1957, Simões 1987, Martins 1983 e 1992, e.o.) raramente abordam as folias do ponto de vista musical. São apontadas as suas origens árabes e africanas (Dias 1981: 535), que não são consensuais. A sua métrica livre, as linhas rítmicas dos instrumentos de percussão, as interpretações vocais incluindo a profusão de *portamento*, cantos arrastados e nem sempre no sistema de afinação temperado, as melodias de carácter modal que suportam textos, sempre com referências ao sagrado, bem como os improvisos, são as características da folia que a distinguem de qualquer outro género da *música tradicional em Portugal.

Bibliografia: Bluteau, Raphael (1712) *Vocabulário português e latino [...]*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus; Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Dias, Francisco José (1981) *Cantigas do povo dos Açores*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura; Dias, Jaime Lopes (1990/1926) *Etnografia da Beira*. Idanha-a-Nova: CM de Idanha-a-Nova; Lima, Gervásio (1932) *Festas do Espírito Santo: Cantores e cantares*. Angra do Heroísmo: Livr. Editora Andrade; Lopes, Frederico [João Ilhéu] (1980/1957) «As festas do Espírito Santo» in *Ilha Terceira: Notas de etnografia*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira; Martins, Francisco Ernesto de Oliveira (1992/1983) *Em louvor do divino Espírito Santo: Fotomemória*. Vila da Maia: Região Autónoma dos Açores-INCM; Navarro, Juan de Esquivel (1642) *Discursos sobre el arte de dançado [...]*. Sevilha: impr. I. Gomez de Blas; Ribeiro, Luís da Silva (1982/1942) «Os foliões do Espírito Santo nos Açores» in *Obras: Etnografia açoriana*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira e Secretariado Regional da Educação e Cultura; s.a. (1992) *A festa nos Açores*. Maia: Serafim Silva — Artes Gráficas; Salvador, Mari Lynn (1981) *Festas açoreanas: Portuguese Religious Celebrations in California and the Azores*. Oakland: The Oakland Museum History Department; Simões, Manuel Breda (1987) *Roteiro lexical do culto e festas do Espírito Santo nos Açores*. Lisboa: ICLP.

Discografia: Santos, Artur (compil.) (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel*. ICPD [10 LP]; Santos, Artur (compil.) (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha Terceira: Vols. 5, 6 e 12*. JAH; Santos, Artur (compil.) (1957) *Música Popular da Ilha Terceira N.º 1: Sep. da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. JAH; Santos, Artur (compil.) (1957) *Cantares do Povo de S. Miguel: Sep. da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. ICPD; Santos, Artur (compil.) (1963) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de Santa Maria: Vols. 1, 2, 4, 6, 8-12*. ICPD; Santos, Artur (compil.) (2001/1965) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel: Vols. 1, 3, 4 e 5*. ICPD-Açor/ICPD [4 CD/10 LP].

DANIEL TÉRCIO (1) E CRISTINA BRITO DA CRUZ (2)

FOLIÕES. 1. Geral. 2. Açores.

1. Geral. Indivíduos que acompanham as *rondas ou as *arruadas e que são prenúncio da *festa ou de outro acontecimento festivo. Mascarados, envergam fatos coloridos e acompanham os músicos brincando e pregan-

do partidas às pessoas que passam na rua. Em certas localidades de Trás-os-Montes e do Minho, a figura dos foliões tem sido utilizada como cartaz turístico da região. **2. Açores.** Um conjunto de três ou mais homens que cantam e tocam *instrumentos musicais, trajados com vestes coloridas ou apenas com lenços garriados, funcionando como condutores das Festas do Espírito Santo. A indumentária e os instrumentos com que acompanham o canto e a sua combinação variam de ilha para ilha e incluem: o *tambor, os testos, o *chocalho, o *pandeiro, a *rabeca, a viola de arame [VER Violas regionais] e os *ferrinhos. O repertório executado pelos foliões é denominado «canto», «*cântico», «*cantiga», «falso dos foliões» ou «*folia». Levando a bandeira do Espírito Santo, o desempenho dos foliões inicia-se com *toques de tambor, seguidos do canto do «cabeça de folia», acompanhado por «ais» arrastados e *portamento* da segunda voz, o «baixo», que por vezes repete (em movimento aproximadamente paralelo e a intervalo de quinta) os motivos melódicos improvisados pelo primeiro folião enquanto os outros executam «toques corridos» e «toques dobrados» no tambor e nos testos. A melodia, de organização modal, prossegue em graus conjuntos. Os textos incidem sobre Deus, o Divino Espírito Santo, o Menino Jesus, a Virgem Nossa Senhora (Virgem da Purificação ou Rainha Santa), as Festas do Espírito Santo (sábado da Aleluia, procissão e Santa Cruz), suas «insígnias» (resplendor, coroa, ceptro e bandeira) e os papéis desempenhados pelo «imperador» e «mordomo» na festa. Os foliões percorrem as ruas das povoações e visitam as casas dos organizadores das festas (os «mordomos» ou «imperadores»), onde cantam sem acompanhamento instrumental. Enquanto cantam, deslocam-se à frente nos «cortejos de coroação», saúdam o «imperador» e o Espírito Santo nas «mudanças de coroa», ordenam a saída para a igreja (e saúdam a igreja), conduzem a «coroa» ao «império» e dão indicações para que o «ceptro» seja beijado pelos «irmãos». Cumpre-lhes também acompanhar a distribuição de carne e de vinho pelos «irmãos», efectuar a recolha das «esmo-las» e a preparação do «bodo» e dirigir o banquete oferecido pelo «imperador», cantando até ao final do ritual (Ribeiro 1982/1942: 261). Na ilha de Santa Maria, no dia de São João os foliões são constituídos por grupos de crianças («Império das Crianças» ou «dos Inocentes»), e mulheres («folionas»), que também existem no Faial (Cruz 2001: 114).

Bibliografia: Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Ribeiro, Luís da Silva (1982/1942) «Os foliões do Espírito Santo nos Açores» in *Obras: Etnografia açoriana*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira-Secretaria Regional de Educação e Cultu-

ra; Simões, Manuel Breda (1987) *Roteiro lexical do culto e Festas do Espírito Santo nos Açores*. Lisboa: ICLP.

Discografia: Santos, Artur (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel* 8. ICPD; Santos, Artur (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha Terceira*: 5, 6, 12. JAH; Santos, Artur (1957) *Cantares do Povo de S. Miguel. Sep. da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. ICPD [EP; grav. 1953-1954]; Santos, Artur (1957) *Música Popular da Ilha Terceira N.º 1: Sep. da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. JAH [EP; grav. 1953]; Santos, Artur (1963) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de Santa Maria* 1, 2, 4, 6, 8-12. ICPD; Santos, Artur (compil.) (2001/1965) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel. Vols. 1, 3-5*. ICPD-Açor/ICPD [4 CD/10 LP].

SUSANA SARDO (1) E CRISTINA BRITO DA CRUZ (2)

FONOTECAS. VER Arquivos, bibliotecas e museus.

FONSECA, Luís Pedro Festa Teixeira da (n. Lisboa, 15 Fev. 1950). Intérprete (instrumentos de tecla, guitarra eléctrica), compositor, arranjador, autor de letras e produtor fonográfico. Durante a infância aprendeu de forma autodidacta a tocar piano e frequentou regularmente espectáculos de ópera apresentados no *Coliseu dos Recreios de Lisboa. Durante as décadas de 60 e 70, influenciado pelo grupo inglês The Beatles e outros agrupamentos *pop-rock, integrou *conjuntos como Os Chinchilas [VER Mendes, Filipe] e *Plexus. Concorreu como compositor e intérprete ao XIV *Festival RTP da Canção com *Férias*. Frequentou o *Conservatório Nacional, estudando com os professores Delfina de Figueiredo, Salomé Leal, Menéres Barbosa, Adriano *Jordão e Constança *Capdeville. Estudou *jazz de forma autodidacta através de bibliografia proveniente da Berklee School of Music. Formou o grupo Diadágua. Compôs para o filme *O Diabo Desceu à Vila* (1979, Teixeira da Fonseca) e para 12 peças teatrais, encenadas por Carlos Ávilaz no Teatro Experimental de Cascais. Em 1978 começou a trabalhar em publicidade como produtor e compositor, colaborando com Thilo *Krasmann e José da Ponte. Integrou o grupo Salada de Frutas com Lena d'Água, Guilherme Inês, José Moz Carrapa e José da Ponte, gravando o álbum *Sem Açúcar* e o *single Robot*, do qual é autor da letra. Compôs, arranjou, criou letras e produziu vários fonogramas para L. d'Água e Banda Atlântida (*Vigaro cá vigaro lá, Papalagui, Perto de ti* e *Demagogia*, e.o.), assim como para Mendes Harmónica Trio [VER Mendes, Raul], Fernando Pereira, Carlos Bastos, Paulo *Gonzo, Theresa Maiuko, Alexandra Lencastre, Rão *Kyao e Né *Ladeiras, tendo também composto para séries e telenovelas.

Discografia: Chinchilas, Os (1970) *D. João / Barbarela*. TCL [single]; Plexus (1970) *Paraíso Amanhã*. RCA-

-TEL [EP]; Soft (1974) *Bipolo / Hello Monday*. RCA-TEL [single]; Very Nice (1977) *Discretamente*. IMA [LP]; Salada de Frutas (1980) *Sem Açúcar*. ER [LP]; Lena d'Água & Atlântida (1981) *Vigaro Cá, Vigaro Lá*. VC [single]; Salada de Frutas (1981) *Robot / Armagedom*. EDS [single]; Lena d'Água & Atlântida (1982) *Perto de Ti*. VC [LP]; Água, Lena d' (1983) *Jardim Zoológico*. VC [single]; Água, Lena d' (1984) *Lusitânia*. VC [LP]; Água, Lena d' (1986) *Terra Prometida*. CBS [LP]; Da Fonseca (1987) *Here Below*. SCH-TMD [single]; Karisma (1992) *Portugal 40.º*. EDS; Duo Ouro Negro (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Kyao, Rão (1994) *Águas Livres*. VER-POLY; AAVV (1997) *Music Box: 60 s: Música dos Anos Sessenta: Música Portuguesa II*. JN-MOV; Fonseca, Luís Pedro (1997) *A Dama das Camélias*. STR; In and Young (1997) *Concert for the Sun*. STR.

JORGE SÁ MACHADO

FONSECA, Regina Diniz da (n. Coimbra, 2 Abr. 1924). Cantora (meio-soprano). Estudou em Lisboa a nível particular com Arminda *Correia e Jorge Croner de *Vasconcelos, tendo sido aluna externa do *Conservatório Nacional (1949-1950). Prosseguiu a sua formação com Charles Panzera (Paris) e Res Fisher (Alemanha), sempre como aluna particular (1952-1957). Estreou-se no *Teatro Nacional de São Carlos em 1958 no papel de Grimgerde (*Die Walküre*, Wagner). Ao longo da sua carreira interpretou os papéis de Carmen (*Carmen*, Bizet), Barena (*Jenufa*, Janáček), Hänsel (*Hänsel und Gretel*, Humperdinck), Suzuki (*Madama Butterfly*, Puccini), Madalenna (*Rigoletto*, Verdi), Amneris (*Aida*, Verdi), Mrs. Quickly (*Falstaff*, Verdi), Azucena (*Il Trovatore*, Verdi), Eboli (*D. Carlos*, Verdi), Ulrica (*Un ballo in maschera*, Verdi), Lady Macbeth (*Macbeth*, Verdi), Santuzza (*Cavalleria Rusticana*, Mascagni), Erde (*Siegfried*, Wagner), Ortrud (*Lohengrin*, Wagner), Vénus (*Tannhäuser*, Wagner), Kundry (*Parsifal*, Wagner), Fricka (*Die Walküre* e *Das Rheingold*, ambas de Wagner), Ama (*Die Frau ohne Schatten*, R. Strauss), Arabella (*Arabella*, R. Strauss), Driade (*Ariadne auf Naxos*, R. Strauss). Notabilizou-se nos principais palcos da Europa (óperas de Viena, Paris, Hamburgo, Berlim, Nationaltheater de Mannheim) com papéis wagnerianos e verdianos, em especial interpretando Brangäne de *Tristan und Isolde* (Wagner). De voz escura e homogénea em toda a sua extensão, com uma técnica que lhe permitia usar nuances de cores de acordo com as emoções que pretendia transmitir, e frasear elegantemente; oferecia nas suas interpretações uma beleza a que a sua figura e força cénicas não eram alheias. Cantou em grandes produções operáticas a par de cantores como Birgit Nilsson e Monserrat Caballé. Foi contratada por diversos teatros da Alemanha (Dusseldorf, 1959; Bremen 1960-1962; Saarbrücken, 1962-1964; Mainz, 1964-1967; Kassel, 1967-1969; Mannheim, 1969-1980), tendo-se estreado em 1976 no Festival de Bayreuth com Kundry.

Bibliografia: Moreau, Mário (1984) *Cantores de ópera portugueses*. Vol. III. Lisboa: Bertrand.

LEONOR PEREIRA

FONTE, José Moreira Ribeiro da (n. Lisboa, 29 Dez. 1947; m. Lisboa, 14 Abr. 1996). Crítico, ensaísta e produtor. Licenciado em Filologia Germânica (FLUL, 1973), frequentou simultaneamente aulas particulares de educação musical, harmonia, piano e flauta de bisel. A par da actividade como assistente na *Universidade Nova de Lisboa (Departamento de Línguas e Literaturas Modernas), foi secretário-geral da *Juventude Musical Portuguesa (1975-1979), onde exerceu uma actividade de grande dinamismo como organizador e produtor de eventos musicais. Foi ainda crítico de música, autor de notas de programa e colaborador em diversos programas da RDP-Antena 2, além de produtor de espectáculos musicais e responsável pela organização de seminários, simpósios e ciclos comemorativos na área da música. Exerceu os cargos de director artístico e da produção do *Teatro Nacional de São Carlos (1988-1992), director para a Música e Dança do Comissariado para a Europália 91 — Portugal e presidente da Comissão Instaladora do Instituto Português das Artes do Espectáculo (1995-1996).

MARIA JOSÉ ARTIAGA

FONTES, António Jorge da Silva (n. Carvalhos, Vila Nova de Gaia, 7 Nov. 1934; m. Damaia, Amadora, 26 Jan. 2010). Guitarrista, compositor e autor de letras. Iniciou a sua carreira profissional aos 21 anos de idade em Águeda, no espectáculo *Festa da Rádio*, de Alberto *Ribeiro. A partir de meados da década de 50, fixou-se em Lisboa, onde veio a desenvolver actividade profissional. Na década de 60 constituiu o Conjunto Típico de Jorge Fontes, também designado «Conjunto de Guitarras de Jorge Fontes». De constituição variável, integrou músicos como António *Chainho (*guitarra), Miguel *Ramos (*viola) ou Raul Silva (viola) e afirmou-se enquanto acompanhador de alguns dos principais cantores da época em espectáculos e fonogramas: Fernanda *Baptista, Tristão da *Silva, António Mourão, Tony de *Matos, Hermínia *Silva, José *Afonso, e.o. No final da década de 60, J. Fontes foi contratado pela Adega Machado para interpretar exclusivamente *guitarradas, o que reflecte o seu prestí-

gio na época. Nas décadas de 80 e 90, actuou no Restaurante O Forcado. Acompanhou intérpretes de outros domínios musicais, como Fernando *Tordo ou António *Variações. Melodista profícuo, nas suas guitarradas realça o percurso melódico. Os seus *contracantos são constituídos sobretudo por acordes rasgados, arpejos, pequenos padrões melódicos repetidos ou notas picadas, tocadas virtuosisticamente. A sua obra musical caracteriza-se pela abordagem instrumental de géneros como a *chula, a marcha, a valsa, o *vira, e.o. Recorre frequentemente ao registo agudo do instrumento e a saltos intervalares. Entre as suas composições destacam-se *Silêncio meu coração*, *Não isso não*, *Pensando em ti*, *Vamos ao Minho* e *A Cruz que eu te dei* (com letra da sua autoria). Gravou mais de uma centena de guitarradas de entre as quais se salientam *As minhas variações em lá*, destinada ao filme *O Homem do Dia* (Henrique Campos, 1958), *Canção para Ana Maria* (incluída na banda sonora da telenovela brasileira *Os Imigrantes*, Rede Bandeirantes de Televisão, 1981, interpretada por Manuel *Marques) e uma composição para a Feira Internacional de Berlim (1984), galardoada nesse evento.

Obra musical: Guitarrada: *Anita no carrocel* (s.d.). MVM, 1998; *Canção para a minha mãe* (s.d.). MVM, 1998; *Dedos em movimento* (s.d.); *Guitarras chorando* (s.d.). MVM, 1998; *Longe da minha Lisboa* (s.d.). MVM, 1998; *As minhas variações em lá* (s.d.); *O Minho dança de roda* (s.d.). MVM, 1998; *Sou campino* (s.d.). MVM, 1998; *Tocam os sinos* (s.d.). MVM, 1998; *Tocando no fado menor* (s.d.). MVM, 1998.

Discografia: Afonso, José (1964) *Cantares de José Afonso*. COLU-VC [EP]; Mourão, António (1965) *Oh Tempo Volta p'ra Traz / Barco Naufragado*. RCA-TEL [EP]; Mourão, António (1967) *O Fadista da Nova Vaga*. RCA-TEL [LP]; (1968) *Bom Dia Ribatejo / Desperta-*



Da dir. para a esq.: Jorge Fontes (guitarra), Miguel Ramos (viola) e José Maria Nóbrega (viola baixo). Serviço Museológico e Documental da RTP.

dor Musical / À roda do Carrocel / Pensando em Ti. EST [EP]; Silva, Hermínia (1968) *Uma Lição de Folclore.* DEC-VC [EP]; Oliveira, Branco de (1969) *A Roca / Pobre Lisboa / Dezasseis Anos / Imploração.* R&R [EP]; Silva, Tristão da (1971) *Tristão da Silva.* ORF-AT [LP]; Tordo, Fernando (1975) *Fado das Rabanadas / Fado Espanhol / Fado de Alcoeiro / Assim, como Quem Morre.* TLD [EP]; Variações, António (1998/1984) *Dar e Receber.* EMI-VC [CD/LP]; Rodrigo (1990) *O Melhor de Rodrigo.* EMI-VC; AAVV (1997) *Guitarras / Portuguese Guitars.* STR.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E ARMÉNIO DE MELO

FORMIGAL, José Manuel Serra (n. Bordéus, França, 9 Fev. 1925). Director teatral e jurista. Estudou canto com Maria Amélia Duarte de Almeida e Fernando de Almeida e chegou a estrear-se em pequenos papéis operáticos. Entre 1960 e 1962 ocupou o cargo de director de programas musicais da então *Emissora Nacional [VER Rádio]. Foi fundador, em 1963, da *Companhia Portuguesa de Ópera, sediada no *Teatro da Trindade, e, no âmbito deste projecto, que dirigiu até 1975, criou ainda um Centro de Preparação e Aperfeiçoamento de Artistas Líricos. De 1981 a 1988 ocupou os cargos de presidente do conselho de gerência e depois de administração do *Teatro Nacional de São Carlos, onde centrou a sua atenção na criação de uma companhia residente. Desde 1981 tem participado com frequência em júris de concursos de canto internacionais, entre os quais se contam o Concurso Francisco Viñas de Barcelona, o Concurso Voci Verdiane (Busseto, Itália) e o Concurso Tchaikovsky.

Bibliografia: Ribas, Tomás (1993) *O Teatro da Trindade: 125 anos de vida.* Porto: Lello & Irmão; Wheen, Marina Ferreira (2000) *Companhia Portuguesa de Ópera: Teatro da Trindade — FNAT.* Lisboa [dactilografado].

LUÍSA CYMBRON

FORTES, José Manuel Nunes (n. Lisboa, 16 Fev. 1943). Técnico de som. Ganhou interesse por tarefas e equipamentos de captação e gravação de som a partir dos nove anos de idade, observando os técnicos e locutores da *Emissora Nacional (EN) [VER Rádio], no Porto, onde entrava enquanto ajudante do pai, proprietário de um café nas imediações. Desenvolveu conhecimento neste domínio profissional e técnico, assistindo a gravações da EN e a formações dadas por técnicos estrangeiros responsáveis pela instalação de equipamento na estação. Iniciou a actividade de captação de som na EN, aos 13 anos, colaborando na transmissão de um espectáculo no *Teatro Nacional de São João (Porto), utilizando ainda um gravador magnético de fio (ou «magnetofone de fio»). Realizou a sua primeira gravação para edição comercial aos 15 anos, captando José Régio, fonograma que viria a ser incluído na série *Antologia da Poesia Portuguesa*, da editora *Arnaldo Trindade. Desenvolveu um crescente interesse pelos equipamento e técnicas de som, especialmente pela tecnologia da rádio e

da gravação em fita magnética — era admirador do trabalho do técnico de gravação da EN de Lisboa, Alberto Nunes —, o que foi determinante para o interesse pela electrónica aplicada ao som. Nesse período completou o curso de electrónica por correspondência da escola americana National Schools, que disponibilizava componentes e exigia a montagem dos equipamentos. Frequentou, durante dois anos, o curso de Electricidade e Electrónica na Escola Industrial Infante D. Henrique (Porto, 1958-1960), mas o carácter teórico e elementar das matérias leccionadas contrastavam com a experiência que adquirira no trabalho de montagem de misturadores, amplificadores e colunas de altifalantes, equipamentos que na altura começavam a ser utilizados pelos *conjuntos musicais. Após algumas gravações para a editora Arnaldo Trindade, adquiriu na VA-DECA [VER Valentim de Carvalho] um gravador de fita estereofónica. Após compromisso com Arnaldo Trindade, que assegurou um número inicial de gravações, fundou, em sociedade com Fernando Rangel, o estúdio Fortes & Rangel (1962), empresa que se manteve em actividade no final do século. Em 1963 iniciou igualmente uma série de gravações e captações de som para cinema (*Acto da Primavera*, 1963, e *A Caça*, 1964, ambos de Manoel de Oliveira) [VER Música e cinema]. Após cumprir serviço militar (1964-1968), e a convite de Rogério Leal, ingressou na Fábrica Portuguesa de Discos da *Rádio Triunfo (RT), no Porto (1968-1969), onde trabalhou na edição e arquivo de fitas, corte de acetatos, e.o.), realizando, paralelamente, algumas gravações para a Rádio Renascença. Em 1970 fixou-se em Lisboa para dirigir as gravações da RT realizadas noutros estúdios da capital (APA, Nacional Filmes e Polysom, e.o.), vindo a supervisionar, a partir de 1973, a montagem do estúdio dessa empresa discográfica em Lisboa, inaugurado em 1974. O actualizado equipamento do estúdio da RT (Estrada da Luz, Lisboa) rivalizou, na época, com o estúdio da VC (Paço de Arcos). Porém, as aptidões técnicas, os atributos humanos de José Fortes e o seu crescente envolvimento com o trabalho criativo dos protagonistas da música popular (Sérgio *Godinho, José Mário *Branco, Júlio *Pereira) facilitaram o acesso dos músicos à gravação, constituindo um forte impulso à edição fonográfica. Dirigiu o estúdio, onde trabalhou como técnico de som, até 1979, período em que gravou os protagonistas da emergente *música popular portuguesa, entre os quais *Banda do Casaco, José Barata *Moura, *Fausto, Pedro *Barroso, Paulo de *Carvalho, Fernando *Tordo, José Jorge *Letria, Carlos *Mendes, Adriano Correia de *Oliveira, Jorge *Palma, Fernando *Girão, *GAC, e.o. Em

1979 demitiu-se da RT. Após convite do maestro Correia *Martins para colaborar numa gravação no estúdio da empresa Rádio Produções Europa (Alto de São João, Lisboa), integrou com Carlos Dias Coelho a sociedade que revitalizou a empresa que se passou a designar Angel Studio (1981). Após o re-equipamento do estúdio, correcção acústica da *régie* e aquisição de gravadores multipista e mesa de mistura MCI, assumiu as funções de direcção, trabalhando na gravação com a colaboração do técnico de som Rui Novais. Durante a década de 80, o estúdio tornou-se a referência da gravação nos domínios da música popular portuguesa e do *pop-rock. Paralelamente continuou a sua actividade de gravação, especializando-se na captação *in loco*, especialmente de instrumentos acústicos (fazendo gravações de *música erudita). Com um estúdio móvel, com *régie* incluída (1988), passou a fazer captações nos locais de actuação (igrejas, auditórios, teatros, e.o.). Em 1989 os estúdios Angel foram adquiridos por uma empresa participada pela VC numa fase de reequipamento com sistemas digitais de gravação. Constrangimentos financeiros na sociedade promotora levaram-no a cessar a actividade no Angel, passando a trabalhar para a empresa Edipim (1992-1999) [ver Krasmann, Thilo]. Neste período trabalhou sobretudo na captação de palco para programas de televisão. No final do século, trabalhava por conta própria, dedicando-se essencialmente à captação. José Fortes valorizou o acto de captação em detrimento do posterior tratamento do som gravado (pós-produção), defendendo por essa gravação a importância fundamental das características acústicas do espaço de captação. Destacou-se não só pela qualidade das suas captações, mas também pela natureza do seu carácter, assente na valorização do trabalho e num espírito de entreajuda, tornando-se o técnico de som preferido por muitos dos músicos portugueses. O seu trabalho, de significativas implicações técnicas e artísticas na música em Portugal, contribuiu fortemente para a constituição da fonografia musical portuguesa das últimas três décadas do séc. XX.

ANTÓNIO TILLY

FRAGA, José Luís de (n. Fajã Grande, Flores, 6 Out. 1901; m. Fall River, EUA, 21 Jun. 1968). Colector. Contribuiu para a fixação de um repertório de *música tradicional dos Açores que tem servido de suporte para *ranchos folclóricos

locais. Nasceu numa família ligada à música: o pai, António Luís de Fraga, era regente de *coros na ilha das Flores; o irmão, António Luís de Fraga, tocava órgão e piano, compunha e fazia *arranjos; a irmã, Maria do Céu de Fraga, era professora de Piano. Iniciou a aprendizagem musical com o pai e estudou, posteriormente, no Seminário Episcopal de Angra do Heroísmo (1921-1927). Foi pároco e organista na Igreja de São Pedro, em Ponta Delgada, e São Pedro de Vila Franca do Campo (1927 e 1968). Iniciou a recolha de repertório musical açoriano por volta de 1940, incentivado pelo trabalho desenvolvido, na mesma época, por Artur *Santos. Em 1954 fundou o Grupo Folclórico Tavares Canário, o primeiro a existir na ilha de São Miguel, com actividade essencialmente radiofónica, sendo as suas gravações emitidas regularmente pela rádio local (RDP-Açores). Parte da recolha que efectuou foi editada pelo Instituto Histórico da Ilha Terceira, em separata da revista *Atlântida*. Intitulada *Cantares açoreanos*, continha 114 textos e transcrições musicais com comentários sobre a origem e etimologia.

Obra literária: «*Cantares açoreanos*», *Açoreana*. Angra do Heroísmo [sep. da revista].

ANA GAIPO

FRAGOSO, António de Lima (n. Pocariça, Cantanhede, 17 Jun. 1897; m. Pocariça, 13 Out. 1918). Compositor e pianista. As primeiras noções musicais foram-lhe transmitidas pelo seu tio, António dos Santos Tovin, médico e músico amador. Depois da instrução primária, foi viver para o Porto a fim de frequentar o liceu, onde prosseguiu os estudos musicais, especialmente de piano, com o professor Ernesto Maia. Frequentou ainda o curso superior de Comércio, para satisfazer os desejos da família, mas acabou por abandoná-lo dois anos depois. Fixou-se em Lisboa e inscreveu-se no

*Conservatório Nacional, onde estudou com Tomás *Borba (Harmonia), Luís de Freitas *Branco (Acompanhamento e Leitura de Partituras) e Marcos Garin (Piano) (1914-1918). Apresentou-se pela primeira vez em público na *Academia de Amadores de Música a 16 Mai. 1916, num concerto integralmente preenchido com obras suas: *Toadas na minha aldeia* (coro), *Consolation* (canto e piano), *Trio* (violino, violoncelo e piano), *Sonata*, *Prelúdio e Petite suite* (piano). Em 1918, três meses depois de concluir o curso superior de Piano, quando passava férias



José Luís de Fraga. Ponta Delgada, Açores. 1952. Arquivo do INET-MD.

na sua aldeia natal, foi vítima da epidemia de gripe pneumónica. Nos últimos tempos de vida teve uma intensa actividade criativa e interesse pelas correntes estrangeiras da época, sobretudo as ligadas à escola francesa (Debussy, Ravel e Fauré), com repercussões na sua obra. Partindo da expressão romântica, a sua linguagem inclina-se para os primórdios do impressionismo. Com excepção das *Toadas na minha aldeia* (canto e piano), a sua obra foi produzida em apenas quatro anos (1915-1918). Entre as suas páginas mais representativas encontram-se a *Petite suite*, *Pensées extatiques*, *Prelúdios*, *Nocturnos*, a *Sonata*, as *Canções do Sol poente* (sobre poemas de António Correia de Oliveira) e as melodias sobre poemas de Verlaine: *Fêtes galantes* e *Poèmes saturniens*. **Obra musical: Canto e piano:** *Canções do Sol poente* [sobre poemas de A. C. de Oliveira]; *Fêtes galantes* e *poèmes saturniens* [sobre poemas de Verlaine]; *Toadas na minha aldeia*. **Música de câmara:** *Suite romântica* (1916). Vl., pf.; *Trio* (1916). Pf., vl., vlc.; **Piano:** *Nocturnos* (1915); *Pensées extatiques* (1915); *Petite suite* (1915); *Prelúdios* (1915); *Sonata em Mi menor* (1915). **Bibliografia:** Jorge, Leonardo (1968) *António Fragoso: Um génio feito de saudade*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal.

CRISTINA FERNANDES

FRANÇA, Frutuoso (Fortuoso) (registado com o nome «Fortuoso França») (n. Lisboa, 21 Fev. 1912; m. Montijo, 21 Set. 2000). Cantor e autor de letras. Constituiu-se como uma referência no «fado de contraste» (Costa e Guerreiro 1984). Começou a cantar ainda criança integrando *cegadas em Lisboa. Estreou-se pela mão de Carlos *Conde na cegada *Carnaval de vida* (c. 1930). Teve diversas profissões que conciliava com o *fado (carpinteiro, vendedor, futebolista, árbitro). Estreou-se como «profissional» (artista encarteirado) no Café Luso em 1936. Em 1938 entrou nas revistas *Iscas com elas* e *Dança da luta*, no Teatro Apolo, a cantar fado ao lado de Hermínia *Silva e Amália *Rodrigues. A entrevista que deu à **Guitarra de Portugal*, em 1945, foi decisiva para a sua projecção como artista, dada a grande difusão deste periódico no meio. Nesta entrevista são salientadas as características «rigorosa e máscula» da sua interpretação do fado que resultavam, segundo o próprio, da forma sentida que imprimia às interpretações e do seu envolvimento com as histórias que cantava. Esteve 22 anos em África (Angola, Rodésia e África do Sul) em busca de melhores condições de traba-

lho fora do âmbito artístico, não tendo deixado de cantar o fado. Regressou a Portugal em 1974. O seu repertório inclui tanto versos da sua autoria como de outros poetas do fado. Enquanto cantor, preferia «letras de contraste» onde estão sempre em confronto duas categorias opostas (bem/mal, rico/pobre) e versos que narram uma história trágica ou dramática cujo desenlace se traduzia na formulação de um princípio moral ou no realce de determinados valores morais. Salientam-se as letras: *O médico e a duquesa*, *Anabela*, *Lobos do mar*, *Jóia sagrada*, *Contos de Natal*, *Mentira sagrada* e *Abnegação*. A 30 Abr. 1999 foi homenageado pela CML na Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa.

Bibliografia: Baptista-Bastos, Armando (1999) *Fado falado*. Alfragide: Ediclube; Costa, António Firmino da; Guerreiro, Maria das Dores (1984) *O trágico e o contraste: O fado no bairro de Alfama*. Lisboa: Dom Quixote; Fradique, Teresa; Jerónimo, Rita (1994) «O fadista enquanto artista» in Joaquim Pais de Brito (ed.), *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: Electa; Machado, A. Vítor (1937) *Ídolos do fado: Biografias. Comentários. Antologia*. Lisboa: Tip. Gonçalves; s.a. (1958/1960) *Recordação do artista Frutuoso França*. Lisboa: s.e.

Discografia: AAVV (1994) *Biografia do Fado*. EMI-VC; (1998) *Frutuoso França*. MOV.

RITA JERÓNIMO

FRANCIS (Francisco Florêncio Graça) (n. Lisboa, 7 Jul. 1902; m. 31 Jul. 1980). Bailarino, coreógrafo e ensaiador. Filho de um comerciante anarcossindicalista abastado, o seu gosto pela *dança custou-lhe o afastamento da família, já que na época a dança profissional masculina era mal aceite. Estudou música no *Conservatório Nacional. Esta formação, associada aos seus dotes físicos, sensibilidade plástica e musical, veio a constituir a base em que alicerçou todo o seu percurso artístico: a fraca tradição



Frutuoso França, c. 1950. Fotografia cedida por José Manuel Osório.

das escolas de dança em Portugal levou-o a desenvolver uma formação predominantemente autodidacta. Francis fazia parte de uma geração de artistas a quem a passagem por Lisboa em 1917-1918 da modernidade e exotismo folclórico dos Ballets Russes exaltara o sonho da criação de uma dança estilizada de expressão portuguesa. A sua primeira aparição pública data de 1925 e ocorreu no Teatro Novo, num espectáculo que se pretendia vanguardista levado a cabo por um grupo de jovens artistas modernistas, dinamizado por António Ferro. A sua actuação gerou polémica, pelo que o seu nome só reapareceu em cartaz em 1926, agora associado ao *teatro de

revista. Como bailarino, coreógrafo e ensaíador, Francis é indissociável da explosão e modernização da revista em Portugal na década de 20. Nos anos 30 conheceu a internacionalização — e a parceria com a bailarina alemã Ruth Walden —, ora no âmbito das digressões da revista, ora das iniciativas culturais do Secretariado de Propaganda Nacional/*Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SPN/SNI), que A. Ferro dirigia desde 1933. A desejada oportunidade de desenvolver artisticamente uma dança portuguesa surgirá com a ênfase nacionalista do Estado Novo, através da criação dos Bailados Portugueses *Verde Gaio (VG), em 1940, que Francis é chamado a dirigir artisticamente, assumindo também o papel de coreógrafo e intérprete principal. Entre sucessivos regressos à revista e outras incursões nas artes teatrais, Francis acompanhou o VG no seu apogeu e declínio, sendo definitivamente afastado em 1960. A pequena reforma do SNI obrigou-o a aceitar a direcção da Academia Parnaso, no Porto. Faleceu em 1980 votado ao total esquecimento. Criticado quanto à sua deficiente preparação em dança, etnografia e *folclore, mas reconhecido o seu elevado sentido artístico, iniciativa e tenacidade, Francis foi um importante propulsor da dança teatral em Portugal.

Bibliografia: Ribas, Tomás (1982) «A dança e o *ballet* em Portugal nos anos 40», in *Os anos 40 na arte portuguesa: A cultura nos anos 40*. Lisboa: FCG [actas do Colóquio Arte Portuguesa, Anos 40]; Roubaud, Maria Luísa (1991) *Estudo psicológico do simbolismo na dança teatral: Análise dos Bailados Portugueses Verde Gaio*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Santos, Vítor Pavão dos (1999) *Verde Gaio: Uma companhia portuguesa de bailado*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro; Sasportes, José (1979) *Trajectoria da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

Filmografia: Barros, Leitão de (1931) *A Severa* [este filme inclui uma sequência em que Francis executa um fandango, constituindo o seu único registo de imagem em movimento].

MARIA LUÍSA ROUBAUD

FRANCISCO GUIMARÃES, FILHO & C.A. LDA. Loja, fábrica e oficina de reparação de instrumentos musicais, conhecida como Casa Guimarães. Foi fundada em 1898 por Francisco Ribeiro Pinto Guimarães (antigo funcionário da *Casa Castanheira), na Rua do Almada, Porto, onde se mantém. A firma desenvolveu um importante papel enquanto fornecedor de instrumentos a particulares, lojas e especialmente *bandas filarmónicas (BF) de todo o país. Na Fábrica a Vapor de Instrumentos Músicos, designação do princípio do séc. xx, eram construídos maioritariamente instrumentos de sopro (aerofones) e percussão, destinados sobretudo às BF, bem como instrumentos de corda. A par do fabrico, a empresa dedicava-se à venda de instrumentos importados. Em 1913 construía saxofones (do soprano ao barítono), instrumentos de bocal e

de percussão, existindo ainda uma Banda dos Operários da fábrica da casa, com 28 músicos (Guimarães 1913). Mantendo uma estreita ligação às BF (distribuía *O *Philarmónico Português*), fornecia um serviço editorial e de composição de obras por encomenda. Vários dos seus instrumentos foram premiados na Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1922). Apesar da diminuição da construção de instrumentos que se verificou durante a década de 40, a fábrica, no início da década seguinte, integra 30 funcionários. A substituição gradual dos instrumentos de «afinação brilhante» (lá a aproximadamente 450 Hz) pelos de «afinação normal» (lá a 440 Hz) de fabrico estrangeiro e das peles naturais por peles sintéticas levou à diminuição da procura. Em 1985 a empresa foi comprada pelo proprietário da Casa Castanheira, Américo Nogueira. No final do séc. xx era a única fábrica de instrumentos em funcionamento, embora já com uma dimensão reduzida, mantinha o serviço de reparação e, ocasionalmente, de construção de instrumentos de *fanfarra (sobretudo clarins e *bombos).

Bibliografia: Guimarães, Francisco Ribeiro Pinto (1913) *Catálogo dos instrumentos de música*. Porto: Tipo-Litografia Minerva

PEDRO BENTO

FRAZÃO, Alcino Borges (n. Lisboa, 8 Fev. 1961; m. Lisboa, 7 Nov. 1988). Guitarrista. Filho do poeta e intérprete amador de *fado António Frazão e irmão de Carlos *Zel. Desde cedo integrado no meio do fado amador, iniciou a aprendizagem informal de *guitarra aos 12 anos, reproduzindo repertórios difundidos pela *rádio. A partir do final da década de 60 começou a frequentar, com o pai e o irmão, diversas casas de fado em Cascais (Arreda, Galito, Tabuinhas, e.o.), tendo-se afirmado posteriormente nessa região enquanto acompanhador. Neste período, a sua formação e actividade estiveram associadas ao guitarrista Armindo Fernandes. Tornando-se profissional em 1976, acompanhou (juntamente com Jorge *Fernando, Mário *Pacheco e *Paquito, e.o.) alguns dos mais destacados fadistas (C. Zel, Fernando *Maurício, Amália *Rodrigues, José da Câmara, e.o.) e gravou os primeiros fonogramas. Paralelamente, geriu a casa de fados Fado Maior, na Madragoa. Em 1985, iniciou uma colaboração regular com Paulo de *Carvalho, tendo contribuído para o estabelecimento de mudanças estilísticas no fado, sobretudo através da integração de elementos do *pop-rock, patentes em fonogramas como *Desculpem Qualquer Coisinha* (Philips, 1985) e *Homem Português* (Philips, 1986). O sucesso obtido com o LP *Desculpem Qualquer Coisinha* (o primeiro Disco de Ouro atribuído a P. de Carvalho) contribuiu para o alargamento da actividade do guitarrista a novos domínios

musicais, potenciando a sua carreira. Actuou em países como Brasil, Canadá e Suíça. Na sua curta carreira, gravou apenas um fonograma como solista, *Guitarra Portuguesa* (Movieplay, 1991), editado postumamente, que inclui composições de sua autoria e repertório associado à *canção de Coimbra, às *marchas populares, ao *folclore e ao *teatro de revista. Frazão utilizava uma guitarra de Coimbra, embora com a afinação de Lisboa. Enquanto solista, o seu estilo caracteriza-se pelo recurso a técnicas expressivas como os *grupos* em notas prolongadas, a sobreposição de duas melodias, a execução da melodia na forma de acordes encadeados e o *rubato*. Como acompanhador, utiliza os padrões de acompanhamento tradicionalmente associados ao fado, com ênfase na ornamentação. Recorre a contracantos elaborados e ornamentados, assentes em arpejos ou escalas, por vezes executados virtuosisticamente.

Discografia: Carvalho, Paulo de (1998/1985) *Desculpem Qualquer Coisinha...* PHI-POLY [CD/LP]; (1991) *Guitarra Portuguesa*. MOV.

ARMÉNIO DE MELO E JOÃO SILVA

FRAZÃO, Alexandre Peres (n. Niterói-Rio de Janeiro, Brasil, 19 Ago. 1968). Baterista brasileiro, residente em Portugal desde 1987. Apesar de breves estudos no Conservatório de Niterói, a sua formação musical é essencialmente autodidacta. Frequentou a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal [ver Hot Clube de Portugal] e participou nos *workshops* do Estoril Jazz em 1990 e 1991. Participou no Colectivo Português de Percussão nascido do seminário de Max Roach no Jazz em Agosto de 1995. Desenvolveu, em simultâneo, uma vasta carreira noutros domínios musicais colaborando com Júlio *Pereira, José Mário *Branco, Lena d' *Água, Jorge *Palma, Rui *Veloso, Rão *Kyao, *Ala dos Namorados, Pedro *Abrunhosa, Ficções, Resistência. Identifica-se prioritariamente com o *jazz e a *música improvisada. Integra regularmente formações musicais lideradas por Carlos *Martins, Carlos *Barretto, Bernardo *Sasseti, Mário *Delgado, Laurent *Filipe, Maria *João e Mário *Laginha, tendo participado em concertos e gravações com os músicos mais relevantes do jazz em Portugal. Foi co-fundador do grupo Tim Tim por Tim Tum (1997). A sua versatilidade permite-lhe uma fácil integração em vários domínios musicais, da *música popular portuguesa ao *pop-rock e, no âmbito do jazz, de estilos como o *hardbop* e jazz modal, às «fusões» com o *rock*.

Ver também: Festival, 4.

Discografia: *Jazz como líder ou co-líder:* Tim Tim por Tim Tum (1997) *Diálogos de Bateria, with Jim Black, José Salgueiro, Marco Franco, Acácio Salero, Alexandre Frazão*. Farol. *Jazz como sideman:* Laginha, Mário (1994) *Hoje*. FAR [grav. 1993]; Pimentel, Tomás (1994) *Descolagem, Septeto de Tomás Pimentel*. TAT; Dias,

Nanã Sousa (1995) *Tom Maior: Homenagem a Tom Jobim*. Groove-MOV; Filipe, Laurent (1995) *Ad lib(itum)*. Orquestra Som do Mundo: Vol. 1. Groove-MOV; Martins, Carlos (1999) *Sempre*. EMI-VC; Madaleno, Pedro (2000) in *Portuguese Jazz Bands at Casino Estoril: Quarteto de Pedro Madaleno*. New Discoveries Records [grav. 1999]. **Outros domínios musicais:** Ficções (1992) *Aqua*. POLY; Ficções (1995) *Zambra*. POLY; Pedro Abrunhosa e os Bandemónio (1996) *Tempo*. POLY; Sons da Lusofonia (1998) *Caminho longe*. EMI-VC.

ANTÓNIO CURVELO

FREIRE, Corina Carlos (n. Silves, 14 Dez. 1897; m. Lisboa, 5 Out. 1986). Cantora e atriz. Aprendeu piano durante a infância, integrando aos dez anos um grupo de câmara formado pelos seus irmãos. Durante a juventude participou em festas e recitais, iniciando uma carreira de cantora lírica e popular. A sua primeira incursão no campo artístico enquanto atriz ocorreu no espectáculo de revista [ver Teatro de revista] *Rosas de Portugal* (Éden Teatro) em Dez. 1927, no qual se notabilizou com a sua interpretação da canção *Giestas*. Seguiram-se alguns espectáculos, nomeadamente *O mangerico* (1928), *A ramboia* (1928), em que obteve novo êxito com a canção *As camélias*, e *Chá de parreira* (1929). Em 1930, foi convidada pela empresa Paramount para gravar em Paris as versões portuguesas dos filmes *A Canção do Berço* (Alberto Cavalcanti, 1931) e *A Mulher Que Ri* (Jorge Infante, 1931). Um ano depois, tornou-se empresária teatral e integrou a companhia de António Macedo, tendo lançado a revista *O mexilhão* (1931), espectáculo marcado pelo sucesso do número *Teodoro, não vás ao sonoro*, no qual executou um dueto com Beatriz *Costa, acompanhada pelo bailarino *Francis. Em 1933 participou nas revistas *Fogo de vistas* e *Feira da Alegria*, tendo partido para Paris, onde permaneceu até 1936. Durante esse período foi contratada para actuar no Casino de Paris e participou na revista francesa *Parade du monde* (1935), que se manteve em cena durante c. dez meses. De volta a Portugal, procurou consolidar a sua companhia de teatro no panorama artístico português. O interesse dos empresários teatrais permitiu-lhe colocar em cena as revistas *Arca de Noé* (1936), *Balancé* e *Portugal está na moda* (1937), bem como a reposição da opereta *Viúva alegre* (1937). Porém, não tendo alcançado o sucesso pretendido, abandonou o contexto empresarial para se dedicar em exclusivo à actuação, de que resultou a sua participação em 1938 nos espectáculos *Pega-me ao colo* e *Rua de paz*. Em 1939, actuou ainda nas revistas *O mar também tem amantes* e *Aldeia da roupa suja* (Casino Estoril, com Alberto *Ribeiro como uma das atracções principais), e levou a cabo uma digressão pelo interior do país, na qual interpretou as canções que a projectaram em pequenos espectáculos.

A partir dos anos 40, já oficialmente retirada, começou a dar aulas de canto, tendo contribuído para a formação de vários cantores, nomeadamente António *Calvário, seu sobrinho-neto. Contracenou com Hortense Luz, Delfina Costa, Alfredo Ruas, Alberto Ghira, Ema de Oliveira, Adelina Abranches, Irene Isidro, e.o. Para além de *Giestas* e *As camélias*, destacam-se entre o seu repertório as canções *Lavadeiras de Caneças*, *O meu fado*, *Papoilas e trigais* e *Recrutadas e sopeiras*, da autoria de músicos como Luís de Freitas *Branco, Alves *Coelho, Raul *Portela e Raul *Ferrão e de letristas como Luís Galhardo, José *Galhardo, Alberto Barbosa, Lourenço Rodrigues e Carvalho Mourão.

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

FREIRE, Judith Lupi (n. Lisboa, 1 Mai. 1920; m. Lisboa, 17 Dez. 1967). Cantora (meio-soprano). Concluiu o curso de Canto no *Conservatório Nacional (1943). Em 1945 obteve o Prémio Luísa Todi da Emissora Nacional, criado em 1942 para distinguir os Melhores Artistas da Rádio [VER Rádio]. Em Paris, estudou como aluna particular de Charles Panzera e Gaston Poulet (1946). Apresentou-se como solista nos agrupamentos Colonne e Padeloup e, com o Ensemble Orchestral de Paris, no Festival Internacional de Besançon, no âmbito do qual se apresentou em Inglaterra, Holanda, Bélgica, Suíça e Itália. Foi docente de Canto no Conservatório Internacional de Paris (1950-1953), no Conservatório Nacional de Bogotá (1953-1956) e no Rio de Janeiro (1956-1959), onde passou a residir, prosseguindo a sua carreira artística. Regressou a Portugal em 1960, passando a leccionar na *Academia de Amadores de Música (1960-1964), na *Academia de Música de Santa Cecília (1964-1967) e no *Teatro da Trindade, onde substituiu Tomás *Alcaide como professora de Canto (1965-1967). Notabilizou-se sobretudo como cantora de *Lied*. O seu repertório era muito diversificado, incluindo obras de compositores como Domenico Scarlatti, Mozart, Brahms, Debussy, Ravel, Poulenc e também de compositores portugueses seus contemporâneos, dos quais se destacam Frederico de *Freitas, Luís de Freitas *Branco, Artur *Santos, Cláudio *Carneiro e Francisco de *Lacerda. O seu estilo interpretativo foi descrito por João de Freitas *Branco (1973): «interpretações imbuídas de expressividade, a voz flexível e de belo matiz, a excelente escola de canto».

Bibliografia: Branco, João de Freitas (1973) «Recordando Judith Lupi Freire», *ArM* 29 (Out.): 38-39; Cine Teatro de Mafra (1947) *A Judith Lupi Freire no recital de 27 de Agosto de 1947: Versos*. Mafra: Tip. Liberty.

Discografia: RDP — Arquivos sonoros (s.d.) Cópias de cinco fonogramas de 78 rpm, contendo árias de ópera, canções tradicionais portuguesas [s.e.]; RDP — Arquivos

sonoros (década de 1960) 34 faixas contendo recitais de canto e piano, incluindo compositores portugueses.

LEONOR PEREIRA E HUGO SILVA

FREIRE, Manuel Augusto Coentro de Pinho (n. Vagos, Aveiro, 25 Abr. 1942). Cantor, compositor e autor de letras. Começou a tocar *viola por volta dos 12 anos, por orientação paterna. Cantou poesias de Prévert, acompanhando-se à viola em festas no Colégio de Ovar e, a partir dos 16 anos, no Liceu de Aveiro. Ainda em Ovar e, posteriormente, em Aveiro, desenvolveu uma maior consciência política. Com 16 anos participou na campanha presidencial do general Humberto Delgado, colando cartazes e distribuindo panfletos. Mas se a sua consciência política já vinha de 1958, o espectro da Guerra Colonial foi fundamental para começar a cantar outro repertório, mais politizado, em português, nos convívios universitários e em encontros organizados por grupos de católicos (os denominados católicos progressistas, como a Juventude Operária Católica e a Juventude Universitária Católica) em vários locais do distrito de Aveiro, mas também em Coimbra e no Porto, o que contribuiu para o seu gradual reconhecimento nessas regiões. No ano lectivo de 1962-1963, instalou-se em Coimbra para estudar Engenharia Química (Faculdade de Ciências da *Universidade de Coimbra). A sua passagem por esta cidade, ainda que curta, marcou-o profundamente ao receber influências de cantores como José *Afonso e Adriano Correia de *Oliveira, nesta fase unicamente através da audição de fonogramas. Inscreveu-se em vários organismos académicos, mas manteve apenas actividade musical na *Tuna Académica da Universidade de Coimbra e no Coro Misto do *Orfeão Académico de Coimbra. Por vontade paterna, e na sequência da crise académica de 1961-1962 (na qual participou activamente), transferiu-se para a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto em 1963, onde iniciou uma colaboração com Má-



Manuel Freire. Luanda, Angola, 1973. Fotografia cedida pelo biografado.

rio Viegas com base em recitais de canto e poesia, que se prolongou até ao início dos anos 90. Em 1964, foi incorporado compulsivamente no serviço militar (Força Aérea), tendo utilizado o aparelho técnico da Força Aérea para fazer circular uma edição pirata, policopiada, da *Praça da Canção* (de Manuel *Alegre), então proibida. Iniciando um percurso mais activo no âmbito da *canção de intervenção a partir de 1967 (ano em que se estreou, por incentivo de Fernando Gusmão, no Teatro António Pedro, no Porto), participou em inúmeros recitais um pouco por todo o país, em França (onde contactou com José Mário *Branco e Luís *Cília), em Espanha (onde actuou em directo na *rádio com Paco Ibañez, em Barcelona) e nas ex-colónias, fazendo a denúncia da falta das liberdades para os Portugueses, bem como da Guerra Colonial (p.ex.: canção *Pedro soldado*, com poema de Manuel Alegre). A sua projecção nacional ficou a dever-se numa fase inicial ao facto de ter interpretado o poema *Livre*, de Carlos de Oliveira, que integrou o seu primeiro fonograma (EP), *Manuel Freire Canta Manuel Freire* (1968). Esta canção de sua autoria, onde a metáfora tem um grande peso, tornou-se rapidamente um hino de resistência ao fascismo («Não há machado que corte / A raiz ao pensamento» são os dois versos mais conhecidos). Mas o outro marco fundamental no seu percurso foi a participação no programa **Zip-Zip*, em Nov. 1969, um dos programas televisivos de maior destaque na época e um importante veículo de divulgação, no pequeno ecrã, do canto de intervenção. Neste programa interpretou *Pedra filosofal*, um poema de António Gedeão, com música de sua autoria, que logo se tornou uma canção de referência, com a singularidade de se ter popularizado mais do que qualquer outra e com a qual conquistou os prémios Casa da Imprensa (1969) e Pozal Domingues (1970). A sua enorme popularidade terá contribuído decisivamente para uma consciencialização mais ampla da denúncia do regime e da Guerra Colonial. O seu segundo fonograma, *Trovas*, editado ainda em 1968, foi apreendido pela PIDE em Mar. do ano seguinte, devido à inclusão da canção de sua autoria *O sangue não dá flor*. No mesmo ano, conheceu pessoalmente J. Afonso no I *Festival de Vilar de Mouros. Nesse evento foram ambos convidados para actuar em Viana do Castelo (no Club Fluvial Vianense), acompanhados por Rui *Pato, o que constituiu a primeira de muitas das ocasiões em que actuaram juntos (com destaque para o espectáculo da Casa da Imprensa, realizado em 29 Mar. 1974 no *Coliseu dos Recreios de Lisboa). Na sua discografia anterior e posterior ao 25 de Abril interpretou textos de poetas tão diversos como A. Gedeão,

M. Alegre, C. Oliveira, Daniel Filipe, José Saramago, Fernando Assis Pacheco, Sidónio Muralha, e.o. Utilizando sobretudo o registo médio-grave da voz, preocupa-se com uma enunciação clara do texto, frequentemente acentuando a penúltima sílaba de algumas palavras, prolongando a sílaba seguinte. Acompanhando-se unicamente à viola, executa melodias em progressões harmónicas simples, tornando mais eficaz a transmissão do conteúdo literário. Conjugou uma profissão administrativa com a actividade de cantor até 1999, dedicando-se a partir daí unicamente à actividade musical. Ainda em 1999, foi editado um fonograma em que interpreta composições de sua autoria com poemas de J. Saramago.

Bibliografia: Correia, Mário (1984) *Música popular portuguesa: Um ponto de partida*. Coimbra: Centelha-MCÂN; Letria, José Jorge (1999/1978) *A canção política em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro/A Opinião; Raposo, Eduardo M. (1997) «Manuel Freire, trovador de sonhos», *Vilas e Cidades* 6: 5-7; Id. (2000) *Canto de intervenção 1960-1974*. Lisboa: CML-Biblioteca Museu República e Resistência; Id. (2000) *Cantores de Abril: Entrevistas a cantores e outros protagonistas do «canto de intervenção»*. Lisboa: Colibri.

Discografia: (1968) *Manuel Freire Canta Manuel Freire*. Tagus [EP]; (1968) *Trovas*. Tagus [EP]; (1970) *Pedra Filosofal*. ZIP [single]; (1971) *Dulcineia*. ZIP [EP]; (1972) *Pedro Só*. ZIP [single]; (1973) *Abaixo o D. Quixote*. GDM-SST [EP]; (1978) *Devolta*. DIAP-SST [LP]; (1978) *Os Emigrantes*. DIAP-SST [single]; (1978) *O Sangue não Dá Flor*. TCL [LP]; (1979) *Manuel Freire*. DIAP-SST [LP]; AAVV (1986) *100 Anos de Maio*. CGTP [LP]; (1999/1993) *Pedra Filosofal*. STR; AAVV (1997) *Florestas em Movimento*. Dito e Feito; AAVV (1997) *Sons de Todas as Cores*. Hugana; AAVV (1998) *Pelo Sonho É Que Fomos*. Profisom; (1999) *As Canções Possíveis: Manuel Freire Canta José Saramago*. Editorial Caminho; AAVV (2000) *Uma Escola para Timor*. FENPROF.

EDUARDO RAPOSO, HUGO SILVA E PEDRO ROXO

FREITAS, Elvira Manuela Fernandez de (n. Lisboa, 8 Jun. 1927). Directora de orquestra, compositora, pedagoga e crítica de música. Filha do compositor Frederico de *Freitas, foi uma das primeiras mulheres a assumir o cargo de directora de orquestra em Portugal. Obteve a carteira profissional como chefe de orquestra no *Sindicato dos Músicos em 1957. É diplomada com o Curso Superior de Composição e com o Curso Superior de Piano do *Conservatório Nacional (CN). Estudou Composição com F. de Freitas, António Eduardo da Costa Ferreira, que tinha sido mestre de seu pai, Jorge Croner de *Vasconcelos e Fernando *Lopes-Graça, quer no CN quer a título particular e, mais tarde, em França, como bolsista do governo francês (1957) e da *Fundação Calouste Gulbenkian (1959) com Nadia Boulanger, na classe de composição da École Normal de Paris, e com Olivier Messiaen no Conservatório Superior de Música da mesma cidade. Alcançou uma grande popularidade no domínio da *música ligeira, com a *Marcha do Bairro Al-*

to, que venceu o 1.º Prémio do Concurso de Marchas de Lisboa [VER Marchas populares de Lisboa] promovido pela *Emissora Nacional de Radiodifusão para as emissões de onda média e curta em 1955 (eleita por c. 84 mil votos dos ouvintes, contra c. 29 mil do segundo classificado, provenientes das comunidades portuguesas no mundo). Foi neste domínio que desenvolveu, a partir daí e durante 12 anos, a sua carreira de direcção de orquestra na Emissora Nacional, com um repertório baseado na harmonização de melodias do *folclore português e na composição e *arranjo de música ligeira, alcançando uma popularidade considerável. No domínio do *ensino de música, fez o Concurso de Provas Públicas para Professora de Canto Coral dos Liceus em 1954, tendo leccionado em várias escolas de Lisboa e recebido vários prémios, de entre os quais se destacam o 1.º Prémio nos concursos orfeónicos de 1967 e 1968. Entre 1974 e 1978 leccionou na Escola de Música do CN. A partir de 1978 foi docente no *Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL) das classes de Harmonia, Formação Musical e Piano. Sendo filha única, e tendo mantido sempre uma relação muito próxima com o pai, com quem trabalhou directamente, desenvolveu um estilo de composição também muito próximo deste. Em 1971, com *Excertos para uma missa de requiem*, recebeu uma Menção Honrosa no Prémio Nacional de Composição «Carlos Seixas, ex aequo com Stabat Mater de F. de Freitas. Tendo desenvolvido uma actividade docente notável, na qual se sublinha a vertente da didáctica da composição musical, declinou em 1980, na sequência da morte do seu pai, o convite do IGL para dirigir as classes de Composição Superior, Contraponto, Fuga e Análise que este leccionava. A sua produção artística estendeu-se ainda aos domínios do teatro e da literatura, nos quais se destacou a influência de Amélia Rey Colaço (em *A floresta encantada*) e de Fernanda de Castro, sua amiga e colaboradora (em *Alguém mandou-me violetas*, e.o.). Compôs música vocal para uma vasta gama de poemas de autores ibéricos e brasileiros tais como Garcia Lorca, Miguel Torga, José Blanc de *Portugal, Sebastião da Gama, Diniz Machado, Alberto Serpa, Gonçalves Crespo, Manuel Bandeira, Olegário Mariano, e.o. Após sucessivos problemas de saúde, abandonou a actividade musical, dedicando-se, a partir de 1994, à pintura e ao desenho. Exerceu a função de crítica de música no jornal *O Tempo* e foi colaboradora da *Enciclopédia Verbo*. Como representante feminina da cultura portuguesa na Europa, na qualidade de compositora e chefe de orquestra, integrou em 1986 o grupo Mulheres da Península Ibérica em *tournee* por várias chefias de Estado da Comunidade Europeia. Comemorou em 2000,

sob a égide da *Sociedade Portuguesa de Autores, os 50 anos de actividade profissional de compositora, que iniciou formalmente com a *Sonata para piano*, estreada num concerto organizado pela *Sociedade Sonata dirigida por F. Lopes-Graça, na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Obra musical: *Homem feio* (1969); *Lençol de ternura* (1969); *Soneto do amor total* (1969); *Não quero rosas vermelhas* (1973); *Alguém mandou-me violetas* (1974) [canções com acompanhamento de guitarras, viola e viola baixo]; *Cantar é bom* (1974) [álbum de canções com finalidade didáctica em colaboração com Frederico de Freitas]; *O povo a cantar* (1975); *Aqui tens a minha mão* (1977); *Eh Garraio! Eh Maltês!* (1978); *Farrapeirinha* (s.d.); *Mãos frias, coração quente* (s.d.); *Saudades* (s.d.); *Solidão não é assim* (s.d.). **Bailado:** *O passeio público* (1957). Orq. S. **Canto e piano:** *Os enamorados* (1946); *A amizade* (1951); *Cantiga sagrada de folia* (1951); *Os insectos* (1959) [ciclo de canções]; *Onze poemas de Garcia Lorca* (1979) [existe também uma versão para canto e guitarra clássica]; *Avé-Maria do Natal* (1998); *Estou sentado à beira mar* (1999). **Coral:** *O iluminado* (1960) [cantata cénica, solistas, coros e orquestra (incompleto)]; *Bartolomeu Marinheiro* (1961). 3 v., orq.; *As profecias do Bandarra* (1967). SATB solo, SATB, orq.; ... *E as caravelas de Cabral* (1971); *Excertos para uma missa de requiem* (1971). SATB; *Missa de requiem* (1975). SATB; *Dois salmos* (1981). Coro masc.; *Gloria* (1981). SATB; *A passagem estreita* (1981). Coro masc. ou SATB; *Quadras* (1981). Coro masc. **Marcha:** *Marcha do Bairro Alto* (1955); *Marcha de Benfica* (1958); *Marcha da Bica* (1958); *Marcha dos Capotes Brancos* (1958); *Marcha do Castelo* (1958); *Marcha de S. Vicente* (1958). **Música de câmara instrumental:** *Sonata para piano* (1950). Pf.; *Estruturas poéticas: Sonata, tema e variações* (1969). Vlc., pf.; *Para gostar de clarinete* (1977). Cl.; *Peças* (1979). Cl.; *Recordações de Azurara* (1979). Fl.; *Transcrição para 2 ou 3 clarinetes de 30 peças d'O Livro de Maria Frederica de Frederico de Freitas* (1981); *Bagatelas: Seis peças para oboé e fagote* (1982). Ob., fag.; *Quatro peças fáceis para flauta* (1982). Fl. **Poema radiofónico:** *O Natal dos meus meninos* (1956). Narrador, orq. **Teatro infantil:** *A floresta encantada* (1957). **Voz e instrumento(s):** *Canções para canto e viola em português e francês* (1959). V., vla.; *A herança* (1966) [triptico para canto, piano, oboé, fagote, trompete e bateria]; *Cantar é bom* (1974) [30 canções no livro]; *Lirio de São Damião* (1982). V., fl.; *Se tu viesses poesia* (1982). V., fl.; *O zambujeiro* (1985-1999). V., pf., fl.

MARIA DE SÃO JOSÉ CÔRTE-REAL

FREITAS, Fernando Macedo de (n. Lisboa, 1 Set. 1913; m. Lisboa, 22 Mar. 1988). Guitarrista e compositor. Pai do cantor Fernando *Girão. Foi um dos mais destacados guitarristas de *fado da sua geração. Pertencente a uma família de músicos, alguns dos quais desenvolveram actividade profissional em circos, desde cedo revelou aptidão para a música, em especial para a execução de instrumentos de corda dedilhada. Aos oito anos integrou uma *troupe* de palhaços no *Coliseu dos Recreios de Lisboa, na qual aprendeu a tocar violino, *bandolim, *banjo, *cavaquinho e serrote. Seguidamente especializou-se em *guitarra (instrumento tocado pelo seu avô), tendo começado a apresentar-se em *cegadas, o que contribuiu para o seu reco-

nhecimento como instrumentista. Aos 15 anos profissionalizou-se enquanto guitarrista, acompanhando cantores em espaços de performance de fado como: Solar da Alegria, Adega da Lucília, Casablanca e Adega Machado. Rapidamente se estabeleceu como um dos acompanhadores privilegiados de fadistas (Ercília *Costa, Berta *Cardoso, Alfredo *Marceneiro, Lino Teixeira, Lucília do *Carmo, Maria *Albertina e Maria Teresa de *Noronha, tendo começado a acompanhar esta última nos seus programas da Emissora Nacional em 1938) e um guitarrista respeitado entre os seus pares, em especial por *Armandinho. Na década de 30 começou a gravar fonogramas, como acompanhador de alguns dos fadistas acima referidos. A partir de 1937, integrou vários agrupamentos dirigidos por Martinho d'Assunção, violista com quem viria a tocar com regularidade ao longo de toda a sua carreira. A projecção da sua actividade profissional esteve também ligada ao início da carreira de Amália *Rodrigues, tendo-a acompanhado no Solar da Alegria e composto um dos primeiros fados originais para o seu repertório, *Ronda dos bairros* (let. Chico *Maluco). Entre 1944 e 1946 acompanhou as primeiras digressões dessa cantora ao Brasil, actuando no hotel Copacabana Palace (Rio de Janeiro) e na *rádio (onde conheceu Maria Girão, fadista brasileira de sucesso que editou diversos fonogramas no Brasil e em Portugal e com quem veio a casar posteriormente). Nesse país, A. Rodrigues gravou os seus primeiros fonogramas (oito discos de 78 rpm para a editora Continental, 1945), todos eles com a «orquestra de guitarras» de Fernando Freitas, com *arranjos deste (incluindo um fado de sua autoria — *Sardinheiras* — que logo integrou o repertório fadista). Seguidamente, acompanhou uma digressão de Fernando *Farinha (com quem começou a trabalhar regularmente) aos EUA e fixou-se no Brasil entre 1962 e 1969. Nesse país realizou espectáculos, actuou na rádio e em várias casas de fado (São Paulo e Rio de Janeiro), tendo registado diversos fonogramas, quer acompanhando cantores, quer como solista (com a Orquestra Portuguesa de Guitarras, dirigida por si). O contacto de F. Freitas com a música popular desse país influenciou a sua produção musical, pois, além de ter composto diversos sambas-canção, o guitarrista incorporou percursos harmónicos pouco convencionais nos fados que compôs. Em 1961 realizou uma digressão a Moçambique e à África do Sul. Após o seu regresso definitivo a Portugal, actuou diariamente em casas de fado (com particular destaque para O Faia — onde começou a acompanhar Carlos do *Carmo — e para a Adega Machado). O seu estilo é marcado pela inclusão de pequenos melismas e trémolos

(em *legato* e recorrendo ocasionalmente ao tempo *rubato*) que complementam a linha vocal, utilizando quer monodias quer texturas de acordes encadeados entre si, de forma a variar a sua execução de estrofe para estrofe. Enquanto solista, o seu repertório abrange variações de sua autoria (*Variações em dó*, *Variações em ré* e *Variações em mi*) e arranjos de obras de compositores eruditos ou de *música popular. A maioria da sua produção abrange fados estróficos ou com refrão e *guitarradas, sendo de destacar: *Fado André*, *Fado Arminha*, *Fado Barroca*, *Fado Becas*, *Fado castiço*, *Fado Noquinhos*, *Fado pena*, *Fado viela*, *Sardinheiras*, *Três Marias* e *Guitarrada portuguesa*, e.o. Os fados de sua autoria contribuíram para ampliar os modelos estabelecidos do chamado «fado tradicional» (em especial no campo harmónico) pelo recurso a dominantes secundárias (que permitem sugerir diferentes centros tonais no mesmo fado) ou a secções nas quais se estabelecem relações entre tonalidades relativas.

Bibliografia: Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube.

Discografia: Maurício, Fernando (1966) *O Justino da Tipóia*. Marfer [EP]; Carmo, Carlos do (1970) *Duas Lágrimas de Orvalho / Sou para Vós donde Venho / Canto para não Chorar / O Fruto Dá a Vida*. TCL [EP]; (1972) *Guitarrada Portuguesa*. TCL [EP]; Carmo, Lucília do (1992/1978) *Lucília do Carmo*. UPAV/Trova [CD/LP]; Carmo, Lucília do; Carmo, Carlos do (1995) *Fado em Tom Maior*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (1995) *Pela Primeira Vez: Rio de Janeiro 1945*. EMI-VC; Carmo, Lucília do (1997) *Maria Madalena*. EMI-VC; Cardoso, Berta (s.d.) *O Homem da Berta*. IMA [LP].

JOÃO SILVA

FREITAS, Frederico Guedes de (n. Lisboa, 15 Nov. 1902; m. Lisboa, 12 Jan. 1980) Compositor, director de orquestra, pedagogo e investigador. Desenvolveu uma actividade profissional muito vasta e variada. Como compositor, produziu obras de música de câmara inovadoras na organização tonal e rítmica e grandes sucessos na emergente *indústria fonográfica e cinematográfica. A sua obra contribuiu para a renovação estética da música no *teatro de revista, para o desenvolvimento da música de bailado e para a composição e apresentação em Portugal de grandes obras corais e sinfónicas. Frederico de Freitas representa uma das figuras mais completas e produtivas do meio musical português do séc. xx. Iniciou muito cedo os estudos musicais com sua mãe Elvira Cândida de Araújo Guedes de Freitas, pianista e professora. O regicídio e a morte do pai, o guarda-livros Augusto Pereira de Freitas, poucos anos depois, marcaram de modo indelével a infância de F. de Freitas. Estudou no Liceu Nacional de Camões, onde foi colega de turma de Marcelo Caetano e, desde o 1.º ano, colega



Frederico de Freitas. Fundo Documental do SPN/SNI,
Centro Português de Fotografia.

de carteira de Francisco Florêncio Graça, de quem se tornou grande amigo, e que viria a ser o bailarino *Francis, que se notabilizou especialmente nos Bailados Portugueses *Verde Gaio. Frequentou o *Conservatório Nacional (CN) entre 1915 e 1925, concluindo os cursos de Composição, Piano, Violino e Ciências Musicais, tendo para isso interrompido o liceu, não obrigatório na época. Estabeleceu desde muito cedo no colégio, no liceu e depois no CN fortes relações pessoais que viriam a perdurar por toda a sua vida, como, p.ex., com Consuelo Fernandez Cabrera Varona, com quem casou em 1926, que o acompanhou na vida pessoal e profissional. Estreou-se na carreira de compositor e director de orquestra de modo inédito. Antes mesmo de terminar o Curso Superior de Composição promoveu, no CN, um concerto com obras de sua autoria para o qual alugou o Salão Nobre na noite de 14 Abr. 1924. O programa incluía a peça *Quand elle marche on dirait qu'elle danse...* para piano, inspirada num poema de Baudelaire, dedicada à sua amada Consuelo, além de outras obras para piano e canto e piano baseadas em poemas de Antero de Quental, Camões, João de Deus e Luiz Silveira. Integrava também a famosa *Sonata* para violino e violoncelo, escrita no Verão de 1923 e cedo classificada na literatura espanhola da especialidade como introdu-

tora da politonalidade e polirritmia na Península Ibérica. O programa incluía ainda o *Poema sobre uma écloga de Virgílio* (a 8.ª) para orquestra de arco, escrita em 1922, com um trabalho tímbrico que evidencia o naipe dos violoncelos, e que o compositor considerou como o seu *opus* 1. Estas obras revelam o perfil de F. de Freitas, no qual emergiam então influências literárias e musicais, portuguesas e europeias, especialmente marcadas pelo romantismo francês e pela paixão por Debussy. Apesar da fria recepção por parte de alguns docentes do CN (segundo uma nota pessoal do compositor, apenas quatro assistiram ao concerto, tendo mesmo um deles referido a *Sonata* como «borracheira» musical), o talento de F. de Freitas foi reconhecido especialmente por Luís de Freitas *Branco, que o motivou a completar os três anos do Curso Superior de Composição no ano seguinte e a complementar depois os seus estudos no estrangeiro. Assim, no ano seguinte, terminou o curso, e ganhou, com um andamento do *Quarteto concertante*, a bolsa para «pensionista do Estado» no estrangeiro. Partiu para a Alemanha mas acabou por instalar-se em Paris, onde estudou, durante alguns meses, com Florent Schmidt. Em 1926, regressado a Portugal, apresentou um concerto no Salão do Conservatório, a 22 Mar., iniciando com uma nova interpretação da *Sonata* politonal e polirrítmica para violino e violoncelo. Nesse ano ganhou o 1.º Prémio do Concurso Nacional de Composição com o *Nocturno* para violoncelo e piano (*Revista do Conservatório* 1930). Casou com Consuelo e, no ano seguinte, nasceu a sua única filha, Elvira de *Freitas. Por imperativos familiares e gosto próprio aceitou o convite para compor *música ligeira. Iniciou então, com grande êxito, a sua colaboração na «revista à portuguesa», compondo primeiro música para as coreografias de Francis e, seguidamente, várias canções para a revista *Água-pé*, estreada como espectáculo de Verão no Teatro Avenida a 23 Jul. 1927, mas que se manteve em cena ininterruptamente até 31 Jul. 1928. Seria o início de um longo processo que viria a torná-lo o mais notável compositor de bailados, no séc. xx, em Portugal. Com efeito, desta parceria dupla (F. de Freitas/Francis), a que se juntaram nomes da expressão plástica tais como José Barbosa e Stuart de Carvalhais, e.o., surgiu uma nova estética modernista, muito bem-sucedida, que, operando a transformação no mundo da revista, atraiu o jornalista e entusiasta de teatro António Ferro. Este último viria, anos mais tarde, e já no seu cargo de director do Secretariado de Propaganda Nacional [VER Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo], por ocasião da preparação para as Comemorações do Duplo Centenário da Fundação e

da Restauração da Independência em 1940, a concretizar um velho sonho do compositor e do seu amigo Francis: o de criar uma companhia de bailados, que viria a chamar-se Bailados Portugueses Verde Gaio. Frederico de Freitas foi nomeado director de orquestra deste grupo, para o qual compôs uma série de bailados. Destes, destacam-se *O muro do derrête*, *A dança da menina tonta*, *Imagens da terra e do mar* (com argumento do próprio António Ferro) e *Nazaré*. A revista, a *opereta, o teatro musical, a produção solicitada pela bem-sucedida indústria fonográfica e pela *rádio e os novos «fonofilmes» — cujo primeiro em Portugal (*A Severa*, de Leitão de Barros) contou com música de F. de Freitas — viriam a representar a maior parcela da produção musical do compositor na década de 30. O enorme conjunto, de grande sucesso, de mais de mil números musicais (incluindo *marchas, *fox-trots*, *cantigas, *fados, etc., que o compositor viria a designar como o «picadeiro» da sua produção musical) representa, por um lado, a influência do seu espírito observador e coleccionador da expressão musical popular urbana e rural que desde cedo intensamente desenvolveu entre Lisboa e o Norte do país, nos repetidos verões de juventude com Eugénio Amorim na Quinta das Pedrosas em Arcos de Valdevez. Por outro lado, representa um alfofre de ideias musicais que se foram, de diversos modos, revelando na sua escrita musical. Já em Out. 1931 a etiqueta discográfica His Master's Voice, cuja secção de Lisboa foi dirigida por F. de Freitas, publicou um folheto intitulado *Os grandes sucessos de Frederico de Freitas gravados em discos*, anunciando 22 fonogramas descrevendo o talento do compositor e revelando algumas críticas da imprensa periódica a seu respeito. A produção de música, tanto erudita como ligeira, coexistiu harmoniosamente até ao final da sua vida. Sete meses antes de morrer, em Mai. 1979, enquanto compunha o seu último bailado sobre a *Farsa de Inês Pereira* (Gil Vicente), ganhou o 1.º e 3.º prémios do concurso de *Marchas Populares de Lisboa. A popularidade das suas composições era tal que por vezes algumas das suas canções, tais como *Lavadeiras de Caneças* (1928), eram referidas como pertencentes à tradição popular. A sua actividade de maestro intensificou-se a partir de 1935, ano em que assumiu a chefia da Orquestra Portuguesa e da Orquestra de Câmara (ambas na Emissora Nacional — EN) [ver Orquestra Sinfónica da RDP]. Nesse mesmo ano, assumiu o cargo de segundo maestro titular da Orquestra Sinfónica Nacional, que ocupou até 1963, desempenhando o cargo de primeiro maestro titular desde esse ano até 1975, quando na já então Rádio Difusão Portuguesa (RDP) foi com-

pelido para a reforma, restando-lhe uma situação honorária equivalente ao salário mínimo nacional, estipulado em Mai. 1974, 3300\$00 (aproximadamente 17 euros). O último concerto que dirigiu, na temporada da RDP, com a Orquestra Sinfónica Nacional e já no conhecimento do novo regulamento, realizou-se no Cine-Teatro Tivoli a 22 Nov. 1975 e incluiu, em versão de concerto, o seu bailado *Imagens da terra e do mar* (1943) sobre argumento de A. Ferro. A sua actividade de pedagogo foi longa, iniciada em 1922, como professor efectivo de Canto Coral no Liceu Nacional de Camões e depois no Liceu Gil Vicente, terminando em 1980 como professor do curso de Composição no *Instituto Gregoriano de Lisboa. Entre os seus discípulos contam-se especialmente a filha E. de Freitas e Manuel *Faria. Proferiu várias conferências sobre géneros, obras e compositores portugueses e estrangeiros: fado, *folclore, modinha portuguesa e brasileira, Debussy, música medieval (nomeadamente, *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X), e.o. Colaborou em várias publicações da imprensa periódica, nacional e estrangeira, das quais se destacam o jornal católico *Novidades*, a partir dos anos 20, o *Comércio do Porto*, a partir de 1930, a revista espanhola *Ritmo*, entre 1954 e 1969, e a revista *Panorama*, da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), desde os anos 60 até 1974, e redigiu vários verbetes na *Enciclopédia Verbo*. GANHOU vários prémios nacionais, de entre os quais se destacam os prestigiados Prémio Nacional de Composição, em 1926, o prémio João Domingos Bomtempo (instituído pela EN), em 1942, com o *Quarteto concertante*, e o Prémio Carlos Seixas, em 1963, com a *Sonata de igreja: Para festejar a noite de Natal*. A partir de 1937/1938 desenvolveu trabalho de investigação para a construção do catálogo dos fundos musicais da Biblioteca do Palácio da Ajuda. As comemorações festivas especialmente abundantes a partir da década de 30 — nas quais se incluem as Semanas das Colónias na Sociedade de Geografia a partir de 1927, as Marchas Populares em Lisboa a partir de 1932, as Festas da Cidade de Lisboa, os Prémios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional, os Jogos Florais da EN e as várias comemorações centenárias, das quais se destacam os grandes festejos de 1940, para os quais é nomeado responsável da parte musical — promoveram a sua actividade crescente enquanto director de orquestra. Compôs ainda algumas obras para banda, tais como *Portugal maior*, a marcha heróica *Nun'Álvares* e a peça *Ibn Henrique* (ou *Auto de Afonso Henriques*), integrada no *Auto da fundação* para um espectáculo no Castelo de São Jorge. Dirigiu uma série de grandes espectáculos de índole histórica, entre os quais o *Serão medieval* e o *Serão manuelino* no Teatro

D. Maria II, o *Torneio medieval* no claustro do Mosteiro dos Jerónimos e uma evocação da música medieval peninsular numa cerimónia diplomática oferecida por Salazar no Castelo de Almourol. Para estas mesmas comemorações, compôs ainda a *Missa solene*, cuja interpretação, carregada de simbolismo, ao ar livre, na ponta de Sagres, a 10 Jun., foi abruptamente interrompida. Não pôde tocar-se o *Credo*, pois a falta de c. metade dos músicos, vindos numa segunda camioneta de Faro, retida pela PIDE na estrada, inviabilizou a interpretação da obra. A reacção emotiva foi notória e da solidariedade das pessoas que se tinham juntado para o coro da *missa (entre elas João de Freitas *Branco, José Blanc de *Portugal e Manuel Eugénio Machado Macedo) surgiu a Sociedade Coral de Lisboa. Como «embaixador da cultura musical portuguesa no mundo», realizou inúmeras acções de divulgação incluindo concertos, conferências, *tournées* e intercâmbio de obras, na Europa e na América, de entre as quais se destaca o concerto em Haia em 21 Fev. 1939, gravado em disco e transmitido em directo nas emissões de onda média e curta pela estação holandesa de radiodifusão Phillips. Realizou este concerto na situação de equiparado a bolseiro pelo Instituto de Alta Cultura, e do qual resultaram contactos com o Instituto Nacional de Radiodifusão Belga e uma *tournee* na Holanda, para apresentar composições de autores portugueses, nomeadamente obras dos setecentistas João de Sousa Carvalho, Carlos Seixas e Francisco António de Almeida, recuperadas por F. de Freitas do arquivo musical da Biblioteca da Ajuda. Numerosos contactos com estações radiofónicas e instituições várias intensificaram-se a partir da década de 40, como por exemplo com a BBC, a estação radiofónica Phillips na Holanda e o Ibero-Amerikanische Institut em Berlim, logo em 1941. No seu percurso multifacetado, F. de Freitas caracterizou-se por um perfil independente, que acabou por lhe causar alguns problemas de relacionamento com várias instituições, como por exemplo o CN, a FCG e a RDP. A admiração pelo seu carácter individual foi expressa em 1980, aquando da sua morte, por alguns dos seus amigos e colegas, de entre os quais Fernando *Lopes-Graça, por quem F. de Freitas nutria especial apreço, com quem privava, e a quem na segunda metade dos anos 40 confiou, em aulas particulares, o complemento de formação em composição da sua filha. O conturbado período revolucionário em Portugal afectou F. de Freitas. A sua relação com as instituições radiofónica e televisiva estatais foi, no decorrer da revolução de 25 de Abril de 1974, e no seu seguimento, pautada pelo mesmo sentido nacional que a sua obra de compositor e director de orquestra denotou em anteriores situações de relevo. No dia 25 de Abril, foi se-

leccionada para a emissão especial a gravação do seu *Quarteto concertante*, dirigido pelo próprio. Foi também a ele que a estação radiofónica estatal encomendou a orquestração de *Grândola, vila morena*, de José *Afonso. Frederico de Freitas foi um dos principais participantes nos concertos de entrada livre que o Movimento das Forças Armadas organizou com a Orquestra Sinfónica de Lisboa no Teatro São Luiz em 1974 e 1975. No Verão de 1978, dirigiu o seu último concerto, em Évora, com a então Orquestra do Teatro Nacional de São Carlos. O programa incluiu o seu *Concerto para flauta* (1954). A sua última grande composição interpretada foi *Alexandre Herculano: In memoriam*, encomendada pela Secretaria de Estado da Cultura para a comemoração do centenário da morte do escritor, nas ruínas do Convento do Carmo, em Lisboa, em 1977. Por decisão unânime da sua Assembleia Geral — a 6 Dez. 1979 — foi nomeado presidente de honra da *Sociedade Portuguesa de Autores, de que foi sócio fundador. Ensinou composição até ao final da sua vida no Instituto Gregoriano de Lisboa, onde trabalhou por longos anos, em estreita colaboração com Júlia d' *Almendra, desde a fundação do anterior Centro de Estudos Gregorianos. Desempenhou cargos directivos na Liga dos Amigos do Canto Gregoriano e prestou colaboração em numerosas Semanas Gregorianas, em Coimbra e depois em Fátima. Da sua vasta produção, no domínio da composição, resta uma considerável obra póstuma da qual se destacam várias composições para quinteto de sopros, de entre as quais *Pentafonia*, uma peça dodecafónica; um andamento, um conjunto de nove peças humorísticas e uma *Marcha/hino* para grande orquestra. Restam ainda também inéditas algumas obras de vulto, das quais se destacam: *Dotes do corpo glorioso*, pequenas peças para canto e vários instrumentos, quatro peças para violoncelo e piano, *Tema e variações* para piano e as *13 variações* para violoncelo e piano.

Obra musical: *Bailado: Dança: Minho* (1933); *Ribatejo: Poema coreográfico* (1934) [corg. de Francis]; *Dança* (1935); Lisboa, TP, 1935; *Fantasia algarvia: Corridinho* (1935) [corg. de Francis]; *Fado corrido: Pequeno bailado* (1937) [corg. de Francis]; *Noite de S. João: Para um bailado popular* (1938) [corg. de Francis]; *O muro do derrete* (Carlos Queirós) (1940); Lisboa, TT, 1940 [corg. de Francis]; *Dança da menina tonta* (Paulo Ferreira) (1941); Lisboa, TNSC, 1941 [corg. de Francis]; *Passatempo* (1941); Lisboa, TNDM [corg. de Francis]; *Imagens da terra e do mar* (António Ferro) (1943); Lisboa, TNSC, 1943 [corg. de Francis]; *Danças para a comemoração do VIII centenário da tomada de Lisboa* (1947); Lisboa, Castelo de São Jorge, 1947; *Nazaré* (1948); Lisboa, TNSC, 1948 [corg. de Francis]; *Hino à vida* (Francis) (1950) [inacabado]; *Suite medieval* (1958); Funchal, Teatro Municipal, 1959; *A dama do pé de cabra* (Alexandre Herculano) (1975-1976); *Farsa de Inês Pereira* (Gil Vicente) (1979). **Câmara:** *Berceuse* (1922).

VI., pf.; *Allegro appassionato* (1923). VI., pf.; *Nocturno* (1923); Lisboa, CN, 1929. VI., pf. [baseado no soneto *Espírito que passas* de Antero de Quental]; *Prelúdio e fuga* (1923). Pf.; VI., vlc.; *Sonata* (1923); Lisboa, CN, 1924. VI., vlc.; *Sonata* (1923). VI., pf.; *Hino religioso* (1926). VI., vlc.; *harmonium*; *Nocturno* (1926). Vlc., pf. Ed. Revista do CN, 1930 [Prémio Nacional de Composição]; *Quarteto em mi bemol* (1926). Quart. cord.; *Sonata* (1926). Vlc., pf.; *Canção raiana* (1930). Vlc., pf.; *Velha canção* (1930). Vlc., pf.; *Leda dos amores* (P. Meogo) (1933). V., hrp., fl.; *Canção e dança* (1939). Vlc. ou vla., pf.; *Quarteto em mi menor* (1946); Lisboa, Palácio Foz, 1956; *Sonata em fá* (1946); Lisboa, Salão da Feira das Indústrias, 1961. VI., pf.; *Quinteto de sopros* (1950); Lisboa, EN, 1952. Fl., ob., cl., fag., cor. NUM, 1997; 3 peças sem importância (1954). VI., pf.; *Quarteto n.º 2* (1954). Quart. cord. [inacabado, apenas um andamento completo]; *Canção triste: Sobre uma cantiga popular* (1964). Vlc., pf.; *Dança do palhaço* (1964). VI., pf.; *Treze variações* (1969). Vlc., pf.; *Pentafonia* (1975). Fl., ob., cl., fag., corn. **Cinema:** *A Severa* (1931) (L. de Barros); *As Pupilas do Sr. Reitor* (1935) (L. de Barros); Lisboa, SST [1935]; *O Trevo de Quatro Folhas* (1936) (C. Garcia); *Maria Papoila* (1937) (L. de Barros); *Váranda dos Rouxinóis* (1939) (L. de Barros); *O Pátio das Cantigas* (1942) (F. Ribeiro); *Fado, História de Uma Cantadeira* (1947) (P. Queiroga). **Coral:** *Luzdor* (1923); V. fem., orq. [prólogo para uma ópera]; *Aquela palavra saudade* (A. L. Vieira) (1939). SATB; *Avé-Maria* (1939). SATB; *A barca, à barca segura* (G. Vicente) (1939). SATB; *Blanca estais* (G. Vicente) (1939). SATB; *Missa solene* (1940); Sagres, 1940. SATB solo, SATB, orq.; *Missa «Regina Mundi»* (1954); Lisboa, Palácio Foz, 1956. Coro fem.; *Aveiro: Díptico coral* (1956). SATB; *Exultabit Cor Meum: Motetus* (1958); *Motete* (1971). SATB; *Stabat Mater* (1971). Coro fem., órg.; *Tríptico vicentino* (1971). SATB; *Missa em honra de São Cristóvão* (1973). SATB, órg.; 1973, *Nova Revista de Música Sacra; Cantar é bom* (1974). Vv. infantis. **Harmonizações:** *Cantigas de Martin Codax* (1937). V., pf.; *Cantigas de St. Maria* (Afonso X) (1937). V., pf.; *Cantigas de amigo* (s.d.) [c. 39 harmonizações]; *Modinhas portuguesas* (s.d.). **Hinos:** *Hino Corte Real* (S. Tavares) (1937); *Portugal maior* (S. Tavares) (1937) [hino da Legião Portuguesa]; *Mocidade lusitana* (B. S. Silva, S. «Giestas») (1939) [hino da Mocidade Portuguesa Feminina]; *Hino da Força Aérea Portuguesa* (1958); *Asas atlânticas* (1972). SATB, orq.; *Hino de São Sebastião de Ponta Delgada* (1972); *Hino da Liga Católica* (s.d.). **Instrumento solista:** *Mistakes: Fox-trot* (1922). Pf.; *Paixão de arlequim: Prelúdio* (1922). Pf.; *Dança* (1923). Pf.; *Quand elle marche, on dirait qu'elle danse* (Baudelaire) (1923); Lisboa, CN, 1923. Pf.; *Ingenuidades — «Berceuse»* (1924). Pf. Lisboa, 1960, SST; *Passeio do bebé* (1928). Pf.; *Nazaré (gente do mar)* (1935). Pf.; *Dois danças antigas* (1939). Pf.; *Seis peças* (1940-1943). Pf.; *Ciranda* (1942). Pf. NUM, 1995; *Sonata* (1944); Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1948. Pf.; *Tema e variações* (1944). Pf.; *Bagatelas* (1953). Pf.; *O livro de Maria Frederica* (1955). Pf. Lisboa, 1960, SST. NUM, 1997; *Sonata: Para festejar a noite de Natal* (1963); Lisboa, Sé Patriarcal, 1968. Org.; *Sonata de igreja: Para festejar a noite de Natal* (1963); Lisboa, Sé Patriarcal, 1968. Org. [prémio Carlos Seixas, 1963]. **Marcha:** *Marcha dos voluntários da Índia* (1954). V. solo, SATB, orq. **Música de cena:** *A noite louca* (F. Gandra adaptado por T. R. Colaço) (1931); Lisboa, TT, 1931; *Sua alteza* (R. Curto) (1931); Lisboa, TT, 1931; *A menina de coro* (Vasco Santana, José Galhardo, Alberto Barbosa) (1932); Lisboa, TP, 1932; *A Rainha Santa* (R. Chianca) (1933); Lisboa, TNSC, 1933; *O velo de oiro* (H. Galvão, S. Tavares) (1936); Lisboa, TNDM, 1936; *Estavas linda Inês posta em sossego* (Z. Mendonça filho, J. A. da Silva) (1938); Lisboa, TT, 1938; *Auto*

de Afonso Henriques (G. M. Sequeira) (1940); Lisboa, Castelo de São Jorge, 1940 [com a colaboração musical de António Melo]; *Arremedilho de Guimarães* (F. Lage, A. L. Ribeiro, F. Ribeiro) (1953); Guimarães, Castelo de Guimarães, 1953; *Santa Joana* (B. Shaw) (1956); Lisboa, TNDM, 1956; *Noite de Reis* (W. Shakespeare) (1957); Lisboa, TT, 1957; *Leonor Teles* (A. L. Ribeiro) (1960); Lisboa, TT, 1960; *Comédia de Rubena* (G. Vicente) (1965); Lisboa, Teatro do Povo, 1965; *As alegres comadres de Windsor* (W. Shakespeare) (1978); Lisboa, TNDM, 1978; *O alfageme de Santarém* (A. Garrett) (1978); Lisboa, TNDM, 1978; *Auto da barca do Inferno* (G. Vicente) (1978); Lisboa, TNDM; *Auto da feira* (G. Vicente) (1978); Lisboa, TNDM; *Auto da geração humana* (G. Vicente) (1978); Lisboa, TNDM, 1978; *Auto do juiz da Beira* (G. Vicente) (1978); Lisboa, TNDM; *Auto da Mofina Mendes* (G. Vicente) (1978); Lisboa, TNDM; *Auto pastoril português* (G. Vicente) (1978); Lisboa, TNDM; *Frágua de amor* (G. Vicente) (1978); Lisboa, TNDM; *Romagem de agravados* (G. Vicente) (1978); Lisboa, TNDM; *Pedro o cru* (A. Patrício) (1979); Lisboa, TNDM, 1979; *Auto da sibila Cassandra* (G. Vicente) (s.d.). **Ópera:** *Luz-Dor* (L. Silveira) (1923); Lisboa, Teatro São Luiz, 1924; *A igreja do mar* (P. Lemos) (1957); Lisboa, TNSC, 1960 [ópera radiofónica]; *O eremita* (P. Lemos) (1959); *D. João e as sombras* (António Patrício) (1960); Lisboa, Tivoli, 1971 [cena musical]. **Opereta:** *A Senhora da Saúde* (S. Tavares, A. Amaral, X. Magalhães) (1931); Lisboa, TMV, 1931; *Alvorada do amor* (V. Rajanto) (1932); Lisboa, TG, 1932 [com A. Melo]; *De capa e batina* (L. Ferreira, F. Santos, L. Rodrigues, X. Magalhães) (1933); Lisboa, TP, 1933; *O timpanas* (F. Bermudes) (1933); Lisboa, TAV, 1933; *O solar das Picoas* (L. Ferreira, F. Santos) (1934); Lisboa, TT, 1934 [com V. Pinto]; *Casal de perús* (1944); Lisboa, TMV, 1944; *Fandango* (s.d.). **Orquestra (sinfónica se não houver outra indicação):** *Poema sobre uma égloga de Virgílio* (1922); Lisboa, Conservatório Nacional de Música, 1922. Orq. cord.; *Prelúdio sobre um pregão de Lisboa* (1924). Orq. cor.; *A lenda dos bailarins* (1925); Lisboa, Teatro São Luiz, 1928. Orq. cord. [poema sinfónico]; *Danças portuguesas — suite n.º 1* (1928-1936); *Nazaré: Quadro sinfónico* (1935). Lisboa, TP, 1936; *Nun'Álvares: Sinfonia heróica* (E. de Castro) (1935); Lisboa, Torneio Medieval no Claustro dos Jerónimos, 1935 [reconstituição histórica]; *Suite portuguesa* (1935); *Ribatejo* (1938) [poema coreográfico]; *Suite africana* (1938); Lisboa, estúdio da EN, 1939; *Dois danças do séc. XVII* (1939); Lisboa, TNSC, 1944; *Quarteto concertante* (1942); Lisboa, TNSC, 1945. Quart. cord., orq. cord.; *Homenagem a Chopin* (1949); *Concerto para flauta* (1953-1954); Lisboa, Cinema Império, 1956. DBN, 1983; *Suite medieval* (1958); Funchal, Teatro Municipal, 1959. Orq. câm.; *Canção do berço* (1959); *Sinfonia «Os Jerónimos»* (1961-1962); Lisboa, Pavilhão dos Desportos, 1962; *A S. Francisco Xavier* (1964); *Fantasia concertante* (1969); Lisboa, Grande Auditório FCG, 1971. Org., orq. câm.; *In memoriam Alexandre Herculano: poema sinfónico* (1977); Lisboa, Convento do Carmo, 1978. **Orquestrações:** *Três danças portuguesas* (O. da Silva) (1951); *A portuguesa* (A. Keil) (1953); *A condessa caprichosa* (M. Portugal) (1965) [recriação livre]. **Revista:** *Água-pé* (Irmãos Unidos) (1927); Lisboa, TAV, 1927; *A ramboia* (L. Silva, L. e J. Galhardo, A. Barbosa, X. Magalhães, M. S. Carvalho) (1928); Lisboa, TMV, 1928; *Chá de parreira* (J. Galhardo, A. Barbosa, X. Magalhães, M. S. Carvalho) (1929); Lisboa, TV, 1929; *Tremoço saloio* (X. Magalhães, L. Rodrigues, A. Leal, C. Mourão) (1929); Lisboa, TAV, 1929; *Feira da luz* (F. Bermudes, J. Bastos, P. Coelho) (1930); Lisboa, TT, 1930; *A nau catrineta* (L. Ferreira, V. M. Sequeira, M. Carvalho) (1931); Lisboa, TV, 1930; *O senhor da serra* (X. Magalhães, L. Rodrigues, A. Leal) (1930); Lisboa, TAP e TMV, 1930; *O Zé Povinho*

(A. Leal, X. Magalhães, C. Mourão, L. Rodrigues) (1930); Lisboa, TV, 1930; *Ai-Ló* (F. Bermudes, J. Bastos, A. Barbosa) (1931); Lisboa, TAV, 1931; *O mexilhão* (X. Magalhães, L. Rodrigues, S. Tavares, A. Amaral, C. Mourão) (1931); Lisboa, TV, 1931; *Vamos ao vira* (J. Galhardo, V. Santana, M. S. Carvalho, A. Carneiro) (1931); Lisboa, TAV, 1931; *Areias de Portugal* (L. Ferreira, X. Magalhães, L. Rodrigues, F. Santos) (1932); Lisboa, TP, 1932; *Há horas para tudo* (F. Ávila, A. Andrade, T. R. Colaço) (1932); Lisboa, TG, 1932; *Cantiga nova* (L. Ferreira, S. Tavares, M. Marques, F. Santos, A. Amaral, T. Melo, L. Oliveira, X. Magalhães) (1933); Lisboa, TP, 1933; *O fandango* (G. Álvarez, F. Luque) (1933); Lisboa, TMV; *O pagode* (S. Tavares, L. Rodrigues, A. Nazaré, X. Magalhães) (1933); Lisboa, TMV, 1933; *O jogo da glória* (A. Barbosa, J. Galhardo, V. Santana) (1934); Lisboa, TV, 1934; *A outra banda* (X. Magalhães, L. Rodrigues, M. S. Carvalho) (1934); Lisboa, TV, 1934; *Santo António* (A. Barbosa, J. e L. Galhardo filho, V. Santana) (1934); Lisboa, TAV, 1934; *Bola de neve* (V. M. Cerqueira, V. Sá) (1935); Lisboa, TT, 1935; *O rapa* (L. Ferreira, F. Santos, A. Amaral, L. Rodrigues) (1935); Lisboa, TT, 1935; *Água vai!* (T. R. Colaço, C. Garcia) (1937); Lisboa, TT, 1937; *Travessa da espera* (F. Santos, A. M. Amaral, L. Rodrigues, V. M. Sequeira, A. Cruz) (1946); Lisboa, TMV, 1946. **Vaudeville:** *A flor de S. Roque* (L. Silva, A. Barbosa) (1928); Lisboa, TAV, 1928; *Ó meu menino* (1930); Lisboa, TAV; *Chapéus modelos* (A. Alves) (1934); Lisboa, TP. **Voz e instrumento (V. e pf. salvo indicação):** *Dois sonetos de Camões (Sete anos de pastor Jacob servia, Aquela fresca e leda serra)* (1922-1924); Lisboa, CN, 1924; *Amo, amas* (R. Dario) (1923); *Boas noites* (J. de Deus) (1923); Lisboa, CN, 1924; *Chuva de Setembro* (E. de Castro) (1924); *Estabas triste* (B. Manzano) (1924); *Cantares de amigo* (D. Dinis, Mendinho) (1927); *Quatro cantigas à gente moça* (M. L. Almeida) (1927); *Cantigas da minha terra* (M. L. de Oliveira) (1934); c. 200 harmonizações de canções populares (1935-1980). V. e pf. ou orq., SATB, orq.; *A formosura desta fresca serra* (L. de Camões) (1937). V., orq.; *A última cantiga* (A. L. Vieira) (1941); *Três canções de António Quadros* (1943); *Cantata* (Moreira das Neves) (1946). V. solo, orq.; *As sete palavras de Nossa Senhora* (padre M. das Neves) (1946); Lisboa, TNSC, 1947. S., orq.; *Menino dormindo: Canto de Natal* (P. H. de Melo) (1956). V., conj. inst.; *Baylia de amor* (D. Dinis) (1959); *Dotes do corpo glorioso* (J. B. de Portugal) (1960). V., conj. inst.; *10 canções galegas* (1965-1968); *Maria da Conceição* (1972).

Obra literária: (1967) «Canções tradicionais portuguesas do ciclo da Quaresma e da Páscoa», *Panorama* 21; (1973) «O fado, canção da cidade de Lisboa», *Sep. Língua e Cultura* 3; (1973) «O fado veio do Brasil», *O Século* (8 Jun.); (1974) «A modinha portuguesa e brasileira», *Bracara Augusta* 28: 433-438.

Bibliografia: AAVV (1980) «Frederico de Freitas: In memoriam», *Autores* 97-98: 1-24; AAVV (2003) *Frederico de Freitas (1902-1980)*. Lisboa: MM; Almendra, Júlia (1980) «Um grande artista que o país perdeu», *Canto Gregoriano* 94: 3-18; Ávila, Humberto d' (coord.) (1978) *Catálogo geral da música portuguesa: Repertório contemporâneo*. Lisboa: DGPC; Branco, João de Freitas (1995/1958) *História da música portuguesa*. Lisboa: Europa-América; Cassuto, Álvaro (1960) «Ouvindo Frederico de Freitas acerca de *A Igreja do Mar*», *Arte Musical* 9: 253-255; Rebelo, Luiz Francisco (1985) *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote; Ribeiro, Mário Sampaio (1941) «A Missa solene do maestro Frederico de Freitas», *Ocidente* 38: 509-513.

Discografia: Xavier, José Carlos; Osório, Pedro [1971] *José Carlos Xavier Canta Frederico de Freitas*. DEC-VC [EP]; Franco, Carlos (fl.); Orquestra Filarmónica de Budapeste; Németh, Gyula (1983) *Frederico de Freitas: Concerto para Flauta*. DBN-SOM; Wandschneider, Ma-

ria Fernanda (pf.) (1995) *Maria Fernanda Wandschneider: Piano*. NUM; Quinteto Solistas de Lisboa (1997) *Música de Câmara Portuguesa do Séc. XX*. NUM; Santos, Florinda (pf.) (1997) *Frederico de Freitas: Livro da Maria Frederica; Robert Schumann: Álbum para a Juventude*. NUM.

MARIA DE SÃO JOSÉ CÔRTE-REAL; ADRIANA LATINO (OBRA MUSICAL)

FREITAS, Manuel dos Passos de (n. Calheta, Madeira, 3 Mar. 1872; m. Calheta, 20 Abr. 1952). Instrumentista (*bandolim, *bandoleta, *bandoloncelo, *viola, contrabaixo), arranjador e professor. Foi um importante dinamizador da vida musical do Funchal. Licenciou-se em Direito pela *Universidade de Coimbra, em 1896. Em 1902 foi nomeado secretário da Junta-Geral do Distrito Autónomo do Funchal, cargo que exerceu até à sua reforma, em 1919. Em Coimbra, integrou o *Orfeão Académico de Coimbra e a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra. De regresso ao Funchal, integrou o grupo instrumental Orquestra Característica Madeirense, sob a regência de Agostinho Martins. Em 1906 formou um grupo de instrumentos de corda que se tornou uma referência para as *tunas locais. Composto por cinco elementos, Passos de Freitas era o primeiro bandolim, regente e responsável pela selecção e pelo arranjo do repertório. O número de elementos deste agrupamento era variável, tendo aumentado para 16 em 1909, altura em que passou a denominar-se Grupo de Amadores de Música Passos de Freitas (GAPF). Apresentava-se em *festas, *bailes e concertos dirigidos à burguesia urbana funchalense, tendo sido muito elogiado pela imprensa local. Organizou embaixadas culturais às Canárias, onde realizou concertos em Tenerife, em 1913, 1921 (ano em que fundou o Orfeão Madeirense –OM– agrupamento ainda em actividade, do qual foi director artístico e ensaiador até à sua morte) e 1922 com o GAPF e o OM. O repertório do grupo era constituído por *arranjos de *música erudita, *música tradicional e de sucessos comerciais da *rádio e do *teatro de revista. Pela ocasião dos festejos dos Descobrimentos, através do intercâmbio insular com um grupo musical canadiano, foi condecorado pelo governo espanhol. Em Mai. 1928, com um agrupamento denominado Sexteto Dr. Passos de Freitas, realizou uma digressão em França e Inglaterra. Em Londres, actuou diversas vezes para a sociedade londrina, tendo alcançado um sucesso tal que a Companhia de Gramofones His Master's Voice o convidou para gravar algumas músicas do seu repertório. Deste modo, o sexteto gravou seis fonogramas, entre os quais se poderão salientar peças como *Polonaise em lá*, de F. Chopin, *A serenata espanhola*, de J. Malats, *Dance norvegienne*, de E. Grieg, *Fado*, de Rui *Coe-



Agrupamento Musical de Manuel Passos de Freitas (3.º a contar da esquerda). 12 Mai. 1912. Fotografia de Vicentes Photographos. Museu «Vicentes», Funchal, Madeira.

lho, e *Bailarino minhoto*, de Raul de Campos. Após o seu desaparecimento, alguns dos elementos do grupo fundaram o Septeto Passos de Freitas, a fim de lhe prestar homenagem e dar continuidade ao seu trabalho. Embora com formações diferentes, este grupo destacou-se na vida musical da Madeira, constituindo um modelo para as orquestras de bandolins.

JORGE TORRES E RUI CAMACHO

FREITAS, Maria Helena Ribeiro de (n. Lisboa, 13 Jun. 1912; m. Lisboa, 21 Fev. 2004). Crítica de música. Ingressou no *Conservatório Nacional em 1922, onde estudou Piano, Canto e Ciências Musicais. Entre as décadas de 50 e de 90 desenvolveu uma intensa actividade como crítica nos jornais *A Voz* (1959-1974), *Diário Popular* (1974-1992) e *Diário de Notícias* (1992-1998), tendo também escrito para o *Diário de Lisboa* e *O Século Ilustrado*. Colaborou no *Teatro Nacional de São Carlos, entre outras instituições, na redacção de notas de programa. Porém, a actividade em que atingiu maior projecção foi a elaboração de programas radiofónicos: foi autora de *O canto e os seus intérpretes*, o programa com maior longevidade na história da Antena 2 da Emissora Nacional-RDP (1959-2000) e que constituiu uma referência central da programação daquela estação, e *Ópera comentada* (1962-1993) e

ainda comentadora ao vivo dos espectáculos da *Companhia Portuguesa de Ópera (1963-1975).

LUÍSA CYMBRON E BRUNO CASEIRÃO

FREITAS, Pedro de (n. Loulé, 19 Mai. 1894; m. Barreiro, 6 Ago. 1987). Regente de *banda filarmónica, instrumentista (cornetim, trompa, fliscorne, saxtrompa, clarim e violino), musicógrafo, crítico e compositor. Iniciou a sua aprendizagem musical (nomeadamente do cornetim) em 1902 com o seu pai José de Freitas, instrumentista na Banda União Marçal Pacheco de Loulé, e com José Cifuentes Bento de Orieta Aguilar, regente da referida banda filarmónica. Em 1903 prosseguiu, em Faro, a sua aprendizagem musical com António Augusto Guerreiro, professor de música, corneteiro e, supostamente, regente da banda filarmónica da Sociedade Filarmónica 8 de Dezembro. Em 1906 estudou com Joaquim António Pires, regente da Sociedade Filarmónica Artistas de Minerva de Loulé. Mudou-se para o Barreiro em 1911, trabalhando inicialmente na Companhia União Fabril (CUF) e, a partir de 1912, nos serviços ferroviários. No ano em que se mudou para o Barreiro ingressou na banda da Sociedade Democrática União Barreirense «Os Franceses». Participou, em 1911, na fundação da banda filarmónica do Grupo Despor-

tivo da CUF. Entre 1912 e 1916 foi violinista na Tuna Louletana 1.º de Janeiro, apesar de continuar a residir no Barreiro. Em 1917 partiu para a I Guerra Mundial (1914-1918), integrando, em França, o Batalhão de Sapadores de Caminhos-de-Ferro (BSC). Durante a guerra iniciou a actividade jornalística e participou na organização da banda de música do batalhão. Após a guerra continuou a actividade jornalística, dedicando-se também à escrita. Em 1959 foi nomeado «orientador musical» pela *FNAT, tendo secretariado e orientado musicalmente as duas edições do Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica de 1959-1960 e 1968-1971 (patrocinadas por esta instituição). Em Jan. 1963 ingressou nos quadros da FNAT, trabalhando predominantemente no âmbito das bandas filarmónicas até 1974. A actividade desenvolvida desde 1959 nesta instituição consistiu na inventariação de *ranchos folclóricos e outros grupos recreativos, na organização de eventos (concursos, *festivais e concertos), na gestão de processos de atribuição de subsídios, na realização de palestras e congressos, bem como na prestação de análises, conselhos e estímulos às bandas filarmónicas. A sua produção literária compreende dezena e meia de livros e centenas de artigos na imprensa periódica regional, abordando temáticas autobiográficas, históricas e musicais. Procurou enaltecer Loulé, cidade presente em quase todas as suas obras literárias e artigos de imprensa regional. As críticas locais realçaram a importância da sua obra. Loulé prestou-lhe uma homenagem a 2 Dez. 1978 colocando o seu nome na toponímia louletana. Os seus escritos sobre música abordam sobretudo o universo das bandas filarmónicas — investigação histórica, crítica musical e obras de reflexão. A *História da música popular em Portugal* (1946) descreve a história, a organização, a configuração instrumental, o repertório, a actividade, os músicos e outras personalidades ligadas ao universo das bandas filarmónicas, *bandas militares, *tunas, *orfeões, e.o., com especial incidência no Sul do Tejo, sobretudo Loulé e Barreiro. Compôs sete *marchas e uma fantasia para banda filarmónica no estilo-padrão desta formação [VER Banda filarmónica; repertório]. Foi sobretudo durante o período em que P. de Freitas permaneceu como soldado integrado no BSC e quando organizou e secretariou o Grande Concurso Nacional de Bandas



Pedro de Freitas. Fotografia cedida por Susana de Brito Barrote.

de Música Cívica que foram tocadas as suas marchas. No festival de encerramento do II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica foram tocadas as marchas da sua autoria *o Concurso* e *Cartaya em festa*.

Obra musical: *Fantasia: Os clarins* — *Bailado* (1977). Picc. dó, fl. dó, ob., req., 3 cl., 4 sax., fcor., 2 tromp. sib, cor. mib, 3 trb., 2 bombard., cb., timp. sib/fã, bat. Ms. 155 [versão para BF], Ms. 156 [versão para orq.], Ms. 157 [versão para pf. e orq.]. Arquivo Histórico de Loulé [harmonização para orq., pf. e banda filarmónica por Armando Mendonça Escoto].

Marcha: *A minha primeira marcha* (1911). Picc., req., 3 cl., 4 sax., 2 fcor., 2 corn., cor., cb., bat. Ms. 145, Arquivo Histórico de Loulé [instrumentação e harmonização de Armando Mendonça Escoto]; *O patrão* (1918). Picc., req., 3 cl., 4 sax., 2 fcor., 2 corn., cor., 3

trb., 2 bombard., cb., bat. Ms. 146, Arquivo Histórico de Loulé [instrumentação e harmonização de Armando Mendonça Escoto]; *Loulé em festa* (1940). Picc. reb, req., 3 cl., 3 sax., 3 corn., cor., 3 trb., cb., 2 bombard., b., bat. Ms. 147, Arquivo Histórico de Loulé; *Viva Loulé* (1940). Req., 3 cl., 4 sax., fcor., 2 corn., 2 cor., 2 trb., bar., b., bat. Ms. 149, Arquivo Histórico de Loulé; *Algarve florido* (1941). Req., 4 cl., 2 sax., 2 tromp., cor., trb., bar., b., bat. Ms. 148 [versão para banda filarmónica], Ms. 148A [versão para pf. e v.; letra de Raul Santos Braga], Arquivo Histórico de Loulé; *Cartaya em festa* (1965). Picc., req., 2 cl., 4 sax., 2 tromp., saxh., 3 trb., 2 bar., cb. mib, bat. Ms. 150, Arquivo Histórico de Loulé; *O concurso* (1970). Picc., req., 2 cl., 4 sax., 2 trb., fcor., saxh., 2 trb., 2 bombard., cb. mib, bat. Ms. 151, Arquivo Histórico de Loulé [dedicada ao II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica promovido pela FNAT].

Obra literária: (1935) *As minhas recordações da Grande Guerra*. Lisboa: Ed. Aut. (1946) *História da música popular em Portugal*. Lisboa: Ed. Aut.; (1950) *Em França: Trinta anos depois*. Lisboa: Ed. Aut.; (1954) *Memórias dum ferroviário revisor de bilhetes: Descrição de 40 anos vividos em comboios: sugestiva lição de vida social, ferroviária, sexual, educativa, profissional, psicológica, etc.* Montijo: Ed. Aut.; (1955) «É preciso dar ao povo música da sua feição». Setúbal [sep. do jornal *O Distrito de Setúbal*]; (1957) *Brisas de Espanha: Crónicas*. Beja: Ed. Aut.; (1958) *José de Freitas no centenário do seu nascimento*. Lisboa: Fausto Sebastião de Freitas Editores; (1961) *Cinquenta anos depois em Cartaya: 1908-1958*. Beja: Ed. Aut.; (1962) *Eu fui à Índia*. Barreiro: Ed. Aut.; (1991/1964) *Quadros de Loulé antigo*. Loulé: Câmara Municipal de Loulé; (1965) *O I Concurso Nacional de Bandas Cívicas: Madeira e Açores belezas de Portugal*. Lisboa: Ed. Aut.; (1973) *Recortes dos jornais de Loulé e de Faro*. Lisboa: Ed. Aut.; (1976) «Páginas históricas do passado». Setúbal [sep. do jornal *O Distrito de Setúbal*]; (1977) *Na Primeira Grande Guerra, 1914-1918: Um poeta setubalense Vicente José da Silva Penim*. Setúbal: Ed. Aut.; (1978) *O rapazito e o velho pedinte e a sina do menino (contos)*. Barreiro: Ed. Aut.; (1979) *A homenagem da vila de Loulé a Pedro de Freitas (2-12-1978)*. Loulé: Câmara Municipal de Loulé [coord. Pedro de Freitas]; (1984) «O aprendiz de música é o primeiro escalão do filarmónico» in *Colóquio sobre Música Popular Portuguesa: Comunicações e conclusões*. Lisboa: INATEL.

Outras publicações: s.a. (s.d.) *Espólio de Pedro de Freitas* [consultável no Arquivo Histórico e Museu Municipal de Loulé].

SUSANA DE BRITO BARROTE

FUGDDI. Género musical e coreográfico goês interpretado também em Portugal pelos imigrantes goeses. Em Goa, a música, assim como outros aspectos da cultura expressiva, encontra-se associada a grupos sociais de pertença, isto é, a diferentes grupos sociais correspondem diferentes géneros musicais, quer no que diz respeito à sua prática, quer no que se refere à sua provável origem. O *fugddi* está associado aos *kunnbi*, uma casta de trabalhadores agrícolas católicos, de origem difusa, e que ao lado dos *gaúddes* se consideram os verdadeiros nativos de Goa. O *fugddi* é uma canção dançada cujo texto alude ao trabalho na várzea e à pesca. É dançado e cantado quase exclusivamente por mulheres. Ao contrário dos outros géneros goeses de proveniência católica, o *fugddi* apresenta uma harmonia bastante simples e a sua interpretação vocal é monódica, apoiada na repetição de linhas melódicas emparelhadas. O seu acompanhamento instrumental é feito pelo *gumatt*, um membranofone de barro coberto com pele de lagarto, e por pequenos idiofones, alguns dos quais podem estar presos ao corpo das dançarinas. Até à década de 80 do séc. xx, o *fugddi* era exclusivamente interpretado na altura das colheitas, pelos *kunnbi* de cada aldeia, muitas vezes associado ao culto hindu do deus Ganesha, como forma de agradecer os produtos da terra. Por isso as coreografias remetem quase sempre para as tarefas de execução do trabalho agrícola através da representação mimética das diferentes fases do cultivo da terra ou da pesca. O *fugddi* continua a ser interpretado pelos *kunnbi*, quer na aldeia quer em *festivais de folclore ou festas oficiais, e foi adoptado pelos grupos folclóricos formalmente organizados que actuam em festivais ou espectáculos turísticos. Este mesmo processo de *folclorização ocorre em Portugal no seio dos grupos formados pelos imigrantes goeses. Neste contexto, o *fugddi* sofreu mudanças significativas pela adaptação ao contexto de espectáculo ocidental, apresentando uma instrumentação mais complexa — presença de instrumentos como o violino, o violoncelo, as *violões — e uma organização vocal a três ou quatro vozes.

Ver também: Ekvât; Migração; Goa em Portugal, Música de.

Bibliografia: Sardo, Susana (1995) *A música e a reconstrução da identidade: Um estudo etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, em Lisboa*. Tese para prestação de Provas de Aptidão Científico-Pedagógica, FCSH-UNL; Id. (1998) «Goa», Gavana, *Goa [booklet do CD]*. TRADS; Id. (1998) «Goan Pautôch», Ekvât, *Goan Pautôch [booklet do CD]*. TRADS; Id. (1999) «Goa», *Garland Encyclopedia of*

World Music: South Asia. Nova Iorque: Garland Publishing Inc.

Discografia: Ekvât (1998) *Goan Pautôch*. TRADS; Gavana (1998) *Goa*. TRADS.

SUSANA SARDO

FUNANÁ. Género performativo cabo-verdiano, interpretado em Portugal desde o início da década de 70 por músicos imigrantes na Área Metropolitana de Lisboa ou por intérpretes e agrupamentos sediados em Cabo Verde, mas escolhendo o país para a gravação de fonogramas comerciais e realização de espectáculos. Constituiu-se enquanto género no interior rural da ilha de Santiago no final do séc. xix, resultando de uma reelaboração ou criouliização de práticas expressivas envolvendo a concertina [VER Acordeão] e, possivelmente, os *ferriños, instrumentos musicais que terão sido introduzidos na ilha por padres, administradores e funcionários coloniais, bem como por migrantes de retorno à terra. Até ao período da independência nacional de Cabo Verde (1975) a interpretação do funaná envolvia exclusivamente uma dupla, usualmente masculina, constituída por um tocador de *gaita*, um acordeão diatónico de botões com uma afinação culturalmente distintiva, e um tocador de *fero*, uma barra de ferro friccionada e percutida com uma faca. Durante o período colonial, os tocadores tornaram-se figuras centrais em sociabilidades comunitárias como casamentos, baptizados, festas em honra de santos da Igreja católica, bem como em «bailes de *gaita* e *fero*» e encontros de tocadores, realizados em casas privadas ou em lojas no interior de Santiago e nas zonas limítrofes da cidade da Praia. Nesses contextos interpretavam funaná, entre outros estilos rítmicos adaptados à instrumentação de *gaita* e *fero* (valsa, maxixe, mazurca, morna, samba, *bataque), diferenciados pelos tocadores através dos padrões de ritmo harmónico dos baixos da *gaita* e dos padrões rítmicos de *fero*. Atendendo à configuração que adquiriu durante o período colonial, considerada no presente como «tradição da terra» ou «de raiz», o termo «funaná» designa uma canção enérgica de ritmo quaternário rápido, embora os tocadores distingam, no presente, entre funaná ou funaná *rapikadu* («repicado») e «funaná lento», uma categoria de estilo possivelmente mais recente que transmite a interpretação do género em andamento moderado. O *funaná* interpretado pela dupla de tocadores de *gaita* e *fero* assenta num *ostinato* harmónico de dois acordes, alternando as tonalidades maior e menor (I-VII; Im-VII; I-IV; Im-IV; I-V), que suporta curtas secções instrumentais e vocais intercaladas, organizadas em «chamada-resposta». As primeiras são marcadas pelo desenvolvimento melódico e rítmico instrumental, as segundas pela ex-

posição do texto e pelas melodias da voz, tendo uma estrutura simétrica (ocupando usualmente quatro unidades de subdivisão rítmica). Obedecendo a versos e estrofes mais ou menos fixos, ou compreendendo a improvisação poética, a interpretação vocal cabe a ambos os tocadores ou, exclusivamente, ao tocador de ferro, em resposta a cada um dos trechos instrumentais apresentados pelo tocador de *gaita*. O batimento de palmas, de pés e comentários de incitamento ou de resposta à improvisação por parte da assistência constituem dimensões centrais na experiência participativa e informal de sociabilidades familiares, bailes e encontros de tocadores. À semelhança de outros géneros interpretados por tocadores, configurados sobretudo através do seu estilo rítmico, o funaná gerou estilos distintivos de dança de pares ou de dança individual. Os seus principais padrões cinéticos conferem uma tensão ao corpo, nomeadamente às pernas, que contrasta com a liberdade de movimentos das ancas e cintura. Os pés são fincados no solo, descrevendo séries de quatro passos curtos para a frente e para trás à medida que, ao suportarem o movimento das ancas e cintura, as pernas flectem de modo ligeiro, alternadamente. A dança de pares caracteriza-se pela proximidade da zona pélvica de mulheres e homens performando os movimentos descritos. No passado, contudo, o género coreográfico acompanhando *gaita*, *fero* e voz envolvia um menor contacto físico entre pares. Durante o período colonial, as performances de tocadores de *gaita* e *fero* conheceram inúmeras restrições impostas pela administração colonial portuguesa, por padres e missionários da Igreja católica actuando no interior da ilha de Santiago. Ordens de detenção lançadas aos tocadores de *gaita* e *fero* que participavam em bailes contribuíram para a marginalização social dos músicos e para a desvalorização do principal género que interpretavam, o funaná. Embora os traços estilísticos e performativos do funaná interpretado pelos tocadores de *gaita* e de *fero* se mantenham no presente, quer em Cabo Verde, quer em centros de diáspora cabo-verdiana como Portugal, e continuam a caracterizar as sociabilidades em redes de parentesco e de amizade, o género veio a atravessar múltiplos processos de mudança musical e expressiva após a independência nacional do país. Conjuntos de instrumentação electrónica sediados na cidade da Praia como Opus 7 (1975-1977), Bulimundo (1978-1988), Zeca e Zézê di Nha Renalda (1982-1985), Finaçon (1985-1995) ou, pontualmente, Os Tubarões (1969-1995), bem como intérpretes migrantes em Portugal no período como Norberto Tavares (1976), Alexandre Monteiro e grupo Sol D'África (1980, 1981), preconiza-

ram diversas sínteses estilísticas e estéticas envolvendo géneros e estilos musicais da África Continental (Guiné Conacri, Guiné-Bissau e Congo), das Antilhas e, de um modo geral, da música popular de disseminação global (*soul*, *rhythm and blues* e **pop-rock*). Através dos seus estilos maioritariamente centrados no desempenho das guitarras eléctricas e, por vezes, dos sintetizadores, integraram e trataram criativamente traços estilísticos do funaná como interpretado por tocadores de *gaita* e *fero*: os seus padrões rítmicos dominantes, a sua estrutura harmónica, a sua proximidade textual às experiências do quotidiano e, de um modo global, a sua energia musical e expressiva. No contexto de construção da nação, as figuras dos tocadores de *gaita* e de *fero*, e o funaná enquanto género performativo, foram valorizados enquanto símbolos de resistência ao domínio colonial português, processo configurado, em paralelo, pela política cultural do PAIGC-CV (1975-1980), PAICV (1980-1991), e por um crescente interesse em torno do género desenvolvido por jovens músicos. Entre o repertório gravado, alguns dos exemplos paradigmáticos da associação do funaná e dos tocadores de *gaita* e *fero* à construção da nacionalidade foram *Djonsinho Cabral*, uma canção atribuída às tradições de oralidade do interior de Santiago, descrevendo as assimetrias do regime colonial de exploração da terra, que o grupo Os Tubarões arranjou num es-



Julinho (*gaita* e voz) e Florzinho (*fero* e voz), tocadores de funaná na Quinta da Lage, Brandoa. Fotografia de Rui Cidra.

tilo híbrido entre a *coladera* e o funaná (1979); e *Fomi 47*, um samba da autoria do tocador Kodé di Dona retratando a experiência de migração de cabo-verdianos para as plantações de cacau e café de São Tomé e Príncipe, que o grupo Finaçon arranhou igualmente na criação do seu repertório. Confinado ao interior da ilha de Santiago e às mobilidades da sua população camponesa durante o período colonial, o funaná foi, desse modo, constituído enquanto expressão de música popular «nacional» que, à semelhança da morna, **coladera*, e.o., passava a ser interpretado e criado em agrupamentos de **música popular*, circulando entre todas as ilhas de Cabo Verde e os seus centros de diáspora através de fonogramas comerciais. A popularidade do grupo Bulimundo (integrando o guitarrista e compositor Katchass e o cantor Zeca di Nha Renalda) foi decisiva para a divulgação do funaná no arquipélago e na diáspora. Os recursos associados à gravação de fonogramas, existentes no território português, foram fundamentais nesta transição, envolvendo conjuntamente o empreendedorismo de músicos migrantes em Portugal e músicos desenvolvendo a sua prática em Santiago. A interpretação do funaná e dos estilos abordados por tocadores de *gaita* e *ferro* em Portugal antecede, contudo, o criativo período posterior à independência nacional de Cabo Verde. No final da década de 60, o incentivo estatal à emigração para Portugal continental a partir dos então territórios coloniais (sobretudo Cabo Verde e Angola) como modo de contrabalançar a ausência de mão-de-obra causada pelo envolvimento na Guerra Colonial e pela emigração de portugueses para o Norte da Europa e América do Norte, fixou os primeiros imigrantes cabo-verdianos santiagoenses no país, alguns dos quais tocadores de *gaita* e *ferro*. Nos bairros maioritariamente compostos por migrantes cabo-verdianos na Área Metropolitana de Lisboa, os tocadores reconfiguraram a sua experiência social associada à prática da música em encontros masculinos de tocadores, em actuações em cafés e associações culturais migrantes ou, pontualmente, em eventos ligados à política da imigração em Portugal. Entre os tocadores migrantes em Portugal destacam-se, da década de 70 ao presente, os tocadores de *gaita* Djonsa Lopi, Tchota Soares, Julinho (também conhecido como Julinho da Concertina, após uma actuação num programa da RTP na década de 80), os irmãos Daniel e Jovelino di Palo, Kodé di Teti, Beja Branka, Mulato Ferreira, Katuta, e.o.; e os tocadores de *ferro* e cantores Florzinho, Vitoriano Semedo, António Sanches, Zézé di Joana, e.o. Na segunda metade da década de 90, a reformulação da instrumentação

e estilo musical do funaná empreendida pelo agrupamento da cidade da Praia Ferro Gaita desencadeou novas dinâmicas expressivas e de mercantilização em torno do género, igualmente exploradas por outros grupos de jovens da capital, como Rabenta, e por tocadores de *gaita* e *ferro* de gerações mais velhas, vivendo em Cabo Verde e em Portugal, que desse modo adequaram as suas práticas expressivas, até então maioritariamente ajustadas a contextos comunitários e políticos de performance musical, ao quadro da produção da música popular. Ferro Gaita articulou a instrumentação caracterizando os conjuntos após a independência nacional com a *gaita* e *ferro*, uma configuração que reposicionou a centralidade dos instrumentos originalmente associados ao género (relegando a guitarra eléctrica para o papel de acompanhamento harmónico) e que esteve na base da criação de novos estilos musicais. O impulso do funaná no final do séc. xx traduz-se na crescente interligação entre Cabo Verde e os seus centros de diáspora, nomeadamente Portugal, Holanda e EUA, onde intérpretes de várias gerações acedem à gravação de fonogramas e realizam concertos, sobretudo no âmbito de redes sociais migrantes.

Bibliografia: Cidra, Rui (2007) «Funaná, transnationalism and the places of experience», XXIII Conference of the European Seminar in Ethnomusicology, Lisboa, 11-13 Out. 2007; Id. (2008) «Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: Redes transnacionais, *world music* e múltiplas formações crioulas» in Pedro Góis (ed.), *Comunidades cabo-verdianas: As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural [col. Comunidades]; (2009) «Os múltiplos cosmopolitismos da música de Cabo Verde: Raça e diáspora no Atlântico crioulo», *Expressões Musicais de Aquém e Além Mar*. Lisboa: ICS [11 Nov.].

Discografia: Tavares, Norberto (1976) *Volta Pá Fonti*. Carrondo Records [LP]; Os Tubarões (1979) *Djonsinho Cabral*. Ed. Aut.-Direcção Geral de Cultura [LP]; Bulimundo (1981/1980) *Bulimundo*. Black Power Records [LP]; Bulimundo (1980) *Djam Branku Dja*. M. B. Oliveira, Black Power Records [LP]; Monteiro, Alexandre; Sol D'África (1980) *Africa É*. Tini das Neves; Bulimundo (1981) *Batuco: Música Popular de Cabo Verde*. Black Power Records [LP]; Monteiro, Alexandre; Sol D'África (1981) *Trapiche*. Ed. Tini das Neves; Bulimundo (1982) *O Mundo ka bu Kába*. Black Power Records [LP]; Vieira, Paulino (1982) *M' Cria Ser Poeta*. DMC [LP]; Zeca e Zézé di Nha Renalda (1982) *N'Ka por Si*. Ed. Zézé di Nha Renalda [LP]; Bulimundo (1983) *Exodo*. G&P Productions [LP]; Zeca e Zézé di Nha Renalda (1983) *Konbersu'l Tristi Korbo Nha Xintido*. Ed. Autor [LP]; Bulimundo (1984) *Compasso Pilon. Música Popular de Cabo Verde*. Kubanay Musique [LP]; Finaçon (1985) *Horizonte*. Ed. Comissão X Aniversário da Independência [LP]; Finaçon (1987) *Rabecindadi*. Ed. Finaçon [LP]; Finaçon (1989) *Dotorado*. Ed. Autor [LP]; Finaçon (1990) *Funaná*. Melodie; Bulimundo (1991) *Na Kal ki Bu ta linha?* D&KLP [LP]; Finaçon (1993) *Farol*. Melodie; Finaçon (1994) *Simplicidade*. Melodie; Os Tubarões (1994) *Porton d'Nos Ilha*. Nossa Sabura-LUS [CD]; Finaçon (1995) *Kel Ki Ta Da Ta Da*. Melodie; Kodé di Dona (1996)

Cap-Vert: Kodé di Dona. Ocora Radio France; Bulimundo (1997) *Ta n'deria ka ta kai*. Ed. e distribuição Bulimundo [CD]; Ferro Gaita (1997) *Fundu Baxu: Música de Cabo Verde*. Cape Disco [CD]; Rabenta (1998) *Nha Fula*. Globe Productions-IEFE Discos Unipessoal [CD]; AAVV (1999) *Cap-Vert: Un Archipel de Musiques*. Ocora Radio France [CD]; Ferro Gaita (1999) *Rei di Tabanka: Música de Cabo Verde* [CD]; Julinho da Concertina (2000) *Nós Funaná*. Ed. Domingos Lopes Furtado [LP]; Rabenta (2000) *Carranganhada*. Sons d'Africa [CD].

RUI CIDRA

FUNDAÇÃO ATLÂNTICA (FA). Editora discográfica fundada em 1983 por Pedro Ayres *Magalhães, Miguel Esteves Cardoso, Ricardo Camacho, Francisco Sande e Castro e Isabel Castaño, esta última promotora da EMI-VC [VER Valentim de Carvalho]. Com esta editora a FA estabeleceu uma parceria, tornando-se um catálogo artisticamente autónomo mas logisticamente integrado na editora principal (que disponibilizava os estúdios de gravação, a prensagem e distribuição dos fonogramas). Ao núcleo de sócios veio juntar-se Pedro Bidarra, José Manuel Henriques Cruz e Silva, e Francisco Vasconcelos (representando a EMI-VC). A relação entre os sócios fundadores já vinha do trabalho em anteriores fonogramas: M. E. Cardoso e R. Camacho colaboraram no fonograma de Manuela Moura Guedes (*Foram cardos, foram prosas*, 1981) e estes com P. A. Magalhães no fonograma de Né *Ladeiras *Alhur* (1982). Com o objectivo de editar grupos portugueses que concretizassem a sua produção estética «vanguardista» e alternativa ao gosto dominante, inauguraram uma estrutura editorial inspirada em editoras independentes inglesas, em particular a editora Factory com a qual M. E. Cardoso contactou durante a sua estada em Inglaterra. A estratégia editorial visava minimizar os custos de produção dos fonogramas, reduzindo o preço ao consumidor, recorrendo para tal a criativos e fornecedores nacionais (os diferentes intervenientes envolvidos na estrutura da editora colaboraram na criação gráfica, autoria do repertório — letras e música, produção dos fonogramas, acompanhamento instrumental, direcção musical, arranjos, etc.). Com as mais-valias obtidas (com a venda dos fonogramas e eventual exportação dos mesmos) pretendiam investir no licenciamento para exploração comercial de fonogramas estrangeiros que consideravam relevantes no momento (os grupos ingleses Young Marble Giants, The Raincoats, e.o., editados pela Rough Trade). No entanto a relação com a editora Factory, referência para a congénere portuguesa, limitou-se à edição de *Amigos em Portugal* do grupo britânico Durutti Column (único fonograma de um artista estrangeiro editado exclusivamente em Portugal, com técnicos por-

tugueses, e único fonograma da editora que cobriu os custos de produção) e ao licenciamento de outro fonograma (do grupo britânico The Wake). No entanto a inexistência de um mercado (considerado alternativo) levou a que os proveitos da venda dos fonogramas editados não fossem suficientes para os custos com a sua produção, o que inviabilizou economicamente a FA, que encerrou as suas actividades no fim de 1984, passando o catálogo a ser propriedade da EMI-VC como forma de pagamento das dívidas entretanto contraídas. O catálogo é composto por oito edições, das quais se destacam o fonograma dos *Xutos & Pontapés *Remar, remar*, na altura sem editora; e os primeiros fonogramas dos *Delfins e *Sétima Legião, grupos formados no contexto da editora. Apesar da sua curta duração, a FA constituiu uma experiência empresarial arrojada no meio editorial português e desempenhou um papel determinante na carreira de grupos relevantes no universo do *pop-rock, tendo vindo a sofrer um processo de mitificação. O seu carácter «alternativo» foi determinante para as editoras que viriam a surgir no país depois de 1985.

PEDRO FÉLIX

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (FCG). 1. Criação, recursos e administração. 2. Evolução institucional global. 3. O Serviço de Música: Linhas gerais. 4. Agrupamentos artísticos permanentes. (i) Orquestra Gulbenkian. (ii) Coro Gulbenkian. (iii) Ballet Gulbenkian. (iv) Grupo Experimental de Ópera de Câmara. 5. Temporada. (i) Festivais Gulbenkian de Música. (ii) Temporada de recitais. (iii) Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. (iv) Jornadas Gulbenkian de Música Antiga. (v) Ciclo Grandes Orquestras Mundiais. (vi) Companhias de dança convidadas. 6. Outros programas. (i) Formação e bolsas de estudo. (ii) Investigação musicológica e edições. (iii) Encomendas a compositores. 7. O ACARTE. 8. Outros Serviços com Actividades Musicais. Instituição com fins caritativos, artísticos, científicos e educativos, com sede em Lisboa, criada pelo testamento, datado de 18 Jun. 1953, do milionário arménio Calouste Sarkis Gulbenkian (Scutari, Istambul, 23 Mar. 1869-Lisboa, 20 Jul. 1955), tendo os seus estatutos sido homologados pelo Dec.-Lei n.º 40 690, de 18 Jul. 1956.

1. Criação, recursos e administração. Calouste Gulbenkian, de nacionalidade otomana mas naturalizado cidadão britânico em 1902, estabeleceu residência em Lisboa, no Hotel Aviz, em 1942, aí acabando por permanecer até à sua morte. Um dos pioneiros da indústria de extracção petrolífera do Médio Oriente,

Gulbenkian desempenhara um papel decisivo na mediação entre os interesses dos diversos grupos internacionais envolvidos na exploração do petróleo desta região, levando em 1912 à agregação negociada de todas estas empresas numa única companhia monopolista, a Turkish Petroleum Company, e mais tarde de novo, em 1928, na respectiva sucessora, a Irak Petroleum Company. Este papel valer-lhe-ia a atribuição, a título de accionista individual, de 10 % do capital na primeira destas companhias e de 5 % na segunda, na sequência do que passaria a ser conhecido internacionalmente como «*Mister Five per Cent*». O seu testamento legava à nova Fundação (FCG) não só a totalidade da imensa fortuna assim constituída (com a exclusão de alguns legados individuais a familiares e colaboradores) como uma colecção de arte de valor incalculável — da Antiguidade egípcia ao período *art nouveau* — que reunira ao longo da sua vida, e ainda o seu palacete em Paris, na Avenue d'Iéna. Apesar da contestação judicial deste testamento pela família do fundador, num longo e complexo processo judicial em que se distinguiu, em representação da parte portuguesa, o privatista internacional António Ferrer Correia, a FCG viu os seus direitos à herança reconhecidos pelos tribunais. O testamento nomeava como seus executores e futuros administradores vitalícios da FCG o jurista inglês Lord Radcliffe of Wermeth, o advogado português José de Azeredo Perdigão e o genro do fundador, Kevork Essayan, mas por desistência do primeiro só os dois últimos acabaram por integrar o Conselho de Administração da instituição, cooptando a partir de então os demais administradores. José Azeredo Perdigão (1896-1993) foi o primeiro presidente deste órgão e manteve-se no exercício deste cargo até à sua morte (ainda que desde 1991 sem funções executivas), e nessa qualidade coube-lhe no essencial a definição do modelo institucional e funcional que a FCG viria a adoptar até hoje. Suceder-lhe-iam António Ferrer Correia (de 1993 a 1998, mas desde 1991 vice-presidente no exercício efectivo da presidência) e Vítor Sá Machado (eleito em 1998). Para instalar os seus serviços, a FCG adquiriu em Oeiras o palácio dos Marqueses de Pombal e em Lisboa o Parque de Santa Gertrudes, à Avenida de Berna — um espaço de c. nove hectares onde anteriormente estivera instalada a Feira Popular de Lisboa. Foi neste último, depois de alguns anos de funcionamento em instalações provisórias, que se vieram a inaugurar em 1969 os edifícios da sede da instituição e do Museu Gulbenkian, sob projecto de arquitectura de Ruy Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa, e de arquitectura paisagística de Caldeira Cabral (mais tarde desenvolvido por Gonçalo Ribeiro Teles). No edifício-sede

estão incluídas, designadamente, duas salas de espectáculos com 1300 (Grande Auditório) e 350 (Auditório II) lugares, respectivamente, além de diversas infra-estruturas para o acolhimento de conferências, colóquios e exposições. Ainda no mesmo parque foi em 1983 acrescentado a este conjunto o edifício do Centro de Arte Moderna (CAM), segundo projecto de Sir Leslie Martin, onde se incluem também uma Sala Polivalente de 143 lugares e diversos espaços de exposições. A estes edifícios devem acrescentar-se o palacete do n.º 51 da Avenue d'Iéna, em Paris, onde foi instalado o Centro Cultural Português Calouste Gulbenkian, e a sede da Delegação do Reino Unido da FCG, no n.º 98 de Portland Place, em Londres — para além das instalações do Instituto Gulbenkian de Ciência, em Oeiras, e da Residência André de Gouveia, na Cidade Universitária de Paris. Apesar da nacionalização do petróleo do Iraque e da crise petrolífera mundial de 1970, que tiveram graves repercussões temporárias no equilíbrio financeiro imediato da instituição, a política seguida de diversificação dos seus investimentos depressa repôs a estabilidade dos rendimentos da FCG. No ano 2000, o *Relatório, balanço e contas* referente ao ano anterior avaliava o seu património, excluindo as obras de Arte do Museu Gulbenkian, no valor global de 2733 milhões de euros, e o seu orçamento para esse ano em mais de 103 milhões de euros, dados que colocam a instituição entre as 12 maiores fundações privadas mundiais. **2. Evolução institucional global.** O estabelecimento em Portugal de uma entidade privada dotada de semelhante poder económico e vocacionada para a intervenção activa na vida pública sem uma dependência directa em relação ao poder político era um fenómeno que não tinha qualquer paralelo ou antecedente no seio da sociedade civil portuguesa na época contemporânea. Para mais, depois de alguns sinais de relativa abertura política na sequência imediata da vitória aliada de 1945, o Estado Novo entrava agora, precisamente em finais da década de 1950, numa fase de considerável endurecimento do seu aparelho repressivo, que se viria a agravar face à evidência do apoio popular generalizado à candidatura oposicionista de Humberto Delgado nas eleições presidenciais de 1958. Os círculos salazaristas mais radicais viam assim com preocupação que semelhante capacidade financeira pudesse escapar ao controlo político directo do regime, estabelecendo um verdadeiro Estado dentro do Estado. No entanto, face à hipótese de, em caso contrário, se frustrar a possibilidade da vinda para Portugal da herança Gulbenkian, Salazar acabou por decidir homologar os estatutos da nova Fundação. Pelo seu lado, J. de A. Perdigão, um dos fundadores

da *Seara Nova* e personalidade de conhecido perfil republicano democrático, mas igualmente advogado de grande prestígio junto dos circuitos empresariais e financeiros próximos do poder, soube desenhar implicitamente o modelo pragmático de um inevitável compromisso político operacional com o regime, chamando para os quadros superiores da FCG várias figuras destacadas da situação, como os embaixadores Pedro Theotónio Pereira ou Marcelo Mathias, mas garantindo, em contrapartida, uma considerável autonomia de actuação no plano cultural e artístico. Na prática, a FCG teve o cuidado de nunca ultrapassar, enquanto instituição, os limites políticos implícitos de uma oposição moderada tolerável pelo regime, mas a dinâmica sociocultural assim desencadeada no terreno, quer pelas suas actividades directas (designadamente as de programação artística e as de incentivo à leitura, através da sua rede de bibliotecas fixas e itinerantes), quer sobretudo pelo número elevado de bolsas de estudo concedidas a jovens artistas e intelectuais no país e no estrangeiro, depressa assumiu, por si própria, características de ruptura estética e ideológica crescente com a ditadura. A radicalização gradual desta última tendência levou, de resto, a que no início da década de 1970 a estratégia de moderação da administração viesse a ser ela própria objecto de contestação, tanto no plano laboral interno como na imprensa, por parte dos quadrantes mais radicais da oposição democrática, sobretudo dos mais próximos do Partido Comunista. O período imediatamente posterior ao 25 de Abril de 1974 foi, por isso mesmo, de alguma agitação interna, com um processo por vezes conturbado de implantação de mecanismos de autogestão, mas que na generalidade J. de A. Perdigão soube gerir de forma hábil, evitando rupturas de maior na actuação de fundo da FCG nos seus vários campos de intervenção, nomeadamente no das artes. Terminado o período revolucionário, verificar-se-ia uma estabilização institucional que continuaria a salvaguardar o papel decisivo da Fundação na sociedade portuguesa e a sua independência em relação aos sucessivos matizes político-partidários do regime democrático, sobretudo através de uma política diversificada em termos ideológicos e de reconhecida credibilidade no plano técnico-profissional, tanto na sua actuação programática como no recrutamento dos seus quadros. Nas décadas de 1980 e 1990, à medida que o Estado ia assumindo responsabilidades cada vez mais amplas em muitos dos seus campos tradicionais de actuação e que no seio da própria sociedade civil iam surgindo outras entidades vocacionadas para esses mesmos domínios, a FCG foi perdendo alguma da sua visibilidade mediática anterior, muito embora o montante

do seu orçamento de actividades não tenha deixado de aumentar em cada ano. Em 1983, contudo, deu-se ainda uma expansão relevante do seu âmbito de intervenção com a inauguração do CAM, de cujo seio em breve emergiria, por sua vez, o ACARTE — Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte. A partir de meados da década de 1990 foi-se verificando, por outro lado, a prossecução de uma estratégia de reestruturação marcada pela contenção de encargos fixos com a estrutura administrativa, pela concentração e fusão de serviços, pela transferência para o Estado de algumas valências funcionais e/ou patrimoniais de actividade (entre elas a rede de bibliotecas fixas, alguns dos fundos da Biblioteca de Arte, ou a fonoteca do Serviço de Música, p.ex.), por *joint ventures* com organismos públicos (programas editoriais e de investigação científica), e em especial por um esforço de redefinição programática das actividades directas e das linhas de apoio a acções exteriores. A FCG continua, porém, a constituir de longe a mais importante instituição privada portuguesa na sua esfera estatutária de intervenção, particularmente no âmbito cultural, e a assumir nesse plano múltiplas responsabilidades directas que em outros países europeus seriam próprias do Estado, constatação que de forma recorrente tem alimentado, desde o primeiro momento, um contínuo debate interno à própria instituição sobre a sua missão global e sobre o peso que no quadro desta deve ser atribuído às actividades e programas de âmbito musical. **3. O Serviço de Música: Linhas gerais.** A intervenção da FCG no domínio musical centrou-se no seu Serviço de Música (SM), cuja primeira directora, contratada em Fev. 1958, foi Madalena Azeredo *Perdigão, e que ficou colocado sob a tutela directa do próprio presidente. Face às enormes carências do país neste campo e ao imobilismo da *política cultural do regime, o novo serviço foi imediatamente chamado a uma intervenção simultânea em múltiplos domínios da vida musical portuguesa, quer no plano da organização directa de concertos (os Festivais Gulbenkian de Música, iniciados logo em 1957 por iniciativa da própria administração, e outras séries de concertos em Lisboa e noutras cidades do país, sob a designação de Jornadas Musicais), quer nos domínios da investigação musicológica histórica e etnomusicológica, da edição de livros e discos de música portuguesa, das encomendas a compositores nacionais e internacionais, do restauro de órgãos históricos, do apoio financeiro e logístico à expansão da rede de *ensino da música, dos subsídios às *bandas filarmónicas e *coros amadores e das bolsas de estudo para formação musical no país e no estrangeiro. Em todos estes sectores de actividade

de, a intervenção do SM tendeu a estimular padrões de rigor profissional, de formação especializada e de modernidade estética e pedagógica, procurando de algum modo compensar o atraso acumulado ao longo de décadas pela insuficiente investimento do Estado na vida musical. As exigências da programação musical própria levaram à criação de uma orquestra profissional em 1962 (Orquestra de Câmara Gulbenkian, a partir de 1971 Orquestra Gulbenkian) e de um coro semiprofissional em 1964 (Coro Gulbenkian) na dependência directa do SM. Ao mesmo tempo a FCG patrocinava, como projecto exterior, um Grupo Experimental de Ballet (1961-1965), que em 1965 viria a ser incorporado no SM como um terceiro agrupamento artístico permanente (Grupo Gulbenkian de Bailado, a partir de 1976 Ballet Gulbenkian). Um projecto exterior patrocinado em moldes similares mas vocacionado para a produção de ópera com intérpretes nacionais — o Grupo Experimental de Ópera de Câmara — funcionou entre 1961 e 1963 sem nunca ter chegado a integrar-se na estrutura permanente do SM. Não acabaram tampouco por se concretizar os projectos de uma Academia Gulbenkian de Música e de um Centro de Estudos Musicais, apesar de estes terem chegado a ser enunciados nos relatórios do presidente. O impacto da crise económica de 1970 levou a administração (em cujo seio nunca tinha existido consenso relativamente ao crescimento dos gastos com a música) a cancelar os Festivais Gulbenkian de Música logo a partir do ano seguinte, substituindo-os a partir de então por uma temporada de concertos distribuídos ao longo do ano, e já realizada maioritariamente nos novos auditórios do edifício-sede, inaugurado em 1969. Objecto, desde o início da década de 1970, de uma contestação crescente por alguns sectores mais radicais do meio musical profissional ligados à direcção do *Sindicato dos Músicos e em geral considerados próximos do PCP (o que levou, nomeadamente, a alguns conflitos laborais no seio dos agrupamentos artísticos), M. Perdigão viu essa oposição avolumar-se na sequência imediata do 25 de Abril de 1974 e acabaria por se demitir em Out. desse ano. Azeredo Perdigão transferiu então a tutela do SM para o administrador José Blanco, sendo a direcção do serviço temporariamente assegurada por um Colégio Directivo formado pelos seus quadros mais graduados. Em 1978 seriam por fim nomeados um director, Luís Pereira *Leal, e dois directores-adjuntos, Carlos de Pontes *Leça e Maria Fernanda Cidrais Rodrigues (a quem, por sua morte, sucederia em 1992 Rui Vieira *Nery). À medida que o Estado foi assumindo, nas décadas de 1980 e 1990, responsabilidades acrescidas na área da

música através de organismos e programas próprios, recorrendo para o efeito, em certos casos, aos fundos estruturais da União Europeia (como sucederia com os novos contratos de patrocínio de apoio às escolas de música de todo o país e com a instituição e financiamento das Escolas Profissionais), e que foram surgindo na vida musical portuguesa novos agentes culturais públicos ou privados (com destaque para a rede de festivais de música regionais, de iniciativa maioritariamente autárquica), L. P. Leal foi orientando o SM no sentido da concentração de recursos no reforço e afirmação nacional e internacional dos agrupamentos artísticos residentes e da temporada anual de música e *dança. Foram assim sendo extintos alguns programas de financiamento de projectos exteriores (restauro de órgãos, subsídios a escolas, coros amadores e bandas de música), embora se tenham mantido inalterados os programas de bolsas de estudo para jovens estudantes de música e de investigação e edição musicológicas. **4. Agrupamentos artísticos permanentes. (i) Orquestra Gulbenkian (OG).** Em 1962 o SM criou um conjunto de 12 elementos (cordas e baixo contínuo), sob a designação de Orquestra de Câmara Gulbenkian, que tinha como intenção dedicar-se prioritariamente à música portuguesa setecentista, repertório de que realizou logo nos seus primeiros anos várias gravações discográficas. Em 1971 o agrupamento passou a designar-se Orquestra Gulbenkian, fixando-se numa formação permanente de 60 instrumentistas, que, no entanto, seria com frequência alargada por intérpretes suplementares de acordo com as exigências de cada programa executado, fazendo ascender muitas vezes o número efectivo de músicos em cena aos 70 a 80. A OG passou desde então a apresentar-se semanalmente no Grande Auditório da Fundação ao longo da temporada, com um programa diferente todas as semanas, estreado na quinta-feira à noite e repetido na sexta-feira ao fim da tarde. Os seus programas tenderam a estabilizar-se maioritariamente em torno da literatura orquestral do período clássico-romântico e da primeira metade do séc. xx, abordando, no quadro desse repertório, tanto obras e autores de referência como compositores e partituras menos conhecidos do grande público. Lugar de destaque teve sempre, no entanto, a música orquestral composta a partir do pós-guerra, tanto portuguesa como internacional, em particular no quadro dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea e muitas vezes implicando a apresentação de obras em estreia mundial ou nacional, em diversos casos objecto de encomenda do próprio SM. Sob a orientação de L. P. Leal, os padrões de exigência artística da OG tenderam a reforçar-se

acentuadamente a partir de meados da década de 1980, tanto na selecção do seu elenco permanente como na escolha dos artistas convidados, o que lhe permitiu contar cada vez mais com a colaboração de grandes maestros como Rudolf Barshai, Frans Brüggen, Sergiu Commissionu, Charles Dutoit, Vladimir Fedosoev, Lawrence Foster, Alexander Gibson, Michael Gielen, Günther Herbig, Richard Hickox, Christopher Hogwood, Jun-ichi Irokami, Armin Jordan, Emmanuel Krivine, Raymond Leppard, Andrew Litton, Alain Lombard, Sir Neville Marriner, Krzysztof Penderecki, Karl Richter, Mstislav Rostropovitch, Gennady Rozhdestvensky, Franz Welser-Möst, Michael Zilm ou David Zinman, e actuar com muitos dos maiores solistas da actualidade, entre eles muitos dos elencados na referência à temporada de música de câmara. A OG realiza todos os anos diversas digressões nacionais, no decurso das quais participa nos principais festivais de música portugueses [VER Festival, 2.]. Paralelamente, tem vindo desde finais da década de 80 a alargar o seu programa de digressões internacionais, que já a levaram a actuar em toda a Europa, nos EUA e América Latina, na Índia, China e Japão, e em vários outros

países da Ásia e África, em salas e temporadas de referência. Gravou mais de 30 discos (em diversos casos com o Coro Gulbenkian) para as editoras Philips, Deutsche Grammophon, Teldec, Adès, Auvidis-Montaigne, Cascavelle, Erato, FNAC Musique, Hyperion, Lyrinx, Nimbus e Oehm, vários dos quais preenchidos com música portuguesa, tendo sido distinguida com diversos prémios internacionais, como o Grand Prix National du Disque da Académie du Disque Français (1967), o Grand Prix da Académie Nationale du Disque Lyrique (1968 e 1975), o Grande Prix International du Disque da Académie Charles Cros (1972, 1974 1980), o Laser d'Or da Académie du Disque Français (1988), o Prix Berlioz da Académie Nationale du Disque Lyrique (1989), o Classique d'Or da RTL (1990) e o Orphée d'Or (1991). Os primeiros maestros titulares da OG foram-se sucedendo por períodos relativamente curtos: Lamberto Baldi (1962-1963), Urs Voegelin (1964), Renato Ruotolo (1964-1965), Trajan Popesco (1965), Adrian Sunshine (1966-1967), Gianfranco Rivoli (1967-1970), Werner Andreas Albert (1971-1973), Michel Tabachnik (1973-1975) e Juan Pablo Izquierdo (1976), seguindo-se a este último



Coro e Orquestra da Fundação Calouste Gulbenkian no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. Arquivo do Circulo de Leitores.

um período de dois anos sem direcção artística principal. Para a internacionalização crescente da orquestra na década seguinte viria a ser decisivo o papel dos titulares subsequentes, Claudio Scimone (1979-1986) e Muhai Tang (1987-2000). **(ii) Coro Gulbenkian (CG).** O CG foi estabelecido em 1964, com um efectivo total que ascenderia aos 100 coralistas mas podendo actuar em formações de dimensão variável de acordo com o repertório programado, o que justificou a adopção de um estatuto contratual em regime de prestação de serviços, com remuneração por ensaio e concerto, ao contrário do modelo de contrato de trabalho estável aplicado à OG e ao Ballet Gulbenkian. A sua direcção artística foi confiada a Olga *Violante, que exerceu o cargo até à sua morte, em 1969, tendo como maestros assistentes Pierre Salzmann, José Aquino e Victor Marques Dinis. O CG dedicou-se então muito especialmente à interpretação do repertório de música antiga portuguesa que ia sendo editado na colecção *Portugaliae Musica, desde a polifonia sacra e profana dos sécs. XVI e XVII ao repertório de música religiosa do séc. XVIII em estilo *concertato*, e neste domínio gravou diversos discos para as editoras Archiv e Philips, nomeadamente. Em 1969 foi nomeado novo maestro titular, o suíço Michel Corboz, que desde então permaneceu nestas funções, vindo mais tarde a ser coadjuvado por Fernando *Eldorado e Jorge Matta como maestro adjunto e maestro assistente, respectivamente. Michel Corboz concentrou a actividade do agrupamento no repertório internacional para coro e orquestra dos períodos barroco e clássico, gravando para a editora Erato, com o CG e a OG, uma longa série de obras de Carissimi, Vivaldi e Mozart, e expandindo depois o seu catálogo discográfico, com esta e outras editoras, para os sécs. XIX (Beethoven, Mendelssohn, Spohr, Verdi, Puccini) e XX (Honegger, Frank Martin). Na temporada de concertos do SM tornaram-se uma tradição os seus concertos de Natal e Páscoa, preenchidos com obras referenciais do repertório sacro, como as paixões e oratórias de Bach, o *Messias* de Händel, ou as grandes peças sacras de Haydn e Mozart. O seu estilo de interpretação da música dos sécs. XVII e XVIII foi evoluindo ao longo dos anos de uma abordagem coral-sinfónica de tradição romântica para uma leitura mista, informada já parcialmente pelos contributos do movimento de interpretação histórica. Paralelamente, o CG especializou-se na execução de obras de música contemporânea, com destaque para a produção coral de autores como Xenakis, Stockhausen ou Emmanuel *Nunes. A execução ao vivo, em conjunto com a Orquestra do Século XVIII, sob a direcção de F. Brüggen, da *Nona sinfonia* de Beethoven, conduziu à gravação desta obra

para a Philips e desde então a sucessivas *tournees* mundiais do CG com o maestro belga e a sua orquestra, em várias obras do repertório clássico. Por sua vez, o ciclo Grandes Orquestras Mundiais possibilitou ao CG a apresentação conjunta frequente com agrupamentos de prestígio como as filarmónicas de Berlim, Estrasburgo, Londres, Montecarlo e Checa, as sinfónicas de Baden-Baden, Viena e Norte da Alemanha, a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdão e a Orquestra Nacional de Lyon, com a regência de figuras como Colin Davis, Claudio Abbado, E. Krivine, F. Brüggen, Michael Gielen, Franz Welser Möst, Rafael Frühbeck de Burgos ou Gerd Albrecht. **(iii) Ballet Gulbenkian.** Em 1960 o SM apoiou a criação do Centro Português de Bailado, associação privada que para lá de publicar a revista *Bailado* e desenvolver actividades pedagógicas viria a constituir em Fev. 1961 uma nova companhia de dança profissional, o Grupo Experimental de Ballet, dirigido pelo coreógrafo Norman Dixon e com a colaboração do mestre de bailado John Auld. A instabilidade do seu suporte institucional e a dificuldade de lhe garantir nesses termos condições de plena profissionalização levaram a que a companhia fosse em Out. 1965 integrada na própria FCG, como o último dos seus agrupamentos artísticos residentes, sob a designação de Grupo Gulbenkian de Bailado (GGB). Manteve-se como mestre de bailado John Auld e foi então nomeado director artístico Walter Gore, coreógrafo britânico que exercera as mesmas funções no London Ballet e no Australian Theatre Ballet, e que imprimiu à companhia um perfil estético misto, conciliando na sua programação o *ballet* clássico e a dança contemporânea. Dos 52 bailados estreados nos quatro anos da sua gestão, 25 foram da sua autoria, dez extraídos do repertório de tradição romântica e os restantes distribuídos entre coreógrafos internacionais (Norman Dixon, J. Auld ou Milko Sparembek, mas também Serge Lifar e Leonid Massine) e portugueses (Agueda Sena, *Francis Graca e Carlos Trincheiras). Gore deixou o seu cargo em finais de 1969, e durante quase um ano, precisamente no período em que o GGB se apresentava pela primeira vez no novo Grande Auditório do edifício-sede da FCG, a orientação artística e técnica do agrupamento foi na prática assegurada pelo mestre de bailado Geoffrey Davidson. Em Set. 1970 era nomeado director artístico o coreógrafo croata M. Sparembek, que estivera ligado às companhias de Ludmila Tcherina e Maurice Béjart e que imprimiu ao GGB uma estética marcadamente contemporânea, próxima da *modern dance*, programando 44 novas obras, 12 de sua autoria e outras assinadas por nomes como os dos norte-americanos John Butler, Lar Lubo-

vitch, Richard Kuch, Norman Walker, Lynn Taylor e Paul Sanasardo, dos europeus Denis Carey, John Cheswork, Milenko Banovitch, Michel Descombey e Birgit Cullberg, do cubano Jorge Garcia (que seria mestre de bailado da companhia de 1972 a 1976) e dos portugueses A. Sena, António Rodrigues, Armando Jorge e C. Trincheiras. Foi com Sparemblek que a companhia iniciou a sua carreira internacional (Sadler's Wells de Londres, Espanha, França, Itália, Jugoslávia, Brasil) e que deu ainda início aos Estúdios Experimentais de Coreografia, oficinas de revelação e formação de jovens coreógrafos, nas quais logo se viria a afirmar como criador, e.o., Vasco Wellenkamp. Em Abr. 1975, no contexto do período revolucionário então em pleno curso, o director croata foi demitido por uma assembleia de bailarinos, que elegeu em sua substituição uma comissão artística formada por C. Trincheiras, A. Jorge, Isabel Santa Rosa e Ger Thomas, sistema que, salvo pequenas alterações de constituição, se manteria em vigor até ao Verão de 1977, ainda que sem introduzir alterações de maior na orientação estética da programação. A partir de Jul. 1976, dado o alargamento de efectivos que entretanto sofrera, a companhia passou a apresentar-se já sob a nova designação de Ballet Gulbenkian (BG). Em Jan. 1977 era por fim nomeado mestre de bailado (e a partir de Set. director artístico) um bailarino português de carreira internacional, Jorge Salavisa, que desempenhara até então

funções idênticas no New London Ballet. Salavisa, que se manteve em funções durante 20 anos, investiu fortemente na componente formativa do BG, quer através de um programa pedagógico intensivo anexo à companhia, de que viriam a sair muitas das futuras aquisições do elenco desta, quer pelo reforço dos Estúdios Coreográficos, em que se iniciaram na coreografia muitos bailarinos cujas melhores criações transitaram em seguida para o programa principal da temporada. Do ponto de vista da programação optou pela associação regular a um leque de coreógrafos internacionais ligados ao que se poderia designar por uma estética *mainstream* dentro da *modern dance* (Christopher Bruce, Nacho Duato, Louis Falco, Jiri Kylian, L. Lubovitch, Hans van Manen), umas vezes com coreografias originais, outras com estreias portuguesas de obras inicialmente concebidas para outras companhias, mas procurou diversificar esta escolha, já no fim do seu mandato, com linguagens contrastantes como as de Amanda Miller, Mats Ek, Itzik Galili ou Ohad Naharin. Apostou também na obra de dois coreógrafos portugueses, V. Wellenkamp e Olga Roriz, que viriam a constituir o traço dominante da programação do BG nos anos 80, e ao mesmo tempo apresentou numerosas obras de jovens criadores nacionais de diferentes orientações estéticas (Clara Andermatt, João Fiadeiro, Vera Manteiro, Paulo Ribeiro, além de outros oriundos da própria companhia, como Benvindo Fonseca,



XVI Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea: Estreia mundial de *Dienstag* de Stockhausen dirigida pelo compositor. Fundação Calouste Gulbenkian, Mai. 1992. Fotografia cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Gagik Ismailian, Rui Pinto). Em 1996 a direcção artística do BG era assumida pela brasileira Iracaty Cardoso, vinda do Ballet de Genève, que, sem introduzir rupturas com a orientação anterior, alargou a novos coreógrafos convidados (Rui Horta, William Forsyth, Meryl Tankard, Rodrigo Pederneira), ao mesmo tempo que renovava o elenco da companhia segundo padrões técnicos reforçados. **(iv) Grupo Experimental de Ópera de Câmara.** Criado em 1961, sob a forma jurídica de associação de direito privado, e tendo como principal responsável artístico o maestro e compositor F. de Sousa, este agrupamento beneficiou de um apoio financeiro relevante da FCG entre Jun. desse ano e Nov. 1963, com um estatuto semelhante ao do Grupo Experimental de Ballet. O Grupo Experimental de Ópera de Câmara (GEOC) dedicou-se à produção de óperas do período clássico e do séc. xx, algumas delas em tradução portuguesa, tendo levado à cena obras de Cimarosa, Mozart e Pergolesi, bem como de Busoni, Jean Françaix, Menotti e Stravinsky. A sua debilidade organizativa, a dificuldade de obtenção de espaços adequados de apresentação, a falta de uma orquestra disponível e a difícil receptividade do público em geral a um repertório menos enquadrado nos seus hábitos de consumo musical depressa tornaram evidente, no entanto, que o grupo só poderia subsistir com o enquadramento institucional directo da FCG. Esta preferiu então não assumir esse encargo permanente, e a partir de 1964 transferiu o seu apoio para a recém-criada Companhia Portuguesa de Ópera patrocinada pela FNAT no Teatro da Trindade, pelo que o GEOC rapidamente cessou a sua actividade, embora tenha constituído uma experiência renovadora na abordagem da produção operática em moldes contemporâneos em Portugal. **5. Temporada. (i) Festivais Gulbenkian de Música.** O primeiro Festival Gulbenkian de Música realizou-se, a título experimental, em Jun. 1957, na sequência de uma proposta da marquesa de *Cadaval, ainda antes da constituição formal do SM. A partir do ano seguinte passou a ser este departamento a assumir a responsabilidade da sua produção anual. Concentrados no mês de Mai., os concertos tinham lugar maioritariamente em Lisboa, mas também chegaram a realizar-se em Aveiro, Beja, Braga, Coimbra, Évora, Faro, Guimarães, Leiria, Porto, Santarém, Setúbal e outras localidades menores (um total de 19 na edição de 1970). Era a primeira vez que Portugal penetrava na rede dos festivais europeus de música de primeiro plano, atraindo agora nomes como os de Herbert von Karajan com a Filarmonica de Berlim, C. Abbado com a Filarmonica de Viena, Eugene Ormandy com a Orquestra de Filarmonia ou Sergiu Celibidache com a Sinfónica de Londres, além de outros maestros como

Serge Baudo, Aaron Copland, Lorin Maazel, Igor Markevitch, Charles Münch, Karl Münchinger e Karl Richter, pianistas como Geza Anda, Marta Argerich, Van Cliburn, Gyorgy Cziffra, Wilhelm Kempf e Arthur Rubinstein, o duo Peter Pears/Benjamin Britten, os violinistas Nathan Milstein, David Oistrakh e Isaac Stern, os violoncelistas Mstislav Rostropovitch e Janos Starker, o flautista Jean Pierre Rampal, ou cantores como Teresa Stich-Randall, Teresa Berganza, Grace Bumbry e Nicolai Gedda. Um incidente inesperado que gerou considerável escândalo mediático internacional deu-se na edição de 1968, quando o coreógrafo Maurice Béjart, na estreia do seu bailado *Romeu e Julieta* pelo Ballet du XXème Siècle, se dirigiu ao público do Coliseu dos Recreios de Lisboa (CRL) para pedir um minuto de silêncio em memória de Robert Kennedy, recentemente assassinado, e declarar a sua oposição «ao fascismo e a todas as formas de ditadura», o que levou à sua detenção no próprio palco pela PIDE e à sua expulsão imediata de Portugal. As sucessivas edições do Festival incluíram igualmente ciclos de conferências e exposições dedicadas a Monteverdi, Purcell, Rameau, Händel, Gluck, Beethoven, Berlioz, Brahms, Bartók, Milhaud, Messiaen, Britten, Penderecki e aos portugueses Viana da *Mota, Francisco de *Lacerda e Luís de Freitas *Branco. Realizaram-se igualmente produções de óperas até então nunca ou raramente produzidas em Portugal, como o *Orfeo* de Monteverdi, a *Fairy Queen* de Purcell, a *Alcina* de Händel, a *Iphigénie en Tauride* de Gluck, *La Damnation de Faust* de Berlioz, *El Retablo de Maese Pedro* de Falla, *Hin und Zurück* de Hindemith, e ainda *As Guerras de Alecrim e Mangerona* de António Teixeira e *A Trilogia das Barcas* de Joly Braga *Santos. Os programas incluíram as primeiras audições portuguesas de obras fundamentais do séc. xx como *O Castelo do Barba Azul* de Bartók, *Les Malheurs d'Orphée*, de Milhaud, *A Midsummer Night's Dream*, *Gloriana* e *War Requiem*, de Britten, a *Paixão Segundo São Lucas*, de Penderecki, *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ*, de Messiaen, e contaram com a presença de grandes compositores contemporâneos como intérpretes (Stravinsky, Britten), conferencistas (Messiaen, Milhaud, Schaeffer, Copland, Rodrigo) ou convidados (Penderecki, Cristobal Halffter, Camargo Guarnieri). Tiveram ainda lugar neste contexto estreias absolutas de obras de numerosos compositores portugueses, entre os quais L. de F. Branco, Jorge Croner de *Vasconcelos, Fernando *Lopes-Graça, J. B. Santos, Filipe *Pires, Jorge *Peixinho e Constança *Capdeville. Em 1970, concluída já a edição desse ano (a 14.^a), a administração da FCG decidiu cancelar o Festival Gulbenkian devido às

restrições orçamentais causadas pela crise petrolífera internacional desse ano. **(ii) Temporada de recitais.** Após a realização do último Festival, em 1970, o SM passou a promover uma temporada anual de concertos cuja programação pretendia continuar a incluir, a par com a apresentação regular dos seus agrupamentos artísticos residentes, recitais de música de câmara por solistas e agrupamentos de prestígio internacional. O número e o nível artístico dos concertos promovidos foram sendo reforçados a partir do início da década de 1980, subdividindo-se em ciclos complementares dedicados ao piano, ao *Lied* e às formações de câmara, para lá das áreas da música antiga e da música contemporânea, que viriam a ser objecto também elas de séries autónomas. Nas três primeiras décadas da temporada, a partir de 1971, apresentaram-se no Grande Auditório, entre outros: Dmitri Alexeev, M. Argerich, Claudio Arrau, Emanuel Ax, Daniel Barenboim, Dmitri Bashkirov, Lazar Berman, Stephen Bishop-Kovacevitch, Alfred Brendel, Pedro *Burmester, Aldo Ciccolini, Jean-Philippe Collard, Helena de Sá e *Costa, José Sequeira *Costa, Michel Dalberto, Jörg Demus, François-René Duchable, Nelson Freire, André Gavrilov, Bruno Leonardo Gelber, Hélène Grimaud, Ingrid Haebler, Eugene Istomin, Evgeny Kissin, Zoltan Kocsis, Alfons e Aloïs Kontarsky, Katia e Marielle Labèque, Alicia de Larrocha, Noël Lee, Andrea Lucchesini, Nikolai Lugansky, Radu Lupu, Nikita Magaloff, Nella *Maissa, Cristina Ortiz, Murray Perahia, Maria João *Pires, Artur *Pizarro, Mikhail Pletnev, Ivo Pogorelich, Maurizio Pollini, António *Rosado, Andras Schiff, Peter Serkin, Grigory Sokolov, Maria Tipo, Arcadi Volodos e Christian Zacharias (piano); Salvatore Accardo, Joshua Bell, Zachar Bronn, Augustin Dumay, Gidon Kremer, Midori, Schlomo Mintz, Viktoria Mullova, Anne-Sophie Mutter, Igor Oistrakh, Elmar Oliveira, Gerardo *Ribeiro, Maxim Vengerov e Pinchas Zuckermann (violino); Ana Bela *Chaves, Yuri Bashmet e Gérard Caussé (viola de arco); Natalia Gutman, Lynn Harrell, Yo Yo Ma, Misha Maisky, António Meneses, Ivan Monighetti, Truls Mork, Heinrich Schiff e J. Starker (violoncelo); Pierre-Yves Artaud (flauta); Sabine Meyer (oboé); Thea King (clarinete); o Beaux Arts Trio e os quartetos de cordas Alban Berg, Arditti, Borodine, Cleveland, Emerson, Hagen, Julliard, Kronos, Lindsay, Melos, Mosaiques, Takacs, Ysaye e Zehethmair; Roberta Alexander, Sarah Armstrong, Arleen Auger, Barbara Bonney, Lynne Dawson, Renée Fleming, Galina Gorshakova, Maria Guleghina, Barbara Hendriks, Felicity Lott, Karita Mattila, Margaret Price, Katia Ricciarelli, Christinne Schäffer, Renata Scotto e Elisabeth Söderstrom (sopra-

nos); Janet Baker, T. Berganza, Olga Borodina, Susan Graham, Vesselina Kassarova, Angelika Kirschlager, Anne-Sophie von Otter, Nathalie Stutzman, Lúcia Valentini-Terrani e Sarah Walker (meios-sopranos); James Bowman, David Daniels e Andreas Scholl (contratenores); Hans-Peter Blochwitz, Ian Bostridge, Kurt Equiluz, Ben Heppner, Christophe Prégardien, Anthony Rolfe-Johnson e Peter Schreier (tenores); Thomas Allen, Olaf Bär, Paata Burchuladze, Mathias Goerne, Haakan Hagegard, Thomas Hampson, Dietrich Henschel, Robert Holl, Wolfgang Holzmair, Simon Keenlyside, Sergei Leiferkus, Hermann Prey, Thomas Quasthoff, Ruggiero Raimondi, Jennifer Smith e José Van Dam (barítonos e baixos). **(iii) Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.** Na sequência da sua política de encomendas a compositores nacionais e estrangeiros e da programação regular de concertos de música do séc. xx nos Festivais Gulbenkian e nas primeiras temporadas que se lhes seguiram, a FCG passou a promover anualmente, a partir de 1977, os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, concentrando de forma intensiva no período de Mai.-Jun. um conjunto de concertos, espectáculos de teatro musical, conferências e colóquios com compositores, todos eles centrados nesta temática. A programação dos Encontros centrou-se, na maioria das suas edições, em torno de alguns dos compositores internacionais que mais marcaram a segunda metade do séc. xx: Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Elliot Carter, Franco Donatoni, Morton Feldman, Sofia Gubaidulina, Cristóbal Halffter, Hans-Werner Henze, Mauricio Kagel, György Kurtág, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Magnus Lindberg, Witold Lutoslawski, Bruno Maderna, O. Messiaen, Luigi Nono, Maurice Ohana, Luís de Pablo, K. Penderecki, Steve Reich, Wolfgang Rihm, Terry Riley, Giacinto Scelsi, Alfred Schnittke, Salvatore Sciarrino, Karlheinz Stockhausen, Toru Takemitsu, Edgard Varèse, Iannis Xenakis e Bernd-Alois Zimmermann. Mas os Encontros incluíram sempre uma componente relevante de música portuguesa, designadamente através da apresentação das encomendas do SM a compositores nacionais e da presença regular de concertos por conjuntos portugueses como o *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (J. Peixinho) e os grupos Musica Nova (C. Lima), *Oficina Musical (Álvaro *Salazar) e *ColecViva (C. Capdeville). Entre os autores portugueses representados contam-se F. Pires, C. Capdeville, J. Peixinho, E. Nunes, C. Lima, António Pinho *Vargas, João Pedro *Oliveira, João *Rafael, António Chagas *Rosa, Miguel *Azguime, Isabel *Soveral, Sérgio *Azevedo e Pedro Amaral. O elenco de intérpretes incluiu, entre muitos outros, maestros

como Ernest Bour, Michael Gielen, P. Boulez, Peter Eötvös, Cristóbal Halffter, Juka-Peka Saraste, M. Zilm, David Robertson, Peter Rundel, Á. Salazar e Fernando Eldoro; solistas como Alfons e Aloys Kontarsky, Claude Helffer, P. Burmester (piano), Elisabeth Chojnacka (cravo), P.-Y. Artaud (flauta), Vinko Globokar (trombone), Vadim Repin (violino), Gérard Caussé (viola), Siegfried Palm, Frances-Marie Vitti, Ivan Monighetti (violoncelo) e Sylvio Gualda (percussão); agrupamentos como o Arditti String Quartet, Les Percussions de Strasbourg, o Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern, a London Sinfonietta, o Ensemble Contrechamps, o Ensemble Recherche, o grupo L'Itinéraire, a Avanti Chamber Orchestre, as orquestras sinfónicas da Rádio Sudoeste Alemã (Baden-Baden), da Rádio de Colónia e da Rádio Holandesa. **(iv) Jornadas Gulbenkian de Música Antiga.** A partir de 1980 passaram a ter lugar anualmente, nas duas primeiras semanas de Out. de cada temporada, as Jornadas Gulbenkian de Música Antiga, que trouxeram a Portugal muitos dos mais destacados expoentes do movimento de interpretação do repertório pré-romântico com base em instrumentos e técnicas de execução originais. Iniciadas como um ciclo de programação interna diversificada, as Jornadas passaram, a partir de 1991, a submeter-se em cada nova edição a uma temática central, que ao longo dos anos foi, sucessivamente, «Mozart e os seus contemporâneos» (1991), «Música no tempo dos descobrimentos portugueses» (1992), «Os barrocos latinos» (1993), «O maneirismo» (1994), «O tempo de Purcell» (1995), «Itinerários da Idade Média» (1996), «Do barroco aos pós-barrocos» (1997), «A música como teatro» (1998), «A música sacra na Europa mediterrânica» (1999), «A música antiga na América Latina» (2000). Entre os agrupamentos participantes, ao longo das várias edições do ciclo, incluem-se a Academy of Ancient Music (C. Hogwood), a Akademie für alte Musik (com Andreas Scholl), a Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), a Capella della Pietà de' Turchini (Antonio Florio), La Capella Reial de Catalunya (Jordi Savall), o coro do Centre de Musique Baroque de Versailles (Olivier Schneebelli), La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe), o Clemencic Consort (René Clemencic), Il Complesso Barocco (Alan Curtis), Le Concert des Nations (J. Savall), o Concerto Köln (René Jacobs), o Ensemble 415 (Chiara Banchini), o Ensemble Baroque de Limoges (Christophe Coin), o Ensemble Organum (Marcel Pérès), a Europa Galante (Fabio Biondi), a European Union Baroque Orchestra (Roy Goodman), o Hesperion XX (J. Savall), o Huelgas Ensemble (Paul van Nevel), o London Baroque (Charles Me-

dlam), a Orquestra do Século XVIII (F. Brüngen), La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Pro Cantione Antiqua (Mark Brown), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), The Sixteen (Harry Christophers), I Suonatori della Gioiosa Marca (Andrea Marcon), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), os Tallis Scholars (Peter Philips) e o William Byrd Choir (Gavin Turner). De entre os solistas convidados destacam-se Gustav Leonhardt, Bob van Asperen e T. Koopman, Hopkinson Smith (alaúde), S. Kuijken (violino barroco), J. Savall, Philippe Pierlot e Wieland Kuijken (viola de gamba), C. Coin (violoncelo barroco), A. Scholl (contratenor) e Anthony Rolfe-Johnson (tenor). A música antiga portuguesa foi sempre largamente representada na programação destas Jornadas, sobretudo através dos concertos do CG, dos grupos *Sagrés de Lisboa (Manuel *Moraes) e Capela Real (Stephen Bull) e de solistas como os organistas Joaquim Simões da *Hora e Rui Paiva ou a cravista Cremilde Rosado *Fernandes. **(v) Ciclo Grandes Orquestras Mundiais.** A partir de 1988 a temporada de concertos do SM passou a contar com um ciclo inteiramente preenchido pela apresentação de grandes agrupamentos orquestrais internacionais, num número variável de eventos em cada edição anual. Caso único no historial do SM, neste ciclo a FCG contou com a parceria mecenática de outras instituições: a Companhia de Seguros Metrópole (1988-1989), a Nestlé Portugal (desde 1988), a Caixa Geral de Depósitos (desde 1989), a Portugal Telecom (1993-1995) e, excepcionalmente, nos anos de incidência dos respectivos programas culturais, a Sociedade Lisboa 94 e a Expo 98. O repertório tem abrangido desde a música antiga ao repertório contemporâneo, ainda que com especial insistência na literatura sinfónica do séc. XIX e do início do séc. XX. Os concertos tiveram, na sua maioria, lugar no CRL, realizando-se os programas de música antiga ou de formações orquestrais mais reduzidas no Grande Auditório do edifício-sede. Os principais maestros participantes foram, desde 1988: C. Abbado, Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, P. Boulez, F. Brüngen, Semyon Bychkov, S. Celibidache, Riccardo Chailly, Sir Colin Davis, C. Dutoit, Christoph Eschenbach, Rafael Frübeck de Burgos, V. Fedosoev, István Fischer, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, C. Hogwood, Elihu Inbal, René Jacobs, Mariss Jansons, Gidon Kramer, E. Kravine, Sir N. Marriner, Kurt Masur, Zubin Metha, Riccardo Mutti, Murray Perahia, André Prévin, Georges Prêtre, Sir Simon Rattle, M. Rostropovitch, G. Rozhdestvensky, Jukka-Pekka Saraste, Wolfgang Sawallisch, Claudio Scimone, Giuseppe Sinopoli, Sir Georg Solti, Yuri

Temirkanov, Christian Thielemans e F. Welser-Möst. Os agrupamentos principais foram as orquestras filarmónicas de Berlim, Dresden, Israel, Londres, Monte Carlo, Montréal, Munique, Nova Iorque e Oslo, e ainda a Philharmonia Orchestra, a Royal Philharmonic Orchestra e a Orchestre de Paris, as orquestras sinfónicas de Budapeste, Londres, Chicago, City of Birmingham, São Francisco e Viena, bem como as da BBC de Londres, da NHK de Tóquio e das rádios da Baviera, de Colónia e do Norte da Alemanha, as orquestras do Concertgebouw de Amsterdão, do Gewandhaus de Leipzig, do Tonhalle de Zurique, da Ópera de Berlim, da Royal Opera House (Covent Garden) de Londres, da Ópera de Berlim, do Scala de Milão e do Teatro Bolshoi de Moscovo, as orquestras do Século XVIII e da Era do Iluminismo, o Conventus Musicus, a Academy of Saint Martin in the Fields e os Solisti Veneti. **(vi) Companhias de dança convidadas.** Embora sem o mesmo carácter de regularidade que presidiu à apresentação de programas de música, o SM promoveu numerosas apresentações de companhias convidadas de dança contemporânea, primeiro ainda no quadro do Festival Gulbenkian, depois já no âmbito da sua temporada. Esta linha de programação permitiu, logo desde a década de 1960, o contacto com alguns dos criadores e intérpretes mais destacados da cena coreográfica actual, com particular incidência na dança moderna e pós-moderna norte-americana. Entre os participantes desta série importa sublinhar as companhias de Alvin Ailey (1967), Trisha Brown (1987), Lucinda Childs (1985), Merce Cunningham (1966, 1981 e 1994), José Limón (1975), Murray Louis (1974), Alwin Nikolais (1970, 1978 e 1982), Paul Taylor (1973), Twyla Tharp (1988) e Joyce Trisler (1979 e 1986), para lá da vinda de M. Béjart com o seu Ballet du XXème Siècle (1968 e 1974) e de outros coreógrafos de relevo que viriam igualmente a estar associados ao repertório do Ballet Gulbenkian, como H. von Manen, J. Kylian ou William Forsythe. Com um carácter mais esporádico, foram também apresentados grupos de dança e música tradicionais extra-europeia, oriundos da China, Coreia, Índia, Japão, Líbano, Malásia e Marrocos. **6. Outros programas. (i) Formação e bolsas de estudo.** A formação musical de carácter profissionalizante constituiu desde o início uma prioridade do SM, que para o efeito promoveu em simultâneo diversos programas de intervenção. Um destes foi o apoio substancial à expansão da rede de ensino musical, sob a forma de subsídios ao reequipamento de escolas de todo o país, com destaque para a construção de raízes dos edifícios dos conservatórios regionais de Aveiro e Braga (concluídos em 1970) mas

abrangendo também a compra de instrumentos, repertório e material didáctico oferecidos aos vários estabelecimentos existentes ou em processo de criação. Madalena Perdigão foi em 1971 chamada pelo ministro da Educação, Veiga Simão, a presidir à Comissão Orientadora da Reforma do *Conservatório Nacional, e o SM prestou apoio logístico significativo a esse processo de renovação pedagógica. Chegou a colocar-se nesse mesmo período a hipótese de criação de uma Academia Gulbenkian de Música como estabelecimento de ensino musical de nível superior, sendo mesmo discutida com a Comissão Instaladora da *Universidade Nova de Lisboa a possibilidade da respectiva integração institucional nesta escola, mas o projecto acabou por não se concretizar. A FCG patrocinou entretanto a introdução em Portugal de novas abordagens pedagógicas da Educação Musical, em particular os métodos Willems e Orff Schulwerk, que foram nas décadas de 60 e 70 objecto de sucessivos cursos intensivos de formação de professores, dirigidos por pedagogos como Edgard Willems e Joss Wuytack, entre outros, e logo em seguida desdobrados em acções de formação orientadas por monitores portugueses (Maria de Lourdes *Martins, Graziela Cintra Gomes, Vitória Reis, Raquel Simões, etc.). Este movimento pedagógico viria a marcar todas as reformas programáticas do ensino da música desencadeadas em Portugal a partir da década de 1970. Do mesmo modo, foram tendo lugar até hoje, de forma regular, *masterclasses* de interpretação musical em diversas áreas, nomeadamente a Direcção Coral (M. Corboz), a Interpretação de Música Antiga (Safford Cape), o Piano (Jacques Chapuis, Jörg Demus, Noël Lee, Dmitri Bashkirev, S. Costa), o Violino (Alberto Lisy, G. Ribeiro), etc., bem como os seminários de Composição dirigidos por E. Nunes desde 1981, que têm sido decisivos para a emergência de uma nova geração de compositores. Na década de 1960 fizeram-se ainda com carácter sistemático acções de sensibilização musical destinadas à formação de públicos, com destaque para os cursos de Iniciação à História da Música de João de Freitas *Branco (1964-1970), ou os de Iniciação à Música Contemporânea de F. de Sousa e J. Peixinho (1967-1971). A estas iniciativas no campo da música devem acrescentar-se o esforço de formação de bailarinos profissionais desenvolvido pelo BG e o programa de lançamento de novos coreógrafos através dos Estudos Coreográficos promovidos anualmente pela companhia. Mas o investimento de maiores consequências feito pela FCG no plano da formação musical consistiu no amplo programa de bolsas de estudo promovido desde 1959: mais de 4000 bolsas para frequência das

escolas de música do país e mais de 1000 para aperfeiçoamento artístico no estrangeiro por parte de recém-diplomados destas escolas. Deveu-se, em particular, a este último programa o impulso à formação musical avançada de centenas de jovens músicos que, por sua vez, permitiu a introdução na vida musical portuguesa de novas correntes estéticas, interpretativas, científicas e pedagógicas e para consolidar, actualizar e internacionalizar de forma irreversível os padrões do exercício profissional neste sector. Muito embora o número de bolsheiros tenha diminuído na década de 1990, a FCG continua a ser a instituição portuguesa que maior quantidade de bolsas para estudo no estrangeiro concede neste domínio, incidindo agora cada vez mais na obtenção de graus académicos formais, incluindo já mestrados e doutoramentos. **(ii) Investigação musicológica e edições.** Logo no arranque do SM foi criada uma comissão consultiva para as acções no campo da *musicologia histórica, formada por Macario Santiago *Kastner, Mário de Sampaio *Ribeiro e Manuel *Joaquim. Estes investigadores traçaram um plano de intervenção que assentava na catalogação de fundos musicais dos principais arquivos e bibliotecas do país e a edição de partituras de música portuguesa dos vários períodos históricos. Eles próprios integraram e orientaram as primeiras equipas que até inícios da década de 1990 continuariam a proceder à inventariação de espécies musicais nas bibliotecas Nacional de Lisboa, Pública Municipal do Porto, Geral da *Universidade de Coimbra e Pública de Évora, na Academia das Ciências de Lisboa, no Arquivo Distrital de Évora, no Convento de Mafra, no Palácio Ducal de Vila Viçosa e nos Arquivos das Sés de Évora, Faro, Lamego e Lisboa. Uma parte destes fundos foi igualmente catalogada para o banco de dados do Répertoire International des Sources Musicales (RISM), em Kassel. Em 1959 iniciava-se a publicação da série de partituras *Portugaliae Musica*, que em 2000 contava com 53 títulos, abrangendo os cancioneiros polifónicos quinhentistas (Elvas, Lisboa, Paris), a polifonia sacra dos séculos XVI e XVII (Cardoso, Magalhães, G. Fernandes, Morago, Brito, F. Martins, Rebelo, Lésbio, Melgaz), o repertório para tecla desse mesmo período (Carreira, Rodrigues Coelho, João da Costa, Pedro de Araújo), a literatura setecentista para vozes (F. A. Almeida, J. R. Esteves) e instrumentos (Seixas, F. X. Baptista, Sousa Carvalho, J. F. Lima, Marcos Portugal) e ainda modinhas oitocentistas, sonatas de Bomtempo e trovas e peças para piano de Francisco de Lacerda. Muitas outras partituras de música portuguesa foram transcritas e utilizadas para concertos e gravações, sem terem chegado a ser publicadas. Fo-

ram igualmente editados 26 volumes de estudos musicológicos sobre história da música portuguesa, incluindo catálogos de arquivos, monografias e ensaios. No início da década de 1960 o SM integrou a rede europeia de Centros de Informação Musical (CIM), anunciando então como projecto o estabelecimento de um Centro de Estudos Musicais, que nunca chegaria, porém, a ser constituído. A ligação ao CIM possibilitou, no entanto, algumas edições de tiragem restrita de obras de música de câmara de compositores contemporâneos portugueses, como Cláudio *Carneiro, Á. Cassuto, Frederico de *Freitas, M. de Lourdes Martins e J. Peixinho. O SM dispôs também a partir do início dos anos 60 de uma comissão consultiva na área da etnomusicologia, constituída por Artur *Santos e Margot *Dias e Jorge *Dias. Foram promovidas sucessivas campanhas de recolha de *música tradicional em várias regiões do país, levadas a cabo por A. Santos, Vergílio *Pereira e Ernesto Veiga de *Oliveira. Este último, acompanhado por Benjamim Pereira, procedeu desde 1960 à aquisição de uma importante colecção de *instrumentos musicais tradicionais, que foi objecto de uma exposição em 1965 e que serviu de base à redacção do seu estudo *Instrumentos musicais populares portugueses* (1964; 2.^a ed. revista, 1982), complementado em 1986 com *Instrumentos musicais populares dos Açores* (ambas as obras foram reeditadas conjuntamente em 2000). Não tendo o SM continuado a intervir no domínio da *etnomusicologia, esta colecção viria a ser depositada em 1977 no Museu Nacional de Etnologia [VER Arquivos, bibliotecas e museus, 47.] ao qual foi definitivamente doada em 2000. Sem editar ele próprio discos, o SM associou-se desde os seus primeiros anos de actividade a editoras fonográficas comerciais para o lançamento de gravações de música e músicos portugueses. Um primeiro esforço nesse sentido foi a série *Portugaliae Musica*, promovida em associação aos editores Archiv e Philips e dedicada à música antiga portuguesa. Já na década de 1970 verificou-se uma ligação sustentada à editora Erato, para o lançamento de discos do CG e da OG, com repertório internacional (incluindo uma série dos concertos de Mozart com a pianista M. J. Pires e outra dedicada ao repertório coral-sinfónico, sob direcção de M. Corboz). A partir dos anos 80 a edição de novos álbuns dos agrupamentos da FCG foi acompanhada do patrocínio de gravações de música antiga portuguesa por agrupamentos de prestígio internacional (Pro Cantione Antiqua, René Jacobs, R. Clemencic, P. Herrweghe, P. Van Nevel, etc.). **(iii) Encomendas a compositores.** O SM promoveu desde a sua criação uma política sistemática de encomendas de novas

obras, a compositores tanto portugueses como estrangeiros. Numa primeira fase essas encomendas abrangeram os principais compositores portugueses já consagrados (F. de Freitas, Croner de Vasconcelos, F. Lopes-Graça, J. B. Santos) ou assumiram o carácter de projectos monumentais destinados à estreia nos Festivais Gulbenkian, da responsabilidade de grandes criadores internacionais, com destaque para *La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus Christ*, de O. Messiaen (obra encomendada em 1965 por ocasião dos dez anos da morte de Calouste Gulbenkian) ou *Nuits*, de I. Xenakis, ambas estreadas em Lisboa no Festival de 1969. Este programa prosseguiu depois em duas linhas paralelas: a das encomendas destinadas à estreia na temporada (em particular nos Encontros de Música Contemporânea) e das que visavam à partida estreias em festivais internacionais (sobretudo La Rochelle, Metz e Royan). Em qualquer dos contextos a lista de obras encomendadas inclui autores de relevo como L. Berio (*Recital, El mar la mar, Ofanim, Sequenza* para violoncelo solo), Harrison Birwistle, Sylvano Bussotti, J. Cage (*Songs*), F. Donatoni, Pascal Dusapin, Bryan Ferneyhough, Vinko Globokar, M. Kagel (*Quodlibet*), G. Ligeti (*Magyar Etüdök*), B. Maderna (*Quadrivium*), Darius Milhaud (*Musique pour Lisbonne*), Luis de Pablo, K. Penderecki (*Canticum Canticorum Salomonis*), Aribert Reimann, Horatiu Radulescu, K. Stockhausen (*Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem, Evas Zauber*) e I. Xenakis (*Cendrèes, Polytope de Clunny, Phlegra, Psappha, Tetras, Ata, Dox-Orkh, Gendy, Dämmer-schein*). Quase todos os compositores portugueses reconhecidos receberam igualmente encomendas, da geração fundadora da vanguarda dos anos 60 (C. Capdeville, C. Lima, F. Pires, J. Peixinho, Clotilde *Rosa, Á. Salazar) à dos respectivos discípulos e continuadores, abrangendo todos os autores acima citados a propósito dos Encontros. Uma relação especial de associação artística foi desde muito cedo estabelecida com E. Nunes, com sucessivas encomendas que vão desde as suas primeiras grandes peças para conjuntos instrumentais alargados ou orquestra (*Purlieu, Dawn Wo, Es Webt, Ruf*), ainda nos anos 1970, às séries para instrumentos solistas ou a duo (*Einspielung I-III, Versus I-III*) e às grandes obras como o *Quodlibet*, de 1991. A iniciativa de lançamento de um Concurso Nacional de Composição Calouste Gulbenkian acabou por conhecer apenas três edições (1965, 1968 e 1970), não voltando a realizar-se.

7. O ACARTE. Em Jun. 1984, poucos meses após a inauguração do novo CAM (20 Jul. 1983), o respectivo sector de animação artística foi autonomizado e convertido numa nova

unidade orgânica sob a designação de Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte — ACARTE. Para a sua direcção foi convidada M. de A. Perdigão, e foi à necessidade de permitir o regresso à FCG da ex-directora do SM, ao mesmo nível hierárquico anterior, mais do que a um projecto efectivamente autónomo, que se deveu num primeiro momento esta separação institucional. Madalena Perdigão, contudo, depressa imprimiu ao ACARTE uma dinâmica de programação que o separou de um mero projecto de animação do CAM e o converteu num importante factor de modernização da vida artística portuguesa no seu todo, apostando numa programação de carácter interdisciplinar e experimental fortemente ligada às vanguardas artísticas do pós-modernismo europeu e norte-americano. Muito embora as prioridades desta programação tenham recaído sobretudo na dança — e em menor grau no teatro —, a música não deixou de estar presente, quer em cruzamento com as demais linguagens das artes performativas quer sob a forma de séries próprias. Neste último âmbito participaram como artistas convidados em diversas iniciativas personalidades de relevo da música contemporânea portuguesa como C. Capdeville, J. Peixinho, Á. Salazar, Olga *Prats e Miguel e Paula Azguime. Depois de uma primeira série experimental no Verão de 1984, a partir de 1985 passou a ter lugar anualmente o festival Jazz em Agosto, para cuja concepção foram sendo convidados como programadores, rotativamente, diversos intérpretes e críticos destacados do meio do *jazz português. Entre os artistas participantes de maior relevo internacional contam-se Steve Coleman, Dave Holland, Elvin Jones, Steve Lacy, Branford Marsalis, Max Roach, Andy Sheppard, Cecil Taylor, Bennie Wallace, Randy Weston ou Kenny Wheeler, para lá da participação regular de portugueses como Carlos *Barreto, Carlos *Bica, José *Eduardo, Mário Franco, Mário *Laginha, Carlos *Martins, Pedro *Moreira ou António Pinho Vargas. A partir de 1986 realizaram-se também durante alguns anos ciclos de Nova Música Improvisada com nomes como Derek Bailey, Hans Benink, Mike Cooper, Peter Danstrup, Phil Minton, Michel Wiswicz ou os portugueses Vítor *Rua, Jorge Lima *Barreto e Carlos *Zíngaro. Uma intenção inicial de promover programas de *world music acabou por não ter continuidade, apesar da presença esporádica de figuras como Nusrat Fateh Ali-Khan ou Jali Musa Jawara. O ACARTE organizou também ciclos regulares de recitais à hora de almoço, com a participação de jovens músicos nacionais em fase adiantada de formação artística ou em começo de carreira, num projecto parcialmente

programado por Nuno Vieira de *Almeida, e promoveu, no quadro das actividades do seu Centro Artístico Infantil, frequentes programas de sensibilização musical para crianças orientados por pedagogos como Ana Maria Ferrão, Maria Luísa Gama Santos ou João Pinheiro. No entanto, foi no âmbito da sua ligação interdisciplinar à dança que a música teve maior destaque na programação do ACARTE, quer pela vinda de numerosos coreógrafos de referência da dança contemporânea (Pina Bausch, Claude Brumachon, Caroline Carlston, Lucinda Childs, Anne-Thérèse de Keersmaker, Suzanne Linke, Murray Louis, Bebe Miller, Alvin Nikolais, Stephen Petronio, Sasha Waltz, etc.) quer por uma estratégia assumida de promoção dos novos valores da chamada «nova dança portuguesa» (de R. Horta e O. Roriz a Clara Andermatt, Margarida Bettencourt, João Fiadeiro, Vera Manteiro, Paula Massano, João Natividade, Joana Providência, Paulo Ribeiro ou Duarte Barri-laro Ruas). Muitos destes espectáculos foram apresentados no quadro dos Encontros ACARTE, promovidos a partir de 1987 como festival internacional de Artes do Espectáculo. Após a morte de M. Perdigão, em 1989, o seu sucessor, José *Sasportes, prosseguiu em relação a esta uma orientação estética de continuidade, porventura investindo ainda mais na prioridade à dança, terreno em que era um especialista consagrado internacionalmente. Com a sua saída, em 1994, em ruptura pública com a administração da FCG no contexto do debate interno sobre a reestruturação da instituição, esta optou pelo desinvestimento orçamental crescente no ACARTE, de forma a reduzi-lo de forma gradual à sua função inicialmente prevista de simples sector de animação do CAM. Embora tenha procurado não suprimir definitivamente as actividades de carácter performativo, mas dispondo de meios financeiros muito mais limitados à sua disposição, a nova directora, Ivette Centeno, veio a orientar prioritariamente a programação do ACARTE para a área dos estudos literários e teatrais e da ligação à investigação universitária. **8. Outros serviços com actividades musicais.** Embora em menor grau, outros serviços da FCG têm actuado de forma mais ou menos significativa, conforme os casos, na área da música. É o caso do Serviço Internacional, ao qual tem cabido o patrocínio de deslocações internacionais de solistas, agrupamentos e investigadores nacionais a festivais e outros eventos artísticos e académicos no estrangeiro, especialmente para a apresentação e promoção da música portuguesa. O Centro Cultural Português Calouste Gulbenkian de Paris, por sua vez, organiza anualmente no seu auditório uma pequena

temporada de concertos com intérpretes portugueses e a delegação da FCG no Reino Unido (United Kingdom Branch), no âmbito do seu programa de actividades culturais luso-britânicas, patrocina apresentações de música e músicos portugueses em Inglaterra. Por último, o Museu Gulbenkian organiza desde há longos anos no seu átrio uma série mensal de recitais de música de câmara por jovens intérpretes portugueses.

Bibliografia: Carvalho, Mário Vieira de (1974) *Para um Dossier Gulbenkian*. Lisboa: Estampa; Cid, Miguel Sobral (2002) *Orquestra Gulbenkian: 1962/2002*. Lisboa: FCG, Serviço de Música; Correia, António Ferrer (2003) «Contributo para uma história da Fundação Calouste Gulbenkian». Coimbra [sep. da *Revista de Legislação e Jurisprudência*]; Fundação Calouste Gulbenkian (1979-1995) *Relatório anual*. Lisboa: FCG; Id. (1983) *Fundação Calouste Gulbenkian: 1956-1981: 25 Anos*. Lisboa: FCG; Id. (1996-) *Relatório, balanço e contas*. Lisboa: FCG; Id. (1998) *Commandes d'Oeuvres Musicales: Service de Musique*. Paris: FCG, Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Id. (1999) *Calouste Sarkis Gulbenkian: O homem e a sua obra: Por ocasião do 130.º aniversário do seu nascimento (1869-1999)*. Lisboa: FCG — Serviço das Comunidades Arménias; Guedes, Francisco Corrêa (1992) *Calouste Gulbenkian: Uma reconstituição*. Lisboa: Gradiva; Hewins, Ralph (1957) *Mr. Five Per Cent: The Biography of Calouste Gulbenkian*. Londres: Hutchinson; Perdigão, José de Azeredo (1962-1980) *Relatório do presidente (I-VII)*. Lisboa: FCG; Id. (1969) *Calouste Gulbenkian: Coleccionador*. Lisboa, FCG; Id. (1975) *No XX aniversário da morte de Calouste Gulbenkian*. Lisboa: FCG; Torrado, António (2000) *O mundo dá muita volta: Calouste Gulbenkian e Azeredo Perdigão: Um encontro*. Lisboa: FCG.

RUI VIEIRA NERY

FUNDAÇÃO MUSICAL DOS AMIGOS DAS CRIANÇAS (FMAC). Instituição de ensino. Criada em 1953 pela pedagoga Adriana de Vecchi e pelo violoncelista Fernando Costa, tem como principal objectivo proporcionar a aprendizagem musical às crianças e jovens independentemente da condição económica. Vocacionada principalmente para o ensino de instrumentos de arco, tem sido responsável pela formação de base de um grande número de instrumentistas que actualmente integram algumas orquestras portuguesas e estrangeiras. Pioneira em Portugal no ensino da música desde a infância e na prática da música de conjunto como componente essencial da formação, possui uma Orquestra Juvenil desde 1954, que conta mais de mil actuações, em Portugal e no estrangeiro. Foi dirigida por Fernando Costa até 1973, a quem sucedeu Leonardo Barros, director pedagógico no final do séc. xx. Com paralelismo pedagógico, é frequentada anualmente por duas centenas de alunos. Além dos instrumentos de corda passou a incluir o ensino de instrumentos como o piano, a guitarra, a flauta, o oboé e a voz. O Coro Juvenil participou frequentemente em produções do *Teatro Nacional de São Carlos.

CRISTINA FERNANDES



*Fundição de Sinos de Braga — Serafim da Silva Jerónimo e Filhos.
Fotografia cedida por Elisa Lessa.*

FUNDIÇÃO DE SINOS DE BRAGA — SERAFIM DA SILVA JERÓNIMO & FILHOS, Lda. A implantação da indústria sineira em Braga remonta ao séc. xviii com a criação, em 1670, por Manuel Ferreira Gomes, da Fábrica de Fundição de Sinos. Ferreira Gomes era neto de Gaspar Álvares, de Vila Real de Trás-os-Montes, construtor de um sino da Igreja do Pópulo, em Braga, datado de 1598. A antiga Fábrica de Fundição de Sinos, designada, a partir de 1911, Fábrica de Fundição de Sinos, Rebello da Silva & Companhia, viria a ser extinta c. 1950, por razões económicas. Apesar da extinção desta fábrica, a indústria sineira na cidade de Braga prosseguiu com a fundição, em 1926, da Fundição de Sinos de Braga, propriedade de José Gonçalves

Coutinho & C.^a Lda. Em 1932, Serafim da Silva Jerónimo, pai dos actuais proprietários, assumiu a gerência desta empresa, que passou a designar-se Fundição de Sinos de Braga de Serafim da Silva Jerónimo. A partir de 1974, a empresa é designada Fundição de Sinos de Braga — Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda. Situada na Rua Andrade Corvo, em Braga, esta firma dedica-se ao fabrico de sinos de torre e de réplicas de sinos originais, ao restauro de sinos antigos, à comercialização e reparação de órgãos electrónicos, à recuperação de relógios mecânicos, à electrificação (mecanização eléctrica) do toque dos sinos e ao fabrico de relógios computadorizados (e amplificados por *aparelhagens sonoras). No final do séc. xx, esta empresa detinha uma média de fabrico anual de c. 300 sinos de torre. Em 1996 construiu o carrilhão da Sé Catedral de Braga, formado por 23 sinos. A empresa é detentora de um espólio constituído por umas três centenas de sinos de diferentes épocas e fabricantes, datando o mais antigo de 1573.

Bibliografia: Costa, Luis (1982) *Braga ontem, pequenos subsídios para a história da cidade*. Braga: Correio do Minho; Pereira, Cristina Maria Jacinto Sarmiento (1996) *Sit laus plena, sit sonora, sit jucunda, sit decora mentis jubilatio: O sino, um instrumento a valorizar*. Diss. final, Instituto do Estudo da Criança-Universidade do Minho.

ELISA LESSA

G

GABINETE DE ESTUDOS MUSICAIS. VER Rádio.

GABRIEL, Marina Estela Dewander (n. Angra do Heroísmo, 17 Nov. 1898; m. Lisboa, 26 Mar. 1969). Cantora (meio-soprano) e professora. Começou por estudar música com a mãe, tendo-se depois matriculado no *Conservatório Nacional (1919-1924), onde fez o curso de Canto com Augusto *Machado. Estudou também a nível particular com Francisco de *Lacerda. Em Paris (c. 1925) continuou os estudos com Claire Croiza e Hettich. A sua carreira de concertista desenvolveu-se entre Portugal, França e Suíça, com uma preocupação em divulgar a música de autores portugueses. Em Portugal apresentou-se regularmente em concertos e recitais no continente, ilhas e nos então territórios ultramarinos, tendo colaborado com a Sociedade Coral Duarte Lobo, a *Sociedade Nacional de Música de Câmara, a Orquestra Sinfónica Nacional e a *Sociedade Sonata. Cantou os papéis de contralto nas primeiras audições em Portugal da *Paixão segundo São João*, de Bach (1941), e *Sansão*, de Händel (1944). Em França destacaram-se as atuações como solista com as orquestras sinfónicas de Paris, Marselha e Nantes. Actuou também para estações radiofónicas francesas e suíças. Foi docente de canto na *Academia de Amadores de Música (1940-1948). Em 1948 fixou-se em Paris, dedicando-se sobretudo ao ensino, embora tenha continuado, mais raramente, a actuar. **Bibliografia:** Academia dos Amadores de Música (1931-1974) *Arquivo Histórico da AAM/História da AAM: Livro de ponto dos professores 1939-41*, Reg. n.º 4435/2002; *Livro de ponto dos professores 1931-45*, Reg. n.º 4436/2002; *Registo de termos de exames de Jun. 1938-Jul. 1974*, Reg. n.º 2118/95; Conservatório Nacional (1919-1924) *Arquivo Histórico de Educação: Registos de frequência, anos lectivos de 1919-20; 1920-21; 1921-22; 1922-23; 1923-24*; Cruz, Ivo (1985) *O que fiz e o que não fiz*. Lisboa: Ed. Autor.

BÁRBARA VILLALOBOS

GAC (Grupo de Acção Cultural — Vozes na Luta). Foi formado em 1.º Mai. 1974, por iniciativa de José Mário *Branco após o seu regresso do exílio em Paris, inicialmente sob a denominação Colectivo de Acção Cultural (CAC). A sua fundação foi anunciada num comunicado à imprensa (2 Mai.) e no I Encontro Livre da Canção Popular, realizado no Pavilhão dos Desportos,

no Porto (5 Mai.). Começou por integrar intelectuais e artistas de vários quadrantes partidários (Adriano Correia de *Oliveira, Francisco *Fanhais, *Fausto, José *Afonso, José Jorge *Letria, Júlio *Pereira, Luís *Cília, Manuel *Alegre, Sérgio *Godinho, e.o.), mas divergências ideológicas conduziram à fractura que deu origem ao GAC, ainda durante o mesmo ano. O núcleo inicial deste novo grupo (que já não integrava os elementos ligados ao PCP nem os cantores independentes) era constituído por J. M. Branco, Fausto, Fernando Laranjeira e Afonso Dias, aos quais se juntaram elementos do coro da *Juventude Musical Portuguesa, como Eduardo Paes Mamede, João Lisboa, Carlos Guerreiro, Luís Pedro *Faro, Maria Antónia Vasconcelos (Tóinas) e Nuno Ribeiro da Silva (uma outra parte do *coro deu origem ao grupo *Almanaque). O GAC passou a apoiar a UDP (União Democrática Popular), com cujas bases programáticas se identificava, apesar de o grupo ter mantido sempre uma certa independência artística em relação àquele partido. Organizando-se internamente como uma estrutura político-cultural, estava constituído em cooperativa (Vozes na Luta — Cooperativa de Acção Cultural) e exercia actividade editorial, publicando tanto as suas próprias obras, como os trabalhos de outros autores, quer musicais, quer literários, sob a chancela Vozes na Luta. Utilizando a música como meio de propaganda ideológica, a sua actividade exerceu-se fundamentalmente em torno de fábricas, quartéis, piquetes de luta, ocupações, empresas em autogestão, unidades colectivas de produção, comissões de moradores, campanhas eleitorais, comícios, greves e manifestações. Funcionava igualmente uma delegação no Porto, o GAC-Norte, com princípios e actividade idêntica à do GAC-Sul. Toda a actividade dos elementos do GAC era militante e os espectáculos eram gratuitos em qualquer ponto do país, cabendo aos organizadores apenas as despesas de deslocação. O grupo consolidou-se em 1975 durante a gravação do primeiro álbum, *A Cantiga É Uma Arma*, com composições e letras maioritariamente de J. M. Branco, algumas delas compostas antes do 25 de Abril (*A cantiga é uma arma, Alerta!, Viva a Guiné-Bissau livre e independente, Ronda*

do soldadinho). Neste LP, os textos das *canções apresentam-se de forma acessível e directa, reflectindo a linha política do grupo. A instrumentação básica utilizada na maior parte das composições resume-se unicamente a *violões e baixo eléctrico, o que facilita a compreensão das letras. Em algumas composições são também usados instrumentos associados a tradições portuguesas, como as flautas, o *acordeão e a *guitarra (p.ex.: *Ronda do soldadinho*, *Em vermelho, em multidão*). Instrumentos extra-europeus figuram em canções cujos conteúdos remetem para as ex-colónias (p.ex., percussões usadas na canção *Viva a Guiné-Bissau livre e independente*). Com a canção *Alerta!*, o grupo concorreu ao *Festival RTP da Canção de 1975, alcançando o 5.º lugar. O segundo LP, *Pois Canté!!* (1976), é marcado pela influência da *música tradicional, patente na utilização de padrões rítmico-harmónicos como a *chula (*Pois canté!*), da música vocal, como o cante alentejano (*A herdade do Val Fanado*), e de instrumentos tradicionais (*gaita-de-foles, *bombo, *adufe, e.o.). É também patente um vínculo à *música erudita, sobretudo ao nível dos arranjos e da instrumentação (p.ex.: *Cantiga do trabalhador*, *Maria, Ir e vir*, e.o.), maioritariamente de autoria de L. P. Faro. Em 1977, J. M. Branco abandonou o grupo, ficando L. P. Faro como

principal responsável artístico, mantendo a mesma orientação musical, tendo-se tornado no primeiro músico profissional, sendo remunerado com fundos do GAC. No terceiro LP, *E Vira Bom* (1977), foram utilizadas pela primeira vez recolhas efectuadas por membros do grupo, acentuando-se a tendência para a recriação da música tradicional (p.ex.: *Quatro coisas quer o amo*; *Numa mão a enxada*, e.o.) e a utilização de instrumentos e elementos musicais de tradição erudita (p.ex.: *Senhores ricos e importantes*; *Sangue em flor*; *Reunir forças*). O último fonograma, *Ronda da Alegria* (1978), reflecte a mesma abordagem musical que os álbuns anteriores. Ainda em 1978, foi editado um EP constituído unicamente por *marchas populares com letras alusivas à revolução. Em 1979, o grupo cessou actividades. Na fase inicial, sobretudo no primeiro álbum, as letras, a iconografia e o próprio material sonoro denotavam uma intenção política expressa, de acordo com um ideário da esquerda revolucionária. As letras incidiam em narrativas da luta dos trabalhadores contra a burguesia e os patrões, personagens apresentadas de forma tipificada. A partir do LP *Pois Canté!!*, as preocupações políticas deslocam-se para o «povo» e para a sua representação musical, nomeadamente invocando recolhas, instrumentos tradicionais, canções de trabalho, etc.



Grupo de Acção Cultural — Vozes na Luta. Lisboa, 4 Jun. 1976. Arquivo do Diário de Notícias.

As próprias imagens das capas dos discos deixam de representar trabalhadores em luta para passar a apresentar o «povo» em trabalho ou em *festa. A abordagem à música tradicional no trabalho do GAC constituiu uma referência para os grupos de recriação da música tradicional que surgiram posteriormente.

Discografia: (1975) *Até à Vitória Final / O Exército do Povo*. VNL [single]; (1975) *A Cantiga É Uma Arma*. VNL [LP]; (1975) *A Internacional / Classe contra Classe*. VNL [single]; (1975) *O Poder aos Operários e Camponeses / Povo em Armas*. VNL [single]; (1975) *Soldados ao lado do Povo / Zé Diogo*. VNL [single]; (1976) *Pois Canté!!*. VNL [LP]; (1977) *Contra a Repressão no Brasil*. VNL [single]; (1977) *... E Vira bom*. VNL [LP]; (1978) *Marchas Populares*. VNL [EP]; (1978) *... Ronda de Alegria!!*. VNL [LP].

CARLOS GUERREIRO E PEDRO ROXO

GAITA. Termo genérico utilizado na linguagem popular para designar alguns *instrumentos musicais. Muitas vezes, a utilização do termo revela uma apreciação negativa do som produzido; enquanto tal, o termo é também aplicado para caracterizar situações desagradáveis do quotidiano, como sinónimo de contratempo ou de aborrecimento. Pode revelar também o simples desconhecimento da designação específica do instrumento musical ou objecto produtor de um determinado som. O texto de *O homem da gaita*, *canção da autoria de José *Afonso (1976), gravada também por Sérgio *Godinho (1998), caracteriza esta utilização da palavra. Acresce ainda o seu uso para designar o órgão sexual masculino. Organologicamente, o termo parece referir-se em Portugal sobretudo a



Gaita-de-amolador. Fotografia e colecção de Sérgio Fonseca.

aerofones: pluritubulares (*gaita-de-amolador), de palheta livre (*gaita-de-beiços), ou de palheta dupla (*gaita-de-foles). Até à década de 80 sobreviveu na região da Beira Interior um instrumento musical de uso pastoril designado «gaita» ou «palheta», constituído por um tubo cónico (exteriormente cilíndrico) de cinco a seis orifícios, com palheta dupla. No Magrebe verifica-se até à actualidade a utilização de um instrumento musical designado «ghaita», de tubo cónico e pa-

lheta dupla, com dez a 12 orifícios. Antes de se extinguir completamente, o uso deste instrumento foi demonstrado pelo pastor José dos Reis, conhecido localmente por Ti Zé da Gaita, do lugar de Cidral (freguesia de Monsanto, Idanha-a-Nova). Nascido no final do séc. XIX, comprou a outro pastor a palheta que utilizava, na romaria da Senhora da Póvoa (concelho do Sabugal), na década de 40. Construiu vários exemplares a partir desta palheta. O repertório tocado por José dos Reis era sobretudo constituído por canções das romarias da Beira Baixa. Gravada e fotografada por Ernesto Veiga de *Oliveira e por José Alberto *Sardinha, a utilização da palheta por José dos Reis viria a figurar na capa do número especial de Out. 1982 do periódico **Arte Musical*, bem como na 2.ª edição do livro *Instrumentos musicais populares portugueses*, de E. V. de Oliveira. Pelo arcaísmo que evocava, a palheta de José dos Reis serviu para justificar a necessidade da documentação da *música tradicional em Portugal, que alguns autores consideravam em vias de extinção.

Bibliografia: Carvalho, João Soeiro de (1999) «A música no espaço luso-marroquino» in Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos (org.), *Marrocos-Portugal: Portas do Mediterrâneo*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG.

Discografia: Afonso, José (1996/1976) *Com as Minhas Tamanquinhas*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais*. BMG [seis CD]; Godinho, Sérgio (1998) *Rivoltiz: O Melhor de Sérgio Godinho ao vivo 2*. EMI-VC.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

GAITA-DE-AMOLADOR. VER Flauta.

GAITA-DE-BEIÇOS. VER Harmónica.

GAITA-DE-FOLES. *Instrumento musical, do tipo aerofone, constituído por um reservatório flexível para o ar, um tubo para a introdução do ar no reservatório e dois ou mais tubos para a produção do som com o auxílio de palhetas



Ti Zé da Gaita tocando uma palheta durante uma sessão de gravação etnográfica no interior da Casa do Barroco. Monsanto, Idanha-a-Nova, Castelo Branco, Mai. 1986. Fotografia e colecção de João Soeiro de Carvalho.



«Chico Gaiteiro». Freiria, Torres Vedras, 1973. Espólio Michel Giacometti no Museu da Música Portuguesa.

simples ou duplas. Também conhecido em algumas zonas de Portugal por «gaita-galega», este instrumento encontra-se disseminado em diversas áreas geográficas, incluindo a Europa, o Norte de África, a Ásia Ocidental e Central, a China e a Índia. Na Península Ibérica, o seu uso encontra-se documentado pela iconografia a partir do séc. XI. A gaita-de-foles é associada frequentemente a comunidades pastoris, em parte porque a sua morfologia resulta da configuração da pele dos cabritos ou outros pequenos mamíferos de pasto utilizados para a sua construção. Em Portugal, surge sobretudo nas regiões do litoral a norte do Tejo, e no Nordeste transmontano; tanto o Minho como Trás-os-Montes são regiões que confinam com zonas de Espanha onde o instrumento é intensivamente utilizado. Ernesto Veiga de Oliveira refere o uso da gaita-de-foles de fabrico galego nesta região (Oliveira 2000: 240). Verificam-se semelhanças morfológicas entre as gaitas transmontanas e minhotas, e as galegas e asturianas, e é assinalável o movimento transfronteiriço de gaiteiros e de repertórios, particularmente entre o extremo norte de Portugal e a Galiza [VER Galiza em Portugal, música da]. Apesar de pequenas diferenças, sobretudo nos aspectos ornamentais e na forma do fole, a configuração da gaita-de-foles em Portugal é relativamente homogênea: uma pele de cabrito, modernamente substituída por um reservatório em borracha, e três tubos em madeira de nogueira, freixo, buxo ou pau-preto: o assoprete, a ponteira e o roncão. O assoprete é o tubo mais curto, utilizado para encher o fole, soprando; possui na extremidade uma pequena válvula que impede o ar

de sair do fole. A ponteira, tubo cónico habitualmente com oito ou nove orifícios, munido de uma palheta dupla, é utilizada pelas duas mãos do tocador, e produz aproximadamente uma escala diatónica. O roncão é a parte mais longa, que pousa sobre o ombro esquerdo do tocador, o gaiteiro; é um tubo cilíndrico, munido de uma palheta simples (de batente), não tem orifícios, e produz um som contínuo, ou bordão. Alguns instrumentos possuíam um segundo roncão de menor dimensão, denominado «ronqueta». O fabrico e manutenção das palhetas constitui um dos aspectos fundamentais do saber dos gaiteiros: são utilizados pequenos fragmentos de cana cuidadosamente cortados e raspados, muitas vezes conservados em pequenos recipientes acom azeite. Modernamente as palhetas, bem como as gaitas, são produzidas industrialmente. A configuração da organização de alturas na gaita-de-foles em Trás-os-Montes tende a ser modal, enquanto se verifica sobretudo uma organização tonal na gaita-de-foles no Minho. Nas duas regiões, o estilo musical revela uma forte preocupação com a ornamentação, sendo de assinalar a agilidade de movimentos da mão que o permitem. Em Trás-os-Montes, os géneros centrais no repertório da gaita-de-foles são os *laços, as jotás, o pingacho, o galandum, a murinheira, a carvalhesa, o *fandango, a *alvorada, os pasacalhes e o passeio. O uso da gaita-de-foles em Portugal decaiu significativamente ao longo da segunda metade do séc. XX. Encontra-se documentada a utilização deste instrumento em acontecimentos sociais de diversos tipos. Em cerimónias religiosas, nos *círios, nas *procissões, nos ofícios, nos presépios vivos, no compasso pascal e na *missa do galo; e também em *bailes, nos casamentos, nas alvoradas, nos peditórios, nas romarias ou noutras ocasiões festivas. É frequentemente utilizada em conjunto com a *caixa e o *bombo, em agrupamentos designados «gaiteiros», em Trás-os-Montes, no Minho (também designados «*zés-pereiras»), no Douro Litoral e na região de Coimbra. A sua associação ao *tamboril ou ao *pandeiro parece ter-se verificado também em Trás-os-Montes. Os aspectos mais arcaicos da interpretação da gaita-de-foles foram sublinhados pela literatura, desde a sua construção até aos repertórios e à configuração de alturas das escalas produzidas. Desde a década de 80, o instrumento tem vindo a ser objecto de um processo de revivificação levado a cabo por indivíduos e grupos, sobretudo em Trás-os-Montes e em Lisboa, com o propósito de criar e desenvolver objectos e práticas identitárias referidas ao Norte de Portugal, com eventuais relações com um espaço europeu de «herança céltica», e de explorar a sonoridade do instrumento noutros domínios musicais. Com tal propósito têm vindo a ocor-

rer duas tendências: por um lado, criar oportunidades para a continuidade de uma prática performativa tradicional, ainda viva nas regiões do Norte de Portugal; por outro lado, desenvolver linguagens musicais contemporâneas no âmbito da *música popular, utilizando a gaita-de-foles. Assiste-se à realização de encontros e festivais centrados na região de Miranda do Douro (Bragança), incluindo o Rezosa ou a Festa da Gaita-de-Foles, e à edição de discos com registos de gaiteiros tradicionais. A partir da década de 90 foram constituídos grupos de música popular, tais como os *Gaiteiros de Lisboa e Galandum Galundaina, que editaram fonogramas e realizaram um grande número de espectáculos em Portugal e no estrangeiro, baseados na sonoridade das gaitas-de-foles, que muito contribuíram para a divulgação deste instrumento. Outros grupos no âmbito do *pop-rock, como o grupo *Sétima Legião, utilizaram também este instrumento; o músico Paulo *Marinho, que dirige o grupo Gaita Folia, e foi co-fundador do grupo Gaiteiros de Lisboa, contribuiu para a sua divulgação em meios urbanos. Em Lisboa, na Casa da Galiza e na Associação Portuguesa para a Defesa e Ensino da Gaita-de-Foles, e em Trás-os-Montes surgiram escolas dedicadas ao ensino da gaita-de-foles. Uma organização fundada por Mário *Correia em 1998, Sons da Terra, promove a divulgação e o ensino do instrumento.

Bibliografia: Associação para o Estudo e Divulgação da Gaita de Foles (2001) *Revista Gaita de Foles* 1 (Abr.). Lisboa: Associação para o Estudo e Divulgação da Gaita

de Foles; Caufriez, Anne (1988) *Romances du Trás-os-Montes: Mélodies et poésies*. Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian; Id. (1989) «La cornemuse du Trás-os-Montes», *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 2: 165-182; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG.

Discografia: Caufriez, Anne (1993) *Portugal: Trás-os-Montes: Chants du Blé et Cornemuses de Berger*. Radio France-Ocora; Gaiteiros de Lisboa (1995) *Invasões Bárbaras*. FAR; Gaiteiros de Lisboa (1997) *Bocas do Inferno*. FAR; Santos, Ezequiel dos (1998) *Gaiteiros Tradicionais 1*. SDT; AAVV (1999) *Cantos de la Nuésa Tierra: Malhadas — Miranda del Douro*. Vila Nova de Gaia: SDT; AAVV (1999) *Gaiteiros Tradicionais 2: Gueiteiros del Praino Mirandés — Rezosa 98 — Fuonte Aldé — Miranda del Douro*. SDT; AAVV (1999) *Gaiteiros Tradicionais 3: Fiêsta de la Gaita de Fuôlhes — Pruôba — Miranda del Douro*. SDT; Rodrigues, José Francisco (1999) *Gaiteiros Tradicionais 4 — Serapicos — Vimioso*. SDT; AAVV (2000) *Cantos e Músicas Tradicionais 4: Al Son de las Arribas...*. SDT; Almeida, Flaminio de (2000) *Gaiteiros Tradicionais 6 — Gaiteiro de Casal da Misarela — Coimbra*. SDT; Gaiteiros de Lisboa (2000) *Dançachamas*. FAR; Ribeiro, António (2000) *Gaiteiros Tradicionais 8*. SDT.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

GAITEIROS DE LISBOA. Agrupamento musical com sede em Lisboa. Foi fundado em 1991 por Paulo *Marinho, Francisco Bouzô e Nuno Cristo, com o intuito de divulgar a *gaita-de-foles e o seu repertório do Nordeste de Portugal e da Galiza [VER Galiza em Portugal, música da]. O grupo actuava fundamentalmente em espectáculos de rua, intercalando a interpretação das canções com explicações sobre a constituição e funcionamento da gaita-de-foles. A sua funda-



Gaiteiros de Lisboa. Pequeno Auditório do CCB, Lisboa, 2000. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

ção esteve ligada à Juventude da Galiza, pólo do ensino e da divulgação da gaita-de-foles em Lisboa, em cuja sede o grupo ensaiava. Em 1994, o grupo foi reformulado de acordo com directrizes musicais inovadoras, mantendo ainda assim o nome inicial. Desta nova formação, além do membro fundador P. Marinho, passaram a fazer parte Carlos Guerreiro (voz, *sanfona, ocarina [VER Flauta] e percussões), Rui Vaz (voz, gaita-de-foles e percussões), José Manuel David (voz, gaita-de-foles, flautas, trompa, percussões e *quiçanje*), José Mário *Branco (voz e percussões), José *Salgueiro (percussões, trompete e voz) e Pedro Casaes (percussões e voz). Sempre que os instrumentos musicais convencionais não respondem às necessidades acústicas e estilísticas das composições ou dos *arranjos concebidos pelo grupo, C. Guerreiro e P. Marinho constroem instrumentos, nomeadamente aerofones de palheta simples (flautas, «orgaz», «serafina», «s(e)vinas», «ravanastrão», «túbaros de orfeu») e ideofones («cabecadecompressorofone»). As composições e os arranjos do grupo privilegiam a harmonia, multiplicando-se em jogos surpreendentes de progressões, ora consonantes ora dissonantes, explorando assim as diferentes possibilidades de combinação de instrumentos fundamentalmente monofónicos. Radicados no espaço urbano de Lisboa, recorrem a sons provenientes ou conotados com a tradição rural portuguesa, tais como as polifonias ou os *zés-pereiras. Na construção do repertório, utilizam ora materiais já editados que são provenientes de um trabalho de recolha em Portugal (nomeadamente de Ernesto Veiga de *Oliveira e Michel *Giacometti), ora materiais sonoros conotados com outras tradições musicais, podendo formular também composições e poesias totalmente novas. Mais do que uma «recriação», o tratamento que fazem dos materiais sonoros centra-se numa total reformulação da *música tradicional, pautada pela ironia, pela «paródia» e por um espírito de *festa.

Ver também: Galiza em Portugal, Música da; Música popular portuguesa.

Discografia: (1995) *Invasões Bárbaras*. FAR; (1997) *Bocas do Inferno*. FAR; AAVV (1999) *Novas Vos Trago*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos-Universidade de Aveiro; (2000) *Danças*. FAR.

EQUIPA EDITORIAL

GALARZA Araco, **Shegundo** (Segundo) Ramón (n. Segura, Guipuzcoa, Espanha, 7 Set. 1924; m. Lisboa, 4 Jan. 2003). Director de orquestra, arranjador, pianista, compositor e empresário. Desde 1948 desenvolveu uma actividade regular como pianista profissional, apresentando-se a solo ou integrado em formações ligeiras, nomeadamente nos circuitos musicais ligados à restauração e à indústria hoteleira. A partir

do final da década de 50 foi amplamente mediatizado no âmbito da *música ligeira como director de orquestra e arranjador, sobretudo através de programas televisivos. Frequentou o Conservatorio Vizcaíno de Música (Bilbao, Espanha), onde concluiu, no princípio da década de 40, o curso superior de Piano. Em 1943 venceu um concurso organizado pelo governo espanhol, obtendo um contrato para tocar em Berlim, Kaliningrado e Riga durante aproximadamente dois meses, integrado na Frente de Juventudes. Regressado a Espanha, actuou regularmente em clubes de San Sebastián num conjunto de *jazz. Em 1948, Eurico Braga, responsável artístico do Casino Estoril, contratou S. Galarza após ouvi-lo em San Sebastián. No dia 25 Nov. 1948 estreou-se no Casino Estoril, onde actuou diariamente tocando música ligeira, sobretudo italiana e francesa, até Mai. 1950, apresentando-se posteriormente no restaurante A Choupana, em São Pedro do Estoril. Entre 1951 e 1952 residiu em Angola, contratado como pianista pelo restaurante Restauração, em Luanda, deslocando-se posteriormente para Moçambique, ainda em 1952, contratado pelo Hotel Polana em Maputo (antiga Lourenço Marques). Posteriormente, até 1955, residiu em Joanesburgo, tendo gravado seis discos para a editora Decca. Durante esta estadia foi contratado pela Spreen Bock Radio, apresentando-se também no Du Barry Restaurant. De regresso a Maputo, em 1955, apresentou-se novamente no Hotel Polana. Antes de voltar definitivamente para Lisboa, em Mai. 1955, tocou durante poucos meses no Cairo, no Hotel Semiramis. Após o seu regresso a Lisboa formou um quarteto (piano, guitarra eléctrica, contrabaixo e bateria) actuando nos restaurantes A Choupana e Aquarium e no Hotel Palácio, no Estoril, sendo também muito solicitado para acompanhar artistas que se exibiam em programas de televisão, a partir de 1957, e em espectáculos. Dos vários músicos que integraram o quarteto, apenas Carlos de *Menezes (guitarra eléctrica) permaneceu no conjunto durante um longo período (1961-1973). Shegundo Galarza foi sócio do restaurante Mónaco (Caxias, Lisboa) entre 1956 e 1975, no qual se apresentou com o seu quarteto (tocando especialmente música de dança da época). O seu trabalho como orquestrador intensificou-se devido às suas participações em eventos e programas televisivos, nomeadamente no *Festival RTP da Canção (FRTPC). Ao longo da sua carreira gravou c. 200 programas para a RTP, nomeadamente *Shegundo Galarza e os Seus Violinos*, produzido entre 1958 e 1966, no âmbito do qual juntou ao seu quarteto um naipe de cordas. Participou em 1964, com Edmund Ross e Xavier Cugat, em programas televisivos nos EUA, gravados

para a World of Latin American Entertainment. Como director de orquestra e arranjador destacam-se as suas participações em várias edições do FRTPC (1978, 1979, 1981, 1982 e 1983). A *canção *Playback* (let., mús. e int. Carlos *Paião), dirigida e orquestrada por S. Galarza, alcançou o primeiro lugar no FRTPC em 1981. Gravou sobretudo fonogramas com versões instrumentais de sucessos comerciais, introduzindo pontualmente composições de sua autoria. Compôs bandas sonoras de longas-metragens e documentários [VER Música e cinema]. Como arranjador e director de orquestra trabalhou com Amália *Rodrigues, Carlos Paião, Frei Hermano da *Câmara, Herman José, José *Cid, Lara Li, Madalena *Iglésias, Maria da *Fé, Marco *Paulo, Maria de Lurdes *Resende, *Max, Paulo de *Carvalho, Tony de *Matos e Tozé *Brito, e.o. As suas orquestrações e composições são influenciadas por diversos estilos musicais (música de dança ou *jazz, p.ex.). Em Nov. 1998 realizou-se no Casino Estoril uma festa de homenagem aos 50 anos da sua carreira em Portugal. **Obra musical:** **Cinema:** *Retalhos da Vida de Um Médico* (1962) (Jorge Brum do Canto); *Fado Corrido* (1964) (Jorge Brum do Canto); *Angola na Guerra e no Progresso* (1971) (Quirino Simões); *O Algarve* (1972) (Faria de Almeida); **Orquestração:** *O meu piano* (José Cid) (1978); *Playback* (Carlos Paião) (1981); *Trocas e baldrocas* (Carlos Paião) (1982); *Vinho do Porto* (Carlos Paião) (1983).

Discografia: Shegundo Galarza e Sua Orquestra (s.d) *Eternos Éxitos do Brasil*. MTS [LP]; (1974) *Canções Que o Povo Fez*. ALV-RT [LP]; Rodrigues, Amália (1992/1976) *Cantigas da Boa Gente*. EMI-VC/COLU-VC [CD/LP]; Cid, José (1979) *José Cid Canta «Coisas Suas»*. ORF-AT [LP]; Carvalho, Paulo de; Brito, Tozé (1990/1980) *Cantar de Amigos*. POLY/NOVA [CD/LP]; Cid, José (1982) *Magia*. ORF-AT [LP]; Grupo Vector (1982) *Solidariedade*. ORF-AT [single]; Câmara, Frei Hermano da (1994/1983) *Totus Tuus: Serenata Mística a Nossa Senhora*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Tonicha (1990) *Os Maiores Sucessos*. PLD-POLY; Barreiros, Quim (1993) *Tangos e Pasodobles*. MOV; Mourão, António (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Garcia, Artur (1995) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Meireles, Cidália; Galarza, Shegundo (1996) *Abrço Lusitano*. STR; AAVV (1998) *Portugal Deluxe: Volume 2: Um Cocktail Swingante*. NS; Doutor Lello Minsk & Maestro Shegundo Galarza (2000) *Corações de Atum*. NS.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR, ANTÓNIO TILLY E JORGE SÁ MACHADO

GALHARDO, José (n. Lisboa, 10 Jun. 1905; m. Lisboa, 17 Out. 1967). Autor de letras de *fado, de *teatro de revista e *operetas. Concluiu a escrita de letras com a prática da advocacia, na qual era especialista em *direitos de autor. O seu pai, Luís Galhardo, era autor e empresário de teatro de revista e o seu tio, Henrique Santana, actor. Estreou-se em 8 Jul. 1926 como co-autor do texto da revista *Pó-de-arroz*, que inaugurou o Teatro Variedades no Parque Mayer, em colaboração com o seu primo Vasco Santana e o seu pai. Ao longo de 40 anos o seu nome figurou em mais de 150 pe-

ças (originais, adaptadas e traduzidas), revistas (*Zé dos Pacatos*, *Arre burro*, *Olaré quem brinca*, *Alto lá com o charuto*, *A ponte a pé*), operetas (*Coração de Alfama*, *Ribatejo*, *Senhora da Atalaia*, *Colete encarnado*, *A invasão*), comédias (*O João Ninguém*, *O Padre Piedade*, *O Danúbio azul*, *Os arduas*, *Desculpa ó Caetano*) e argumentos, diálogos e canções para *cinema (*A Canção de Lisboa*, 1933; *Maria Papoila*, 1937, em colaboração com Alberto Barbosa e Vasco Santana; *Capas Negras*, 1947, com Luís Galhardo e Alberto Barbosa). Entre 1960 e 1967 foi presidente do Conselho-Director da SECTP, posteriormente *Sociedade Portuguesa de Autores. As suas letras mais divulgadas são *Lisboa antiga*, *Recordar é viver*, *Bons tempos* (todas com música de Arnaldo Martins de Brito), *Coimbra (é uma lição de amor!)* (*Avril au Portugal*) e *Velha tendinha* (com música de Raul Ferrão), *Fado Malhoa*, *Amália* (com música de Frederico *Valério), e.o. Amália *Rodrigues e Hermínia *Silva destacaram-se como intérpretes das suas letras.

RITA JERÓNIMO

GALIZA EM PORTUGAL, MÚSICA DA. Quando se refere a música dos Galegos, enfrenta-se o problema de delimitar este termo para o tornar operativo. Não é aconselhável adoptar uma visão unilateral, uma vez que múltiplos interesses, sentimentos e experiências participam na constante construção de um fenómeno musical. Se entendermos por música galega aquela que é realizada na Galiza, corremos o risco de excluir toda uma série de manifestações que têm lugar no estrangeiro, no seio de comunidades de galegos, incluindo, por outro lado, fenómenos que não são representativos do que uma ampla parte da população considera como música galega. Os membros do grupo têm uma perspectiva central sobre a categorização de um fenómeno musical, uma vez que a música condensa, traduz ou reflecte a sua pertença cultural. No caso em análise, ela representa a sua «galegidade». Isto leva a uma dinâmica de constante negociação para estabelecer a selecção de elementos culturais significativos. Como tal, estes nunca são absolutos e imutáveis. Entre os Galegos existe, regra geral, a consciência de pertencer a um grupo definido, sustentado pela ideia de uma comunidade simbólica na qual diversos elementos são seleccionados como representativos do vínculo existente. Constrói-se assim uma rede de significados, mediante a elaboração de um «imaginário» próprio e diferenciador. Durante vários séculos a Galiza caracterizou-se por altos índices de emigração, uma vez que esta era a única forma de contornar a situação económica precária desta região. Durante o séc. XVII inaugurou-se um fluxo migratório constante para Portugal,

que teve o seu auge no séc. XVIII. A população galega imigrada em Portugal decresceu no séc. XIX, à medida que aumentava a emigração transatlântica, primeiro, e a europeia não peninsular, depois. Os dois principais destinos da emigração para Portugal foram Lisboa e Porto. A capital exerceu uma maior atracção, propiciando uma fixação mais estável. Este movimento massivo fez com que a figura do «galego» adquirisse uma grande popularidade, ocupando um lugar relevante no imaginário urbano. Quer as suas ocupações profissionais (aguadeiros, moços de recados, criados, cozinheiros, amoladores) quer a sua indumentária, os seus hábitos e as suas celebrações festivas e religiosas, favoreceram a criação de um estereótipo galego. Existem numerosas referências sobre actividades comunitárias da população galega residente em Lisboa. Muita da informação está relacionada com aspectos musicais, assim como com celebrações religiosas, geralmente vinculadas à onomástica de algum santo. José Estevan, num artigo de 1956, descreve um quadro de 1816, onde surge representado «um rancho de galegos a dançar ao som da gaita-de-foles, tambor e castanholas» (1956: 43). À margem deste tipo de manifestações populares descritas em numerosos documentos, só com a chegada do séc. XX é que a comunidade se organizou em função de um associativismo (com a comunidade mais reduzida, mas reflectindo uma clara melhoria do poder de compra e da posição social), que culminou com a cons-

tituição da Xuventude de Galicia em 1908, seguindo o modelo das casas regionais e, concretamente, dos *centros gallegos*. Para além da vertente recreativa que partilhava então com liceus, ateneus ou casinos, a colectividade procurava intensificar um sentimento de pertença a uma comunidade diferenciada, sentimento definido como «galeguidade», assente num conjunto de elementos seleccionados pelos seus membros de acordo com a sua situação concreta. A música foi uma das principais produções utilizadas pela associação com o fim de reforçar os laços de união com a «colónia». Apesar de as actividades musicais organizadas pela Xuventude de Galicia serem numerosas, nem todas tiveram o mesmo relevo. Os aspectos considerados por esta colectividade como mais representativos da «música *enxebre*» (a música autêntica) galega foram resumidos no agrupamento folclórico Anaquiños da Terra (Pedacinhos da Terra), fundado em 1957, no qual se inclui um grupo coral, um grupo de *gaitas-de-foles e um grupo de danças. Géneros coreográficos e instrumentais como as *muiñeiras*, as *jotas*, as *foliadas*, as *ribeiranas*, as **alvoradas*, e ainda **arranjos* corais de música popular, fundem-se num repertório homogeneizado, com o fim de criar um produto que se pretende atractivo para a comunidade e para a sociedade de acolhimento. Ao mesmo tempo, a prática musical serviu para estabelecer um ponto de encontro entre a herança cultural de ambas as populações, galega e portuguesa.



Grupo de Cantares Gallegos, 1953. Fondo Gráfico del Archivo da Emigración Galega. Consello da Cultura Galega e Centro Galego de Lisboa.

A **gaita* (designação da gaita-de-foles própria do Noroeste da Península), presente em ambas as culturas, é reivindicada como um elemento-chave na conjugação da «galeguidade», contribuindo para alimentar o crescente interesse dos Portugueses pela sua gaita-de-foles. A repercussão deste instrumento também encontrou um espaço frutífero no repertório da música *pop* e da **música popular portuguesa*, como está patente na produção de grupos como a **Sétima Legião* e os **Gaiteiros de Lisboa*.

Ver também: Migração.

Bibliografia: Centro Gallego de Lisboa (1988-1990) *O Galego: Voceiro de Xuventude de Galiza* (de 1 Jun. 1988 a 4 Jun. 1990); Estevan, José (1956) «Os galegos em Lisboa», *Revista Municipal de Lisboa* 68: 33-46; Leal, Alberto Jambrina (1988) «La gaita en Zamora y Tras-os-Montes», *Anuario de la Gaita* 37-38; Oliva, Alfonso García (1992) *Museo de la Gaita*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón; Oliveira, Ernesto Veiga de (1982/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa. FCG; Pardo, Antonio Meijide (1960) *La emigración gallega intrapeninsular en el siglo xviii*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Paredes, Carlos Sixirei (1988) *A emigración*. Vigo: Galaxia; Reboredo, Xosé Manuel González (s.d.) «Etnicidad y nacionalismo: El caso de Galicia», *Foro Hispánico* 16: 55-68; Xuventude de Galicia — Centro Gallego de Lisboa (1994-1998) *Galicia ó lonxe* 1 (Jun. 1994, Ano 1); 2 (Dez. 1995, Ano 2); 6 (Mai. 1996, Ano 3); 8 (Mai. 1997, Ano 4); 10 (Mai.-Jun. 1998, Ano 5).

JUAN-GIL LÓPEZ RODRIGUES

GALLOP, Rodney Alexander (n. Folkstone, Inglaterra, 26 Mai. 1901; m. Londres, Inglaterra, 25 Set. 1948). Folclorista e diplomata inglês. Formado no King's College (Cambridge), acumulou a carreira diplomática com a actividade de folclorista. Passou a infância no País Basco, o que despertou o seu interesse pela música daquela região, que viria a estudar. Efectuou levantamentos de música, **dança* e outras tradições locais, sobretudo em contextos rurais, na região basca e nos países onde integrou o corpo diplomático (Sérvia, Grécia, Portugal, México). Publicou dezenas de artigos em periódicos generalistas e especializados (de musicologia e folclore), harmonizações de **canções* por ele recolhidas (1936a) e livros sobre a música e o «folclore» no País Basco (1998/1930), em Portugal (1961/1936 e 1960/1937) e no México (1990/1939). Ao longo dos dois anos e meio que permaneceu em Portugal (1931 e 1933), contactou directamente com práticas musicais e coreográficas rurais de várias regiões do país (Alentejo, Beira Alta, Beira Baixa, Estremadura, Minho, Ribatejo e Trás-os-Montes) e urbanas (**fado*, **canção de Coimbra*, **pregões*); observou **festas*, trabalho agrícola e rituais do ciclo de vida; compilou contos e provérbios; estudou crenças, superstições e magia. Tendo tomado conhecimento da literatura filológica, etnográfica e folclorística em língua portuguesa, constatou a necessidade de estudos sobre a música realizados por especialistas capazes de



Rodney Gallop. Nazaré, c. 1931. Fotografia cedida por Nigel Gallop.

efectuar transcrições musicais, ferramenta que considerava indispensável para o estudo dos repertórios musicais locais. Na década de 30, publicou sobre Portugal uma dezena de artigos e um livro em língua inglesa (1961/1936), um livro em língua portuguesa (1960/1937) e harmonizações de melodias por ele recolhidas (1936a), sendo a edição das harmonizações e dos livros apoiada pelo Instituto de Alta Cultura. Além das transcrições musicais, em algumas das suas publicações, ilustra o seu discurso com fotografias e desenhos, estes últimos feitos pela sua mulher Marjorie Gallop. O seu discurso cruza a narrativa de viagem com a abordagem analítica, baseada nas suas transcrições musicais. Aplicando uma perspectiva comparativa, procurou contextualizar as suas observações nos planos histórico (origem medieval de alguns géneros e estilos musicais; sobrevivência de traços tidos por arcaicos) e geográfico (difusão de géneros, repertórios e elementos estilísticos através da Europa, influência espanhola na raia). No seu livro editado em língua inglesa, aborda algumas das áreas de saber que na altura eram abrangidas pelo campo do «folclore»: música, dança, festividades cíclicas, crenças, superstições, rituais, contos, provérbios e géneros urbanos, nomea-

damente o fado e a canção de Coimbra. No livro editado em língua portuguesa, cinge-se à música e dança em contextos rurais, tecendo algumas considerações sobre as suas características, origem e prática. Apela à salvaguarda da «canção rústica», que julga estar ameaçada de desaparecimento, através de três medidas: o registo escrito de melodias, a formação de grupos nas aldeias com o intuito de preservar a tradição local, e a documentação fonográfica dos detentores de tradição (Gallop 1960: 36). Tal como outros folcloristas europeus do mesmo período, as origens da «arte popular» constituíram uma das suas preocupações. Baseando-se no conceito de *gesunkenes Kulturgut*, propõe que o «povo não cria: apenas reproduz» as práticas das «esferas sociais mais elevadas» (Id.: 11), perspectiva posteriormente refutada por Fernando *Lopes-Graça (1973/1953). Membro activo da English Folk Song and Dance Society (associação inglesa fundada em 1911 pelo folclorista Cecil Sharp com o objectivo de documentar, revivificar e integrar a música e dança folclóricas no ensino), prosseguiu em Portugal o seu interesse pela difusão de géneros musicais e coreográficos na Europa, com especial destaque para a dança de espadas (*sword dance* e *morris dance*) que em Portugal associou à *dança dos paulitos praticada nas Terras de Miranda. Este interesse foi um dos motivos que o levou a convidar, em 1935, o grupo Pauliteiros de Cêrcio para actuar no International Folk Dance Festival no Royal Albert Hall.

Obra literária: (1998/1930) *A Book of the Basques*. London: Macmillan/Reno: The University of Nevada Press; (1933a) «The Folk Music of Portugal 1», *Music and Letters: A Quarterly Publication* 14 (3): 222-231; (1933b) «The Folk Music of Portugal 2», *Music and Letters: A Quarterly Publication* 14 (4): 343-355; (1934) «The Folk Music of Eastern Portugal», *The Musical Quarterly* 20: 96-106; (1961/1936) *Portugal. A Book of Folk-ways*. Cambridge: Cambridge University Press; (1936a) *Oito canções regionais*. London: Oxford University Press/Lisboa: SST; (1960/1937) *Cantares do povo português*. Lisboa: IAC; (1990/1939) *Mexican Mosaic: Folklore and Tradition*. London: Faber & Faber/Quiller Press.

Bibliografia: Lopes-Graça, Fernando (1973/1953) «É a música folclórica uma deformação da música culta?» in *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça: Disto e daquilo*. Lisboa: Cosmos.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO



Artur Garcia no programa Natal dos Hospitais. Lisboa, 24 Dez. 1970. Arquivo do Diário de Notícias.

GARCIA da Silva, Artur (n. Lisboa, 15 Abr. 1937). Cantor e actor. Um dos mais reconhecidos cançonetistas/actores da sua geração (editou c. 60 fonogramas), tendo alcançado particular sucesso durante os anos 60. O seu pai era actor amador em *associações recreativas de Lisboa. Foi nesse contexto que A. Garcia começou a actuar em público (aos 14 anos), interpretando os sucessos de Alberto *Ribeiro, e a participar no programa de *rádio *Andam Cantigas no Ar* (Rádio Graça). Inscreveu-se no Centro de Preparação de Artistas de Rádio da Emissora Nacional (c. 1956), onde permaneceu durante três anos (interrompidos pelo serviço militar). Como aconteceu com vários artistas da sua geração (António *Calvário, Simone de *Oliveira, Madalena *Iglésias e Maria de Fátima *Bravo, e.o.), a frequência desse centro e as participações em programas da Emissora Nacional (com particular destaque para *Gente Nova ao Microfone* e *Serões para Trabalhadores*) permitiram-lhe alcançar visibilidade junto do público, contribuindo para o lançamento da sua carreira profissional. A partir dos anos 60, começou a apresentar-se na RTP (como cantor e actor) no programa *Melodias de sempre*, no qual recriava antigos sucessos do *teatro de revista, posteriormente editados em fonograma. A partir desse período, iniciou a sua participação em diversos *festivais em Portugal e no estrangeiro: *Festival RTP da Canção (participando em sete edições até 1974), Festival da Figueira da Foz (vencendo três edições), Festival de Espinho, Festival do Atlântico, Festival do Mediterrâneo e Festival de Aranda de Duero (vencendo-o em 1967). A participação neste último contribuiu para o lançamento da sua carreira em Espanha, tendo actuado em diversas televisões e trabalhado com orquestradores espanhóis. Paralelamente desenvolveu carreira como cantor e/ou actor no *cinema, teatro de revista e *opereta, destacando-se: *As Pupilas do Senhor Reitor* (1961), *Todos ao mesmo* (TMV, 1965), *Sete colinas* (TABC, 1967), *Frangas na grelha* (TABC, 1971), *O Pátio dos Milagres* (RTP, 1962), *Romance na serra* (RTP, 1962), *O Kim* (RTP), *Cortar na casaca* (Teatro Laura Alves, 1972), *Meninas vamos*

ao vira (Teatro Laura Alves, 1978), *Mamã eu quero* (TABC, 1998), *Os gatos* (TMV, 1998). Alguns dos compositores que mais contribuíram para o seu repertório foram: Nóbrega e *Sousa, Tavares *Belo, Ferrer *Trindade, Carlos *Canelhas, e.o., e os seus principais sucessos foram *Olhos de veludo*, *Homem do leme*, *Porta secreta*, *Como o tempo passa*, *Casaca azul e ouro*, *Amor*, *Lobos da cidade*. Com os constrangimentos consequentes ao 25 de Abril de 1974 na indústria musical, centrou a sua carreira na representação e foi proprietário de uma loja de discos (Porta Secreta, c. 1978-c. 1998), não deixando de se apresentar em espectáculos e nas televisões. Actuou em Angola, Guiné, Moçambique, Espanha, França, Itália, Inglaterra, EUA e Canadá (como actor e/ou cantor), Bermudas, Brasil (actuando em várias cadeias de televisão no Rio de Janeiro e em São Paulo), Índia, e.o. Foi eleito Rei da Rádio pela revista *Plateia* (1967) e Príncipe do Espectáculo (1969). O seu estilo interpretativo insere-se nos moldes da música ligeira da época, privilegiando a clareza da enunciação do texto.

Discografia: (1995) *Artur Garcia*. MOV; (2000) *Clássicos da Renascença*. MOV.

JOÃO SILVA

GARRAFA COM GARFO. *Instrumento musical do tipo ideofone constituído por objectos de uso comum. Consiste num ou dois garfos colocados no gargalo de uma garrafa, sendo utilizada principalmente para acompanhar ritmicamente algumas danças em diversas localidades do país, como Malpica do Tejo (distrito de Castelo Branco), Bombarral e Nazaré (distrito de Leiria), Almeirim, Golegã e Alpiarça (distrito de Santarém), Alportel (distrito de Faro) e Montalegre (distrito de Vila Real).

Bibliografia: Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG.

SÓNIA SILVA

GAZETA MUSICAL. Três periódicos foram conhecidos sob a designação de *Gazeta Musical* nas últimas três décadas do séc. XIX, mas nenhum sobreviveu até ao século seguinte: a *Gazeta Musical de Lisboa*, propriedade da firma Lence & Viúva Canongia, que aparece pela primeira vez em 1872, a *Gazeta Musical: Publicação Quinzenal de Musica Theatros e Bellas Artes*, fundada por Joséphine Amann em 1884, a *Gazeta Musical de Lisboa: Musica, Theatro, Bellas Artes*,

propriedade da Companhia Propagadora de Instrumentos Musicais e dirigida por J. G. Pacini, publicada pela primeira vez em 1889. No que respeita ao séc. XX, o primeiro e único periódico a utilizar esta designação, e que, entre os quatro mencionados, é o que revela maior interesse para o estudo da vida musical portuguesa, foi o que conheceu publicação pela primeira vez em 15 Out. 1950, por iniciativa de um grupo de sócios (Fernando *Lopes-Graça, Francine *Benoît, Maria Vitória Quintas e João José *Cochofel) da *Academia de Amadores de Música (AAM), instituição em torno da qual o projecto se desenvolveu. Como linha editorial, e de acordo com o que se pode ler no seu número inaugural, afirma-se aliar «o carácter doutrinário, crítico e pedagógico a uma informação cuidada do que mais importante se passa nos diferentes domínios da actividade musical tanto entre nós como no estrangeiro» (AAVV 1950). No seu início, teve como director Luís de Freitas *Branco, que seria sucedido por Maria Vitória Quintas em 1954. De qualquer forma, a correspondência entre nomes e cargos nesta publicação deve ser observada com algum cuidado, uma vez que as funções nem sempre correspondem à realidade. Na verdade, muitos dos nomes referidos para determinadas funções e cargos são virtuais, por forma a atenuar eventuais atritos com a Comissão de Censura. O trabalho de Maria da Graça Amado da *Cunha, p.ex., era bastante intenso ao nível da redacção. O mesmo se pode dizer de F. Lopes-Graça, mas raras vezes tal facto é indicado. Por outro lado, o grande suporte financeiro da *Gazeta Musical* adveio de J. J. Cochofel — o anunciado proprietário e

editor foi Eduardo Nunes. Desta forma, associando à publicação o nome de figuras proeminentes no meio cultural português e politicamente insuspeitas para a ditadura, facilitou a manutenção da edição de um periódico que tinha, entre os seus mais regulares colaboradores, uma plêiade de opositores ao regime da altura. Tendo como objectivo principal o aprofundamento do conhecimento musical do público, dos compositores e dos intérpretes portugueses, a *Gazeta Musical* conheceu entre os seus colaboradores figuras prestigiadas do meio musical erudito de então, entre as quais F. Lopes-Graça, F. Benoît, Jean-Paul Sarraute, João de Freitas *Branco, J. J. Cochofel, Manuel *Joaquim, M. da G. Amado da Cunha, M. V. Quintas e



Garrafa com garfo. Fotografia e colecção de Sérgio Fonseca.

Nuno *Barreiros. A sua publicação foi interrompida após o número de Jun. 1957, recomendo uma nova série em Jan. do ano seguinte, sob o título *Gazeta Musical e de Todas as Artes*. O universo foi alargado ao teatro, cinema, literatura, *dança e artes plásticas, com uma diminuição significativa do espaço anteriormente ocupado pela música, contando com noticiário cultural, crítica de espectáculos de teatro, música e dança, e de artes plásticas. Associados a estes novos domínios apareceram colaboradores como José Rodrigues Miguéis, Jorge de Sena, Joel Serrão, José *Sasportes, Armando Vieira Santos e Deniz Monteiro. A periodicidade, que se referia mensal, nem sempre foi cumprida, aparecendo frequentemente números duplos, correspondentes a dois meses. Mesmo assim, alguma constância editorial foi mantida até Ago. 1962, altura em que foi publicado o número 137, o último a apresentar as características integrais do início da série, quer em termos de estrutura quer de conteúdos. A partir daí, são escassas as edições de números isolados, resumindo-se quase sempre a uma ou duas folhas, publicadas anualmente, apenas para manter o seu direito a impressão. A maior parte dos textos eram retirados de outras publicações. O título original, *Gazeta Musical*, foi retomado com o número 243, de Mai. 1973, que iniciou a 3.ª série, mas só este e o número seguinte, de Nov. 1973, foram publicados. No editorial do mesmo número 243 refere-se que esta série «corresponde a uma remodelação no quadro dos responsáveis pela publicação. Voltando ao enxuto título da sua primeira fase, a *Gazeta Musical* passará a ser como que um órgão cultural informativo da Academia de Amadores de Música [...], destinado tanto aos seus associados como àquele público que continue a mostrar-se interessado pelas questões da música» (AAVV 1973). Foi, de facto, neste número que a *Gazeta Musical* apareceu pela primeira vez referida como sendo propriedade da AAM. Esta série, com Fernando Rau como director e F. Benoît como chefe de redacção, não mudou praticamente o aspecto gráfico relativamente aos últimos números da série anterior. Tinha apenas quatro folhas, mas anunciava como meta o aumento do número de páginas e a periodicidade regular menos esparsa. No que se refere a conteúdos, manteve as notícias sobre a vida musical nacional e artigos diversos sobre música, dando particular atenção à actividade da AAM e transcrevendo algumas críticas publicadas noutros periódicos.



Retrato de Francisco de Freitas
Gazul. Arquivo do Circulo de Leitores.

cos. As publicações seguintes foram muito circunscritas. A 4.ª série não é mais do que um número monográfico publicado em Dez. 1990 e dedicado a L. de F. Branco, em que, pela primeira vez, se faz justiça ao nome de F. Lopes-Graça, que aparece como director. Posteriormente, em Out. 1997 e Mar. 1998, apareceram os dois únicos números que constituem a 5.ª série, com Pedro *Rocha na direcção, que constituiu a derradeira tentativa de publicação deste periódico. De salientar que esta série inclui uma secção infantil pela primeira vez num periódico de música, o suplemento *Pitágoras*. Ver também: Periódicos de música.

Bibliografia: AAVV (1950) *Gazeta Musical*; Id. (1973) *Gazeta Musical*; Andrade, Isabel Freire de (1988) «Portuguese musical periodicals», *Fontes Artis Musicae: Journal of the International Association of Music Libraries* 35: 174-179; Id. (1989) «Edições periódicas de música e periódicos musicais em Portugal», *BAPEM* 62: 47-50.

MIGUEL SOBRAL CID

GAZUL, Francisco de Freitas (n. Lisboa, 30 Set. 1842; m. Lisboa, 20 Out. 1925). Compositor, pedagogo e regente. Estudou Formação Musical com Filipe Real, Harmonia, Contraponto e Fuga com Monteiro de Almeida e Violoncelo com João Jordani e Guilherme Cossoul no *Conservatório Nacional (CN). Desde a década de 80 do séc. XIX até à sua morte, dirigiu as orquestras do Teatro de São Carlos [ver Teatro Nacional de São Carlos], Teatro da Rua dos Condes, *Teatro da Trindade, em Lisboa, e Teatro de São João, no Porto [ver Teatro Nacional de São João] (maestro-ensaiador em 1875). Foi ainda regente da Banda de Música União e Capricho da *Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo. Leccionou Formação Musical no CN, onde foi professor de Viana da *Mota. Escreveu várias obras de carácter pedagógico, orientadas para a prática da leitura musical, de que são exemplo o *Solféjo* e o *Novo curso da aula de rudimentos* (depositados na Biblioteca Nacional). Compôs

*operetas, música instrumental e *música religiosa, destacando-se as obras *Libera me*, *Missa a 4 vozes solo* (ambas 1.º prémio da Exposição Industrial de 1888), a ópera em quatro actos *Frei Luís de Sousa*, inspirada no drama homónimo de Almeida Garrett, estreada em 1891, e *Polka obrigada a flautim*.

Obra musical: *Missa: a três vozes e órgão* [1870-1900]; *Abertura* (1876); *Valsa* (1876); *Trezena de St.º António a 4 vozes e órgão* (1889) [instrumentada em 1889]; *Credo a três vozes* (s.d.); *Polka obrigada a flautim* (s.d.). BM. Ms. transcr. na BSGNR. **Cançoneta:** *Se eu fosse rapaz!* (1868) [publ. 1868-1950; texto policopiado]; *Descarrilhar* (1897). Lisboa, 2.ª ed., 1897, Amaldo Bordalo. **Hino:** *Hym-*

no à carta (1846). V.; pf., Lisboa, Lit. R. Nova dos Mártires. **Opereta:** *O harém d'el Rei* (1897); Lisboa, Theatro da Rua dos Condes, 1897 [publ. em Jun. 1897]; *A cigarra* (s.d.). Lisboa, 2.ª ed., Livr. Popular de Francisco Franco; *Sinphonia da Operetta Loucuras de Rapaz* (s.d.). **Revista:** *Amigas e formigueiros* (s.d.); Lisboa, Livr. Popular de Francisco Franco; *O reino da bolha* (s.d.); Lisboa, 2.ª ed., Livr. Popular de Francisco Franco [com Thomaz Del Negro]; *Retalhos* (s.d.); Ms. original, Lisboa, 3.ª ed., 1897, Livr. Popular de Francisco Franco. **Obra literária: Manuais de ensino:** (1913/1892) *Novo curso da aula de rudimentos*. Lisboa: Neuparth & Carneiro; (1999/1957) *Solfejo, música, impressa*. Lisboa: VC.

MÓNICA MARTINS E LINA SANTOS

GEBLER, Jean-Pierre (n. Bruxelas, Bélgica, 5 Out. 1938; m. 27 Dez. 2006). Saxofonista. De nacionalidade belga, residiu em Portugal entre 1959 e o fim dos anos 60. Foi uma personalidade decisiva para o desenvolvimento do *jazz em Portugal, pela influência que exerceu nos músicos portugueses que procuraram empreender, no início dos anos 60, uma primeira aproximação profissional ao jazz. Formou com os músicos amadores Justiniano Canelhas, Bernardo *Moreira e Manuel Jorge *Veloso o *Quarteto do Hot Clube de Portugal (QHCP), com o qual actuou por todo o país. A sua actividade musical iniciou-se em 1956, na Bélgica, colaborando em 1958 no grupo de Jacques Pelzer e Benoît Quersin, com os quais gravou o seu primeiro álbum, *Jazz in Little Belgium*. Partiu no mesmo ano para Paris, onde tocou com Chet Baker, Barney Wilen, René Urtreger e Allan Eager. Em 1960 realizou digressões em Espanha com diversos músicos, entre eles Chuck Israels, Perry Robinson, Arnie Wise e Jon Meyer, com os quais já actuara no *Clube Universitário de Jazz no ano anterior, sob a designação New Blues Jazz Sextet. Em 1962 gravou com o seu compatriota Milou Struvay e o QHCP a banda sonora do filme *Belarmino*, de Fernando Lopes, composta por M. J. Veloso e J. Canelhas. Ainda com o mesmo quarteto, actuou em 1963 no Festival de Jazz de Comblain-la-Tour (Bélgica) e, de regresso a Portugal, tocou com Gerry Mulligan, Dexter Gordon e Pony Poindexter, participando ainda em 1967 no 1.º Festival Internacional de Jazz de Coimbra. Regressado em 1982, já na Bélgica, à actividade musical (que abandonara em finais dos anos 60), participou no *Festival Internacional de Jazz de Cascais desse ano e num álbum de J. Pelzer. Em 1986 criou um quinteto com Michael Blass, Jacques Pirotton, Philippe Aerts e Jan De Haaz. Admirador e praticante do jazz nas suas expressões *bebop* e *cool*, evidencia, no estilo instrumental e no modo elegante como constrói o fraseado, influências de G. Mulligan ou Lars Gullin.

Discografia: *Jazz como líder ou co-líder:* (1958) *Jazz in Little Belgium*; (1984) *Jean-Pierre Gebler and Friends*. LDH Records; (1988) *Jean-Pierre Gebler Quintet*. Igloo; (1993) *Ballades... ou Presque*. Igloo.

MANUEL JORGE VELOSO



Genebres da coleção do Museu da Música Portuguesa.

GENEBRES. *Instrumento musical tradicional constituído por uma série de 14 barras de madeira de secção circular e de diferentes comprimentos. As barras, designadas «paus», são colocadas por ordem decrescente de comprimento, de baixo para cima, e são perfuradas junto às extremidades; nestes orifícios é enfiada uma fina tira de couro, suspendendo-as do pescoço do tocador. São tocadas rápida e sequencialmente por um outro pau, como no *reco-reco, produzindo sucessivos *glissandi* ascendentes e descendentes. O instrumento é acompanhado por *violas. Em Portugal, documentou-se um único caso de utilização deste instrumento na localidade de Lousa (Castelo Branco); aqui, era utilizado exclusivamente na dança dos homens ou *dança da genebres, realizada no mês de Maio.

Bibliografia: Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

GENERAL D. (Sérgio Mário Guidione Matsinhe) (n. Matola, Moçambique, 28 Out. 1971). Intérprete. Começou a identificar-se com o *rap e com a música afro-americana na adolescência, sendo um dos fundadores dos grupos B. Boys Boxers e *Black Company, no início dos anos 90. Em 1992 iniciou a sua carreira artística, gravando para o programa televisivo *Pop Off* telediscos para as canções *Who stole my soul?* e *Timor*. Em 1994 editou o EP *Portukkkal (É Um Erro)*, o primeiro fonograma de rap em Portugal. Ganhou considerável atenção mediática ao abordar nos seus textos e em todos os seus depoimentos públicos questões como o racismo, a exclusão social e o desenraizamento cultural dos jovens portugueses de ascendência africana. Compondo, gravando e actuando com músicos africanos radicados no país, criou um estilo que designou de «afro-rap», caracterizado pela sobreposição e alternância do rap com géneros e estilos performativos africanos (coros polifónicos, *ostinati* rítmicos e melódicos, o *bataque e o *funaná de Cabo Verde, a *makwaela* e a marabenta de Moçambique, e.o.). Essa abordagem é complementada pela utilização de trajes e penteados africanos, inscreven-



General D. Lisboa, Festas de Lisboa, 1994. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

do-se na representação duma identidade negra diaspórica e na construção duma imagem idealizada e «exótica» da cultura africana.

Discografia: (1994) *Portukkkal (É Um Erro)*. EMI-VC [EP]; (1995) *Pé na Tchou Karapinha no Céu*. EMI-VC; (1997) *Kanimambo*. EMI-VC; AAVV (1999) *Onda Sonora: Red Hot and Lisbon*. Bar None Records.

RUI CIDRA

GIACOMETTI, Michel Marie (n. Ajaccio, Córsega, 24 Jan. 1929; m. Faro, 8 Nov. 1990). Colector de nacionalidade francesa, radicado em Portugal. Foi um dos colectores de maior relevo a nível nacional. Passou parte da infância e da adolescência na Argélia colonial, fixando-se depois em Paris. Participou em diversos movimentos culturais juvenis, alguns ligados ao teatro itinerante. Tentou a poesia. Interessou-se pelas regiões da orla mediterrânica. Motivos de ordem sentimental proporcionaram-lhe a primeira viagem a Portugal, em 1959, deslocando-se a Trás-os-Montes. Ao regressar a França, encontrou no livro póstumo de Kurt *Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (1941), uma referência para o seu futuro. Meses depois, instalou-se definitivamente em Portugal. Palmilhou o país, procedendo a registos sonoros. Nos anos iniciais acompanhou Fernando *Lopes-Graça (idas à Beira Baixa), depois manteve com este compositor uma relação de complementaridade pós-terreno. Fernando Lopes-Graça seleccionava os trechos a editar, redigindo as respectivas notas. Ao longo dos anos 60 prosseguiu a cobertura do território continental português, cujos resultados foram sendo parcialmente divulgados em edições discográficas (*Antologia*

da Música Popular Portuguesa). No início dos anos 70 ficou constituído um acervo de registos sonoros (Arquivos Sonoros Portugueses), complementado provavelmente por uma colecção de fotografias. Num programa televisivo, produzido pela RTP e com realização de Alfredo Tropa, intitulado *Povo Que Canta* (1970-1973), explorou em profundidade os materiais recolhidos. A informação e a experiência acumuladas ao longo dos anos englobaram uma rede de relações estreitas, que manteve com informantes e executantes espalhados por todo o país. Tornou-se uma figura de referência em matéria de recolhas no terreno português. As mudanças geradas pela revolução de 25 de Abril de 1974 aumentaram o seu prestígio e as solicitações feitas à sua experiência de colector. As deslocações ao terreno tornaram-se mais esporádicas e tiveram um carácter pontual complementar. Passou a ser procurado por jovens à descoberta da cultura popular e de melodias para recriação. Foi o mentor e organizador, em 1975, no âmbito do Serviço Cívico Estudantil, do Plano Trabalho e Cultura (PTC), espalhando c. 150 jovens pré-universitários de ambos os sexos, em grupos de quatro, de norte a sul do país. Durante três meses tiveram por tarefa empreender um levantamento de cultura popular (recolha de artefactos e de oralidade). Com esta acção pretendeu lançar as bases para uma estrutura museológica, que pelos materiais etnográficos deveria proporcionar uma visão alternativa e empenhada do mundo rural e das suas gentes (Centro de Documentação Operário-Camponês). No seguimento deste plano foi criado, em 1979, pelo município de Setúbal, o Museu do Trabalho. No que respeita ao conjunto do seu espólio, encontra-se disperso, além de só em parte ter sido tratado ou mesmo estudado. O arquivo sonoro foi adquirido pelo Estado em 1984 e, nos termos do acordo de venda, só após a sua morte este dele tomou posse, encontrando-se depositado no Museu Nacional de Etnologia. Ao Museu da Música Portuguesa (Casa Verdades Faria), em Cascais, cedeu em vida a sua biblioteca e uma colecção de objectos de arte popular, que inclui *instrumentos musicais. As gravações feitas durante o PTC estão depositadas no Centro de Tradições Populares Portuguesas (Universidade de Lisboa), tendo estes materiais sido largamente utilizados em publicações científicas

(*romanceiro, *teatro popular). A colecção etnográfica (alfaías agrícolas) reunida nesta mesma acção pertence ao acima referido Museu do Trabalho, havendo estudo e catálogo descritivo. Outros materiais, tais como inquéritos realizados durante o PTC, as fotografias tiradas durante as recolhas musicais, etc., podem ainda existir, mas estão por localizar. Três fases caracterizam a vida e a obra de Giacometti. A sua juventude pode ser vista como um tempo em que vive e se socializa cultural e politicamente nos meios ligados à geração da esquerda europeia militante saída do pós-guerra. Com a chegada a Portugal inicia-se uma fase de trabalho continuado e empenhado numa prospecção da *música tradicional do país, de que resultam os Arquivos Sonoros Portugueses, as edições discográficas e o programa televisivo. Uma terceira fase, a da busca de um destino a dar ao trabalho anteriormente levado a cabo, consiste no projecto museológico, para o qual concebe uma acção ampla de recolhas (o PTC) e uma estrutura para as acolher (o Museu do Trabalho). Integram estes esforços os acordos feitos para venda e cedência de materiais e o recurso a várias entidades públicas. Na sua vida de collector, foi em Trás-os-Montes que encontrou a emoção inicial, enquanto o Alentejo terá sido a paixão final. Está sepultado em Peroguarda, conforme seu desejo. Ver também: Arquivos, bibliotecas e museus, 8, 47 e 60; Etnomusicologia; Folclorização; Géneros musicais; Música popular portuguesa; Música tradicional.

Obra literária: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) *Canção popular portuguesa*. Lisboa: CL.

Bibliografia: Branco, Jorge Freitas; Oliveira, Luísa Tiago de (1993) *Ao encontro do povo: I: A missão*. Oeiras: Celta; Id. (1994) *Ao encontro do povo: II: A colecção*. Oeiras: Celta; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Toscano, Maria Manuela (1988) «In Search of a Lost World»: Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal», *YCTM* 20: 158-192; Caufriez, Anne (1998) *Romances du Trás-os-Montes: Mélodies et poésies*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Galhoz, Maria Aliete (1987) *Romanceiro popular português: I*. Lisboa: INIC; Id. (1990) *Romanceiro popular português: II*. Lisboa: INIC; Jorge, V. Oliveira (1992) «In memoriam Michel Giacometti e Eduardo da Cunha Serrão», *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 32 (1-4): 101-111.

Discografia: (1959) *Chants et Danses du Portugal: Trás-os-Montes*. Le Chant du Monde [rec. e estudo M. Giacometti; LP]; (1960) *Antologia da Música Regional Portuguesa: Trás-os-Montes*. ASP-VC [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti, transcr. letra Aliete Galhoz; LP]; (1961) *Antologia da Música Regional Portuguesa: Algarve*. ASP-VC [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti, transcr. letra Aliete Galhoz; LP]; (1961) *Oito Cantos Transmontanos: Francisco Domingues* [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti/F. Lopes-Graça; LP]; Giacometti, Michel et al. (compil.) (1961) *Portugal*. Christian Wegner Verlag (col. Lieder der Welt) [rec. F. Lopes-Graça, Virgílio Pereira, Bernardo Terreiro, António Reis, M. Giacometti, estudo F. Lopes-Graça, trad. alemão Ilse Losa; livro-disco; 45 rpm]; (1962) *Anthology of Portuguese Music: Algarve*. Folkways Record-

-Ethnic Folkways Library [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti/F. Lopes-Graça, trad. inglês Alberto de Lacerda; reproduz o disco de 1961; LP]; (1962) *Anthology of Portuguese Music: Trás-os-Montes*. Folkways Record-Ethnic Folkways Library [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti/F. Lopes-Graça, trad. inglês Alberto de Lacerda; reproduz o disco de 1960; LP]; (1963) *Antologia da Música Regional Portuguesa: Minho*. ASP-VC [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti, transcr. letra Aliete Galhoz; LP]; (1964) *Visages du Portugal*. Le Chant du Monde [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti/F. Lopes-Graça. [reproduz trechos dos discos de 1960, 1961 e 1963; LP]; (1965) *Antologia da Música Regional Portuguesa: Alentejo*. ASP-VC [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti, transcr. letra Aliete Galhoz; LP]; (1965) *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*. Junta Distrital de Évora [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti/F. Lopes-Graça; LP]; (1968) *Bailes Populares Alentejanos*. VC [LP]; (1968) *Bonecos de Santo Aleixo: Auto da Criação do Mundo*. ASP [rec. M. Giacometti, col. Gustavo Marques; LP]; (1970) *Antologia da Música Regional Portuguesa: Beira Alta: Beira Baixa: Beira Litoral*. ASP-VC [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti, transcr. letra Aliete Galhoz; LP]; (1971) *Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses*. PHI [rec. M. Giacometti, estudo F. Lopes-Graça/M. Giacometti; LP]; (1971) *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*. PHI [rec. M. Giacometti, estudo F. Lopes-Graça/M. Giacometti, transcr. letra Celeste Amorim; LP]; (1971) *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*. PHI [vol. I; rec. M. Giacometti, estudo F. Lopes-Graça/M. Giacometti, transcr. letra Celeste Amorim; LP]; (1971) *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*. PHI [vol. II; rec. M. Giacometti, estudo F. Lopes-Graça/M. Giacometti, transcr. letra Celeste Amorim; LP]; (1971) *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*. PHI [vol. III; rec. M. Giacometti, estudo F. Lopes-Graça/M. Giacometti, transcr. letra Celeste Amorim; LP]; (1971) *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*. PHI [vol. IV; rec. M. Giacometti, estudo F. Lopes-Graça/M. Giacometti, transcr. letra Celeste Amorim; LP]; (1972) *Grupo Coral dos Ceifeiros da Casa do Povo de Cuba*. DEC [rec. VC; 45 rpm]; (1973) *Grupo Coral dos Ceifeiros da Casa do Povo de Cuba*. DEC [rec. VC; 45 rpm]; (1973) *Grupo Coral dos Vindimadores da Vidigueira*. DEC [rec. VC; LP]; (1974) *Alentejo: Música Vocal e Instrumental*. Torralta Publitolat [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti/F. Lopes-



Michel Giacometti. Museu da Música Portuguesa.
Arquivo do Círculo de Leitores

-Graça; LP]; (1975) *Grupo Coral Os Ganhões de Castro Verde*. DEC [rec. VC; LP]; (1981) *Bonecos de Santo Aleixo: Auto da Criação do Mundo*. SST-Diapasão [rec. e estudo M. Giacometti, col. F. Lopes-Graça, transcr. texto Gustavo Marques e António Machado Guerreiro, produção SEC (DBN); LP]; (1981) *Bonecos de Santo Aleixo: Auto do Nascimento do Menino Jesus, Passo do Barbeiro e Bailes Populares*. SST-Diapasão [rec. e estudo M. Giacometti, col. F. Lopes-Graça, transcr. texto Gustavo Marques e A. Machado Guerreiro, produção SEC (DBN); LP]; (1981) *Cantos e Danças de Portugal*. SST-Diapasão [rec. M. Giacometti, estudo M. Giacometti/F. Lopes-Graça, transcr. letra Celeste Amorim, produção SEC (DBN); LP]; (1994) *Cantos e Danças de Portugal: Songs and Dances of Portugal: Research by M. Giacometti*. STR [reproduz o disco de 1981]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1998) *Música Regional Portuguesa: Vol. 1: Minho*. STR-PSOM [reed. do LP publicado em 1963]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1998) *Música Regional Portuguesa: Vol. 2: Trás-os-Montes*. STR-PSOM [reed. do LP publicado em 1960]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1998) *Música Regional Portuguesa: Vol. 3: Beiras*. STR-PSOM [reed. do LP publicado em 1970]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1998) *Música Regional Portuguesa: Vol. 4: Alentejo*. STR-PSOM [reed. do LP publicado em 1965]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Lopes (compil.) (1998) *Música Regional Portuguesa: Vol. 5: Algarve*. STR-PSOM [reed. do LP publicado em 1961]; Giacometti, Michel (compil.) (2000) *Bonecos de Santo Aleixo*. STR-PSOM.

JORGE FREITAS BRANCO

GIL, Paulo Santos (n. Lisboa, 8 Nov. 1937). Promotor, baterista, crítico e compositor. Por influência paterna, começou a interessar-se pelo *jazz nos anos 40, através das emissões das rádios Voice of America e BBC de Londres. Esse interesse foi também ampliado à *música erudita. Desenvolveu estudos musicais em 1948-1949 na *Academia de Amadores de Música e, em 1954-1955, frequentou aulas particulares de bateria e de percussão com Luís Sanguareau. Inscreveu-se no *Hot Clube de Portugal em 1954, por influência de Luís *Villas-Boas. Pertenceu à direcção daquele clube entre meados dos anos 60 e finais dos anos 70. Foi baterista amador de jazz entre 1955 e 1978, período em que teve oportunidade de tocar com músicos de jazz de passagem por Portugal, com destaque para Dexter Gordon, Don Byas e Pony Poindexter. Em Londres actuou com John Taylor, integrado na Jazz Center Society, e em Paris com Michel Grailler. Enquanto membro do Bossa-Jazz Trio, que constituiu com Marcos Resende e Bernardo *Moreira, participou em espectáculos com cantores brasileiros no programa televisivo *Zip-Zip e na apresentação de Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Nara Leão no Teatro Villaret (1968). Integrou ainda as formações portuguesas Status (1970-1974), *Plexus (1974-1976) e Magikyce (1976-1978). No final dos anos 60 compôs música para cinema. Ao longo dos anos 50 e 60 dedicou-se igualmente à crítica musical nos periódicos *Rádio & Televisão*, *Século Ilustra-*

do e Flama e, durante os anos 70, no **Música & Som* e *Diário de Notícias*. De 1971 a 1986 desempenhou algumas funções de direcção na *Valentim de Carvalho, tendo ainda sido responsável editorial para a área do jazz e da música erudita. Realizou e apresentou o programa de *rádio *VivóJazz* (RDP-Antena 1, 1980-1995) e, na televisão, o programa *Jazz, o Som da Surpresa* (RTP 2, 1986-1990). Nos anos 60 iniciou actividade de produtor de espectáculos, envolvendo-se na produção de concertos de jazz (Noah Howard, Miles Davis, Betty Carter, etc.). Desde 1996 é co-produtor e director artístico do Seixal Jazz e colaborador do festival Angra Jazz desde a sua primeira edição (1999). Fundou a MPG (Música: Produção e Gestão) em 1985, agência de produção de eventos musicais e promoção de músicos ligados ao jazz e à música erudita.

Discografia: Grupo de Teatro da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico (1974) *O Racismo não Existe*. TCL [EP].

Obra musical: Música para cinema: *A Passagem* (1970) (Manuel Costa e Silva); *Perdido por Cem* (1972) (António Pedro Vasconcelos).

PEDRO ROXO

GIRÃO de Freitas, **Fernando António** («Very Nice») (n. São Paulo, Brasil, 14 Out. 1951). Cantor, compositor e autor de letras. Filho do guitarrista e compositor Fernando de *Freitas e da cantora brasileira Maria Girão. Passou a infância entre São Paulo e o Rio de Janeiro, acompanhando os pais em várias digressões pelo país. A sua mãe desenvolveu uma carreira no âmbito da música popular no Brasil, gravando c. 14 fonogramas, alguns deles com repertório de *fado. Aos dez anos começou a tocar *viola e aos 14 começou a cantar, integrando vários grupos que interpretavam éxitos da música brasileira (da emergente bossa nova), do *music-hall* e do *pop-rock* anglo-americano em *boîtes* e clubes. Neste período compôs as primeiras canções, inspiradas pelo *jazz das *big bands* (*swing*) e pela bossa nova. Veio para Portugal em 1967 e começou a actuar em bares e *boîtes* como o Tosco, A Ronda e o Caco, interpretando versões de éxitos da música popular brasileira (principalmente bossa nova e samba) e do emergente *pop-rock*. Em 1969, numa dessas actuações, foi convidado para integrar o *conjunto Turma 6, que se estava a formar em Braga, cidade onde se fixou durante oito meses. Com o grupo, no qual colaboravam, e.o., Firmino Neiva (guitarra eléctrica) e Pedro Taveira (bateria), actuou, principalmente, em festas de escolas e bailes de finalistas. Fixou-se no Porto aquando da formação do Pentágono (1970), grupo que integrou como vocalista e que incluía, e.o., Jorge Marques Pinto (baixo eléctrico), P. Taveira (bateria), F. Neiva (guitarra eléctrica), «Beto» Sousa

Pinto (instrumentos de tecla) e André *Sarbib (instrumentos de sopro). O grupo interpretava versões de êxitos internacionais (especialmente de grupos como Blood, Sweat and Tears e Chicago Transit Authority, e.o.), destacando-se como um dos primeiros protagonistas dos emergentes estilos do *rock*, sobretudo o chamado «*rock progressivo*» do início da década de 70, juntamente com grupos como *Psico, *Arte & Ofício, *Objectivo e Chinchilas. Em 1971, integrando o Grupo 5 (posteriormente designado Heavy Band), constituído por Pedro Romeiro, Filipe *Mendes (guitarra eléctrica), Alberto Abreu (baixo eléctrico) e José Eduardo (bateria), fixou-se em Angola. O grupo actuou em hotéis, bares e clubes e realizou várias digressões pelo país. A par da interpretação de versões de grupos como Black Sabbath, Led Zeppelin e Deep Purple, então conotados com os estilos do *hard rock* e **heavy metal*, constituiu um repertório de composições originais, na sua maioria de F. Mendes, duas das quais registadas nos *singles* *Beggar Man* e *Your New Motel* (1972). Ao contrário dos restantes membros da Heavy Band que partiram para o Brasil, F. Girão regressou a Portugal em 1972, gravando o *single* *Engrenagem / Pequeno Poema*. O fonograma inclui duas composições em estilo de bossa nova de F. Girão (sob o nome artístico «Very Nice») e de João Camilo Lopes Júnior (baixo e guitarra eléctrica), músico de ascendência guineense e cabo-verdiana vivendo em Portugal [VER Ekos]. Colaborou igualmente com o grupo Objectivo, que acompanhou o *Duo Ouro Negro em representação de Portugal no festival de Knokke-le-Zoute (Bélgica, 1972). Residiu em Paris durante c. dois anos e meio (1973-1975; estadia interrompida por algumas viagens a Portugal), trabalhando como cantor em vários clubes, bares e restaurantes como Le Bilboquet, Club Saint-Germain, Chapel du Lombard, Rex e Via Brazil. Esta actividade constituiu um impulso significativo para o prosseguimento de uma carreira individual. Em 1974, num período de estadia em Portugal, encetou várias colaborações com Ary dos *Santos e Fernando *Tordo, com quem participou na revista *Uma no cravo outra na ditadura* (Teatro ABC, 1974). Regressado de Paris em 1975 participou com Jorge *Palma no *Festival RTP da Canção (FRTPC) com a canção *Pecado capital* (let. e mús. Pedro *Osório e J. Palma). Destacaram-se as colaborações com Rão *Kyao (LP *Malpertuis*), António Pinho *Vargas e José *Nogueira (membros do grupo Abrolas com quem colaborou entre 1976 e 1977) e Luís Pedro Fonseca. Desse ano datam ainda um *single* com duas versões das canções do FRTPC de 1976 *Uma flor de verde pinho* (let. Manuel *Alegre; mús. José *Niza) e *No teu poema* (mús. José Luís Tinoco), o seu primeiro fono-

grama como «Fernando Girão» (*Brothers of The Sun*) e o LP *Homo Sapiens*. Estes fonogramas marcaram o início de colaboração com J. L. Tinoco, que teve outros resultados: um *single* de homenagem a Elis Regina (*Saudades de Elis*, 1982) que contou ainda com a colaboração de Carlos do *Carmo e J. Niza e, em 1984, a participação como compositor e intérprete na banda sonora da telenovela *Chuva na Areia* (RTP), e.o. Em 1977 gravou e produziu o LP *Discretamente*, editado pela Imavox, maioritariamente com canções da sua autoria. Em 1977, fundou com Pedro Luís (instrumentos de tecla), Pedro Wallenstein (baixo eléctrico), José Moz Carrapa (guitarra), ZéZé N'Gambi e José Carlos (bateristas) o grupo O Circo da Vida. O Grupo interpretava repertório original assente nos estilos do *jazz-rock*, não tendo gravado qualquer fonograma. Em 1978 e 1979 viajou para o Brasil com o intuito de fazer uma pausa na sua actividade como músico e de contactar com as suas raízes, passando c. um ano entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Da sua actividade musical registam-se as gravações com o percussionista Dom Bira e o baixista Zeca Assunção (músico que colaborava com Egberto Gismonti). Entre 1982 e 1984 residiu em Madrid, trabalhando em «Salas de Juventud» (salas de concertos abertas durante a tarde) onde cantou com vários agrupamentos espanhóis, tendo colaborado na produção de fonogramas de alguns intérpretes. Ao longo de toda a década de 80 e primeira metade da década de 90 realizou diversas deslocações a países estrangeiros (Brasil, Espanha, EUA, França, Holanda, Inglaterra, Marrocos), onde se apresentou em concerto e colaborou em fonogramas. Usufruiu das viagens para tomar contacto com várias realidades musicais, recolhendo elementos que enformaram as suas composições e estilo interpretativo. No início dos anos 90 fixou-se nos EUA a convite de Jerry Levine (à época agente do músico Al Jarreau) e deu seminários de improvisação vocal e de percussão no Musician Institute of Los Angeles (EUA) como professor convidado do percussionista Ephraim Toro. A partir de 1996 desenvolveu um estudo que visa a constituição de uma forma de expressão sonora e idioma sensorial, com c. 500 vocábulos, na qual o ouvinte «inventa» a sua própria história. O próprio define esta linguagem como um «*scat onomatopaico*» que compreende uma ortografia própria. Em 1997 escreveu e assumiu a direcção musical do espectáculo *Saudades*, para uma companhia de bailado russa e inglesa em que foi o cantor principal. O espectáculo contou com c. três centenas de apresentações nos casinos de Espinho e Vilamoura. Na década de 90 a sua preocupação com questões sociais levou-o a participar em diversas cam-

panhas de solidariedade com música da sua autoria: *Racismo não* (1996), CD-single a reverter a favor da AMI (Assistência Médica Internacional); Festa da Diversidade (1999), iniciativa da organização SOS Racismo a favor da regularização da situação dos imigrantes em Portugal; Projecto Pirilampo (2000), a favor do movimento CERCI. No final do séc. xx, F. Girão encontrava-se a preparar gravações de vários projectos, abrangendo domínios musicais como o jazz (um fonograma de duetos com Phillip Hamilton), o fado (numa homenagem aos seus pais), a bossa nova, o samba e o rock (projecto Casa Tribal com o músico Vicente Pereira), presentes ao longo de três décadas no seu percurso musical.

Discografia: Heavy Band (1972) *Beggar Man / Funky*. DEC-VC [single]; Heavy Band (1972) *Your New Motel*. DEC-VC [single]; Very Nice (1972) *Engrenagem*. ORF-AT [single]; AAVV (1974) *Portugal Ressuscitado*. ZIP-SST [single]; Cheta, José (1974) *Companheiros*. ZIP-SST [single]; Girão, Fernando; Palma, Jorge (1975) *Pecado Capital*. ZIP-SST [single]; Oliveira, Branco de (1975) *Urgentemente*. MTS [LP]; (1976) *Uma Flor de Verde Pinho / No Teu Poema*. ORF-AT [single]; Kyao, Rão (1976) *Malpertuis*. VC [LP]; Tinoco, José Luis; Sanga (1976) *Homo Sapiens*. MOV [LP]; Very Nice (1976) *Brothers of the Sun / Yes I Know*. TLD [single]; Very Nice (1977) *Discretamente*. IMA [LP]; (1982) *Contos da Europa Tropical*. RT [LP]; Mendes, Carlos (1982) *Triângulo do Mar*. Triângulo-SST [LP] [compositor, arranjador e produtor]; Santos, J. C. Ary dos; Carmo, Carlos do; Girão, Fernando; Tinoco, José Luis; Niza, José (1982) *Saudade de Elis*. PHI-POLY [single]; (1983) *O Velhinho Moderno / Intelectual de Café*. DIAP-SST [single]; (1986) *Africana*. CBS [LP]; (1989) *Índio*. Fusion Etnica [CD e LP]; Braga, Miguel (1990) *Ritual*. NUM; (1991) *Girão Live*. Fusion Etnica [CD e LP]; Braga, Miguel (1992) *Gaia*. NUM; (1993) *Outros Fados*. NUM; Robalo, Emilio (1994) *Oito Segredos*. NUM; (1995) *Dias de Amanhã*. MOV; AAVV (1996) *Racismo não*. AMI [compositor, produtor e director musical]; (1997) *Olhos nos Olhos*. OV; Ferreira, Adelaide (1998) *Só Baladas*. BMG; (1998) *Cantos da Alma*. OV; AAVV (1999) *Festa da Diversidade*. SOS-Racismo; AAVV (2000) *Pirilampo Mágico 2000*. OV [compositor, produtor e arranjador].

ANTÓNIO TILLY E HUGO SILVA

GNR (Grupo Novo Rock). Agrupamento musical. Tem como músicos nucleares Toli César Machado (bateria, *acordeão, teclados, composição, *arranjos), Rui Reininho (voz e letras) e Jorge Romão (baixo eléctrico, composição). Foi fundado no Porto, em 1979, por Vítor *Rua (guitarra e baixo eléctrico, composição, arranjos, 1979-1982; ex-King Fisher's Band), Alexandre Soares (guitarra eléctrica, voz e composição, 1979-1987; ex-Pesquisa) e T. C. Machado. No período inicial incluiu Mano Zé (baixo eléctrico, 1979-1980), Isabel Quina (voz, 1979-1980) e Miguel Megre (baixo eléctrico, teclados e piano, 1981-1982). Com a entrada de Rui Reininho (1981, ex-Anarband) e Jorge Romão (1983, ex-Bananas) constituiu-se o núcleo do grupo, que contou ao longo da sua existência com a colaboração de diversos ins-

trumentistas (nomeadamente guitarristas). Na sequência de um contrato firmado com a *EMI-Valentim de Carvalho (EMI-VC), gravaram dois singles comercialmente bem-sucedidos, com as canções *Portugal na CEE*, *Espelho meu*, *Sê um GNR* e *Composição instrumental n.º 1* (1981), perfilando-se entre os grupos que se destacaram no período do chamado *rock português. Um enérgico concerto no aniversário do programa radiofónico *Rock em Stock*, no Estádio do Restelo, em Lisboa (1981), com a participação entusiástica de alguns milhares de assistentes, assinalou a popularidade do agrupamento na época. A fase rock inicial, com um acompanhamento onde predominavam a guitarra eléctrica com efeitos de distorção, vocalizações enérgicas e letras concisas, com refrões fortes, feitos de *slogans*, sucedeu um período marcado por um estilo *pop*, pontuado por experiências de produção musical e de escrita de letras influenciadas pela entrada de Rui Reininho e pela ligação a Jorge Lima *Barreto (ambos vinculados à performance e à *música improvisada com a Anarband). A intenção de criar uma sonoridade original e abordar outros domínios musicais enformou as composições do álbum de estreia *Independança* (1982), nomeadamente *Avarias*, uma peça de 27 minutos baseada em improvisação instrumental e vocal, com um *ostinato* rítmico e melódico e com extensos solos de guitarra e teclados. O grupo abandonou este tipo de abordagem, exercendo a criatividade noutros aspectos da sua prática expressiva, nomeadamente na diversidade de estilos *pop* utilizados, nas interpretações dos seus elementos, bem como nas letras de R. Reininho. Do álbum foi retirado o single que incluía *Hardcore (1.º escalão)*, uma canção com uma letra abordando um ambiente «marginal», vocalizada em inglês e espanhol. Numa época em que a norma, para os grupos *pop-rock* portugueses, era cantar em português, os GNR gravaram nos primeiros anos de carreira canções em inglês, francês, italiano e espanhol. Após a edição de *Independança*, os seus membros envolveram-se na produção musical de dois fonogramas editados pela EMI-VC. Vítor Rua e T. C. Machado compuseram para os álbuns de estreia de António *Variações (*Anjo da Guarda*) e de Manuela Moura Guedes (*Alibi*), e R. Reininho escreveu as letras deste último. Além de produtivo, o ano de 1982 foi conturbado. Conflitos entre V. Rua e os restantes elementos fizeram com que A. Soares abandonasse temporariamente o grupo, que actuou em trio, com bateria, voz e, alternadamente, guitarra ou baixo eléctricos no *Festival de Vilar de Mouros (1982). Os seus elementos integraram ainda, com J. L. Barreto, a primeira actuação pública do grupo *Telectu, nesse evento. Vítor Rua

propôs a suspensão da carreira musical do grupo, o que não chegou a acontecer. Afastou-se, clamando posteriormente a autoria do nome Grupo Novo Rock e exigindo que o grupo não interpretasse canções compostas por si, através dum texto publicado no **Se7e* (1983). Com A. Soares de volta ao grupo e com a participação do novo baixista J. Romão, os GNR gravaram, num período de refluxo comercial do *rock* português e de indefinição do mercado editorial no domínio do *pop-rock*, o EP *Twistarte* (1983), o LP *Defeitos Especiais* (1984) e o *maxi-single* *Pershingópolis* (1984), sem alcançarem o impacto inicial. O ano de 1985 anunciou uma maior popularidade, que se concretizou na segunda metade da década de 80 e se estendeu à primeira metade da década seguinte. Gravaram o álbum *Os Homens não Se Querem Bonitos* (1985), com produção musical e composições da autoria de A. Soares em parceria com o grupo. O fonograma apresentava canções que se tornaram fundamentais no repertório interpretado nos seus concertos, como *Sete naves*, *Apartheid Hotel* (com a participação da cantora Anabela Duarte), *Sentidos pêsames* e *Dunas*, uma das suas mais populares composições. Iniciaram uma sequência de actuações em França e Espanha intercaladas com concertos em Portugal, actuando na Noite de Rock Mediterrânico em Toulouse (9 Mar.), no Clube Astório, Madrid (31 Mai.), no **Rock Rendez-Vous* (Jun.), na Aula Magna de Lisboa (12 Jul.) e no programa televisivo da TVE *Aunbabalubabalambambu* (Set., com transmissão em Dez., acompanhada da edição no país do *single* *Dunas*). Foram ainda protagonistas dum episódio da série televisiva *Os Musicais de Sudoeste*, da autoria de Edgar Pêra e Paula Monteiro (Set.), que apresentava telediscos de algumas canções do grupo (*Hardcore* (1.º escalão), *Dunas*, e.o.). A edição de *Psicopátria* (1986) e os êxitos radiofónicos das canções *Efectivamente*, *Pós modernos* e *Bellevue* foram acompanhados por vendas de 10 000 cópias, correspondentes ao galardão de Disco de Prata, com uma presença de 26 semanas no *top* de vendas do mercado português. No período de promoção, os GNR voltaram a França (festival Printemps de Bourges) e Espanha (sobretudo Galiza) para efectuar concertos. Na sequência desse aumento de visibilidade, tornaram-se no primeiro grupo

pop-rock português a esgotar a lotação do **Coliseu dos Recreios* de Lisboa (CRL), em dois concertos realizados no mês de Abr. 1987. Com uma colaboração limitada na produção das canções de *Psicopátria*, A. Soares abandonou o grupo em 1987 em desacordo com a sua orientação. Prosseguiu numa carreira a solo da qual resultou o álbum *Um Projecto Global* (1988), compôs para teatro, foi responsável pela sonoplastia de produções teatrais e formou, na década de 90, o agrupamento Três Tristes Tigres. Foi substituído pelo guitarrista Zezé Garcia (1989-1994; ex-Urb e ainda pertencente aos **Mler Ife Dada*). O concerto no CRL foi o primeiro de um conjunto de espectáculos onde o grupo testou as dimensões do seu público e a expressão comercial da sua carreira: voltaram a actuar naquela sala perante lotações esgotadas em Abr. e Mai. 1990 (c. 10 000 pessoas); realizaram um concerto gratuito na Alameda D. Afonso Henriques, Lisboa, em Out. do mesmo ano (c. 80 000 pessoas), que resultou na edição do CD *In Vivo* (1990); tornaram-se no primeiro agrupamento português a protagonizar um «concerto de estádio», realizado no Estádio José de Alvalade, em Lisboa (40 000 pessoas), em Out. 1992; repetiram esse dispositivo de actuação no Estádio das Antas, Porto, em Jun. 1993. Tal crescimento pode ser explicado pelo aumento de receptividade alcançado pelos fonogramas *Video Maria / USA / Homens temporariamente Sós* (1988), *Valsa dos Detectives* (1989, 10 000 exemplares vendidos), *In Vivo* (1990; 40 000 exemplares) *Rock*



GNR num comício da APU. 1985. Fotografia de Rui Ochôa. Arquivo do Círculo de Leitores.

in *Rio Douro* (1992, 160 000 exemplares), cujo repertório se juntou em concerto a anteriores canções. Nesses espectáculos os GNR solidificaram a sua reputação como grupo talhado para a realização de espectáculos. Transpuseram para o palco a sua produção musical e as características sonoras das suas gravações, complementando-as com uma presença enérgica dos seus elementos, nomeadamente de R. Reininho, possuidor de um estilo performativo carismático, favorecendo a comunicação com vastas audiências. Com uma agenda de concertos menos intensiva, a segunda metade de 90 foi marcada pela edição da compilação *Tudo o Que Você Queria Ouvir* (1996; 80 000 exemplares vendidos e 1.º lugar no *top* de vendas do mercado português) e de dois novos CD de originais, *Mosquito* (1998) e *Popless* (2000). O repertório dos GNR é constituído por canções *pop-rock*, marcadas por traços estilísticos de diferentes períodos e intérpretes da música popular anglo-americana (com destaque para alguns dos mais inovadores intérpretes e agrupamentos do *rock* dos anos 70 e 80, como David Bowie, Roxy Music, Brian Ferry ou Talking Heads; *funk*, *disco*, *new wave*) que o grupo integrou de modo criativo na formação do seu estilo musical. Nas suas composições e produção musical predominam um acompanhamento rítmico e harmónico de baixo, bateria (bastante destacados), instrumentos de tecla e guitarra eléctrica. Os instrumentos de tecla e por vezes a guitarra eléctrica são explorados nos arranjos, complementando a interpretação vocal. A sonoridade do grupo está bastante associada ao timbre vocal e estilo interpretativo de R. Reininho, bem como às suas letras. Possuidor de uma voz grave, utiliza registos agudos, conferindo uma especificidade tímbrica ao seu estilo vocal. O ênfase que dá à palavra aproxima as suas interpretações do canto falado. As suas letras desenvolvem-se a partir de jogos de ideias e palavras que produzem sentidos ambivalentes e imagens surrealistas em que o humor é um elemento fundamental.

Discografia: (1981) *Portugal na CEE*. VC [single]; (1981) *Sê Um GNR*. VC [single]; (1982) *Hardcore / Avarias*. VC [single]; (1982) *Independança*. VC [LP]; (1983) *Twistarte*. VC [maxi]; (1984) *Defeitos Especiais*. EMI-VC [LP]; (1984) *Pershingópolis / I Don't Feel Funky Anymore*. EMI-VC [maxi]; (1999/1985) *Os Homens não Se Queiram Bonitos*. EMI-VC [CD/LP]; (1989/1986) *Psicopátria*. EMI-VC [CD/LP]; (1988) *Video Maria*. EMI-VC [maxi]; (1989) *Valsa dos Detectives*. EMI-VC; (1990) *In Vivo*. EMI-VC; (1992) *Rock in Rio Douro*. EMI-VC; AAVV (1994) *Filhos da Madrugada Cantam José Afonso*. BMG; (1994) *Sob Escuta*. EMI-VC; (1996) *Tudo o Que Você Queria Ouvir: O Melhor dos GNR*. EMI-VC; (1998) *Mosquito*. EMI-VC; (2000) *Popless*. EMI-VC.

RUI CIDRA

GOA EM PORTUGAL, MÚSICA DE. A «comunidade goesa» residente em Portugal foi sendo construída lentamente desde o séc. XVI quando os

primeiros goeses se estabeleceram no país. Porém, o grande incremento do fluxo migratório ocorre a partir de 1833, com a criação do regime de bolsas de estudo para os estudantes das colónias portuguesas, e, já no séc. XX, em dois momentos distintos: a anexação de Goa pela União Indiana em 1961 e o fim da Guerra Colonial, em 1975, com o consequente retorno de muitos goeses residentes, sobretudo, em Moçambique. Cerca de 50 % dos estudantes provenientes das colónias que todos os anos ingressavam nas universidades portuguesas eram provenientes de Goa, apesar de a dimensão do território ser manifestamente inferior a qualquer outra colónia portuguesa. A maioria desses estudantes não retornava a Goa, acabando por fixar residência em Portugal ou nas colónias portuguesas em África, espaços onde encontrava melhores condições de trabalho, iniciando assim uma vida profissional de algum modo privilegiada, tendo em conta a formação académica da maioria dos portugueses até aos anos 70 do séc. XX. Em 1961 o governo português ofereceu aos Goses a possibilidade de optarem pela residência no país e instituiu uma ponte aérea e marítima entre Goa e Lisboa para transportar todos os goeses que assim o quisessem. Mas o fluxo pontual mais significativo ocorre de facto em 1975, com o retorno das ex-colónias africanas, dado que aí existiam comunidades goesas muito extensas, sobretudo nas cidades da Beira e Lourenço Marques (Moçambique), que englobavam, em muitos casos, a segunda e a terceira geração de imigrantes. Estes diferentes percursos migratórios conferem alguma singularidade à «comunidade goesa» residente em Portugal, gerando diferentes grupos e diferentes registos de goanidade quer do ponto de vista da organização e do estatuto social e profissional quer na própria relação com Goa. Grande parte dos goeses provenientes das ex-colónias, p.ex., não conheciam Goa e ainda hoje não falam *konkani*, a língua veicular de Goa que em 1987 se tornou oficial. É, portanto, muito difícil falarmos numa «comunidade goesa» residente em Portugal dadas as descontinuidades que se revelam entre os diferentes grupos de Goses imigrados. É também muito difícil, senão impossível, contabilizar este grupo imigrante visto que os goeses sempre gozaram de um estatuto privilegiado em relação aos imigrantes provenientes das ex-colónias portuguesas, podendo, ainda hoje, optar pela nacionalidade portuguesa desde que tenham nascido em Goa antes de 1961 ou sejam descendentes até ao terceiro grau de indivíduos nascidos em Goa antes dessa data (Dec.-Lei n.º 308-A/75). Todos estes aspectos proporcionaram uma enorme fluidez no processo de inserção dos imigrantes goeses em Portugal, conferindo-lhe

um cariz de migração interna, dado que a própria nacionalidade não necessita de ser alterada. Este aspecto é ainda mais relevante quando comparamos a organização dos goeses em Portugal com a de outros territórios de imigração (p.ex., Canadá, Austrália ou, na Índia, Bombaim), nos quais é possível determinar espaços comuns de habitação, alguma recorrência no tipo de ocupação profissional e a proliferação de associações de bairro para apoio da comunidade. Em Portugal, apesar de a grande concentração de goeses se encontrar na região da Grande Lisboa, não existem redes de vizinhança determinadas e a primeira associação de goeses forma-se apenas em 1987 com objectivos exclusivamente de carácter cultural de dinamização e exposição da cultura goesa em Portugal. É justamente no seio desta associação que se forma o Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, hoje designado por *Ekvât, uma espécie de extensão de um outro grupo formado em 1957 com goeses recrutados no Coro Universitário e no Orfeão Académico de Lisboa, cuja actividade se prolongou até 1965. Existem em Portugal dois grupos formalmente organizados de música e dança goeses (Ekvât e Surya), ambos sediados em Lisboa, constituídos por músicos exclusivamente amadores. Os seus elementos incluem indivíduos com diferentes percursos migratórios, nascidos em Goa ou em África e também a segunda geração migrante nascida já em Portugal, percorrendo assim uma amplitude etária entre os 10 e os 70 anos. Esta organização reflecte uma preocupação presente nos elementos mais velhos dos grupos, que de algum modo esteve na base da sua formação, de dar continuidade a uma prática performativa que, pela sua própria definição, congrega aspectos essenciais da cultura goesa como sejam a língua, a organização social e interpessoal e a componente etnográfica e simbólica da cultura. A manutenção da música e da dança no seio do grupo migrante e a sua transmissão aos mais novos é, simultaneamente, a garantia de que a própria cultura goesa, ou pelo menos os seus aspectos mais marcantes, se mantêm também. Daí que as aparições públicas dos dois grupos não apresentem uma grande regularidade, o que demonstra a forma como a exposição da cultura é secundarizada em favor da manutenção e transmissão no interior do grupo. O repertório musical dos grupos é, na quase totalidade dos casos, retirado do repertório pessoal e familiar dos seus elementos. Com efeito, a prática de cantar em casa quando a família se junta é tão corrente em Goa como na comunidade goesa residente em Portugal. Porém, o estatuto formal de um grupo organizado implica aqui uma certa sofisticação da componente musical. Este aspecto reflecte-se

na organização vocal, que em alguns casos é feita a quatro vozes em vez das duas vozes habituais, através de uma ampliação do acompanhamento instrumental, que inclui o violoncelo, o bandolim, violinos ou órgão, para além do duo viola e *gumatt*, mais comum em Goa, e pode ainda revelar-se pelo aparecimento de novas composições, uma espécie de reprodução e legitimação da cultura no espaço de acolhimento, imitando o que se passa em Goa. Mais evidente ainda, neste processo de «formalização» e recontextualização do desempenho, é a inclusão da dança e a adopção de géneros musicais que não fazem parte do repertório familiar e social dos elementos do grupo. Aqui se incluem os géneros de proveniência hindu, dado que os grupos são formados por indivíduos exclusivamente católicos, ou ainda géneros que em Goa são desempenhados por grupos sociais (castas) diferentes dos seus. Esta mobilidade, aparentemente contraditória com o sistema social e religioso de Goa, é agora permitida no contexto migratório em favor da defesa, da manutenção e da representação da identidade goesa, que os goeses definem como sua e que remetem para o seu espaço de origem.

SUSANA SARDO

GODINHO, Sérgio de Barros (n. Porto, 31 Ago. 1945). Compositor, intérprete (voz, *viola, guitarra eléctrica), escritor, actor e realizador de cinema. Identifica-se como «cantautor». Nascido no seio de uma família onde as artes tinham uma presença quotidiana activa, conviveu desde muito cedo com a música, a poesia e a literatura. A mãe, Amélia de Barros Godinho, completou o curso de Piano do *Conservatório Nacional e tocava frequentemente em casa. O pai herdou da avó, Alda Verdial, ex-actriz, o gosto pela literatura e pela poesia. A música tinha, porém, uma presença muito forte não só através da interpretação da mãe e do tio materno — também versado no *jazz — como através da audição frequente de diversos domínios musicais. Este ambiente musical e artístico terá propiciado as escolhas e orientações de S. Godinho, e do seu irmão mais novo, e marcado um percurso profissional intensamente preenchido por uma relação quase umbilical com a música, a literatura e o teatro. Todavia estudou apenas dois anos de piano, sem continuidade, tendo desenvolvido os seus trabalhos de interpretação e composição musical de uma forma fundamentalmente autodidacta e que se iniciou aos 16 anos com a compra da sua primeira viola. A rejeição dos padrões da música portuguesa era, na altura, a filosofia basilar da juventude. Os seus modelos de referência situam-se então na canção francesa (Jacques Brel, George Brassens, Léo Ferré), na música brasileira, com a bossa nova, e nos

emergentes The Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan. Foi o encontro com José *Afonso e Carlos *Paredes que o ajudou a reconciliar-se com a música portuguesa e a procurar encontrar um modo próprio de compor e de cantar em português. Aos 20 anos, depois de três anos de estudos na Faculdade de Economia do Porto, partiu para Genebra, onde estudou dois anos com Jean Piaget. Abandonou esse trabalho ao decidir que a sua vida profissional passaria inevitavelmente pelas artes. Tornou-se refractário, recusando assim o serviço militar e a Guerra Colonial. Iniciou então um período de nove anos de exílio político e uma vida preenchida por intensas experiências humanas e artísticas. Viveu c. um ano na Holanda trabalhando no porto de Amesterdão e a bordo de um navio, no qual viajou até às Antilhas. No final de 1967 foi para Paris, onde acompanhou de perto os acontecimentos de Maio de 1968. Aí conheceu José Mário *Branco, com quem iniciou uma colaboração próxima, tocando, com ele e vários cantores franceses, em fábricas ocupadas; foi seleccionado para o elenco do espectáculo *Hair*, onde permaneceu durante dois anos (1969-1971); conheceu e integrou a companhia de teatro de vanguarda Living Theatre, com a qual foi preso no Brasil, durante dois meses, em consequência de uma acção de consciencialização social pelo teatro que o grupo desenvolvia em Ouro Preto (1 Jul. 1971); e gravou o seu primeiro disco, *Os Sobreviventes*. Em 1972, depois de ter gravado, de novo em Paris, o seu segundo álbum de originais, *Pré-Histórias*, passou a residir no Canadá (Montréal), fixando-se em Vancouver no ano seguinte. Foi aí que recebeu a notícia da revo-

lução de Abril de 1974 em Portugal. Regressou ao país no princípio de Mai., instalando-se definitivamente em Lisboa em Set. do mesmo ano. A partir desta altura desenvolveu uma intensa actividade musical, participando em inúmeros comícios e espectáculos, a solo ou em colaboração com os «cantores de Abril», facto que lhe mereceu o atributo de «cantor de intervenção». Todavia, demarca-se desta categorização por considerá-la vaga e redutora quando aplicada à sua actividade e criação musical. Com efeito, os níveis de intervenção das suas canções denunciam múltiplos aspectos da vida e não residem apenas na contestação política associada à *canção de intervenção. As suas canções constroem um mosaico temático onde cabem apontamentos sobre o amor, o quotidiano, retratos de personagens-tipo, crítica social muitas vezes de teor satírico ou interrogações de carácter filosófico. A sua obra tem uma unidade estética singular na qual a música percorre também a construção da palavra e da poesia. Daí que sejam frequentes os jogos poéticos de palavras, as sugestões de imagens simbólicas, ou «cacofonias» intencionais (a música da palavra) que de algum modo acompanham uma linguagem musical consonante, de pendor quase descritivo, com percursos harmónicos inesperados, e um estilo de interpretação vocal naturalista. Estas características têm-lhe permitido ser, ao nível da recepção, um «cantautor» transocial e transgeracional, pelas temáticas dos seus poemas e, sobretudo, pelos diferentes estilos musicais abordados, que vão desde a utilização do quarteto de cordas, nos seus arranjos, ao conjunto instrumental do *pop-rock, escolhas que se adequam ao teor dos textos. O diálogo que, 30 anos

passados sobre o início da sua actividade musical, estabeleceu com os grupos portugueses de *pop-rock* está bem patente nas múltiplas edições discográficas e é o exemplo mais evidente da transgeracionalidade da sua música. Arnaldo Saraiva publicou (1983/1977) um estudo analítico minucioso dos textos e poemas das suas canções, alertando para a necessidade de um trabalho similar sobre a música. De facto, o sentido criador de S. Godinho dirige-se da música para a palavra e raramente o contrário, pois a construção das suas canções é condicionada pela música, replicando de algum modo a constelação artística em que cresceu e na qual ela se evidenciava como o epicentro das outras artes. O seu universo



Sérgio Godinho. *Ciclo de espectáculos Escritor de Canções*. Instituto Franco-Português, 1990. Arquivo do INET.

criador expandiu-se, porém, a outras expressões, como o teatro, o cinema e a literatura, como é evidente na intensa produção que emerge da sua vida artística.

Ver também: Música popular portuguesa.

Obra musical: **Cinema:** *Os Demónios de Alcácer-Quibir* (1975) (José Fonseca e Costa); *Pela Razão Que Têm* (1976) (José Nascimento); *Nós por cá Todos bem* (1976-1977) (Fernando Lopes); *Le soleil en face* (1978-1979) (Pierre Kast); *Kilas, o Mau da Fita* (1979-1980) (José Fonseca e Costa); *La guerrillera* (1981) (Pierre Kast); *Reporter X* (1986) (José Nascimento). **Teatro:** *A festa* (1975) (João Perry); *Apocalipse segundo Santos Barnabés* (1975) (Águeda Sena); *O meu nome é som e fumo* (1982) AAVV (Zita Duarte); *As divinas palavras* (1997) (Valle-Inclán).

Música para vídeo e cinema: *A Árvore dos Patavírdios* (1984) [série televisiva infanto-juvenil; RTP 1; textos e letras das canções]; *Os Amigos do Gaspar* (1986) [série televisiva infanto-juvenil; RTP 1; letras das canções]; *Luz na Sombra* (1991) [série televisiva; RTP 2; autor]; *No Tempo dos Afonsinhos* (1991) [série televisiva infanto-juvenil; RTP 1; letras das canções]; *Ultimactos* (1992) [três filmes de ficção; RTP 2; realizador, argumentista, compositor].

Obra literária: (1978) *A caixa*. Porto: Edições Asa [histórias infantis]; (1981) *Eu, tu, ele, nós, vós, eles*. Lisboa: Moraes Editores [peça infanto-juvenil em um acto]; (1983/1977) *As canções de Sérgio Godinho*. Lisboa: Assírio e Alvim [inclui estudo crítico de Arnaldo Saraiva]; AAVV (1988) *Histórias e canções em quatro estações* [contos; canções infantis em cassette; compositor e autor de um conto]; (2000) *O pequeno livro dos medos*. Lisboa: Assírio e Alvim [infanto-juvenil]; Godinho, Sérgio; Constante, Jorge (1999) *Foi aos 25 dias de Abril*. CristalData [CD-ROM dirigido às crianças].

Discografia: (1972) *Os Sobreviventes*. GDM [LP]; (1972) *Pré-Histórias*. GDM [LP]; (1978) *Pano Cru*. Orfeu [LP]; (1979) *Campolide*. Orfeu [LP]; (1981) *O Canto da Boca*. POLY. [LP]; AAVV (2001/1981) *Kilas, o Mau da Fita: Banda Sonora do Filme*. UNI/PHI-POLY [CD/LP]; (2001/1983) *Coincidências*. POLY [LP]; (1985) *Éra Uma Vez Um Rapaz*. POLY. [LP]; (1986) *Na Vida Real*. POLY [LP]; (1988) *Os Amigos do Gaspar*. POLY [LP]; (1989) *Aos Amores*. EMI-VC [LP]; (1990) *Escritor de Canções*. EMI-VC; (1993) *Tinta Permanente*. EMI-VC; (1995) *Noites Passadas: O Melhor de Sérgio Godinho ao vivo*. EMI-VC; (1997) *Domingo no Mundo*. EMI-VC; (1998) *Rivolitz: O Melhor de Sérgio Godinho ao vivo*. EMI-VC; (2000) *Lupa*. EMI-VC.

SUSANA SARDO

GOES, Armando do Carmo (n. Gândara dos Olivais, Leiria, 1 Mar. 1906; m. Lisboa, 27 Jun. 1967). Cantor, autor de letras e compositor. Tio de Luiz *Goes. Após ter concluído a licenciatura em Medicina na *Universidade de Coimbra (1924-1930), fixou residência em Lisboa. Deixou referências para a história da canção coimbrã, sendo destacado cantor da chamada «década de oiro» da Academia de Coimbra (1920-1930). Começou a evidenciar-se no início da década de 20, tendo-se destacado como continuador de António *Menano e Agostinho Fontes, cujos repertórios e técnicas interpretativas respeitou (Sousa 1986: 23 e 28). Ao longo da sua carreira, participou em inúmeros espetáculos e actuações em contextos informais, integrando diversas formações (grupos de fados da *Tuna Académica da Universidade de Coimbra e do *Orfeão Académico de Coim-

bra, e.o.) ou actuando enquanto solista, acompanhado por vários guitarristas da sua época, com destaque para Albano Félix de Noronha e Afonso Costa de *Sousa. Do repertório gravado por A. Goes destacam-se os seguintes fados: *Noite de luar*, *Fado dos cegos*, *Fado da pátria*, *Fado alentejano*, *Canção das lágrimas*, *Asas brancas*, *O meu fado* e *Nossa Senhora da Graça*. As características ímpares da sua voz e do seu timbre, posicionada num registo de barítono, bem como do seu estilo interpretativo, do qual se destaca a exemplar dicção, tornaram-no num dos porta-estandartes da referida época e num modelo seguido por sucessivas gerações de cantores.

Bibliografia: Almeida, Carlos Manuel (1970) «Emudecem os rouxinóis de Coimbra», *Diário de Coimbra* (24 Set.); Freitas, Divaldo Gaspar de (1972) *Emudecem rouxinóis do Mondego*. São Paulo: Editora Comercial Safady; Rodrigues, A. Martins (s.d.) *O fado e as touradas em Portugal*. Lisboa: Publitur; Sousa, Afonso de (1955) «Breve notícia de uma geração artística em colaboração com o Orfeon Académico» in *Bodas de Diamante do Orfeon Académico de Coimbra: 1880-1955*. Coimbra: Coimbra Editora; Id. (1986) *O canto e a guitarra na década de oiro da Academia de Coimbra (1920-1930)*. Coimbra: Ed. Aut. [2.ª ed., ilustrada]; Id. (1988) *Do Choupal até à Lapa*. Coimbra: Coimbra Editora [2.ª ed.].

AMPARO CARVAS

GOES, Luiz Fernando de Sousa Pires de (n. Coimbra, 5 Jan. 1933). Cantor, autor de letras e compositor. É uma das figuras proeminentes da *canção de Coimbra desde a década de 50. Primo de Almeida d'*Eça e sobrinho de Armando *Goes, começou a cantar em reuniões de amigos do seu tio, aos 14 anos, acompanhado ocasionalmente por Artur *Paredes, Afonso de *Sousa e Francisco *Menano. Frequentou o Instituto de Música de Coimbra (?1946-1949), onde estudou Solfejo com Arminda *Correia. Assumindo a influência de seu tio e de Edmundo de *Bettencourt, foi igualmente influenciado por um conjunto de personalidades de Coimbra, com as quais conviveu: Manuel *Alegre, António *Portugal, Egídio Namorado, Paulo Quintela, Bernardo Santareno, Vitorino Nemésio e Virgílio Correia, e.o. Frequentou o Liceu D. João III, onde pela primeira vez se apresentou em público (1947) com um grupo onde era cantor (com José *Afonso), tendo como instrumentistas A. Portugal, José Dias, Manuel Costa Brás e Manuel Mora. Nessa festa, cantou a polémica canção *A feiticeira*, de Ângelo de Araújo (cantor e compositor ligado à canção de Coimbra), que tinha sido utilizada, com grande contestação académica, no filme *Capas Negras* (então interpretada por Alberto *Ribeiro). Pertenceu ao *Orfeão Académico de Coimbra (onde foi solista no naipe dos barítonos) e ao Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (?1956-1958), prestando também a sua colaboração a

outros grupos, tais como a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra e o Coral dos Estudantes da Faculdade de Letras da mesma universidade. Representando estes organismos, efectuou digressões pelo estrangeiro (Espanha, França, Suécia, Austria, Suíça, EUA, Brasil e África do Sul) e mais tarde espectáculos em televisões estrangeiras (Brasil, Espanha, EUA, e.o.). Licenciado em Medicina pela *Universidade de Coimbra (1958), instalou-se em Lisboa após a licenciatura, aí passando a exercer estomatologia. Em 1952, participou na gravação de um conjunto de oito discos de 78 rpm que incluíam quatro fados por si cantados, acompanhado por António *Brojo, A. Portugal, Aurélio *Reis e Mário Castro. Em 1956 gravou três EP para a Alvorada e, no mesmo ano, voltou a gravar, desta vez em Madrid, para a Philips, em substituição de Fernando Machado *Soares, integrado num grupo paradigmático da produção musical coimbrã, o Coimbra Quintet, também constituído por A. Portugal e Jorge Godinho na *guitarra e Manuel Pepe e Levy Baptista na *viola. No mesmo ano, mas com J. Afonso, J. Dias, L. Baptista e David Leandro, participou na primeira serenata apresentada pela RTP. Os fonogramas gravados na década de 50 registam a primeira fase no percurso artístico de L. Goes, em que o seu estilo composicional e interpretativo se enquadra na tradição coimbrã, sobretudo na linha de E. Bettencourt. Entre 1963 e 1965, cumpriu o serviço militar na Guiné-Bissau, como alferes médico. Regressado à metrópole, reiniciou a sua actividade artística, tendo sido acompanhado pelos guitarristas Carlos *Paredes, João *Bagão,

António *Andias, Aires de Aguiar e Jorge *Tuna e os violas Fernando *Alvim, João *Gomes, António *Toscano, Fernando Neto e Durval *Moreirinhas. Em 1967 gravou um fonograma para a Columbia que contou com o acompanhamento de J. Bagão, F. Neto, Mateus da Silva, C. Paredes (guitarra) e J. Gomes (viola). Neste e nos dois fonogramas seguidamente editados (1969 e 1971), pela Columbia e pela *Valentim de Carvalho, revelam-se as características que o distinguem como renovador da canção de Coimbra. Em 1983, gravou um fonograma para a EMI-Valentim de Carvalho e em 1984, 1985 e 1999 participou em fonogramas com outros intérpretes da canção de Coimbra. Foi homenageado com o grau de grande-oficial da Ordem do Infante D. Henrique (1994), Medalha de Ouro da Cidade de Coimbra (1998), Medalha de Mérito Cultural de Cascais (1998) e pela Academia de Coimbra (1998). Luiz Goes contribuiu para a renovação da canção de Coimbra nos planos literário, musical e interpretativo. As suas letras introduzem novas temáticas no género coimbrão, passando a incluir, além dos temas líricos tradicionais, a desigualdade social, a pobreza, a solidariedade, a distância, as relações de poder, assumindo vincadas características de canção de intervenção social. Enquanto compositor e intérprete, atribui primazia à transmissão dos significados do texto. Nos seus fados e baladas (género para cujo desenvolvimento muito contribuiu), o desenho e a extensão da melodia, a coloração harmónica e a divisão do texto realçam os sentidos, as imagens e os ambientes retratados nas letras. Com

um registo de barítono e uma ampla extensão de voz, as suas interpretações caracterizam-se por um grande dramatismo, sobretudo em frases ou palavras-chave, que são realçadas através de técnicas expressivas como o *rubato*, as suspensões, a declamação, o prolongamento de sílabas, o *vibrato* e as mudanças de registo e de dinâmica.

Bibliografia: Monteiro, Maria do Amparo Carvas (2001) «O fado, a Academia de Coimbra e o intercâmbio cultural luso-brasileiro» in Elisabeth Serafim Prosser (coord.), *Anais do IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Mourinha, Jorge (coord. projecto) (2002) *Luiz Goes: Canções para quem vier: Integral 1952-2002*. EMI-VC [textos que acompanham a caixa comemorativa dos 50 anos de carreira de Luiz Goes]; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Lisboa: Ediclube [2 vols.]. **Discografia:** (1995/1967) *Coimbra de ontem e de hoje*. EMI-VC/VC



Luiz Goes acompanhado por João Moura (guitarra) e José Santos (viola). Coimbra. Fotografia cedida pelo biografado.

[CD/LP]; (1995/1969) *Canções do Mar e da Vida*. EMI-VC/COLU-VC [CD/LP]; (1998/1972) *Canções do Amor e da Esperança*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Paredes, Carlos; Afonso, José; Goes, Luiz (1991/1973) *Carlos Paredes / José Afonso / Luiz Goes*. EMI-VC/COLU-VC [CD/LP]; (2001/1983) *Canções para quase Todos*. EMI-VC/VC [CD/LP]; (1989) *O Melhor de Luiz Goes*. EMI-VC; AAVV (1996) *Fados e Guitarradas de Coimbra*. MOV; (1996) *Homem Só Meu Irmão*. EMI-VC; (2002) *Canções para Quem Vier: Integral 1952-2002*. EMI-VC [4 CD].

AMPARO CARVAS E VIRGÍLIO CASEIRO

GOMES, António Eduardo de Sousa (n. Porto, 6 Jun. 1917; m. Santa Marta de Portuzelo, 29 Jun. 1983). Folclorista. Licenciou-se em Medicina na *Universidade de Coimbra. Com 22 anos, procurou uma localidade rural para exercer a sua profissão, optando por viver na pequena freguesia de Santa Marta de Portuzelo, distante c. cinco quilómetros de Viana do Castelo. Personalidade dotada de uma grande sensibilidade e capacidade de observação, desenvolveu um interesse pelas *danças, cantos e trajes da região. Sem ter recebido uma educação musical formal, era um grande apreciador de *música erudita, ocupando períodos de lazer a escutar discos e a tocar piano. Decorrido apenas um ano da sua fixação em Santa Marta, fundou o Rancho Folclórico de Santa Marta de Portuzelo. A data da fundação, 28 Mai. 1940, é significativa por se tratar do aniversário da Revolução Nacional (28 Mai. 1926) e das Comemorações do Duplo Centenário da Fundação de Portugal e Restauração da Independência. Dirigiu o rancho até 1972, ano em que voluntariamente se afastou da sua direcção. Constituiu, durante este período, uma colecção de trajes da região que posteriormente viria a ser utilizada como referência para a definição das características do traje local. Paralelamente ao rancho, e a partir da sua «cantata», constituiu um grupo vocal e instrumental autónomo, que dirigiu. Desempenhou um papel destacado no desenvolvimento dos *ranchos folclóricos (RF) em Portugal, promovendo a internacionalização dos grupos portugueses. Em 1952 levou aos Jogos Olímpicos de Helsínquia uma delegação do rancho em representação de Portugal. Em 1959 promoveu a fundação, no Brasil, de um grupo folclórico com o seu nome. Na década de 1960 fundou o Festival Internacional de Folclore de Santa Marta de Portuzelo, ao qual conseguiu trazer representantes de diversos países, incluindo grupos do Leste da Europa. Exerceu outras actividades musicais: foi maestro do Coral Polifónico de Viana do Castelo, nos finais da década de 1960, e na mesma década foi compositor, orquestrador e ensaiador de uma peça de *teatro de revista em Santa Marta. Estabeleceu uma estreita relação pessoal e de intercâmbio, ao nível dos RF, com outras personalidades de relevo no campo do *folclore como Gonçalo *Sampaio,

Celestino *Graça e Pedro Homem de *Melo. Foi um impulsionador das festas de Santa Marta de Portuzelo e dedicou muito esforço à promoção turística do Alto Minho. Foi agraciado, em vida e postumamente, com condecorações portuguesas e estrangeiras: o grau de cavaleiro do Ministério da Educação de França, a Medalha de Ouro da Cidade de Viana do Castelo e o galardão de Cidadão de Mérito de Viana do Castelo.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

GOMES, João Figueiredo (n. Rio de Moinhos, Sátão, 15 Dez. 1939). Violista. Começou a estudar *viola de modo autodidacta, em contexto familiar. Com 14 anos estabeleceu-se em Lisboa para trabalhar e estudar. Em finais dos anos 50 começou a frequentar a Escola Duarte Costa [VER Costa, Duarte], onde desenvolveu a aprendizagem da viola. Nesta instituição foi colega e integrou um grupo informal com Fernando *Alvim, Luís Filipe *Roxo, Lopes e Silva, Manuel *Moraes e Troufa Real. Nesse período, frequentou ainda o primeiro de vários cursos de curta duração que Emílio Pujol realizou no *Conservatório Nacional. Cumpriu o serviço militar em Goa, onde ficou detido durante sete meses após a invasão da União Indiana (Dez. 1961). De regresso a Lisboa, foi professor de viola na escola de Duarte Costa e continuou a sua actividade profissional na empresa farmacêutica Roche, onde veio a conhecer João *Bagão. Começou a colaborar musicalmente com este guitarrista, inicialmente em contextos informais, mais tarde passando a integrar o seu grupo (juntamente com António *Toscano e Aires de Aguilar). Com esta formação, e como acompanhador de Luiz *Goes e Augusto *Camacho, participou em inúmeros concertos e digressões ao estrangeiro (África do Sul, Áustria, Brasil, EUA e Suíça). Ainda com L. Goes, participou em vários programas televisivos (com destaque para o *Zip-Zip) e colaborou na gravação de fonogramas, sobretudo enquanto instrumentista (inclusivamente com Carlos *Paredes no LP *Coimbra de ontem e de hoje*), mas também como compositor (*Cantiga para quem sonha*, *Canção para quase todos*, *Última canção de amor*, com textos de autoria de Leonel *Neves). Após a morte de J. Bagão, continuou a colaborar com outros intervenientes da *canção de Coimbra, tendo participado na gravação de fonogramas de A. Camacho e do grupo Serenata de Coimbra (neste último também enquanto compositor, com a canção *Convite*). Já no final do século, começou a acompanhar o guitarrista Alexandre Bateiras, interpretando um repertório baseado na tradição coimbrã, mas também composições originais de autoria desse guitarrista. Denotando uma tendência comum a vários

violistas da canção de Coimbra (p.ex.: António Toscano, Durval *Moreirinhas e José *Niza), compôs algumas canções, apesar de nunca ter aprofundado a faceta de compositor.

Obra musical: *Cantiga para quem sonha* (Leonel Neves) (1972); *Canção para quase todos* (Leonel Neves) (1983); *Última canção de amor* (Leonel Neves) (1983); *Convite* (Francisco Vasconcelos) (1997).

Bibliografia: Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Vol. II. Alfragide: Ediclube.

Discografia: Goes, Luiz (1995/1967) *Coimbra de ontem e de hoje*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Goes, Luiz (1995/1969) *Canções do Mar e da Vida*. EMI-VC/COLU-VC [CD/LP]; Goes, Luiz (1998/1972) *Canções do Amor e da Esperança*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Goes, Luiz (2001/1983) *Canções para quase Todos*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Serenata de Coimbra (1991) *De Coimbra por bem*. Cruz Vermelha Portuguesa; Serenata de Coimbra (1997) *Para o Mundo*. Videofono.

PEDRO ROXO

GOMES, Joaquim Luiz (n. Santarém, 19 Nov. 1914; m. Lisboa, 23 Nov. 2009). Director de orquestra, orchestrador, compositor e instrumentista (clarinete e harpa). Foi um dos mais destacados orchestradores portugueses, sobretudo no âmbito das actividades musicais da Emissora Nacional (EN) e da Radiotelevisão Portuguesa. Começou a aprender música com o seu pai, músico multi-instrumentista (*bândolim, *viola e trombone) e membro da Banda dos Bombeiros Voluntários de Santarém. Aos nove anos ingressou na mesma banda de seu pai, onde tocou clarinete até 1932, altura em que integrou a Banda do Regimento de Caçadores 5 (Lisboa), onde cumpriu o serviço militar. Matriculou-se no *Conservatório Nacional (1932-1941), onde estudou Composição, Instrumentos de Sopro e Harpa. No início da década de 40 ingressou na *Banda Sinfónica da GNR como clarinetista, tornando-se em meados da década o primeiro harpista dessa formação, tendo igualmente desenvolvido intensa actividade enquanto compositor. Em 1952 foi contratado pela EN, onde permaneceu até 1975, assumindo a direcção musical de formações orquestrais. A partir deste período começou igualmente a dedicar-se à composição e à orquestração no âmbito da *música ligeira, colaborando também na produção musical para a *rádio e televisão. Orquestrou canções de vários compositores, nomeadamente de Manuel *Paião e Nóbrega e *Sousa, interpretadas por Maria de Lurdes *Resende, Rui de Mascarenhas, Francisco *José, António *Calvário, Luís *Piçarra, Carlos do *Carmo, e.o. Foi um dos principais protagonistas do *Festival RTP da Canção, tanto como director de orquestra (onde se destacam as edições de 1968 e 1972, nas quais dirigiu todos os momentos musicais) como enquanto orchestrador de várias das canções vencedoras: *O vento mudou* (let. João Magalhães Pereira; mús. Nuno Nazareth *Fernandes; int. Eduardo Nascimento; 1967), *Des-*

folhada portuguesa (let. José Carlos Ary dos *Santos; mús. N. N. Fernandes; int. Simone de *Oliveira; 1969) e ainda *Balada para D. Inês* (let. e mús. José *Cid; int. *Quarteto 1111; 1968). Destaca-se o papel que teve nas primeiras gravações de Fernando *Tordo, assim como a sua orquestração para a canção *Estrela da tarde* (mús. F. Tordo; int. C. do Carmo; 1976). Colaborou enquanto compositor em fonogramas de intérpretes de vários domínios musicais (Amália *Rodrigues, *Duo Ouro Negro, *Sheiks, C. do Carmo, Paulo de *Carvalho, e.o.), destacando-se as composições *L'Automne de notre amour*, *Boquita de sonho*, *Despreendimento*, *Nostalgia*, *Olhos verdes* e *Rosa da noite*, compondo ainda canções para filmes [VER Cinema, Música e]. No âmbito da *música erudita compôs para várias formações (banda filarmónica, conjunto de câmara e orquestra sinfónica), de que se destacam as peças: *Abertura scalabitaniana*, *Abidis*, *Sonata em mi b* (para piano), *Prelúdio concertante* (para harpa e quinteto) e *Mar português*, narrativa sinfónica sobre a *Mensagem* de Fernando Pessoa. O seu estilo composicional caracteriza-se por um discurso harmónico elaborado e imaginativo que complementa a melodia, privilegiando o equilíbrio entre os instrumentos de corda e de sopro numa instrumentação discreta e de grande suavidade, sem contudo deixar de cuidar a função individual dos instrumentos.

Obra musical: *Abertura:* *Abertura scalabitaniana*; *Motivos portugueses* (abertura das suítes). **Bailado:** *Triptico para bailado*. **Canção:** *Canta, Madeira canta*; *Festas da Madeira*; *Nostalgia*; *Fanfarra para cavalaria*; *Fanfarra em parada* — *Passo*; *Fanfarra em parada* — *Trote*. **Fantasia:** *Ecos portugueses*; *Fantasia*; *Primeira fantasia popular*; *Intermezzo*; *Reminiscências*; *Ligeiro*; *Rosa branca ao peito*. **Marcha:** *Infantaria de G.N.R.*; *Marcha concertante*; *O emigrante*. **Música para cinema e televisão:** *Nuno Álvares*, *Herói e Santo*; *Canção de Embalar*; *Madeira*; *Pérola do Atlântico* [música para documentário]. **Poema sinfónico:** *Abidis*; *Nun'Álvares Pereira, herói e santo*; *Poema ribatejano*; *Quadro descritivo*; *Mar português*. **Quinteto:** *Improviso para quinteto sopro e harpa*. **Rapsódia:** *Rapsódia em fado*; *Rapsódia madeirense*. **Sinfonia:** *Sinfonia*; *Sinfonia n.º 2*; *Sinfonia n.º 3*. **Suíte:** *Motivos portugueses* (suíte n.º 2) [com coros]; *Motivos portugueses* (suíte n.º 2) [para pequena banda]; *Motivos portugueses* (suíte n.º 1); *Motivos portugueses* (suíte n.º 1) [com coros]; *Motivos portugueses* (suíte n.º 3) [para pequena banda]. **Suíte sinfónica:** *Pérolas soltas*.

Discografia: Duo Ouro Negro (1967) *O Futuro É Teu*. Columbia-VC [EP]; Nascimento, Eduardo (1967) *O Vento Mudou*. DEC-VC [EP]; Rodrigues, Amália (1967) *Aranjuez, Mon Amour*. Columbia-VC [EP]; Duo Ouro Negro (1968) *Carolina*. Columbia-VC [EP]; Quarteto 1111 (1968) *Balada para D. Inês*. Columbia-VC [EP]; Tordo, Fernando (1969) *The Windmills of Your Mind*. DEC-VC [single]; Borges, Sérgio (1970) *Onde Vais Rio Que Eu Canto*. Columbia-VC [EP]; Tordo, Fernando (1977) *Balada para os Nossos Filhos*. TLD [single]; Mendes, Carlos; Tordo, Fernando (1993) *Os Primeiros Éxitos de Carlos Mendes & Fernando Tordo*. EMI-VC; Banda Sinfónica da GNR (1996) *Joaquim Luís Gomes*:

Abidis; Poema ribatejano; Pérolas soltas; Abertura scalabitana. JSOM.

ANTÓNIO TILLY E HUGO SILVA

GOMES, Jorge Luís Costa (n. Coimbra, 19 Jul. 1941). Guitarrista e professor. Começou a aprender *viola aos 15 anos através do convívio com amigos. Posteriormente, iniciou a aprendizagem da *guitarra, tendo tido como professores Fernando Rodrigues da Silva (irmão do guitarrista Flávio *Rodrigues), Joaquim Ralha, Octávio *Sérgio e José Rodrigues. Entre 1957 e 1959 tocou guitarra com Arménio Assis. Em 1959, fundou um grupo de guitarras em que participaram também António Ralha (guitarra), Manuel Dourado (viola), David Leandro Ribeiro (guitarra), José Maria Barros Ferreira (voz) e Lacerda e Megre (filho) (voz). Entre 1963 e 1967 foi mobilizado para a Guerra Colonial. Após o regresso a Coimbra empreendeu, inicialmente sob orientação do guitarrista José Rodrigues, um estudo em torno da obra de Artur *Paredes e das suas técnicas interpretativas. Na sua aprendizagem, foi igualmente importante o contacto com Afonso de *Sousa (segundo guitarra de A. Paredes), com quem aprendeu a técnica de guitarra introduzida por Paredes, inclusivamente estudando composições não registadas em fonogramas. Entre 1975 e 1981, integrou um grupo que interpretava repertório da *canção de Coimbra, constituído por José *Mesquita (voz), António *Brojo (guitarra), Manuel Dourado e Aurélio *Reis (guitarras). Com esta formação actuou com bastante frequência um pouco por todo o país, tendo realizado os dois primeiros espectáculos públicos de fados e guitarradas, em Coimbra, após o 25 de Abril de 1974. Em 1972 começou a ensinar guitarra e, mais tarde, viola e canto, inicialmente no Centro de Apoio à Juventude, mais tarde na Associação Cristã da Mocidade (1974), na Escola do Chiado (1978) e, desde 1981, na Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra, colaborando ainda com a escola da *Tuna Académica da Universidade de Coimbra. Nos anos 80, licenciou-se em História pela Faculdade de Letras da *Universidade de Coimbra, passando a leccionar essa disciplina no ensino secundário. Foi um dos principais formadores das gerações mais recentes de guitarristas da tradição de Coimbra e um dos principais responsáveis pela manutenção da prática deste instrumento após o declínio da canção de Coimbra provocado pela situação política do pós-25 de Abril de 1974. Aquando do I Seminário do Fado de Coimbra, realizado em Maio de 1978, compôs a canção *Maio de 1978*, tentando criar, através da música, um espírito reconciliador, perante as tensões verificadas durante aquele evento.

Bibliografia: Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*, Vol. II. Alfragide: Ediclube.

Discografia: Branquinho, Manuel (1969) *Manuel Branquinho Canta Fados de Coimbra*. AT [LP]; AAVV (1979) *Fados e Baladas de Coimbra I e II*. VC-VAD [LP]; AAVV (2000) *Cordas do Mondego*. SFACC.

PEDRO ROXO

GOMES, Júlio (n. Lisboa, 24 Mar. 1912; m. Lisboa, 13 Out. 1993). Violista. Começou a tocar *guitarra aos seis anos influenciado pelo pai (também ele guitarrista), tendo optado pela *viola aos dez anos, instrumento que aprendeu de modo autodidacta. Nunca se dedicou exclusivamente à música, mantendo-se empregado dos Caminhos-de-Ferro Portugueses (desde 1927), apesar da sua intensa actividade enquanto instrumentista acompanhador. Em 1938, foi convidado por José *Nunes para integrar o seu conjunto constituído por Egipto de Sousa Amaral Lopes (guitarra) e João Bastos (viola), passando também a acompanhar J. Nunes em espectáculos e no seu programa na Emissora Nacional [VER Rádio]. Em 1956 participou no primeiro programa experimental da RTP. De 1959 a 1969, integrou o *Conjunto de Guitarras de Raul Nery (constituído também por José Fontes *Rocha, segundo guitarra, e por Joel *Pina, *viola baixo). Alcançando grande êxito, esta formação acompanhou Maria Teresa de *Noronha durante uma boa parte da sua carreira e, em seguida, Amália *Rodrigues, que J. Gomes acompanhou durante c. oito anos, em Portugal e no estrangeiro. Acompanhou igualmente os guitarristas Casimiro *Ramos, Jaime *Santos, Domingos *Camarinha e Carlos *Gonçalves. O acompanhamento de J. Gomes não se limita aos elementos básicos que distinguem o papel da viola no *fado — fornecer uma pulsação rítmica regular e um percurso harmónico claro que alicerça a melodia —, dado que o seu estilo interpretativo enriquece a textura entrelaçada do acompanhamento com *contracantos que complementam a voz e a guitarra (incluindo os contracantos executados por esta), o que resulta num bom equilíbrio e numa sintonia entre instrumentos e voz na execução do fado.

Bibliografia: Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1994) «Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado» in Joaquim Pais de Brito (ed.), *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: L94-Electa [catálogo de exposição MNE]; Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Sucena, Eduardo (1992) *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Vega.

Discografia: Raul Nery e o Seu Conjunto de Guitarras (1973) *Raul Nery e o Seu Conjunto de Guitarras*. ALV-RT [LP]; Raul Nery e o seu Conjunto de Guitarras (1973) *A Saudade Aconteceu / Duas Lágrimas de Orvalho / Rua do Silêncio / Não Se Morre de Saudade*. ALV [EP]; Rodrigo (1990) *O Melhor de Rodrigo*. EMI-VC; Noronha, Maria Teresa de (1993) *O Melhor de Maria Teresa de Noronha*. EMI-VC [vol. 2]; Rodrigues, Amália (1997) *Segredo*. EMI-VC [compil. de canções gravadas entre 1965 e 1975]; Rodrigues, Amália (2000) *Tudo Isto É Fado*. EMI-VC.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO

GOMES, Victor Manuel dos Santos (n. Lisboa, 6 Fev. 1940). Cantor. Um dos primeiros intérpretes de *rock'n'roll* em Portugal. Em 1944, os seus pais fixaram residência em Moçambique (Maputo, ex-Lourenço Marques). Entre os sete e os 15 anos viveu num internato de padres salesianos, onde frequentou aulas de Clarinete e integrou o coro da igreja. Começou a interessar-se por *rock'n'roll* através da audição de fonogramas importados da África do Sul reproduzidos por *jukeboxes*. Em 1957, venceu o concurso de novos valores organizado por João Maria *Tudella, *A Hora do Caloiro*, no Rádio Clube de Moçambique, destacando-se no meio artístico local enquanto intérprete de *rock'n'roll*, o que lhe valeu o título de «rei do rock». A partir de então, passou a actuar em espaços de diversão nocturna e, entre 1959 e 1961, residiu e actuou na região de Nampula (norte de Moçambique). Fixou-se em Angola, onde formou o seu primeiro *conjunto, Vítor Gomes e os Dardos (com o qual realizou uma digressão pelo interior do território), sendo-lhe atribuído mais uma vez o título de «rei do rock». Após adquirir experiência artística, fixou-se em Lisboa em 1963 e, por conselho de

J. M. Tudella, contactou e integrou o conjunto de *rock* Gatos Negros, que ensaiava na Trafaria, concelho de Almada. O grupo passou a designar-se Vítor Gomes e os Gatos Negros, desenvolvendo um repertório constituído por êxitos de Elvis Presley, Buddy Holly, Chuck Berry, Little Richard, e.o. Na sequência da primeira apresentação pública, num espectáculo de beneficência (Teatro Capitólio, Parque Mayer, Lisboa, 1963), o grupo foi contratado pelo empresário de *teatro de revista Vasco *Morgado, para participar na revista *Boa noite, Lisboa!*, firmando um contrato para espectáculos em Portugal continental e na Madeira. Na sequência do sucesso do grupo, V. Morgado organizou no Teatro Monumental o concurso Sábados do Twist (também conhecido por «concurso de yé-yé»), evento no qual os Gatos Negros conquistaram o primeiro lugar, o que levou V. Gomes a ser considerado «rei do twist» de 1963. As digressões levaram o grupo aos locais mais recônditos do país, onde, além do repertório comum, apresentava canções tradicionais (p. ex.: *Bailinho da Madeira*) adaptadas aos emergentes estilos de *rock*, de modo a captar a atenção do público em zonas rurais.

A projecção nacional de Vítor Gomes e os Gatos Negros foi potenciada pelo cinema, através da realização de uma longa-metragem em co-produção luso-espanhola, *A Canção da Saudade* (1964, de Henrique de Campos), cujo argumento foi baseado em alguns aspectos autobiográficos do grupo e do próprio V. Gomes. No âmbito da *tournee* que se seguiu à apresentação do filme em Espanha, o grupo realizou várias apresentações com sucesso em Madrid, sendo V. Gomes eleito pela crítica e pelo público como «el cordobés del rock», actuando inclusivamente em vários programas de televisão. A partir de então, o grupo passou a incluir no seu repertório as canções compostas para esse filme (*O twist do Tony*, *Hino dos gatos pretos*, *Tudo dança o rock*), com letras em português, da autoria de João *Nobre (música e letra). Vítor Gomes tentou ainda uma carreira enquanto actor, tendo participado em mais três filmes. Em 1965, problemas internos e a chamada ao serviço militar conduziram à dissolução dos Gatos Negros. Gravou um EP



Victor Gomes e os Gatos Negros. Concurso de twist no Teatro Monumental. Lisboa, 23 Set. 1963. Arquivo do Círculo de Leitores.

com o conjunto Os Siderais, que entretanto o acompanhava quando passou a actuar a solo na *boîte* Maxim. Uma das canções incluídas nesse fonograma foi por si composta, com letra em português (*Juntos outra vez*), tendo alcançado particular sucesso sobretudo entre os conjuntos de baile da época e também entre os combatentes no ultramar. Vítor Gomes negou várias propostas da *Valentim de Carvalho para gravar canções em português (pretendia fazê-lo apenas em inglês), acabando por editar em Portugal pela Feira do Disco (1967) e, em Espanha, pela Marfer. A partir de 1967, passou a exercer actividade em África, inicialmente uma atracção enquanto «rei do yé-yé português», em Moçambique (acompanhado pelo conjunto Os Jovens e por outros conjuntos locais), posteriormente actuando em duo com a cantora de ascendência holandesa Nicky Honey (duo The Blenders) em Moçambique, África do Sul, Zimbabwe e Suazilândia (1968-1969), e desenvolvendo uma carreira a solo na África do Sul (1969-1972). Interrompeu a carreira musical em 1972, passando a residir no Zimbabwe e, posteriormente, em França. Em 1991, instalou-se definitivamente em Portugal, recuperando o grupo Gatos Negros com dois dos seus antigos elementos (Manuel Eixa e José Alberto), passando a actuar como atracção dos anos 60 em espaços de diversão nocturna. Apesar da edição de um fonograma com composições originais e versões em português (1993) e de uma colectânea dos velhos êxitos (1997), o grupo não obteve a projecção que tinha adquirido anteriormente. Vítor Gomes pode ser considerado um dos primeiros artistas no âmbito do *pop-rock em Portugal a evidenciar uma preocupação pelo estilo performativo no seu todo: o desempenho vocal próximo de Elvis Presley, Little Richard ou Buddy Holly; a indumentária à base de fatos de cabedal e uso de luvas; a gestualidade e a movimentação em palco, que, sendo próxima de alguns ídolos do *rock'n'roll* da altura, também incluía alguns aspectos idiossincráticos, como os «saltos à Tarzan» que efectuava, saltos acrobáticos pelos quais ficou conhecido, e.o. Fez ainda questão de estender estas características performativas aos elementos do seu grupo (sobretudo aos guitarristas), que frequentemente o secundavam na intensificação das interpretações, tocando guitarra de joelhos com as costas a tocarem o chão, mimetizando assim grupos estrangeiros. A sua acção enquanto cantor e performer influenciou não apenas uma camada alargada da juventude urbana da época, como também muitos dos conjuntos que surgiram em Portugal nos anos 60.

Discografia: (1967) *Juntos Outra Vez*. Marfer [EP]; (1993) *O Regresso do Rei do Rock*. MOV; AAVV (1997) *Biografia do Pop/Rock*. MOV.

Filmografia: *Canção da Saudade* (1964) (Henrique de Campos); *Sangue no Asfalto* (1965) (Jorge Cabral); *Caçada do Malhadeiro* (1969) (Quirino Simões).

PEDRO ROXO

GONÇALVES, António Cordeiro (n. Alqueidão das Cortes, Leiria, 29 Jul. 1908; m. Caranguejeira, Leiria, 29 Jul. 1996). Regente e compositor. Iniciou os seus estudos musicais aos 12 anos na *banda filarmónica (BF) da sua terra natal, então dirigida por seu tio, João Cordeiro Gonçalves. Quatro anos mais tarde foi eleito contramestre e aos 20 anos era o regente da BF onde havia iniciado os estudos, nunca mais deixando de reger aquele tipo de formações até à sua morte. António Gonçalves terá sido o regente português de BF com a carreira mais longa (68 anos). Foi sargento músico na Banda do Regimento de Infantaria 7, tendo sido destacado para a Banda do Regimento de Infantaria 16 em Évora, onde permaneceu entre 1942 e 1955. Aí acumulou as funções de professor de música na Casa Pia e dirigiu as BF de Vimieiro e Machede. De regresso a Leiria dirigiu as dez filarmónicas do concelho, sendo de destacar o seu trabalho à frente das de Pousos, das Cortes e, sobretudo, da Caranguejeira, que dirigiu durante 36 anos consecutivos até a sua morte. Participou em quatro concursos para BF, tendo obtido o primeiro lugar com as bandas das Cortes (1931), dos Pousos (1968) e da Caranguejeira (1972 e 1978). Autor de c. três centenas de obras para bandas (rapsódias, *marchas, *canções e hinos), de onde se destacam as miscelâneas com temas de *música popular portuguesa, os *arranjos de música litúrgica e as *marchas de rua ainda integradas no repertório das dez BF do concelho de Leiria, com destaque para *Cidade do Lis* e *Os meus 82*. A sua escrita musical caracteriza-se pela simplicidade das estruturas harmónicas e rítmicas. A instrumentação segue o modelo tradicional para bandas. O seu espólio encontra-se repartido entre o museu da Sociedade Artística Musical Cortesense (Cortes, Leiria) e vários familiares. Enquanto militar, maestro, professor, arranjador e compositor, o seu percurso representa um modelo no universo das BF.

Obra musical: [banda filarmónica (req., 3 cl., sax. s. a. t., 3 tr., 2 saxh. a. mib, 3 trb., 2 saxh. bar. ou b. (bar. ou bombard.) saxh. cb. (cb.) e bat. (bomb., prat. e cx.)]. **Canções-marchas:** *Fim-de-festa (Pousos)* (1965); *Fim-de-festa (Vidigal)* (1988); *Paião saúda a banda* (s.d.). **Hinos:** *Hino da Filarmónica da Bidoeira* (1986); *Hino à paz* (1989); *Hino vicentino* (1989); *Hino da Filarmónica de Pataias* (1990); *Hino da Filarmónica Portuguesa de Paris* (1992). **Marchas:** *A princesinha (marchinha)* (1933); *Homenagem aos Pousos* (1944); *Os meus 82* (1990); *Os meus 85* (1993). **Rapsódias:** *Rapsódia n.º 3* (1965); *Rapsódia n.º 4* (1975); *Minimiscelânea* (1980).

Bibliografia: Fernandes, Carlos (1998) «Maestro Cordeiro, a paixão dos 80», *Jornal das Cortes* 1 (10, 5 Set).

PAULO LAMEIRO

GONÇALVES, Carlos dos Santos (n. Beja, 3. Jun. 1938). Guitarrista e compositor. Um dos mais destacados intérpretes de *fado da sua geração. Iniciou a aprendizagem do *bandolim de modo autodidacta, por influência do pai, que tocava o instrumento. Aos 16 anos optou pela *guitarra, aprendendo o repertório do fado através da audição de programas de *rádio, na Emissora Nacional, dedicados a este género. Em 1957 estabeleceu-se em Lisboa, iniciando a sua carreira profissional em espaços de performance de fado (Adega da Anita, Café Lisboa, Lobos do Mar, Nau Catrineta, A Severa, Márcia Condessa, A Toca, O Folclore, Taberna do Embuçado, e.o.) onde acompanhou alguns dos grandes expoentes do género como Alfredo *Marceneiro, Filipe *Pinto, Maria Teresa de *Noronha, Lucília do *Carmo, Argentina *Santos, Fernando *Maurício, Fernando *Farinha, Fernanda *Maria ou Beatriz da *Conceição. A partir de 1969, iniciou uma nova fase do seu percurso artístico, exclusivamente dedicada à colaboração com Amália *Rodrigues, que durou até ao fim da carreira da artista. Acompanhou Amália, com José Fontes *Rocha e, a partir de 1980, como guitarrista principal, tendo acompanhado a cantora nas suas digressões no estrangeiro. A partir da década de 80 musicou um grande conjunto de fados sobre letras de A. Rodrigues seguindo dois processos composicionais: a elaboração de um percurso melódico sobre uma letra já criada pela cantora, ou a composição de um fado sobre o qual a cantora adaptava uma no-



Carlos Gonçalves. Museu do Fado.

va letra. Desde a década de 90, desenvolveu actividade pedagógica, tendo orientado vários jovens guitarristas como Paulo Silva, Bernardo Couto, Bruno de Jesus, e.o. Nos seus fados (dos quais se destacam *Lágrima*, *Grito*, *Amor de mel*, *amor de fel*, *Asa de vento*, *O pinheiro meu irmão*, *Olha a ribeirinha*, *Sou filha das ervas*, e.o.) predominam tonalidades menores, percursos melódicos moldados em forma estrófica sobre a estrutura do texto, realçando palavras-chave e potenciando as características vocais e a capacidade interpretativa de A. Rodrigues. Enquanto acompanhador complementa a melodia principal desempenhada pela voz, através de um suporte harmónico em acordes ou arpejos, figurações melódicas e *contracantos padronizados. O seu domínio técnico do instrumento reflecte-se sobretudo no seu desempenho enquanto solista, que se caracteriza pela articulação clara das notas e pela expressividade do percurso melódico, pontuado com notas longas tocadas com um intenso *vibrato* («gemido»), evocando o estilo de José *Nunes, guitarrista que constituiu uma das suas principais referências.

Obra musical: **Fado:** *Ai Maria*. EMI-VC, 1995/1983; *Ai minha doce loucura*. EMI-VC, 1995/1983; *Alma minha*. EMI-VC, 1990; *Amor de mel*, *amor de fel*. EMI-VC, 1995/1983; *Asa de vento*. EMI-VC, 1995/1983; *Contigo fica o engano*. EMI-VC, 1995/1980; *Cor de lua*. EratoRecords, 2001; *Entrega*. EMI-VC, 1990; *Flor de lua*. EMI-VC, 1995/1983; *Flor do verde pinho*. EMI-VC, 1990; *Fui ao mar buscar sardinhas*. EMI-VC, 1995/1980; *Gostava de ser quem era*. EMI-VC, 1995/1980; *Grito*. EMI-VC, 1995/1983; *Lágrima*. EMI-VC, 1995/1983; *Mar de Amália*. MetroSom, 2005; *Morrinha*. EMI-VC, 1995/1983; *Nasçam os amores*. Columbia/VC, 1981; *Nasci para ser ignorante*. EMI-VC, 1990; *O fado chora-se bem*. EMI-VC, 1995/1983; *O pinheiro meu irmão*. EMI-VC, 1995/1980; *Obsessão*. EMI-VC, 1990; *Olha a ribeirinha*. EMI-VC, 1995/1983; *Perlimpimpim*. 1983; *Romance*. EMI-VC, 1990; *Se deixas de ser quem és*. EMI-VC, 1995/1980; *Sete anos de pastor*. EMI-VC, 1990; *Sou filha das ervas*. EMI-VC, 1995/1983; *Tenho em mim a voz dum povo*; *Vê o menino Jesus*. Columbia/VC, 1981.

Discografia: Ferreira-Rosa, João (1968) *Trova do Vento Que Passa*. PLD [EP]; Rodrigues, Amália (1970) *Covilhã, Cidade Neve*. Columbia-VC; Rodrigues, Amália (1970) *É ou não É*. Columbia-VC; Rodrigues, Amália (1992/1971) *Oiça lá ó Senhor Vinho*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP]; Rodrigues, Amália (1988/1972) *Amália Canta Portugal III / Folclore à Guitarra e à Viola*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP]; Rodrigues, Amália (1974) *Meu Amor É marinheiro*. Columbia-VC; Rodrigues, Amália (1974) *Trova do Vento Que Passa*. Columbia-VC; Rodrigues, Amália; Byas, Don (1988/1974) *Encontro*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Amália Rodrigues (1995/1980) *Gostava de Ser Quem Era*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Rodrigues, Amália (1995/1983) *Lágrima*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (1988) *Folclore à Guitarra e à Viola*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (1990) *Obsessão*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (1992) *Amália Rodrigues no Japão*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (1994) *Cheira a Lisboa*. EMI-VC; Kyao, Rão (1996) *Viva o Fado*. POLY; Anabela (1998) *Origens*. MOV; Rocha, António (1998) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Rodrigues, Deolinda (1998) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Rodrigues, Amália (2000) *Tudo Isto É Fado*. EMI-VC; AAVV (2001) *Guitarras do Fado*. EMI-VC.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO

GONÇALVES, Maria Adelaide Diogo de Freitas (n. Lamego, 25 Nov. 1894; m. Porto, 3 Abr. 1955). Promotora, pianista e professora. Irmã de Ofélia Diogo *Costa e de Maria do Céu Diogo (1896-1966, responsável pela introdução do método pedagógico musical Edgar Willems em Portugal). Iniciou-se no estudo de piano em Coimbra, cidade onde viveu até aos 13 anos, tendo seguido os estudos no Porto, com Luís *Costa, e em Lisboa, onde pontualmente recebia lições particulares de Viana da *Mota. Em 1918 integrou, mediante concurso público, o corpo docente do *Conservatório de Música do Porto (CMP) como professora de Piano, tendo em 1941 sucedido ao seu marido (o músico Joaquim de Freitas Gonçalves) na direcção daquela instituição, lugar que ocupou até à sua morte. Neste cargo, desenvolveu um projecto de renovação do corpo docente na área musical. Apostando no aumento do nível do *ensino de música, criou o Curso de Bailado e um coro feminino. Visando o desenvolvimento do meio musical portuense e a criação de novas oportunidades para os alunos do CMP, fundou em 1948 a Orquestra Sinfónica do CMP. Foi convidada a dirigir a delegação do Porto do *Círculo de Cultura Musical (CCM) (1937), da qual foi presidente até 1954, tendo trabalhado activamente na promoção e divulgação da *música erudita, sobretudo instrumental, no Porto, organizando inúmeros concertos com intérpretes reconhecidos mundialmente. No âmbito do seu trabalho no CCM convidou intérpretes, maestros e orquestras de relevo, entre os quais: Wilhelm Backhaus, Cláudio Arrau, Wilhelm Kempff, Guilhermina *Suggia, Pierre Fournier, Andrés Segóvia, Karl Böhm, John Barbirolli, e.o.; Orquestra de Câmara de Estugarda, Orquestra de Câmara de Berlim, Orquestra Filarmónica de Barcelona, e.o. Apresentou-se sobretudo em recitais no Porto e em Lisboa, acompanhando a sua irmã. Fundou o Trio Portuense, com Katherine Hickel Carneiro e Luís Antunes e, em 1948, formou um duo com Guilhermina Suggia.

LEONOR LOSA

GONÇALVES, Nuno Camacho (n. Lisboa, 21 Mar. 1945). Contrabaixista. Iniciou estudos musicais aos sete anos, com aulas particulares de piano. Naquele que foi o seu primeiro contacto com o *jazz*, assistiu ao concerto da orquestra de Count Basie em 1956 (Teatro Monumental, Lisboa), o que despertou o seu interesse por este domínio musical. Tendo começado a tocar no *Hot Clube de Portugal (HCP) em 1960/1961, ali acompanhou músicos da geração anterior como Rui *Cardoso, Paulo *Gil, Vasco Henriques, Justiniano Canelhas, Manuel Jorge *Veloso e António José Veloso e também os

seus contemporâneos como Rão *Kyao ou Marcos Resende, sendo durante alguns anos o único contrabaixista com actividade regular. Nos anos 70 participou em concertos e *jam sessions* com Maria *Viana, Maria *João, Pony Poindexter e Steve Potts, bem como em programas de televisão no domínio da *música popular portuguesa. No início dos anos 70 pertenceu à direcção do HCP. Admirador do *bebop*, músico de ampla sonoridade e «balanço», foi um dos primeiros instrumentistas da sua geração a suceder aos músicos amadores da geração de 60.

Discografia: *Jazz como sideman*: Coronel, Alberto (1985) *Just for Kicks*. Ed. Aut. [single].

MANUEL JORGE VELOSO

GONZO, Paulo (Alberto Ferreira Paulo) (n. Lisboa, 1 Nov. 1956). Cantor, compositor, autor de letras e intérprete (*harmónica). Na adolescência interessou-se pelos géneros de música americana, especialmente pelo *blues*, e aprendeu a tocar harmónica diatónica através da audição de fonogramas de harmonicistas como James Cotton, Peter Ramsey, Cary Bell, e.o. Estudou Artes Decorativas na Escola António Arroio, em Lisboa (1972-1975) e trabalhou como gráfico e paginador no jornal *Expresso* (1975-1985). Em 1975 conheceu João Allain (guitarra), Artur Pais (baixo eléctrico) e José Carlos Cordeiro (voz), recém-regressados de Angola, onde tocavam juntos há algum tempo em formações de *blues*, género pouco interpretado no panorama musical português. O desejo de formar um agrupamento de *blues* levou à constituição, nesse ano, da Go Graal Blues Band. A primeira formação do grupo incluía Tony e J. Allain (guitarras eléctricas), A. Pais (baixo eléctrico), J. C. Cordeiro (voz principal), P. Gonzo (voz e harmónica) e Zito (bateria), substituído em 1976 por Raul Barrigas dos Anjos. Entre 1975 e 1979, a actividade do grupo, que entretanto incluiria na formação Augusto Mayer (harmónica), António Ferro (baixo) e João Esteves (guitarra eléctrica), foi dedicada à realização de concertos por todo o país, nomeadamente em festas de finalistas e bares, tendo sido uma das bandas que mais tocou no bar lisboeta Zodiaco, que na década de 70 se constituiu como um local de encontro de músicos e intervenientes do meio musical português, sobretudo ligados à *rádio e à televisão. Do repertório que o grupo interpretava destacam-se composições de Champion Jack Dupree, Howlin' Wolf, Otis Spann, Muddy Waters, John Lee Hooker, Buddy Guy, e.o., e algumas composições originais. Paralelamente, participaram em programas de rádio da autoria de Jaime Fernandes, Rui Morrisson, Paulo Coelho, e.o., dedicados ao *blues*. Foi através de Jaime Fernandes e Rui Morrisson que gravaram em 1977

nos estúdios da Rua do Quelhas as suas primeiras composições, que passaram a ser difundidas nesses programas. Em 1979, o grupo editou o primeiro fonograma para a editora IMAVOX. Intitulado *Go Graal Blues Band*, incluía apenas composições e textos originais, na sua maioria da autoria de J. Allain e P. Gonzo. Posteriormente à edição do fonograma, o grupo apresentou-se no *Coliseu dos Recreios de Lisboa, num concerto bastante aclamado pela crítica, que destacou o virtuosismo de J. Allain e a «revelação» P. Gonzo, que a partir desse concerto substituiu J. C. Cordeiro como cantor principal. Em 1981, aquando da edição do *single Lay Down* restavam, da formação inicial, J. Allain e P. Gonzo. Os músicos Tó Andrade (baixo eléctrico, 1981-1982 e 1986-1987), Hippo Birdie (bateria, 1981-1982), Fernando Delaere (baixo eléctrico) integraram igualmente o agrupamento. Reconhecida ao grupo competência na execução musical e uma sonoridade que se aproximava à dos grupos internacionais, actuaram nas primeiras partes de concertos de grupos como



Paulo Gonzo. Estádio do Restelo, Lisboa, 1996. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

Can, Amon Düül, Buddy Guy e Terje Rypdal. Na década de 80 o estilo musical do grupo aproximou-se mais do *rock*, apesar de manter influências do *blues*. Em 1985, P. Gonzo decidiu encetar uma carreira a solo, gravando o *single So Do I*, para a editora Discossete, que obteve um considerável sucesso de vendas (mais de 15 000 unidades vendidas) e que o cantor viria a regravar e a incluir em fonogramas posteriores. Este facto captou a atenção de Carlos Pinto, ex-administrador delegado da *Polygram Portugal e que em 1984 regressara ao país para o cargo de administrador delegado da editora CBS, que nesse ano começou a operar em Portugal. Paulo Gonzo foi, em 1986, um dos primeiros intérpretes contratados na gestão de C. Pinto para integrar o catálogo de artistas portugueses da CBS Portugal (em 1991 passou a denominar-se SONY), o que desempenharia um papel central no percurso comercial do intérprete. Das restantes colaborações ao longo da carreira a solo, destaca-se Luís Oliveira, que foi o produtor musical, compositor ou co-autor de muitas canções editadas em fonograma até 1993, e Pedro Malaquias, que a partir do início da década de 90 foi um dos principais colaboradores na autoria das letras das suas canções. O seu primeiro LP, *My Desire* (1986), incluía versões de canções de Charlie Midnight, Dan Hartman, Daniel Lavoie e Jimmy Scott e ainda uma interpretação de *These Arms of Mine*, de Otis Redding, que foi o primeiro *single* a ser extraído do álbum. Até ao final da década de 80, gravou mais três fonogramas, os *singles Stay* e *Can't Be With You Tonight* (1987 e 1989) e o *maxi-single My Girl / She Knocks Three Times* (1988), que obtiveram um relativo sucesso comercial, complementado com participações em programas de televisão e espectáculos nos principais recintos. Na transição para a década de 90, P. Gonzo redimensionou a sua carreira, procurando redefinir o seu estilo musical e interpretativo. Quando em 1992 gravou *Pedras da Calçada*, o primeiro álbum em que interpretou canções em português, o repertório distanciou-se dos estilos *blues* que até aí interpretara maioritariamente e aproximou-se da canção de cariz romântico atendendo a preocupações comerciais, mas sobretudo a um desejo de experimentar cantar em português. Apesar do diminuto sucesso comercial, *Pedras da Calçada* inclui a sua canção mais popular, *Jardins proibidos* (let. P. Malaquias; mús. Luís Oliveira e P. Gonzo). Em 1995, travou conhecimento com o músico e produtor francês/bretão Frank Darcel (co-fundador do grupo de *rock* francês Marquis de Sade e produtor de fonogramas de Pascal O' Bispo, Etienne Daho e, em Portugal, *Quinta do Bill e *GNR), que produziu musicalmente quatro fonogramas do cantor até ao

final do séc. xx. Em 1995 foi editado *Fora de Horas*, que contou com a colaboração de Rui Reininho e Pedro *Abrunhosa (compositor e autor das letras de duas das canções que mais se destacaram, *Acordar* e *Lugares*). Em 1996, a excelente recepção à canção *Jardins proibidos* interpretada na primeira parte de um concerto de Tina Turner no Estádio do Restelo levou a que gravasse uma nova versão da canção (em português e em dueto com Olavo Bilac [VER Santos e Pecadores]), que viria a ser incluída em *Dei-Te quase tudo* (1997). Produzido por F. Darcel e L. Oliveira, e maioritariamente composto por novas versões de canções anteriormente editadas em *Pedras da Calçada* e *Fora de Horas*, o fonograma tornou-se um dos mais vendidos de sempre em Portugal por um intérprete português (sêxtupla Platina, 250 000 unidades vendidas e 24 semanas como número 1 no *top* de vendas nacional) e projectou a carreira de P. Gonzo para um mediatismo e um sucesso sem precedentes. Uma das canções originais do fonograma, *Dei-te quase tudo*, tornar-se-ia uma das suas canções mais popularizadas e difundidas pelas rádios portuguesas. Em 1998 foi editado *Suspeito*, que conta com a participação especial de James Cotton, uma das principais referências do *blues* e do próprio intérprete. Foi-lhe atribuído o galardão Disco de Platina. Em 1999, o sucesso da canção *Jardins proibidos* levou a que se tornasse o título da terceira telenovela produzida pelo canal de televisão privado TVI, *Jardins Proibidos* (transmitida em 2000), na qual P. Gonzo foi responsável pela banda sonora e que tem como canção de générico *Jardins proibidos*, igualmente incluída pela editora SONY-CBS em *Sony Music 100 Years: Sound-track for a Century* (1999). Em 1999 foi editado *Ao vivo Unplugged*, gravado nos Estúdios Valentim de Carvalho com a participação de Bernardo *Sasseti, R. Reininho, Tim e Zé Pedro (*Xutos & Pontapés). Entre 1997 e 1999 desenvolveu uma intensa actividade de concertos em Portugal (Coliseu dos Recreios de Lisboa, Pavilhão Atlântico, e.o.) e no estrangeiro, nos EUA (Providence, Boston, Miami, New Jersey), Ásia (Macau, Hong Kong), África (Angola, Cabo Verde, Moçambique) e Europa (França, Alemanha, Itália, Luxemburgo, Áustria, Suíça), actividade que prefere à gravação em estúdio, sobretudo porque encara a música como um modo de comunicar com o ouvinte, de amplificar ou enfatizar emoções e redimensionar contextos e experiências de vida. O seu estilo interpretativo é marcado por uma voz de timbre grave e rouco, com preocupação no uso das dinâmicas, na dicção e na prosódia.

Discografia: Go Graal Blues Band (1979) *Go Graal Blues Band*. IMA [LP]; Go Graal Blues Band (1980)

They Send Me Away / Outside. IMA [single]; Go Graal Blues Band (1981) *Touch Me Now / Lay Down*. RCS [single]; Go Graal Blues Band (1982) *White Traffic*. VAD [LP]; Go Graal Blues Band (1983) *Black Mail*. VAD [mini LP]; Go Graal Blues Band (1983) *Casablanca / Wild Beat Blues*. VAD [single]; Go Graal Blues Band (1983) *Dirty Brown City*. VAD [single]; Go Graal Blues Band (1983) *Go Graal Blues Band: 1979-1983*. VAD [LP]; Go Graal Blues Band (1983) *Lonely*. VAD [single]; (1985) *So Do I*. Materfônus-DIS [maxi-single]; (1986) *My Desire*. CBS Portugal [LP]; (1986) *Somewhere in the Night*. Materfônus-DIS [maxi-single]; Go Graal Blues Band (1987) *Smell / Walkin'*. SCH-TRANS [single]; Go Graal Blues Band (1987) *So Down Train*. TRANS [LP]; (1987) *Stay*. CBS Portugal [single]; (1988) *My Girl / She Knocks Three Times*. CBS Portugal [maxi-single]; (1989) *Can't Be With You Tonight*. CBS Portugal [single]; (1992) *Pedras da Calçada*. SONY; (1993) *My Best*. SONY; (1995) *Fora d'Horas*. Columbia; AAVV (1996) *A Idade do Pecado*. MCA; (1997) *Quase tudo*. SONY; (1998) *Suspeito*. SONY; (1999) *Ao vivo Unplugged*. SONY.

HUGO SILVA

GOUVEIA, Deonilde (n. Viana do Castelo, ?1900; m. ?1-8 Ago. 1947). Actriz e cantora. Iniciou a sua carreira como atriz nos anos 10, integrando durante 14 anos diversas companhias de «teatro ligeiro» (Armando *Vasconcelos, José Loureiro, António Macedo e Macedo de Brito), actuando em Portugal e no Brasil. Durante uma digressão ao Brasil (1918), estreou-se a cantar *fado em público, actividade que manteve depois do seu regresso a Portugal, actuando em importantes espaços de performance desse género em Lisboa (Retiro da Severa, Café Luso, Café Mondego, Retiro dos Marialvas e Solar da Alegria, onde foi directora artística juntamente com Júlio *Proença, 1931). Também actuava em contextos privados (em meios aristocráticos e políticos). Participou igualmente nas *operetas *Bairro Alto* (São Luiz, 1927) e *História do fado* (TMV e *Coliseu dos Recreios de Lisboa, 1930). A sua carreira esteve também ligada ao meio tauromáquico, actuando em festas do Grupo Tauromáquico Sector 1 e cantando letras de sua autoria com referências a esse meio (*Tarde de toiros* e *Campinos*, e.o.). Retirou-se da vida artística c. 1945.

Bibliografia: *Guitarra de Portugal* 9 (204): 1-2; Machado, A. Vítor (1937) *Idolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves; s.a. (1930) «Festas do fado», *Guitarra de Portugal* 9 (202): 10;

LEONOR PEREIRA E JOÃO SILVA

GRAÇA, Celestino Pedro Louro da Silva (n. Grainho, Santarém, 9 Jan. 1914; m. Santarém, 24 Out. 1975). Etnógrafo e jornalista. Enquanto promotor e estudioso, contribuiu de forma decisiva para a divulgação da cultura ribatejana. Através do desempenho de cargos institucionais, organizou diversos eventos culturais no domínio do *folclore e incentivou a actividade de *ranchos folclóricos da região, sendo ele próprio fundador de alguns deles. Empenhado no estudo de tradições locais, não deixou na

área da etnografia qualquer obra escrita, tendo-se dedicado, acima de tudo, à realização de palestras. Entre 1953 e 1974 foi secretário-geral da Feira do Ribatejo, evento cuja organização reestruturou, criando uma comissão executiva, constituída por secretários responsáveis pelos diversos pelouros. O sector do folclore viria a ser liderado por João Moreira. Em 1958, no âmbito da V Feira do Ribatejo, promoveu o I Festival Internacional de Folclore, posteriormente designado Festival Internacional de Folclore Celestino Graça. Em 1970, este evento foi em muito responsável pela participação de Portugal na fundação do CIOFF (Conselho Internacional de Organizadores de Festivais de Folclore). Celestino Graça foi o delegado fundador da comitiva portuguesa. O gosto pela música e *danças ribatejanas levou-o a interessar-se pela etnografia local, tendo dirigido ao longo de vários anos a Associação Académica de Santarém, que fundou em 1931. Sob a alçada desta, fundou também o Grupo Infantil e o Grupo Académico de Danças Ribatejanas (1953). Para além destes, fundou ainda o Rancho dos Pescadores do Tejo (1955) e o Grupo do Bairro de Santarém (1956). O espírito empreendedor deste «homem do Grainho», como se apelidou, proporcionou a estes grupos uma próspera carreira nacional e internacional. Exerceu também uma acção formativa, através da recolha musical e recriação de trajes e danças, projecto que contou com a colaboração do músico Bertino Martins. Os materiais produzidos pertencem ao espólio do Grupo Académico de Danças Ribatejanas. Como forma de reconhecimento pela sua obra, o poder local ergueu-lhe um busto, inaugurado em Santarém a 17 Set. 1977.

Ver também: Folclorização.

Bibliografia: AAVV (1978) *In memoriam Celestino Graça (1914-1975)*. Santarém: Gráfica Galdete; Graça, Celestino (1954) «Cultura do cânhamo» in *A terra e o homem*. Santarém: s.e.

CARLA RAPOSEIRA

GRÁCIO. Apelido de uma família de construtores de guitarras, constituída por três gerações: João Pedro Grácio iniciou a tradição da família, continuada pelos seus filhos, João Pedro Grácio Junior e Quim (Joaquim Pedro) Grácio e pelo neto Gilberto Grácio (filho de J. P. Grácio Júnior).]

(1) João Pedro (n. Coimbrão, Leiria, 27 Mai. 1872; m. Coimbrão, Leiria, 1 Mar. 1962). Construtor de *instrumentos musicais. Foi o patriarca de uma grande família de guitarreiros. Cinco dos seus 12 filhos foram construtores. Fundou a sua oficina em Lisboa, na Rua da Boavista, em 1890. Com o eclodir da guerra, em 1914, Grácio viu-se obrigado a regressar à sua terra natal, continuando a produzir instrumentos pa-

ra as *tunas da região e para os estudantes de Coimbra. Usava então, nos instrumentos que fabricava, a seguinte etiqueta: «A Lusitânia / João Pedro Grácio / Fabricante de guitarras, bandolins, bandoletas, bandurras, violas francesas, violões, cavaquinhos, etc. / Premiado na Exposição Universal de 1910 / Coimbrão.» Os instrumentos de J. P. Grácio, no seu fabrico, rivalizam em qualidade com os dos irmãos António Victor Vieira e Augusto Vieira, em Lisboa. Este facto, bem como o desejo de conquistar uma clientela mais exigente, de profissionais, levou-o mais tarde ao restabelecimento de uma oficina na capital, a Guitarraria Leiriese, no Largo de São Martinho (ao Limoeiro), fundada c. 1922. Esta oficina havia sido fundada em 1904 pelo guitarreiro João Rodrigues da Rosa e atraía muitos guitaristas célebres como *Petroliño, *Armandinho, Artur *Paredes e Francisco *Menano. Aí se iniciaram os seus filhos João Pedro *Grácio Júnior, Quim (Joaquim Pedro) *Grácio, José Pedro, Manuel, Jorge *Ulisses e Victor. Este último acabou por abandonar a *construção de instrumentos musicais tornando-se relojoeiro. Todos eram instrumentistas e chegaram a criar, sob a direcção do pai, a Troupe Musical Os Grácios. A Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa [VER Arquivos, bibliotecas e museus, 35.] possui um exemplar de guitarra construído por J. P. Grácio, em Lisboa. O Museu da Música Portuguesa [VER Arquivos, bibliotecas e museus, 8.] possui uma outra de c. 1910.

PEDRO SALSA CRISÓSTOMO

(2) João Pedro [Grácio] Júnior (n. Coimbrão, Leiria, 25 Jul. 1903; m. Agualva, Cacém, 7 Mai. 1967). Construtor de instrumentos musicais. Filho de João Pedro *Grácio, cujos ensinamentos aperfeiçoou no sentido de melhora de som, acabamento e escalas adequadas aos diferentes instrumentos da mesma espécie (Simões 1974: 125). Foi, de entre os filhos de J. P. Grácio, quem conquistou maior fama entre os construtores de *guitarras do séc. xx. Para além do trabalho de qualidade e perfeição, esteve sempre aberto a sugestões dos seus clientes e amigos, entre os quais se contava Artur *Paredes. Graças ao diálogo entre Paredes e Grácio Júnior, este construtor aperfeiçoou o modelo da guitarra de Coimbra. Foi igualmente executante de guitarra e admirador de *Petroliño, de quem foi aluno, e *Armandinho, com quem dialogou igualmente sobre as características do modelo da guitarra de Lisboa, desenvolvido principalmente nas suas oficinas. Grácio Júnior fundou, em 1947, a sua oficina nas Escadinhas da Ponte Nova, n.º 6, na Agualva, Cacém, que se manteve até ao final do século. Aí fabricou guitarras, *bandolins e *violas para os mais célebres executantes do séc. xx, entre os quais

se contam os nomes de Artur e Carlos *Paredes, João *Bagão, José *Nunes, Jaime *Santos, Raul *Nery, Francisco *Carvalhinho e Fontes *Rocha (guitarras) e ainda os de Santos Moreira, Júlio *Gomes, Pedro Leal, Pais da Silva, José Inácio e Fernando *Alvim (violões). A última guitarra que fabricou foi para Carvalhinho. Ver também: Canção de Coimbra; Fado; Construção de instrumentos musicais.

PEDRO SALSA CRISÓSTOMO

(3) Quim (Joaquim Pedro) (n. Coimbrão, Leiria, 21 Mai. 1912; m. Corroios, 17 Dez. 1993). Construtor de instrumentos musicais. Foi um dos filhos de João Pedro *Grácio que se destacou no fabrico de *guitarras, *violões, *bandolins, violinos e arcos de violino. Evidenciou uma atitude de experimentalismo constante e inovação perante as técnicas de construção. Quim Grácio (como era conhecido no meio) cedo se distinguiu dos irmãos, separando-se da oficina paterna em 1950, altura em que investiu numa fábrica de cutelaria até 1956, ano em que fundou com José Duarte *Costa uma oficina de apoio a uma escola de viola que este havia criado na sua residência na Calçada da Picheleira e, posteriormente, localizada na Avenida João XXI, em Lisboa. Fez experiências várias em colaboração com os guitarristas Artur *Paredes e João *Bagão — tendo construído para este último uma guitarra em madeira de plátano com boca oval e fundo facetado, além das barras de harmonia que eram talhadas em cunha, por forma a reduzir a superfície de colagem ao tampo harmónico. Em 1960 foi para os EUA, trabalhando na oficina de um construtor de violinos e arcos, em Chicago, com quem aperfeiçoou as suas técnicas. De regresso a Portugal, em 1973, morou primeiro na Avenida do Mar, na Costa de Caparica, e mais tarde na Sobreira de Caparica, onde se dedicava sobretudo ao restauro de instrumentos de arco.

Ver também: Construção de instrumentos musicais.

PEDRO SALSA CRISÓSTOMO

(4) Gilberto Marques (n. Lisboa, 12 Mai. 1936). Construtor de instrumentos musicais. Neto de João Pedro *Grácio, continuou a construção de guitarras, actividade em que se destacou a sua família. Herdeiro desta tradição familiar, iniciou a sua actividade aos 12 anos (1948), tornou-se assistente do pai, João Pedro Grácio Júnior, até à morte deste em 1967. A partir dessa data manteve em funcionamento a sua oficina em Agualva, Cacém. Gilberto Grácio construiu *bandolins e *violões de fado e, em colaboração com o guitarrista José Fontes *Rocha, realizou em 1969 um primeiro modelo híbrido de guitarra (forma e tiro de corda de Coimbra, com barras harmónicas, cabeça e



Gilberto Grácio na sua oficina. Cacém, 1999. Museu do Fado.

voluta e ornamentos do tipo de Lisboa). Em 1972, por sugestão de Carlos *Paredes, construiu um «guitarrão» (com o corpo de uma guitarra de Coimbra, associado a um braço com o comprimento de corda vibrante da viola). Ainda nos anos 70 decidiu reactivar a oficina de Coimbrão (Leiria), onde passava largas temporadas, fazendo todo o processo de preparação das madeiras, dobragem das ilhargas, montagem nas formas e corte dos braços, realizando apenas os acabamentos na oficina de Agualva, onde atendia os clientes e convivia com os amigos, formando uma tertúlia sobre a guitarra portuguesa. Em 1998 foi homenageado em sessão pública no Casino do Estoril pelos 50 anos de carreira, pela Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado. A Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa tem uma guitarra construída por G. Grácio em 1966, de Alcino *Frazão, da colecção Carlos *Zel. Ver também: Construção de instrumentos musicais.

Bibliografia: Cabral, Pedro Caldeira (1999) *A guitarra portuguesa*. Alfragide: Ediclube. Simões, Armando (1974) *A guitarra: Bosquejo histórico*. Évora: Tip. Eborauto.

PEDRO SALSA CRISÓSTOMO

GRANDE NOITE DO FADO. Evento promovido anualmente pela agremiação Casa da Imprensa no *Coliseu dos Recreios de Lisboa (CRL). Consiste num programa extenso em que a exibição do *fado é central, com um concurso de

cantores amadores entre bairros de Lisboa. Os concorrentes disputam taças concedidas aos vencedores individuais e também às agremiações de desporto e *associações recreativas a que pertençam. A decisão acerca dos vencedores compete ao público com os seus aplausos, cuja duração é cronometrada. A, ou o, fadista, cuja ordem de actuação é sorteada, que for aplaudido durante o maior espaço de tempo será o vencedor. Em complemento ao concurso, exibem-se fadistas profissionais e outros artistas. O programa varia de ano para ano, mas pode incluir nomes consagrados do fado, artistas de *teatro de revista, números de travestis, músicos e quadros de revista. A primeira *festa no CRL, realizada em 1951, tinha o objectivo de beneficiar, dentro da Casa da Imprensa (criada em 1935), o cofre de pensões para viúvas e órfãos dos jornalistas. Algumas casas de fado, como a Adega Mesquita e O Faia, cederam os seus fadistas, participando também actores, como João Villaret e Vasco Santana. A Grande Noite de Fado realizou-se pela primeira vez em Dez. 1953, tendo ganho o primeiro prémio a fadista Esmeralda Amoedo, em representação do bairro de Campo de Ourique. Desde meados dos anos 50 até 1974, este evento manteve o concurso dos bairros de Lisboa. Em 1975 foi substituído por um espectáculo de canção revolucionária no CRL. No ano seguinte, a 6 Mar., «retoma-se a tradição que já implantou fundas raízes populares», segundo escreveram os organizadores, e voltou, com uma grande ovação a Amália *Rodrigues, a festa anual do fado, muitas vezes

chamada «a grande maratona do fado». A partir daqui, e até meados dos anos 80, criou-se a ideia da Grande Noite como veículo de acesso ao profissionalismo e ao estrelato, numa espécie de mito baseado em fadistas como *Camané, que, após terem saído vencedores, ascenderam ao universo profissional. O facto de a idade destes concorrentes oscilar maioritariamente entre os 26 e os 35 anos poderá ter contribuído também para a criação de grandes expectativas em relação à importância da vitória, a qual é sempre anunciada já ao amanhecer do dia seguinte. Assim, o número de concorrentes aumentou substancialmente, chegando a atingir a meia centena durante a época áurea dos anos 80. A partir desta altura também se verifica um aumento dos conflitos entre claque de bairros rivais, cujos contornos são difíceis de definir mas com ecos em relatos de jornais, como o do *Portugal Hoje* de 22 Mar. 1982, cujo título era «Saída de emergência do Coliseu destinada a pôr júri a salvo» e que conta o modo como a população invadiu literalmente o palco como protesto contra a contagem do tempo dos aplausos do público e suas claque. O jornalista Neves de Sousa, organizador do evento durante 25 anos, conta que «havia claque tão organizadas, que abria a bilheteira e uma hora depois estavam esgotados os bilhetes. Chegavam lá os mentores dos bairros, como Mouraria, Alfama e Bairro Alto, e os seus comandantes de claque arregimentavam sectores distribuídos pelo público». A partir de 1988, o evento passou a ter uma data regular, coincidindo com as Festas de Lisboa celebradas no



Grande Noite do Fado. Edgar Nogueira (guitarra) e José Carvalhinho (viola) acompanhando uma das concorrentes. Coliseu dos Recreios de Lisboa, 1993. Fotografia cedida por José La Feria.

mês de Jun., de que integra o programa. Todos os anos, apetrechadas com merendas, almofadas e cobertores, famílias inteiras cumprem esta romagem que conhecem de anos anteriores, preparando-se para uma noite inteira sem dormir. Com a transmissão televisiva e a proibição de consumo de alimentos e bebidas na sala, o espectáculo ganhou um outro carácter, mantendo-se, no entanto, a organização. Semanas antes do evento, em clima de grande nervosismo, é feita uma pré-selecção dos fadistas pelos próprios guitarristas que os irão acompanhar. Uma semana depois de publicados os nomes dos concorrentes pré-seleccionados em vários jornais diários como o *Diário de Notícias* e o *Correio da Manhã*, faz-se a apresentação, em sessões de fados reservadas aos sócios das colectividades, dos fadistas que os vão representar. É neste ambiente bairrista que se configura um apoio e uma protecção que serão essenciais na noite em que tudo se joga, tornando a Grande Noite do Fado num acontecimento único, vivido pela cidade e pela comunidade dos fadistas amadores de uma forma intensa, quer se esteja no palco, na plateia ou nos bastidores, onde se espera por vezes dez a 12 horas para actuar.

Ver também: Marchas Populares de Lisboa.

Bibliografia: Costa, Catarina Alves (1994) «A Grande Noite do Fado» in Joaquim Pais de Brito (ed.), *Fado, vozes e sombras*. Lisboa: MNE-Electa.

CATARINA ALVES COSTA

GREEN WINDOWS. VER Quarteto 1111.

GRUPO DE MÚSICA ANTIGA DE LISBOA (GMAL). Primeiro conjunto vocal e instrumental de índole profissional, com uso de réplicas de instrumentos antigos, dedicado ao repertório musical dos séc. XIII a XVI. Surgiu informalmente em 1963 com a finalidade de dar sequência aos cursos práticos de música antiga dirigidos na *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) por Safford Cape, no termo de três primaveras consecutivas, de 1961 a 1963. A apresentação pública só ocorreu em 1964, sem que o grupo tivesse ainda designação própria; esta ficou definitivamente estabelecida em Mai. 1965. A direcção musical do GMAL esteve a cargo de Duarte Lino Pimentel, que era igualmente executante de flautas de bisel, enquanto sua



Grupo de Música Antiga de Lisboa. Da esquerda para a direita: António de Oliveira e Silva, Duarte Lino Pimentel, Raquel Botelho, Helena Cláudio, Helena Lamas Pimentel, Pilar Levy, Maria de Macedo e Manuel Morais. 31 Jan. 1966. Arquivo do INET-MD.

esposa, a pianista Helena Lamas *Pimentel, tratava dos aspectos práticos de organização e apresentação dos concertos, onde por vezes tocava percussão. Constituído por sete a nove elementos, jovens músicos profissionais à excepção do director — que detinha, contudo, o curso geral de Piano e Composição do *Conservatório Nacional —, cobrava cachês compreendidos entre mil e dois mil escudos (aproximadamente entre cinco e dez euros) por participante e por actuação (normalmente, treze mil e quinhentos escudos por concerto (aproximadamente 67 euros), montantes na época considerados dignos, embora relativamente modestos, sendo que uma parte se destinava à compra de partituras e instrumentos. As violas de arco e, inicialmente, o alaúde eram cedidos pela FCG. Foram membros do GMAL as sopranos Raquel Botelho e Jennifer *Smith, a meio-soprano Helena Cláudio, o tenor Fernando *Serafim, o barítono Orlando Worm, os instrumentistas de arco António de Oliveira e Silva, Ana Bela *Chaves, Maria de Macedo, Pilar Levy e Clélia Vital, os guitarristas/alaudistas Manuel *Morais, Duarte *Costa e Francisco Ávila e a flautista Catarina Latino. O tenor Manuel Lisboa, a cravista Cremilde Rosado *Fernandes, o trombonista Emídio Coutinho e Adriana Latino, em flauta, colaboraram ou participaram ocasionalmente em concertos ou gravações; o logótipo foi dese-

nhado pelo arquitecto Raul Lino em Fev. 1966. Entre 28 Out. 1964 e 29 Set. 1970, datas dos primeiro e último concertos, o GMAL apresentou-se por todo o país e ainda, por várias vezes, na Bélgica e em França, somando 67 actuações documentadas. A execução das peças musicais baseava-se em transcrições de S. Cape, depois complementadas por outras de Manuel *Joaquim, Emilio Pujol e Higinio Anglés. O grupo gravou para a RTP (1964, 1967 e 1969), para a Emissora Nacional (1965, 1967 — três vezes —, 1968 e 1969 — três vezes), para a Radiotelevisão belga (1965 e 1968) e para a ORTF em França (1968). Pouco tempo depois da sua formação participou numa gravação discográfica do Coro Gulbenkian, sob a direcção de Olga *Violante. A sua actividade inspirou uma obra de Jorge *Peixinho de homenagem a Machaut, *Ma fin est mon commencement* (1972), que requer a participação de instrumentos antigos. Com o fim do GMAL, motivado por impedimentos profissionais do seu director, muitos destes músicos transitaram para os *Segreís de Lisboa, grupo fundado em 1972 por Manuel Morais; dois deles integraram o *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, fundado em 1970.

Discografia: Violante, Olga; Coro da Fundação Gulbenkian; Conjunto de Instrumentos Antigos (s.d.) *Missa «Tui sunt coeli»*: *Cancioneiro Musical e Poético*. PHU/PM [vol. 8.]

MANUEL PEDRO FERREIRA

GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA (GMCL). Constituído na Primavera de 1970 por um grupo de intérpretes e compositores que trabalhavam em conjunto para realizar uma série de concertos na *Fundação Calouste

Gulbenkian, teve, desde a sua formação, a direcção musical do compositor Jorge *Peixinho. Vocacionado para a divulgação do repertório contemporâneo, com particular destaque para a obra de autores portugueses, privilegiou igualmente uma aproximação teórica e prática à problemática das técnicas instrumentais e interpretativas da música actual. Desde a sua estreia pública, ocorrida no âmbito do Festival de Sintra do mesmo ano, apresentou-se regularmente por todo o país e efectuou diversas gravações para a RDP e RTP. Em 1972 deslocou-se pela primeira vez ao estrangeiro, para participar no Festival de Arte Contemporânea de Royan. O grupo intensificou a sua carreira internacional a partir de 1974, com a participação em diversos *festivais de música, entre os quais: Festival de Outono de Varsóvia, Bienal de Música de Zagreb (Jugoslávia), Festival Gaudeamus (Holanda), Festival Antidogma (Turim) e Ciclo de Música Contemporânea (Belo Horizonte, Brasil). Em Portugal, apresentou-se com regularidade nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Uma parte relevante do seu percurso é a realização das primeiras gravações de obras de compositores portugueses como Jorge Peixinho, Constança *Capdeville, Filipe *Pires e Clotilde *Rosa. Para além de se empenhar na divulgação da obra para conjuntos de câmara composta pelo seu membro fundador, o GMCL prossegue o seu papel de divulgador da mais recente música portuguesa e estrangeira.

Discografia: (1991) *Sobreposições...* PSOM. (1994) *Três Compositoras Portuguesas*. EMI; (1995) *CDE*. STR.

CATARINA LATINO E RUI CABRAL LOPES



Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. XV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Lisboa, 1991. Fotografia cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

GRUPO MÚSICA NOVA (GMN). Agrupamento musical fundado no Porto em finais de 1973 por iniciativa do compositor e pianista Cândido *Lima. Apresentou o seu primeiro concerto em 25 Nov. 1976 no Ateneu Comercial do Porto. Teve ao longo dos anos uma estrutura rotativa (no final do séc. xx contava c. 15 instrumentistas), tendo realizado diversos intercâmbios com outros grupos (*Oficina Musical, *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, e.o.), apostando na formação de novos instrumentistas e compositores, proporcionando-lhes os primeiros contactos com a *música erudita do séc. xx. Em 8 Abr. 1988 constituiu-se uma associação cultural sem fins lucrativos com o mesmo nome. Os objectivos (que já figuravam da declaração de princípios apresentada em 1975) foram: «a dinamização cultural no país e no estrangeiro, no domínio da música, através da organização de concertos, execução de todos os géneros de música em todos os lugares, divulgação, por meios de comunicação escrita e audiovisual, de música vocal, instrumental mista, com meios electrónicos, por computador, banda magnética, audiovisuais e teatro» (*Diário da República*, art.º 3.º, 1988). Neste âmbito, o GMN apresentou-se em concertos de carácter diverso, tanto em Portugal como no estrangeiro (Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Semanas de Música de Viana do Castelo, Festa Europeia da Música, Centro Cultural de Paris, e.o.), onde apresentou, em primeira audição em Portugal, obras de compositores como Iannis Xenakis, Birtwistle, Charles Boone, Helmut Bieler, Jorge *Peixinho, Cândido Lima, Stockhausen, György Kurtág, Pascal Dusapin e Kaija Saariaho. O grupo foi pioneiro na conjugação de diferentes meios técnicos (audiovisuais, electrónica e computadores), tendo realizado, quer sob o nome original quer em pequenos agrupamentos, gravações para programas televisivos, radiofónicos e concertos comentados em várias cidades do país ao longo dos anos 80 e 90.

Bibliografia: Grupo Música Nova (2002) *Candidatura a apoios à actividade profissional e de iniciativa não governamental*. Lisboa: s.e. [texto policopiado]; s.a. (1988) «Grupo Música Nova», *Diário da República* (3.ª Série) 102 (3 Maio).

HUGO SILVA

GUERRA Ribeiro, Maria **Fernanda** Marques (n. Alpiarça, 3 Fev. 1935). Acordeonista. Aprendeu *acordeão aos oito anos, com o pai, Anselmo Guerra (que tocava acordeão em *bailes e casamentos na década de 40), e teoria musical com o mestre da *banda filarmónica de Alpiarça. Começou a actuar em bailes aos 11 anos acompanhando o pai e, a partir dos 14 anos, sozinha, actividade que manteve até aos 20 anos. Em 1951 ingressou na Orquestra Típica Scalabitana [ver Orquestra típica], onde

se manteve até 1953, período em que participou em várias actuações no Teatro Rosa Damasceno, em Santarém, emitidas pela Rádio Ribatejo. Em 1954 integrou as Estrelas de Portugal, um espectáculo itinerante organizado pelo mecenas Matias Palma, do qual faziam parte vários artistas e onde se manteve até contrair matrimónio com o acordeonista Fernando *Ribeiro no ano seguinte, tendo a partir daí prosseguido a sua carreira juntamente com seu marido, com quem formou o duo Fernando Ribeiro e Fernanda Guerra.

Discografia: Ribeiro, Fernando; Guerra, Fernanda (s.d.) *Corridinho Virtuoso*. RAPS [LP]; (s.d.) *Dona Alfama*. RAPS [LP]; (s.d.) *Velha Marcha de Benfca*. RAPS [LP].

CARLA NUNES

GUIA, Mário Pinto da (n. Golegã, 18 Ago. 1944). Promotor e baterista. Inspirado por intérpretes de *rock'n'roll* anglo-americano (nomeadamente The Shadows, Elvis Presley e Cliff Richard), fundou em 1963 o grupo *Ekos, onde começou por tocar baixo eléctrico, tornando-se posteriormente baterista. O cumprimento de serviço militar por parte de elementos do grupo e as mudanças que causou na sua formação originaram a designação Showmen e novas referências musicais centradas em grupos ingleses de *rock* (Small Faces e Cream, e.o.). Em 1969, M. Guia participou na formação do grupo Objectivo, que integrava elementos dos Showmen e dos Mechanical Dream. Começou como baterista, mas abandonou essas funções para se dedicar às de empresário. Envolveu-se igualmente numa empresa de importação de equipamento de som (*instrumentos musicais e amplificadores) e de organização de espectáculos, a Nexus, tendo como associados Carla Molinari e Kevin Hoidale. Durante os anos 70 afastou-se do meio musical, ao qual regressou quando fundou e dirigiu a sala de espectáculos *Rock Rendez-Vous (RRV) (1980-1990) e a editora Dansa do Som (1985-1990), visando ultrapassar uma limitação do meio musical português: a inexistência de salas de espectáculos com concertos regulares essencialmente de *rock*. Com o encerramento do RRV, em 1990, manteve a editora associada a uma loja de fonogramas e a um serviço de venda postal. Em 1994, em parceria com a RTP, organizou um Concurso de Música Moderna do RRV transmitido semanalmente pela RTP 2. Desde o fim da década de 90 desenvolveu actividade como empresário de espectáculos de *fado. A multiplicidade de actividades na área da música, o relevo que alguns dos grupos em que participou como músico ganharam junto do público, o papel determinante que a sala RRV teve na dinamização do meio musical e a duração da sua carreira fazem dele um dos principais promotores do *pop-rock.

PEDRO FÉLIX E RUI CIDRA

GUILHERME Rebelo Nunes, **Carlos** (n. Maputo/Lourenço Marques, 23 Abr. 1945). Cantor (tenor). Iniciou os seus estudos musicais em Moçambique, assim como a sua carreira, ainda enquanto cantor de um repertório ligeiro e popular. Na Rodésia estudou canto com Greta Muir, estreando-se com a companhia de ópera de Salisbury (no papel de Riccardo em *Un Ballo in Maschera*, de Verdi). Em Portugal estudou canto com John Labarge no Conservatório Regional do Algarve (1979-1980). Durante este período deu vários recitais e colaborou em vários concertos do coro do conservatório em várias cidades do país. Estreou-se como cantor de ópera em Portugal em 1981, no Cine-Teatro Lido, na Amadora, no papel de Mr. Pirre em *A vingança da cigana*. No mesmo ano estreou-se no *Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) no papel de Malcolm em *Macbeth*, de Verdi, ao lado de Renato Bruson, permanecendo como cantor residente deste teatro até 1992. Participou então em vários cursos de aperfeiçoamento proporcionados pelo TNSC, tendo trabalhado com Gino Becchi, Ettore Campogalliano, Claude Thiolass, Marimi del Pozo e Regina Resnik. Colabora regularmente com o *Círculo Portuense de Ópera e em 1986 integrou, em digressão, a Companhia de Ópera de Câmara de Florença. Actuou na Europa, nos EUA, no Brasil, em Israel e na China, em óperas, concertos e recitais. Em 1984 recebeu o Prémio Tomás Alcaide. A sua actividade abarcou igualmente o domínio da *música ligeira. Em 1983, interpretou uma versão de Luís Arriaga, em língua portuguesa, da canção *Quando o coração chora*, da qual se venderam mais de cem mil fonogramas. Esta actividade trouxe alguma visibilidade à sua actividade de cantor operático junto de um público mais vasto. Entre 1990 e 1997 continuou a interpretar música ligeira, gravando cinco fonogramas, entre os quais *Canções de amor*, que obteve o galardão Disco de Ouro. Apesar da actividade desenvolvida no domínio da música ligeira, a sua carreira centrou-se na *música erudita, tendo interpretado 37 papéis principais em mais de 50 óperas.

Bibliografia: Moreau, Mário (1995) *Cantores de ópera portugueses*. Lisboa: Bertrand.

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO



Carlos Guilherme. Fotografia cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

*Oliveira na Academia Parnaso e, posteriormente, Flauta na mesma escola com o professor Casera. Na *Escola de Jazz do Porto frequentou a disciplina de Harmonia (1988-1989), onde teve como professor José Menezes. Estimulado pelo programa radiofónico *Hot Club* (1945) de Luís *Villas-Boas, com ele colaborou activamente na tentativa de extensão ao Porto do recém-criado *Hot Clube de Portugal e como pioneiro na divulgação do *jazz no Norte do país. Professor de Inglês, muitos dos seus alunos tomaram contacto com o jazz nas aulas, para onde levava as letras de *standards* e discos. Além de numerosas sessões fonográficas, realizou programas radiofónicos (*Hot Club* e *Jam Session* em estações locais, entre 1948 e 1951; *Jazz*, RCP, 1959-1964; *Jazzorama*, RDP, 1971) e foi crítico no *Jornal de Notícias*. Fundou a Secção de Jazz da *Juventude Musical Portuguesa do Porto, organizou o 1.º Festival de Jazz do Porto com músicos portugueses (em Abr. 1971), foi director artístico do Festival de Jazz do Porto (1997 e 1998). Pelo papel decisivo que teve na divulgação do jazz no Norte e Centro do país (Porto e Coimbra) é muitas vezes referido como «o Villas-Boas do Porto».

ANTÓNIO CURVELO

GUIMARÃES Guedes dos Santos, José Nuno (n. Perosinho, Vila Nova de Gaia, 29 Ago. 1942; m. Porto, 15 Ago. 1973). Guitarrista, compositor e poeta. A sua aprendizagem de *guitarra iniciou-se em 1959, com um professor da Casa de Instrumentos Musicais António Duarte, no Porto. Licenciado em Filologia Românica pela FLUC (1967), foi após a sua fixação em Coimbra que começou a integrar-se no meio musical académico, passando a colaborar com cantores, guitarristas e violistas da canção coimbrã, como António *Bernardino, António *Andias, Manuel *Borrallho, Hermínio Menino, Rui *Pato, Jorge Rino, Jorge Ferraz, Rui Borrallho, e.o. A sua primeira actuação pública ocorreu em 1962, num espectáculo com A. Bernardino. A partir de então, participou em várias serenatas, em gravações de fonogramas e em gravações para a Emissora Nacional. A sua técnica instrumental e interpretativa, conjugada com o estilo composicional que desenvolveu, levaram alguns sectores da canção coimbrã a considerá-lo um renovador do fado de Coimbra, apesar do seu curto período

GUIMARÃES, Manuel Rocha Brito (n. ?, 31 Dez. 1927). Divulgador e crítico. Estudou Solfejo em 1962 com o professor Fernando Corrêa de

de vida. Várias das canções que compôs são caracterizadas por encadeamentos harmónicos menos usuais na *canção de Coimbra e, no caso das *baladas, numa eficaz conjugação entre a letra e a melodia. Ficou também conhecido pelas introduções (várias delas com alguma elaboração melódica e harmónica) que compôs para fados de sua autoria e de outros compositores. Desenvolveu actividade musical sobretudo até à incorporação militar após o término da licenciatura, tendo sido destacado para Angola. Após o regresso a Portugal, foi professor de liceu no Porto, dedicando-se sobretudo à poesia e à literatura.

Obra musical: *Anjo negro* (s.d.). OFIR, 1965; *Balada triste* (s.d.). OFIR, 1968; *Canção dos marinheiros* (s.d.). OFIR, 1967; *Cantar de amor* (s.d.). OFIR, 1967; *Dizem* (s.d.) (autor de letra); *Elegia à mãe* (s.d.). OFIR, 1965; *Fado da noite* (s.d.); *Fado da vida* (s.d.). OFIR, 1965; *A rosa e a noite* (s.d.). OFIR, 1965; *Saudade* (s.d.). OFIR, 1967; *O tempo sem sombras* (autor da mús.; let. de António Torrado) (s.d.). OFIR, 1967; *Teus olhos são duas fontes* (s.d.); *Variações em lá menor* (s.d.); *Variações em ré menor* (s.d.).

Obra literária: (1970) *Corpo agrário*. s.l.: s.e.; (1971) «Dias regressivos» in Gastão Cruz; Casimiro de Brito (coords.) *Outubro*. Lisboa: Ed. Aut.; (1973) *Campos visuais*. Lisboa: Iniciativas Editoriais; (1995) *Poesias completas*. Porto: Edições Afrontamento [org. e pref. de Fernando Guimarães].

Bibliografia: AAVV (1997) *Recordando Nuno Guimarães. O poeta, o músico (1942-1973)*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

Discografia: Santos, José Manuel dos (1965) *Serenata de Coimbra*. OFIR; Santos, José Manuel dos; Guimarães, Nuno; Borralho, Manuel; Pato, Rui; Rino, Jorge (1966) *Coimbra Antiga*. OFIR; Bernardino, António (1967) *Baladas*. OFIR; Bernardino, António (1967) *Fado Corrido de Coimbra*. OFIR [EP]; Veiga, Mário Soares da (1968) *Fados de Coimbra*. OFIR; AAVV (1997) *Ofir, Fados e Baladas de Coimbra: Recordando Nuno Guimarães*. Discoteca de Santo António.

AMPARO CARVAS

GUIMARÃES von Rhoden, **Pedro** Daniel Oliveira Marques (n. Espinho, 1 Out. 1963). Organeiro. Depois dos estudos de Engenharia Electrotécnica na Universidade do Porto (1981-1986), fez, na Alemanha (Munique/Estugarda, 1987-1994), uma aprendizagem sistematizada da arte da organaria, onde obteve os graus de oficial pela Câmara dos Ofícios de Munique (1989) e mestre pela Câmara dos Ofícios de Estugarda (1994). Dirige, desde 1995, a Oficina e Escola de Organaria em Esmoriz, Ovar. Além da construção de três órgãos novos e trabalhos de manutenção, desenvolve uma importante actividade de restauro de órgãos históricos, procurando devolver-lhes as características originais. Destes, destacam-se os das igrejas de São Bento da Vitória e São Lourenço, no Porto. Recentemente foi convidado a participar, com outras firmas, num projecto de investigação, apoiado pela Comunidade Europeia, sobre os sistemas de vento.

DOMINGOS PEIXOTO

GUINÉ EM PORTUGAL, MÚSICA DA. VER Migração, Música e, 4. (iii); Netos de N'Gumbé; Pires, Guto.

GUIARRA I. Séculos XVIII-XIX. 1. A guitarra inglesa. 1.1. Introdução em Portugal. 1.2. Construção e afinação. 1.3. Repertório. 2. A guitarra portuguesa oitocentista. 2.1. Construção e afinações. 2.2. Processos de recontextualização social. 2.3. Métodos, repertório e técnicas de execução. 2.4. Guitarristas. II. Século XX. 1. Oficinas e construtores. 2. Os modelos de Lisboa e de Coimbra. 3. As técnicas de acompanhamento. 4. O repertório solístico. 5. Os guitarristas. 6. Os métodos e o ensino.

Na língua portuguesa o termo «guitarra» é usado, desde o séc. XVIII, para referir um cordofone de mão de corpo periforme, da família das cítaras europeias, por oposição ao termo *viola, aplicado aos cordofones com a caixa em forma de oito, distinção que se mantém até ao início do século XX. O uso impróprio do termo «guitarra» como sinónimo de viola de mão que em Espanha designam «Guitarra» (Morato 1762: 89) ou de qualquer dos instrumentos desta outra família, que em português até então ocorrera apenas ocasionalmente em uma ou outra fonte literária ou musical, tendeu depois a generalizar-se, em particular na segunda metade do séc. XX, por influência espúria do castelhano e do inglês. **I. Séculos XVIII-XIX. 1. A guitarra inglesa. 1.1. Introdução em Portugal.** A guitarra foi extremamente popular como instrumento de salão por toda a Europa ocidental durante o séc. XVIII e até ao início do XIX, disseminando-se o seu uso na França, Itália, Alemanha e Áustria, e muito particularmente na Inglaterra, Irlanda e Escócia (bem como nas colónias inglesas da América do Norte), onde a popularidade generalizada da *guitar* (ou *guittar*) é comprovada pelo considerável número de instrumentos, métodos e colecções de repertório que chegaram até nós (MacKillop 2002). Ainda que continuem a faltar testemunhos históricos precisos, tudo sugere que logo em inícios do séc. XVIII, precisamente quando começava a estar em pleno auge no seu país de origem, essa mesma guitarra inglesa terá sido introduzida também em Portugal, numa das manifestações da crescente influência cultural das feitorias comerciais britânicas de Lisboa, Porto e Madeira — em particular da colónia portuense, que começou desde muito cedo a ser uma referência de renovação cosmopolita para as práticas de sociabilidade urbana setecentistas. A mais antiga referência documental inequívoca que conhecemos a este instrumento no nosso país encontra-se num *Rol dos devotos* de 1720 da Irmandade de Santa Cecília, onde é mencionado o nome de um tal «António Cardoso guitarra»,

seguido de «Ilário Gomes viola», o que distingue já de forma precisa ambas as famílias de instrumentos (Morais 2002: 97). Por volta de 1755 já o mestre-de-capela da Sé do Funchal, António Pereira da Costa (m. 1770), tem ocasião de fazer imprimir em Londres uma colectânea de *XII serenatas for the guitar* (Sousa 1971), contendo o mais antigo repertório escrito por um português para este instrumento, que ficará conhecido entre nós por «guitarra inglesa» porque, «segundo dizem, teve a sua origem na Gram-Bretanha», como se lê na introdução ao primeiro método impresso que lhe é dedicado no nosso país — o *Estudo de guitarra* (Leite 1796), da autoria do mais destacado músico português setecentista, António da Silva Leite (1759-1833). **1.2. Construção e afinação.** A guitarra inglesa, tal como penetrou em Portugal, é constituída por: caixa de fundo chato ou ligeiramente abaulado, normalmente de sicômoro, ácer ou plátano; duas ilhargas altas, aproximadamente da mesma altura; tampo plano, de «pinho de Flandres» ou «de Veneza» (nomes genéricos para a *Epicea excelsa* e para a *Epicea abies*), onde é aberta uma boca redonda, que pode ser ornamentada com uma roseta; braço curto terminando num cravelhal de cravelhas dorsais ou laterais em madeira, ou, mais usualmente, num carrilhão de chapa com um sistema de parafuso sem-fim, accionado por uma chave de relógio. Ao cravelhal é quase sempre apenas uma cabeça, ou em voluta ou em forma de martelo, geralmente rematada por uma pequena decoração. A escala da guitarra pode ser plana ou um pouco abaulada e ressalta sobre o tampo, sendo dividida cromaticamente por 12 a 17 trastos de metal. No tampo harmónico é colocado um cavalete móvel, assente ou não numa pataleta; no fundo das ilhargas encontra-se o atadilho, constituído por botões (de marfim, osso ou madeira dura) onde se prendem as cordas. Alguns exemplares são construídos com um teclado de seis teclas colocadas sobre o tampo; noutros, a escala e o braço são perfurados por três a cinco orifícios entre os seus primeiros trastos, onde é atarrachado um transpositor móvel («capotasto»). A guitarra no séc. XVIII arma normalmente com dez cordas metálicas (aço para as duas primeiras ordens, latão para a terceira, aço coberto de fieira para a quarta ordem e para o quinto e sexto bordões singelos), agrupadas em quatro ordens de cordas duplas mais duas cordas simples (bordões); nalguns exemplares é acrescentado um bordão simples no registo mais grave, perfazendo um total de onze cordas. O seu tiro de corda oscila entre os 42 e os 56 cm (no *guitarrão de onze cordas; cf. Varella 1806: 53). As afinações mais usuais deste instrumento são a «afinação natural»

(Fig. 1), que forma um acorde perfeito descendente de dó maior terminando na tónica grave, a mesma afinação com um bordão grave adicional de dominante (Fig. 2); e a «afinação natural com quarta» (Fig. 3), que quebra o acorde perfeito substituindo no penúltimo bordão grave o sol 2 pelo fá 2 (a quarta ordem e os dois bordões singelos finais ficam assim agrupados por uma estrutura interválica descendente de uma segunda e uma quarta, que mais tarde voltaremos a encontrar nas afinações de *fado da guitarra portuguesa).

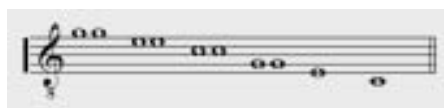


Fig. 1. Guitarra inglesa: afinação natural (dez cordas).

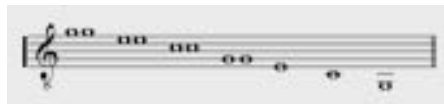


Fig. 2. Guitarra inglesa: afinação natural com bordão adicional (onze cordas).

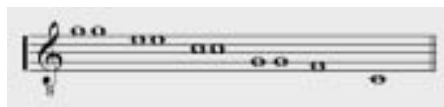


Fig. 3. Guitarra inglesa: afinação natural com quarta (dez cordas).

Em 1806, Frei Domingos de São José Varella descreve uma afinação por terceiras descendentes que termina também ela por um bordão grave adicional (Fig. 4). Silva Leite considera



Fig. 4. Varella 1806: afinação por terceiras com bordão adicional (onze cordas).

que as melhores guitarras vinham de Inglaterra, destacando entre estas as do guitarreiro inglês Simpson, mas recomenda também as de um fabricante do Porto, Luís Cardoso Soares Sevilhano, «que hoje em pouco desmerece ao referido Simpson» (Leite 1796: 26, 6). Infelizmente nenhum instrumento do citado Sevilhano chegou até nós, conhecendo-se hoje apenas quatro guitarras inglesas — montadas com dez cordas — construídas por portugueses: duas de Domingos José de Araújo, de Braga, datadas de 1807 (Cascais, MMP, AA001) e de 1812 (Lisboa, MM, 744); uma de Henrique Rufino Ferro, de Lisboa, sem data, mas de factura da primeira metade do séc. XIX (Lisboa,

MM, 682); uma de Estêvão Xavier dos Reis, também de Lisboa (Lisboa, MM, 664).

1.3. Repertório. Depois do exemplo precoce de Pereira da Costa, a lista de compositores portugueses para a guitarra inglesa prossegue com o já referido Silva Leite, que, além do seu método pedagógico, deixou ainda, expressamente dedicadas à guitarra inglesa, uma colecção de *Seis sonatas de guitarra com acompanhamento de um violino & duas trompas ad libitum* (s.l., s.n., «impresas em Holanda» c. 1792), e uma «Arte de musica», manuscrita, que inclui uma sonata e 112 pequenas peças (prelúdios, contradanças, minuets, marchas e gigas) para uma ou duas guitarras (BPMP, ms. musical 80). De Giuseppe Totti (flt. 1780-1832), contralto e compositor italiano ao serviço da Capela Real, conhecemos um curioso *Quartetto per due mandolini, e due chitarre* (c. 1793; BN, F.C.R. ms. 216.47; cf. Morais 2000: 77). Manuel José Vidigal (flt. 1795-1824), outro famoso guitarrista desta época, publicou uma colectânea de *Seis minuets para guitarra e baxo* (Lisboa: Real Fabrica de Musica [1797]). O violinista francês João Gabriel Le Gras (flt. 1786-1801), que serviu na Real Câmara, deixou um pequeno método manuscrito em cuja portada se pode ler *Escala da guitarra inglês* (BAJ, 54-XII-17710), contendo uma série de seis lições para este instrumento. Podem mencionar-se ainda vários manuscritos avulsos dos finais dos sécs. XVIII e inícios do XIX: *Minuetos e sonatas para guitarra*, a solo ou para dois instrumentos (BN, ms. musical 4266), e várias peças para uma ou duas guitarras, a solo ou com acompanhamento de *viola francesa (BGUC, ms. s/ cota). Conhecem-se ainda algumas colecções de modinhas de Silva Leite e Vidigal com acompanhamento de guitarra inglesa, bem como um *Recueil d'ariettes choisies avec accompagnement de guitarrre anglaise* (BAJ, 54-X-371-5), de João Gabriel Le Gras (Morais 2000: 51-55, 83-97 e 117-124), exemplos do que deverá ter sido uma prática corrente de uso deste instrumento no repertório vocal de salão da época.

2. A guitarra portuguesa oitocentista. 2.1. Construção e afinações. Em Portugal, desde os finais do séc. XVIII também se construíam guitarras em tudo idênticas às ditas inglesas, salvo serem montadas com 12 cordas agrupa-



Guitarra de Coimbra da colecção do Museu Nacional de Etnologia. Fotografia de Sérgio Fonseca.

das em seis ordens duplas. O viajante inglês Robert White (1857: 77) refere o uso deste tipo de instrumento na ilha da Madeira no segundo quartel do séc. XIX («the guitarra, or old English guitar, with six double wires»). O mais antigo exemplar é atribuído por uma etiqueta impressa a Jacó Vieira da Silva, de Lisboa, «anno de 17[--]» (Londres, Victoria and Albert Museum, n.º 222-1882), e há outro fabricado em Braga em 1806 por Domingos José de Araújo (Lisboa, MM, 590). A guitarra de seis ordens de cordas duplas que se guarda no Museu da Cidade (erroneamente indicada como tendo pertencido a Maria Severa Honofriana), com a etiqueta impressa «Joaquim Pedro dos REI[S] / a fez / Em Lisboa no anno de 1764», é, segundo todas as probabilidades, um instrumento construído ainda em finais do séc. XVIII mas com a escala e o cravelhal alterados já no século seguinte. O instrumento de 12 cordas torna-se na norma de construção portuguesa na segunda metade do séc. XIX, como se pode constatar, designadamente, em exemplares como o de António José de Sousa, «Artista de Violas Francezas, Guitarras, e Cavaquinhos [...] Lisboa», sem data (Lisboa, MM, 279), os dois de Henrique Rufino Ferro (Londres, Victoria and Albert Museum, n.º 222-1890, e Lisboa, MNE), um de Manuel Pereira (segunda metade do séc. XIX; Lisboa, MNE), ou ainda o de Manuel Pereira dos Santos (Matosinhos, s.d., c. 1890; 12 cordas, carrilhão de «chapa de leque», Lisboa, col. particular). Para afinar as cordas destes instrumentos usa-se o carrilhão, que pode ser de chapa com um sistema de parafuso sem-fim accionado por uma chave de relógio ou o de «chapa de leque», bem como o de um cravelhal em pá, recortado à maneira das violas setecentistas [VER Viola], com cravelhas dorsais. Nas últimas décadas do séc. XIX multiplicam-se os construtores por todo o país, em particular no Porto e Lisboa, estabilizando-se, de um modo geral, o paradigma do instrumento, salvo pequenas variantes de pormenor de fabricante para fabricante. Os dois tratados de 1875 abaixo mencionados (os *Appontamentos*, de Ambrósio Fernandes Maia/D.L. Vieira, e o *Methodo* anónimo) indicam agora três afinações para o instrumento: à já citada «afinação natural» da guitarra inglesa — alargada agora

às 12 cordas, em acorde perfeito (Fig. 5) ou «com 4.^a» (Fig. 6) — junta-se, pela primeira vez, uma terceira, denominada «afinação do fado corrido» (Fig. 7). Em 1877, o mesmo Fernandes Maia propõe uma «afinação de fado» de estrutura intervalar idêntica mas meio-tom abaixo (Fig. 8). Por fim, em 1890 e 1895,

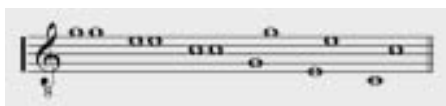


Fig. 5. Maia/Vieira 1875: afinação natural (doze cordas).

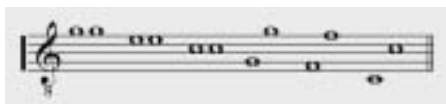


Fig. 6. Maia/Vieira 1875: afinação natural com quarta.

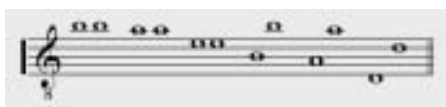


Fig. 7. Maia/Vieira 1875: afinação do fado corrido = afinação moderna de Lisboa.

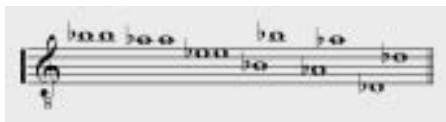


Fig. 8. Maia 1877: afinação de fado.

respectivamente, Ernesto *Vieira e José Ferro mantêm a recomendação das afinações «natural» e «natural com 4.^a», mas, no que respeita à «afinação do fado», Vieira apresenta-a uma terceira abaixo da de 1875 (Fig. 9) e Ferro uma quarta abaixo (Fig. 10). A designação

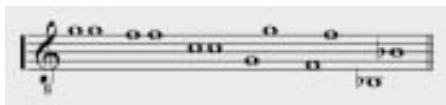


Fig. 9. Vieira 1890: afinação de fado (doze cordas).



Fig. 10. Ferro 1895: afinação de fado.

«guitarra portuguesa» parece surgir pela primeira vez na indicação de andamento de uma sonata para cravo de Alberto José Gomes da Silva, nos últimos anos do séc. XVIII, que diz «And[ante] nel stille della chitára portgues-

se», e depois num ms. já da década de 1830, de Bartolomeu José Geraldês, em que se contém uma adaptação da abertura da ópera *Il ritorno di Serse* para *guitarra portuguesa com acompanhamento de guitarra francesa e violino*. Parece ter sido ainda E. Vieira o primeiro autor teórico a adoptar esta mesma classificação de «guitarra portuguesa», na entrada que dedica ao instrumento no seu *Dicionário musical* (1890: 210). **2.2. Processos de recontextualização social.** A partir do Congresso de Viena, quando as novas elites financeiras, sociais e políticas entretanto instaladas no poder por toda a Europa ocidental começam a divulgar a partir de Paris, Londres e Viena novos padrões musicais já de gosto assumidamente romântico, suplantando os modelos iluministas e neoclássicos do final do século anterior, a guitarra depressa cai em desuso nesse contexto, sendo agora substituída preferencialmente pela viola francesa de seis cordas singelas (e pelo próprio pianoforte, que se torna no instrumento de distinção social por excelência). Após o regresso da família real do Brasil, em 1821, a elite portuguesa procura também ela integrar-se neste novo gosto cosmopolita, e ao longo das décadas de 1820 e 1830 a guitarra vai pouco a pouco sendo excluída dos salões burgueses e aristocráticos para se recontextualizar agora cada vez mais no circuito popular urbano. Esse novo âmbito popular é amplamente documentado pela iconografia e pelas descrições literárias de meados do séc. XIX, que começam a referir igualmente a associação crescente do instrumento ao fado, género agora em pleno desenvolvimento nas redes de sociabilidade popular (e em alguns casos semimarginal) de Lisboa. A exclusão dos salões implica o divórcio gradual entre o instrumento e o seu anterior repertório escrito, que em qualquer caso não interessaria aos novos utilizadores e destinatários sociais da guitarra, e a sua nova associação a um repertório de danças e canções populares urbanas de transmissão essencialmente oral leva a que deixe temporariamente de fazer sentido o recurso à notação musical académica — e por conseguinte também à edição de partituras. Quando voltamos a encontrar repertório para guitarra registado em partitura será já a partir de meados da década de 1870, então já em pleno refluxo do processo de proletarização do meio século anterior, quando o interesse crescente das classes médias citadinas (incluindo agora o meio universitário coimbrão) pelo fado e pela guitarra cria um novo mercado para a edição musical neste género. De resto, os dois métodos de 1875 são explícitos quanto a esta nova tendência para a ascensão social do instrumento, declarando o *Methodo* anónimo que «não está longe o tempo em que a guitarra era domínio

exclusivo das tabernas e dos cegos pedintes, [...] acompanhada pelo som d'uma viola tangida por um rapaz adolescente, que, ao mesmo tempo, cantava o fado» (Anónimo 1875: 5-6) e assinalando os *Appontamentos* de Maia e Vieira, com evidente agrado, que ela «de novo tem entrada nas salas da nobreza, readquirindo assim os antigos foros; hoje que este sympathico instrumento é levado aos aposentos de muitas damas da nossa primeira sociedade, e que tantos mancebos o escolhem para distracção, consagrando horas ao seu estudo» (Id.: 2). Sublinhe-se que nada permite fazer crer que neste processo de apropriação e reprocessamento da guitarra pelo meio popular urbano tenha havido qualquer cruzamento com um hipotético cultivo de uma «cítara popular» portuguesa supostamente em uso ininterrupto nos meios rurais do país desde o Renascimento, como o propõem alguns autores (Cabral 1999: 139-141, Cabral in Oliveira 2000: 194-199, e, na sua sequência Niza 1999 e Sardinha 2002). Antes de mais, essa presença significativa da cítara em Portugal — que seria anterior e paralela ao uso da guitarra, segundo estes autores — carece ela própria de comprovação, para lá de indícios esporádicos que mesmo quando são creíveis localizadamente não evidenciam qualquer carácter contínuo ou sistemático. E sobretudo toda a sequência de manuais para guitarra que se publicam em ritmo intonso a partir de 1875 é unânime em mencionar explicitamente as três etapas sucessivas da história recente deste instrumento (a moda dos salões até às primeiras décadas do séc. XIX, a passagem a um meio popular urbano e o novo alargamento às classes médias das décadas de 60 e 70), insistindo na continuidade essencial de um mesmo instrumento neste processo, sem mencionar qualquer outro cruzamento organológico, como seria natural que o fizesse se houvesse para isso fundamento histórico — de que estes autores, tão próximos no tempo dos acontecimentos que descrevem e tão integrados na tradição popular urbana de que estão a falar, não deixariam de dar testemunho. As novas afinações agora sugeridas para o fado não só nunca excluem as tradicionais afinações «naturais», que continuam a ser igualmente recomendadas como prioritárias, como não fazem mais do que desenvolver o princípio de desigualdade intervalar já contido, como vimos, nas três ordens finais da velha «afinação natural com quarta» (uma segunda e uma quarta descendentes encadeadas). Limitam-se, pois, a representar uma simples adaptação pragmática do instrumento às tonalidades e técnicas de execução próprias do seu novo repertório popular entretanto adquirido, recorrendo para tal a uma solução que estava já contida em embrião na sua própria história

recente e que é próxima de outras já praticadas por diversas famílias de cordofones populares europeus da época (como sucede em Portugal, p.ex., com a viola braguesa [ver Violas regionais]), não implicando nenhum processo de fusão ou síntese com qualquer outro instrumento, real ou imaginário (Morais 2002). **2.3. Métodos, repertório e técnicas de execução.** Não se conhece repertório para guitarra portuguesa registado em notação entre as últimas fontes escritas para guitarra inglesa e o ano de 1875, salvo um ms. de c. 1830-1840 compilado por Bartholomeu Joze Giraldes (BGUC, ms. s/cota; só existe a parte da guitarra, de *arranjos de aberturas de óperas de Marcos Portugal, Martin y Soler, Vogel e Rossini). Mesmo os primeiros registos notacionais de fados que hoje conhecemos, ainda da década de 1850, são feitos com acompanhamento para piano, talvez porque então se considerasse ainda desnecessário editar música para um instrumento cujos actuais executantes, na sua maioria, a não saberiam ler. Em 1875 são dados à estampa, em Lisboa, os dois primeiros métodos conhecidos para a guitarra de seis ordens de cordas duplas: *Apontamentos para um methodo de guitarra*, de Ambrósio Fernandes Maia e D. L. Vieira, e o *Methodo para aprender guitarra sem auxilio de mestre*, assinado anonimamente por «Um Amador». O repertório contido nestes dois métodos resume-se a alguns exercícios, à valsa inglesa *Forget me not* e a um fado corrido. Dois anos depois destas duas publicações o exímio guitarrista João Maria dos Anjos faz imprimir o seu *Novo methodo de guitarra... por música ou sem música* (Lisboa, 1877; reed. Lisboa, 1889). A par de uma valsa para ser tocada com a «afinação natural» encontramos três fados — *Fado corrido singelo*, *Fado do conde da Anadia* e *Fado Casino Lisbonense* — com variações, todos escritos para a guitarra usando a «afinação do fado corrido». Com *O novo methodo de guitarra*, de Fernandes Maia (Lisboa, 1877; reed. 1897 e 1890), encerra-se o grupo de tratados publicados na cidade no último quartel do séc. XIX. Na sua 3.ª edição, de 1900, ensina-se «por uma maneira muito simples a tocar este instrumento sem música», fazendo uso da cifra para anotar as peças seguintes: *Fado artlheiro*, *Fado Ribeira Nova*, *Fado bigode*, *Fado do Porto*, *Fado de Vizeu*, *Fado trinado*, *Fado marialva*, *Fado Coimbra*, *Polka toureira* e a *Valsa Herminia*. Antes de terminar o século, o guitarrista portuense José Ferro dá à estampa um *Methodo de guitarra* (Porto, 1895) em que se incluem — também aqui — uma pequena valsa para se tocar com a «afinação natural» e um repertório variado constituído por exercícios e estudos sobre «trechos de música popular» para a variante da «afinação de

fado» acima referida (Fig. 10); apesar de as peças não terem título é possível identificarem-se, entre elas, designadamente, o *Fado choradinho*, o *Fado corrido*, o *Fado d'Anadia* e até já *A portuguesa*, de Alfredo *Keil, testemunhando uma associação crescente do circuito fadista aos movimentos de agitação republicana do final do século. No que respeita à técnica da mão direita existem bastantes diferenças entre a praticada na guitarra inglesa do séc. XVIII, onde as suas cordas se devem «ferir com a polpa dos dedos, e também com as pontas das unhas» (Leite 1796: 28), e a que se empregava na guitarra oitocentista, onde só se usava o polegar e indicador, que «devem ter as unhas destes dois dedos bem compridas e salientes, porque são elas, e não as cabeças dos dedos, que ferem as cordas» (Anónimo 1875: 23) ou onde, na sua falta, se podiam empregar «palhetas, ou unhas postiças, ou mesmo alfinetes seguros em dedeiras ou aneis» (Maia e Vieira 1875: 34) ou ainda «uma unha artificial feita de folha de zinco, entalada entre a carne e a unha natural, segura ao dêdo, por um pequeno elástico ou fio de algodão» (Ferreira 1895: 7). O tipo de técnica da mão direita usando só o indicador (imitando uma palheta) ou o polegar e indicador (alternadamente) era já praticado pelos violistas espanhóis e portugueses do séc. XVI, sendo descrito nos métodos castelhanos sob a designação de «dedillo» e «figueta» («castellana o estranjera», ou «polegar y su compañero»; cf. Mudarra 1546: Aijj-Aijjv, Fuenllana 1554: 5v-6 e Henebrosa 1557: 8-8v). **2.4. Guitarristas.** Sobre os principais guitaristas portugueses do séc. XIX, já depois da fase de uso erudito da guitarra inglesa, podemos apenas fazer uma conjectura a partir das informações biográficas coligidas por Pinto de Carvalho («*Tinop») (1903), que teve a vantagem de as recolher, em grande parte, junto de fontes fidedignas como o próprio Fernandes Maia, nascido ainda em 1830. Apesar de uma lista de nomes que indicam sobretudo fadistas que se acompanhavam eles próprios à guitarra, como o célebre Sousa «do Casacão», é o professor de Maia, João Pedro Quaresma, que nos aparece como primeira figura destacada de instrumentista, seguido do seu discípulo, cujo papel de compositor e pedagogo já constatámos. A personalidade mais marcante do

instrumento no final do século é, contudo, J. M. dos Anjos (1856-1889), que ficou célebre por protagonizar no Casino Lisbonense, em Março de 1873, os primeiros concertos públicos de guitarra e fado para a boa sociedade lisboeta. Anjos apresentava-se regularmente com um sexteto de quatro guitarras e duas violas, em que tinha como segundo guitarrista Luís Carlos da Silva. Em Lisboa distinguem-se também como instrumentistas e autores de fados que ficarão no repertório os guitaristas Maggioli e António Cândido «Vizinho». Em Coimbra os nomes mais relevantes são os de Antero Alte da *Veiga, cuja referência será marcante para gerações sucessivas de intérpretes da guitarra coimbrã, e de Manuel Mansilha, além da figura mítica de Augusto Hilário, que era também ele guitarrista, além de cantor. **II. Século XX. 1. Oficinas e construtores.** A extrema popularidade da guitarra na viragem para o séc. XX faz com que se vão multiplicando em todo o país as oficinas de construção deste instrumento. Numa lista de 1914 Michel'Angelo *Lambertini menciona 27, concentradas maioritariamente em Lisboa e no Porto mas presentes também em localidades dispersas por todo o território, de Braga a Beja e de Coimbra a Viseu, havendo mesmo alguns no Funchal, um nos Açores e um em Luanda, embora chame a atenção para o facto de na sua maioria se tratar de guitarreiros pouco qualificados, que produzem instrumentos a baixo preço para o mercado popular, com materiais pobres e técnicas de construção pouco sofisticadas. Pelo contrário, destaca em especial a qualidade de fabrico de Manuel Pereira e dos irmãos Augusto Vieira e António Vítor Vieira (Lisboa), de António Duarte (Porto) e de Armando Neves (Coimbra), o que é atestado pelos instrumentos sobreviventes das respectivas oficinas. Com a geração de João Pedro *Grácio (1872-1962), com oficina no Largo de São Martinho, ao Limoeiro, e dos madeirenses Álvaro da Silveira (Álvaro *Ilhéu) (1883-1972), estabelecido na Travessa dos Inglesinhos (mais tarde no Beco de São Lázaro), e Francisco Januário da Silva, ou «Chico Ilhéu» (na Rua do Diário de Notícias a partir de 1920), a guitarra de Lisboa atinge, na década de 20, as proporções e o padrão de construção que desde então tenderam a estabi-



Guitarra de Lisboa da colecção do Museu Nacional de Etnologia. Fotografia de Sérgio Fonseca.

lizar-se, designadamente com o aumento das dimensões do instrumento, de forma a obter um volume e uma projecção de som maiores. Nesta evolução tem uma influência decisiva o guitarrista *Armandinho, que trabalha de perto com o filho mais velho do primeiro daqueles construtores, João Pedro *Grácio Júnior (1903-1967), na procura e fixação das características ideais do instrumento. Este último — tal como, separadamente, o seu irmão Joaquim (Quim) *Grácio (1912-1993) — trabalhará também, na década de 40, em estreita colaboração com Artur *Paredes para a fixação do que hoje constitui o padrão da guitarra de Coimbra, o último grande modelo estável na evolução moderna do instrumento. A geração seguinte é dominada pelo filho de J. P. Grácio Júnior, Gilberto *Grácio (n. 1936), que herdou daquele a oficina de Aqualva-Cacém, e que continuou a tradição do pai e do avô com grande qualidade, inovando ele próprio em vários aspectos de concepção e fabrico, e propondo mesmo novos protótipos desta família instrumental (cf. guitarrão). Outros guitarreiros de referência no séc. xx incluem Domingos Cerqueira da *Silva (Porto) e Avelino Coutinho (Lisboa) e, mais modernamente, Manuel *Cardoso e seu filho Óscar *Cardoso (Odivelas) e Fernando *Meireles (Coimbra). Todos estes nomes são de construtores de primeiro plano, capazes de responder às exigências de qualidade dos guitarristas profissionais. De facto, a partir de meados do século a diminuição gradual da prática amadora leva à queda da procura generalizada do instrumento e, consequentemente, à redução acentuada do número de oficinas que estavam viradas para esse mercado mais amplo e menos exigente.

2. Os modelos de Lisboa e de Coimbra. Com a definição do modelo de Coimbra, em finais da década de 1940, os dois principais modelos hoje utilizados da guitarra portuguesa tendem a partir de então a estabilizar, tanto no seu tronco comum como nas suas características divergentes, verificando-se nos dois casos uma ampliação considerável das dimensões do instrumento face aos modelos do séc. xix. Os materiais básicos não divergem entre ambos: o tampo harmónico é de espruce, as ilhargas e o fundo são de pau-santo ou nogueira (mais raramente de jacarandá ou de ácer), o braço, de mogno ou nogueira (ocasionalmente de tola branca), a escala, de ébano, e a pestana, o cavalete e a pataleta de osso de vaca. No que respeita às partes metálicas, o cravelhal e o atadilho são de latão fundido e cromado e os trastos, de casquinha. Na guitarra de Lisboa a cabeça termina numa voluta em forma de caracol, a escala é ligeiramente convexa, o tampo pode ter embutidos de outras madeiras decorativas e/ou de madrepérola e o guarda-unhas é

também deste último material (ou mais recentemente de material sintético); na de Coimbra a cabeça termina numa voluta de lágrima preta, a escala é plana, o guarda-unhas é de madeira preta e quaisquer ornamentos do tampo são também eles só de madeira. A guitarra de Lisboa mantém a afinação «de fado corrido» já descrita em 1875 (Fig. 7), enquanto a de Coimbra afina um tom abaixo (Fig. 11); daqui decorre que o instrumento coimbrão tenha um braço com mais 4 a 5 cm de comprimento e um tiro de corda de c. 47 cm (c. 44 cm no de Lisboa); o corpo, por outro lado, é ligeiramente mais estreito (menos c. 2 cm), o que lhe dá um formato mais peróide, por oposição ao modelo mais arredondado de Lisboa. Os métodos didácticos das primeiras décadas do século mencionam ainda outras possibilidades de afinação, que caíram entretanto em desuso, em favor destas duas afinações-padrão. Não parece ter tido eco a proposta do violista Duarte *Costa no seu *Método* de 1990, de adopção de uma afinação baseada sobretudo em intervalos de quarta (Fig. 12), que na realidade transporia para a guitarra a estrutura interválica da viola.

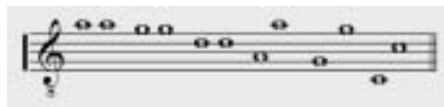


Fig. 11. Afinação moderna de Coimbra.

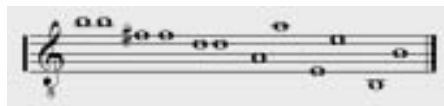


Fig. 12. Costa 1990: afinação de quartas.

Em ambas as tradições há, contudo, casos excepcionais de recurso a outras afinações (é o caso do guitarrista de Lisboa Arménio de *Melo), mas estas, no entanto, têm um mero carácter de prática experimental individual e, de qualquer forma, não influem na construção do instrumento. Deve sublinhar-se, contudo, que as dimensões e proporções referidas constituem apenas características genéricas, que podem variar significativamente de construtor para construtor, ou até de instrumento para instrumento em fases distintas da carreira de um mesmo fabricante. Do mesmo modo, os materiais e a decoração podem variar de acordo com o carácter mais ou menos luxuoso que o construtor queira dar ao instrumento: p.ex., a chapa de leque pode ser de prata lavrada, as cabeças das tarrachas, no cravelhal, podem por vezes ser de marfim ou ébano, a voluta pode ser ricamente esculpida e os embutidos de madeira ou madrepérola podem variar em número, superfície e sofisticação.

Ambos os modelos apresentam hoje geralmente uma escala com 22 trastos metálicos e utilizam cordas de aço nas três ordens mais agudas («primas»), um bordão (corda de aço coberta com fieira de cobre prateado ou de bronze) e uma corda de aço na quarta e quinta ordens e dois bordões na sexta, sendo, no entanto, o calibre das cordas e bordões da guitarra de Coimbra um pouco mais espesso, para suportar a afinação mais grave (cordas de 0.23 mm, 0.25 mm e 0.33 mm e bordões de 0.18, 0.20 e 0.30 mm na guitarra de Lisboa; cordas de 0.25/0.275 mm, 0.275/0.30 mm e 0.35/0.36 mm e bordões de 0.20, 0.22 e 0.32 mm na de Coimbra). A maioria dos guitarristas utiliza unhas postiças no polegar e no indicador da mão direita (a grande exceção foi Armandinho, que tocava com unhas naturais), as quais eram tradicionalmente de tartaruga e podem hoje ser de vários materiais sintéticos. **3. As técnicas de acompanhamento.** Ao longo de todo o séc. xx, a guitarra portuguesa é utilizada maioritariamente no acompanhamento do fado de Lisboa e da *canção de Coimbra, e esta função principal determina muita da evolução da construção do instrumento e da sua técnica de execução. Os registos discográficos das primeiras duas décadas do século, quando ainda não há uma diferença marcada entre os repertórios vocais de Lisboa e Coimbra, tampouco evidenciam diferenças acentuadas entre as técnicas de acompanhamento de ambos. Com excepção das figurações melódicas tradicionais características do acompanhamento do *Fado corrido* ou do *Fado Anadia*, p.ex., e de uma ou outra passagem em que a guitarra dobra a linha do canto, estas técnicas assentam em geral num padrão simples de um bordão e três acordes rasgados para cada acorde da sequência harmónica, tendendo esta a reduzir-se aos acordes de tónica, dominante e subdominante (ou, na terminologia própria do género, «primeira», «segunda» e «terceira» posições de cada tonalidade). É sobretudo com Armandinho, nas décadas de 20 e 30, que surge um padrão mais desenvolvido de acompanhamento, com a guitarra a fazer uma introdução instrumental que em geral anuncia algum do material temático do fado que se vai cantar, e depois a introduzir uma gama variada de figurações melódicas características («*contracantos») nas pausas entre as frases vocais, evitando os simples acordes rasgados e confiando desse modo à viola o papel principal de sustentação harmónica. Mantém-se, contudo, nos vários fados estróficos que constituem variantes mais ou menos próximas dos fados *corrido*, *menor*, *mouraria* ou *Pedro Rodrigues*, as figurações tradicionais de acompanhamento destes fados nucleares do reper-

tório, com maior ou menor transformação. Por outro lado, há outros fados específicos que têm cada um o seu desenho de acompanhamento pré-estabelecido, como sejam, p.ex., o *Fado Lopes*, com uma parte instrumental virtuosística sobre a qual entra em seguida e se vai fazendo ouvir o canto, ou o *Fado cravo*, em que há um diálogo melódico padronizado entre guitarra e voz que se tornou inseparável da melodia cantada. Nos anos 50 este mesmo modelo de acompanhamento é desenvolvido sobretudo por Raul *Nery, que expande e diversifica a gama dos contracantos instrumentais utilizados e de algum modo acaba por estabelecer um cânone «clássico» de acompanhamento que tenderá depois a perdurar no fado de Lisboa. A partir de 1959 Nery recorre também, no seu Conjunto de Guitarras [VER Conjunto de Guitarras de Raul Nery], a uma formação instrumental de duas guitarras, viola e viola-baixo, em que a segunda guitarra (em geral José Fontes *Rocha) pode ir acrescentando à linha de acompanhamento estrutural da primeira um contraponto de carácter mais livre. O mesmo J. F. Rocha continuará nas décadas de 70 e 80 a inovar na definição das introduções aos fados que acompanha, libertando-as de uma simples sugestão prévia do material melódico cantado em seguida, para lhes dar um conteúdo temático mais independente, prática que acaba por se generalizar a outros guitarristas deste período (Carlos *Gonçalves, António *Chainho) e das gerações seguintes. É nesta exploração de um papel mais autónomo e mais interveniente da guitarra que se vão entroncar nos anos 90 as experiências recentes de músicos mais jovens como Custódio Castelo, que mesmo no padrão harmónico elementar de um fado estrófico tradicional pode utilizar harmonias diversificadas e por vezes mesmo dissonantes, ou como Ricardo *Rocha, que para lá dos contracantos entre as frases cantadas constrói por vezes na guitarra linhas contínuas de contraponto ao longo de toda a melodia vocal. Na canção de Coimbra, o padrão de acompanhamento desenvolvido por A. Pa- redes desde as décadas de 30 e 40 — introduções, interlúdios e conclusões instrumentais de forte personalidade melódica e grande liberdade harmónica e rítmica, podendo mesmo contrastar no plano métrico com o corpo do fado cantado, e acordes rasgados no acompanhamento da linha vocal propriamente dita — tende a perpetuar-se desde então, adaptando-se apenas à personalidade própria de cada guitarrista mais marcante. A presença do fado no teatro musical consagra desde o início do século a utilização da guitarra no contexto de um acompanhamento orquestral, e a partir dos anos 80 será frequente que os principais

fadistas de Lisboa, de Amália *Rodrigues a Carlos do *Carmo, recorram ocasionalmente ao suporte da orquestra, quer ao vivo quer em disco. Nestes casos, de um modo geral, a integração da guitarra na orquestra tende a reduzir-se — e independentemente da linguagem típica de cada período e de cada orquestrador — a uma ou outra frase melódica mais destacada e sobretudo a acordes rasgados sobre a restante textura do conjunto instrumental, explorando sobretudo o efeito do colorido tímbrico invulgar e muito característico do instrumento. Em 1998, o álbum *A Guitarra e Outras Mulheres*, de A. Chainho, com arranjos de Greg Cohen, propõe alternativas inovadoras na relação do acompanhamento de guitarra com os demais instrumentos e com o trabalho de engenharia de som contemporâneo. **4. O repertório solístico.** As primeiras gravações discográficas a solo para guitarra portuguesa, até à década de 1920, tendem a ser de execuções integrais de melodias de fados ou variações sobre o fado corrido, por vezes com acentuado grau de virtuosismo, a que se juntam algumas danças da tradição rural e uma ou outra peça de música de salão. Os métodos impressos propõem, contudo, aos executantes uma gama mais vasta de géneros a solo: para lá dos fados mais conhecidos incluem com frequência valsas e danças de salão, canções sentimentais, arranjos de árias de ópera e adaptações de peças clássicas. Este repertório parece ter sido concebido fundamentalmente para uso doméstico e vai desaparecendo na tradição instrumental de Lisboa à medida que a guitarra se afirma aqui de forma mais exclusiva no campo do fado. Será, uma vez mais, Armandinho a definir com as suas composições, nas décadas de 20 e 30, o paradigma de um novo repertório solístico já de marcado cariz fadista, que continuará a circular nas gerações seguintes e que terá igualmente como autores importantes um Casimiro *Ramos ou um Jaime *Santos. Em Coimbra, pelo contrário, a tradição do repertório de salão do início do século nunca se chega a quebrar por completo, e continuam a tocar-se sem interrupção, p.ex., composições como a *Valsa* de Gonçalo *Paredes, ao mesmo tempo que se faz sentir igualmente uma presença crescente das canções e danças tradicionais rurais da região Centro. É nessa linha de continuidade que se enraizam depois as composições solísticas de A. Paredes, apesar do carácter transformador que lhes advém da nova abordagem técnica e estilística da guitarra coimbrã protagonizada por este guitarrista e das próprias transformações por ele promovidas na construção e sonoridade do instrumento. Suceder-lhe-á, na tradição de Coimbra, uma linhagem distinta de composi-

tores/intérpretes como Jorge *Tuna e como a dupla António *Brojo-António *Portugal, que acumulam também eles a função de acompanhamento com a criação de um extenso repertório instrumental. As décadas de 60 e 70 são dominadas, no que respeita ao repertório a solo para guitarra portuguesa, pelo fenómeno impar de Carlos *Paredes, que se afirma quase exclusivamente como solista e que, partindo da guitarra de Coimbra, constrói uma obra muito pessoal em que explora os recursos tímbricos e virtuosísticos do instrumento já para além das balizas estéticas de qualquer dos respectivos géneros tradicionais. A sua influência será decisiva em Pedro Caldeira *Cabral, que parte, por outro lado, da sua experiência de curioso da «música antiga» para procurar aplicar à guitarra portuguesa técnicas de variação melódica e texturas contrapontísticas próximas das da literatura para alaúde, *vihuela* e cítara dos sécs. XVI e XVII. Caldeira Cabral transcreve também para guitarra numerosas obras eruditas, do Renascimento ao romantismo, concebidas originariamente para outros instrumentos (embora nem sempre identifique em termos explícitos o facto de as peças assim utilizadas serem apropriadas do repertório de outras famílias orgánológicas, o que pode sugerir ao público menos informado a ilusão da existência de uma literatura para guitarra portuguesa artificialmente vasta e que seria em boa parte anterior até à existência do próprio instrumento). Arménio de Melo realiza também ele múltiplas transcrições guitarrísticas de composições eruditas, e além disso grava ao longo dos anos uma extensa compilação instrumental do repertório de fado de Lisboa. António Eustáquio tem-se inserido numa procura de continuidade com a herança de C. Paredes, combinando frequentemente a guitarra portuguesa com o quarteto de cordas em transcrições de repertório barroco e clássico ou em peças de autoria própria. Por sua vez, R. Rocha tem vindo a compor obras a solo muito marcadas pela exploração de um contraponto instrumental denso, de uma linguagem harmónica de sabor impressionista e de grande virtuosidade. A guitarra portuguesa só esporadicamente foi utilizada por compositores portugueses de formação erudita, com experiências isoladas como as de Paulo *Brandão ou José Alberto Gil, ambos em contacto com P. C. Cabral. É contudo um instrumento que surge com alguma regularidade na obra de autores próximos das chamadas «novas músicas improvisadas», como Nuno *Rebelo. **5. Os guitarristas.** A entrada no séc. XX encontra a guitarra de Lisboa em plena expansão, protegida ao mais alto nível pelo próprio rei D. Carlos, que terá tido aulas deste instrumento com J. M. dos

Anjos e que promove na corte numerosas apresentações de guitarristas destacados, por vezes mesmo no contexto de visitas oficiais de soberanos estrangeiros, como Eduardo VII de Inglaterra. O mais prestigiado destes guitarristas é Luís Carlos da Silva (*«Petroli-no»), que depois de colaborar no sexteto de J. M. dos Anjos forma ele próprio um conjunto de guitarras e violas designado por *Troupe Gounod, com o qual viaja por toda a Europa até 1914, alcançando particular sucesso na corte imperial da Rússia. Tomás Ribeiro e Júlio *Silva destacam-se como intérpretes de concerto de um repertório muito variado que inclui forte componente erudita. Salgado do Carmo, André do Carmo Dias, Reinaldo *Varela e João Vitória são outros nomes de relevo, além de José Lopes e J. M. Robles (autores, respectivamente, dos fados *Lopes* e *Robles*, que ficarão no repertório fadista) e de José Augusto da Silva «Bacalhau» (que ficará conhecido como autor da forma poética do *Fado bacalhau*, com um mote de sextilha glosado em seis estrofes de 15 versos cada). Em Coimbra, no mesmo período, distinguem-se, além do já citado Antero da Veiga, os irmãos Gonçalo e Manuel *Paredes e Ricardo Borges de Sousa. Vários destes solistas (Borges de Sousa, Ribeiro e Varela, em particular) gravam alguns dos primeiros registos discográficos do instrumento, logo a partir dos primeiros anos do século, com numerosos títulos e largas tiragens a revelarem bem a grande popularidade do instrumento e do seu repertório. Os anos 20 e 30 são dominados em Lisboa por Armando Augusto Freire («Armandinho»), cujas contribuições para a fixação do modelo do instrumento lisboeta e para o alargamento do seu repertório solístico e das suas técnicas de acompanhamento já foram referidas, mas neste período são também especialmente aplaudidos os guitarristas José Marques (*«Piscalarete») e Salvador Freire, enquanto em Coimbra se impõe gradualmente o fenómeno renovador também ele decisivo de A. Paredes, que tem como seus contemporâneos principais na guitarra coimbrã Flávio *Rodrigues da Silva e Afonso de *Sousa. As décadas de 30 e 40 vão assistindo, no seu desenrolar, à entrada em actividade de uma sequência de guitarristas de relevo que definirão de algum modo o percurso da guitarra de Lisboa no meio século seguinte: Casimiro Ramos, J. Santos (responsável por um considerável desenvolvimento da técnica mais virtuosística do instrumento), Fernando de *Freitas, Domingos *Camarinha, José *Nunes (cuja sonoridade, marcada por um uso característico do *glissando* e do *vibrato*, muito próximo da tradição de Coimbra, ficará como uma referência), Francisco de Carvalho (*«Carvalhinho») (último representante

de uma técnica elaborada de *tremolo* ainda próxima da do bandolim), R. Nery (o mais influente dos acompanhadores de fado na sequência de Armandinho) e finalmente, já na década de 50, J. F. Rocha. Por sua vez, entre meados dos anos 50 e inícios dos 70, revelam-se em Coimbra, uma após outra, de forma encaadeada, sucessivas gerações de guitarristas que desenvolvem agora a linha de experimentação aberta pela nova abordagem de A. Paredes. Muito deles estarão depois, por sinal, associados também às crises académicas de oposição antifascista a partir de 1961, e ao mesmo tempo à tentativa de criar uma nova balada coimbrã com uma componente crescente de intervenção política [VER Canção de Coimbra]. Os mais velhos são C. Paredes (cujo importante percurso idiossincrático já foi mencionado), João *Bagão, Carvalho Homem, José Maria Amaral, A. Brojo e A. Portugal. Juntam-se-lhes depois J. Tuna (talvez o solista da tradição de Coimbra com maior domínio técnico do instrumento depois de A. Paredes), Octávio *Sérgio, Fernando Monteiro, Jorge Godinho, Eduardo Melo, Jorge *Gomes e por fim Ernesto Melo, Alexandre Bateiras, António *Andias e Francisco Martins. Em Lisboa aparecem, no final dos anos 60, Manuel Mendes, José *Pracana, António *Parreira, José Luís Nobre *Costa e P. C. Cabral, aos quais se seguem, já nos anos 70, Mário *Pacheco (que começa por tocar viola), A. de Melo, Pedro da Veiga e Alcino *Frazão (os dois últimos mortos precocemente). Depois da crise de meados dos anos 70, quando tanto a tradição do fado lisboeta como o conjunto das tradições académicas coimbrãs foram postas em causa na sequência da radicalização política desencadeada pelo 25 de Abril, verificando-se então uma quebra nítida no aparecimento de novos guitarristas, tanto de Coimbra como de Lisboa, aparecem nas décadas de 80 e 90 os primeiros nomes de referência de uma nova e prometedora geração de instrumentistas. É interessante verificar que muitos deles têm formação musical académica, o que tende a alargar-lhes o espectro das referências musicais, sem no entanto constituir um factor uniformizador, já que se distribuem por diferentes orientações estéticas, procurando alguns dar uma sequência directa às tradições performativas das gerações anteriores, e assumindo outros, pelo contrário, uma postura de ruptura mais ou menos radical, conforme os casos, com essa herança: em Coimbra, primeiro Paulo *Soares e depois João Alvarez, Manuel Portugal e Carlos de Jesus; em Lisboa, primeiro C. Castelo e Paulo *Parreira e em seguida R. Rocha (claramente o guitarrista mais inovador das últimas duas décadas), José Manuel Neto e mais re-

centemente Ricardo Parreira. **6. Os métodos e o ensino.** O ensino da guitarra portuguesa tem uma tradição «oficinal» de aprendizagem individual mimética entre professor e aluno, e uma forte componente autodidáctica. Foi esse sempre o percurso de formação da maioria dos guitarristas profissionais de todo o séc. xx, quer tenham feito ao mesmo tempo estudos musicais académicos, quer tenham tocado exclusivamente de ouvido. No primeiro terço do século, contudo, quando se verifica ainda uma procura social alargada da prática amadora da guitarra, publicam-se diversos métodos pedagógicos para o instrumento, dirigidos precisamente à aprendizagem doméstica sem mestre e procurando por isso sobretudo uma estratégia de iniciação rápida e de objectivos modestos no plano do domínio técnico guitarrístico. Alguns desses manuais foram objecto de sucessivas tiragens e reedições, em muitos casos com pequenas variantes nos títulos e raramente datadas, pelo que adoptamos para esses casos as propostas de datação de Simões 1974. Os métodos conhecidos deste período são: de César Augusto das *Neves, *Método elementar de guitarra* (Porto, s.d., c. 1904); de Reinaldo Varela, *Methodo practico e simples para aprender a tocar guitarra sem musica* (Lisboa, s.d., c. 1906, reformulado em 1925 como *Novo e aperfeiçoado methodo para aprender a tocar guitarra portuguesa*) e *Methodo completo de guitarra* (Lisboa, s.d., c. 1906); de J. Titus, *Methodo elementar de guitarra* (Lisboa, s.d., c. 1911-1914); de Benigno Augusto dos Santos, *Novo methodo de guitarra* (Lisboa, 1912); de João Vitória, *A guitarra sem mestre: O verdadeiro methodo de guitarra* (Lisboa, s.d., c. 1920); de J. C. Salgado do Carmo, *Método elementar teórico e prático de guitarra portuguesa* (Lisboa, 1926; 2.^a ed., 1929). Com a excepção do método de Benigno dos Santos, que contém erros de notação musical que o tornam parcialmente inutilizável, estes textos tendem a ser bastante eficazes para os fins que têm em vista. De um modo geral a respectiva estrutura interna é idêntica, abrindo com noções básicas de teoria musical e com a descrição da afinação e dos fundamentos técnicos do instrumento, e seguindo-se uma colecção de peças, que tende a abranger os fados mais consagrados — com destaque para o *Fado corrido*, com as respectivas variações —, canções, valsas, arranjos de árias de ópera e de outras peças eruditas de maior popularidade, e ocasionalmente composições dos próprios autores. A maioria dos manuais utiliza notação musical, mas o *Methodo practico e simples* de R. Varela tem a característica de propor antes um sistema intuitivo de cifra numérica baseada na indicação da altura de colocação da mão esquerda na escala e da distri-

buição das cordas a dedilhar pelo polegar ou pelo indicador da mão direita. Salgado do Carmo, por sua vez, adopta uma solução mista, com exemplos em pauta e cifras numéricas. A partir da década de 30 esta tradição didáctica tende a desaparecer, para sobreviver apenas o sistema de aprendizagem individual profissionalizante entre mestre e discípulo, o que não obsta a que tenha havido sempre em Coimbra, p.ex., guitarristas destacados como A. Portugal, e.o., que dão grande atenção ao ensino. Já a partir de 1990 surgem dois novos manuais que procuram reatar a tradição interrompida das publicações pedagógicas: o *Método de guitarra portuguesa* do violista D. Costa (Lisboa, 1990), cuja utilidade é reduzida pela sua dependência da adopção de um novo sistema de afinação que não encontrou eco (Fig. 12), e principalmente o *Método de guitarra portuguesa: Bases para a guitarra de Coimbra*, de P. Soares (Coimbra 1997), que constitui uma explicação modelar da técnica do instrumento coimbrão, apoiada depois em transcrições de obras de C. Paredes e em composições do próprio autor. Também *A guitarra portuguesa*, de P. C. Cabral, apesar das suas graves deficiências de ordem histórico-musicológica (Morais 2002: 105-108; Nery 2004: 280-281 e 291), contém alguns capítulos úteis de carácter pedagógico prático. É em Coimbra que — com a criação, em 1978, da Escola do Chiado, e mais tarde com o estabelecimento das aulas da Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra e do Núcleo de Fado do *Orfeão Académico de Coimbra — se cria pela primeira vez uma prática institucional de ensino sistemático para a guitarra portuguesa, com professores como J. Gomes, Fernando Monteiro e P. Soares. Em Lisboa o mesmo sucederá com a criação dos cursos da Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa desde a sua fundação, em 1998, ministrados, e.o., por C. Gonçalves e A. Parreira. Os conservatórios e academias de tradição erudita continuam a revelar alguma renitência em integrar no seu currículo este instrumento, com algumas excepções como os conservatórios de Coimbra (P. Soares) e de Torres Novas (C. Castelo), e por fim do próprio Conservatório Nacional (João Torre do Vale).

Bibliografia: Almeida, José Lúcio Ribeiro de (s.d.) www.jose-lucio.com; Anónimo (1875) *Methodo para aprender guitarra sem auxilio de mestre*. Lisboa: Tip. de Christovão Augusto Rodrigues [subtitulado *Offerecido à mocidade elegante da capital por um amator*]; Baines, Anthony (1966) *European & American Musical Instruments*. Londres: B T Batsford; Id. (1968) *Victoria and Albert Museum: Catalogue of Musical Instruments*. Vol. II: *Non-Keyboard Instruments*. Londres: Her Majesty's Stationery Office; Baptista-Bastos, Armando (1999) *Fado falado*. Alfragide: Ediclube; Barata, José Oliveira (1991) *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta; Barreto, J. Mimoso (1981) «Ca-

mões e a música». Lisboa: Gráfica da Rádio Renascença [sep. do boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa]; Branco, João de Freitas (1979) *A música na obra de Camões*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa; Brito, Joaquim Pais de (1994) «Fado: Vozes e sombras» in Joaquim Pais de Brito (ed.), *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: Electa [catálogo de exposição MNE]; Brito, Manuel Carlos de (1989) *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa; Cabral, Pedro Caldeira (1999) *A guitarra portuguesa*. Alfragide: Ediclube; Carvalho, José Pinto de (1992/1903) *História do fado*. Lisboa: Dom Quixote/Empreza da História de Portugal; Carvalho, Ruben de (1999) *Um século de fado*. Alfragide: Ediclube; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1994) «Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado» in Joaquim Pais de Brito (ed.), *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: L94/Electa [catálogo de exposição MNE]; Id. (1997) *Voix du Portugal*. Paris: Cité de la Musique-Acetes Sud; Caverel, Philippe (1860/1582) *Embassade en Espagne et en Portugal*. Arras: A. Courtin; Coggin, Philip (1987) «This Easy and Agreeable Instrument: A History of the English Guitarr», *Early Music* 25 (2): 205-218; Correia, Maria da Conceição (2002) «A colecção de instrumentos do Museu da Música Portuguesa» in Manuel Morais, *A guitarra portuguesa*. Lisboa: Estar; D. João IV (1964/1649) *Primeira parte do index da livraria de música de el-rei D. João IV*. Lisboa: Scarpa [reprodução fac-similada da edição de 1649]; Ferro, José (1895) *Methodo de guitarra contendo as principaes noções elementares*. Porto: s.e.; Fétis, François-Joseph (1834) *La musique mise a la portée de tout le monde*. Paris: Librairie Musicale de E. Duverger; Id. (1845) *A música ao alcance de todos*. Porto: Tip. Comercial; Id. (c. 1859) *Diccionario das palavras que habitualmente se adoptão em musica*. s.l.: s.e.; Fonseca, José da (1863) *Diccionario da lingua portuguesa: Feito inteiramente de novo e consideravelmente augmentado por J.-I. Roquete*. Paris: V. J.-P. Aillaud, Guillard e Ca.; Fuenllana, Miguel de (1554) *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilla: Martin de Montesdoca [reedição fac-similada, Genève: Minkoff]; Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Halpern, Manuel (2004) *O futuro da saudade: O novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Dom Quixote; Henestrosa, Luys Venegas de (1557) *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá: Loan de Brocar (E-Mn, R. 6.497); Klein, A. (1991) «Die English Guitar: Vom Hofinstrument zum Klimperkasten», *Das Musikinstrumente*, xl/7: 13-16; Lambertini, Michel'Angelo (1914a) *Industria instrumental portuguesa: Apointamentos*. Lisboa: Tip. Anuário Comercial; Id. (1914b) «Portugal» in *Encyclopédie de la musique & dictionnaire du conservatoire*. Paris: Librairie Delagrave [p. 2401-2469]; Leite, António da Silva (1796) *Estudo de guitarra, em que se expõem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*. Porto: Na Officina Typografica de António; Lousada, Maria Alexandre (2002) «Paisagens musicais em Lisboa no início do século XIX: leituras policiais, satíricas e iconográficas» in Manuel Morais, *A guitarra portuguesa*. Lisboa: Estar; MacKillop, Rob (2002) «The Scottish Contribution to the 18th-Century Wire-Strung Guitarr» in Manuel Morais, *A guitarra portuguesa*. Lisboa: Estar; Maia, Ambrósio Fernandes; Vieira, D. L. (1875) *Apointamentos para um methodo de guitarra: Acompanhados de littographias*. Lisboa: [s.e.]; Moita, Luís (1936) *O fado, canção de vencidos*. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial; Montemor [ou Montemayor], Jorge de (1970/1561) *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Espasa-Calpe [edição, prólogo e notas de Francisco López Estrada]; Morais, Manuel (1994) «Sobre a guitarra em Portugal nos séculos XVIII e XIX» in AAVV, *Fábrica de*

sons: Instrumentos de música europeia dos séculos XVI a XX. Lisboa: Electa [catálogo]; Id. (2000) *Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX)*. Lisboa: INCM [pref. de Rui Vieira Nery]; Id. (2002) *A guitarra portuguesa*. Lisboa: Estar [nota introdutória de Rui Vieira Nery]; Morato, João Vaz Barradas Muito Pão e (1762) *Regras de musica, sinos, rabecas, violas, &c.* (Ms., BN Res. 2163); Mudarra, Alonso (1980/1546) *Tres libros de musica en cifras para vihuela*. Monaco/Sevilla: Editions Chanterelle [fac-similado]/Luan de Leôn; Nery, Rui Vieira (1989) *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Diss. de doutoramento, Universidade do Texas, Austin; Id. (2004) *Para uma história do fado/Fado: An Overview*. Lisboa: Público-Corda Seca [ed. bilingue]; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Vol. I. Lisboa: Ediclube; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG; Parreira, António; Machado, Jorge (eds.) (1999) *Notas de música*. Alfragide: Ediclube; Penedo, Luís (2004) «A guitarra portuguesa e o fado tradicional de Lisboa» in www.guitarra-portuguesa.com; Picchio, Luciana Stegagno (1964) *História do teatro português*. Lisboa: Portugália Editora; Pimentel, Alberto (1989/1904) *A triste canção do Sul: Subsídios para a história do fado*. Lisboa: Dom Quixote [ed. fac-similada]/Livr. Central de Gomes de Carvalho; Prestes, António (1973/1587) *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas por António Prestes, Luís de Camões e outros autores portugueses*. Lisboa: Lysia [ed. fac-similada; pref. de Hernâni Cidade e nota bibliográfica de José V. de Pina Martins]; Resende, Garcia de (1545) *Crónica de D. João II*. Lisboa: Luís Rodrigues; Ribeiro, Mário de Sampaio (1936) *As «guitarras de Alcácer» e a «guitarra portuguesa»*. Lisboa: Bertrand; s.a. (1997) *Guide du musée de la musique*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux; Sardinha, José Alberto (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS; Id. (2002) «A guitarra portuguesa na tradição rural» in Manuel Morais, *A guitarra portuguesa*. Lisboa: Estar; Simões, Armando (1974) *A guitarra: Bosquejo histórico*. Évora: Tip. Eborauto; Sousa, Filipe (1971) «Quem foi António Pereira da Costa», *Col.-Ar.* 2 (Abril, 1971): 50-53.; Sousa, Osvaldo de (2000) *Humores ao fado e à guitarra*. Lisboa: Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa; Spencer, Robert; Harwood, Ian (2000) «English Guitar» in *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Londres: Macmillan; Sucena, Eduardo (1992) *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Vega; Varella, Domingos de São José (1806) *Compêndio de música, theórica, e pratica*. Porto: Tip. de Antonio Alvarez Ribeiro; Vieira, Domingos (1871-1874) *Grande dicionario português ou tesouro da lingua portuguesa*. Porto; Id. (1890) *Diccionario musical*. Lisboa: J. G. Pacini; Vieira, Ernesto (1900) *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Lisboa: Lambertini [2 vols.]; White, Robert (1857) *Madeira: Its Climate and Scenery*. Edimburgo: Adam and Charles Black [2.^a ed. por James Yate Johnson].

MANUEL MORAIS E RUI VIEIRA NERY

GUIARRA DE PORTUGAL. Publicação periódica dedicada ao *fado, editada em Lisboa. Primeiro quinzenal, depois trimensal, teve duas séries (15 Jul. 1922 a 28 Dez. 1939; 15 Jun. 1945 a 15 Abr. 1947), sendo a primeira dirigida pelo seu principal impulsionador, João Linhares *Barbosa, e a segunda por Mário Ri-

beiro. Foi a mais duradoura das publicações periódicas sobre o fado, tendo contribuído para a promoção deste género musical. Integrava várias rubricas: entrevistas com intérpretes e poetas, notícias relacionadas com o meio do fado e com os assinantes (espectáculos, doenças, nascimentos, publicidade, e.o.), contos, novelas em episódios, poemas (originais e do repertório dos intérpretes biografados) de autores como Linhares Barbosa, Carlos *Conde, Frederico de *Brito, Armando *Neves, Gabriel de *Oliveira, e.o. Apresentava regularmente notícias sobre a gravação sonora e publicitava intérpretes, editoras discográficas, fabricantes de gramofones, aparelhos de rádio, casas comerciais, espaços de entretenimento e eventos. Organizava igualmente conferências sobre este género musical e concursos para autores de letra e intérpretes, contribuindo para a sua divulgação. A rubrica «Cartilha do poeta» (António Amargo, 1931) ilustra as preocupações deste periódico com a formação dos leitores ao nível poético. O seu papel também foi central para a divulgação dos ideais defendidos pelo Grémio Artístico Amigos do Fado (1923), no sentido de dignificar este género, o que contribuiu para gerar polémicas com o periódico **A Canção do Sul*. Depois da sua extinção, teve alguma continuidade até 1951, com o título *Ecos de Portugal*, um periódico com características mais generalistas, mantendo no entanto o fado como temática principal. O número de textos críticos aumentou em detrimento das letras de fado, abrindo espaço à reflexão sobre o novo estatuto do artista no contexto da indústria do espectáculo. Ao mesmo tempo passou a incluir notícias sobre cantores de *música ligeira, artistas de variedades, *rádio, desporto, *cinema, teatro, *tourada, excursionismo, associativismo e notas sobre cidades e vilas do país sem grande ligação à prática do fado. Este periódico é uma importante fonte de informação para o estudo da prática do fado, tendo contribuído também para a recuperação da memória histórica do género e para a defesa dos seus criadores e intérpretes.

Bibliografia: AAVV (1922-1939; 1945-1947) *Guitarra de Portugal*; Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube.

PEDRO FÉLIX E JOÃO SILVA

GUIARRADA. Designação atribuída a uma composição puramente instrumental de carácter virtuosístico para *guitarra, no âmbito do *fado de Lisboa e da *canção de Coimbra. O repertório de guitarradas é constituído por composições originais, adaptações instrumentais de fados, *arranjos de melodias populares ou *danças folclóricas. A estrutura é variada, sendo comum o tema e variações,

formas simples como AB, ABA, ABABA, ABC, ABCA, ou rapsódias de canções, danças ou fados, encadeados numa forma livre. A maioria das guitarradas foi composta e gravada por virtuosos do instrumento, sendo indissociável para a sua configuração as dimensões de intérprete e de compositor. No âmbito do fado de Lisboa destacam-se *Armandinho, José *Nunes, Jaime *Santos e António *Chai-nho, e, na tradição coimbrã, Antero Alte da *Veiga, Flávio *Rodrigues, João *Bagão, Artur *Paredes, António *Brojo e António *Portugal. Para a disseminação e valorização do repertório instrumental do fado lisboeta e da canção coimbrã contribuíram igualmente conjuntos instrumentais como o *Quarteto de Guitarras de Coimbra e o *Conjunto de Guitarras de Raul Nery. Na segunda metade do séc. xx, Carlos *Paredes, partindo da matriz composicional das guitarradas de Coimbra, criou uma nova linguagem para guitarra, contribuindo decisivamente para a valorização do instrumento. A guitarrada é frequentemente encarada pelo meio musical fadista como um critério de aferição da criatividade e da capacidade interpretativa do músico. Por esta razão, ao longo do séc. xx, esta prática foi altamente romantizada pelos cultores do fado, servindo igualmente para distinguir momentos de apresentação do fado para conhecedores, das actuações destinadas ao público em geral, menos informado (inclusivamente turistas). No contexto da tradição performativa das «casas de fado» a guitarrada surge como interlúdio instrumental ocasional entre as série de fados cantados, mas apenas quando o elenco artístico residente conta com um guitarrista de especial prestígio. O mesmo sucede hoje, de um modo geral, nos concertos dos principais fadistas em salas de espectáculo nacionais ou internacionais.

Discografia: Paredes, Carlos (1988/1967) *Guitarra Portuguesa*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP]; Grupo de Guitarras e Cantares de Coimbra (1992/1984) *Tempo(s) de Coimbra: Oito Décadas no Canto e na Guitarra*. EMI-VC/Movimagens [3 CD/6 LP]; Paredes, Carlos (1988) *Espelho de Sons*. POLY; Paredes, Carlos (1989) *Asas sobre o Mundo*. POLY; Brojo, António; Portugal, António (1994) *Variações Inacabadas*. EMI-VC; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan et al. (compil.) (1994) *Musical Traditions of Portugal*. Smithsonian Folkways; Paredes, Carlos; Paredes, Artur (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; AAVV (1996) *Fados e Guitarradas de Coimbra*. MOV; Brojo, António (1997) *Memórias de Uma Guitarra*. EMI-VC; Martins, Francisco Filipe (1998) *Primavera 2*. PHI-POLY.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO

GUIARRÃO. Instrumento grave da família das *guitarras inglesa e portuguesa. Na segunda metade do séc. xviii fabricavam-se já guitarras inglesas que além da encordoação normal de dez cordas (sol3/sol3-mi3/mi3-dó3/dó3-sol2/sol2-mi2-dó2) possuíam um bordão grave adicio-

nal, afinado em sol1 (cf. instrumento de Gérard Delaplanque, c. 1776?, MI 276). Em 1806, no seu *Compendio de musica*, Frei Domingos de São José Varela indica estar então em uso um «guitarrão» com «tres palmos escassos de comprimento [c. 66 cm], ou 22 polegadas desde o cavalete até à pestana» (ou seja, com tiro de corda de 55,88 cm), que afina por terceiras, também com quatro ordens duplas e três bordões singelos (ré3/ré3-si2/si2-sol2/sol2-mi2/mi2-dó2-lá1-fá1). Já em 1875, Ambrósio Fernandes Maia, nos seus *Appontamentos para um methodo de guitarra*, informa que se fabricam guitarras portuguesas «com 15 e mais cordas», o que sugere uma extensão grave adicional do instrumento-padrão, mas não apresenta mais detalhes. A primeira menção deste instrumento no séc. xx encontramos-la no periódico **A Arte Musical* (1905: 80) tocado por *Petroliño (Luís Carlos da Silva). Sabemos também por testemunhos orais (Raul *Nery e Joel *Pina) que na primeira metade do séc. xx guitarras de dimensões maiores do que as habituais («guitar-



Guitarrão. Fotografia e coleção de Manuel Moraes.

rões») terão sido usadas a título excepcional, designadamente pelo próprio *Armandinho, mas nenhum instrumento deste tipo sobreviveu, nem tampouco deles nos chegaram fotografias. Em 1970 Carlos *Paredes encomendou ao construtor Gilberto *Grácio uma guitarra grave com a afinação fá3/fá3-dó2/dó2-lá2/lá2-fá2/fá2-dó3/dó2-sol2/ sol1, a que dá o nome de «guitarra portuguesa barítono-baixo», gravando com este cordofone dois fonogramas (CD/LP, EMI-VC/Decca, 2002, CD 2/1970; LP, CD/LP, EMI-VC/Decca, 2002, CD 4/1974). Em 1995 G. Grácio constrói outro instrumento, que designa por «guitolão», com um tiro de corda de 14,5 polegadas (= 62,23 cm), mantendo a afinação tradicional de *fado mas afinando-o uma quinta abaixo da guitarra de Lisboa e uma quarta abaixo da de Coimbra (mi3/mi3-ré3/ré3-lá2/lá2-mi3/mi2-ré3/ré2-sol2/sol1).

Discografia: Paredes, Carlos (2002) *O Mundo segundo Carlos Paredes: Integral, 1958-1993: Volume 2 — Na Corrente; Volume 4 — As Mãos*. EMI-VC.

MANUEL MORAIS E RUI VIEIRA NERY

H

HALFFTER, Ernesto (n. Madrid, Espanha, 16 Jan. 1905; m. Madrid, 5 Jul. 1989). Compositor espanhol que viveu e trabalhou em Portugal entre 1936 e 1954. Discípulo de Manuel de Falla e membro da «geração de 27», E. Halffter conheceu nos anos 20 um assinalável sucesso internacional como compositor (*Sinfonietta*, 1925; *Sonatina*, 1928) e chefe de orquestra (dirigiu a Orquestra Bética a partir de 1924). Casou em 1928 com a pianista portuguesa Alice da Câmara Santos e instalou-se pela primeira vez em Lisboa em Mar. 1929, tendo no entanto partido para Paris no ano seguinte. Director do Conservatório de Sevilha a partir de 1934, o início da Guerra Civil de Espanha levou-o a radicar-se de novo em Lisboa, em Fev. 1936, onde trabalhou inicialmente como tradutor de alemão para a Embaixada espanhola, tornando-se depois director da sua secção cultural. Colaborou igualmente com o Secretariado de Propaganda Nacional (*SPN), onde sua mulher desempenhava as funções de tradutora e de secretária de António Ferro, e para o qual traduziu em espanhol textos de propaganda do Estado Novo, utilizados pelo SPN para apoiar o campo franquista (Secretariado de Propaganda Nacional, 1938). Participou nos primeiros espectáculos da companhia de bailado *Verde Gaio, orquestrando quatro canções populares harmonizadas por Alexandre Rey *Colaço, e escreveu notas biográficas para os programas dos concertos da 1.ª Missão Cultural, organizada pelo SPN em 1940. Os primeiros anos do período português de E. Halffter são geralmente considerados como os menos produtivos da sua carreira (Montsalvatge 1989), tendo apenas composto uma única obra de envergadura, a *Rapsódia portuguesa*, terminada em Dez. 1937 e dedicada à memória do compositor Maurice Ravel. A *Rapsódia portuguesa* é estilisticamente tributária das *Noites num jardim de Espanha*, de Manuel de Falla, quer em termos de atmosferas orquestrais, quer em termos de escrita pianística, e os temas utilizados formam um panorama de diferentes expressões musicais do contexto português, do *fado ao *fandango, passando por *canções da Beira Baixa, retomadas de fontes bastante dispares (Silva, no prelo). A difusão inicial da *Rapsódia portuguesa* esteve condicionada às estratégias da diplomacia cultural do SPN, tendo a estreia da obra sido ini-

cialmente anunciada no quadro da Semana Portuguesa organizada em Londres em 1938 e depois no âmbito de uma embaixada do SPN à Alemanha no ano seguinte. Enfim, foi prevista a sua inclusão na participação portuguesa à Bienal de Veneza de 1939, antes de esta ser anulada pelo início da II Guerra Mundial. A primeira audição da obra foi realizada a 20 Jun. 1940 em Lisboa, no Teatro Politeama, interpretada pela pianista Marie-Antoinette de Freitas *Branco, acompanhada pela Orquestra de Madrid sob a direcção do autor. Nos anos seguintes, E. Halffter dirigiu por diversas vezes a Orquestra Nacional de Espanha, em concertos no *Teatro Nacional de São Carlos, Teatro Rivoli e *Coliseu do Porto. Em 1942, E. Halffter começou a ensinar no Instituto Espanhol de Lisboa, lugar que manteve até 1952, ano em que deixou Lisboa, dividindo a partir daí o seu tempo entre Madrid e Milão, onde se dedicou à conclusão da cantata cénica *Atlántida*, deixada incompleta pelo seu mestre Manuel de Falla.

Obra musical: Canto e piano: *Señora* (Jean Marietti) (1938). Max Echig (ME 8883); *Canção do berço* (Branca de Gonta Colaço) (1940-1941); *Chansons portugaises* (1940-1941). V., pf. Max Echig (ME 8935; 8838; 8939 e 8942) [a partir de harmonizações de A. Rey Colaço, I — *Ai que linda moça*; II — *Gerinaldo*; III — *Escolher noivo*; IV — *Minha mãe me deu um lenço* (2 v. e pn.) V — *Don Solidon VI — Água do rio que lá vai*]; *Canto inca* (Magdalena Nile del Rio) (1944); *Seguidilla Calasera* (popular) (1945); *Canción de Dorotea* (Miguel de Cervantes) (1947). **Música de câmara:** *Sérénade à Dulcinée* (1945-1955). VI., pf. Edições Max Echig (ME 9206); *Fantaisie Espagnole* (1952). Vc., pn. Edições Max Echig (ME 8789). **Música para cinema:** *Bambú* (1945) (José Luis Sáenz de Heredia); *Don Quijote de la Mancha* (1947) (Rafael Gil); *La Señora de Fátima* (1951) (Rafael Gil). **Piano:** *Espagnolade* (1937). Max Echig (ME 5680) [para «Parc d'Attractions Expo 1937»]; *Gruss* (1940). Max Echig (ME 8926); *Llanto por Ricardo Viñes* (1943). Union Musical Ediciones; *Sérénade à Dulcinée* (1943). Max Echig (ME 6624); *Dos piezas cubanas* [I — *Habanera*; II — *Pregón*] (1945). Max Echig (ME 6579; 6584). **Solistas e orquestra:** *Rapsódia portuguesa* (1938). Pf., orq. Max Echig (ME 6242); *Chansons Portugaises* (1940-1941). V., orq. Max Echig (ME 8840, 8841, 8940, 8943) [a partir de harmonizações de A. Rey Colaço, I — *Ai que linda moça*; II — *Gerinaldo*; III — *Escolher noivo*; IV — *Minha mãe me deu um lenço*].

Bibliografia: AAVV (2006) *Cuadernos de Música Iberoamericana* 11 [catalogue de l'exposition]; [estudo monográfico dedicado a Ernesto Halffter (1905-1989) en su centenario]; Acker, Yolanda (1994) «Ernesto Halffter:

A study of years 1905-1946», *Revista de musicología*, 17 (1-2): 97-176; Acker, Yolanda; Suarez Pajares, Javier (1997) *Ernesto Halffter: 1905-1989: Músico en dos tiempos*. Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla et Publicaciones Residencia de Estudiantes; Montsalvatge, Xavier (1989) «Ernesto Halffter, un viejo amigo», *Mon-salvat* 177; Secretariado de Propaganda Nacional (1938) «Relações discriminadas das despesas efectuadas», Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar, PC-19, n.º 5, fl. 506 e n.º 10, fl. 569; Silva, Manuel Deniz (no prelo) «L'«esprit» et la «lettre»: lectures politiques de la *Rapsodie portugaise* d'Ernesto Halffter» in Esteban Buch, Nicolas Donin e Laurent Feneyrou (ed.), *Du politique en analyse musicale*. Sampzon: Éditions Delatour France.

MANUEL DENIZ SILVA

HARMÓNICA. *Instrumento musical do tipo aerofone de palhetas livres, também conhecido como harmónica-de-boca (para se distinguir da designação de harmónica também aplicada a instrumentos como o *acordeão ou a concertina) ou gaita-de-beiços [VER Gaita]. É constituído por uma armação quadrangular (às vezes encurvada) em metal que suporta um conjunto de palhetas metálicas, envolvida por uma protecção também metálica, habitualmente em ferro, que protege as palhetas. Estas encontram-se fixas na armação de dois modos diferentes, vibrando com a passagem do ar no instrumento em apenas um de dois sentidos: metade das palhetas vibram com a expiração do instrumentista, a outra metade vibra com a inspiração. O ar passa através dos canaletes que conduzem às palhetas, as quais vibram com a passagem do ar em sentidos diferentes. Colocada entre os lábios do instrumentista, a harmónica é executada através de golpes de respiração provocados pelo movimento ascendente e descendente do diafragma. A técnica de execução assenta num bom controlo dos movimentos do diafragma, na capacidade de posicionar os lábios de forma a permitir a passagem do ar por apenas um ou um grupo de orifícios, e finalmente na utilização da língua na oclusão de um ou mais orifícios do instrumento. As harmónicas são diatónicas ou cromáticas. No primeiro caso, são afinadas numa tonalidade maior, indicada no corpo do instrumento. No segundo caso dispõem de uma corrediça metálica que, num movimento lateral, tapa ou destapa metade dos orifícios fazendo variar em meio tom a gama de sons disponíveis. Existem harmónicas duplas e triplas, mais compridas ou mais curtas, com tessituras mais ou menos amplas, e também harmónicas destinadas à produção de diferentes gamas de alturas. A construção da harmónica iniciou-se c. 1820, em Viena, e mais tarde, a partir de 1857, em Trossingen, foi industrializada por Matthias Hohner; a produção anual do instrumento pela fábrica Hohner chegou a atingir vários milhões de unidades ainda durante o séc. XIX. Em Portugal, o uso da harmónica po-

pularizou-se a partir da década de 30 do séc. XX, quando se tornaram conhecidos os êxitos musicais de alguns grupos de harmónicas estrangeiros. Por ser um instrumento de fácil iniciação, barato, que não necessita de afinação nem de conhecimentos musicais prévios e de fácil transporte, a harmónica transformou-se num dos instrumentos musicais mais utilizado pelos homens, em todas as regiões do país. Encontrava-se presente em ocasiões tais como excursões, *bailes e *bailaricos, actividades agrícolas como as vindimas ou as ceifas, *rusgas, *festas, etc. A Hohner adaptou a sua produção às características musicais dos diversos mercados, procurando identificá-la com símbolos nacionais; no caso de Portugal, produziu uma harmónica diatónica com a marca *O Fado Português*, utilizando como imagem no rótulo da embalagem uma mulher envergando o traje minhoto de «lavradeira»; mais tarde foi lançada no mercado uma harmónica também diatónica com a marca *O Vira do Minho*. A partir de c. 1930, assistiu-se à criação de grupos de harmónica também em Portugal. Particularmente importantes foram a Orquestra Aldra-bófona (fundada em 1936 e que integrava harmónicas), os Manos Alexandres (inicialmente em duo e depois em trio com Siegfried Sugg, que, a partir da segunda metade da década de 50, viria a ter um papel determinante no ensino e nos *arranjos para *conjuntos de harmónicas cromáticas especialmente de obras de *música erudita), o Trio Riviera e o Trio Harmonia, constituído em 1958 por José Peralta, Hermenegildo Mendes e Raul *Mendes, que tivera aulas com Thilo *Krasmann, alcançando uma enorme notoriedade internacional continuada pelo Mendes Harmónica Trio. No final do século existiam alguns grupos em actividade em Portugal, o citado Mendes Harmónica



Harmónica. Fradelos. 1973. Fotografia e espólio de Michel Giacometti, Museu da Música Portuguesa.

Trio, o Quinteto Harmonia e ainda a Orquestra de Harmónicas de Ponte de Sôr, fundada em 1977. O repertório destes grupos musicais consistia sobretudo em adaptações de repertório de música erudita, de música para *cinema e de sucessos da música popular latino-americana; eram também frequentes as rapsódias de música portuguesa.

Bibliografia: Peralta, José (1991) *A harmónica: Instrumento musical a não menosprezar*. Lisboa [ed. políptica].

Discografia: Orquestra de Harmónicas de Ponte de Sor (1978) *Nascemos aqui*. POLY [LP]; Veloso, Rui (1988/1980) *Ar de Rock*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Mendes Harmónica Trio (1996) *Mendes Harmónica Trio: Tri-Campeões Mundiais*. MOV [CD].

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

HARMÓNIO. 1) Designação coloquial para *acordeão utilizada no âmbito da *música tradicional e do *folclore (*ranchos folclóricos). 2) Órgão de palheta livre, construído em vários tamanhos. É utilizado sobretudo em igrejas. A partir das últimas três décadas do século, harmónios portáteis foram utilizados na música devocional de algumas comunidades de genealogia sul-asiática entretanto fixadas em Portugal, como a hindu-gujarati [VER *Hindus-Gujaratis* em Portugal, Práticas musicais e coreográficas entre os] e a comunidade sique.

SÓNIA SILVA

HARRINGTON, Carlos Jorge de Paiva de Andrade e Castro Miranda (n. Lisboa, 5 Jul. 1870; m. Lisboa, 31 Out. 1916). Cantor, guitarrista, compositor e autor de letras. Filho de um industrial irlandês, foi um dos amadores de *fado na viragem do século, conotados com uma boémia urbana ligada aos retiros, às hortas e aos grupos de comensais, tendo por companheiros regulares o jornalista e dramaturgo João da Câmara, o poeta e jornalista Gomes Leal e ainda Lopes Mendonça. Fundou e dirigiu o jornal *O Fado*, que iniciou a publicação em Abr. 1910. Na qualidade de autor de letras, na sua maior parte improvisadas, a maioria da sua produção não foi registada. No entanto, muitos dos seus textos foram reunidos e editados por incentivo de G. Leal. São textos em décimas de rimas interpoladas e emparelhadas (ABBAACDDC), partindo de um mote de dois ou quatro versos. A autoria dos motes pertencia normalmente a amigos seus, poetas reconhecidos no meio literário: L. Mendonça, Palmyra Guedes, Francisco Ferraz, Adelaide de Carvalho, Clotilde Harrington, Henrique Conde, Eduardo Harrington, Eduardo Harrington Júnior, G. Leal e Xavier da Silva. As letras incidem em temáticas de cariz romântico (a morte, sentimentos religiosos, a inocência infantil, a sedução), sendo desenvolvidas metaforicamente, num tom bucólico e naturalista. No seu discurso literá-

rio podemos perceber o entendimento do fadista como alguém independente da pessoa que canta fado. Uma das suas preocupações foi tecer comentários sobre o fado e os seus benefícios. Além das obras referidas na bibliografia, são-lhe atribuídos outros títulos, dos quais não foram encontrados quaisquer exemplares: *Saudades e martírios*, *Versos e Lira do campo*. Embora sejam conhecidas referências às suas actividades enquanto cantor, guitarrista e compositor, não existem descrições.

Obra literária: (1892) *Improvisos: Fados*. Lisboa: Tip. Costa Braga e C.ª; (1907) *Versos de Carlos Harrington para guitarra, orchestra ou piano*. Lisboa: Imprensa Lucas (1915) *Espinhos do monte...* Lisboa: Tip. Comércio e Indústria.

PEDRO FÉLIX

HEAVY METAL. 1. Enquadramento geral. 2. Portugal.

1. Enquadramento geral. A denominação *heavy metal* foi utilizada na década de 70 para identificar uma das variantes estilísticas do *rock*. Caracteriza-se pela elevada intensidade sonora, ritmos vigorosos e pelo destaque da guitarra eléctrica com distorção, quer nas secções solísticas quer no suporte harmónico. Estas características, extremadas na performance, conferem a força, o vigor e o carácter agressivo que lhe são particulares, e que a própria designação «*heavy*» reflecte. O *heavy metal* desenvolveu-se no âmbito de vários estilos do *rock* que, no final da década de 60, foram protagonizados por grupos como The Who, The Jimi Hendrix Experience, The Yardbirds, Cream, Led Zeppelin, Uriah Heep, Ufo, Black Sabbath, Deep Purple, e.o. Estes grupos desenvolveram os elementos estilísticos do *blues* sobre padrões rítmicos do *rock* e do *rock'n'roll*, que propiciaram a exploração da distorção e da intensidade sonora da guitarra eléctrica, destacando-se as interpretações de Jimi Hendrix, Jimmy Page, Eric Clapton, Tony Iommi, Richie Blackmore, e.o. O carácter distintivo do *heavy metal* foi determinante para a sua progressiva autonomização enquanto género musical no universo do *rock*, sobretudo a partir da década de 80. Um dos seus primeiros protagonistas foi o grupo Black Sabbath (fundado em 1969), cuja popularidade facilitou o desenvolvimento do *heavy metal* no âmbito da indústria musical. Em meados da década de 70, novos grupos como Judas Priest, Motörhead, AC/DC e.o., identificavam-se já com a designação. O surgimento de novos grupos conduziu à diversificação estilística do *heavy metal*, traduzido nas diferentes linguagens musicais de grupos ingleses como Iron Maiden, Saxon e Diamond Head, e.o., que protagonizaram um movimento denominado «*New Wave of British Heavy Metal*» (NWOBHM) (1979-1981). No início da década de 80, vários elementos ex-

pressivos de carácter visual e iconográfico, também presentes na componente cénica dos espetáculos, revelavam a emergência de um universo simbólico associado ao *heavy metal*, a par de processos específicos de mediação e sociabilização que promoviam a distinção grupal dos seus adeptos. A componente visual (indumentária, artefactos, e.o.) assumiu um papel equiparado à componente sonora. Durante as décadas de 80 e 90, o *heavy metal* foi recebendo influência de outros estilos do *pop-rock* (*rock* progressivo, **punk*, *hardcore*, *grunge*, **rap*, e.o.), fragmentando-se em diversos estilos (*speed metal*, *thrash metal*, *power metal*, *grindcore*, *crossover*, *death metal*, *black metal*, *gothic metal*, *nú-metal*, e.o.). Estas variantes estilísticas marcaram o início de um processo de categorização dos grupos e, consequentemente, do *heavy metal*. A diferenciação em subcategorias foi ainda acentuada pelo jornalismo de música, que além dos aspectos musicais valorizou as temáticas das canções, a componente visual e, nalguns casos, a localização regional dos grupos. O conteúdo das letras incide em temáticas históricas, recorrendo frequentemente à mitologia e ao fantástico (*power metal*), à crítica social (*thrash metal*, *crossover*) e a aspectos relacionados com a condição humana, numa estetização do grotesco e do horror, onde o tema da morte se torna

central (*death metal*). Destaca-se ainda a preferência por temas relacionados com o sobrenatural, envoltos em referências ao paganismo e ao satanismo (*black metal*, *gothic metal*, e.o.). As composições baseiam-se em diversos modos, também usuais no *blues* e no **jazz*, e.o., sendo frequente a utilização de notas estranhas ao modo, sem, no entanto, se perder a referência do centro tonal das diferentes secções. Em estilos como o *death metal* e o *grindcore*, as secções apresentam sequências melódicas fora de qualquer âmbito modal. Por outro lado, no *speed* e *thrash metal* é frequente o contraste entre a ausência e o realce do movimento harmónico nas diferentes secções. Um dos principais elementos característicos do *heavy metal* são os *riffs*, pequenos motivos melódicos ou rítmicos, de carácter recorrente, desempenhados pela guitarra eléctrica, recorrendo maioritariamente ao *palm-muting* (*pizzicato*). Utilizados frequentemente como tema, os *riffs* constituem elementos primordiais na identificação da composição. Os estilos surgidos na primeira metade da década de 80 (*thrash*, *speed*, e.o.) têm nos *riffs* o elemento-base da construção musical, tendo o ritmo preponderância sobre a melodia vocal. Outro dos elementos distintivos do género é o *powerchord*, que resulta da execução da nota fundamental e da quinta do acorde (embora surjam também em quartas e terceiras), tocadas simultaneamente nas cordas graves da guitarra, que se tornam imperceptíveis com a distorção. A interpretação vocal varia consoante os estilos do *heavy metal*, desde o carácter virtuosístico no registo agudo (*heavy metal*, *power metal*) à voz distorcida no registo grave (*grindcore*, *death metal*). Os padrões rítmicos da bateria são, na sua maioria, variações das tipologias usuais em vários estilos do *rock* e do *jazz-rock*, executados com grande intensidade e andamentos mais rápidos, recorrendo ao pedal duplo do bombo. A rápida alternância entre o bombo e a tarola (*blastbeat*) é também usual em alguns estilos. **2. Portugal.** Na década de 70, o *heavy metal* representava apenas um dos estilos do *rock* emergentes no universo do **pop-rock* em Portugal, não sendo comum a utilização do termo. As características estilísticas do *heavy metal* internacional, tidas como elementos de modernidade, foram pontualmente adoptadas, quer por grupos que se dedicaram à composição (*Pop Five Music Incorporated, Heavy Band, *Quarteto 1111, Beatnicks, Xarhanga [VER Pereira, Júlio], *Tantra, *Arte & Ofício, *Psico, e.o.), quer por *conjuntos de *baile que interpretavam versões de grupos estrangeiros como Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin, e.o. A escassa edição discográfica de grupos *rock* na década de 70 constituiu um constrangimento à divulgação do género em Portugal, que só se desen-



Capa da fanzine Renascimento do Metal, do Clube de Fãs Heavy Metal Zombies Paranoid. Out. 1987. Fotografia cedida por Luís Filipe Baptista.

volveu e disseminou com o movimento de expansão do **rock* português no início da década de 80, protagonizado por grupos conotados com o *punk-rock* e *new wave*. No final da década de 70 e início da década de 80 existiam já grupos com repertório próprio e em português, onde as características do *heavy metal* internacional eram já evidentes (Xeque-Mate, Ferro & Fogo, NZZN, Vasco da Gama, Jarojupe, e.o.). Estes grupos, que adoptaram a designação «*heavy metal*» para caracterizar o seu estilo musical, foram fortemente influenciados pelos grupos representantes do NWOBHM, em especial pelo grupo inglês Iron Maiden, cuja discografia foi distribuída em Portugal pela *Valentim de Carvalho, numa altura em que a maioria dos fonogramas de grupos de *heavy metal* era importada. Os primeiros registos discográficos de grupos portugueses de *heavy metal* com repertório próprio datam do início da década de 80 e foram editados por empresas discográficas de pequena dimensão como a Metro-Som (Ferro & Fogo e Xeque Mate), Vadeca (NZZN), Horizonte (Xeque Mate), Discossete (Vasco da Gama), e.o. Estas primeiras edições contribuíram para a divulgação e autonomia do *heavy metal* quer enquanto género musical, quer enquanto categoria específica no mercado fonográfico português. Partindo do conhecimento dos fonogramas de grupos estrangeiros, os grupos portugueses surgidos na década de 80 como *Tarantula, STS Paranoid, Black Cross, V12, Ibéria, Alkateya, Sepulchro, Procyon, The Coven, Satan's Saints, e.o., centraram a sua actividade na composição de canções originais, na realização de espectáculos e na edição própria de fonogramas em cassette, designados «*demotapes*». A partir desta altura surgiram pequenos clubes de fãs que promoviam a venda e a duplicação de fonogramas, bem como a produção e distribuição de *fanzines* (*Hard n' Heavy*, *Devastação Metálica*, *Purgatório do Heavy Metal*, e.o.), distribuídas principalmente por venda postal. A produção de iconografia, peças de vestuário, adereços e adornos associados ao género contribuiu para a sua consolidação em Portugal. A música dos grupos portugueses começou a ser emitida em programas de rádio dedicados ao *pop-rock* (*Meia de Rock*, *Febre de Sábado de Manhã*, *TNT*, *Lusoclube*, e.o.), dos quais se destacaram os programas da Rádio Comercial de Luís Filipe *Barros (*Rock em Stock*, a partir de 1979) e de António *Sérgio (*Lança Chamas*, a partir de 1984), que também divulgaram fonogramas importados por empresas especializadas (One-Off, Bimotor, Discoteca do Carmo, e.o.). A partir da segunda metade da década de 80, inúmeras «rádios livres» [VER Rádio], onde se integravam rádios locais e rádios universitárias, apresentaram programas de-

dicados ao *heavy metal* que deram um contributo significativo para a divulgação de grupos amadores, através da difusão de *demotapes*. Na segunda metade da década de 80, o crescente interesse de editoras sediadas em Portugal pelo *rock* viabilizou a edição fonográfica de vários grupos como Tarantula (TMD, 1987), Ibéria (DIS, 1988 e 1989), e.o., numa altura em que a maioria dos grupos abandonou gradualmente a língua portuguesa. Até finais da década de 80, além do clube *Rock Rendez Vous e do Bar Oceano (Lisboa), a maioria dos grupos portugueses apresentou-se também em festas, escolas secundárias, alguns festivais temáticos (Festival Rock da Amadora, Festival de Heavy Metal de Santo António dos Cavaleiros, e.o.) e concursos de música moderna por todo o país. A partir de finais da década de 80 surgiram novos programas de rádio especializados, como *Boca do Inferno*, *Caminhos de Ferro* (Rádio Marginal) e *Alta Tensão* (Antena 3), apresentado por António Freitas, que, já na década de 90, obteve uma audiência significativa. Ainda no final da década de 80 surgiram vários grupos que acompanharam as correntes estilísticas do *thrash* e do *death metal* protagonizadas por grupos como Metallica, Sepultura, Morbid Angel, e.o., que utilizaram maioritariamente o inglês (Thormenthor, Disaffected, Shrine, Dinosaur, Braindead, W. C. Noise, RAMP, Sacred Sin, Grog, Genocide, Afterdeath, e.o.). Outros grupos desenvolveram os estilos do *gothic metal* e *black metal* (Filii Nigra, Infernalium, Decayed e *Moonspell, e.o.), que, a par da influência do *heavy metal* tiveram como referência outros estilos do *pop-rock* protagonizados por grupos estrangeiros, como Fields of the Nephilim, Depeche Mode, Dead Can Dance, e.o. Apesar de optarem maioritariamente pelo inglês, estes grupos utilizaram também a língua portuguesa como reforço do universo simbólico que invocam. Os grupos estrangeiros surgidos na primeira metade da década de 80 privilegiaram as editoras independentes, rejeitando os meios de produção industriais associados às grandes editoras. Do mesmo modo, desenvolveram meios de divulgação alternativos, geralmente designados de «*underground*», com o objectivo de manter a autenticidade criativa e a autonomia face às tendências do mercado musical. Desta forma, ainda no final da década de 80 surgiram em Portugal diversas editoras de carácter independente como a Slime, Skyfall, Mortuary, MTM, e.o., que, já na década de 90, editaram grupos como Thormenthor, Sacred Sin, Shrine, e.o. Por outro lado, diversos grupos foram editados por empresas multinacionais sediadas em Portugal como a *Polygram (Tarantula, 1990; V12, 1990; RAMP, 1992; Joker, 1992, e.o.). Destacou-se, em 1991, a edição da colectânea *The Birth of a Tragedy*, iniciativa da empresa MTM, dedicada à divulgação de grupos

portugueses inéditos de *heavy metal*. Na edição discográfica de grupos portugueses de *heavy metal* destacaram-se ainda as editoras Música Alternativa e a Recital Records (1998), esta última especializada somente neste género musical, que a par da distribuição de fonogramas estrangeiros manteve uma estrutura de agenciamento de espectáculos. Até ao início da década de 90, os grupos apresentavam-se predominantemente em pequenas salas (bares, clubes, discotecas, escolas, e.o.). A crescente popularidade do género na década de 90 viabilizou a realização de espectáculos para audiências maiores e a apresentação de grupos portugueses em eventos como o Festival da Ilha do Ermal, *Festival Vilar de Mouros, e.o., com destaque para o Festival Penaguião Open Air (Penafiel) nas suas várias edições, dedicado exclusivamente a grupos de *heavy metal*, nacionais e estrangeiros. Outros locais de performance privilegiados foram o Johnny Guitar, o Ritz Club, os bares Rockline, Rookie e Lusitano, a Voz do Operário (Lisboa) e o evento Feira do Metal (Almada). Durante as décadas de 80 e 90, os grupos estrangeiros realizaram os seus espectáculos maioritariamente no Pavilhão do Grupo Desportivo e Dramático de Cascais e, já na década de 90, no pavilhão da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, no Hard Club (Vila Nova de Gaia) [VER Xutos & Pontapés] e na discoteca Paradise Garage (Lisboa). Alguns grupos de maior popularidade, como Metallica e AC/DC, apresentaram-se em estádios de futebol (Alvalade e Restelo). Estes espectáculos, e em especial os do grupo Iron Maiden, que desde o início da década de 80 se apresentou várias vezes no país, contribuíram para a crescente popularidade do *heavy metal* em Portugal. A partir de meados da década de 80, verificou-se uma maior presença do género nos meios de comunicação social. Iniciada em alguns programas televisivos de divulgação de música portuguesa do início da década (*Rouques da Casa*, *Berros & Bocas*, e.o.), a divulgação do HM na televisão portuguesa ocorreu em programas vocacionados para o *pop-rock* (*Vira o Vídeo*, *Clipomanias*, *Pop-Off*, e.o.). Além da distribuição de periódicos estrangeiros (como a edição alemã da revista *Bravo*) e de outros periódicos especializados (*Kerrang*, *Metal Hammer*, e.o.), a inclusão das rubricas semanais *Blitz Metálico* (1985) e *Arame Farpado* (1993) no jornal **Blitz*, bem como a página semanal no jornal *Diário Popular* (1990) e a edição portuguesa da revista *Rock Power* (1991-1992), reflectiram a crescente relevância do género em Portugal. Já na década de 90, os grupos de *heavy metal* foram divulgados em programas juvenis generalistas e nas estações internacionais de música, sobretudo no canal internacional de música MTV, em programas especializados como *Headbangers*

Ball (MTV), *Metalla* (VIVA), e.o. Em 1998 e 2000 surgiram duas publicações dedicadas exclusivamente ao *heavy metal*, as revistas *Riff* e *Loud*, respectivamente. A partir de meados da década de 90 surgiram novos grupos em continuidade com os estilos associados ao *death* e *thrash metal* (Squad, Pitch Black, Demmon Dagger, Devileech, e.o.), bem como ao *gothic* e *black metal* (Heavenwood, Oratory, Sirius, Aenima, Thragedium, Sarcastic, e.o.).

Bibliografia: Arnett, Jeffrey Jensen (1996) *Metalheads, Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*. Oxford: Westview Press; Moynihan, Michael; Saederlind, Diodrik (1998) *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Underground*. Los Angeles: Feral House; Walser, Robert (1993) *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England; Weinstein, Deena (1991) *Heavy-Metal: The Music and its Culture*. New York: Da Capo.

Discografia: Tarantula (1987) *Tarantula*. TMD [LP]; Ibéria (1989) *Heroes of the Wasteland*. DIS; V12 (1990) *V12*. POLY-PLD; AAVV (1992) *The Birth of a Tragedy*. MTM; Ramp (1992) *Thoughts*. POLY-PLD; AAVV (1993) *Mortuary n.º 1*. Mortuary; Sacred Sin (1993) *Darkside*. Scallabis Rec.; Thormenthor (1994) *Abstract Divinity*. Morgana Rec.; WC Noise (1994) *Reality Asylum*. MTM; Afterdeath (1995) *Backwords*. Guardians of Metal; Disaffected (1995) *Vast*. Skyfall; High Radiation (1995) *16 Portuguese Metal Bands*. Independent Rec.-POLY; Grog (1996) *Macabre Requiems*. Skyfall; Heavenwood (1996) *Diva*. Massacre Rec.; Alkateya (2003) *Replay*. Ed. Aut.

MIGUEL ALMEIDA

HENRIQUES, José Tomás Marques (n. Vila Franca de Xira, 1.º Fev. 1963). Compositor, investigador e professor. Concluiu o curso superior de Composição e Fuga em 1987 no *Conservatório Nacional, onde estudou com Constança *Capdeville e Jorge *Peixinho. Paralelamente, frequentou os cursos orientados por Emmanuel *Nunes na *Fundação Calouste Gulbenkian (1984-1986) e os cursos de *música electroacústica orientados por Daniel Teruggi (Viana do Castelo, 1984-1986). O interesse pela música electroacústica e pela informática musical levou-o a Paris, onde frequentou os cursos do Groupe de Recherches Musicales com Phillipe Mion, Jacques Lejeune e Daniel Teruggi (1987-1988). Entre 1989 e 1997, estudou na Universidade de Buffalo (Nova Iorque, EUA), onde concluiu os cursos de mestrado (1991) e de doutoramento (1997) em Composição, tendo trabalhado com Charles Wuorinen, David Felder, Louis Andriessen, Lejaren Hiller e Rick Bidlack. Simultaneamente à sua actividade de compositor desenvolve um intenso trabalho de pesquisa na área da música electrónica, o qual se tem manifestado na criação de aplicações informáticas para espacialização de som (PANGEA, 1993-1997), composição algorítmica (Bounce-FXs, 1999) e interfaces e controladores MIDI (VST-Control, 2000). Foi editor e chefe de redacção do periódico de *música erudita *Fórum Clássica* (1996) [VER Periódicos

dicos de música, 2.] e director do Centro de Informática Musical da *Juventude Musical Portuguesa (1995-1998). Foi professor na *Universidade de Aveiro — Departamento de Comunicação e Arte e membro da equipa de investigação do Centro de Investigação em Música Electrónica (CIME) da mesma instituição (1997-1999). É desde 1999 professor no Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da *Universidade Nova de Lisboa. É ainda membro do Centro de Estudos de Sociologia e de Estética Musical, da mesma instituição, no qual desenvolve pesquisa no âmbito da criação de *software* para simulação de espaços acústicos virtuais. A sua música caracteriza-se por um equilíbrio formal sólido e de contornos nítidos. Nesta, o material musical exibe uma proliferação melódica com fortes influências duma linguagem baseada em procedimentos seriais. Sob o ponto de vista da dimensão harmónica existe uma fluidez e uma sensualidade tímbrica não usual que procura a inovação, a surpresa e o contraste constantes. Estas características são também visíveis na música electroacústica do compositor, que privilegia o trabalho e processamento de sons concretos numa procura de sonoridades de grande subtilidade tímbrica tecidas na procura de um equilíbrio textural simples, mas rico, que permeia e conduz o discurso musical.

Obra musical: *Elipse* (1987); Jugoslavia, Grozjan, Festival de Música de Grozjan, 1987. Trb.; *Mémoire Astral* (1987); França, Paris, Maison de la Radio France-GRM, 1988. Fm.; *Silence* (1987); Lisboa, CN, 1987. Pf.; *Mémoire astral* (1988). Fm.; *Transmutações* (1988); Espanha, Cuenca, Auditório do Conservatório de Música de Cuenca, 1988. Fm.; *Espirais* (1990); EUA, Buffalo, Universidade de Buffalo, 1990. Quart.; *Sibila I* (1991); EUA, Buffalo, Universidade de Buffalo, 1992. Pf., *live electronics*; *Sudeste* (1992); EUA, Buffalo, Universidade de Buffalo, 1993. 2 vibrs., marimba, marimba b., *templeblocks*; *Polimorfia* (1993). Pf.; *Saturn* (1993); North American New Music Festival, EUA, 1994. Pf. electrónico; *Liquid Crystals* (1995); EUA, Buffalo, Universidade de Buffalo, 1995. Fm.; *Frames* (1997). 14 instrumentos solistas; *Sibila II* (1998); Aveiro, Festival Internacional de Música de Aveiro, 1999. Pf.; *Circle* (2000); Lisboa, Instituto Franco-Português, Festival Música Viva, 2000. Fl.

HELENA SANTANA

HERÓIS DO MAR. Grupo musical formado em 1981 por Rui Pregel da Cunha (voz), Paulo Pedro Gonçalves (guitarra), Pedro Ayres *Magalhães (baixo eléctrico), Carlos Maria *Trindade

(instrumentos de tecla) e António José de Almeida, que integrara o grupo *Tantra (bateria). Pedro Ayres Magalhães e P. P. Gonçalves tinham já constituído os grupos Os Fabulosos Faíscas (1977-1979) e Corpo Diplomático (1979-1980), este último com C. M. Trindade, em que procuraram adaptar os estilos musicais associados ao movimento *punk ao universo da *música popular em Portugal, compondo canções originais em português. Constituído como grupo profissional, gravou o primeiro fonograma em 1981 com as canções *Saudade* e *Brava dança dos heróis*, ainda antes da sua estreia em público no *Rock Rendez-Vous (25 Nov. 1981), a que se seguiu a edição do primeiro LP, *Heróis do Mar*. O seu estilo musical demarcou-se do *rock português, conferindo à sua música um carácter de inovação e de «vanguarda», tendo como referência a emergente corrente estética da música popular internacional designada «new wave». Utilizando instrumentos electrónicos (sintetizadores e baterias electrónicas), nas canções do grupo predominam a componente melódica e os ritmos incisivos que exploram a sonoridade das percussões aliadas ao vigor da interpretação, sobretudo vocal. A actualidade do estilo musical associavam um discurso assente na apologia da história de Portugal enquanto fundamento edificador da cultura portuguesa, evocado nas temáticas das letras e na utilização de adereços (insígnias, bandeiras, estandartes) que, a par de uma indumentária estilizada, conferiram um carácter teatral ao seu estilo performativo



Heróis do Mar. Concerto no Rock Rendez-Vous. Lisboa, 1987. Fotografia cedida por Mário Guia.

que suscitou uma associação a um nacionalismo próprio de ideais políticos conservadores. Essa associação foi-se diluindo ao longo do percurso do grupo. O grupo suscitou o interesse de repórteres da revista francesa *Actuel*, o que proporcionou a primeira actuação no estrangeiro (Paris, 1982) e o prémio da Casa da Imprensa (1982). Obteve um significativo sucesso com a canção *Amor* (1982), cujo estilo rítmico proporcionou a sua reprodução em discotecas (locais de dança), função determinante na popularidade do grupo que se afirmou como um dos primeiros grupos de *música de dança em Portugal. A canção, também editada numa versão ampliada com a participação de Né *Ladeiras, justificou a primeira atribuição do galardão Disco de Ouro a um grupo português (mais de 50 mil fonogramas vendidos) e marcou o período de grande popularidade em que se destacaram as apresentações nas primeiras partes dos espectáculos em Portugal dos grupos King Crimson e Roxy Music, grupo com que viria a actuar em Paris (1982). Após a edição do segundo álbum (1983a), foi com o êxito das canções *Paixão* (1983b), *Supercioso* e *Só gosto de ti* (1984), assim como as versões em inglês de *Amor* e em castelhano de *Paixão*, que se confirmou a relevância do grupo no universo da música popular em Portugal. O grupo prosseguiu a mesma linha estilística com as canções *Alegria* e *Glória do mundo* (1985), algo que se viria a repetir com as composições incluídas no fonograma *Macau* (1986). Simultaneamente, a partir de 1982, os seus membros encetaram outras actividades de edição e promoção, especialmente no âmbito da *Fundação Atlântica e noutras estruturas de agenciamento e gestão de carreiras dela decorrentes, de que resultaram fonogramas em nome individual de C. M. Trindade, P. A. Magalhães e P. P. Gonçalves e de outros músicos e grupos, como Né Ladeiras (1982 e 1983), *Delfins (1984), António *Variações (1984), e.o. Em 1986 P. A. Magalhães e Rodrigo *Leão (do grupo *Sétima Legião) fundaram o grupo *Madredeus e C. M. Trindade colaborou com o grupo Delfins. Após a saída de A. J. de Almeida (1988) foi editado o fonograma de canções originais *Heróis do Mar* (1988), de que se destacou a participação de Waldemar *Bastos na canção *Africana*. A apresentação no Pavilhão Carlos Lopes marcou o afastamento dos meios de comunicação e do público, ditando o início da desagregação do grupo, que suspendeu a actividade em 1990.

Discografia: (1998/1981) *Heróis do Mar*. POLY/PHI-POLY [CD/LP]; (1982) *Amor*. PHI-POLY [maxi]; (1998/1983a) *Mãe*. POLY/PHI-POLY [CD/LP]; (1983b) *Paixão*. PHI-POLY [maxi]; (1984) *O Rapto*. PHI-POLY [LP]; (1985) *A Lenda dos Heróis do Mar*. PHI-POLY [LP]; (1985) *Mad Mix / Fun Mix*. PHI-POLY [maxi]; (1987) *O Inventor*. EMI-VC [single]; (1988) *Heróis do*

Mar. EMI-VC; (1989) *Africana*. EMI-VC [maxi]; (1992) *Heróis do Mar: Vol. I: 1981-1982*. PHI-POLY; (1992) *Heróis do Mar: Vol. II: 1982-1984*. PHI-POLY.

ANTÓNIO TILLY

HINDUS-GUJARATIS EM PORTUGAL, PRÁTICAS MUSICAIS E COREOGRÁFICAS ENTRE OS. «Hindu-gujarati» é um termo operativo que, além de englobar os migrantes de religião hindu originários do estado indiano do Gujarat (ou de genealogia gujarati), abrange ainda a população hindu originária da ilha de Diu — colónia portuguesa até 1961, cuja proximidade com a província do Saurashtra (sul do Gujarat) marcou a língua e a cultura dominante nesse território. A denominação «hindu-gujarati» permite ainda distinguir as populações migrantes de genealogia gujarati que professam as religiões muçulmana sunita e ismaelita — grupos migrantes distintos cuja presença sobretudo na Área Metropolitana de Lisboa é também de assinalar. Apesar de no imaginário europeu as práticas expressivas associadas à música e à dança de origem indiana permanecerem fortemente vinculadas aos campos de produção «erudita» (p.ex.: música hindustânica ou carnática), a cultura expressiva dos Hindus-Gujaratis em Portugal patenteia hábitos de consumo e de produção musicais associados principalmente a contextos rurais (*lok geet*), religiosos (*bhakti geet*) e à cultura popular indiana disseminada a partir dos centros urbanos (em particular a música associada ao cinema produzido na área de Bombaim — Bollywood, também denominado *filmi* ou *hindi filmi*, por ser maioritariamente falado em hindi/urdu) — categorias frequentemente dinâmicas e inter-relacionadas. Beneficiando da crescente circulação transnacional de produtos da cultura popular e religiosa indianas ao longo do séc. xx, nomeadamente as produções de Bollywood, a música e a dança (a par do idioma, da religião e da gastronomia) constituíram formas privilegiadas de manutenção e mesmo de constituição de solidariedades familiares e comunitárias a nível transnacional, tanto através do consumo partilhado (circulação de cinema, fonogramas e videogramas pelos vários espaços migratórios, etc.), como através da performance musical e coreográfica em práticas colectivas de sociabilidade (eventos religiosos, celebrações tradicionais, casamentos, festas particulares, etc.). A população hindu-gujarati começou a estabelecer-se em Portugal a partir da segunda metade da década de 70 em virtude das situações de instabilidade económica, política e social, verificadas em Moçambique ao longo do processo de descolonização e após a independência (25 Jun. 1975). É pois provável que datem da segunda metade dos anos 70 as primeiras manifestações sistemáticas de cultura

expressiva associadas a este grupo no Portugal pós-colonial. No final do séc. xx, ainda não era possível conhecer o número exacto de hindus-gujaratis fixados no país. Estima-se, no entanto, que no início dos anos 90 este grupo abarcava um universo de c. 5000 a 8000 indivíduos, o que parece ser confirmado pelo *Directório da comunidade hindu* de 1990 (c. 735 famílias alargadas na Área Metropolitana de Lisboa e 120 na Área Metropolitana do Porto), que, apesar de constituir o recenseamento mais completo, não abarca o total da população radicada em Portugal naquele período. O processo de fixação em Portugal operou-se mediante a estruturação em torno de famílias alargadas e a manutenção de relações sociais e de solidariedades baseadas no sistema tradicional de casta (*nat*, *nati* ou *jati*), com o consequente desenvolvimento de uma estratégia de congregação espacial/residencial (à semelhança do que sucedera em Moçambique), iniciando uma tendência para a reprodução local do espaço de origem, vivido e imaginado (circunstância particularmente visível entre as castas originárias de Diu) (Bastos 2001). Aos primeiros hindus-gujaratis radicados em Portugal vieram juntar-se familiares e amigos, inicialmente do continente africano, posteriormente da Índia (tendência particularmente manifesta a partir do final dos anos 80), o que acentuou o desenvolvimento de uma rede migratória transnacional. A relativa homogeneidade linguística e religiosa desta população incentivou o desenvolvimento de associações [ver Associações recreativas], que conferiram o enquadramento legal para a defesa dos interesses do grupo, e passaram a estruturar a sua actividade simbólica, nomeadamente através da organização de eventos sociais (casamentos, festas de comissões de jovens, e.o.) e, sobretudo, através da realização de festividades religiosas e prestação de serviços rituais. Entre estas associações contam-se a Comunidade Hindu de Portugal (CHP — fundada em 1982, no desenvolvimento de uma comissão *ad hoc* formada logo em 1976), a Associação Templo de Shiva (formalizada em 1985), a Bharatiya Vidya Bhavan (fundada no fim da década de 80 e com existência efêmera), a Missão Swaminarayan Portugal (versão BAPS, instituída em Lisboa em 1984) e a associação do Templo Ambé Ma (desde meados dos anos 80). Desde 1987, o programa semanal de rádio *Swagatam: Som do Oriente*, de apre-

sentação e autoria de uma família hindu-gujarati, tem funcionado como elo de ligação não apenas entre hindus-gujaratis residentes na área de Lisboa, como também entre vários migrantes de genealogia gujarati e até mesmo indiana. Transmitido em português e em gujarati, o programa divulga eventos religiosos e comunitários, notícias sobre a Índia e sobre «comunidades» gujaratis noutros espaços migratórios, intercalado com a apresentação de música religiosa e de Bollywood. Na sua larga maioria, a população hindu-gujarati professa a filosofia devocional Sanatan Dharm, associada aos mitos fundadores do hinduísmo, com prescrição de culto a todas as divindades e união de várias crenças hindus. A centralidade da música nas práticas devocionais deve-se à proeminência da *bhakti* enquanto prática devocional central que coloca a música e o canto como principais formas de veneração, dando origem a um amplo conjunto de práticas, estilos e repertório, usualmente agrupados sob a denominação de *bhakti geet*. O estilo dominante de *bhakti geet* é o *bhajan*, canção ou cântico devocional que constitui uma das principais formas de culto tanto em templos como em espaços domésticos (este estilo pode também ser denominado *kirtan* ou *samkirtan* quando o *bhajan* é interpretado colectivamente). Apesar de terem existido grupos de *bhajan* (*bhajan mandal*) formalmente organizados até meados da década de 90 (p.ex.: grupos Gangeshwar e Hari Om), os grupos de *bhajan* tendem a constituir-se informalmente, dependendo dos músicos presentes na ocasião ritual/performativa (p.ex.: grupo de *bhajan* do templo Radha Krishna). Além de actuarem em cerimónias realizadas no âmbito da actividade ritual dos templos, estes



Grupo Awaaz em actuação no salão de festas do templo Radha Krishna. Lumiar, Lisboa.

grupos podem ainda ser convocados para cerimónias em espaços privados (p.ex.: *satsang shantipath*, e.o.). Os instrumentos musicais utilizados por estes agrupamentos são vulgarmente empregues na performance de música devocional hindu, apesar de serem também comuns a outros géneros musicais sul-asiáticos e, alguns deles, comuns a outros grupos migrantes em Portugal, como os Sikhs e os Ismaelitas. Geralmente acompanham os percursos migratórios dos indivíduos, constituindo com frequência uma aquisição comum nas deslocações ao país de origem. Entre os mais usuais contam-se: *tabla* (um par de membranofones de tamanhos diferenciados), *harmónio, *manjira* e *jhanjh* (idiofones de metal), *khanjari* (*pandeireta), *kartal* (idiofone de madeira e metal), *dhol* (membranofone de forma cilíndrica, ou de barril) e/ou *dholak* (membranofone de dupla pele, semelhante ao *dhol*, mas de menor dimensão). A utilização de outros tipos de instrumentos é frequentemente incentivada (inclusivamente instrumentos de tradição europeia), sobretudo quando associados à música erudita indiana (sitar, *benjó*, e.o.) ou a tradições musicais regionais (p.ex.: *ekta-ro*). O repertório de *bhajan* é estilisticamente variado. Um repertório «tradicional» (no sentido de antigo) coexiste com o constante surgimento de novas composições, algumas delas originárias da indústria de Bollywood (por vezes classificadas como *pop-bhajan*), mas também criadas no âmbito de grupos específicos de culto (p.ex.: Swaminarayan, Pushtimarg, Sai Baba). Apesar de uma parte substancial do repertório ser comum a várias regiões da Índia e a diferentes práticas devocionais hindus (variando por vezes o idioma), é conferida especial valorização à performance em idioma gujarati, num estilo interpretativo conotado com a região do Kathiawar (actualmente Saurashtra), denominado genericamente como estilo *kathyawadi*. Formalmente, é caracterizado pelo uso intercalado de formas poético-musicais disseminadas no Gujarat (*doha*, *saky*, *chaand*) na interpretação da melodia do *bhajan*, contribuindo para a transmissão de valores morais religiosos e da cultura local. Em termos interpretativos, é sobretudo de assinalar o uso de longas suspensões vocais (frequentemente com *vibrato* acentuado) em registos agudos da voz e em pontos-chave da letra. A componente emotiva e, por vezes, festiva da performance (nomeadamente a velocidade e a forte intensidade sonora com que esta é efectuada) são factores que contribuem para a associação deste estilo a práticas próximas a um hinduísmo de vertente popular, o que provoca alguma desconfiança nalguns grupos das «élites urbanas», apesar da tolerância exibida por parte da hierarquia religiosa. O universo expressivo de *bhakti geet*

dos Hindus-Gujaratis abarca ainda categorias frequentemente associadas a práticas devocionais e a serviços ritualistas/litúrgicos específicos, sem que necessariamente constituam estilos musicais autónomos (*asthak*, *aarti*, *chalisa*, *dhun*, *pad*, *shlock*, *strota*, *stuti*, *taar*, etc.). O conjunto de práticas associadas a *bhakti geet* é constantemente actualizado pelo uso de livros ou cadernos integrando letras de *bhajan* (*bhajanavali*), nomeadamente *shradanjali* (livros de *bhajan* em memória de familiares falecidos). A partir da última década do século tornou-se frequente a oferta de edições de autor de fonogramas com *bhakti geet*, *filmi geet* ou outros géneros (p.ex.: *ghazal*), interpretados por cantores amadores ou semiprofissionais. Estes fonogramas são usualmente gravados e produzidos em estúdios musicais situados no território indiano, utilizando músicos locais (instrumentistas, arranjadores, compositores), tirando partido da crescente mobilidade entre os diferentes pontos migratórios. A sua distribuição gratuita a familiares e amigos favorece a manutenção de solidariedades de parentesco, de amizade ou laborais a nível transnacional. Nalguns casos, podem ser dedicados a instituições sociais e/ou religiosas hindus-gujaratis, sendo vendidas pelas próprias, a preços módicos, revertendo os lucros para a instituição, o que proporciona a visibilidade de todos os agentes envolvidos. No território português, cantores como Surendra Jivan e Kumar Lahkhany desenvolveram actividade musical com base em fonogramas de autor, o que levou este último a criar uma editora própria (Wide-Eyed Music, sediada em Londres), que no final do século contava com algumas dezenas de títulos editados, todos eles gravados na Índia e distribuídos na Europa via Portugal e Inglaterra. Além das categorias de música devocional descritas, é também elevado o consumo de fonogramas musicados de *mantras*, *cathá* (histórias com conteúdo religioso, frequentemente com condutas morais implícitas), excertos de descrições de épicos (p.ex.: *Ramayan*, *Mahabharat*), narrativas sagradas (p.ex.: *Gita Govinda*, *Sunderkan*), hagiografias de deuses (p.ex.: *Bhagavat Purana*) ou discursos/sermões de gurus, e.o. Por outro lado, o acentuado desenvolvimento (nas últimas décadas do século) da indústria de fonogramas e de videogramas de *bhakti geet* (p.ex.: vídeo com o épico *Ramayana*, CD e cassetes de *bhajan*, discursos religiosos, etc.) tem contribuído para o recrudescimento da consciência hindu na Índia e entre migrantes hindus. As práticas coreográficas constituem um dos símbolos culturais mais representativos dos Hindus-Gujaratis, por manifestarem uma síntese entre tradição religiosa hindu e as tradições rurais do Gujarat. O Navratni (principal festival religioso, envolvendo

nove dias de devoção a Mataji, a deusa-mãe e suas nove emanações) constitui uma ocasião privilegiada para celebração e exaltação da identidade étnica e religiosa. Nesta ocasião festiva, as danças rituais constituem veículos de celebração e de devoção, sendo performadas por hindus de todas as castas e estratos sociais. A dança *garba* (originária do Gujarate, uma dança de círculo que se desenrola em torno de um altar com imagens das várias emanações da deusa) e *dandiya raas* (uma dança congregacional associada à devoção ao deus Krishna, performada com paus por estar associada a narrativas mitológicas marciais e também agrícolas), constituem as principais danças rituais deste período. Porém, a partir de finais dos anos 80, novas formas coreográficas associadas a manifestações populares de entretenimento foram introduzidas em Portugal, não apenas através da difusão de videogramas e de emissões de canais televisivos direccionados para audiências sul-asiáticas, mas também por acção de músicos visitantes e da circulação de migrantes. Inserem-se nesta categoria estilos coreográficos como *ranjanu*, *jabli* (ou *zabli*) e *sanedo*, e.o. O período do Navratri é particularmente celebrado entre as mulheres, por estas serem as principais detentoras de cultos religiosos populares, como o culto a divindades femininas. Na transição do século, as possessões rituais integravam ainda parte das experiências devocionais de algumas devotas (e, mais raramente, de devotos) em ocasiões específicas do calendário religioso (Navratri, Shivratri, cerimónia Havan, etc.), contribuindo para a manutenção e perpetuação de vivências locais e populares da experiência religiosa que escapam às ortodoxias clericais hindus. Estímulos musicais (p.ex.: melodia do *aarti*, um dos principais rituais hindus) e sonoros (p.ex.: entoação de *Gayatri* mantra, percussão em sinos e utensílios de cozinha, etc.) aludem alegadamente à invocação da divindade, permitindo consolidar o acto de possessão perante uma plateia de crentes em arenas performativas específicas (templos, *satsang*, rituais familiares, etc.). As práticas de devoção femininas fazem ainda uso criativo de outras formas musicais religiosas através das quais versões comuns da teologia podem ser recriadas ou adaptadas a experiências individuais. Esta tendência é patente na criação de letras de canções para adaptar a melodias de *bhajan* ou de canções *filmi*, denotando formas de lidar com o desconhecido e de acomodar a mudança. Os conteúdos destas letras relatam experiências de vida que concernem sobretudo a alterações de estatuto feminino em novos papéis sociais e familiares (mulher solteira, casada, mãe, viúva, etc.), mas também mudanças pessoais ou colectivas associadas à experiência migratória

(a deportação de indianos fixados em Moçambique após a tomada de Goa, Damão e Diu; a adaptação à cultura e sociedade portuguesas, e.o.). O ascendente feminino através da entoação de canções «tradicionais» é ainda evidente em várias cerimónias de noivado (*sagaai*, *pithi*, *mehndi*, *ganapati puja*, etc.) e, sobretudo, no repertório *phatana*, que designa canções de escárnio, paródia ou gozo, dirigidas à família oposta com a função de estabelecimento de vínculos sociais mais estreitos entre ambos os grupos familiares. O vasto leque de práticas expressivas associadas a casamentos inclui ainda a cerimónia *sangee* (festividade de encontro e socialização entre as famílias dos noivos), que inclui vários dos estilos musicais e coreográficos atrás referenciados. Apesar de até aos anos 90 os repertórios para este tipo de festividade serem interpretados por conjuntos musicais informalmente organizados, na transição do século o conjunto Shyam Beats era a principal formação especializada neste tipo de festividade. Já o momento comensal do casamento é usualmente enquadrado por um conjunto de actividades de entretenimento como a actuação do conjunto musical de repertório de Bollywood e da apresentação de coreografias dedicadas aos noivos, usualmente influenciadas também pelo cinema de Bollywood. A actividade de conjuntos musicais centrados neste tipo de repertório *filmi* com maior projecção mediática potenciou a formação de um pequeno circuito local, semiprofissional, tendência particularmente evidente no final dos anos 90. Se em Moçambique os conjuntos *filmi* (The Stars, Starlight, Krishna Kaneya, Popstones, Mukesh Band, Ramakrishna, e.o.), formados no âmbito dos diversos enclaves hindus-gujaratis, constituíam um dos principais modos de acesso a produtos da cultura popular indiana e uma alternativa aos discursos coloniais e aos instrumentos de propaganda do Estado Novo (emissões de rádio, espectáculos nas províncias do ultramar com artistas da metrópole, etc.), em Portugal, esta tipologia de conjuntos e de repertório continuou a enquadrar os principais eventos de entretenimento não directamente associados à religião. Alguns dos conjuntos formados em Moçambique mantiveram a sua actividade em Portugal, mas a reduzida dimensão da «comunidade» proporcionou a aliança estratégica entre agrupamentos (p.ex.: conjunto Star Krishna, activo no final dos anos 70, resultante da fusão dos conjuntos The Stars e Krishna Kaneya). O conjunto Starlight (que chegou a participar nas campanhas de dinamização cultural da população moçambicana no período pós-colonial) foi talvez a formação com maior longevidade representando a continuidade destas práticas musicais na transição de Moçambique para Portugal, vindo

a cessar actividade em Lisboa em 1994. Desde esse período até à transição do século, Awaaz foi o agrupamento com maior destaque, actuando em várias comunidades de genealogia gujarati (hindus, ismaelitas, sunitas) e integrando músicos de várias gerações, etnias (incluindo africanos) e religiões (p.ex.: ismaelitas, goeses católicos — como a cantora Rubi Machado, que chegou a colaborar com o cantor de etnia cigana Nazzaryn Navarro [ver Música cigana]). Além de actuar em animações de casamento, em festividades privadas (p.ex.: *mehfil*) ou colectivas (p.ex.: celebrações do Diwali), o conjunto Awaaz passou também a actuar como representante da «música indiana» em eventos ligados a políticas multiculturais (p.ex.: actuação em festividades autárquicas de celebração multi-étnica). Adicionalmente, a actividade do grupo Yaaden («recordações»), activo em meados dos anos 90, contribuiu para sinalizar a orientação transnacional das migrações hindus-gujaratis e para acentuar uma consciência de diáspora, através de actuações em Portugal e em Moçambique integrando no seu elenco músicos convidados dos diferentes espaços migratórios hindus-gujaratis (nomeadamente Inglaterra, Portugal e Moçambique). Esta circulação transnacional foi também marcada pelo trânsito de vários cantores entre as várias geografias migratórias, como Rameshbhai Babubhai, particularmente activo nos circuitos de música devocional em Portugal, Inglaterra e no Gujarat. A ampla disseminação do repertório Bollywood, transversal aos vários grupos migrantes de genealogia sul-asiática possibilitou ainda a actividade de vários cantores *free-lancers* (p.ex.: Mukesh, Jetu, Shaena — esta última uma cantora ismaelita) que, mediante a utilização de um sistema *sound-track* (acompanhamento instrumental pré-gravado) actuaram para as várias populações de ascendência gujarati. As actividades performativas em torno do repertório de Bollywood (grupos, cantores, dançarinos) e a acção de intervenientes como Madhukar Radia (Madu) (co-fundador e ex-guitarrista dos conjuntos Starlight e Aawaz; ex-técnico de som do *Rock Rendez-Vous, de várias discotecas africanas da área de Lisboa, e da própria CHP, tendo estabelecido a ponte entre diferentes «comunidades» e universos musicais), providenciaram uma plataforma através da qual diferentes grupos étnicos e religiosos puderam interagir, por vezes mobilizando e actualizando solidariedades forjadas desde o período colonial (p.ex.: músicos africanos que integram conjuntos *filmi*). A reduzida dimensão do mercado hindu-gujarati em Portugal, a barreira linguística e a disparidade de experiências sociais que enformam a cultura e as práticas expressivas hindus-gujaratis quando comparadas com o *ethos* europeu e católico da

população portuguesa são factores que explicam o contacto diminuto entre a música desenvolvida e consumida pelos Hindus-Gujaratis e os circuitos musicais nacionais. A partir dos últimos anos do século assistiu-se ao acentuar de um fluxo migratório para cidades inglesas como Londres ou Leicester, o que teve reflexos importantes na actividade musical dos Hindus-Gujaratis em Portugal devido à transferência de inúmeros músicos para o Reino Unido, tirando partido de redes familiares e de amizade entretanto formadas ao longo das décadas (sobretudo no período pós-colonial) e de modo a aproveitar melhores oportunidades económicas. A actividade expressiva dos Hindus-Gujaratis denotou ao longo do período colonial e pós-colonial uma alternativa às práticas e narrativas dominantes em Portugal no âmbito da cultura expressiva, fazendo uso por vezes de processos globais (p.ex. a indústria de Bollywood), paralelos às indústrias musicais e de entretenimento europeias e norte-americanas.

Bibliografia: Antunes, Luís (2001) *O bazar e a fortaleza em Moçambique: A comunidade baneane do Guzerate e a transformação do comércio afro-asiático (1686-1810)*. Lisboa: Diss. de doutoramento, FCSH-UNL; Bastos, Susana (1990) *A comunidade hindu da Quinta da Holandesa: Um estudo antropológico sobre a organização sócio-espacial da Casa*. Lisboa: ICT; Bastos, Susana Trovão Pereira; Bastos, José Gabriel Pereira (2001) *De Moçambique a Portugal: Reinterpretações identitárias do hinduísmo em viagem*. Lisboa: Fundação Oriente; Id. (2004) «Our Colonisers Were Better Than Yours: Identity Debates in Greater London», *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32 (1): 79-98; Cachado, Rita d'Ávila (2003) *Colonialismo e género na Índia: Diu: Contributos para a antropologia pós-colonial*. Diss. de mestrado, ISCTE; Id. (2008) *Hindus da Quinta da Vitória em processo de realojamento: Uma etnografia na cidade alargada*. Diss. de doutoramento, ISCTE; Comunidade Hindu de Portugal (1989-1990) *Directório da Comunidade Hindu*. Lisboa: Comunidade Hindu de Portugal [documento interno da instituição, distribuído aos seus associados]; Dwyer, Rachel (1994) «Caste, Religion and Sect in Gujarat: Followers of Vallabhacharya and Swaminarayan» in Roger Ballard (ed.), *Desh Pardesh: South Asian Experience in Britain*. London: C. Hurst & Co.; Id. (1995) *The Gujarati Lyrics of Kavi Dayarambhai*. Diss. de doutoramento, London, School of African and Oriental Studies; Khouri, Nicole; Leite, Joana Pereira (2003) *Les indiens dans la presse coloniale portugaise du Mozambique 1930-1975* [working paper: Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento]; Leite, Joana Pereira (1996) «Diáspora indiana em Moçambique», *Economia Global e Gestão* 2: 67-108; Lourenço, Inês (2003) *Reflexões antropológicas em contexto pós-colonial: A comunidade hindu de Santo António dos Cavaleiros*. Diss. de mestrado, ISCTE; Majmudar, M. R. (1965) *Cultural History of Gujarat: From Early Times to Pre-British Period*. Bombay: G. R. Bhatkal; Malheiros, Jorge (2001) *Arquipélagos migratórios: Transnacionalismo e inovação*. Diss. de doutoramento, FLUL; Mallison, Françoise (1996) «Hymnologies Vishnuite, Jaina, Parsi, Tantrique et Islamique en Gujarati» in C. Champion (ed.) *Traditions Orales dans le Monde Indien*. Paris: Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales; Manuel, Peter (1993) *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Press; Mawani, Sharmina:

Mukadam, Anjoon A. (eds.) (2007) *Gujaratis in the West: Evolving Identities in Contemporary Society*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing; Myers, Helen (1998) *Music of Hindu Trinidad: Songs from the Indian Diaspora*. Chicago: The University of Chicago Press; Oonk, Gijsbert (ed.) (2008) *Global Indian Diasporas: Exploring Trajectories of Migration and Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press; Patel, Madhubhai (1974) *Folk-songs of South Gujarat*. Bombay: Indian Musicological Society; Roxo, Pedro (2008) «The influence of South Asian Cinema and Film Music in the Hindu-Gujarati Diaspora in Mozambique and in Portugal» in Rosmary Stelova, *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group «Music and Minorities» in Varna, Bulgaria 2006*. Sofia: Bulgarian Academy of Science; Satyarthi, Davenara (1946) «Folk Songs of Gujarat» in *Meet My People: Indian Folk Poetry*. Hyderabad: Chetana Prakashan; Tamb-Lyche, Harald (1996) «Une Tradition Orale Face au Post-Modernism: L'Exemple des Bardes du Saurashtra» in C. Champion (ed.), *Traditions Orales dans le Monde Indien*. Paris: Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales; Thompson, Gordon R. (1992) «The Barots of Gujarati-Speaking Western India: Musicianship and Caste Identity», *Asian Music* 24 (1): 1-17; Thompson, Gordon R. (1995) «What's in a Dhal? Evidence of Raga-like Approaches in a Gujarati Musical Tradition», *Ethnomusicology* 39 (3): 417-432; Thompson, Gordon R., Yodh, Medha (1985) «Garbā and the Gujaratis of Southern California», *Selected Reports in Ethnomusicology: Vol. VI: Asian Music in North America*; Thompson, Gordon R. (1987) *Music and Values in Gujarati-speaking Western India*. Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services; Vertovec, Steven (2000) *The Hindu Diaspora: Comparative Patterns*. London: Routledge.

Discografia: Conjunto Oriental The Stars (1967?) *Meré Mehboob Teré Damsé / Karam ki ek Nazar Hampar*. Teal-RCA [single]; Conjunto Oriental The Stars (1967?) *Pelú Pankhi Bole / Kanaya Kanaya Tujé Ana Padhēga*. Teal-RCA [single]; Lakhani, Kumar (1999) *Jasveer (Ghazals)*. Wide-Eyed Music; Lakhani, Kumar; Manjari (2004) *Yamini: Gujarati Ghazals*. Wide-Eyed Music; Jivan, Surendra (2005) *Krishna, Krishna*. Ed. Aut.; Jivan, Surendra (2006) *Sharanam*. Ed. Aut.; Babubhai, Rameshbhai; Babubhai, Anjena (s.d.) *Bhajan*. s.e. [gravação particular]; Bapa Sita Ram Bhajan Mandal UK (s.d.) *Bapa Sita Ram*. Ed. Aut.; Conjunto Awaaz; Machado, Rubi; Bica, Ashvin (s.d.). s.e. [demo CD]; Ira, Hiralal (s.d.) *Sabras (Gujarati Bhajan)*. Ed. Aut.; Jivan, Surendra (s.d.) *Jai Nandala Jai Gopala: In Memory of 100th Year of Our Beloved Father*. Ed. Aut.; Machado, Rubi (s.d.) *My Favourite*. s.e. [gravação particular]; Prabhudas, Mukesh (s.d.) s.n. s.e. [gravação particular com acompanhamento sound-track].

Filmografia: Conjunto Musical Indiano Starlight (198?) *Espectáculo Realizado na Feira Popular-Lisboa*. Maugi & Filhos; The Stars (s.d.) *Actuações no Dipawali Show de 1975 e na Miss Diwali Show de 1976, Maputo, Moçambique* [coleção de Narendra Bhanji].

PEDRO ROXO

HINO NACIONAL. Composto por Alfredo *Keil com letra de Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), oficial da marinha e jovem dramaturgo, o hino *A Portuguesa* foi estreado em 1.º Fev. 1890, durante o reinado de D. Carlos, no período imediatamente posterior ao Ultimato inglês (11 Jan. 1890), numa linha de acção que se traduzia no «hábito de dotar todos os acontecimentos e momentos solenes ou festivos com hinos e marchas propositadamente

escritos para a ocasião» (Ramos 2001: 485). Além desta motivação, pode citar-se como fonte de inspiração *A Marselhesa* de Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836), com um claro decalque do motivo rítmico inicial e a utilização das notas do acorde maior no percurso melódico, bem como o *Hino do Minho* ou *Maria da Fonte*, composto em 1846 por Angelo Frondoni (1812-1891), director da orquestra do *Teatro Nacional de São Carlos. A marcha foi apresentada pela primeira vez pela Banda da Guarda Municipal na noite de 13 Fev. 1890, no Teatro D. Maria, e repetida no *Coliseu dos Recreios de Lisboa em 10 Mar. do mesmo ano (Machado 1957). O facto de a letra ser de um jovem dramaturgo nacionalista e a capacidade de A. Keil em promover a divulgação da sua obra contribuíram para o sucesso do hino. Assim, foi publicada uma primeira edição de autor de 12 mil exemplares, distribuída gratuitamente por todo o país pela casa Neuparth; a essa tiragem seguiram-se mais duas, atingindo milhares de exemplares. A obra surgiu num momento em que a nação sentia o apelo do patriotismo ferido, como uma reacção patriótica ao Ultimato, associada a uma acentuada contestação da autoridade do Estado. Uma recessão económica, ligada à crise da Monarquia, fez surgir em todo o país movimentos de contestação que levaram à «luta pela apropriação do patriotismo» (Ramos 2001: 489). *A Portuguesa* tornou-se assim numa espécie de «hino progressista», utilizado por estudantes ou por jovens militares



Capa de uma partitura de *A Portuguesa*. Edição Neuparth e C.ª. Museu da Música.

que tentaram dominar as manifestações patrióticas em Lisboa, Porto e Coimbra (Id.). Fora destas cidades, o *Hino Maria da Fonte* continuou a ser preferido. Por outro lado, tornou-se chique recusar-se a ouvir ou saudar *A Portuguesa*, como reacção contra os extremistas que a identificaram cada vez mais como um hino antimonárquico supostamente perseguido pelas autoridades. *A Portuguesa* foi ficando assim confinada aos meios onde vigorava o republicanismo e a irreverência, permanecendo, depois de 1890, na memória do movimento republicano e na tradição estudantil (Id.: 491). Estes antecedentes levaram a que, «na manhã do dia 5 de Outubro de 1910, em Lisboa, os revolucionários que da Rotunda desceram para irem proclamar a República, tiveram a companhia de duas bandas de música, as do regimento de Caçadores 5 e Infantaria 6, que incansavelmente fizeram ouvir *A Portuguesa*» (Id.: 475). Com a implantação da República, *A Portuguesa* foi naturalmente adoptada pelo Partido Republicano como sua legítima expressão musical, sendo proclamada hino nacional a 19 Jun. 1911 pela Assembleia Nacional Constituinte, em substituição do *Hino da Carta* (proclamado hino nacional por D. Pedro, em 1826). A aprovação da versão oficial deu-se em 1957, por iniciativa de Marcelo Caetano, à época ministro da Presidência, sendo então realizada por Frederico de Freitas a instrumentação para orquestra sinfónica, sobre a qual o major Lourenço Alves Ribeiro fez a versão para grande banda marcial.

Bibliografia: Freitas, Frederico de (1980-1963) «Hino» in *Enciclopédia luso-brasileira de Cultura* (vol. 10). Lisboa: Verbo; Machado, Fernando Falcão (1957) *A Portuguesa*. Aveiro: Tip. A Lusitânia [sep. da revista *Labor* 166]; Ramos, Rui (2001) «O cidadão Keil, “A Portuguesa” e a cultura do patriotismo cívico em Portugal no fim do século XIX» in *Alfredo Keil: 1850-1907*. Lisboa: Ministério da Cultura.

MÓNICA MARTINS, LINA SANTOS E CATARINA LATINO

HIP-HOP (HIP HOP ou HIPHOP). 1. Geral 2. Do surgimento à globalização 3. Hip-hop em Portugal 4. Estilo musical e poético.

1. Geral. Termo que designa um conjunto de expressões sonoras, linguísticas, corporais e plásticas, surgido durante a primeira metade da década de 70 em Nova Iorque, entre as comunidades afro-americana e latino-americana. Compreende o *DJ-ing* — o manuseamento dos pratos de gira-discos através de várias técnicas manuais envolvendo o uso de discos de vinil; o *MC-ing* ou *rapping* — um estilo poético e vocal falado, com uma forte componente rítmica; o *grafitti* — uma expressão plástica usando a pintura em *spray*; e o *break dance* — um género coreográfico. As expressões criativas do *DJ-ing* e do *MC-ing*, desempenhadas pelas figuras do DJ e do MC ou *rapper*, foram

fundamentais para a estruturação de uma expressão musical, conhecida desde a sua entrada na *indústria fonográfica, no início da década 80, como **rap*: um estilo musical caracterizado pela interpretação vocal semifalada de coplas rimadas (ou o uso de um esquema de rima AABB), sobre um acompanhamento instrumental constituído por uma multiplicidade de materiais sonoros pré-gravados, produzidos através de *samplers* ou de pratos de gira-discos. Aqueles que se identificam com os seus códigos de comportamento e de expressão consideram o *hip-hop* uma «cultura» (num sentido que se aproxima do conceito antropológico) que envolve uma sensibilidade relativamente às suas expressões criativas e um conhecimento das suas regras artísticas, formas de agir e de pensar. A ele estão associadas práticas corporais — que incluem formas-padrão de configurar a aparência através de peças de vestuário e calçado, penteados, diversos adornos corporais —, assim como gestos, cumprimentos, formas de andar e práticas linguísticas — que compreendem termos da linguagem vernacular afro-americana que conotam as diferentes manifestações desta cultura expressiva. O termo *hip-hop* é frequentemente usado como sinónimo de *rap*, a sua expressão musical. **2. Do surgimento à globalização.** Em Nova Iorque, em zonas como Harlem ou Bronx, diversos *disk-jockeys* (DJ), entre os quais se contam os pioneiros DJ Kool Herc, Afrika Bambata e Grandmaster Flash, usando *sound systems* — dispositivos tecnológicos compostos por dois pratos de gira-discos, um microfone, colunas e amplificador —, tornaram-se figuras centrais na animação de *festas em locais públicos (parques, centros comunitários, escolas, em eventos denominados «*block parties*», «festas de quarteirão») e em habitações privadas. Esses eventos desencadearam o desenvolvimento das diferentes expressões do *hip-hop*, empenhando os jovens em expressões criativas, não violentas, mas competitivas. As actuações dos DJ distinguiam-se pela escolha musical (abrangendo uma diversidade de domínios musicais populares nesse contexto, como *funk*, *disco*, *rhythm 'n' blues*, *rock* e música latino-americana), pelo estilo vocal (marcado pelo encadeamento de versos incentivando os participantes a dançar ou promovendo os seus próprios dotes artísticos) e, sobretudo, pelo domínio de um conjunto de técnicas de manuseamento dos pratos de gira-discos (*backspinning*, *cutting* ou *phasing*, *scratching*, *break-down*, e.o.). Sendo imigrantes oriundos das Caraíbas, alguns dos primeiros DJ transpuseram a tecnologia dos *sound systems* e práticas musicais desse contexto para alguns bairros de Nova Iorque. Abordando os pratos de gira-discos como instrumentos musicais (Norfleet

2000), recontextualizaram um conjunto de práticas musicais existentes. Com o aumento de competição entre DJ, estes passaram a actuar acompanhados por *rhymin' MC* (a abreviatura de *masters of ceremony*, expressão sinónima de *rapper*). Fazendo uso de uma série de tradições orais afro-americanas, lúdicas e competitivas, presentes durante décadas na cultura vernacular afro-americana (*boastin'*, *playing the dozens*, *signifyin*, *storytelling*, *jive-talking* ou mesmo o *rapping*), os MC desenvolviam vocalizações em rima, através das quais vangloriavam o seu talento de oradores e as qualidades do DJ que os acompanhava. Esses textos adquiriram uma forma cada vez mais estruturada e complexa, alargando o âmbito dos seus conteúdos semânticos. No final da década de 70, o *rap* entrou para o rol de expressões musicais mercantilizadas pela indústria fonográfica. Inicialmente editado por companhias discográficas locais, foi alvo dum crescente interesse da parte de editoras discográficas multinacionais que, ao longo da década de 80, o tornaram num estilo musical divulgado a uma escala planetária. Entre as transformações que conheceu no período de transição para a indústria fonográfica, aquela que maior impacto teve na definição das suas características sonoras foi a utilização de novas tecnologias de produção musical, nomeadamente de sequenciadores e *samplers*. O desenvolvimento de técnicas de *sampling* permitiu o uso de amostras de música previamente gravada em fonogramas, como base para novos acompanhamentos instrumentais, como parte de extractos polifónicos ou como referências temáticas criando citações. Permitindo um aperfeiçoamento das formas de colagem, citação e recontextualização musicais presentes no *hip-hop* desde o seu surgimento com as performances de DJ, os *samplers* foram centrais para a eclosão de inúmeras correntes e estilos *rap*, nomeadamente a partir da segunda metade da década de 80. Ao longo da década de 90 o crescimento da produção musical *rap* no âmbito da indústria fonográfica foi acompanhado por uma diversificação de estilos musicais, assente na articulação diferenciada de traços estilísticos: os materiais sonoros utilizados na criação do acompanhamento instrumental, as características de produção musical, o estilo vocal, as temáticas e pontos de vista abordados nos poemas e até formas de comunicação oral e sotaques atribuídos a diferentes grupos sociais dos EUA. Em paralelo a esta diversificação estilística ocorrendo no seu contexto original de produção, a difusão do *hip-hop* a uma escala global desencadeou uma apropriação dos seus comportamentos expressivos nos mais diversos contextos geográficos e socio-culturais. Este processo resultou quer num

alargamento da sua influência a outros domínios e estilos da música popular (entre os exemplos mais difundidos contam-se o *trip-hop*, o *jungle*, o *dancehall ragga* ou o *banghra* no Reino Unido), quer sobretudo na formação local de universos consagrados ao *rap*, partilhados em níveis de sociabilidade urbana onde o *hip-hop* surge como organizador de experiências de vida e identidades. No que respeita à produção musical, este processo tem gerado interessantes sínteses entre características estilísticas definidas no seu contexto original de produção e materiais musicais, linguísticos e poéticos que têm significado nesses contextos locais. **3. Hip-hop em Portugal.** As primeiras manifestações significativas de recepção do *hip-hop* em Portugal podem situar-se entre 1984-1986, através dum fenómeno passageiro de popularidade do *break dance* desencadeado pela distribuição europeia de dois filmes produzidos nos EUA que focavam a cultura *hip-hop*, *Breakin'* e *Beatstreet* (1984). Apenas a partir do início da década de 90, no entanto, é que as diferentes expressões do *hip-hop*, sobretudo o *rap*, geraram a formação dum universo juvenil vocacionado para a sua recepção e produção. Um pouco por toda a Área Metropolitana de Lisboa, sobretudo em bairros da periferia da cidade, grupos de jovens, na sua maioria descendentes de imigrantes africanos em Portugal, tornaram o *rap* num elemento central das suas sociabilidades, reunindo-se para vocalizar poemas da sua autoria, em inglês e português, com acompanhamento de gravadores portáteis ou do *beatboxing* (uma reprodução oral de ritmos percussivos), para trocar cassetes e discos de vinil, ou para partilhar informações e experiências de vida comuns. Algumas das primeiras manifestações com dimensões de grupo mais alargadas são frequentemente localizadas entre as ruas do bairro do Miratejo e da cidade de Almada, onde se formaram as «cliques» ou *posses* pioneiras B. Boys Boxers e *Black Company. Vindo a conhecer-se devido a esta identificação comum, jovens de diferentes zonas metropolitanas empenharam-se na organização de concertos, *festivais e *festas, em escolas, *associações recreativas e culturais, bares, discotecas ou nas ruas de bairros onde a popularidade do *hip-hop* aumentava. Constituindo significativos momentos de sociabilidade, com música gravada, actuações de grupos ou sessões de *freestyle* (improvisação poética), estes eventos contribuíram para a estruturação dum universo social e expressivo em contexto urbano, designado pelos seus actores como «movimento *hip-hop*». Um universo social com contornos semelhantes estruturou-se igualmente na Área Metropolitana do Porto. Numa época em que a visibilidade mediática (telediscos, publicações especializa-

das) e a distribuição de fonogramas englobando este estilo musical no país eram ainda bastante reduzidas, os programas radiofónicos de José Mariño na RDP-Antena 3 (sobretudo *Repto*), consagrados à divulgação da produção de *rap* nos EUA, foram centrais para a criação dum público ligado ao *hip-hop* e para a estruturação duma comunidade interessada em dedicar-se às suas diferentes expressões criativas. Em 1994, os mais activos *rappers* e agrupamentos participando nos eventos do «movimento» na Área Metropolitana de Lisboa integraram uma colectânea que pretendia reflectir a produção *rap* em Portugal, *Rapública*. O fenómeno de popularidade duma das canções apresentadas no fonograma, *Nadar*, do grupo Black Company, deu uma repentina visibilidade ao *rap*, até então comentado mediaticamente por razões alheias à produção musical. Numa época de descontentamento político generalizado, os grupos de *rap* ganhavam protagonismo enquanto participantes em acontecimentos relacionados com a marginalidade urbana e a vida de gangues, ou enquanto vozes de resistência relativamente a uma governação pouco atenta aos problemas do racismo e da exclusão social. No mesmo ano, *Da Weasel e *General D gravaram os seus CD de estreia, *More Than 30 Motherf*****s* e *Portukkal É Um Erro*, respectivamente. A popularidade de *Rapública* e o inesperado número de vendas que

alcançou suscitaram o interesse de diversas editoras discográficas na edição de fonogramas *rap*. Nos anos seguintes, Black Company (*Geração Rasca*, 1995), Ithaka (*Flowers and the Colour of Paint*, 1995), Mind da Gap (*Mind da Gap*, 1995), Líderes da Nova Mensagem (*Kon-tra-ta-ke*, 1997) e *Boss AC (*Manda Chuva*, 1998) conheceram as primeiras edições como intérpretes autónomos. Alguns dos *rappers* que editaram fonogramas sofreram a contestação daqueles cujo vínculo ao *hip-hop* permaneceu exclusivamente ligado à sua comunidade de recepção e produção, o «movimento». Vozes do «movimento» alegaram que os grupos que passaram a representar publicamente o *hip-hop* cediam a pressões comerciais e se afastavam da autenticidade artística e dos principais valores desta cultura expressiva. Emulando rivalidades da comunidade *hip-hop* nos EUA, criaram a categoria *underground* para se definirem por oposição aos *rappers* com carreiras discográficas, frequentemente apelidados de «sellout» ou «comerciais». Na segunda metade da década de 90, o «movimento» conheceu algumas transformações significativas. Até aí centrado na interpretação da poesia *rap*, passou a incluir um número crescente de elementos interessados em expressar-se através de outras manifestações do *hip-hop*, nomeadamente o *DJ-ing*, o *break dance* e o *grafitti*. A par de

actuações musicais de grupos ou *rappers*, os eventos organizados têm abarcado nos últimos anos «mostras», «sessões» ou «convenções» de *grafitti*, *break dance* e *DJ-ing*. O interesse nas diferentes dimensões do *hip-hop* resultou de um aumento internacional da visibilidade e da informação sobre estas práticas expressivas que, no contexto português, se traduziu de forma concreta num alargamento da oferta de produtos culturais que passaram a ser encontrados em locais vocacionados para diversos consumos juvenis. Para este alargamento de informação foi igualmente determinante a crescente participação nas actividades do «movimento» de elementos com experiências de vida mais cosmopolitas, casos de *writers*, MC e DJ estrangeiros fixados em Portugal, bem como jovens portugueses que contactaram com o *hip-hop* noutros países europeus, nomeadamente descendentes da emigração portu-



Chullage (MC), Helena Madureira (voz) e Pietro Casella (baixo eléctrico) em actuação na Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia de Gilbert Sacadura cedida por Chullage (Nuno Santos).

guesa em França (que, tendo aí nascido e/ou crescido, regressaram ao país de origem dos pais). O aumento do número de MC, DJ, *writers* e *B. Boys* foi acompanhado pela criação de *crews* (também designadas «cliques» ou *posses*), grupos organizados de acordo com critérios de pertença a zonas, bairros ou tendo como base redes de amizade ou relações interpessoais de proximidade, que mobilizam os seus elementos para a gravação e edição de música, a pintura de murais de *grafitti* ou a organização de eventos incluindo *MC-ing*, *DJ-ing*, *break dance* e *grafitti*. A partir de 1998, lojas como Big Punch, Godzilla ou King Size, localizadas no centro da cidade de Lisboa, passaram a vender vestuário conota-

do com o *hip-hop*, sobretudo peças de roupa desportiva e *streetwear*, CD, vinis, agulhas para pratos de gira-discos, *fanzines* (ou *fanatic magazines*, publicações habitualmente polycopiadas ou com impressões tipográficas reduzidas e de baixo custo, realizadas por alguns membros que se incluem nesta área de expressão, como alternativa a publicações de grande tiragem) e revistas. Esses lugares constituem espaços de sociabilidade fixos para os diversos participantes neste universo social, que aí ocorrem com alguma regularidade para conhecer ou transmitir as últimas notícias relacionadas com o *hip-hop* do contexto português, para contactar com as novidades do mercado discográfico internacional, para recolher ou distribuir folhetos e cartazes que anunciam festas e concertos. As lojas comercializam maquetes e *mixtapes*, ambas no suporte de cassette, assim como CD de edições de autor, que são um resultado da vontade de expressão do «movimento», orgulhosamente produzidos com meios precários, sem o apoio de editoras ou qualquer tipo de agentes situados no «exterior» da comunidade. À semelhança do que acontece noutros centros internacionais de produção do *hip-hop*, nas *mixtapes* um DJ (entre os mais significativos contam-se os DJ Asassin, Bomberjack, CruzFader, Kronik, Sas, Soon, e.o.) selecciona o acompanhamento instrumental de entre a sua colecção de vinis, convidando MC que interpretam textos escritos e memorizados ou improvisam «rimas». Ouvidas por toda a comunidade, muitas vezes passadas de «mão em mão», as *mixtapes* e CD produzidos em edições de autor são formas centrais de comunicação entre os diferentes



Espectáculo de rua de hip-hop. Q-Pid (esquerda) e Boss AC (direita). Lisboa, Festas da Cidade, 1997. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

membros da «comunidade». A par dos concertos e de encontros informais de rua no espaço de bairros, são um importante veículo de apresentação de MC, constituindo para aqueles que as escutam uma oportunidade para exercer um julgamento sobre as suas capacidades interpretativas. Apesar de a expressão «movimento *hip-hop*» não ser consensual (e frequentemente dar lugar a outras, como «*hip-hop tuga*» ou *underground*, muitas vezes inscrita em *mixtapes* e CD), ela foi criada para designar um universo de produção cultural abrangendo uma população maioritariamente juvenil e masculina (embora existam mulheres que participam como MC e dançarinas ou *flygirls* nos eventos do «movimento») vivendo nas áreas metropolitanas de Lisboa e Porto, que se expressa através das diferentes manifestações do *hip-hop*. Estas práticas expressivas são partilhadas em diferentes níveis de sociabilidade quotidiana que designam redes de amizade e de vizinhança, assim como relações sociais mais alargadas, nomeadamente as que englobam todos os participantes deste domínio de expressão e ganham forma nos eventos do «movimento». No espaço de zonas e bairros suburbanos habitados por populações de diferentes estratos socioeconómicos e com diferentes origens culturais e nacionais, mas onde vivem grupos socialmente desfavorecidos, o *hip-hop* fornece códigos de comportamento e de expressão intimamente ligados a formas de observar a realidade e de formular identidades. As expressões do *hip-hop*, nomeadamente a poesia *rap*, constituem meios de configuração de sentidos em torno da observação da realidade e da experiência pessoal. Aos jovens descendentes da

imigração africana em Portugal, o *hip-hop* forneceu um idioma de resistência e de contestação relativamente a uma condição de exclusão racial e de marginalidade social sentidas na sociedade portuguesa. Jovens «brancos» partilhando uma condição de classe social com jovens «negros», frequentemente vivendo nas mesmas zonas metropolitanas, mobilizaram igualmente o *hip-hop* na organização de experiências e identidades inspiradas na vivência da rua e do bairro. Em anos recentes, a identificação com o *hip-hop* capturou a imaginação de jovens com outros perfis de classe social, vislumbrando nele outros significados. **4. Estilo musical e poético.** A produção de *rap* em Portugal apresenta uma considerável diversidade estilística. As possibilidades criativas abertas pela utilização de materiais musicais pré-gravados inspiraram nos intérpretes portugueses a apropriação de múltiplos géneros e traços estilísticos na constituição dos seus próprios estilos musicais. A heterogeneidade de materiais sonoros, articulada com utilizações criativas da língua portuguesa e, nalguns casos, do crioulo cabo-verdiano, contribuem para formar as características distintivas do *rap* produzido no país. MC e produtores como Guto, AC (ambos trabalhando em conjunto na Nostress Productions) e Sam the Kid têm utilizado *samplers* de fonogramas de **pop-rock*, **fado* e **música popular portuguesa* que fornecem as principais referências temáticas para a composição e arranjo dalgumas das suas canções. Agrupamentos como Micro, nomeadamente o seu produtor, D. Mars, formam os acompanhamentos musicais das suas canções partindo de *samplers* retirados de fonogramas de **música erudita*, sobretudo excertos de secções de cordas e linhas melódicas. Alguns *rappers* e agrupamentos portugueses têm fundamentado as escolhas sonoras e linguísticas presentes nas suas práticas musicais através de depoimentos de identidade cultural. Os materiais sonoros e linguísticos que utilizam, bem como o conteúdo dos seus poemas, apontam para o conjunto de experiências, identificações e legados culturais inscritos nas suas histórias de vida. Os Da Weasel criaram uma sonoridade que resulta da interligação de características do *rock* e do *rap*, entre outros estilos, como o *reggae*, *funk* e *disco*, resultado do conjunto de influências que cada músico do agrupamento sofre. Um dos *rappers* do grupo, Pacman (Carlos Nobre), encara essa fusão como o reflexo duma identidade pessoal híbrida, sincrética, marcada pela sua ascendência africana e a imaginação da diáspora, e o seu crescimento numa zona da periferia urbana de Lisboa onde domínios musicais como o *rock* (*punk hardcore*, etc.) têm igual peso do *hip-hop* nas relações entre jovens. General D abordou nas

suas canções géneros de música popular africana como a *makwaela*, a marrabenta ou as polifonias vocais de carácter religioso características de Moçambique (país onde nasceu e ao qual se sente culturalmente ligado), o *batuko* [VER Batuque] e o funaná de Cabo Verde, que integra com géneros e estilos da música popular afro-americana e das Caraíbas. Ao estabelecer uma continuidade entre manifestações de cultura expressiva africanas e afro-americanas, representa uma «identidade negra» imaginada que se constrói a partir de leituras da história da diáspora das populações de ascendência africana. Inspirando-se em diferentes correntes do *rap* americano, Boss AC tem estabelecido um vínculo com as suas origens culturais, utilizando materiais da música popular de Cabo Verde (como a versão *rap* da **coladeira Tunga tunguinha*), *samplers* de música popular dos PALOP, alternando nos seus poemas estrofes em crioulo cabo-verdiano, português e na linguagem vernacular afro-americana que caracteriza o *hip-hop* nos EUA. O *rapper* defende que o resultado reflecte uma identidade portuguesa e crioula, onde confluem o seu legado familiar e a experiência de vida na sociedade portuguesa. Formados no extinto Bairro da Pedreira dos Húngaros, Miraflores, onde existiu uma numerosa comunidade de migrantes cabo-verdianos, sobretudo provenientes da ilha de Santiago, os TWA (inicialmente Teenagers with Attitude, no final do século denominado Third World Answer) escolheram vocalizar uma grande parte das suas canções em crioulo cabo-verdiano. O uso do crioulo surge como o marcador duma identidade cultural centrada na experiência de vida de bairros socialmente marginalizados da Área Metropolitana de Lisboa, por oposição à vida social no exterior desses lugares e às relações sociais tecidas na sociedade portuguesa, dum modo generalizado. Fundamentando as suas letras numa experiência de observação diária, os TWA pretendem desconstruir imagens socialmente construídas sobre o gueto que estigmatizam os seus habitantes, abordando nas suas letras aspectos que consideram «positivos» nesses lugares (formas de entajuda, redes comunitárias), bem como problemas de exclusão social que os afectam. Do mesmo modo, intérpretes como Family ou Chullage, e.o., utilizaram pontualmente o crioulo aprendido com os seus pais e partilhado informalmente nas ruas dos bairros onde cresceram, para organizarem sentidos sobre diversos tópicos da sua realidade e experiência pessoal. Uma grande parte de MC e produtores que consideram pertencer ao *underground* são menos discursivos no que respeita aos materiais musicais e linguísticos utilizados. O seu estilo musical tende a ser uma interpretação literal de correntes do *hip-hop*

underground (sobretudo o *reality rap* ou *gangstarrap*) produzido nos EUA. As suas práticas musicais assumem como principais traços distintivos as vocalizações em língua portuguesa e as narrativas que constroem em torno da sua experiência pessoal e de observação do real. No final do séc. xx, o crescente surgimento de *rappers*, DJ e *B. Boys*, a consolidação dos primeiros produtores musicais especializados na gravação de *rap*, o aumento das edições de autor em CD e cassete, bem como a criação de editoras ou etiquetas exclusivamente dedicadas ao *hip-hop*, deixam antever a vitalidade destas formas de cultura expressiva nos próximos anos.

Bibliografia: Cidra, Rui (1999) «Representar» o *hip-hop*: O papel do rap na formação de identidades e novas práticas culturais na Área Metropolitana de Lisboa. Diss. de licenciatura, FCSH-UNL, Departamento de Antropologia; Id. (2002) «Ser real: o rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa», *Ethnologia* (12-14): 189-222; Contador, António Concorde (1997) *Ritmo & poesia: Os caminhos do rap*. Lisboa: Assirio & Alvim; Fradique, Teresa (2003) *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote. Norfleet, Dawn M. (2000) «Hip-Hop and Rap» in Ellen Koskoff (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 3. *The United States and Canada*. Garland Publishing Inc. pp. 692-704.

Discografia: AAVV (1994) *Rapública*. SONY; Da Weasel (1994) *More than 30 Motherf****s*. Dinamo/EMI-VC; DJ BomberJack (1994) *Underground Music Scene*. Ed. Aut. [MC]; Black Company (1995) *Geração Rasca*. SONY; Da Weasel (1995) *Dou-Lhe com a Alma*. EMI-VC; DJ BomberJack (1995) *Ghetto Talk Part 1*. Ed. Aut. [MC]; General D (1995) *Pé na Tchon Karapinha na Céu*. EMI-VC; Mind da Gap (1995) *Mind da Gap*. Norte-Sul-EMI-VC; DJ BomberJack (1996) *Powerfull Bomb Shit*. Ed. Aut. [MC]; Black Company (1997) *Filhos da Rua*. SONY; Da Weasel (1997) *3.º Capítulo*. EMI-VC; DJ BomberJack (1997) *Ghetto Talk Part 2*. Ed. Aut. [MC]; General D (1997) *Kanimambo*. EMI-VC; Líderes da Nova Mensagem (1997) *Kon-tra-take*. Vidisco; Mind Da Gap (1997) *Sem Cerimónias*. Norte-Sul-EMI-VC; Boss AC (1998) *Mandachuva*. Norte-Sul-EMI-VC; DJ BomberJack (1998) *Reencontro do Vinil Vol. 1*. Ed. Aut.; DJ BomberJack (1998) *Reencontro do Vinil Vol. 2*. Ed. Aut.; DJ Kronik (1998) *Da One Mic Seshan: TWA & N.P.* Ed. Aut.-Raska Crew [MC]; DJ Kronik (1998) *Freestyle C.tion*. Ed. Aut.-Raska Crew [MC]; DJ BomberJack (1999) *Bomber Assusta Lisboa*. Ed. Aut.; DJ BomberJack (1999) *Volta a Dar Cartas em 99*. Ed. Aut.; DJ CruzFader (1999) *Cosa Nostra*. Ed. Aut. [MC]; DJ Kronik (1999) *Blunted on Reality*. Ed. Aut.-Raska Crew [MC]; DJ Kronik (1999) *Ça se passe: Hip hop français: Com DJ Sas*. Ed. Aut.-Raska Crew [MC]; DJ Kronik (1999) *Liricamente Embriagados*. Ed. Aut./Raska Crew [MC]; DJ Kronik (1999) *Lisa's finest: Resistência: Com DJ Sas*. Ed. Aut./Raska Crew [MC]; DJ Kronik (1999) *Lisboa Porto Connection*. Ed. Aut. [MC]; DJ Kronik (1999) *Popda-Ground*. Ed. Aut.-Raska Crew [MC]; DJ Kronik (1999) *Shotgun Bullet Proof*. Ed. Aut.-Raska Crew [MC]; D. Mars (1999) *Subterrânea*. Ed. Aut. [MC]; Micro (1999) *Microestática*. Ed. Aut. [MC]; Micro (1999) *Rimas e Batidas (1996-1999)*. Ed. Aut. [MC]; Sam the Kid (1999) *(Entre)tanto*. Ed. Aut.; *** DJ BomberJack (2000) *Colisão Ibérica*. Ed. Aut.; DJ BomberJack (2000) *Jackpot 2000*. Ed. Aut.; DJ CruzFader (2000) *Nova Escola*. Ed. Aut. [MC]; DJ CruzFader (2000) *Ressurreição*. Ed. Aut.; DJ Kronik (2000) *Improviso Brutal*. Ed. Aut.-Raska Crew [MC]; DJ Kronik (2000) *Tuff Drive*. Ed.

Aut.-Raska Crew [MC]; D. Mars (2000) *Subterrânea 2*. Ed. Aut. [MC]; Mind Da Gap (2000) *A Verdade*. Norte-Sul-EMI-VC.

RUI CIDRA

HORA, Joaquim Eduardo Simões da (Vila Nova de Gaia, 2 Mai. 1941; m. Lisboa, 1 Abr. 1996). Organista e professor. Aluno de Antoine *Sibertin-Blanc (Órgão) no *Instituto Gregoriano de Lisboa e de Macario Santiago *Kastner (Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga) no *Conservatório Nacional (CN), foi para a Bélgica em 1971, como bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian, para prosseguir os seus estudos com o organista Kamiel d'Hooghe. Professor de Órgão do CN de 1977 até à sua morte, bem como em sucessivos cursos intensivos de música antiga (Semanas de Música Antiga Ibérica e Semanas Internacionais de Música Antiga) ao lado de músicos como Jordi Savall e Ton Koopman, o seu ensino foi decisivo para a renovação em Portugal da interpretação organística baseada no uso de instrumentos e de técnicas interpretativas historicamente fundamentadas, tendo sido marcante para os mais destacados representantes da nova geração de organistas portugueses, como Rui Paiva ou João Vaz. Organista titular da Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa, deu ao longo de mais de duas décadas inúmeros concertos em todos os órgãos históricos portugueses, e a sua carreira internacional levou-o a frequentes digressões por toda a Europa e nos EUA. Deixou vários registos discográficos, que dão bem o retrato de um intérprete que aliava ao virtuosismo técnico o conhecimento musicológico, uma sensibilidade apurada para a registoação,



Joaquim Simões da Hora em ensaio na Sé de Lisboa. Lisboa, 1993. Colecção de Jorge Simões.

sobretudo nos instrumentos barrocos de factura ibérica, e uma notável capacidade improvisatória nos domínios da ornamentação e da glosa. Desenvolveu ainda uma importante actividade como produtor discográfico e responsável de programação de repertório erudito para várias empresas do sector, tendo ficado ligado a numerosas gravações de música e músicos portugueses, como as das séries Discoteca Básica Nacional (*Portugalsom), Lusitana Música (*EMI-Valentim de Carvalho) e Lux Bella (*Movieplay).

Bibliografia: AAVV (2006) *Joaquim Simões da Hora in memoriam*. Lisboa: JMP.

Discografia: (1988) *Carlos Seixas: Harpsichord Sonatas*. PSOM; (1990) *Música Portuguesa: Sécs. XVIII-XX*. MOV; Uriol, José Luis (cemb.); Hora, Joaquim Simões da (assistente musical); (1994) *Batalhas e Meios Registos: Música Ibérica para Órgão do Séc. XVII*. MOV; Nova Filarmonia Portuguesa; Cassuto, Álvaro (dir.); Hora, Joaquim Simões da (produtor).

RUI VIEIRA NERY

HOT CLUBE DE PORTUGAL (HCP). Clube de jazz. Fundado em 1948 por iniciativa de Luís *Villas-Boas, mas só legalizado em 16 Mar. 1950, com efeitos retroactivos a 1 Jan., foi o primeiro clube de jazz português. Criado por influência do Hot Clube de France (constituído em Dez. 1932), foi o elo nacional de um movimento europeu visando a dinamização da divulgação e da prática do *jazz através de associações e instituições próprias. A campanha para a criação do HCP começou em 1945, quando L. Villas-Boas realizou o primeiro programa de jazz da *rádio portuguesa, a que chamou precisamente *Hot Club*, usando-o como tribuna de divulgação da ideia, pouco depois reforçada através da sua colaboração nas páginas semanais do suplemento *Rádio Mundial* do diário *O Século*. Recebida com surpreendente entusiasmo,

a campanha para a legalização do HCP recolheu centenas de assinaturas entre os meios artísticos e a «boémia» lisboeta, mas teve de enfrentar uma longa luta contra as autoridades, que dificultaram a aprovação dos estatutos, arastando o processo de legalização até 1950. Adaptados da regulamentação das *associações recreativas, os estatutos fixavam como sua finalidade a divulgação do jazz «por meio de palestras, emissões radiofónicas, concertos directos ou com discos». Acções que L. Villas-Boas, como presidente da Comissão Instaladora do HCP, constituída a 19 Mar. 1948, e «sócio efectivo n.º 1», Augusto Mayer e outros sócios fundadores já vinham desenvolvendo muito antes de alcançada a legalização. Depois da primeira *jam session* (que Villas-Boas data de 1945, no dia da primeira emissão do seu programa radiofónico), muitas outras se seguiram em locais tão diversos como o IST e o Café Chave d'Ouro, em Lisboa, um dos palcos privilegiados dos primeiros passos do jazz ao vivo em Portugal. Participadas por músicos profissionais das orquestras e *conjuntos dos *nightclubs*, cabarés e casinos que tocavam jazz como amadores, a que se juntavam alguns músicos estrangeiros, as *jam sessions* e os concertos contribuíram para alargar o círculo de praticantes e ouvintes de jazz. Instalada numa cave da Praça da Alegria, em Lisboa, à imagem dos *caveaux* de jazz parisienses, a sede do HCP tornou-se o símbolo maior da história do jazz em Portugal, sendo, provavelmente, o mais antigo clube da Europa exclusiva e ininterruptamente dedicado ao jazz. Muito limitado pela exiguidade do espaço da sua cave, impeditivo de lotações que permitam preços acessíveis, o HCP teve sempre grande dificuldade em cumprir uma das mais importantes



Jam session, Hot Clube de Portugal. Da esquerda para a direita: Luís Villas-Boas, Mário Simões (piano), Fernando Rueda (bateria), Thad Jones (trompete). Lisboa, c. 1950. Fotografia de Augusto Mayer. Colecção de António Curvelo.

missões históricas levadas a cabo pelos seus congéneres europeus: a promoção continuada de *jam sessions* e sessões com grandes solistas internacionais (durante os primeiros anos da divulgação do jazz na Europa, quase sempre norteamericanos) apoiados pelas chamadas «secções rítmicas residentes». Uma prática regular que formou sucessivas gerações de músicos europeus e que em Portugal se processou a um ritmo e numa dimensão manifestamente menores. O que não impediu que no seu palco tenham tocado alguns dos principais músicos da história do jazz. Aí se viveram noites memoráveis, como as que contaram com a presença dos mem-

bro das orquestras de Count Basie (1956) e de Quincy Jones (1960). Desde meados da década de 80, a presença de músicos estrangeiros no HCP tornou-se frequente. Apesar de algumas tentativas, o HCP não conseguiu criar delegações regionais ou inspirar a criação de outros «Hot Clubes» independentes, ao contrário do que sucedeu, p.ex., em França, tal como não logrou publicar qualquer revista ou boletim capaz de aglutinar a informação e divulgação do *jazz* em Portugal (a tentativa, em 1975, de criar um boletim informativo, intitulado *HOT*, durou apenas três números). Demasiado fechado sobre si próprio (durante largos anos o acesso era reservado aos sócios), só depois do 25 de Abril de 1974 conheceu uma maior dinamização, desenvolvendo actividades antes ignoradas, entre as quais avultam a criação, em 1979, da sua Escola de Jazz e, mais tarde, a formação da Big Band do HCP, nascida na sequência de uma série de *workshops* realizados no ACARTE [ver Fundação Calouste Gulbenkian, 7] entre 1986 e 1991, por Zé *Eduardo, que também dirigiu o seu concerto de estreia (Lisboa, 1991). A Escola de Jazz Luís Villas-Boas (como passou a denominar-se a Escola de Jazz do HCP, na sequência de uma proposta da direcção aprovada em assembleia-geral de 1998) foi a primeira escola de *jazz* criada em Portugal. Embora admitindo-se como provável a sua criação formal em data

anterior, o início das actividades efectivas da Escola ocorreu em 1979. Dirigida por Zé Eduardo até à sua partida para Barcelona em 1982, por ela passaram muitos dos músicos de *jazz* portugueses. Membro fundador da International Association of Schools of Jazz (1989), a Escola, que já no final do século dispunha de um importante núcleo de músicos-professores licenciados na prestigiada New School University, de Nova Iorque, tendo como director pedagógico Pedro *Moreira, prestava apoio regular a outras instituições interessadas na divulgação do *jazz* (caso da orientação, desde Set. 1999, dos estudos de *jazz* no Conservatório de Música da Madeira). Seguindo, com as necessárias adaptações, os padrões de ensino da New School University, o programa pedagógico integra dois cursos (Básico e Avançado) incluindo aulas de instrumentos predominantes no *jazz* e disciplinas de História do Jazz, Treino Auditivo, Solfejo, Combo, Harmonia, Piano Complementar e Análise Rítmica, e disciplinas opcionais. Depois de Zé Eduardo, a direcção pedagógica foi exercida por Tomás *Pimentel, David Gausden, Sérgio *Pelágio e P. Moreira. Ver também: Ensino da música.

Discografia: Orquestra de Jazz do Hot Clube de Portugal (1994) *Orquestra de Jazz do Hot*. PHI-POLY [direcção de Pedro Moreira (convidados: Benny Golson, Curtis Fuller, Eddie Henderson, Perico Sambeat, Greg Bandy e Rui Veloso)].

ANTÓNIO CURVELO

I

IGLÉSIAS do Vale de Oliveira Portugal, **Madalena** Lucília (n. Lisboa, 24 Out. 1939). Cantora e actriz. Uma das intérpretes mais proeminentes no âmbito da *música ligeira nos anos 60, desenvolveu uma carreira internacional, em especial em países de expressão castelhana. Estudou piano (com Umbelina Santos) e canto (com Ema Cordeiro), vindo a efectuar posteriormente os exames do *Conservatório Nacional. Em 1956 ingressou no Centro de Preparação de Artistas de Rádio da Emissora Nacional, prosseguindo a sua formação enquanto artista. Essa experiência proporcionou-lhe a actuação no programa **Serões para Trabalhadores*, o que contribuiu para a sua projecção nacional. No mesmo período, iniciou a gravação de fonogramas (para a editora *Rádio Triunfo, etiqueta Alvorada), e, entre 1958 e 1972, passou a actuar em casinos, hotéis e casas de diversão nocturna, em Portugal (casinos de Espinho, Figueira da Foz, Funchal, Monte Gordo; *boîtes* como a Tágide, Rossini e.o., Hotel Embaixador, e.o.) e no estrangeiro (Cannes, França; cadeia de hotéis Hilton em Madrid, Espanha, e na América Latina — Venezuela, Panamá e Porto Rico). A partir de 1957 começou a apresentar-se na televisão, o que contribuiu para o alargamento da sua projecção, em especial após a interpretação da canção *De degrau em degrau* (let. Jerónimo Bragança; mús. Nóbrega e *Sousa; 1958). A essa projecção também estava associado o cuidado com a sua imagem artística (identificando a cantora como um modelo feminino de beleza na época) e a existência de um clube organizado de fãs que contribuiu para a sua promoção. A sua carreira esteve ligada a diversos festivais, nomeadamente ao *Festival RTP da Canção, no qual participou em várias edições (1964, 1965, 1966 e 1969), vencendo esse certame em 1966, com a canção *Ele e ela* (let. e mús. Carlos *Canelhas), com a qual representou Portugal no Festival Eurovisão da Canção desse ano (Luxemburgo). Participou também noutros festivais realizados em Portugal (Festival de Figueira da Foz, e.o.) e no estrangeiro (Festival Internacional de la Canción, Benidorm, 1962; Festival del Mediterráneo, Barcelona, 1963; Festival Hispano-Portugués

de la Canción de Aranda de Duero, 1964; Festival de Mayorca, Espanha, 1966; Festival Internacional do Brasil, Rio de Janeiro, 1966; Olympiades de la Chanson d'Athènes, 1970; Festival de Split, Jugoslávia, 1970; Festival del Atlántico, Canárias, 1971, e.o.), tendo recebido vários prémios de interpretação. Na década de 60, iniciou actividade enquanto actriz de *cinema, tendo participado em diversos filmes portugueses (*A Canção da Saudade*, 1964; *Uma Hora de Amor*, 1964; *Passagem de Nivel*, 1965; *Sarilho de Fraldas*, 1966), nos quais cantava (as canções principais foram editadas em formato EP), e em filmes de produção luso-espanhola e espanhola (*Cancion de Nostalgia*, 1965; *Os Cinco Avisos de Satanás*, 1970). Participou igualmente, enquanto atracção, no *teatro de revista (*Férias em Lisboa*, 1964, TM). Desde a década de 70 desenvolveu uma carreira internacional a partir de Espanha, devido ao sucesso aí alcançado, nomeadamente através de actuações regulares na televisão espanhola e do contrato discográfico celebrado com a editora espanhola Belter. A partir de então, começou a efectuar espectáculos e a participar em programas de televisão em diversos países da Europa (Alemanha, Bélgica, França, Grécia, Holanda, Itália, Jugoslávia, Luxemburgo, Reino Unido, Suécia), da América do Norte (Canadá, EUA) e, sobretudo, da América Latina e do Sul (Brasil, Colômbia, México, Panamá e Venezuela), uma vez que a visibilidade e o sucesso obtidos em Espanha lhe possibilitaram a abertura do mercado latino-americano. O desenvolvimento da sua carreira na América Latina foi inicialmente proporcionado pelo estabelecimento de contratos com várias estações televisivas daquela região, que, posteriormente, autorizaram a sua participação em espectáculos para as comunidades portuguesas emigradas (como o Clube Português de Caracas, Venezuela) e para o público local. Uma parte da sua actividade artística esteve, deste modo, ligada ao circuito televisivo, uma vez que também estabeleceu contratos de alguns anos com redes televisivas, do Panamá, da Venezuela, da Colômbia e do Brasil. A expansão para o mercado de expressão castelhana ficou igualmente a dever-se à gravação em

simultâneo de canções em português e castelhano para editoras como a Belter e a Hispavox (para distribuição nesses países) e à interpretação de várias canções de compositores/arranjadores espanhóis como Adolfo Ventas, José Barcons, Augusto Algueró, Luis Aguilé, Jorge Domingo, António Lozano, Morell Cerrato, Alberto Cortes e Massiel. Recebeu vários prémios e títulos ao longo da sua carreira, destacando-se os prémios: Bolívar de Ouro (Venezuela, 1961); Laranja de Prata (1963); os títulos de Rainha da Rádio (1960 e 1964) e Rainha da Televisão atribuídos pela revista *Flama* (1962, 1963 e 1965); 18 Caciques de Ouro (Venezuela, 1962); Placa de Prata da TV-Norte (Brasil, 1962); Casa da Imprensa; revista *Plateia* para melhor atriz (em três certames); Prémio Prestígio Madalena Iglésias: Símbolo de Uma Época (1992), e.o. Na década de 70 repartiu residência entre Venezuela e Espanha, reduzindo as suas actuações em Portugal, tendo Filipe la Féria, décadas mais tarde (1989), produzido o musical *What Happened to Madalena Iglésias?* (teatro Casa da Comédia). O seu repertório inclui canções em português, castelhano, italiano e francês, que se enquadram estilisticamente em domínios musicais como música ligeira portuguesa (*Aconteceu gostar de ti*, *Romance de solidão*), *pop-rock (*Ele e ela*, *Sonha*), fado-canção (*Gostei de ti*), música latino-americana (*Cuando volverás*) e música popular brasileira (*Balança*). Alguns dos compositores portugueses que interpretou foram Jorge Costa *Pinto, Ferrer *Trindade, Nóbrega e Sousa, Tavares *Belo, Carlos Canelhas, e.o. Além dos compositores espanhóis e portugueses, interpretou igualmente canções de compositores argentinos (Luis Aguilé, Alberto Cortes), brasileiros (Paulo Burgos, Edson Marinho) e italianos (Mário Pagliarini). Gravou c. 140 canções em quatro línguas, editadas em 48 EP, 11 LP, oito MC e seis CD. O seu estilo interpretativo é caracterizado por uma abordagem que privilegia a enunciação clara do texto, utilizando técnicas expressivas como mudanças de dinâmica e prolongamento de sílabas.

Discografia: Calvário, António; Iglésias, Madalena (1964) *Uma Hora de Amor*. VDD-VC [EP]; (1965) *Saudade entre Nós*. ALV-RT [EP]; (1966) *Ele e ela*. ALV-RT [EP]; (1966) *Rebeldia*. ALV-RT [EP]; (1969) *Canção para Um Poeta / Cantiga / Flôr Bailarina / Desfolhada*. Belter [EP]; (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (1996) *Saudades de Lisboa*. STR; (1997) *É já Sol Pôr*. STR.

JOÃO SILVA

ILHÉU, Álvaro (Álvaro Marciano da Silveira) (n. Funchal, 1883; m. Lisboa, c. 1972). Construtor de *instrumentos musicais. No Funchal terá começado a aprender o ofício com o construtor de violinos Augusto M. da Costa. Foi para Lisboa aos 20 anos, começando a trabalhar na oficina de Artur de Albuquerque, na Rua da Boavista, onde chegou a ser encarregado da oficina (Simões 1974: 124). Em 1907 estabeleceu-se por conta própria na zona do Conde Barão, transferindo-se mais tarde para o Bairro Alto, onde teve oficina na Travessa dos Inglesinhos, n.º 35, 2.º. Já nos anos 60 mudou-se para a sua casa-oficina no Beco de São Lázaro, n.º 20, 2.º, onde viria a falecer. Silveira, conhecido no meio como Álvaro Ilhéu, teve apoio do Instituto de Alta Cultura nos anos 30 para realizar um estágio em Cremona, numa escola de construtores de violinos, instrumento que tornou a construir nos anos 50-60. As guitarras de A. Ilhéu são ainda hoje muito apreciadas pelos profissionais de Lisboa, tendo sido usadas, no princípio do séc. XX, por *Armandinho, Salgado do Carmo e Júlio *Silva, e mais tarde também por José *Nunes, Fontes *Rocha, Jaime *Santos e Carlos *Gonçalves. Uma das marcas distintivas do seu fabrico é o cuidado posto na função do braço com a caixa, fazendo terminar o braço por uma linha oblíqua recta. Na Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa existem duas guitarras de sua autoria, uma dos anos 30 e outra de 1961, pertença de Domingos *Camarinha.

Bibliografia: Cabral, Pedro Caldeira (1999) *A guitarra portuguesa*. Alfragide: Ediclube; Simões, Armando (1974) *A guitarra portuguesa*. Évora: s.e.

PEDRO SALSA CRISÓSTOMO



Madalena Iglésias. *Ensaio para o I Encontro da Canção Peninsular «Estoril 70»*. Casino Estoril. 8 Nov. 1970. Arquivo do Diário de Notícias.

INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores). 1. Geral. 2. Actividade cultural.

1. Geral. Organismo que em 6 Abr. 1975 substituiu a *FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), criada em 13 Jun. 1935 (Dec.-Lei n.º 25 495). Da primeira direcção da FNAT, liderada por Higinio Queirós de Melo, faziam parte Pedro Teotónio Pereira, subsecretário de Estado das Corporações, António Júlio de Castro Fernandes, um dos fundadores do Movimento Nacional-Sindicalista e membro do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, Jaime Ferreira, presidente do Sindicato Nacional dos Bancários do Distrito de Lisboa, António Óscar de Fragoso Carmona, presidente da República, e António de Oliveira Salazar, presidente do Conselho de Ministros. Integrando-se na estrutura do corporativismo português como mais uma organização de concertação que visava, através da intervenção nos lazeres, a harmonia social e a paz entre classes, a FNAT aproximou-se, de forma mais imediata, das suas congéneres italiana — Opera Nazionale Dopolavoro — e alemã — Kraft Durch Freude —, organizadoras dos tempos livres no fascismo italiano e nacional-socialismo alemão. Definindo-se estatutariamente como uma instituição que procurava organizar «o aproveitamento do tempo livre dos trabalhadores portugueses por forma a assegurar-lhes o maior desenvolvimento físico e a elevação do seu nível intelectual e moral» (Dec.-Lei 31 036, de 28 Dez. 1940, art.º 4.º dos Estatutos), a FNAT pretendia exercer um papel activo em diversas dimensões da vida portuguesa. A sua intervenção incidia, com maior significado, em acções educativas de acentuado teor político, numa vertente cultural diversa, na exploração do turismo social, na organização de eventos desportivos e no prosseguimento de uma actividade socioeconómica que se apresentava como um tímido substituto de uma previdência social quase inexistente. Os primeiros anos da sua actividade caracterizaram-se por grandes dificuldades de implementação na sociedade portuguesa. O distanciamento das populações em relação ao empreendimento, a incompreensão dos interesses empresariais e a falta de apoio dos organismos corporativos obrigaram o Estado a sustentar quase sozinho uma instituição que se queria imbricada nos vários interesses da sociedade civil. A situação só se modificaria, de forma significativa, em meados dos anos 50. Como instrumento de políticas que, na sua génese, se destinam a enquadrar os efeitos sociais das transformações que acompanham o processo de industrialização e urbanização, a organização dos tempos livres teve um espaço de crescimento restrito em estruturas socioeconómicas profundamente ruralizadas, tradicionais, com a divisão social do trabalho pouco complexa, como era o caso de Portugal nos anos 30 e 40. Os resultados da

alteração das prioridades económicas do país, coincidentes com um período dourado da economia europeia, proporcionaram uma aceleração da sua actividade. A transformação da disposição económica, reflectida em importantes modificações sectoriais, numa progressiva concentração urbana e na diversificação do consumo, criou as condições sociais adequadas para que, finalmente, encontrasse um terreno mais propício para o desenvolvimento das suas actividades. Os estatutos dos anos 50, que coincidem com a entrada de Quirino Mealha para a presidência da Fundação, denotam uma diversificação funcional das suas actividades. Nos anos 60, com a abertura do país ao comércio exterior, esta tendência acentuou-se definitivamente. À FNAT cabia ainda a coordenação e fiscalização de todas as manifestações culturais realizadas no âmbito das Casas do Povo e Pescadores, em colaboração, a partir de 1945, com a Junta Central das Casas do Povo. Esta inserção mais ruralista regeu-se por uma restrita regulação das actividades culturais, com o intuito primeiro de salvaguardar patrimónios e tradições consideradas, oficialmente, inalteráveis resíduos da essência do povo português. Esta *política cultural para os campos reflectia os objectivos sociais e políticos de uma hegemonia cultural tradicionalista propugnada por largos sectores do regime. A sua acção, porém, pouco pôde fazer contra a sangria que o interior português sofreu, especialmente nos anos 60, com a emigração e o êxodo rural. A substituição da FNAT pelo INATEL (Dec.-Lei n.º 184/75, de 3 Abr.) marcou, com algum desfazamento temporal, a integração da organização no regime democrático. Os seus novos estatutos foram aprovados em 1979, durante o exercício do governo de Maria de Lurdes Pintasilgo (Dec.-Lei n.º 519-J2/79, de 29 Dez.). O instituto gozava de autonomia administrativa e financeira, sendo os seus órgãos constituídos por representantes dos ministérios de tutela — Trabalho e Assuntos Sociais —, por representantes de outros departamentos e organismos oficiais e por representantes das organizações sindicais dos trabalhadores. O seu fim era o de «proporcionar aos trabalhadores do activo e da terceira idade a satisfação de interesses relacionados com o seu bem-estar, contribuindo para um melhor e mais racional aproveitamento dos respectivos tempos livres, de forma a melhorar a sua sanidade física e mental» (art. 3.º). Como atribuições, o instituto ocupava-se com «acções de carácter cultural, desportivo, recreativo e económico-social» (art. 4.º). O INATEL, na sua concepção genérica, mantinha os mesmos serviços sociais que a FNAT vinha praticando, embora cerceado de todas as nomenclaturas da ordem corporativa e, concomitantemente, de algumas realizações

correlacionadas. Os novos estatutos, publicados em 1989, no segundo governo de Aníbal Cavaco Silva, pretendiam adequar o instituto ao que o governo designava por uma nova dinâmica que se estava a imprimir no país. A sua gestão devia, então, ser aplicada uma necessária lógica empresarial, reflectindo, segundo o preâmbulo da Lei n.º 61/89, os diferentes interesses que definiam a sua natureza: «o reconhecimento do carácter e das finalidades públicas ou sociais do INATEL; a necessidade de uma gestão autónoma de tipo empresarial marcada pelas exigências de flexibilidade, rapidez e dinamismo de decisão» (Dec.-Lei n.º 61/89, de 23 Fev.).

2. Actividade cultural. Na esfera cultural a FNAT pretendia ter um controlo efectivo sobre o universo, de difícil delimitação, que é a «cultura popular». Na prossecução destes objectivos contava com o apoio da legislação, que lhe garantia o monopólio da organização de actividades culturais populares, situação que a colocava em confronto com a *Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio. Os princípios pelos quais se pugnava uma intervenção sobre a cultura popular implicavam uma formação, de intuítos pedagógicos, de todas as manifestações que integrassem uma determinada caracterização do conceito. Segundo o subsecretário das Corporações, Castro Fernandes, na tomada de posse da Junta Central das Casas do Povo, «cultura popular» «é a cultura que o próprio povo cria — isto é, o folclore. Mas num sentido mais generalizado, entende-se por cultura popular o aperfeiçoamento da mentalidade do povo. E convém estar de sobrevivo porque é uma matéria mais delicada que o cristal» (Fernandes 1945: 77). A intervenção da instituição no universo musical atravessava vários espaços operando uma acção efectiva sobre um grande conjunto de práticas musicais. A construção, delimitação e reificação de uma determinada «cultura popular» rodeava toda a sua intervenção no espaço rural. A circunscrição deste objecto cultural iria ser legitimada por uma prática etnográfica. O boletim da fundação descrevia o que deveria ser este gabinete: «Será um verdadeiro Gabinete de Etnografia porque, funcionando junto da FNAT, poderá, como deverá, pela sua própria orientação, examinar o que é que dá índole e coesão a um povo, e o distingue de outro; o que nele é congénito e primitivo, ou que, com o tempo, e por apropriação do que lhe chegou de outro povo, se tornou típico» (*Alegria no Trabalho* 1947: 56). A «normalização da cultura popular» foi manifestamente antiurbana, anticosmopolita e anti-individualista, pautando-se pela permanência de todas as manifestações culturais que cimentassem a colectivação das práticas sociais, cimento de

uma ordem quotidiana de gestos que se queriam sossegadamente repetidos. Apesar de o trabalho etnográfico constar, há muito, das suas actividades, só em 1958, pela mão de Mário Albuquerque, é que o Gabinete de Etnografia se institucionalizou na estrutura da organização. As suas funções, já delineadas aquando da criação da Junta Central das Casas do Povo, e observadas, também, nos Estatutos da FNAT de 1950, definiam-se pelo trabalho de «recolha de elementos de carácter social e etnográfico, com vista à formação e à educação artística dos trabalhadores» (Dec.-Lei n.º 37 836, de 24 Mai., art. 22.º dos Estatutos da FNAT), assim como «a orientação e [...] formação de grupos folclóricos [...] e fiscalização daqueles que se encontrassem inscritos na FNAT» (Ministério das Corporações 1950: n.º 5 do art. 38.º). Esta política cultural reflecte-se, cabalmente, na publicação da organização para os meios rurais, o **Mensário das Casas do Povo* (1946-1970), autêntico manual de instruções, dirigido aos notáveis das terras, que se pautava por uma pedagogia estrita de inclusões e exclusões musicossociais. Deste modo, afastavam-se todas as manifestações musicais que pudessem constituir-se como socialmente perturbadoras: o **jazz*, o **fado*, o *rock*, o **nacional-cançonetismo* e tudo o mais que, «impuro» pelo contacto urbano e moderno, não fosse realmente «português». Como constava do Regulamento Especial do Gabinete de Etnografia: «Aos ranchos cuja classificação se não possa definir por não estarem devidamente integrados no espírito e matéria etnográfica, deverá o gabinete de etnografia dar orientação tendente à purificação da sua expressão folclórica. Os grupos nestas condições que depois de orientados não demonstrem ter progredido no sentido folclórico passarão à classificação de recreativos ou artísticos» (FNAT 1958: 2). No início de 1973 o Gabinete de Etnografia passou a ser dirigido por Tomás *Ribas, que, dois anos depois, abandonou o cargo por incompatibilidades com a direcção do organismo. Na política cultural mais dirigida para os meios urbanos, as propostas artísticas demonstravam uma postura diferente ou, certamente, uma outra forma de encarar a «cultura popular». Embora seja possível descortinar uma mesma concepção global do objecto cultural, formalmente consensualizador, com uma pedagogia política tendencialmente desacentuada, as formas materiais da sua manifestação são muito mais diversificadas e expressam, no fundo, a complexidade da estrutura produtiva e da divisão social do trabalho. No domínio musical afigurou-se essencial a colaboração com a Emissora Nacional [VER Rádio] na organização de serões culturais e recreativos. Os *Serões para Trabalhadores*, co-

mo eram comumente conhecidos, iniciaram-se em 1941, com uma sessão na Fábrica de Loíça de Sacavém. Preenchidos por diferentes tipos de variedades, os *Serões* foram uma das faces mais visíveis da «cultura da alegria» protagonizada pela fundação: uma mistura musical diversa, sonora e culturalmente uniformizada pela utilização de elementos de uma pretensa portugalidade. Em meados dos anos 40 começou a ser emitido na Emissora Nacional (EN) o programa *Alegria no Trabalho*. A aquisição pela FNAT, em 1962, do *Teatro da Trindade (TT) permitiu a José Serra *Formigal, nomeado seu director, iniciar uma empreendedora actividade cultural, de forte componente musical, com objectivos precisos de «enobrecer» a cultura popular, através da divulgação de artes consideradas «elevadas». A iniciativa de maior impacte foi a criação da *Companhia Portuguesa de Ópera (CPO), que, entre 1963 e 1975, actuou ininterruptamente no palco do teatro — realizando também vários espectáculos fora de Lisboa — com assinalável sucesso no público e em parte substancial da crítica. Passaram pela CPO conhecidos intérpretes nacionais, cujas carreiras muito deveram à iniciativa: Álvaro *Malta, Zuleika *Saque, Guilherme *Kjölner, Hugo *Casais, Maria Teresa de Almeida, Luís França, Carlos Fonseca, Ana Lagoa, João Rosa, Helena Cláudio, Armando Guerreiro, Maria Cristina de *Castro, Elizete *Bayan, Fernando *Serafim, Elsa *Saque, Teresa Barbieri, Carlos Jorge, e.o. Participação destacada nos espectáculos teve, até à sua morte em 1967, o famoso cantor Tomás *Alcaide, que, além de ser o responsável pela encenação de algumas óperas, dirigiu o Centro de Formação e Aperfeiçoamento de Cantores Líricos, criado por J. S. Formigal nas instalações do próprio teatro. A continuação do trabalho de T. Alcaide, depois da morte deste, passou a ser assegurada pelo cantor italiano Gino Becchi, que também encenou várias óperas. A dirigir a orquestra, quase sempre a da EN, estiveram, e.o., os maestros Silva *Pereira, Ivo *Cruz, Filipe de *Sousa, Jaime Silva Filho, Fernando Cabral, Frederico de *Freitas, Álvaro *Cassuto e Joly Braga *Santos. Com um repertório centrado em óperas italianas e francesas do séc. XIX, interpretaram-se as seguintes óperas portuguesas: *Serrana*, de Alfredo *Keil, *A vingança da cigana*, de Leal Moreira, *Condessa caprichosa*, de Marcos Portugal, *Variedades de Proteu*, de António José da Silva/António Teixeira, *Inês Pereira* e *Rosas de todo o ano*, de Rui *Coelho. A actividade compreendia ainda, no que respeita à música, a realização de temporadas sinfónicas e concertos de câmara. As temporadas sinfónicas, asseguradas pela Orquestra Sinfónica da EN, e contando com a

participação de vários solistas portugueses, foram comentadas, num período inicial, pelo musicólogo João de Freitas *Branco. A partir de 1969, J. S. Formigal organizou pequenos concertos de música e poesia destinados à «provincia». Participaram nestes «serões de música e poesia», sua denominação oficial, nomes como os de Nella *Maissa, Olga *Prats, Maria João *Pires, Vasco *Barbosa, Cristina Ruppen e vários cantores pertencentes à CPO. No início dos anos 70, a FNAT reorganizou a acção que vinha há algum tempo exercendo em torno da actividade das *bandas filarmónicas, dos *coros, das *tunas e de outros agrupamentos musicais. Em 1971 iniciou-se o Curso Nacional de Regentes Musicais, no mesmo ano em que foi instituído um Plano de Apoio às Bandas Filarmonicas. A entrada, em 1973, do maestro Silva *Dionísio, antigo responsável pela consagrada *Banda Sinfónica da GNR, para o sector musical da instituição deu um novo impulso a estas realizações. A transição para o INATEL implicou algumas mudanças na organização musical da instituição. O Gabinete de Etnografia transformou-se no Centro de Documentação Operária e Camponesa, dirigido por Michel *Giacometti. A intervenção do instituto junto dos grupos folclóricos não sofreu, contudo, importantes alterações. Em 1978 iniciou a organização do Festival Internacional de Folclore — Festinatel — e, simultaneamente, no TT, o Colóquio sobre Folclore. Em 1986 o Gabinete de Etnografia e Folclore foi reestruturado pelo seu novo responsável, o regressado T. Ribas. Em 1987 realizou-se o primeiro Estágio de Formação e Reciclagem de Directores e Ensaaiadores de Grupos e Ranchos Folclóricos. Neste mesmo ano instituiu-se o Plano Anual de Auxílio a Grupos de *Folclore, nas modalidades de Traje e Calçado, auxílio alargado, a partir de 1990, aos instrumentos musicais. Tomás Ribas permaneceu à frente do Gabinete de Etnografia até 1996, data em que foi substituído pelo antropólogo Rui Mota. O INATEL é, desde 1995, o responsável da coordenação portuguesa do Conselho Internacional das Organizações de Festivais de Folclore e Artes Tradicionais. No âmbito das bandas filarmónicas, alargou de forma intensa a sua acção no terreno, conseguindo estabelecer relações de cooperação com uma grande percentagem dos agrupamentos portugueses. De entre um conjunto de acções de formação, destaque-se a instituição, em 1984, dos Cursos para Jovens Músicos. A relação do INATEL com as bandas militares resultou também na organização de concertos dominicais no TT. É de registar, ainda, o apoio às tunas e aos grupos corais, organizando, no âmbito destes últimos, um Curso de Direcção e Técnica Coral. A intervenção musical de ca-

rácter mais recreativo passou a ter uma realização pouco sistematizada, certamente pelo facto de o mercado ter ocupado esse espaço de consumo. Estas realizações concentram-se no TT e em algumas delegações do INATEL.

Ver também: Folclore; Folclorização; Turismo; Política cultural.

Bibliografia: (1947) «Gabinete de etnografia», *Alegria no Trabalho* 27: 56-57; Fernandes, António Júlio Castro (1945) «A missão das Casas do Povo», *Alegria no Trabalho* 6: 77-83; FNAT (1958) *Regulamento especial do Gabinete de Etnografia da FNAT*. Lisboa: INATEL; Melo, Daniel (1997) *Salazarismo e cultura popular (1935-58)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Ministério das Corporações (1935) Dec.-Lei n.º 25 495 do Ministério das Corporações. 13 Junho; Id. (1940) Dec.-Lei n.º 31 036 do Ministério das Corporações. 28 Dez.; Id. (1950) Dec.-Lei n.º 37 836 do Ministério das Corporações. 24 Mai.; Ministério do Emprego e da Segurança Social (1989) Dec.-Lei n.º 61/89 do Ministério do Emprego e da Segurança Social. 23 Fev.; Ministério do Trabalho (1975) Dec.-Lei n.º 184/75 do Ministério do Trabalho. 3 Abr.; Ministério dos Assuntos Sociais e do Trabalho (1979) Dec.-Lei n.º 519-J2/79 do Ministério dos Assuntos Sociais e do Trabalho. 29 Dez.; Valente, José Carlos (1999) *Estado Novo e alegria no trabalho: Uma história política da FNAT*. Lisboa: Colibri-INATEL.

NUNO DOMINGOS

INDÚSTRIA FONOGRAFICA (IF). 1. Enquadramento geral. 2. A recepção do fonógrafo e a actividade das primeiras empresas discográficas em Portugal (1879-1925). 3. A formalização do mercado de fonogramas (1926-1934). 4. O papel da gravação na construção da «vedeta» e na afirmação de repertórios entre as décadas de 30 e 60. 5. A criação de infra-estruturas de gravação e produção de suportes. 6. A autonomização da produção e emancipação do sector fonográfico nos anos 70: Novos artistas e novo repertório. 7. O estabelecimento de empresas multinacionais em Portugal e a pluralidade de domínios musicais (1979-1990). 8. A intensificação do investimento multinacional e o crescimento do meio musical português (1990-2000).

1. Enquadramento geral. A IF é um sistema de produção industrial com intuito comercial que comporta o fabrico, a edição e a distribuição de suportes de música gravada, sujeita a leis de mercado transversais a qualquer indústria (Hull 2004). A IF emergiu no contexto da «segunda revolução industrial» (Manuel 2001) na segunda metade do séc. XIX, aquando da optimização da electricidade e da implementação de princípios de racionalização económica aplicados às indústrias culturais, observados noutros domínios de produção industrial. Desenvolveu-se após o advento do fonógrafo de Edison (1877), estruturando-se a partir da acção de um grupo restrito de empresas produzindo e comercializando fonogramas, sediadas na Inglaterra, França, Alemanha e EUA. Nas primeiras décadas do século, um processo competitivo de expansão comercial alar-

gou-se ao continente africano, asiático, ao Médio Oriente e América do Sul. A IF pode ser entendida como uma «indústria cultural», como foi definida nomeadamente por T. Adorno: «o processo através do qual instituições económicas empregam modos de produção e organização de corporações industriais com vista a produzir e disseminar símbolos na forma de bens e serviços culturais, geralmente, mas não exclusivamente, como mercadorias» (Adorno 1993). Enquanto sector das indústrias culturais, a IF compreende, além da orgânica industrial, dinâmicas socioculturais que englobam compositores, intérpretes, públicos, hábitos sociais em torno da música, políticas culturais estatais, expectativas e aspirações sociais que se reflectem do ponto de vista do repertório produzido e divulgado. A análise da inter-relação entre a indústria e estas condicionantes socioculturais permite compreender o seu reflexo (transformador, condicionador ou impulsionador) na música gravada e comercializada no país. Numa acepção complementar, os estudiosos têm considerado crescentemente a IF como uma das componentes da «indústria da música» que engloba, além das editoras fonográficas, empresas de construção e venda de *instrumentos musicais e tecnologias de reprodução do som, meios de comunicação de massas (*rádio, televisão, jornalismo de música), empresas de produção de espectáculos e de agenciamento de músicos, e.o. No final do século, num período de intensificação da acção das indústrias culturais a uma escala global, nomeadamente da música, novos meios de comunicação como a Internet implicam uma reconfiguração de formas de produção, mediação e consumo da música com amplas transformações para a IF. Os estudos da IF defendem a necessidade de construir modelos ajustados a realidades locais, estabelecendo uma distinção entre os países industrializados do Centro e Norte da Europa e da América do Norte a partir dos quais as empresas discográficas multinacionais operaram, e os países ou regiões que sofreram o impacto da sua expansão industrial e comercial. Nas primeiras décadas do século, as empresas multinacionais eram primordialmente produtoras de *hardware* (equipamentos de gravação e de reprodução sonora) e de *software* (ou suportes de música gravada) para comercialização dos seus produtos. A necessidade de rentabilizar tecnologias de gravação e, sobretudo, de reprodução sonoras levou à gravação de estilos e géneros musicais dirigidos a diferentes públicos locais. O investimento das editoras multinacionais na criação de uma rede transnacional de distribuição e de gravação (sobretudo por parte das editoras Victor Talking Machine Co., sediada nos EUA, e a Gramopho-

ne Co. em Inglaterra) proporcionou condições para o estabelecimento do mercado fonográfico transversal ao globo (Gronow e Saunio 1998). As motivações comerciais de exploração de mercados periféricos assentavam na criação de locais de «vendas extra» (uma vez que o grande mercado eram os países economicamente mais desenvolvidos) e, principalmente, na captação de material musical para ser processado pela indústria e comercializado nos países industrializados (Malm 1993). As formas de investimento operadas pelas editoras *major* ajustaram-se às realidades em que operavam. No entanto, pode diferenciar-se entre políticas vocacionadas para a implementação de infra-estruturas de produção (fábricas de discos) acompanhadas de empresas subsidiárias das *majors* e políticas em que agentes locais geriam as operações sem, no entanto, terem autonomia em relação às *majors* (correspondendo a mercados de menores dimensões) (Gronow 1983: 56-57). Este último perfil ajusta-se à realidade portuguesa até meados do séc. XX. [VER 3.]. A realidade portuguesa deve ser enquadrada enquanto parte da IF global, mas com contornos locais de produção, disseminação e consumo. 2. **A recepção do fonógrafo e a actividade das primeiras empresas discográficas em Portugal (1879-1925).** As características do crescimento da comercialização e produção de fonogramas em Portugal são idênticas às dos demais países que estiveram dependentes da acção de empresas estrangeiras. Esta acção centrou-se, sobretudo, na criação de redes de agentes representando as marcas internacionais. Em 1878, um ano após o registo da patente do fonógrafo por T. A. Edison e J. Kruesi, a revista *Occidente* publicou um artigo explicativo do funcionamento detalhado desta tecnologia pioneira, exclusivamente mecânica, de registo e reprodução sonora. Nos primeiros anos do séc. XX, anúncios de estabelecimentos comerciais em diversos periódicos dão conta da emergência de um mercado em torno de reprodutores e suportes gravados, assentando os seus repertórios em música ou pequenos números cómicos falados. Em 1887, aplicando os princípios de Edison, Émile Berliner substituiu os cilindros de cera graváveis por discos planos de goma-laca mais fáceis de manusear e de manter, tornando todo o dispositivo mais simples. A comercialização destes suportes implicou a implementação de uma nova tecnologia de reprodução no mercado. Desta forma, durante vários anos, ambas as tecnologias foram comercializadas em simultâneo, sendo ambas — fonógrafo e gramofone — anunciadas sob a designação de «machinas falantes». No início do século, as principais empresas editoriais europeias comercializavam no país



Anúncio da Sociedade Phonographica Portuguesa publicado no Diário de Notícias, 20 Jan. 1906. Biblioteca Nacional.

fonogramas com repertório local. As empresas Pathé e Companhia Franceza do Gramophone (CFG) possuíam, no início do século, estabelecimentos comerciais exclusivamente dedicados à venda dos seus produtos — a CFG, desde 1904 em Lisboa, com agentes no Porto e em Braga, e a Pathé, em 1906, no Porto. Ao contrário destas empresas, que criaram os seus espaços comerciais, outras estabeleceram pontos de venda associados a comerciantes já instalados nos centros urbanos, que eram agentes de determinadas etiquetas e conjugavam o comércio de fonogramas com a anterior actividade comercial, normalmente bicicletas, máquinas de costura ou material relacionado com a óptica, situando-se a comercialização desta nova tecnologia em paralelo com semelhantes novidades tecnológicas. Apenas na década de 20 o comércio de fonogramas se insere no sector de mercado associado ao mercado da música (lojas de partituras, ou instrumentos musicais). Entre as marcas representadas pelos comerciantes portugueses contam-se a Beka, Dacapo, Fidelio Records, Dalia Records, Parlophone, Homokord e Odeon, empresas que, a partir de 1908, foram integrando o grupo empresarial alemão Lindström, e que se encontravam disponíveis em lojas estabelecidas nos centros de comércio de Lisboa e Porto. À parte as marcas estrangeiras comercializadas no país, surgiram estabelecimentos que partilhavam um catálogo próprio com marca própria. O caso mais paradigmático é o dos Discos Simplex, da loja de bicicletas desta marca, onde o proprietário J. Castello Branco passou a comercializar gramofones da marca Odeon. A loja possuía uma

marca própria de fonogramas, com uma etiqueta pessoal e um catálogo de gravações. Além deste exemplo, surgem mais tarde, associadas aos Armazéns do Chiado, as marcas Chiadophone e Luzophone, embora com um catálogo aparentemente mais reduzido e incidindo sobretudo em reedições de gravações editadas por outras marcas. Em 1904, Joaquim Duarte Ferreira pediu «a patente de introdução de nova indústria para: “O fabrico e gravação de discos”, destinados a reproduzir o som em aparelhos apropriados, assim como para o fabrico de cilindros para o mesmo fim». Embora os produtos relacionados com a fonografia fossem destinados a um sector restrito da sociedade, com relativo poder económico, esta tentativa de criação de uma fábrica indica que este mercado se encontrava implementado no país, sendo encarado como potencial área de investimento. No entanto, como consequência de uma reclamação, o pedido de criação da fábrica não foi concedido, tendo desta forma o mercado de discos em Portugal permanecido dependente de estruturas de produção estrangeiras durante os 50 anos seguintes. Até 1926, o sistema de gravação era acústico, sendo o repertório gravado no país em sessões de gravação que decorriam de expedições de funcionários das diferentes marcas ao país. As gravações eram levadas onde eram fabricados os discos comerciais.



Cilindro de cera do Centro Phonographico Portuguez de Ricardo Lemos. Coleção Luís Cangeiro.



Sociedade Fabricante de Discos: Disco simplex. Canção Dona da casa. Museu Nacional do Teatro.

Nas primeiras duas décadas do séc. xx os repertórios integravam sobretudo números cómicos denominados «excêntricos» em monólogo ou diálogo, números musicais ou falados das peças de *teatro de revista recentemente apresentadas, canções catalogadas segundo diversas categorias (*fado, cançoneta, canção popular, e.o.), a solo ou em duos, e marchas instrumentais executadas por banda. As particularidades do repertório popular português cantado residem na transversalidade da utilização da tipologia de «corridinho» em canções acompanhadas por guitarra dobrada pelo piano (por questões de captação do som) e da tipologia de marcha estilizada, acompanhada por formações orquestrais, com forte proeminência da secção dos metais (também por questões de captação sonora). A CFG, além do

catálogo de repertório nacional, investiu fortemente na comercialização de gravações de *música erudita do catálogo internacional, tanto instrumental como vocal, com enfoque em intérpretes consagrados internacionalmente. Com a excepção da CFG, nesta primeira fase de gravação, o repertório-alvo era de carácter popular, interpretado sobretudo por actores. O grupo de intérpretes gravados era relativamente restrito, sobrepondo-se entre as diversas marcas. O intérprete, embora quase sempre referido no disco, não constituía, como veio a acontecer mais tarde, o principal factor de atractividade, que se centrava sobretudo no repertório, maioritariamente mediatizado no contexto do teatro de revista. No entanto, vários intérpretes se celebrizaram através da gravação, podendo por isso ser considerados «artistas de gravação». Entre eles contam-se Jorge Bastos, Duarte Silva, Guilhermina Anjos, Isabel Costa, Delphina Victor, Maria Litaly, Ilda Stichini, Júlia *Mendes, Eduardo Barreiro, Reinaldo *Varela, e.o. **3. A formalização do mercado de fonogramas (1926-1934).** O ano de 1926 inaugura um período de viragem e intensificação do mercado que terá o seu auge em 1931. A tendência já constatada para a centralização da produção e distribuição fonográfica num grupo restrito de empresas detentoras do monopólio acentua-se através do estabelecimento de conglomerados, estratégia que perdura ao longo de todo o século. Motivadas pelo alargamento do mercado, estas empresas, ao longo da segunda e terceira década do séc. xx,



Capa do catálogo de discos da editora Odeon. 1930.
Colecção de Leonor Losa.

investiram no desenvolvimento de mercados locais em vários países onde ainda não existia uma indústria formalizada. Esta estratégia assentou ou na criação de empresas subsidiárias locais, assegurando desta forma infra-estruturas de gravação e de produção de fonogramas, ou no estabelecimento de uma rede de agentes, responsáveis pela distribuição dos catálogos das *majors* localmente. A criação de mercados serviu os intuitos de fomentação de consumos transversalmente, tendo por isso assentado na gravação de repertório local, como até então se havia passado. Em Portugal, as empresas Columbia Graphophone Company e Gramophone Company — His Master's Voice (HMV) formalizaram, em 1926, contratos de representação com comerciantes já estabelecidos nas cidades de Lisboa e Porto. Em Lisboa, a *Valentim de Carvalho (VC) passou a ser representante da Columbia, e no Porto e Lisboa, o Bazar do Porto, da HMV (Vernon 1998). Embora pertencendo ao grupo empresarial da Columbia, a Odeon detinha um contrato específico com a Casa Irmãos Cardoso para a edição de fonogramas de António *Menano. A VC contava com grande tradição no mercado de produtos associados à prática e consumo musical, sobretudo herdada do Salão Neuparth,

estabelecimento adquirido por Valentim de Carvalho. A conjugação da comercialização de fonogramas e outros bens associados à música, como instrumentos musicais e partituras, representou uma reconfiguração no mercado de música gravada, até então associada ao comércio de inovações tecnológicas. Desenvolvimentos técnicos marcam igualmente o comércio de discos internacionalmente, reflectindo-se no país. Em 1926, o sistema da gravação acústica foi substituído pela tecnologia de gravação eléctrica desenvolvida nos anos anteriores pela Columbia, mudança que suscitou transformações na qualidade sonora das gravações. No país, esta tecnologia de gravação foi imediatamente adoptada, certamente por impulso da Columbia. A formalização das relações comerciais entre as empresas estrangeiras e os comerciantes portugueses levou a que estes se responsabilizassem pelas gravações (até então a cargo de técnicos estrangeiros), supondo-se que o material de gravação fosse disponibilizado pelas empresas. Do contrato entre a Columbia e Valentim de Carvalho (transcrito por Paul Vernon) não emerge informação relativa a especificações de repertório por parte da editora. No entanto, as gravações tanto para a Columbia e Odeon, como HMV, centraram-se, no final da década de 20, em repertórios de *música tradicional de diversas regiões do país designadas de «canções regionais»; canções popularizadas no teatro de revista; repertório de banda; canção urbana de Lisboa e Coimbra com a designação de *fado; monólogos cómicos ou «excêntricos», portugueses e brasileiros; solos de guitarra; *arranjos instrumentais de canções célebres. A partir da década de 20, e sobretudo depois do contrato entre a Columbia e a VC, a gravação sistemática de fado (de Lisboa) age directamente na codificação de traços estilísticos do género, progressivamente padronizados e reconhecidos como identificadores. Além da VC e do Grande Bazar do Porto, outros estabelecimentos comercializavam fonogramas das marcas Columbia e HMV, em muitos casos anunciando, no final dos anos 20, ambas as marcas. Apontando a consolidação efectiva do mercado de fonogramas no final dos anos 20 e reforçando a centralidade das marcas Columbia, HMV e Odeon, o periódico *Notícias Ilustrado* ostentava uma crónica semanal denominada «Música em disco», onde surgiam pequenas resenhas de fonogramas, incidindo sobretudo em gravações internacionais de música erudita editadas pelas três marcas (AAVV 1928-1930). Em 1931, com a fusão das editoras Gramophone Company e Columbia Graphophone foi formada a empresa multinacional EMI (Electric Musical Industries), passando a haver um sistema de representação mútua entre EMI e os agentes portu-

gueses (Valentim de Carvalho e Grande Bazar do Porto) que previa a exploração do catálogo da EMI por parte destas lojas e vice-versa. Se, por um lado, a criação de conglomerados, aglutinando várias pequenas editoras e estabelecendo monopólios comerciais, conduziu a uma intensificação da gravação fonográfica no país e à sua constituição enquanto mercado prolífero, por outro resultou no desaparecimento de pequenos editores locais, com marcas e catálogos próprios (perfil que só viria a reaparecer nos anos 50). Paralelamente, o advento da *rádio, no final dos anos 20, terá levado a que parte das lojas que gravavam e comercializavam discos abandonassem a actividade, cientes de que a rádio substituiria o consumo de música gravada, tendência constatada noutros países (Racy 1976). No entanto, cedo se constatou a simbiose possível entre a rádio e a IF e, talvez por experiência da EMI, com quem contratava, a empresa Valentim de Carvalho manteve a sua actividade editorial, não abandonando a comercialização de fonogramas e tecnologias de reprodução. Se em termos formais se foi desenvolvendo uma economia de produção em torno de suportes gravados sobretudo apoiada por empresas estrangeiras, no que respeita à sua organização simbólica, o contexto português contou com particularidades que definiram o comportamento editorial das décadas que se seguiram. A inicial tendência para a edição fonográfica de repertórios previamente mediatizados noutros contextos de produção (edição de música impressa e teatro de revista, sobretudo) mantém-se como elemento estrutural da economia de gravação em Portugal, o que garantiu a eficácia mediática. Embora de modo informal, os vários mercados de música no país operaram de forma articulada, veiculando repertórios, compositores e, sensivelmente a partir do final da década de 20, intérpretes. A mediatização do mesmo produto através de vários canais de divulgação — contexto teatral, partituras e fonogramas — resultou numa economia estável e numa relativa estagnação de conteúdos musicais editados em fonograma. A emergência da rádio, num primeiro momento, levou à emissão de conteúdos musicais gravados. No entanto, a criação de uma rádio estatal em 1935 resultou em mudanças ao nível da produção de conteúdos musicais, cujos reflexos se fizeram sentir na edição fonográfica. **4. O papel da gravação na construção da «vedeta» e na afirmação de repertórios entre as décadas de 30 e 60.** Entre as seguintes décadas de 30 a 60, a edição fonográfica em Portugal funcionou, substancialmente, em articulação com outros meios de comunicação, como já vinha acontecendo, com a particularidade de o eixo de produção se ter ampliado do teatro de revista para a rá-

dio e, em menor escala, para o *cinema (a partir de 1931, com a introdução do cinema sonoro). A rádio, em particular a eficácia da organização da produção da Emissora Nacional (EN) a partir de 1935 [VER Rádio, 2.], configurou-se como um meio gerador de repertório passível de ser editado em fonograma, mas também como elemento central na emergência de um «sistema de estrelato» (uma organização dos mercados e indústria da música, concentrada na figura icónica do intérprete), até então timidamente desenvolvido. A conjugação de modos de produção e meios de divulgação enformou as características do repertório gravado durante c. três décadas, sujeito a dinâmicas externas à própria gravação fonográfica. O comportamento do mercado fonográfico em Portugal adquiriu, desta forma, traços distintivos da IF global que, a partir da década de 30, se constituiu como o terreno de criação de novos gostos e manipulação da procura, criando artistas e repertórios aproveitados pela rádio e, em segunda instância, pelo cinema (Frith 2007: 101). Ao contrário, em Portugal, o mercado fonográfico, participando também de uma gradação de produção, alimentou-se de produtos (compositores e intérpretes) criados noutros sistemas de comunicação, em particular a rádio, mas também o teatro de revista e o cinema. Este padrão de simbiose entre os diferentes meios de produção teve consequências de vários níveis, legíveis na edição fonográfica. Um dos principais factores é a sobreposição de compositores e intérpretes. Entre as décadas de 30 e 60, compositores e intérpretes do contexto da *música ligeira desenvolveram os seus percursos profissionais no âmbito do teatro de revista, a partir de onde transitaram para a rádio, e por sua vez, em alguns casos, para o cinema. Compositores como Tavares *Belo, Nóbrega e *Sousa e Ferrer *Trindade e intérpretes como Ercília *Costa, Maria *Alice, Hermínia *Silva, Amália *Rodrigues, Francisco *José, Artur *Ribeiro, *Milú, Tony de *Matos, Maria de Lurdes *Resende, Maria *Clara, Mário Simões, e.o. desenvolveram a sua actividade simultânea ou progressivamente nos três eixos de produção, todos eles contando com a edição fonográfica dos repertórios aí celebrizados. No que respeita à edição, esta sobreposição significou um número restrito de intérpretes e tipologias de repertório similares. As bases ideológicas que enformavam a produção musical da EN [VER Rádio; SNI] estiveram na origem da criação de novos repertórios, bem como o seu consumo, através de várias iniciativas [VER Rádio, 2.] A política estatal fortemente assente nas potencialidades da rádio enquanto meio de comunicação motivou novas formas de escuta e disseminação

de música, e veio fomentar fortemente valores estéticos bem definidos e padronizados no que respeita à música ligeira, enformados por ideologias de integração de diversos referentes simbólicos musicais num mesmo repertório (tipologias rítmicas associadas a práticas coreográficas tradicionais, instrumentação por vezes remetendo para géneros populares urbanos, como o fado, articulada com a presença da orquestra, e.o.) e estilos performativos transversais (colocação vocal intermédia entre o canto lírico e práticas populares, e dicção extremamente cuidada do texto, e.o.), unificando deste modo a canção ligeira numa estética «nacional». O posicionamento da actividade de edição fonográfica na função de distribuição e disseminação dos produtos de outros contextos foi um factor determinante na cristalização desses valores. Esta relação entre rádio e edição fonográfica está especialmente patente na acção da fábrica e editora *Rádio Triunfo (RT), responsável pela edição de vários cantores da EN. Do mesmo modo, compositores ligados à EN como T. Belo, Belo *Marques, Nóbrega e Sousa ou F. Trindade constituíram o *corpus* de repertório gravado, participando activamente no processo de «aportuguesamento da música ligeira» [VER SNI]. O mesmo se verificou com compositores cujo trabalho se evidenciou no âmbito do teatro de revista e cinema, muito em particular João *Nobre, cujas gravações proliferaram na VC. Este padrão de comportamento de mercado não contempla, no entanto, as dinâmicas da gravação de fado, nem sempre suportadas pela rádio, e, ainda assim, parte importante do repertório gravado pela VC para a EMI (sobretudo nas etiquetas Columbia e Parlophone). A edição fonográfica de fado assentou, a partir da década de 30, num conjunto de compositores e sobretudo intérpretes, alguns dos quais, à margem de outros meios de produção musical, conhecendo primordialmente a mediatização através de fonogramas, como é o caso de M. Alice. Ao longo das décadas de 30 a 60, o fado constituiu-se como o único exemplo de repertório criado no seio da IF, cuja eficácia se revela na sua integração pós-mediatização fonográfica, no cinema e na rádio. A proeminência da rádio para a gravação de fonogramas em Portugal manifesta-se ainda na criação de infra-estruturas de gravação mais adequadas. Com a criação dos estúdios da EN em Lisboa e Vila Nova de Gaia, estes passaram a ser optimizados para a gravação fonográfica por parte das diversas editoras. **5. A criação de infra-estruturas de gravação e produção de suportes.** A ausência de infra-estruturas de produção e gravação durante as cinco primeiras décadas do séc. xx em Portugal pode ser con-

siderada um factor determinante para a constatada dependência das empresas locais face ao mercado global. Esta ausência fez-se sentir no que respeita à gravação bem como ao fabrico de suportes, e contrastou, durante o período do Estado Novo, com a tendência política de nacionalização dos sectores de produção (em particular de produção cultural). Durante a primeira metade do séc. xx, a captação sonora realizava-se nas lojas que comercializavam fonogramas, ou em teatros (Teatro Tabor e Teatro Estefânia em Lisboa, e *Teatro de São João no Porto) e clubes, onde as condições técnicas eram praticamente inexistentes, e os problemas de insonorização afectavam as gravações, que tinham de ser interrompidas sempre que ruídos do exterior se impunham. Embora não houvesse técnicos de som com formação específica, a VC contava com Júlio Cunha e Hugo *Ribeiro, que gravaram a maior parte do repertório português editado pela EMI. A inexistência de espaços tecnicamente equipados para a gravação foi ligeiramente colmatada com a criação dos estúdios da EN que passaram a servir a gravação de fonogramas, tanto pela cedência de espaço, como pelo trabalho dos técnicos Lupi Nogueira e Licínio Oliveira, responsáveis pelas gravações do repertório editado pelo empresário Arnaldo Trindade, como pela Rádio Triunfo. A ausência de fábricas de fonogramas até 1947 garantiu a dependência de fábricas estrangeiras (Brasil, Alemanha e Inglaterra, sobretudo a fábrica da EMI, que assegurava a produção dos discos gravados pela VC) para onde eram enviadas as matrizes de gravação e de onde eram importados os fonogramas comerciais. A criação da Fábrica de Discos Rádio Triunfo Lda. [VER Rádio Triunfo], em 1946, a primeira fábrica de discos de que há conhecimento em Portugal, veio colmatar a inexistência de estruturas de produção de suportes. Dois anos após a sua fundação iniciou-se a produção de discos sob direcção técnica de Joaquim Alves de Sousa (que se manteve nesse cargo até ao encerramento da fábrica, no final do século). Nos primeiros anos as condições técnicas apenas permitiam que se fizessem prensagens de discos, sendo que as matrizes das gravações permaneciam dependentes de fábricas no estrangeiro para onde eram enviadas as bobinas com as fitas gravadas. A fábrica passou a servir as editoras nacionais, tendo igualmente criado a sua própria editora sob várias etiquetas. O seu papel no panorama nacional foi proeminente, permitindo a gravação e edição de forma sistemática. O pioneirismo desta iniciativa facultou que a gravação de fonogramas em Portugal se autonomizasse das editoras multinacionais, o que se coadunou com a *política cultural do Estado Novo e o seu carácter nacionalizante.

A empresa divulgou «artistas da rádio» e da «canção ligeira» como T. de Matos, M. de L. Resende, M. Clara, M. Simões, Gabriel Cardoso, e.o.; intérpretes de fado como A. Rodrigues, *Rodrigo, João *Braga, Helena Tavares; intérpretes das então colónias portuguesas, sobretudo Fernando *Quejas e Marino *Silva (entre as décadas de 50 e 70), e *Titina (década de 60), ou o grupo angolano Ngola Ritmos (década de 60) [VER Migração, Música e], e.o. A congruência entre os intérpretes e repertórios gravados, e aqueles inseridos nos moldes de produção da rádio, sugere que a RT terá cumprido os intuitos editoriais da EN, servindo de agente no aparelho ideológico que operava então, sendo um meio significativo de mediatização da música portuguesa. No início da década de 50, à semelhança do que acontecia internacionalmente, a música era captada em teatros e em estúdios da rádio. Ao longo das décadas de 50 e 60, as condições globais para a gravação e edição mudaram significativamente com a criação de novos estúdios e fábricas, e a prática de técnicos de som. Em 1952, no Porto, o empresário *Arnaldo Trindade iniciou a gravação de texto declamado por poetas, editando os primeiros discos fabricados através de um método de prensagem semiautomático de tiragem limitada. No início da década de 50, por iniciativa de Rui Valentim de Carvalho, a VC construiu uma fábrica de discos em Lisboa vocacionada para o fabrico de fonogramas de 78 rpm com gravações de editoras representadas pela VC como a EMI (sob as etiquetas HMV, Columbia ou Parlophone), a Decca ou a Brunswick. A fábrica constituiu um passo significativo na afirmação da VC como a empresa mais proeminente do mercado português, o que se viria a concretizar, na primeira metade da década de 60, com a construção do primeiro estúdio concebido propositadamente para gravação de música, em Paço de Arcos (1963), e a criação de uma nova fábrica, direccionada para o fabrico de discos de vinil (primeiro EP, depois LP), no mesmo local. A criação de ambas as infra-estruturas proporcionou a autonomia da VC, que integrou todos os processos que envolvem a produção de fonogramas, e a sua independência face às editoras multinacionais com que colaborava desde os anos 20. O técnico de som H. Ribeiro desenvolveu o seu trabalho em contacto directo com as tecnologias que iam sendo adoptadas pela empresa, concentrando-se sobretudo na gravação de fado, que constituía uma parte substancial do catálogo. A versatilidade no manuseamento de equipamentos de gravação por parte dos técnicos da VC, sobretudo por H. Ribeiro, a par de uma prática de gravação continuada, proporcionou um progressivo aperfeiçoamento da qualidade

dos registos fonográficos. Ao longo dos anos 60, no entanto, o ênfase no trabalho de estúdio no mercado internacional, o avanço técnico dos métodos de captação sonora e a consolidação do papel do produtor como central na construção de um fonograma levou a que vários compositores e intérpretes portugueses insistissem junto dos editores que a gravação dos seus fonogramas se realizasse em estúdios estrangeiros (Celada S.A., em Madrid, Château d'Hérouville — Strawberry Studios, em França, e.o.). Um dos principais estúdios utilizados durante a década seguinte foi o Strawberry Studios, onde foram gravados vários fonogramas como: José *Afonso, *Cantigas do Maio* (1971, AT); José Jorge *Letria, *Até ao Pescoço* (SST, 1971); José Mário *Branco, *Mudam-Se os Tempos, Mudam-Se as Vontades* (SST, 1971); *Petrus Castrus, *Mestre* (SST, 1973) e.o. Na década de 70, a intensificação do mercado fonográfico, a sua emancipação relativamente a repertórios e a abertura à música gravada de países como Inglaterra, EUA, França ou Itália levou à criação de diversos estúdios, independentes das editoras. **6. A autonomização da produção e emancipação do sector fonográfico nos anos 70: Novos artistas e novo repertório.** A existência de infra-estruturas de gravação e de produção permitiu que as editoras portuguesas, talvez motivadas por uma maior autonomia comercial, se comesçassem a preocupar com sectores até então praticamente ignorados, em particular a selecção de artistas e de repertório. A partir dos anos 50, as editoras fonográficas autonomizaram-se do teatro de revista e da rádio, sobretudo no que respeita a escolha de repertórios e de intérpretes. A consciência da falta de autonomia editorial conduziu à criação, na VC, da secção de Artistas e Repertório. A secção reflectia as preocupações que a empresa começava a ter com a comercialização e recepção dos seus produtos. Paralelamente, a partir de finais dos anos 50, as novas sonoridades protagonizadas por *conjuntos, caracterizadas pelos sistemas eléctricos de amplificação e pela busca de um repertório inspirado nos géneros americanos como os estilos do jazz, mas também o *rock'n'roll*, e, por outro lado, a influência europeia da canção francesa e italiana, começaram a ganhar proeminência em contextos de performance ao vivo. Verificou-se ainda um alargamento do repertório disponível em gravação, graças à emergência de novas editoras, em particular a AT. Ainda antes de iniciar a edição fonográfica, A. Trindade começou por distribuir fonogramas estrangeiros no país, tendo apostado numa série de pequenas editoras europeias e americanas emergentes, tendo em 1952-1953 contratado com a editora italiana Durium e,

posteriormente, com as editoras francesa e inglesa Vogue e Pye Records. Estas representações permitiram o acesso do público português a novos estilos emergentes da canção como o *yé-yé*, e a intérpretes como Marino Marini, Sylvie Vartan, Johnny Halliday, Françoise Hardy, France Gall, Serge Gainsbourg, Sandie Shaw, e.o. Respondendo à abrangente mudança nas práticas musicais e nas formas de produção e consumo da música, sobretudo associadas à juventude, as empresas fonográficas investiram, a partir de meados da década de 60, na gravação de fonogramas dos conjuntos marcados pela sonoridade do *rock'n'roll* anglo-americano: Daniel *Bacelar, *Os Conchas, *Conjunto João Paulo, Conjunto Mistério, os *Sheiks (Valentim de Carvalho), Os *Ekos (Rádio Triunfo), e.o.; ou os agrupamentos liderados por compositores e arranjadores como Thilo *Krasmann (Thilo's Combo) ou Joaquim Luís *Gomes, fundamentais na apropriação dos estilos musicais «modernos» e associados à «juventude» [VER *Pop-rock*], responsáveis pela gravação de fonogramas comercialmente protagonizados por cantores ou agrupamentos vocais. Em meados dos anos 60, vários factores se conjugaram para o desenvolvimento de processos de mudança musical, que tiveram continuidade na década de 70. A emergência de eventos de carácter competitivo com o objectivo de, por um lado, eleger a melhor canção e, por outro, evidenciar características vocais e interpretativas de um cantor (o Festival da Figueira da Foz ou o Festival da Costa Verde e, finalmente, o *Festival RTP da Canção (FRTPC)), proporcionou um novo terreno de mediatização de vários estilos da música popular. Embora não houvesse produção musical própria à televisão portuguesa, este meio de comunicação facultou mais uma via para a divulgação dos valores estéticos veiculados pela EN. Vários factores se conjugaram em torno da IF, criando condições para que novos estilos musicais fossem experimentados. Por um lado, a criação de estúdios de gravação levou a que o trabalho de estúdio passasse a constituir uma parte fundamental no processo criativo e de produção fonográfica, recebendo o contributo de técnicos como José *Fortes e Moreno *Pinto. Por outro lado, a geração de compositores que havia colaborado na EN no âmbito do Gabinete de Estudos Musicais nos anos 40 começava a ser substituída por uma nova geração que incluía T. Krasmann, Pedro *Osório, José *Calvário, e.o. Por último, a ampla mediatização conhecida pelos participantes no FRTPC, sobretudo os vencedores, levou a que, no final da década de 60, a sua gravação constituísse uma garantia de sucesso comercial. A partir do final dos anos 60, o FRTPC passou a ser um estímulo à

composição, potenciando a edição fonográfica, contribuindo, deste modo, para a experimentação de novos valores estéticos e para a renovação da *música ligeira portuguesa. No mesmo período, vários estúdios de gravação, alguns deles autónomos das editoras, iniciaram a sua actividade em Lisboa: Estúdio Musicorde, em Campo de Ourique, por onde passaram os técnicos de som Alberto Nunes e Rui Remígio; Estúdios da Rádio Triunfo, fundados na primeira metade da década de 70 na Estrada da Luz, por onde passaram os técnicos de som J. Fortes (1974 e 1979-1980), Rui Novais (1978-1979), Jorge Barata (1980) e M. Pinto (1976); Estúdios Polysom, designados, a partir de 1967, Estúdios Arnaldo Trindade, bem como outros estúdios que se foram constituindo durante as décadas de 70 e 80, como os Estúdios Angel (I e II) e o Nacional Filmes. Os processos de produção musical emergindo na música ligeira compreenderam igualmente uma nova atenção ao texto cantado, sendo fundamentais as parcerias criativas entre músicos, poetas e letristas com destaque para José Carlos Ary dos *Santos. O movimento de expansão da IF alargou-se aos então territórios coloniais em expansão económica e comercial, e compreendendo uma população urbana com consumos musicais e práticas de lazer diversificados, que incluíam a música produzida em Portugal continental, em África ou no continente americano, desde o *pop-rock*, *rhythm'n'blues* e *soul music*, à música da América Latina e da América do Sul. No início da década de 60, a VC fundou a Valentim de Carvalho Angola, dirigida por José Correia Nobre. Sócios da Rádio Triunfo criaram, no início da década de 70, a Fadiang, em Angola, e a Somodisco, em Moçambique. Além de comercializarem fonogramas dos seus catálogos, as empresas representavam etiquetas que operavam na rede comercial africana e gravavam músicos, géneros e estilos locais, com destaque para a *rebita e *semba em Angola. Os fonogramas editados localmente não eram comercializados em Portugal. Na década de 60, o panorama da edição fonográfica sofreu um processo de reconfiguração, com profundas relações com o surgimento de novos intérpretes e repertórios, até então não mediatizados. O investimento de diferentes editores fonográficos na gravação de uma geração de músicos partilhando valores sociais e ideológicos reconfigurou os modos de produção fonográfica, autonomizando-a de outros sistemas de produção, e abrindo pela primeira vez espaço à emergência de novos estilos da canção popular, momento que então se designou como «renovação da música portuguesa», «nova música portuguesa» ou «movimento das baladas e das trovas». Entre os editores que iniciaram

a gravação dos novos estilos na música popular, conta-se com pioneiro A. Trindade, mas também as editoras Zip, *Sassetti (SST), RT ou Tecla. Em consonância com as posições ideológicas de diferentes editores fonográficos, ou por questões de estratégia empresarial, entre a nova geração de compositores e intérpretes gravados contam-se: Adriano Correia de *Oliveira (AT), J. Afonso (AT; SST e RT), José Niza, J. M. Branco (SST), Francisco *Fanhais (Zip), Luís *Cília (SST; AT e VC), José Barata *Moura (Zip/SST), Manuel *Freire (TCL; Zip/SST), e.o. A maioria destes músicos partilhava uma experiência de vida académica, centrada sobretudo em Coimbra e Lisboa, enformada por uma postura intelectual e política críticas, o que, de certo modo, veio alterar a imagem do artista, conferindo-lhe um estatuto de agente social intervindo através da prática musical. Estes intérpretes protagonizaram a formalização de novos estilos da música popular portuguesa, apenas possíveis através da acção da IF, terreno privilegiado para a sua produção e divulgação. Estes estilos, com características híbridas, resultaram da cumulação de influências externas como: a canção ligeira italiana; a *chanson française*; as músicas populares provenientes de países africanos cuja popularidade entre músicos era suscitada pela sua experiência de vida nos então territórios coloniais e pela aceitação, desde os anos 50, da IF portuguesa de intérpretes e grupos provenientes dos territórios ultramarinos; as tradições nacionais da música ligeira, da canção de Coimbra, do fado, em paralelo com um interesse renovado pela música de matriz rural ou pela música tradicional. Embora a proeminência destes intérpretes na IF não se tenha revelado à partida nas principais editoras nacionais, a acção de pequenas editoras recém-criadas teve um papel fulcral no diálogo com os músicos, criando um novo terreno de edição organizado em torno da criação e mediatização de novos repertórios por parte da edição fonográfica, assentes em valores estéticos e organizações criativas marginais às até então veiculadas pela gravação fonográfica. Esta capacidade de gerar produtos significou um passo significativo na emancipação da IF no país. Por outro lado, a optimização de novos meios de comunicação na divulgação da nova geração de compositores e intérpretes, como a televisão, através do programa *Zip-Zip*, e a imprensa especializada de música que então surgiu, em particular o periódico **Mundo da Canção*, levou à formalização de mecanismos de promoção que começavam a associar-se à produção fonográfica. Desta forma, foi no seio de editoras como a AT, a Tecla (fundada por J. C. Pinto em 1966), e a Zip (posteriormente Sassetti, fundada em 1970), que os novos valores esté-

ticos se expandiram. O papel da editora AT foi fulcral para a afirmação de novos compositores e intérpretes no mercado. A política editorial desta empresa desenvolveu-se a partir da postura descomprometida, amadora e de desvinculação institucional do seu fundador, que se foi firmando no mercado, à medida que a escolha dos poetas, músicos e grupos gravados, motivada por gosto pessoal ou por afinidades regionais, se tornou uma alternativa à edição dominante no país. Os interesses pessoais do editor foram ao encontro das novas estéticas da canção portuguesa, centradas na qualidade e expressão do texto. Em 1960, A. Trindade editou o primeiro fonograma de A. C. de Oliveira, mantendo o exclusivo das gravações do cantor. Adriano Correia de Oliveira foi igualmente o mediador entre a editora e outros músicos, como J. Niza (que desempenhou um papel relevante na produção fonográfica da editora até 1974, a par com o de compositor, autor de letras e arranizador), J. Afonso (a quem o editor atribuía um salário mensal de modo a garantir a produção de um fonograma por ano), e.o. A editora SST integrou as editoras Guilda da Música e Zip, tendo em 1970 concretizado o conglomerado Sassetti S.A. Além da vertente de música erudita herdada da Guilda da Música, a SST fundiu os interesses da editora Zip com os dos próprios fundadores, na edição de música popular, tendo prosseguido o trajecto de difusão de representantes da «nova música portuguesa». A linha editorial da SST assentava sobretudo numa vertente da balada com um forte teor de contestação política, exemplo de canção de protesto em Portugal [VER Canção de intervenção]. O período pós-revolucionário caracterizou-se pelo proliferar da música popular portuguesa na sua vertente interventiva. A crítica política e social e o carácter pedagógico constituíam um eixo central de uma parte significativa da música produzida no país. A recém-adquirida liberdade de expressão, aliada ao interesse na «música tradicional» que havia sido explorado pela «nova música portuguesa», fomentou, por um lado, o interesse na recolha de práticas musicais tradicionais de todas as regiões do país, sobretudo levada a cabo por grupos como *GAC-Grupo de Acção Cultural Vozes na Luta, e.o. Os sistemas de edição musical, em muitos casos, ficavam igualmente a cargo desses grupos que montaram estruturas de edição e produção musicais, estimuladas pela energia dos anos de fervor político e revolucionário e pela ideia da igualdade de acesso às estruturas de produção cultural. Por outro lado, as editoras já firmadas tentaram integrar nos seus catálogos intérpretes de canção de intervenção, com crescente popularidade junto do público. O interesse do público na música

popular portuguesa e o discurso depreciativo criado em relação aos géneros como a canção ligeira e o fado nos anos que sucederam ao 25 de Abril de 1974 levaram a que editoras como a VC se confrontassem pela primeira vez com um mercado competitivo e com a necessidade de criar alternativas musicais associadas a novas estratégias comerciais. A empresa entrou numa certa estagnação, embora o exclusivo da edição de vários intérpretes de fado, em particular de A. Rodrigues, continuasse a garantir a produção discográfica.

7. O estabelecimento de empresas multinacionais em Portugal e a pluralidade de domínios musicais (1979-1990). No final dos anos 70 um novo contexto económico, a emergência de uma nova geração de músicos e públicos e a formação de pequenas estruturas de gravação, edição e distribuição de fonogramas contribuíram para uma mudança nas estruturas comerciais e nas estéticas da IF. A gradual abertura das fronteiras comerciais motivou, desde finais da década de 70, a instalação e a intensificação da presença de grupos editoriais multinacionais como a *Movieplay, a *Polygram, a EMI, a CBS (posteriormente Sony), e.o., no país. Em simultâneo, motivações de ordem estética resultantes do aumento de circulação de fonogramas internacionais no país e do contacto com estilos musicais alternativos às tendências dominantes no mercado do *pop-rock* (sobretudo provenientes do Reino Unido) conduziram a que uma nova geração de músicos, não identificada com a causa da canção de protesto, desenvolvesse novos produtos musicais. Na VC, empresa que via o seu protagonismo ameaçado, ingressaram para as secções de Promoção e A&R, David Ferreira e Francisco Vasconcelos (no seguimento da tradição familiar da empresa), representantes de uma geração pós-revolução, e cujos interesses musicais definiram a selecção dos artistas gravados. A proximidade etária com músicos e agrupamentos em fase de formação, bem como o conhecimento da realidade musical de outros centros urbanos, como o Porto, de onde era natural F. Vasconcelos, representou a abertura da empresa a novos intérpretes e estéticas musicais. Impulsionada pela secção de A&R que tirou partido da estagnação comercial da VC, a acção da empresa foi fulcral no início da década de 80 para a edição de grupos e intérpretes de *pop-rock*, fenómeno então apelidado de «*rock* português». Paralelamente, as multinacionais instaladas no mercado português como BMG, Warner, CBS e EMI (por acção de uma *joint-venture* com a VC em 1983) reforçaram o sucesso comercial das novas sonoridades do *rock*, impulsionando igualmente a sua edição. Entre os intérpretes e agrupamentos editados contam-se os *GNR,

*UHF, *Rui Veloso, *Taxi, Grupo de Baile, *Jafumega, *Trabalhadores do Comércio, Róquívários, António *Variações e *Heróis do Mar, e.o. O recurso a formações e tipologias musicais características do *rock* e da música *pop* vocacionada para a dança, em detrimento da estética assente na configuração compositor-autor associada aos movimentos da música popular portuguesa, obteve sucesso no panorama comercial português, após anos de falta de investimento editorial, mas de aumento do número de intérpretes, agrupamentos e estilos musicais. Uma estratégia editorial de promoção da mulher enquanto intérprete de *pop-rock* veio alterar o panorama quase exclusivamente masculino da «música popular portuguesa». Intérpretes como Manuela Moura Guedes, Gabriela Schaaf, Lena d'Água, Lara Li, Adelaide *Ferreira ou as *Doce participaram desta tendência, integrando o mercado fonográfico português, por acção de compositores e produtores que as idealizaram enquanto intérpretes de *pop-rock*. As novas sonoridades promovidas pela indústria levaram a uma reconfiguração estilística da música popular portuguesa, cujos compositores e intérpretes foram adoptando também tipologias e instrumentações próximas do *rock*, entre outros géneros e estilos da música popular anglo-americana, abandonando a mensagem educativa, mas não abdicando de um olhar crítico para a sociedade portuguesa (Jorge *Palma, Sérgio *Godinho ou *Trovante). A diversidade de estéticas musicais, aliada à necessidade de experimentação e de fuga à centralidade da política editorial dos grandes grupos empresariais, favoreceu a criação de pequenas estruturas de edição, independentes das editoras *major*, à imagem das editoras independentes norte-americanas e, sobretudo, inglesas, conotadas com valores subculturais desde o movimento *punk* de finais da década de 70. O crescimento destas realidades de produção permitiu que estéticas paralelas àquelas inseridas no *mainstream* comercial fossem exploradas. As chamadas «editoras independentes», caracterizadas pela necessidade de recorrer a estruturas paralelas de gravação e fabrico, bem como pelo número restrito de cópias dos seus produtos, e por sistemas de divulgação e comercialização alternativos, foram uma realidade crescente nas décadas de 80 e 90, frequentemente associadas à emergência de estilos subculturais (**punk-rock*, **heavy metal*, música de dança, *rockabilly*, e.o.), num período antecedendo o seu processamento pela indústria. À imagem das estruturas de edição independentes, sobretudo da editora inglesa Factory, Miguel Esteves Cardoso, Pedro Ayres *Magalhães e Ricardo Camacho criaram a *Fundação Atlântica, uma subsidiária da VC, que a apoiava logística e financeiramente mas

não influía nas escolhas criativas de intérpretes, agrupamentos ou repertórios, o que permitiu a edição de agrupamentos como *Sétima Legião, *Delfins e *Xutos & Pontapés, todos em início de carreira. Contudo, editoras completamente independentes de estruturas economicamente mais sólidas tiveram um papel fulcral na produção, promoção e divulgação de música, revelando-se agentes essenciais na descentralização dos meios de produção musical e criando uma realidade alternativa ao sistema industrial, o que, durante toda a década de 80, significou igualmente a expressão de valores e práticas culturais e artísticas disseminados através de rádios universitárias, espaços de performance, *fanzines*, suportes (sobretudo cassetes), e.o. A editora independente com maior impacto no meio musical português foi a *Ama Romanta, fundamental para a criação e promoção de novas estéticas musicais, assumindo um discurso e prática de resistência à política das editoras *major* no país e às estéticas musicais que estas preconizavam. Editoras vocacionadas para a produção de intérpretes de música ligeira, criando modos de produção e redes de divulgação igualmente autónomos das editoras multinacionais, sedimentaram-se ao longo das décadas de 80 e 90 no país. Editoras como a *Vidisco, a Discossete ou Ovação, para mencionar apenas as mais expressivas, comercializaram intérpretes associados na década de 90 à etiqueta «música pimba» nos suportes de cassette (MC) e CD, dirigindo a promoção e comercialização para públicos específicos, como os da emigração portuguesa na Europa e América do Norte, ou daquele vivendo em zonas do país afastadas dos principais centros urbanos e descrevendo perfis de gosto e consumos musicais diferenciados. **8. A intensificação do investimento multinacional e o crescimento do meio musical português (1990-2000).** O crescimento global da indústria da música nas últimas décadas do século, resultado da expansão de modos de produção e disseminação da música, de novas tecnologias, da sofisticação de meios de transporte e comunicação, da transnacionalização de processos globais de produção capitalista, implicou um aumento exponencial de músicas gravadas internacionalmente. Em Portugal este crescimento traduziu-se na intensificação da acção das multinacionais, investindo na produção de novos intérpretes portugueses abrangendo estilos musicais globalmente difundidos, e, sobretudo, na comercialização de intérpretes e domínios musicais internacionais fazendo parte dos seus catálogos. Como revelado no início da sua expansão comercial e industrial durante as primeiras décadas do séc. xx, a indústria fonográfica centrada na Europa e América do Norte

combinou um investimento na produção local e a exploração de mercados periféricos como o português, passíveis de garantir a comercialização dos seus produtos. A intensificação do investimento das *majors* foi acompanhada da criação de pequenas estruturas editoriais identificadas com o conceito de «editora independente» ou de «música alternativa», a partir da década de 80, agora estimulada pela descentralização de tecnologias de produção musical e pela pluralidade de gostos dos consumidores de música no país. O aumento do número de fonogramas produzidos em Portugal, quer pelas multinacionais, quer pelas editoras independentes, envolveu um alargamento generalizado dos meios de difusão da música, abrangendo a criação de novas publicações associadas ao jornalismo de música, a generalização de suportes de divulgação (*videoclips*), o alargamento de espectáculos protagonizados por intérpretes portugueses e, sobretudo, por intérpretes internacionais, e.o. Volvida a tendência de experimentação em torno de estilos musicais caracterizando o cosmopolitismo do período pós-revolucionário, nomeadamente dos anos 80, sinalizando uma abertura da indústria e consumidores, os anos 90 do séc. xx caracterizaram-se por uma forte analogia com géneros e estilos musicais descrevendo as tendências dominantes da indústria da música internacional, mas não comportando a liberdade criativa que resultava de um meio musical ainda em estruturação. A aproximação ao universo da música popular anglo-americana da década de 90, uma tendência crescente no país desde a década de 60, teve lugar em termos musicais, mas igualmente linguísticos, concretamente através da adopção da língua inglesa como veículo de expressão dos textos cantados no domínio do *pop-rock*. Intérpretes como *Madredeus e Dulce *Pontes acederam ao mercado da **world music*, criando uma nova visibilidade internacional para os intérpretes portugueses que no final do século lança novos mercados para a IF portuguesa. No final do século, após uma tendência de intensificação da produção musical no âmbito da indústria fonográfica, novas tecnologias e meios de comunicação directamente acessíveis aos músicos e consumidores, especialmente a Internet, reconfiguraram os padrões de produção e de consumo.

Bibliografia: AAVV *Diário de Notícias* [Jan. a Mai. 1878; Ago. a Dez. 1908; Jan. a Jun. 1907; Jan. a Mar. 1908]; AAVV *Ilustração Portuguesa* [Lisboa, 1906-1907]; AAVV *O Notícias Ilustrado: Edição Semanal do Jornal de Notícias* [Lisboa, 1928-1930]; AAVV *Occidente* [Lisboa, 1878 a 1881/1900 a 1910]; Adorno, Theodor (1993) «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception» in *Dialectic of Enlightenment*, New York: Continuum [originally published as *Dialektik der Aufklärung*, 1944]; Frith, Simon (2007) «The Industrialization of Popular Music» in Simon Frith *Taking Popular Music Seriously*.

Hampshire: Ashgate; Gronow, Pekka; Saunio; Ilpo (1998) *An International History of the Recording Industry*. Londres-Nova Iorque: Cassel; Gronow, Pekka (1983) «Record Industry: the Growth of a Mass Medium», *Popular Music*, 3, pp. 53-75; Hull, Geoffrey P. (2004) *The Recording Industry*. Nova Iorque: Routledge; Losa, Leonor (2009) «Nós humanizamos a indústria»: *Reconfiguração de produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Malm, Krister (1993) «Music on the move: Traditions and Mass Media», *Ethnomusicology* 37 (3): 339-352; Manuel, Peter (2001) «World Popular music» in Stanley Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan; Nery, Rui Vieira (2004) *Para uma história do fado*. Lisboa: Público; Racy, Ali Jihad (1976) «Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932», *Ethnomusicology* 20 (1): 23-83; s.a. (1897-1908) *Boletim da Propriedade Industrial: Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria*. Lisboa: Publicação Oficial da Repartição de Indústria-Imprensa Nacional; Vernon, Paul (1998) *A History of the Portuguese Fado*. Aldershot: Ashgate Publishing.

LEONOR LOSA

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS (IE). Instituição fiscalizadora das actividades dos espectáculos em geral e da música em particular, durante o Estado Novo. Embora ainda conotada com o antigo *Secretariado de Propaganda Nacional /Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SPN/SNI), esta instituição antecedeu e ultrapassou a existência daquele organismo, estando a sua história associada a, pelo menos, quatro ministérios: o do Interior, o da Educação Nacional, o da Presidência e o das Corporações. Em Mai. 1927, o governo da ditadura militar reorganizou a Inspeção Geral dos Teatros (IGT), no âmbito do Ministério da Instrução Pública (Dec. n.º 13 564, de 6 Mai.). A Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais foi criada por decreto de Almeida Garrett a 15 Nov. 1836, juntamente com o Conservatório Geral de Arte Dramática com as suas três escolas: Escola Dramática ou de Declamação, Escola de Música e Escola de Dança, Mímica e Ginástica. O cargo de inspector-chefe pertencia, em 1927, ao director-geral das Belas Artes. Dada a importância económica e industrial do sector, criou-se na IGT um Conselho Teatral com representação das empresas e profissionais dos espectáculos. Poucos meses depois, em Nov. 1927, pela notoriedade da actividade dos espectáculos no domínio político e social, a IGT passou para o Ministério do Interior, onde foi criada, a 28 Jun. 1929, a Inspeção Geral dos Espectáculos (Dec.-Lei n.º 17 046-A). Foi nomeado inspector-chefe o coronel Oscar Netto de Freitas, que desempenhou o cargo até 1962. A Inspeção voltou ainda ao Ministério da Educação Nacional, passando, a 23 Fev. 1944, definitivamente para o Ministério da Presidência no âmbito do SNI (Dec.-Lei n.º 33 545), que concentrou assim os serviços de turismo, imprensa, censura, exposições e radiodifusão. Após a criação da *Corporação dos Espectáculos

(1962), parte dos serviços de inspecção passou para o Ministério das Corporações. Da reforma da legislação dos espectáculos (Nov. 1959) destacam-se o Dec.-Lei n.º 42 663, que reorganizou os Serviços da IE, e o Dec.-Lei n.º 42 664, que a regulamentou. Quando, no governo de Marcelo Caetano, se procedeu à mudança da nomenclatura das instituições, e o SNI passou a designar-se Secretaria de Estado da Informação e Turismo, a IE diluiu-se, passando a denominar-se oficialmente Exame e Classificação dos Espectáculos, até 1974. Com base na legislação de 1927, a função da IE dividia-se entre a fiscalização e a função conciliatória. No início dos anos 60 a IE contava, além da sua sede em Lisboa, com 302 delegações concelhias. A sua acção constava, segundo Oscar de Freitas (1962: 17), de dois passos essenciais: o exame prévio dos textos e das planificações e a reprovação da representação no primeiro espectáculo ou, em alguns casos (especialmente no teatro e *teatro de revista), na antestreia, uma récita especialmente encenada para os serviços da censura. Todas as casas de espectáculo do país eram escrupulosamente fiscalizadas, pois, segundo o inspector-chefe, «o espectáculo é um meio poderoso de educação popular que importa vigiar e encaminhar dentro dos mais prudentes preceitos» (Id.). A IE acompanhava de perto, de facto, a multiplicação das casas de espectáculo por todo o país. Por ocasião da saída do coronel Oscar de Freitas, em 1962, procedeu-se a um balanço da actividade. Assim, o Sector da Construção (que verificava as condições de segurança, higiene e comodidade dos locais) contava, na sua campanha de modernização das casas de espectáculo, com 1349 vistorias em seis anos; o Sector da Exploração (que procedia ao licenciamento das empresas) contava com 136 empresas exploradoras de espectáculos de teatro e de *cinema, 418 empresas exploradoras de cinema, 274 empresas exploradoras de *bailes e de espectáculos de variedades e 427 empresas ambulantes (teatros, circos, cinemas e divertimentos mecanizados); o Sector das Autorizações e da Fiscalização (que licenciava peças de teatro, filmes, *fados e outros espectáculos) contava com 6782 textos em arquivo (peças) apresentados a exame e classificação, 34 847 longas-metragens e milhares de curtas-metragens em arquivo, uma média anual de 125 000 espectáculos de todo o género em todo o país (Id. 18). Este último sector era responsável pelo processo dos «vistos», os pedidos de vistoria e autorização para a realização de qualquer tipo de espectáculo (desde o baile com música gravada nas *associações recreativas, ao concerto de *música erudita no *Coliseu dos Recreios de Lisboa), ao qual se juntavam os processos de recolha de impostos e de *di-

reito de autor. O processo dos «vistos» identificou-se de tal modo com a vida de muitas casas de espectáculo que, mesmo após 1974 e depois de constitucionalmente consagrada a liberdade de expressão, muitas empresas continuaram, pelo menos até 1979, a submeter à respectiva Direcção-Geral o pedido de «visto», anteriormente destinado à comissão de censura.

Bibliografia: Freitas, Óscar de (1962) «A complexidade dos Serviços da Inspeção dos Espectáculos através do notável balanço da sua actividade», *Boletim da União de Grémios dos Espectáculos* 99: 17-23.

MARIA DE SÃO JOSÉ CÔRTE-REAL

INSTITUTO GREGORIANO DE LISBOA (IGL). Escola pública de ensino vocacional de música. Sob a égide do Instituto de Alta Cultura, e por iniciativa de Júlia d'Almeida, foi criado em Lisboa, em 1953, o Centro de Estudos Gregorianos (CEG), seguindo o princípio de que o canto gregoriano é fundamental na «cultura musical» erudita do Ocidente. Com a preocupação de formar cantores, organistas e chefes de coro num panorama artístico sem alternativas relativamente ao ensino da música e da Musicologia histórica, propiciou-se uma formação musical especializada através de um plano de estudos que incluía História da Música, Paleografia e Órgão. O CEG introduziu ainda, pela primeira vez em Portugal, o método Ward (destinado ao ensino de música a crianças) através de um curso de Pedagogia Musical. Ao nível da produção científica, publicou o periódico *Canto Gregoriano* (desde 1956). Em 1976, o CEG foi oficializado e designado Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL) através do Dec.-Lei n.º 568/76, de 19 Jul., passando a ministrar os seus cursos de acordo com um plano de estudos adaptado à orientação do Instituto. Em 1983, com a institucionalização do ensino artístico, o IGL distribuiu o seu plano de estudos musicais em cinco anos de ensino básico e três de secundário. Os Estudos Superiores Gregorianos fixados na *Escola Superior de Música de Lisboa foram estruturados pelo ensino politécnico em 1990. A actividade do IGL levou à criação, em 1989, do Coro Gregoriano de Lisboa. Concebeu a colecção *Musica Lusitaniae Sacra* destinada ao estudo e à divulgação do canto gregoriano. A revista *Modus*, fundada em 1987, constitui também um órgão científico dos professores e colaboradores do IGL, centrada na investigação da música na Idade Média.

Ver também: Conservatórios de música; Música religiosa.

Bibliografia: Ministério da Educação (1976) Dec.-Lei n.º 568/76, *Diário da República*, Série I. 19 Jul.; Gonçalves, Cecília de Almeida (1987) «O Instituto Gregoriano de Lisboa» in Joaquim de Oliveira Bragança (dir.) *Modus: Revista do Instituto Gregoriano de Lisboa* 1: 191-203.

ANA CRISTINA BRISOS

INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO CULTURAL – DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGIA (IPPC).

Primeiro organismo público destinado ao estudo e preservação do património musical no país. Foi criado em 1976 como núcleo musicológico da Direcção-Geral do Património Cultural e, posteriormente, integrado no IPPC como Departamento de Música (1980). Até 1988 foi dirigido por Humberto d'Ávila, tendo sido extinto em 1990. Reuniu materiais dispersos em autarquias, empresas públicas, lojas ou particulares, com especial destaque para os espólios de Eduardo Pavia de Magalhães, Filipe Rosa de *Carvalho, Mário Sampaio *Ribeiro e Conde Redondo. O seu fundo incluía 20 000 partituras e partes impressas e autógrafas dos sécs. XVIII-XX (pertença de Alfredo *Keil, Augusto *Machado, Carlos de *Andrade, Armando *Leça, Hermínio do *Nascimento, Armando José *Fernandes, e.o.); publicações sobre historiografia musical dos sécs. XVI-XX; epistolografia; diarística; c. 10 000 programas de concerto; c. 30 000 recortes de imprensa; c. 2500 fonogramas (cilindros de cera; discos de Edison; rolos de autopiano; bobinas de *música tradicional portuguesa de Vergílio *Pereira e Michel *Giacometti); iconografia musical recolhida pelo Instituto (1000 fotos; gravuras; cartazes). Diligenciou o restauro e a valorização de *instrumentos musicais fixos (carrilhão de Mafra e órgãos históricos em Abrantes, Elvas, Évora, Lisboa, Mafra, Miranda do Douro, Pinhel, Porto), bem como a aquisição de instrumentos antigos. Organizou um programa editorial (cinco edições fac-similadas; a obra vocal de Cláudio *Carneiro e Viana da *Mota; um catálogo do repertório contemporâneo da música portuguesa) e exposições itinerantes de acervos musicológicos (1977-1979, 1982 e 1985). Idealizou o Centro Nacional de Música, no Convento de São Bento da Vitória (Porto), com vista a albergar o espólio do «Museu Instrumental» de Michel'Angelo *Lambertini. Com a sua extinção, o acervo passou para a Biblioteca Nacional, Museu da Música, Museu Nacional de Etnologia e Divisão de Documentação Fotográfica.

Ver também: Arquivos, bibliotecas e museus.

ANA CRISTINA BRISOS

INSTRUMENTOS MÚSICAIS TRADICIONAIS. Os instrumentos musicais, enquanto objecto de estudo da organologia, constituem um universo da maior importância para o domínio das ciências musicais [ver Musicologia histórica e Etnomusicologia]. A sua perenidade garante-lhes a qualidade de testemunhos materiais, por vezes os únicos, da prática musical do passado; a sua materialidade confere-lhes um lugar no domínio dos estudos objectivos e da apli-

cação de metodologias mecanicistas e comparativas na música e o desenvolvimento de sistemas de classificação objectivos (sendo o sistema mais utilizado o de Hornbostel/Sachs, estabelecido em 1914, e que agrupa os instrumentos em quatro grandes categorias: idiofonos, membranofones, cordofones e aerofones); a sua representação iconográfica documenta aspectos organológicos, sociológicos e da prática performativa; e a sua dimensão simbólica permite o desenvolvimento de discursos especulativos sobre as culturas musicais. Tal importância justifica o aparecimento na Europa, sobretudo a partir do séc. XVIII, de significativas colecções de instrumentos musicais que hoje se encontram patentes nos museus. Em Portugal, o coleccionismo de instrumentos é já um facto na segunda metade do séc. XIX; Michel'Angelo *Lambertini, encarregado pelo ministro do Interior, juntou a partir de 1911 instrumentos musicais dispersos por palácios reais, conventos e igrejas e reuniu a maior colecção de instrumentos conhecida no país. Constituída sobretudo por espécimes pertencentes à tradição da música erudita europeia dos sécs. XVII a XIX, esta colecção foi objecto de interesse por parte do *Conservatório Nacional, integrando o seu museu a partir de 1936. Já em 1977, a colecção passou para a alçada da Secretaria de Estado da Cultura, onde permanece, dando origem ao actual Museu da Música [VER Arquivos, bibliotecas e museus, II. 44], inaugurado em 1994. Um interesse mais tardio pelos instrumentos musicais revelou-se no âmbito do domínio colonial europeu; a exibição de instrumentos musicais constituiu, aqui, facto de grande importância quer enquanto evidência material do domínio colonial, quer enquanto prova e resultado do interesse etnográfico por grupos humanos sujeitos à observação e à especulação de carácter histórico-evolutivo. Na primeira metade do séc. XX, foram criadas, na Europa e nos EUA e no âmbito de museus de etnografia ou de história natural, grandes colecções de instrumentos extra-europeus, enriquecidas quer por espólios das administrações coloniais, quer por doações resultantes de espólios privados. Em Portugal, tais colecções surgiram no âmbito do Museu das Colónias, actual Museu Nacional de Etnologia (MNE), do Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra e noutros núcleos museológicos de menores dimensões [VER Arquivos, bibliotecas e museus, II. 19; 47]. A colecção do MNE, a mais importante no país, inclui sobretudo instrumentos musicais oriundos dos territórios que constituíam as colónias portuguesas no início do séc. XX; os instrumentos da África subsariana predominam nas colecções portuguesas. Importan-

tes obras resultaram do estudo de instrumentos musicais das ex-colónias, sendo de destacar o estudo sobre os instrumentos musicais de Moçambique (Dias 1986). A introdução na música portuguesa de instrumentos africanos foi estimulada pela popularidade nacional e internacional do *Duo Ouro Negro, que a partir da década de 1960 transportou para os palcos diversos instrumentos de percussão utilizados em Angola. Um terceiro pólo de interesse ao nível dos instrumentos musicais foi o coleccionismo e estudo de instrumentos tradicionais europeus. O seu maior desenvolvimento deu-se em países do Leste europeu, enquanto importante vertente da intensa actividade de investigação folclorística aí desenvolvida a partir de meados do séc. XIX. Muito mais tardio foi o aparecimento de uma colecção deste género em Portugal. Só a partir de 1960, por iniciativa de Jorge *Dias e com o apoio da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), o etnógrafo Ernesto Veiga de *Oliveira procedeu à recolha, por aquisição em diversos locais do território, de uma significativa colecção de instrumentos musicais tradicionais. Provido de uma grande motivação museológica, E. V. de Oliveira procurou os instrumentos mais antigos, em uso ou já não, disponíveis no seu tempo. Percorreu as zonas mais recônditas do interior de Portugal, bem como nos Açores, procurando obter instrumentos característicos das práticas musicais mais arcaicas. O estudo organológico de maior importância no domínio da *música tradicional em Portugal (Oliveira 2000/1966) resultou da experiência adquirida pelo seu autor na constituição desta colecção. Outras acções decorrem também desta experiência, tal como exposições com base no espólio recolhido, realizadas a partir de 1964 na FCG e no MNE. Transformada em núcleo museológico, a colecção foi transferida em 1982 para o MNE, onde permanece. A acção de E. V. de Oliveira foi da maior importância para o desenvolvimento de movimentos de reconstituição das práticas musicais tradicionais em Portugal. Com efeito, muitos dos instrumentos musicais por ele documentados (tais como a *gaita-de-foles, o *cavaquinho ou o *adufe) viriam a transformar-se em verdadeiros símbolos de revivificação da música tradicional em Portugal após a revolução de 1974. Grupos como o *GAC (Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta), o *Almanaque, a *Brigada Victor Jara ou o Terra a Terra viriam a ser um reflexo da importância da descoberta do universo dos instrumentos musicais proporcionada por E. V. de Oliveira. O uso dos instrumentos musicais tradicionais em Portugal é hoje marcado por diversas atitudes em relação à música. Por um lado, os instrumentos são utilizados como

peças de autenticidade fundamentais para alimentar uma perspectiva purista sobre a música tradicional, hoje largamente cultivada no seio do vasto movimento dos *ranchos folclóricos. Por outro lado, são utilizados como garantia de arcaísmo e de algum exotismo por grupos urbanos de recreação que procuram novas linguagens musicais assentes em elementos da ruralidade e da tradição. São também utilizados em contextos da prática musical quotidiana (quer a *guitarra nos domínios do *fado de Lisboa e da *canção de Coimbra, quer as gaitas-de-foles nas *festas e romarias populares do Norte de país, quer os adufes nas celebrações marianas da Beira Baixa). A sua utilização é promovida enquanto sinal de identidades locais e regionais (uso das gaitas-de-foles no movimento da «música celta», p.ex.). São, finalmente, utilizados como origem de sonoridades experimentais por grupos e músicos associados ao desenvolvimento de novas linguagens musicais. A *construção de instrumentos musicais em Portugal no séc. xx, apesar de relativamente diminuta, foi no entanto diversificada. Na generalidade, a construção artesanal de instrumentos diminuiu significativamente ao longo do século. No entanto, no Norte do país, ao lado de construtores de grande renome internacional tais como a família *Capela, manteve-se o fabrico artesanal de

diversos tipos de guitarras, *rabecas e *violas regionais; assistiu-se mesmo ao desenvolvimento de unidades industriais de produção de diversos cordofones dedilhados, tais como a fábrica de Domingos *Machado na região de Braga. O fabrico de gaitas-de-foles manteve-se na região de Miranda do Douro, e viria a ser impulsionado já no final do séc. xx por projectos de revivificação locais. O fabrico de sinos mantém-se também na região de Braga, com a actividade da família Jerónimo [VER Fundação de Sinos de Braga-Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.]. Noutros locais do país assiste-se ao reforço do fabrico de instrumentos musicais para fins turísticos: é o caso do adufe, em várias localidades do Sul da Beira Interior. Diversas iniciativas institucionais e individuais promoveram o ensino do fabrico de instrumentos musicais no último quartel do séc. xx. Entre outras, são de referir as iniciativas do Instituto de Emprego e Formação Profissional com a orientação do construtor Fernando *Meireles, a Oficina Romani em Lisboa e diversas iniciativas autárquicas de pequena duração.

Bibliografia: Dias, Margot (1986) *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: IICT [inclui MC]; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

J

JAFUMEGA (JÁFU'MEGA). Agrupamento musical formado no Porto, em 1978, pelos irmãos Pedro Barreiros (baixo eléctrico) e Mário *Barreiros (guitarra eléctrica), ambos do conjunto *Mini-Pop, Álvaro Marques (bateria), até aí membro do grupo *Psico, e dois membros do então grupo de *jazz Abralás, José *Nogueira (saxofone, clarinete e instrumentos de tecla) e António Pinho *Vargas (instrumentos de tecla). Ao longo do seu percurso, o grupo contou igualmente com a colaboração de Carlos *Tê e José Soares Martins na autoria de letras, Fernando *Girão (voz), Kim M'Jojo (instrumentos de percussão), Tomás *Pimentel (trompete) e Edgar Caramelo (saxofone). O grupo começou por desenvolver um repertório enformado pelos estilos do *jazz-rock* desenvolvidos na década de 70 e inspirado na música de Miles Davis, Herbie Hancock, e.o., privilegiando a improvisação instrumental e seguindo a linha estilística desenvolvida por grupos como Weather Report, Return to Forever ou Mahavishnu Orchestra. Porém, em 1979, os elementos do grupo dedicaram-se à composição de canções em língua inglesa, aproximando-se dos estilos em voga no universo do **pop-rock*, especialmente do *funky* e do *reggae*. Com a entrada de Luís Portugal (voz) e Eugénio Barreiros (instrumentos de tecla), irmão de Mário e Pedro que substituiu Pinho Vargas, reafirmou-se a nova orientação do grupo. Algumas das primeiras composições, cantadas em inglês, deram origem ao LP *Estamos aí* (1980), fonograma que, apesar de pouco promovido, possibilitou a divulgação radiofónica de algumas das canções, como *There You Are* e *Zugueira*, bem como textos do jornalismo de música que realçaram principalmente a qualidade interpretativa (instrumental) dos membros do grupo. O carácter incisivo e o registo agudo da voz de L. Portugal e a sua semelhança com a voz de Sting e com a sonoridade do seu grupo (The Police) contribuíram para o êxito da canção *Ribeira* (1980), num momento de significativa popularidade do grupo. A canção, juntamente com *Dá-me lume*, foram amplamente divulgadas na *rádio, participando, deste modo, no início do movimento de expansão do **rock* português. O êxito do fonograma viria a viabilizar o contrato com a edi-

tora *Polygram (1981), que deu origem ao álbum *Jafumega* (1981), do qual se destacaram várias canções, entre as quais *Latin'América*, *Nó Cego*, *Só sai a ti (Society)* e *Kasbah*. Em 1983, o grupo editou o seu último álbum, *Recados*, cessando a actividade no ano seguinte. **Discografia:** (1980) *Estamos aí*. MTS [LP]; (1981) *Dá-me Lume / Ribeira*. MTS [single]; (1998/1981) *Jafumega*. PLD-POLY [CD/LP]; (1982) *Running Out / Zugueira*. MTS [single]; (1982) *There You Are*. MTS [single]; (1983) *Recados*. PLD-POLY [LP]; (1990) *Jáfu Mega*. POLY; AAVV (1997) *Histórico (I): Grande Geração do Rock*. MTS.

ANTÓNIO TILLY E MIGUEL ALMEIDA

JANEIRAS. Evento ritual configurado por prática musical. A prática de cantar as janeiras encontra-se hoje em Portugal em duas situações diferenciadas: em reconstituições, desempenhadas sobretudo por agrupamentos formalmente organizados; e como testemunho de práticas nunca descontinuadas. Em ambos os casos, a performance das janeiras procura reproduzir o que, no entender dos seus protagonistas, representa uma tradição local. Na noite de 31 Dez. para 1 Jan. é comum em diferentes localidades do país formarem-se grupos de janeiros constituídos, na maioria dos casos, por homens ou rapazes solteiros que vão cantar de porta em porta desejando um bom Ano Novo, utilizando para isso um repertório musical e poético próprio. Como em todas as outras práticas tradicionais, cada localidade ou região tem as suas especificidades; enquanto nas regiões do Norte as janeiras são habitualmente acompanhadas por *instrumentos musicais, no Alentejo, p.ex., são quase sempre cantadas por coros masculinos sem qualquer acompanhamento. Há casos em que os instrumentos são totalmente improvisados utilizando-se pedaços de metal, tampas de painéis ou conjuntos de chaves. Outros há em que se procede a ensaios prévios e os janeiros fazem-se acompanhar de *violões, violinos e *pandeiretas. As janeiras podem ser cantadas apenas à porta de determinadas casas, previamente escolhidas e até assinaladas, ou podem percorrer todas as casas da aldeia. Espera-se que os donos das casas retribuam os desejos de Bom Ano e convidem os cantores para entrar oferecendo-lhes de comer e de beber ou que sim-



Coro do Carmo a cantar as janeiras. Beja, 1998. Fotografia cedida por António Cartageno.

plesmente lhes ofereçam um pequeno farnel com o qual os janeireiros fazem depois uma refeição colectiva. Podem ainda oferecer dinheiro que é depois depositado na igreja a favor das almas do Purgatório. Para alguns agrupamentos folclóricos este dinheiro é também uma forma de angariar ajuda financeira para a actividade anual do grupo. Sempre que a porta se abre existem cantos específicos de agradecimento, as «despedidas», nos quais são evocadas as virtudes de quem recebeu. Por exemplo: «Vou deitar as despedidas / Quero deitar e não posso / Tenho o meu coração preso / Com fios de ouro ao vosso.» Porém, quando não existe qualquer reposta, os donos da casa sujeitam-se à «chacota» ou «descante», isto é, ao canto de quadras insultuosas e ofensivas com um acompanhamento instrumental intencionalmente barulhento e desordenado, como por exemplo: «Esta casa cheira a unto / Mora nela algum defunto. / Esta casa cheira a breu / Aqui mora algum judeu.»

Bibliografia: Coelho, Adolfo (1993) *Obra etnográfica Vol I: Festas, costumes e outros materiais para uma etnologia de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote [coleção Portugal de Perto, n.º 28; colecção de textos originalmente publicados entre 1882 e 1916]; Giacometti, Michel (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL; Dias, Jaime Lopes, (1942) *Etnografia da Beira*. Vol. VI. Lisboa: Livraria Férrin; Pimentel, Alberto (1989/1905) *As alegres canções do Norte* Lisboa: Dom Quixote [coleção Memória Portuguesa, n.º 1].

Discografia: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1998/1968) *Música Regional Portuguesa: Volume IV Alentejo. V Algarve*. PSOM; Giacometti, Michel; Lopes-

-Graça, Fernando (1991) *Songs and Dances of Portugal*. PSOM; Sardiha, José Alberto (1997) *Portugal, Raízes Musicais: Volume IV: Beira Baixa e Beira Transmontana. Volume 5: Estremadura, Ribatejo e Alentejo. Volume 6: Algarve e Ilhas*. Portugaliae Harmonia Mundi-Ethnos.

SUSANA SARDO

JANES, Alberto Fialho (n. Reguengos de Monsaraz, 13 Mar. 1909; m. Santo Amaro de Oeiras, 23 Out. 1971). Autor de letras e compositor. Aprendeu a tocar piano, *guitarra e *viola de forma autodidacta, participando em apresentações informais. Por imposição familiar (o pai era proprietário de uma farmácia em Reguengos de Monsaraz), fixou-se em Lisboa para frequentar o curso de Farmácia (Escola Superior de Lisboa), onde se integrou na vida académica e apresentou a *revista *As pupilas do Sr. Doutor* (com texto e música de sua autoria)

no Teatro Monumental, na qual participou igualmente enquanto actor e director musical. Concluiu a sua licenciatura no Porto (1938), fixando-se em Reguengos de Monsaraz, onde foi director do Grémio da Lavoura (c. 1938) e herdou a farmácia de seu pai. Posteriormente fixou-se em Oeiras, tendo sido director técnico da Farmácia Estácio (Lisboa) e professor de Matemática e Física na Escola Secundária do Cacém (actividade que manteve até à sua morte). Apesar de ter começado a escrever poemas ainda no liceu e, mais tarde, a compor música, foi a partir do contacto com Amália *Rodrigues, na década de 50, que a sua carreira enquanto autor de letras e compositor teve um grande impulso. A intérprete contribuiu determinadamente para a divulgação de várias canções de sua autoria (*Foi Deus, Oiça lá ó Senhor Vinho, Fadista louco, É ou não é?, A Rita Yé-Yé, Vai de roda agora, Lá na minha aldeia, Ao poeta perguntei, Caldeirada/Poluição, Vou dar de beber à dor* — esta última vencedora do Prémio Pozal Domingues em 1969, e.o.) que alcançaram sucesso comercial, contribuindo para o seu reconhecimento. Os seus poemas abordam diversas temáticas e figuras como: relações amorosas, o Alentejo, a Mariquinhas (continuando a criação de Silva Tavares, prosseguida por Linhares *Barbosa). Sendo essencialmente um autor de letras que também compunha, utilizou em alguns casos versos com diferentes números de sílabas métricas na mesma canção. Deu um importante contributo à criação do *fado, em especial no

que se refere à sua estrutura métrica e rítmica. A sua produção musical é diversificada, abrangendo formas estróficas (quadras e décimas, e.o.) e coplas com refrão. Grande parte da sua obra (literária e musical) permanece inédita e o seu espólio encontra-se na posse de seu filho Carlos Janes.

Bibliografia: Costa, Francisco Dias da (ed.) (1984) *Poetas alentejanos do século xx*. [Vila Nova de Famalicão]: Ed. Aut.

Discografia: Rodrigues, Amália (1992/1971) *Oiça Lá ó Senhor Vinho*. EMI-VC, Columbia-VC [CD/LP]; Rodrigues, Amália (2000/1985) *O Melhor de Amália-Volume II*. EMI-VC-Columbia-VC [2 CD/2 LP]; Rodrigues, Amália (1987) *Sucessos*. Columbia-VC; Rodrigues, Amália (1989) *Amália 50 Anos-Os Compositores*. Columbia-VC.

JOÃO SILVA

JAZZ. 1. Enquadramento geral. 2. A primeira idade do jazz. 3. A implantação do jazz. 4. Uma viragem decisiva. 5. As portas que o jazz abriu. 6. Um novo e determinante impulso. 7. À beira do século xxi. 8. A divulgação do jazz. (i) Caracterização geral. (ii) Programas de rádio. (iii) Programas de televisão. (iv) Periódicos. (v) Promotores. (vi) Editoras discográficas.

1. Enquadramento geral. O jazz é um domínio musical que surgiu nos EUA, afro-americano na sua génese, cuja identidade se foi definindo na primeira década do séc. xx após um longo período (sécs. xvii-xix) de coabitação e intercâmbio entre a música levada de África para a América, com o tráfico de escravos, e a música popular e religiosa dos colonos europeus que aportavam ao Novo Mundo. Mesmo considerando a multiplicidade de direcções e estilos que o jazz conheceu no séc. xx, pode afirmar-se que a sua especificidade assenta, em maior ou menor grau, em três elementos essenciais: a frequente utilização das *blue notes* na componente melódica; a singular execução e articulação vocal e instrumental, em geral conduzindo a uma expressividade tímbrica invulgar pelos efeitos de extensão e emulação recíprocas da voz e dos instrumentos (em particular os de sopro); a permanente subversão, na componente rítmica, de padrões e métricas regulares e das noções tradicionais de «tempo forte» e «tempo fraco», através da frequente utilização de síncopas e acentuações inesperadas, originando o que se designa por *swing*. Um quarto elemento, partilhado de forma diversa por vários estilos do jazz (embora comum a outros domínios musicais), é a fórmula tema-variações, sendo estas, na maioria dos casos, improvisadas no acto de execução musical. O processo de afirmação do jazz na sociedade norte-americana, enquanto domínio musical, teve ecos quase imediatos na Europa. Das várias expressões musicais chegadas a este continente, aquelas que tocaram os ouvidos

dos Europeus, entre 1900 e 1920, eram em muitos casos ainda antepassadas do jazz e estavam sobretudo ligadas ao espectáculo musical-teatral (com as primeiras revistas musicais negras vindas dos EUA) e à invasão das novas danças dos «loucos anos 20», muito influenciadas pelas polirritmias sincopadas do jazz. Mas já antes, com a eclosão do primeiro grande conflito mundial e a intervenção dos EUA no teatro de guerra europeu, certos destacamentos americanos exclusivamente formados por negros, de acordo com as práticas segregacionistas vigentes, incorporavam nas suas fileiras *bandas militares cuja expressão e «colorido» musical se afastavam da tradicional solenidade e da austeridade da música castrense. Demorado e sinuoso, o processo de recepção e integração do jazz nos hábitos artísticos e culturais dos Portugueses está insuficientemente documentado e estudado. Isolado no plano internacional em virtude da implantação em 1926 da ditadura do Estado Novo, Portugal desde muito cedo sofreu as consequências do atraso social e do obscurantismo cultural em toda a sociedade. Com o esmagamento da República na Guerra Civil de Espanha (1936-1939) e a subsequente instauração da ditadura de Franco, a Europa ficou ainda mais «longe» dos Portugueses, assim como o natural acesso à novidade e modernidade dos bens culturais e artísticos que iriam acompanhar a reconstrução económica e social no continente, já nos anos posteriores à II Guerra Mundial. Na década de 20, as referências ao jazz na imprensa portuguesa apontam para uma recepção inicial, respeitando sobretudo as chamadas *jazz-bands* que actuavam tanto nos clubes e restaurantes elegantes, como em locais ditos de reputação duvidosa. **2. A primeira idade do jazz.** Na década de 20 alguns *nightclubs* lisboetas dispunham de *conjuntos musicais residentes que, conquanto apresentassem repertório eclético, executavam composições contagiadas pelos ritmos sincopados do jazz. Situado nas proximidades do Rossio, o Bristol Club, cujas interacções profícuas com os círculos modernistas lhe outorgaram considerável reputação, avultava relativamente aos demais. Nesse espaço actuava um *combo* constituído (pelo menos) por um violinista, um tocador de *banjo e um percussionista (Valente 1926), combinação que, confirmando-se, se afigura muito próxima da tipologia instrumental considerada pelo escritor e antropólogo Michel Leiris num passo de *Idade de homem*, que reconstitui a memória da *crise nègre* vivida pelos Parisienses nos anos que se seguiram à I Guerra Mundial — «A orquestra não incluía metais, mas só, além do piano e da bateria, alguns instrumentos de cordas: os banjos e o contrabaixo, que repisavam o ritmo» (Leiris

1971: 170). É bastante provável, no entanto, que agrupamentos como esse constituíssem simplesmente emulações modestas dos seus homólogos estrangeiros, porquanto um articulista do semanário ilustrado *ABC* caracterizava em 1926 a «psicologia dos *Jazzs* lisboetas» como sendo «triste [e] enfadonha» e apresentava os conjuntos parisienses enquanto contrapontos estilísticos (*ABC* 1926a). Todavia, em virtude quer da natureza manifestamente parcelar da informação dispersa pela imprensa da época quer da inexistência de estudos sistemáticos ulteriores com focalização no contexto português, não é prudente arriscarem-se considerações definitivas relativas ao perfil predominante nesse domínio musical. De passagem, para que possam ser aferidas possibilidades equívocas na análise dessas fontes jornalísticas, registam-se ainda nesse ano sugestivas apropriações de pendor nacionalista da cultura expressiva afro-americana nos periódicos *A Tarde* e *ABC*, que atribuem a criação do *jazz* à *one-man-band* de um minhoto emigrado nos EUA «conhecido pelo “homem dos sete instrumentos”» (*ABC* 1926b). No que diz respeito à recepção literária do *jazz* em Portugal, a publicação de *A idade do jazz-band* de António Ferro (1924) constitui um acontecimento editorial incontornável, nomeadamente por nesse pequeno volume ser notória uma intenção de acerto com contextos artísticos que beneficiavam de maior centralidade (Rodrigues 1995). Nesse sentido, o livro traduz de forma exemplar, a pretexto de uma reflexão idiossincrática sobre as transformações sociais do primeiro quartel do séc. XX, os caracteres prevaletentes nas aproximações vanguardistas à «cultura negra» que o *jazz* e a arte africana — assuntos considerados em articulação por A. Ferro — de certo modo sintetizavam. De uma parte, a música popular afro-americana, resultando de complexas encruzilhadas sonoras, emerge sob a forma de síntese da condição moderna — «O *jazz-band* é o dogma da nossa Hora» (Ferro 1924: 69). De outra parte, por força da sobrevalorização da expressividade e da espontaneidade do *jazz*, identificam-se sugestões de primordialidade que conhecem os seus criadores enquanto destinatários — «Os negros ficaram na infância — para ficarem na verdade» (Id.: 71). Com efeito, na história intelectual da Europa dos anos 20 e 30, a recepção do *jazz*, a par da reavaliação das manifestações estéticas africanas, foi determinante, a um tempo, para a consagração de uma identidade moderna baseada no cosmopolitismo e para a consolidação de percepções sobre a natureza dos «Negros» afectadas pelo paradigma primitivista (Clifford 1988; Jamin 1996; Archer-Straw 2000) — respostas ambivalentes que, em face dos exemplos precedentes, encontram muni-

ção em *A idade do jazz-band*. Ainda no campo literário, o *jazz* conheceu os seus cultores entre os presencistas: António de Navarro dedicou-lhe os poemas *Charleston* (1927) e *Dancing ambiente* (1928); Adolfo Casais Monteiro o soneto *Jazz* (1929). Luís de Montalvor, personalidade ligada à edição da revista *Orpheu*, publicou igualmente na *Presença* um poema, *Josefina Baker* (1929), dedicado à cantora e dançarina norte-americana que se celebrou em Paris através das suas actuações no espectáculo *La Revue Nègre*. Invocado pelo trabalho poético de Fernanda de Castro, mulher de A. Ferro, encontra-se um outro elemento dessa revista *nègre* que a historiografia do *jazz* veio a canonizar, o saxofonista e clarinetista Sidney Bechet (Martins 1998). Também merece referência a emergência de uma literatura folhetinesca que desenvolveu, no plano romanesco, motivos sinalizadores de uma vivência moderna: os espaços de frequência mundana onde eram praticadas danças pontuadas pelos ritmos afro-americanos, os «novos negros» metropolitanos nos interstícios de dois complexos culturais em termos identitários e as mulheres sofisticadas identificadas pelos penteados à *garçonne*. *O preto do charleston*, de Mário Domingues (1929), *A bailarina negra*, de Guedes de Amorim (1931), *A virgem do Bristol-Club* e *A preto e branco*, ambas de Reinaldo Ferreira (também referido pelo pseudónimo de Repórter X) (1928, s.d.), são algumas novelas nomeáveis quanto à exploração narrativa desses tópicos. Apesar da sua diminuta qualidade literária, são de grande valor documental. Finalmente, no domínio das artes visuais, os anos 20 e 30 possibilitaram o recenseamento de um interessante conjunto iconográfico relacionado com o *jazz*. Encontramo-lo designadamente como motivo de representação pictórica na obra gráfica de alguns notáveis modernistas da «segunda geração». Bernardo Marques e Jorge Barradas ilustraram com figurações estilizadas de agrupamentos de *jazz* as capas de *A idade do jazz-band* e do primeiro número da revista *Europa* (1925), respectivamente. Ainda um desenho de B. Marques, *And Angels Sing...*, agora de 1939, representa uma actuação da cantora norte-americana Bessie Smith. Roberto Nobre, por sua vez, recorre em 1926 à caricaturização de um trio — havendo forte probabilidade de estar a denotar o conjunto (ou parte dele) que animava as sessões do Bristol — para comentar graficamente uma redacção publicada em *ABC*. Para a remodelação do Bristol Club em 1925, António Soares compôs *Quarta-Feira de Cinzas*, um painel de dimensões bastante generosas «com o seu Arlequim e a sua Pierrette alongados entre instrumentos de *jazz*, num fim de festa» (França 1991/1974: 156). O arquitecto, desenhador e realizador Cottinelli Telmo, enfim, é

o autor de uma construção de armar em que figura um agrupamento de *jazz* distribuída em 1923 como suplemento do semanário infanto-juvenil *ABC-Zinho*, que fundou e dirigiu. Conquanto acções e reflexões continuadas no âmbito da música popular afro-americana estivessem ausentes nos anos 20 e 30 em Portugal, não se deve negligenciar a parca informação existente sobre esse período. Em primeiro lugar, as actuações de uma «revista negra» norte-americana como *Black Follies* no *Teatro da Trindade (em 1928) ou de uma produção nacional como *Viva o «Jazz»* (em 1931) permitem supor a existência de público disponível para o consumo de espectáculos evocativos da gramática musical afro-americana. Depois, as respostas da imprensa ao *jazz*, em particular nos periódicos ilustrados de maior tiragem, podem denunciar, juntamente com a publicação de novelas em folhetins — um sinal especificamente moderno de massificação da escrita —, uma divulgação num espectro mais alargado do que aquele que os seus limitados efeitos intelectuais à partida fazem prever. De igual modo, reconhecendo-se os *media* como veículos privilegiados na produção e na circulação de estereótipos culturais (Herzfeld 1992), um estudo dessas fontes talvez pudesse viabilizar a aferição de atribuições dirigidas ao *jazz* e aos seus produtores, bem como das estratégias a que respondiam. Por fim, está ainda por concretizar a avaliação da sua recepção no modernismo português, nomeadamente em articulação com o fascínio pela *mise-en-scène* orientalista dos Ballets Russes da companhia de Sergei Diaghilev. 3. **A implantação do jazz.** Sendo o *jazz* um domínio musical cujo repertório se foi formando em grande medida a partir da sua difusão oral, o suporte discográfico sempre se revelou essencial à sua preservação e à documentação e análise do seu percurso nos vários países. Aliada à difusão minoritária do *jazz*, a inexistência de uma significativa *indústria fonográfica nacional e a escassa oferta de discos, livros ou revistas especializadas nas artes e na cultura conduziu a dificuldades acrescidas para o seu estudo e expansão e obsteu ao registo em disco das primeiras gerações de músicos portugueses. A *rádio e a imprensa foram, assim, os primeiros e mais úteis instrumentos da divulgação do *jazz*, mas seria preciso esperar por 1945 e pela vitória dos Aliados na II Guerra Mundial, acompanhada de uma maior expressão pública dos sentimentos «antigermanófilos» próprios da época, para que estivessem reunidas as condições subjectivas para o surgimento de um programa radiofónico que, pela primeira vez em Portugal, abordasse o *jazz* enquanto «música americana» (em rigor, «afro-americana») com uma identidade cultural específica, finalmente li-

berta da carga de exotismo que lhe estava associada. Esse programa intitulou-se *Hot Club*, foi seu autor o primeiro e decisivo divulgador português, Luís *Villas-Boas (que complementaria as suas emissões com a publicação de artigos na imprensa), e logo teve a sublinhar a sua estreia a primeira *jam session* realizada em Portugal, no Instituto Superior Técnico (IST) em Lisboa. *Hot Club* foi pela primeira vez transmitido em Nov. 1945 na Emissora Nacional, desde logo servindo também de apoio e incentivo à futura criação do *Hot Clube de Portugal (HCP), que veria os seus estatutos aprovados pelo Governo Civil de Lisboa em 1 Jan. 1950. O amplo núcleo de duas centenas de fundadores e aderentes do HCP, em parte relacionados com meios da boémia lisboeta de então, incluía uma mescla muito ampla de personalidades intelectuais e artísticas ligadas à arquitectura, às artes plásticas e à literatura, à *música ligeira, ao teatro e até ao desporto. Fundamentais para a expansão do *jazz* nos anos 40-50 foram as realizações musicais logo promovidas pelo HCP. A primeira notícia de sessões organizadas já formalmente pelo clube data de 6 Fev. 1948, a propósito de uma *jam session* no café-restaurant Chave d'Ouro, animada pelos músicos da sua orquestra regular e convidados. Denotando, em termos de repertório, claras influências do estilo *swing* e das pequenas formações inspiradas por Benny Goodman, destacavam-se Domingos Vilaça e Art Carneiro (clarinete), Esteves Graça (trombone), Vítor Santos (saxofone), Tavares *Belo (piano), Rafael Couto (contrabaixo e violino), José Magalhães (trompete) e Pops Whiteman (bateria). Na sede do HCP, revelavam-se os primeiros músicos amadores, com relevo para Gérard Castello-Lopes e Manuel Menano (influenciados pelos pianistas de *ragtime* e do *boogie-woogie*), logo seguidos por Ivo Mayer (um seguidor de Erroll Garner) e por Luís Sangareau (o primeiro baterista português totalmente identificado com o *bebop* e, em particular, com o moderno estilo de Kenny Clarke), todos eles membros fundadores do clube. Assim, tal como aconteceu no resto da Europa, as primeiras manifestações nacionais do *jazz* estiveram simultaneamente a cargo de músicos amadores, em geral oriundos de profissões liberais, e de outros instrumentistas que, abraçando a prática do *jazz* numa perspectiva amadora, trabalhavam profissionalmente no âmbito da música ligeira: espectáculos e programas radiofónicos de variedades, teatros de revista, cafés, restaurantes e *nightclubs* como o Casino do Estoril, Galo, Ronda, Canoa, Tágide, Aquário, Maxim's, Hotel Embaixador. Destes últimos, estiveram em primeiro plano até aos primeiros anos 60: Tony *Amaral, Hélder Martins, Hélder Reis,

Mário Simões e Jorge *Machado (piano), Fernando *Albuquerque e J. Magalhães (trompete), Carlos *Menezes (guitarra), V. Santos e José Santos *Rosa (saxofone), Fernando Rueda e Jorge Costa *Pinto (bateria), aos quais se juntaram, nos anos 60, músicos como Thilo *Krasmann (baixo) e Pedro *Osório (teclados), também como instrumentistas e líderes de pequenos *conjuntos e orquestras. Consoante a amplitude desses grupos, as principais tendências de repertório evocavam as formações de George Shearing, Teddy Wilson, Glenn Miller, Count Basie ou o chamado *jazz West Coast*. Estas primeiras expressões jazzísticas — ao contrário do que durante vários anos aconteceu na Europa Central e do Norte — só muito raramente foram influenciadas pelo *dixieland*. Muitos dos músicos profissionais citados participaram nas primeiras sessões públicas de *jazz*, como o evento organizado pelo HCP em Abr. 1954 sob a designação I Festival de Música Moderna. Seguiram-se actuações dispersas pelo país de músicos norte-americanos com acompanhadores europeus, sendo referenciáveis nomes como os de Bill Coleman, Jimmy Davies, Raymond Fol, Claude Bolling, Hazy Osterwald ou o grupo de *dixieland* de Maxim Saury, muitos deles com passagem pelo HCP. Mas as sementes decisivas para a germinação do gosto pelo *jazz* em Portugal seriam os primeiros e importantes concertos realizados nos anos seguintes, também por iniciativa de Villas-Boas, com alguns dos músicos e agrupamentos fundamentais na história do *jazz* e que prepararam o caminho para o primeiro grande festival português, em 1971. Entre aqueles, destacaram-se os grupos de Sidney Bechet, Louis Armstrong e Oscar Peterson, as orquestras de Duke Ellington com Ella Fitzgerald, C. Basie com Joe Williams e ainda a de Quincy Jones, ficando memoráveis na história do HCP as *jam sessions* ali realizadas com solistas destas duas últimas formações. A partir de finais de 1955, intensificara-se a prática do *jazz* no HCP, agora com a participação de músicos amadores que, em grande parte, haviam feito a sua formação universitária em Coimbra e no Porto e que (seguidos, já nos anos 60, no Clube de Jazz do *Orfeão Académico de Coimbra, por outros amadores e «activistas» de *jazz* locais, como José *Niza, Rui Ressurreição, Proença de Carvalho, António Albuquerque ou João Caixeiro) tinham feito as primeiras incursões no domínio do *jazz* através da sua participação na Orquestra Ligeira Académica do orfeão daquela cidade. Os principais nomes foram: António José Veloso e José Luís Tinoco (piano, contrabaixo), Vasco Henriques (piano, flauta) e Bernardo M. *Moreira (contrabaixo), que constituíram o núcleo dos mais importantes músicos de então em ac-

tividade no HCP, aos quais se juntariam, depois, Rui *Cardoso (saxofone e flauta), Justiniano Canelhas (piano), Paulo *Gil e Manuel Jorge *Veloso (bateria). A prolongada permanência em Portugal, a partir de 1958, do saxofonista belga Jean-Pierre *Gebler foi decisiva para as mudanças qualitativas que marcaram a transição da década de 1950 para a de 1960, com a formação de um grupo estável, o *Quarteto do HCP, muito activo em várias manifestações jazzísticas e cujo repertório, seguindo uma tendência europeia, procurava acompanhar de perto a evolução temática do *jazz* norte-americano da época — *standards* do repertório do *american song book* e composições de autores oriundos das correntes *bebop*, *cool* e *hardbop* —, desenvolvendo e aprofundando nesse processo uma atitude profissionalizada face à própria compreensão teórica e prática do *jazz*, embora autodidacta no plano instrumental. Assim aumentava, também, o contingente de músicos portugueses já aptos a tocar com músicos estrangeiros de visita ao país, uma realidade inédita no *jazz* em Portugal e que permitiu, nos anos seguintes, a actuação no HCP de solistas como Peter Kuyters, Larry Vukovic, Dexter Gordon, Herb Geller ou Pony Poindexter, entre muitos outros. Mais importante ainda, o Quarteto do HCP foi o primeiro grupo português a representar o país num festival internacional (Comblain-la-Tour, Bélgica, 1963). Com a intenção de divulgar o *jazz* prioritariamente no meio estudantil, fora inaugurado em 1959, em Lisboa, um segundo clube — o *Clube Universitário de Jazz (CUJ), onde, no mesmo ano, tocou o grupo francês de Claude Luter —, assim se alargando o círculo de «activistas» do *jazz*, antes centrado no HCP. Ao mesmo tempo, o CUJ e as suas iniciativas integravam-se directa ou indirectamente em manifestações mais amplas do movimento estudantil contra o regime, dirigidas pelas associações de estudantes, o que terá contribuído para o encerramento do clube pela polícia em 1961. Ligadas ao CUJ tinham chegado, do mesmo passo, ao *jazz* novas energias e ideias nas pessoas de Raul *Calado, José *Duarte e Raul Vaz *Bernardo, projectando visões diversificadas da sua divulgação, principalmente através de sessões fonográficas, da rádio e da imprensa. Datam da mesma década a estreia do *jazz* na televisão, com o programa *TV Jazz, e também no «novo cinema português», com as primeiras bandas sonoras de *jazz* portuguesas compostas por M. J. Veloso para o documentário *As Palavras e os Fios* (1962) e para a longa-metragem *Belarmino* (1963) — esta última incluindo também uma composição de J. Canelhas —, ambos realizados por Fernando Lopes [ver Música e cinema]. Fora de Lisboa, também se haviam registado no Porto as primeiras manifestações de

jazz, devidas sobretudo à decisiva actividade de divulgação desenvolvida a partir de 1948 por Manuel *Guimarães, um esclarecido «amador» de jazz com intervenções de relevo na rádio, na imprensa e, anos mais tarde, na dinamização (muitas vezes através da organização de concertos) de secções de jazz na delegação local da *Juventude Musical Portuguesa (JMP) e no Clube dos Fenianos, estendendo ainda a sua acção à Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto e às próprias manifestações de jazz na Queima das Fitas de Coimbra. Essas acções de divulgação tiveram ainda continuidade em Guimarães e em Bragança, respectivamente com a intervenção de Adelino Felgueiras e Francisco Sousa. A transição dos anos 60 para 70 ficou também marcada por várias actividades e realizações musicais, como a Primeira Semana de Jazz (IST, Lisboa, 1965) e a Primeira Semana de Jazz do Porto (JMP, 1966), contando com a decisiva colaboração dos Serviços Culturais da Embaixada dos EUA e do Instituto Alemão, entidades importantes pelos apoios concretos prestados à divulgação do jazz nessa época. Destacaram-se, ainda, os concertos do quinteto de Albert Mangelsdorff (Porto, 1966), Modern Jazz Quartet (*Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), orquestra de Benny Goodman e quarteto de Phil Woods (Lisboa, 1970) e quarteto de Stan Getz (Queima das Fitas, Porto, 1971). E foi já possível criar condições para a organização de *festivais de jazz, contando-se entre eles o I Festival Internacional de Jazz de Coimbra (1967), com D. Gordon, e o I Festival de Jazz do Porto (1971), com grupos nacionais. Em 1965, em Cascais, Villas-Boas e J.-P. Gebler criaram o primeiro clube comercial de jazz, o Luisiana Jazz Club, que até ao seu encerramento em 1978 foi local de experimentação para alguns grupos portugueses, como o *Plexus (que chegou a dirigir o clube) e palco de inúmeras *jam sessions* com músicos nacionais e grandes solistas estrangeiros, casos de Don Byas, Paul Gonsalves, Gerry Mulligan, Sam Jones, A. Mangelsdorff, e ainda da actuação do quarteto de Charles Lloyd, com Keith Jarrett, Cecil Bridgewater e Jack DeJohnette.

4. Uma viragem decisiva. Com a primeira edição, em 20 e 21 Nov. 1971, do *Festival Internacional de Jazz de Cascais (FIJC) e com o impacto do seu impressionante cartaz inaugural, culminava todo um período de arranque e implantação da divulgação do jazz iniciando-se, ao mesmo tempo, uma viragem histórica na progressiva normalização da actividade jazzística. Mas não só. Num país em que, segundo uma expressão popular consagrada, para as autoridades policiais «a reunião de mais de duas pessoas era considerada um “ajuntamento”», a presença de c. 15 000 espectadores no

Pavilhão do Dramático de Cascais para assistir ao festival constituiu, em termos absolutos, um primeiro e invulgar acontecimento cultural de massas e, até, uma completa ruptura no campo da produção e recepção de espectáculos artísticos, representando nas condições existentes uma clara e poderosa manifestação social e política. Só assim se pode interpretar a reacção entusiástica da numerosa assistência à dedicatória por Charlie Haden, contrabaixista do quarteto de Ornette Coleman, da sua composição *Song for Che* aos movimentos de libertação das colónias portuguesas, suscitando a imediata exibição de cartazes entre o público nos quais se exigia a liberdade e o fim da Guerra Colonial, bem como a reacção das autoridades, com a expulsão de Haden de Portugal e a imediata requisição por parte da polícia política de c. 500 «convites» para o segundo dia do festival. Os anos seguintes conheceram reflexos e desenvolvimentos irregulares e contraditórios, mas impossíveis de ocorrer sem o arranque dos festivais de Cascais, com destaque para três mudanças: o número crescente de músicos de jazz, acompanhado de transformações estéticas e dos primeiros exemplos de repertórios originais; o aumento e a diversificação das actividades de divulgação e intervenção teórica; as primeiras, tímidas, manifestações de descentralização na realização de concertos. Outra consequência relevante do FIJC foi a vinda regular a Portugal da maioria dos principais protagonistas da história do jazz ainda vivos, possibilitando a recuperação de décadas de atraso na audição dos grandes músicos internacionais, numa missão que seria mais tarde continuada pelo festival Estoril Jazz/Jazz Num Dia de Verão, seu natural herdeiro, dirigido a partir de 1989 por Duarte *Mendonça, destacado «amador» de jazz e promotor de concertos. Dissolvido o Quarteto do HCP como grupo estável, mantiveram-se ainda em acção músicos como J. Canelhas, P. Gil e R. Cardoso, estes dois últimos com relevante participação em várias formações. Um caso particular na geração de músicos amadores é o de A. J. Veloso, cuja actividade nas *jam sessions* do HCP, prolongada até aos anos 90, nalguns casos constituiu um exemplo e incentivo à revelação de novos instrumentistas. Mas outros músicos, como Rão *Kyao em Lisboa ou António Pinho *Vargas no Porto, simbolizaram, no início dos anos 70, a mudança para uma prática musical em novos moldes, cedendo os amadores a «ribalta» aos músicos profissionais. Contrabaixistas como Nuno *Gonçalves e Jean (Saheb) *Sarbib e pianistas como o brasileiro Marcos Resende ou o norte-americano Kevin Hoidale, radicados em Portugal, alargaram o contingente de músicos activos no HCP. A chegada das influências da «fusão», da bos-

sa nova e do *free jazz*, a par de uma estética europeia ligada às produções discográficas da editora ECM, diversificou as escolhas e tendências dos músicos emergentes e suscitou a formação de diversos grupos instrumentais, originando a afirmação de identidades coletivas que, conjunturalmente, se substituíam à do músico solista. Numa enumeração não exaustiva e que não contempla formações cuja existência foi demasiado episódica, destaca-se a continuidade do Plexus (Carlos *Zíngaro, Rui *Neves, Manuel Guerreiro, Celso Carvalho ou P. Gil), ao qual vieram juntar-se o Anarband (dinamizado por Jorge Lima *Barreto), o Araripa (Zé *Eduardo, Emílio Robalo, João Heitor, R. Cardoso), o Bridge (R. Kyao, K. Hoidale, J. S. Sarbib, Adrian Ransy), o Contacto (R. Cardoso, M. Resende, N. Gonçalves, P. Gil), o Status (R. Kyao, M. Resende, J. S. Sarbib, P. Gil, Décio Lemke) ou o Zanarp (A. P. Vargas, José *Nogueira, Artur Guedes, Pedro Cavaco, José Martins). Na divulgação do *jazz* surgiram novos espaços de intervenção na rádio e na imprensa, representando o prolífico contributo de J. L. Barreto uma particular revitalização da discussão teórica; a televisão foi gravando com regularidade os festivais de Cascais, transmitindo-os em diferido; e o registo do concerto pelo quinteto de Steve Lacy, comemorativo do 6.º aniversário de **Cinco Minutos de Jazz* (Lisboa, 1972), seria posteriormente editado com o título *Estilhaços*, tornando-se o primeiro disco de *jazz* produzido em Portugal. **5. As portas que o jazz abriu.** Ao percurso do *jazz* em Portugal não seria indiferente a revolução do 25 de Abril de 1974. O derrube da ditadura e a construção e amplo aproveitamento do novo regime de liberdades foram acompanhados da imediata explosão de manifestações artísticas e de movimentações culturais em todos os domínios, incluindo o *jazz*. No HCP, novos corpos sociais abriram ao exterior o espaço da sua sede, até então sobretudo destinado aos sócios, aproximando-o da prática e identidade de outros clubes estrangeiros de natureza comercial, com actividade musical mais regular e maior receptividade à emergência de novos músicos e tendências. Na música «ao vivo», verificou-se um progressivo aumento de concertos avulsos, sendo já possível, p. ex., o *jazz* entrar no *Teatro Nacional de São Carlos com um concerto do pianista Bill Evans (1975); alguns festivais foram ensaiados em outros locais, como Sintra com o I Festival de Jazz Contemporâneo (1976), Espinho e Faro com os seus primeiros festivais internacionais de *jazz* (1977) ou Setúbal com o I Festival de Jazz Contemporâneo (1979), constituindo este último uma importante mostra das novas correntes do *jazz*, nele tendo participado vários grupos importantes

num total de 50 músicos; a primeira *Festa do Avante! (1976), trazendo a Portugal o saxofonista norte-americano Archie Schepp, inaugurava assim a presença regular do *jazz* nas festas anuais do órgão central do PCP; e o mesmo ano ficou marcado pela edição de *Malpertuis* de R. Kyao, primeiro disco de *jazz* finalmente gravado e publicado em Portugal por músicos portugueses. Reflexo negativo das severas medidas restritivas impostas em 1983 pelo Fundo Monetário Internacional no campo económico seriam as fortes limitações à importação de discos, mais uma vez desempenhando a rádio um papel supletivo importante na divulgação do *jazz*, com novos espaços surgidos no serviço público e em emissoras comerciais. **6. Um novo e determinante impulso.** A criação, em 1979, da *Escola de Jazz do HCP, depois designada Escola de Jazz Luís Villas-Boas, terá constituído, sem dúvida, com o aproximar dos anos 80, o mais decisivo impulso para uma nova viragem no desenvolvimento do *jazz* em termos de especialização profissional, impossível de adquirir nos tradicionais estabelecimentos de *ensino da música existentes. Graças à influente e importante iniciativa de Zé Eduardo — que a dirigiu pedagogicamente até 1982 e que nessa tarefa foi continuado nos anos 80 e 90, durante períodos mais ou menos dilatados, por Tomás *Pimentel, David Gausden, Sérgio *Pelágio e Pedro *Moreira —, pela Escola de Jazz do HCP passaram a esmagadora maioria dos músicos de *jazz* portugueses que se destacariam nas décadas seguintes, alguns também acumulando, após a conclusão dos cursos, a actividade docente. Ao mesmo tempo, certas especificidades curriculares do ensino do *jazz*, como o domínio do baixo cifrado e a decorrente desenvoltura harmónica, a leitura à primeira vista e o treino auditivo ou a prática do arranjo instrumental para pequenas formações, estiveram na base da criação de um ágil e apetrechado corpo de instrumentistas e arranjadores que, não podendo em geral viver profissionalmente do *jazz*, em muitos casos deram um qualificado e paralelo contributo à *música popular portuguesa. Por outro lado, os *workshops* dirigidos por destacados músicos estrangeiros e abertos a estudantes e músicos profissionais, organizados enquanto actividades paralelas por festivais como o Jazz em Agosto ou o Estoril Jazz (Cursos ProJazz), proporcionaram inestimáveis enriquecimentos e trocas de experiências, abrindo novas perspectivas criativas aos músicos de *jazz* portugueses, até em termos de contactos internacionais. Particularmente importantes e referenciados foram os *workshops* dirigidos por Paul Motian (1986), Zé Eduardo com o Taller de Musics de Barcelona (1987), Cecil Taylor e Roger Woodward ou Ornette Coleman (1988), pelos mem-

bros do Jimmy Giuffre Four (1989) e do Benny Wallace Quartet (1990), e por Max Roach (1995), todos no quadro do Jazz em Agosto; e os dirigidos por Rufus Reid, Rolland Hanna, Clark Terry, Bobby Watson, Kenny Burrell e Kenny Washington (1990) e Reggie Workman, Billy Pierce, Terence Blanchard, Barney Kessell, Hal Galper e Alan Dawson (1991), estes no âmbito do Estoril Jazz/Jazz Num Dia de Verão. Como demonstração esclarecedora de uma maior abertura e diversidade estética, uma referência meramente indicativa de novos músicos de *jazz* e de outros domínios com forte componente de improvisação incluía agora Maria *João com o seu quinteto, o grupo Shis (com José *Peixoto, Paulo Curado e J. Martins), o novo quarteto de A. P. Vargas (com J. Nogueira, Pedro e Mário *Barreiros) ou o Sexteto de Jazz de Lisboa, constituído por novos talentos emergentes, como Mário *Laginha, T. Pimentel, Carlos *Martins, Jorge *Reis, Edgar Caramelo e os mesmos P. e M. Barreiros. Enquanto formação cuja composição instrumental (com três sopros e secção rítmica) pela primeira vez em Portugal se aproximava dos grupos que, nos EUA, retomavam a tradição *hardbop*, este sexteto foi o primeiro e importante grupo de *jazz* regular e estável a suceder historicamente ao Quarteto do HCP, mas dando origem a um repertório constituído por composições originais. Nas áreas do *free jazz* e da nova música, tanto J. S. Sarbib como C. Zingaro davam os primeiros passos na afirmação de carreiras que atingiriam dimensão sobretudo internacional ao lado de grandes nomes nestas áreas, ao mesmo tempo que também partiam para se aperfeiçoarem e especializarem no estrangeiro outros músicos que mais tarde se consagrariam em Portugal, como Carlos *Bica, Carlos *Barretto ou Laurent *Filipe. Ainda um pouco à margem destas movimentações, os irmãos Bernardo, Pedro e João Moreira, além de seu primo Bernardo *Sassetti, núcleo inicial do Moreiras Jazztet, constituíam novas esperanças (logo transformadas em certezas) para a renovação do meio jazzístico em Portugal. E no *jazz* para grandes formações tinha já sido possível formar um decateto como a Orquestra Girassol (1978), a que se sucederia bem mais tarde a Big Band do HCP (1991), ambas inicialmente dirigidas e dinamizadas por Zé Eduardo. Numa outra diversificação da recepção do *jazz* «ao vivo», o Festival Jazz em Agosto — criado e impulsionado pelo *ACARTE em 1984 e que, nas primeiras edições, foi um lugar de actuação privilegiada de músicos e grupos portugueses — transformou-se depois em evento «de culto» para a divulgação, entre nós, das novas correntes do *jazz* e da *música improvisada, com a participação de destacados músicos in-

ternacionais, em alguns casos responsáveis por outros importantes *workshops*. Assim se aproximavam do fim os anos 80 com o panorama do *jazz* em Portugal a mostrar-se paulatinamente mais rico e diversificado nos planos pedagógico, do alargamento da prática musical, da expressão de tendências estéticas diversificadas, representadas nos próprios cartazes de festivais e concertos e, até, pela primeira vez, da constituição de uma tímida discografia, embora largamente deficitária em relação às exigências. Mas a década não terminaria sem a criação, em 1985, da Escola de Jazz do Porto (EJP), dinamizada pela «família Barreiros»: o pai Mário e seus filhos Pedro, Mário, Jorge e Eugénio, todos eles músicos, aos quais se juntou no ensino o entusiasmo de outros músicos-docentes como José Menezes, Pedro *Abrunhosa, Ricardo Fabini, Carlos *Azevedo ou Paulino Garcia. Após uma letargia prolongada, o Porto ressurgia finalmente, preparando o caminho para se afirmar como um segundo e importante centro de produção de músicos e de realizações musicais neste domínio, com clara influência na posterior descentralização e canalização de massa crítica também para o Norte e interior do país. 7. **A beira do século XXI.** Um dos traços mais positivos do *jazz* em Portugal na derradeira década de 90 foi a diversidade de estímulos e vontades capazes de contrariar a concentração dos principais eventos à volta de Lisboa e do Porto. Neste sentido, a ampla iniciativa das autarquias locais, incluindo-os em regra na sua programação de espectáculos, estendeu a realização de concertos e festivais à totalidade do território, incluindo o interior e as regiões autónomas. Ainda nesta linha de descentralização, o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo, criado e dinamizado pelo Instituto Português das Artes do Espectáculo (2000), passou a promover e financiar, com a colaboração de várias câmaras municipais, a regular itinerância pelo país dos principais grupos e músicos de *jazz* nacionais. Também assinalável, como meio por excelência para a prática regular e a divulgação do *jazz*, foi a criação de clubes como o B-Flat (Matosinhos), que assim se juntaram ao velho HCP, um dos mais antigos clubes de *jazz* do mundo ainda em actividade contínua. Sempre deficitária tem-se mantido, por outro lado, a divulgação nas rádios e nas televisões, públicas e privadas, continuando em contrapartida a verificar-se, na tenaz actividade (agora profissionalizada) de críticos ainda vindos da «militância» dos anos 60-70, a ocupação de um espaço na imprensa diária e semanal em grande medida sobredimensionado face às efectivas necessidades da procura. Em boa verdade, nas contraditórias movimentações do *jazz* em Portugal e sua relação com

o público em finais de 80 e em toda a década seguinte, deve reconhecer-se que, depois da grande explosão de Cascais, as próprias exigências políticas, sociais e também culturais decorrentes do 25 de Abril e da posterior estabilização do regime democrático suscitaram, de forma inevitável, novas prioridades. Um processo que, reflectido no domínio do *jazz*, foi aproximando o número dos seus verdadeiros amadores e frequentadores de concertos de percentagens mais fiéis à real implantação desta música. Ainda no que respeita à recepção, registaram-se significativas mudanças com a especialização estética, mais ou menos nítida, dos vários eventos jazzísticos (temporadas de concertos, festivais), chegando estes, bem como os próprios espaços em que decorrem, a moldar os gostos e a influir, até, nas percentagens de afluência dos públicos. Mas o aumento de concertos e festivais não foi, entretanto, acompanhado da indispensável atenção dos seus promotores aos músicos e grupos portugueses, geralmente arredados dos cartazes propostos. Uma situação negativa que é acompanhada da escassa promoção dos melhores músicos portugueses fora de portas, pela ausência de apoios oficiais e de uma política que, através das casas de cultura ou centros culturais nos vários países, ajudasse o *jazz* criado em Portugal a ser mais conhecido no exterior. Esta constatação é tanto mais grave quanto, hoje em dia, a qualidade dos mais relevantes instrumentistas e compositores portugueses atinge níveis de qualidade, em alguns casos, equiparáveis aos de músicos estrangeiros, com os quais é já possível desenvolver promissoras colaborações, quer na constituição de grupos regulares quer no estabelecimento de projectos específicos, em múltiplas direcções estéticas. Para esta nova realidade continuaram a ser importantes, ao nível da docência e da aprendizagem, os contributos de estabelecimentos de ensino como a Escola de Jazz do HCP e a EJP e as iniciativas pedagógicas que, logo após o seu regresso de Espanha (1995), Zé Eduardo desenvolveu em torno da Associação Filarmónica de Faro, cidade onde se radicou, e mais recentemente em Almada, com a direcção do Departamento de Jazz da Escola Profissional de Música de Almada, e no Barreiro, com a direcção pedagógica da Escola de Jazz do Barreiro. Mas a participação da Escola de Jazz do HCP no núcleo fundador da International Association of Schools of Jazz (1989) — decidida por uma direcção do HCP presidida por Rui Martins — em conjunto com outros 14 estabelecimentos de ensino europeus e ainda com a New School University de Nova Iorque (contando com a participação de mais de uma centena de escolas aderentes em todo o mundo)

constituiu, com expressão a curto e médio prazo, uma nova etapa para a afirmação da maturidade do *jazz* em Portugal. Dos protocolos de entendimento e colaboração daí decorrentes, abriu-se a possibilidade de músicos formados pela Escola de Jazz do HCP obterem licenciaturas e mestrados, sobretudo na New School University (Nova Iorque) e, em alguns casos, no Berklee College of Music (Boston), a partir daí gerando-se uma rede de contactos que tornaram um facto natural o maior intercâmbio entre músicos portugueses e estrangeiros, em actuações de clube, salas de concerto ou gravações discográficas, verificando-se do mesmo passo consideráveis mudanças qualitativas em termos pedagógicos, com reflexo na actualização e modernização dos métodos de ensino em Portugal. Facto até então inédito, alguns músicos de *jazz* (J. Menezes, Nuno *Ferreira, L. Filipe, B. Sassetti, C. Barretto, e.o.) começaram a dar os primeiros passos na expressão pública, teoricamente sustentada, de análises musicais sobre aspectos particulares do estilo ou da obra de mestres ou correntes de referência neste domínio. Do ponto de vista estético, para além de tendências mais ligadas às chamadas música improvisada ou nova música (tendo como expoentes mais visíveis C. Zingaro, Nuno *Rebello, Carlos Bechegas, Marco Franco ou o duo *Telectu), a produção e criação jazzísticas mais relevantes têm reflectido em geral expressões e tendências não necessariamente homogêneas, os ecos da mais actualizada reavaliação da tradição do *jazz* clássico-moderno, nos melhores casos ultrapassando o mero «revivalismo» *hardbop*, cuja presença fora reforçada nos EUA. Começou, assim, a notar-se uma atenção particular aos movimentos criados à volta de clubes de culto ou de experiências criativas centradas em Nova Iorque, como o «Smalls», o Jazz Composer's Collective ou a «cena *downtown*». Ao mesmo tempo, uma outra direcção a registar — esta relativamente minoritária mas paralela a outras tendências estéticas oriundas em particular da Europa mediterrânica e balcânica — procura integrar, em conjunto com sinais explícitos da matriz do *jazz*, outros elementos musicais de origem tradicional portuguesa e até, em sentido mais lato, lusófona. Entre os músicos portugueses há muito afirmados e com relevante actividade, a partir dos anos 80 até 2000 — incluindo instrumentistas estrangeiros com frequente e assinalável participação no *jazz* em Portugal e algumas das novas revelações nacionais —, importa destacar os seguintes: na bateria, Paulo Bandeira, M. Barreiros, Gualdino Barros, Acácio Salero, Aldo Caviglia, Marcello Di Leonardo, Alexandre *Frazão, André Sousa *Machado, João Paulo «Paleka», Bruno Pedroso, António Torres Pinto, Philippe Soi-

rat, José *Salgueiro (também percussão), Carlos *Vieira; no canto, Maria Anadon, Maria João, «Kiko», Paula *Oliveira, Fátima Serro, Maria *Viana; no contrabaixo, P. Abrunhosa, António Augusto Aguiar, P. Barreiros, C. Barretto, Manuel Barros, C. Bica, Nelson Cascais, Massimo Cavalli, Nuno Correia, Yuri Daniel e António Ferro (também baixo eléctrico), Mário Franco, D. Gausden, Pedro Gonçalves, José Lima, B. Moreira; na guitarra, Vasco Agostinho, Mário *Delgado, Rui Luís Pereira («Dudas»), André Fernandes, N. Ferreira, Eddy Goltz, Pedro *Madaleno, Afonso Pais, J. Peixoto, S. Pelágio, António Pinto; no piano, C. Azevedo, Paulo Gomes, Rodrigo Gonçalves, Pedro Guedes, M. Laginha, João Maurílio, Filipe Melo, Carlo Morena, João *Paulo, B. Sassetti, A. P. Vargas; no saxofone, Sávio Araújo, Patrick Brennan, E. Caramelo, P. Curado (também flauta), Nanã Sousa Dias, C. Martins, J. Menezes, P. Moreira, José Luís Rego, Jorge *Reis, Perico Sambeat, Bob Sands, Mário *Santos, Rui Teixeira; no trombone, Claus *Nymark, Gregg Moore (também tuba); no trompete, Hugo Alves, L. Filipe, Raul Marques, Sei *Miguel, João *Moreira, T. Pimentel, Eduardo Santos. Nos anos 80 e 90, mesmo tendo caído um pouco em desuso o tipo de formações da década de 70, para além do Sexteto de Jazz de Lisboa, são de destacar, e.o., e apenas referindo os seus líderes mais notórios, dado que as constituições nem sempre foram fixas, os seguintes grupos: Cal Viva (J. Peixoto), Conferência dos Sons (F. Serro/P. Gomes), Dixiegang (C. Nymark), Ficções («Dudas»), Idefix (S. Pelágio), Moreiras Jazztet (depois Moreiras Quinteto), O Lugar da Desordem (P. Curado), Os Rapazes do Jazz (M. Santos), Zzaj (P. Bandeira) ou Zê-Di-Zastre (Y. Daniel) e ainda, no âmbito das grandes orquestras, a Big Band do HCP (P. Moreira) e a Orquestra de Jazz de Matosinhos (C. Azevedo/P. Guedes). Comparando a situação com a de outros países europeus, pode dizer-se que às portas do séc. XXI o jazz em Portugal recuperou em grande medida o tempo perdido, tendendo, à escala do país, para uma estabilização e normalização, nomeadamente em termos de oferta: acesso muito diversificado às edições discográficas mais importantes e multiplicação de concertos (sobretudo festivais), permitindo já um normal e regular intercâmbio de músicos portugueses com destacados músicos do panorama jazzístico internacional. Bastaria isso para considerar que o culminar deste complexo e laborioso percurso não deixa de ser a melhor homenagem possível a prestar à memória daquele que, com convicção, durante anos se bateu para que tal viesse a acontecer: Luís Villas-Boas, desaparecido em 10 Mar. 1999 e acompanhado até à sua última morada

ao som de *Just a Closer Walk with Thee*.

8. A divulgação do jazz. (i) Caracterização geral. Tal como sucedeu com as primeiras gerações de músicos que a ele se dedicaram, também a divulgação do jazz foi, no seu início, exercida por amadores, sendo raros os casos de divulgadores/críticos com formação musical académica. O que, todavia, não impediu que essa actividade (que ainda não criou qualquer tradição entre os musicólogos portugueses) tivesse conseguido, por mérito próprio, ultrapassar largamente o estatuto da mera divulgação. Luís Villas-Boas lançou na rádio e na imprensa (em concreto, o programa radiofónico *Hot Club* e as páginas semanais de *Rádio Mundial* do jornal *O Século*) os alicerces da fundação de um clube visando divulgar o jazz e impulsionar o aparecimento de músicos que o praticassem. Em apoio à escassa prática musical da época, realizaram-se inúmeras e importantes sessões fonográficas, promovidas por Villas-Boas (que a partir de 1971, com a 1.^a edição do FIJC, se dedicou mais à produção de festivais e concertos) e por outros nomes, entretanto surgidos, que constituíram o núcleo pioneiro de divulgadores e críticos: R. Calado, J. Duarte, M. J. Veloso, R. V. Bernardino em Lisboa, M. Guimarães e A. Felgueiras no Porto. Uma geração que teve um papel decisivo no crescimento da popularidade do jazz e que contribuiu para que mais alguns divulgadores se lhes juntassem na «militante» promoção de uma música até então ignorada. Outro factor condicionante da expansão do jazz e do desenvolvimento de uma actividade eminentemente crítica foi a ausência de publicações especializadas semelhantes às existentes nos EUA e em alguns países europeus. Desde as iniciativas pioneiras de Villas-Boas, a imprensa e a rádio foram os principais veículos da divulgação e crítica do jazz em Portugal. Com colaborações dispersas por numerosos títulos da imprensa escrita, os divulgadores que a partir dos anos 60 tiveram uma actividade mais intensa e regular foram, além daqueles, João Carlos Monteiro Costa, P. Gil, José Nuno Miranda, J. Lima Barreto, R. Neves e António *Curvelo. A inexistência de uma nova geração de críticos é uma realidade altamente negativa. Ao contrário do que sucede nos EUA e em outros países da Europa, em Portugal também não existe tradição da prática de crítica entre os músicos de jazz, que, em contrapartida, têm assumido um papel significativo como directores artísticos de alguns dos mais importantes festivais nacionais (A. P. Vargas, M. Barreiros e P. Guedes no Festival de Jazz do Porto; J. Nogueira no Jazz no Parque de Serralves; A. Ferro no Matosinhos em Jazz e primeiras edições do Guimarães Jazz; Zê Eduardo no Festival de Jazz de Faro e, antes, no Festival

de Jazz de Loulé). **(ii) Programas de rádio.** Embora com assiduidade e visibilidade variáveis, a rádio manteve um estatuto determinante na divulgação do jazz através de sucessivos programas, com destaque para *O Jazz*, *Esse Desconhecido* (J. Duarte, Rádio Universidade, 1958-1959), *Jazz* (M. Guimarães, RCP, 1959-1964), **Cinco Minutos de Jazz* (J. Duarte, RR, RC, RDP-Antena 1; iniciado em 1966), *Tempo de Jazz* (R. Calado, EN, 1958-1973), *A Grande Música Negra* (J. Duarte, J. N. Miranda, R. V. Bernardo, EN/RDP-Antena 1, 1974-1975), *Abandajazz* (A. Curvelo, J. Duarte, R. V. Bernardo, R. Neves, RC, 1980-1983), *Vivójazz* (P. Gil, RDP-Antena 1, 1980-1995), *Jazzofone* (R. Neves, RC, 1981-1986), *A volta da Meia-Noite* (J. Duarte, RC, 1986-1993), *Atéjazz* (José Navarro, R. V. Bernardo, CMR, RC, 1985-1987), *Os Clássicos no Jazz* (M. J. Veloso, RDP-Antena 2, 1989-1993; integrado na emissão *Opus 8/11*, foi o primeiro programa de jazz no «canal clássico» da RDP), *Quem Tem Medo de Charlie Parker?* (A. Curvelo, TSF, 1990-1993), *Um Toque de Jazz* (M. J. Veloso, RDP-Antena 2, desde 1993) e *Jazzosfera* (R. Neves, XFM, TSF, 1996-1998). **(iii) Programas de televisão.** A divulgação na televisão foi no início muito positiva. No princípio dos anos 60, quando os concertos eram raros, a RTP assumiu um importante papel com o programa **TV Jazz*, de M. J. Veloso. Desde então foram poucos e irregulares os programas dedicados ao jazz: *Aqui Jazz* (RTP, 1979-1980), *Jazz Magazine* (RTP, 1983), *Clube de Jazz* (RTP-2, 1984-1985) e *Jazz para Todos* (RTP-1, 1986), os quatro de L. Villas-Boas e D. Mendonça, e *Jazz, o Som da Surpresa* (RTP-2, 1986-1990), de P. Gil, que, face ao total alheamento por parte dos canais privados, foi, durante mais de uma década, o último programa de jazz periódico emitido pelas televisões portuguesas. Prática também há muito abandonada pela RTP, e nunca adoptada pelos canais privados, foi a da gravação regular de concertos (com especial atenção a festivais como o FIJC, Jazz Num Dia de Verão, Jazz em Agosto), cuja transmissão em diferido (embora na RTP-2, então com uma muito deficiente cobertura nacional) constituiu um importante meio de divulgação. Afastado da televisão e apenas tolerado na rádio (onde já dispôs de muito mais espaço), o jazz encontrou na imprensa o seu principal instrumento de divulgação (nomeadamente nos jornais *Diário de Notícias*, *Expresso* e *Público*), ensaiando também os primeiros passos na Internet. Desde 1997, *Jazzportugal* (www.jazzportugal.ua.pt), de J. Duarte, oferece uma vasta informação nacional e internacional e reúne um importante acervo internacional de ensaios e entrevistas. Quanto ao mercado discográfico, a sua pequena

dimensão é contrabalançada pela variedade e qualidade da oferta, em boa parte devido à acção dos distribuidores e importadores independentes. **(iv) Periódicos.** Foram raras e de vida curta as tentativas de divulgação através de publicações periódicas exclusivamente dedicadas ao jazz. A primeira iniciativa foi o boletim do CUJ, *Jazz*, (1958-1959), seguindo-se-lhe os boletins *O Jazz e o Zip* (1970-1971), para divulgação de uma rubrica homónima diária (integrada no programa *Tempo Zip* da RR), e *Cinco Minutos de Jazz* (1973-1974), que cumpriu idêntica função face ao programa radiofónico do mesmo nome. Dirigidos por J. Duarte, ambos os boletins eram mensais e de assinatura gratuita. Em 1975, o boletim informativo *HOT*, publicado pelo HCP, não ultrapassou os três números. A última publicação periódica foi a revista trimestral *O *Papel do Jazz* (1997-1998), da qual foram editados quatro números. **(v) Promotores.** Sem concertos, a divulgação do jazz ficaria reduzida à música gravada. À margem dos festivais, a oportunidade de ouvir jazz «ao vivo» em Portugal manteve-se ao longo dos anos confinada a escassos clubes (HCP, em Lisboa, e B-Flat, em Matosinhos, ambos ainda em actividade, e Luisiana Jazz Club, em Cascais, nos anos 60-70) e à acção de alguns promotores que, através de festivais e concertos, asseguraram a quase totalidade dos espectáculos realizados no país. Entre os principais promotores, o mais activo foi D. Mendonça, sócio de L. Villas-Boas, de 1974 a 1988, com quem organizou a maioria das edições do FIJC e dos concertos e festivais até àquela data. Da sua actividade nos últimos anos destaca-se o Estoril Jazz/Jazz Num Dia de Verão, o mais antigo dos festivais actuais. Rui Neves (director artístico de Jazz em Agosto entre 1985 e 1991, lugar a que regressou em 2000, e organizador de inúmeros outros concertos) e P. Gil (director artístico do Seixal Jazz e muito activo no circuito autárquico) são outras referências prioritárias nesta área. **(vi) Editoras discográficas.** Ao contrário do que desde há muito acontece em vários países do Velho Continente, favorecendo e contemplando músicos de jazz nacionais, pode afirmar-se, regra geral, que as filiais portuguesas das grandes *majors* e multinacionais discográficas raramente se interessaram de facto pela edição de músicos ou grupos portugueses de jazz. As excepções pontuais a esta regra referem-se a apostas em determinados trabalhos, porque porventura considerados de maior impacto comercial, mas mesmo assim com produção internacional, como é o caso dos vários discos realizados para as etiquetas Verve ou EmArcy (Polygram/Universal) sob a liderança da cantora Maria João e a que podem acrescentar-se, neste grupo, mais

dois únicos álbuns da responsabilidade de B. Sassetti e C. Bica. Já os vários discos realizados por A. P. Vargas para a EMI-VC e dois títulos de C. Martins para esta mesma editora são de produção exclusivamente portuguesa. Assim, no que respeita às editoras estrangeiras com implantação no mercado internacional, a muito recente e escassa discografia do jazz português fica a dever-se, no fundamental, a firmas independentes como a Enja, a A-Records/Challenge e a MA Recordings (com a empenhada participação da distribuidora Dargil) e, ainda, a Timeless, a Fresh Sound-New Talent e poucas mais. Papel especial foi desempenhado pela etiqueta Groove, pertencente à *Movieplay e dinamizada pelo saxofonista Naná Sousa Dias, que publicou um interessante conjunto de títulos de produção portuguesa, constituindo a primeira tentativa de criação de uma etiqueta exclusivamente dedicada ao jazz e que, a par das edições da Numérica (Porto), documenta parte significativa do jazz em Portugal nos anos 80-90. Entre outras editoras independentes portuguesas, o destaque vai ainda para a Orfeu [VER Arnaldo Trindade], Farol, Foco Musical, El Tatu e New Discoveries Records. Uma experiência prometedora mas tragicamente interrompida pela morte, em 2000, do seu principal responsável — o trompetista E. Santos — foi a da editora UpBeat Records, que dera início, pouco tempo antes, à produção de um conjunto de títulos de excelente qualidade.

Bibliografia: ABC (1926a) «Na época do jazz-band», ABC: *Revista Portuguesa* 299: 18; Id. (1926b) «Como nasceu o jazz-band», ABC: *Revista Portuguesa* 326: 18-19; Amorim, Guedes de (1931) *A bailarina negra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade; Archer-Straw, Petrine (2000) *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920's*. Londres: Thames and Hudson; Barbosa, José Miguel; Correia, João Lopes (s.d.) *Jazz em Portugal*. Prova de Aptidão Profissional, Escola de Música de Espinho [orientador: Paulo Gomes]; Barretto, Carlos (1998) «Improviso de um tom só», PJ 4: 38-40; Barros, Júlia Leitão de (1990) *Os night-clubs de Lisboa nos anos 20*. Lisboa: Lucifer Ed.; Clifford, James (1988) «Histories of the Tribal and the Modern» in *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; Id. (1998) «Some Like It Hot», *Pública*, Público (15 Mar. 1998); Curvelo, António (2001) «Notas (muito incompletas) sobre o jazz em Portugal: Da pré-história aos tempos modernos» in *Panorama da cultura portuguesa no séc. xx*. Porto: Fundação de Serralves; Domingues, Mário (1929) *O preto do charleston*. Lisboa: Guimarães Ed.; Duarte, José (1981) *João na terra do jazz*. Lisboa: Regra do Jogo; Id. (1994) *Jazz e outras músicas*. Lisboa: Cotovia; Ferreira, Reinaldo (1928) *A virgem do Bristol-Club*. Porto: Primeiro de Janeiro; Id. (s.d.) *A preto e branco*. Lisboa: Delta; Ferro, António (1924) *A idade do jazz-band*. Lisboa: Portugália [capa de Bernardo Marques]; Filipe, Laurent (1997) «Do motivo na improvisação (e outras coisas)», PJ 1: 60-62; França, José-Augusto (1991/1974) *A arte em Portugal no século xx (1911-1961)*. Venda Nova: Bertrand [3.^a ed.]; Herzfeld, Michael (1992) «La pratique des stéréotypes», *L'Homme* 121: 67-77; Jamin, Jean (1996) «In-

troduction à *Miroir de l'Afrique*» in Michel Leiris (ed.), *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard; Leiris, Michel (1971/1939) *Idade de homem*. Lisboa: Estampa; Martins, Miguel (1998) *Jazz e literatura*. Porto: Campo das Letras; Mendes, Carlos Jorge Branco (2002) *Manipulções e batuques: Recepção da cultura material africana e da música afro-americana em Portugal nas décadas de 1920 e de 1930*. Diss. de mestrado, FLUL; Miranda, José Nuno (1998) «Cascais, jazz», PJ 3: 12-22; 4: 7-23; Montalvor, Luis de (1929) «Josefina Baker», *Presença: Fôlha de Arte e Crítica* 19: 7; Monteiro, Adolfo Casais (1929) «Jazz», *Presença: Fôlha de Arte e Crítica* 19: 4; Navarro, António de (1927) «Charleston», *Presença: Fôlha de Arte e Crítica* 6: 6; Id. (1928) «Dancing ambiente», *Presença: Fôlha de Arte e Crítica* 14-15: 7; Rodrigues, António (1995) *António Ferro na idade do jazz-band*. Lisboa: Horizonte; Sassetti, Bernardo (1997) «A cultura afro-cubana em relação com o jazz», PJ 2: 64-65; Valente, Silvestre (1926) «Figuras de clubes e cabarets», ABC 286 [paginação não numerada]; Veloso, Manuel Jorge (1994) «Hot Clube: Local de culto do jazz português», *Revista da Música* 2; Id. (1994) «Quando "tocar de ouvido" já não chega, é preciso passar a saber "tocar por música"», *Revista da Música* 2.

MANUEL JORGE VELOSO (1, 3-7, 8, vi);

CARLOS BRANCO MENDES (2); ANTÓNIO CURVELO (8, i-v)

JOÃO Monteiro Grancha, **Maria** (n. Lisboa, 27 Jun. 1956). Cantora. Começou a cantar *jazz em 1983 quando entrou para a *Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, logo se estreando na sua orquestra com Zé *Eduardo. Ainda em 1983 formou o Quinteto Maria João e gravou o primeiro álbum, com um repertório de *standards*. No ano seguinte frequentou algumas aulas de Combo na Escola de Jazz do HCP. Marcada pela influência de Billie Holiday (e mais tarde por Betty Carter), cedo tentou criar o seu próprio estilo. Frequentes estadias na Alemanha, a partir de meados dos anos 80, deram-lhe uma crescente popularidade, actuando



Maria João. Teatro São Luiz. Lisboa, 22 Jun. 1985. Fotografia de Eduardo Tomé. Arquivo do Diário de Notícias.

em clubes, *rádio e televisão. Ganhou o prémio para o melhor grupo no Festival Internacional de Jazz de San Sebastian (1985) e cantou com muitos músicos radicados na Europa, mas foi a colaboração com a pianista japonesa Aki Takase, no final da década, que a consagrou internacionalmente, abrindo-lhe as portas dos festivais europeus. Desde então, actuou, e.o., com Miroslav Vitous, Nils-Henning Ørsted Pedersen, Charlie Mariano, David Friedman, Trilok Gurtu, Ralph Towner, Dino Saluzzi, Christof Lauer, Joe Zawinul. Em Portugal cantou no *Festival Internacional de Jazz de Cascais (1984) e na maioria dos festivais de jazz. Nos anos 90, consolidou a individualidade do seu estilo vocal (ultrapassando as técnicas mais clássicas do *scat*, através da exploração, essencialmente rítmica, da respiração e da percussão corporal), tendo regressado às parcerias com os músicos com que tocou em Portugal, em especial Mário *Laginha, ensaiando uma aproximação à *música tradicional portuguesa, com influências da música popular brasileira e da música urbana africana (em parte devido à sua ascendência materna moçambicana) e, posteriormente, das músicas de outras regiões marcadas pela colonização portuguesa. A empatia com M. Laginha e um repertório de originais do pianista aumentaram a projecção internacional do seu estilo intercontinental. Possui grande extensão tímbrica, explorada por uma invulgar capacidade improvisativa quer em «solo absoluto» quer no discurso colectivo. Refere como principais influências Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Al Jarreau, Amália *Rodrigues e Maria Callas.

Discografia: *Jazz como líder ou co-líder:* (1983) *Quinteto Maria João*. ORF-RT [LP]; (1991/1985) *Cem Caminhos, Quinteto de Maria João*. MOV/ORF-RT [CD/LP]; (1988) *Conversa, Quinteto de Maria João*. PHIL [LP] [grav. 1986-1987]; João, Maria; Takase, Aki (1988) *Looking for Love, Live at the Leverkusener Jazz Festival*. Enja [grav. 1987]; Takase, Aki; João, Maria; Pedersen, Nils-Henning Ørsted (1990) *Alice: Live at the Jazz Ost-West Festival Nurnberg*. Enja; [João, Maria]; Grupo Cal Viva (1991) *Sol*. Enja; João, Maria; Laginha, Mário (1994) *Danças*. Verve-POLY [grav. 1993]; João, Maria; Laginha, Mário (1996) *Fábula*. Verve-POLY [grav. 1995]; João, Maria; Laginha, Mário (1998) *Cor*. Verve-POLY; João, Maria; Laginha, Mário (1998) *Lobos, Raposas e Coitotes*. Verve-POLY; João, Maria; Laginha, Mário (2000) *Chorinho Feliz*. Verve-UNI. *Jazz como si-dewoman:* Filipe, Laurent (1995) *Ad lib(itum): Orquestra Som do Mundo: Vol. 1*. Groove-MOV; Vargas, António Pinho (1996) *A Luz e a Escuridão*. EMI [grav. 1995.]

ANTÓNIO CURVELO

JOÃO SAMPAIO FILHOS, LDA. Oficina de organaria situada em Lisboa com primeiras actividades de maior vulto a partir de 1935. Na continuação de João A. P. Sampaio, casa fundada em 1880 e dedicada a todos os tipos de intervenção em pianos e órgãos, a empresa João Sampaio (Filhos), chefiada pelos irmãos José

e Mário Ramos Sampaio, com instalações na Travessa do Monte, n.ºs 5-7 à Graça, começou a desenvolver projectos de restauro de órgãos. O engenheiro José, embora sem formação na área organística, mas com experiência e conhecimentos adquiridos em oficinas da especialidade na Europa do Norte e Central, dedicou-se empenhadamente e durante mais de 50 anos aos órgãos históricos existentes em Portugal. A actividade da J. Sampaio Filhos, Lda. em relação aos órgãos portugueses marca uma etapa importante na história organológica do país. Devido à necessidade de cuidar de instrumentos que se tornavam, em número cada vez maior, inoperacionais, os irmãos Sampaio viram-se muito procurados a partir de 1935. Particularmente significativa tornou-se a sua cooperação com o Ministério das Obras Públicas (Direcção dos Edifícios e Monumentos Nacionais), que assumiu, em muitos casos, a intervenção nos órgãos no interior das igrejas seculares e monásticas cujo restauro fazia parte do programa de recuperação posto em prática pelo Estado Novo. A partir dos anos 80 e devido às actividades exercidas por organeiros nacionais da nova geração, a importância da J. Sampaio Filhos, Lda. sofreu uma acentuada queda; após o falecimento de José R. Sampaio e trabalhos pontuais de reparação de pianos, a oficina chegou a cessar as suas actividades no início dos anos 90. As inúmeras intervenções realizadas pela J. Sampaio Filhos, Lda. abrangem instrumentos em todas as regiões de Portugal e limitaram-se, geralmente, à recuperação das substâncias históricas sem maiores modificações. Os trabalhos de maior volume registaram-se em Coimbra (capela da universidade, 1939; Santa Cruz, 1947/1976), Maфра (basílica, 1950/1971), Lisboa (Igreja de São Vicente de Fora, 1958/1976/1982; Igreja de Santa Catarina, 1963; Igreja de Santa Engrácia, 1967), Viseu (sé catedral, 1965), Lamego (sé catedral, 1974) e Guimarães (Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, 1981). Ver também: Construção de instrumentos musicais.

GERHARD DODERER

JOAQUIM, Manuel (n. Tinhela de Monforte, Valpaços, 21 Out. 1894; m. Coimbra, 28 Mar. 1986). Regente e musicólogo. De 1929 a 1937 foi regente da Banda do Regimento de Infantaria 14, em Viseu, tendo nessa qualidade desenvolvido um trabalho notável de apresentação de repertório sinfónico com *arranjos para *banda filarmónica nos concertos que dirigia. Passou à reforma em 1937, a fim de se dedicar exclusivamente à investigação. Foi um dos pioneiros do estudo e edição moderna da música portuguesa dos sécs. XVI e XVII, devendo-se-lhe a importante redescoberta e primeira

edição moderna do *Cancioneiro da Biblioteca Públia Hortênsia* de Elvas, assim como diversos artigos, em especial os que dedicou à história da música nas Sés de Elvas e de Viseu. **Obra literária:** (1928-1929) «Documentos para a história da música na Sé de Elvas», *Jornal de Elvas* 6: 53 e seguintes; (1940) *O cancionero musical e poético da Biblioteca Públia Hortênsia*. Coimbra: IAC; (1941-1942) «Nótulas sobre músicos e músicas antigas: A Missa de Faria do padre Manuel Mendes», *Música: Revista dos Alunos do Conservatório de Música do Porto* 1 (2): 11-14; 34-39; (1944) *Nótulas sobre a música na Sé de Viseu*. Viseu: Publicações da Junta de Província da Beira Alta; (1945) *Composições polifónicas de Duarte Lobo*. Lisboa: IAC; (1946) «Nótulas sobre músicos e músicas antigas: O "Asperges" do padre Manuel Mendes», *Música: Revista dos Alunos do Conservatório de Música do Porto* 5: 37-40; (1951) «Apontamentos de bibliografia musical, I: Um livro de Manuel Pousão», *Gazeta Musical* 1 (9): 4; (1951) «A missa "Pro Defunctis" de Manuel Mendes», *A Cidade de Évora*, Ano VIII. 8 (23-24); (25-26): 95-108; 251-288; (1953) *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila-Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança; (1955) «O passionarium de Fernandes Formoso (Lisboa, 1543)», *Arquivo de Bibliografia Portuguesa* 1 (2): 73-97. **Bibliografia:** Ribeiro, Mário de Sampaio (1941) «À margem do Cancioneiro de Manuel Joaquim: Notas e comentários», *Brotéria* 33: 383-417; Vila Maior, Manuela Alexina Meneses (2001) *Manuel Joaquim: Um contributo para a valorização do património artístico-musical português*. Diss. de mestrado, FLUC [2 vols.].

MANUEL CARLOS DE BRITO

JÓIA Anacleto, **Pedro** Filipe (n. Liège, Bélgica, 30 Mai. 1970). Violista. Iniciou os seus estudos musicais em 1977 na *Academia de Amadores de Música (Guitarra e Educação Musical), onde estudou com Paulo Valente Pereira. Em 1985 transferiu-se para o *Conservatório Nacional, concluindo o curso de Guitarra com Manuel *Morais. A música de Paco de Lucía despertou-lhe o interesse pelo flamenco e foi através da audição de fonogramas deste violista que se iniciou no estudo da técnica e das formas desse género musical. Inspirou-se igualmente na música para *viola de compositores espanhóis do início do séc. xx (Albéniz, Turina, Granados, Tarrada). Por sugestão de António *Chainho, frequentou cursos de Verão de «guitarra flamenca» realizados em Espanha, tendo estudado com Paco Peña e Gerardo Nuñez nos Encontros de Guitarra de Córdoba (1988-1989). A partir da década de 90 estudou com Manolo Sanlúcar, cujas abordagens modernas da «guitarra flamenca» e a aproximação a diferentes linguagens musicais viriam a marcar o seu estilo composicional e interpretativo. Leccionou Guitarra Clássica no Conservatório Regional de Loures (1990-1992) e, entre 1997 e o final do século, leccionou Guitarra Clássica e Introdução às Técnicas da Guitarra Flamenca, no curso de Música da Universidade de Évora. Fundou o seu grupo instrumental em 1994, com o qual gravou dois fonogramas com composições de sua autoria. A partir de 1996

integrou e assumiu a direcção musical do grupo Ciganos de Ouro, a formação portuguesa de *música cigana com maior projecção em Portugal e no estrangeiro. Foi, ao longo dos anos 90, o principal expoente do flamenco em Portugal, enquanto compositor e intérprete. Entre as técnicas de execução do flamenco que utiliza, destacam-se a «alcapua» (semelhante à técnica de execução do alaúde árabe), o «rasgueado» e o «picado». Partindo das estruturas do flamenco (sobretudo a *bolera*), criou novas sínteses, integrando nas suas composições elementos de outros domínios musicais como o *jazz e a *música erudita, resultando por vezes numa estética associada ao *nuevo flamenco*, apesar de ter procurado dissociar-se desse conceito no final do século.

Discografia: Ciganos de Ouro (1995) *La Casa*. MOV; (1996) *Guadiano*. FAR; (1999) *Sueste*. FAR.

PEDRO ROXO

JORDÃO, Adriano Eurico Santiago Nogueira (n. Lobito, Angola, 18 Set. 1946). Pianista. Fixou-se com a família em Portugal com um ano de idade. Iniciou os seus estudos musicais no final da década de 50, estudando piano, a título particular, com Abreu Mota e, a partir de 1963, com Helena Sá e *Costa. Após ter-se licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa (1963-1967), frequentou o curso superior de Piano no *Conservatório Nacional (1967-1969), na classe de Helena de Matos. Enquanto bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian, completou a sua formação nos EUA (1967) e no Conservatório Europeu (França), com Yvonne Lefébureno, no início da década de 70. Ganhava diversos concursos nacionais e internacionais, nomeadamente os primeiros prémios no Concurso de Piano da Covilhã (Prémio Beethoven, 1970), Concurso Internacional Debussy (França, 1972) e I Rassegna Internazionale Nuovi Interpreti Nuovi Compositori (Itália, 1975), e.o. Além da sua actividade enquanto concertista, dedicou-se também ao repertório vocal da música de câmara, fundando o agrupamento I Vocalisti, em 1989, juntamente com Theodor Paraskivesco, Ileana Cotrubas, Peter Schreier, Julia Hamari e Ionel Pantea. A sua actividade musical passou também pela organização e direcção artística de diversos *festivais de música, sendo de destacar o Festival da Casa de Mateus, o Festival Internacional dos Açores, o Festival Internacional de Música de Macau e os festivais de Lisboa e da Costa Verde. Apesar de o seu repertório ser bastante vasto, apresentou-se em recitais e concertos interpretando sobretudo repertório de compositores franceses. Na década de 90, foi condecorado com o grau de oficial pela Ordem das Artes e das Letras do governo francês, tendo igualmente recebido a medalha de mérito da

Soberana Ordem de Malta e a medalha de mérito do governo suíço.

Discografia: Jordão, Adriano; Epstein, David (dir.); M.I.T. Symphony Orchestra (1991) *Two Concerts for Piano and Orchestra*. MOV; Prats, Olga (pf.); Vital, Clélia (vlc.); Jordão, Adriano (pf.) (1994) *Lopes-Graça: Obra para Piano, Obra para Violoncelo e Piano*. EMI-VC; AAVV (1997) *Pianistas Portugueses*. BMG; AAVV (1998) *Antologia de Intérpretes em Concerto*. Fgle.

SÓNIA SILVA

JORGE Pereira Rodrigues, **Carlos** (n. Funchal, 20 Mai. 1956). Construtor de cordofones sediado no Funchal. Frequentou o curso de Artes Visuais da Escola Industrial e Comercial do Funchal (actual Escola Secundária Francisco Franco), entre 1973 e 1976. Integrou a Oficina de Instrumentos Musicais do Conservatório de Música da Madeira (1978-1982), um grupo informal que pretendia transformar-se em associação, dedicada à recolha e divulgação da música e dos instrumentos tradicionais, projecto que não foi concretizado. Em 1980-1981 frequentou um estágio de reparação de instrumentos musicais na oficina de Santos Beirão, em Lisboa. Na Madeira, teve um segundo estágio de restauro de instrumentos de arco sob orientação de Joaquim *Grácio (1981), que despertou o seu interesse pelo fabrico de instrumentos tradicionais, tendo participado igualmente num curso de *construção de instrumentos sob orientação do austríaco Ernest Wiblyts. No ano seguinte, frequentou o curso médio de talha na Fundação Ricardo Espírito Santo, em Lisboa. Em 1981 integrou um grupo de trabalho que organizou a Primeira Mostra de Instrumentos Musicais Populares da Madeira, com exposições itinerantes pela ilha. Em 1983 fundou a sua oficina particular, sediada em sua casa, onde começou a construir instrumentos para amigos. Alargou a sua oferta aos grupos de *música tradicional, às *tunas e, mais tarde, aos *ranchos folclóricos, bem como a outros clientes em Portugal continental e no estrangeiro. Em 1985 foi premiado pela sua partici-



Carlos Jorge Rodrigues na sua oficina. Funchal, Madeira, 1999. Fotografia de Rui Camacho. Arquivo fotográfico do INET-MD.

pação na 1.ª Exposição Regional de Artesanato, organizada pelo Instituto do Bordado, Tapeçaria e Artesanato da Madeira. Em 1992 abriu uma oficina no Beco dos Frias, no Funchal. Dedicase exclusivamente à construção e reparação de cordofones: viola [VER Violas regionais] de arame, *rajão, *braguinha, *bandolim, *bandola, *bandoloncelo, *viola francesa. A par do fabrico de instrumentos-padrão, criou instrumentos pouco usuais, quer pelas suas formas quer pelos materiais usados. O seu trabalho é inovador no arquipélago da Madeira pela preocupação com a padronização das medidas dos instrumentos, aplicação de critérios científicos na afinação, selecção de materiais que garantam a melhor sonoridade, leveza e qualidade estética dos instrumentos. Alguns instrumentos que fabricou estão expostos no Museu Etnográfico da Madeira.

Bibliografia: Camacho, Rui (1993) «Os violeiros da Madeira», *Revista Xarabanda* 3: 5-21.

JORGE TORRES E RUI CAMACHO

JOSÉ Galopim de Carvalho, **Francisco** (n. Évora, 16 Ago. 1924; m. Lisboa, 31 Jul. 1988). Cantor. Foi um dos mais destacados cantores do universo da *canção ligeira entre as décadas de 50 e 70. Desenvolveu uma parte da sua carreira artística no Brasil, onde se tornou uma referência da música portuguesa. Começou a cantar em público em festas do liceu de Évora e participou em peças de *teatro de revista nessa cidade. Fixou-se em Lisboa para estudar Engenharia Civil, curso que não concluiu, dedicando-se à actividade musical e frequentando o Centro de Preparação de Artistas da Rádio da Emissora Nacional (1948). A frequência do Centro permitiu-lhe adquirir visibilidade nos *media*, transformando-se, em pouco tempo, num cantor de sucesso, em particular junto do público feminino. Em 1951, deslocou-se a Espanha para gravar o seu primeiro fonograma, que incluía a canção *Olhos castanhos* (let. e mús. Alves *Coelho «filho»), o compositor mais influente nesta fase da sua carreira), que se tornou no seu maior sucesso. Em 1952, realizou novas gravações fonográficas em Espanha e participou na revista *O Papão vai-te embora* (com Hermínia *Silva, Dez. 1951-Mar. 1952). Em 1954 fixou-se no Brasil, onde desenvolveu o seu perfil profissional. Actuou para as comunidades portuguesas e em várias emissoras de *rádio e televisão: Tupy, TV Rio e Continental, onde protagonizou o programa *Figura de Francisco José*, em 1960, o que contribuiu para o seu reconhecimento pelo público. Esta visibilidade foi reforçada pela edição de *A Figura de Francisco de José*. Em 1960 regravou a canção *Olhos castanhos*, o fonograma mais vendido no país durante o ano de 1961. O seu sucesso mediático tornou-o no mais reconhecido intérprete português no Bra-



Francisco José na capa da partitura do bolero Quatro palavras. Música e letra de Alves Coelho, filho. Edições Sassetti, 1950. Museu Nacional de Teatro.

sil. A partir de então, começou a editar regularmente fonogramas, tendo apenas uma pequena parte sido distribuída em Portugal. Enquanto mantinha a sua carreira artística, geriu, em parceria com um irmão, o restaurante Adega de Évora (Rio de Janeiro). Nesse país também contribuiu para o início da carreira de Dino *Meira, contratando-o enquanto acompanhador (viola). Em 1964, durante uma visita a Portugal, acusou a RTP, num programa em directo, de favorecer financeiramente os artistas estrangeiros em detrimento dos portugueses. Em consequência dessa acusação teve vários problemas com as autoridades (tendo sido sujeito a interrogatório e processado judicialmente por injúria e difamação), que resultaram na proibição de actuar na RTP (durante 16 anos), condicionando as suas actuações em Portugal e atraindo a atenção da PIDE nas suas deslocações ao país. Na década de 70 começou a gravar versões em português de canções italianas celebrizadas pelo festival de San Remo (*Guitarra toca baixinho/Chitarra Suona Più Piano* e *Eu e tu/Un Grande Amore... e Niente Più*), editados pela Phonogram [VER Polygram], cujo sucesso contribuiu para o relançamento da sua carreira em Portugal e para o seu regresso definitivo ao país após o 25 de Abril de 1974. Manteve as suas actuações durante algum tempo e gravou o seu último fonograma em 1983. Todavia, favoreceu outras actividades, tendo concluído o curso de Matemática e leccionado na Universidade da Ter-

ceira Idade (Lisboa). Alguns dos maiores sucessos da sua carreira foram *Olhos castanhos*, *Maria Morena*, *Encontro às dez* (do repertório de Rui de Mascarenhas), *Estrela da minha vida* e *Eu e tu*. A principal marca do seu estilo interpretativo consiste no *vibrato* intenso na emissão das vogais e na clareza da enunciação do texto.

Discografia: (1989) *Álbum de Recordações*. POLY; AAVV (1993) *As Melhores Baladas da Música Portuguesa: Vol. 2*. PHI-POLY; (1993) *O Mundo Romântico de Francisco José*. POLY.

JOÃO SILVA

JOSÉ Lopes Lampreia, **António** (n. Setúbal, 29 Jan. 1929; m. Lisboa, 20 Dez. 2003). Autor de letras. Um dos mais prolíficos autores no âmbito da *música ligeira desde a década de 60. Aos dez anos fixou-se com a família em Lisboa, onde estabeleceu o seu primeiro contacto com o *cinema, particularmente com os filmes musicais americanos. Ainda na infância criava letras em português para as canções em inglês que conhecia do cinema. Trabalhando desde a adolescência, completou o segundo ano da Escola Comercial e tentou mais tarde enveredar pela carreira de cantor. Em 1956 inscreveu-se no Centro de Preparação de Artistas da Rádio da Emissora Nacional (EN), onde conheceu Artur *Garcia, António *Calvário, Simone de *Oliveira, Madalena *Iglésias e Maria de Fátima *Bravo, e.o., cantores com os quais viria a colaborar posteriormente. Integrou o elenco de variedades da EN e o Quarteto Scalabis do Clube Radiofónico de Portugal, tendo actuado e gravado fonogramas a partir de um repertório de canções estrangeiras para as quais escreveu letras em português, tendo como referências as letras de Linhares *Barbosa, Frederico de *Brito, Silva Tavares, Aníbal Nazaré, José *Galhardo, e.o. Foi na escrita de versões portuguesas de êxitos estrangeiros que se notabilizou, tendo igualmente escrito para canções originais de compositores portugueses, entre os quais Tavares *Belo, Nóbrega e *Sousa, Ferrer *Trindade, Joaquim Luís *Gomes, Shegundo *Galarza, Jorge *Machado e Arlindo de *Carvalho. Obteve o seu primeiro êxito com a canção *Rua sem luz* (1959) (mús. Nóbrega e Sousa; int. M. de F. Bravo), a que se seguiu um período de grande notoriedade, tendo escrito para inúmeros intérpretes portugueses e estrangeiros, entre os quais Amália *Rodrigues, Tony de *Matos, Marco *Paulo, Agostinho dos Santos, Fafá de Belém, Adamo, Juan Manuel Serrat e Júlio Iglésias. O seu êxito ficou demonstrado pelos prémios que ganhou em eventos como o Festival da Canção Portuguesa (1960, 3.º prémio), o Festival da Canção da Costa Verde (1967, 2.º e 4.º prémios; 1968, 2.º prémio), o Festival Hispano-Português La Cancion del Duero (1967, 4.º prémio; 1970, 3.º prémio) e o

Festival Internacional da Canção do Atlântico (1969 e 1970, 2.º prémio). Participou ainda em várias edições do Festival da Canção da Figueira da Foz e em festivais internacionais entre os quais o Festival da Canção de Barcelona (1967 e 1971), o IV Festival Internacional da Canção Popular do Rio de Janeiro (1968), o Festival da Canção do Mundo Celta (1969), o Festival Internacional de Andorra (1969) e os I e II festivais da Canção Latina no Mundo (1969 e 1970). Apesar do sucesso alcançado, a escrita de letras não constituiu a sua actividade profissional. No final dos anos 60 começou a trabalhar na empresa Grande Feira do Disco, aproximando-se assim do meio discográfico. Conotado com o *nacional-cançonetismo, reduziu a sua actividade de letrista durante a década de 70, retomando-a nos anos 80, altura em que contribuiu para a revitalização da carreira de M. Paulo, que cantou muitos dos seus textos, entre os quais *Eu tenho dois amores* (1980), *Joana* (1988), *Maravilhoso coração e Taras e manias* (1991). Com um percurso consolidado pelas participações na *rádio, televisão e por uma curta passagem pelo *teatro de revista, escreveu ainda para as *marchas populares de Lisboa, tendo vencido as edições de 1994 e 1997. Do seu vasto repertório constituído por mais de 1000 canções destacam-se *De cá para lá*, *Sombras da madrugada*, *Cada qual*, *Procuo e não te encontro*, *Nasci contra o vento*, *Agora ou nunca*, *Alta roda* e *Como o tempo passa*.

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

JOVENS DO HUNGU. Grupo musical angolano formado na região de Luanda em 1989 e sediado em Portugal desde 1993. A sua abordagem sustenta-se na música e dança de origem quimbunda (nomeadamente no desempenho de géneros performativos como o *sembe, a *rebita, a *dituika*, o lamento, a *kazukuta* e a *kolapanga*), mas integra igualmente elementos musicais e coreográficos de outras áreas culturais do país. Com a excepção da *harmónica, utilizam em exclusivo «instrumentos tradicionais» quimbundos: dois tambores, os *ngomas*, com diferentes afinações — o «tambor baixo», com um registo grave, e o «tambor alto» ou «tambor-ritmo», com um registo agudo; a *mpuuta*, um pequeno tambor de fricção; a *dikanza*, conhecida no contexto português e brasileiro como *reco-reco; o apito; o *bate-bate*, uma cana de bambu seco,

percutida por um pequeno pau; e finalmente o instrumento que dá o nome ao grupo, o *hungu* (também *ungu* ou *wungu*), um arco, cujas extremidades prendem uma única corda, tendo uma cabaça como caixa de ressonância; enquanto uma mão percute essa corda com uma vara, a outra dedilha-a; o som é modelado, aproximando ou afastando do peito a caixa de ressonância. A falta de meios que viabilizassem a continuidade do grupo em Angola contribuiu para a decisão de emigrar. Em Portugal, além de edições discográficas, o grupo tem actuado em diversos festivais e concertos que têm como mote a «multiculturalidade» e as expressões culturais dos imigrantes africanos no país, realizando frequentemente digressões nos continentes europeu, africano e americano. As suas composições reflectem estruturas da música da África subsariana. Constituem-se, geralmente, por um padrão rítmico repetido que sustenta a parte vocal, executada de acordo com um esquema de «chamada-resposta», no qual uma voz solista desempenha a melodia e a poesia com variações e até alguma improvisação, enquanto o coro responde com um padrão melódico fixo.

Ver também: Migração, Música e.

Discografia: (1995) *Sembele*. STR; (1997) *Sons e Sabores*. Grav. de campo do INET, FCSH-UNL, Arquivo Sonoro; (1998) *Tuana Ndenge*. STR.

RUI CIDRA

JOYCE, António Avelino (n. Lisboa, 1 Dez. 1888; m. Lisboa, 15 Jan. 1964). Regente, compositor, crítico de música e folclorista. Nasceu e viveu no Largo do Picadeiro, n.º 9 (próximo do *Teatro Nacional de São Carlos), onde seu avô, António Cardoso Avelino (1825-1889), músico e conselheiro do rei D. Luís, administrava a Casa de Bragança. Aprendeu a tocar violino com o maestro Victor Hussla e frequentou a Real Academia de Amadores de Música (Rudimentos Musicais, Harmonia e Violino) [ver Academia de Amadores de Música]. Integrou a Grande Orquestra Portuguesa dirigida por Michel'Angelo *Lambertini como primeiro-violino (1906). Formou-se em Direito na *Universidade de Coimbra (1906-1912). Ocupou cargos administrativos como governador civil de Bragança, secretário-geral do Governo Civil de Lisboa, secretário da presidência de Teixeira Gomes e depois de Afonso Costa e secretário-geral do Governo Civil de Castelo Branco e do Porto.



António Joyce. Coimbra, 1909. Fotografia de Raphael Tinoco. Colecção de José Joyce.

Reorganizou e dirigiu o *Orfeão Académico de Coimbra (OAC) entre 1908 e 1912, tendo como mentores João *Arroio e António *Arroio. Deslocou-se a França (1911) com o OAC, numa apresentação que alcançou reconhecimento público. Projectou no *orfeão o ideal da filantropia e da acção social. Recolheu *música tradicional que utilizou como base para a composição de uma rapsódia coral a quatro vozes intitulada *Canções portuguesas*. A rapsódia serviu como esboço de um *cancioneiro «popular marítimo», reforçando o que considerava a «cultura épica e nobre», por oposição ao *fado, «de baixos costumes». A propósito do *Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal (1938), publicou o «Relatório do Júri Provincial da Beira Baixa: IV — Acerca das canções populares de Monsanto e Paul» no periódico *Ocidente*, em 1939. O relatório inclui transcrições musicais das suas recolhas, tendo ficado conhecido como «Cancioneiro de António Joyce» e inspirado Cláudio *Carneiro e Ernesto *Halffter a harmonizar algumas das melodias editadas. Na apresentação do Concurso, Joyce ensaiou grupos corais, tendo dirigido na igreja do Paul harmonizações corais a quatro vozes das canções recolhidas. Foi director artístico no período experimental da Emissora Nacional (1934-1935) [VER Rádio]. Em 1939 mudou-se para o Porto, onde foi comentador no Emissor Regional do Norte (programa *Palavras e Música*). Em 1945 regressou a Lisboa como crítico musical de espectáculos nas publicações *O Século*, *Capital*, *Diário de Notícias* e *Atlântida*. Foi co-fundador do *Círculo de Cultura Musical e da *Sociedade de Concertos de Lisboa.

Ver também: Etnomusicologia; Folclorização.

Obra literária: (1939) «Relatório do Júri Provincial da Beira Baixa: IV — Acerca das canções populares de Monsanto e Paul», *Ocidente* 4 (9): 99-121; (10): 276-466.

Bibliografia: Branco, Jorge de Freitas (1994) «A propósito da presente reedição» in Teófilo Braga, *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições: I*. Lisboa: Dom Quixote; Caseiro, Virgílio Alberto Valente (1992) *O Orfeão Académico de Coimbra: Causas determinantes, objectivos e evolução*. Diss. de mestrado, FLUC; Coelho, Furtado (1964) «A morte de António Joyce», *AM* 23: 646-651; s.a. (1965) «Recordando António Joyce, fundador do Orfeão de Coimbra», *Diário Popular* (13 Jan.): 20.

Discografia: Joyce, António; Orfeão Académico de Coimbra (s.d.) *Canções da Nossa Terra*. HMV [EP].

ANA CRISTINA BRISSOS

JÚNIOR, Rui (Rui Romão de Melo Araújo) (n. Vila Nova de Gaia, 23 Abr. 1956). Percussionista e



Rui Júnior. Évora, 1999. Fotografia de António Carrapato cedida pelo biografado.

compositor. Desde criança começou a interessar-se por música, tocando *caixa a partir dos seis anos e mais tarde bongós, congas e *tabla*, entre outros instrumentos de percussão. Emigrou com os pais para a Alemanha aos seis anos, regressando a Portugal cinco anos mais tarde. Aos 19 anos foi para Marrocos, França e depois Bélgica, onde estudou percussão com Mustapha El Iraki e Lou MacConnell (1980-1981). Após o seu regresso a Portugal em 1982, foi professor na Escola de Jazz do Porto entre 1986 e 1987, tendo integrado diversos projectos de *jazz, *música popular portuguesa e recriação da *música tradicional, com especial destaque para a sua colaboração em fonogramas de Júlio *Pereira, *Fausto, José *Afonso, José Mário *Branco, Sérgio *Godinho, Janita *Salomé, *Vitorino, Rão *Kyao, Jorge *Palma, António Pinho *Vargas, Amélia *Muge, João *Afonso e Carlos *Barretto, e.o. Foi fundador e líder do grupo de percussões O Ó Que Som Tem?, tendo editado fonogramas dedicados aos instrumentos de percussão (1983, 1996 e 1998). Compôs a música do bailado *See Under X* (Ballet Gulbenkian, 1997) e foram utilizados excertos dos seus fonogramas nos bailados *Canto luso* (Companhia Nacional de Bailado) e *Mazurka fogo* (Pina Bausch, Festival dos 100 dias, Expo 98). Em 1996 criou o projecto Tocá Rufar, destinado a promover o *bombo e a caixa junto de crianças e jovens. Foi director artístico de eventos que mobilizaram um número elevado de músicos: O Dia do Meio da Expo 98 — A Festa dos Tambores (com c. 800 intervenientes); Dia do Bombo, espectáculo no âmbito da Expo 98 (com 300 alunos de escolas básicas e secundárias da área de Lisboa); o Dia de Portugal na Expo 2000 de Hannover

(com 21 agrupamentos musicais). Desde 1997 dirige e orienta acções de formação e instituições que visam o ensino e a divulgação de instrumentos de percussão (oficinas de percussão Tocá Rufar, Centro de Artes e Ideias Sonoras, Escola de Música Tocá Rufar, Associação dos Amigos do Tocá Rufar e Companhia Wok — Ritmo Avassalador). Nas suas composições, utiliza padrões rítmicos característicos de géneros coreográficos portugueses (*chula, *malhão, *vira, e.o.) e de outras culturas musicais (sobretudo do Norte de África), como *ostinato* e/ou como ponto de partida para a improvisação, acrescentando-lhes variações, misturando-os ou sobrepondo-os com padrões rítmicos e melodias de várias tradições musicais, efeitos sonoros, sons da natureza, etc. Compositor e percussionista eclético, contribuiu para a revivificação do bombo e da caixa de tradição portuguesa (instrumentos para os quais criou linguagens e funções novas) e para a valorização e autonomização da percussão.

Obra musical: *See Under X* (1997); Lisboa, FCG, 1997. FAR, 1998.

Discografia: Pereira, Júlio (1993/1981) *Cavaquinho*. CNM/DIAP-SST [CD/LP]; Rui Júnior, O Ó Que Som Tem? (1983) *Rui Júnior / O Ó, Que Som Tem?* DIAP-SST [LP]; Kyao, Rão (1989/1984) *Estrada da Luz*. VER-POLY [CD/LP]; Navegante (1994) *Navegante*. MOV; Rui Júnior e O Ó Que Som Tem? II (1996) *Ó Tambor*. FAR; Branco, José Mário (1997) *Ao vivo em 1997*. EMI-VC; Godinho, Sérgio (1997) *Domingo no Mundo*. EMI-VC; Rui Júnior e O Ó Que Som Tem? II (1998) *O Mundo não Quer Acabar*. FAR; *Suite da Terra* (1998) *Suite da Terra*. FAR.

FILOMENA BENILDES

JUNOT, Lucas Rodrigues (n. Santos, Brasil, 20 Jan. 1902; m. Santos, 29 Ago. 1968). Guitarrista e cantor. Fixou-se em Coimbra com a sua família (1914), onde frequentou os estudos liceais e a universidade, tendo-se licenciado em Matemática (1927). Começou a cantar e a tocar *guitarra com Francisco da Silveira Moraes (1915-1916), apresentando-se em público por volta de 1920. Durante a sua licenciatura integrou o naipe de violas da *Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC) e, desde 1925, o Grupo de Fados e Guitarradas do mesmo organismo. No mesmo ano, fixou residência em Angola, onde permaneceu até 1929. Realizou diversas digressões, nomeadamente em Espanha, acompanhando o *Orfeão Académico de Coimbra e a TAUC (em digressão simultânea) e em 1925 ao Brasil, igualmente com a TAUC,

sob a direcção artística de Manuel da Câmara Leite, integrando um grupo de fados com os guitarristas Paulo de *Sá e Artur *Paredes, o violista José Monteiro da Rocha Peixoto e os cantores José Paradela de *Oliveira e Agostinho Fontes. Em 1927, gravou para a Columbia, em Londres. Fixou residência no Brasil em 1929, onde animou uma tertúlia académica em São Paulo. Beneficiando de uma bolsa de estudos da *Fundação Calouste Gulbenkian, regressou a Portugal em 1967. Com um registo de voz agudo de timbre anasalado, o seu estilo interpretativo inspira-se no de António *Menano, sobretudo no que respeita à extensa utilização do tempo *rubato*, das suspensões e dos *portamento*.

Bibliografia: AAVV (1970) *Boletim da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra* 10: 27-34; AAVV (1970) *Jornal Novidades* (1 Ago.); Carvalho, José Anjos de (2003) *Registos fonográficos do estudante brasileiro Lucas Junot* [texto não publicado]; Freitas, Divaldo Gaspar de (1972) *Emudecem rouxinóis do Mondego*. São Paulo: Editora Comercial Safady; Monteiro, Maria do Amparo Carvas (2000) «Considerações a respeito das relações musicais entre Coimbra e o Brasil» in *Kongress Brasil-Europa 500 Jahre: Musik und Visionen*. Köln: I.S.M.P.S./V. Köln; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Alfragide: Ediclube [2 vols.].

Discografia: AAVV (1994) *Arquivos do Fado: Vol. 2: Fado de Coimbra (1926-1930)*. TRADS; (s.d.) *Fado dos Passarinhos (mais conhecido por «Passarinho da Ribeira»)*. Columbia [78 rpm]; (s.d.) *Fado Rezende*. Columbia [78 rpm]; (s.d.) *Fado Santa Clara*. Columbia [78 rpm]; (s.d.) *Um Fado de Coimbra*. Columbia [78 rpm]; (s.d.) *Vira de Coimbra*. Columbia [78 rpm].

AMPARO CARVAS E VIRGÍLIO CASEIRO

JUVENTUDE MUSICAL PORTUGUESA (JMP). Associação cultural sem fins lucrativos de âmbito nacional, com sede em Lisboa, constituída informalmente em meados de 1948 e oficializada em 1949. A JMP está filiada desde a sua fundação na Fédération Internationale des Jeunesses Musicales (FIJM), criada em 1945,

com sede em Bruxelas. O movimento das Juventudes Musicais tem como objectivos gerais estatutários a difusão e o encorajamento da prática e da arte musicais entre a juventude e a cooperação internacional no domínio cultural, envolvendo jovens de diversas origens. Na ausência de um estudo de conjunto sobre as actividades da JMP, cujo acervo documental se encontra disperso (sedes sociais de Lisboa e do Porto, arquivos particulares, espólio confiado ao ex-IPPC depositado na Biblioteca Nacional), facultase aqui um enquadramento geral baseado na documentação lacunar disponível. A JMP



Lucas Junot. Coimbra, 1922. Colecção de Amparo Carvas.

tem exercido as suas funções através dos seus corpos directivos centrais, de delegações regionais com autonomia administrativa e de agências locais. A primeira delegação foi a de Sesimbra, criada em 1954, a que se seguiram, ainda nessa década, Santarém, Coimbra e Porto (esta última constituída como colectividade independente, a Associação da Juventude Musical Portuguesa do Porto); as delegações de Braga e Ponta Delgada surgiram nos anos 60, e a de Viseu, em 1970. Na dependência da sede foram criadas agências, no início dos anos 60, em várias instituições de ensino de Lisboa (Liceu Charles Lepierre, Colégio Valsassina, Instituto Superior Técnico, Faculdade de Letras e Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras) e, em 1975, em Sines e na Covilhã. Na dependência do Porto foram criadas agências em Póvoa de Varzim, Vila Nova de Famalicão, Santo Tirso, Vila Real, Trofa, Viana do Castelo, Vila do Conde e Vila Nova de Gaia. Algumas destas delegações e agências tiveram existência efémera, destacando-se, pela sua actividade na organização de concertos durante a década de 60, as delegações do Porto e de Coimbra, acabando esta última por ser dissolvida, por inactividade, em 1974. Surgida de um movimento de jovens músicos, em que se incluíam os compositores Joly Braga Santos, Filipe de Sousa e Maria de Lourdes Martins, a JMP teve como primeiro presidente da direcção João de Freitas Branco (1949-1973), que foi também presidente da FIJM em 1967-1968. Seguiram-se-lhe João de Freitas Branco Paes (1973-1975), Maria Regina de Vasconcelos (1975-1979), Luís Filipe Pires (1979-1983), José Manuel Bettencourt da Câmara (1983-1985), Manuel Pedro Ferreira (1985-1987), Miguel Henriques (1987-1993) e Emanuel Frazão (desde 1993). As listas dos corpos directivos (direcção, conselho fiscal e mesa da assembleia geral), eleitas bianualmente, têm sido elaboradas tendo em conta a disponibilidade dos sócios e a experiência anterior, havendo normalmente alguma continuidade. Embora legitimada democraticamente por escrutínio secreto, a sucessão das presidências tem realmente tido na sua base o convite pessoal do presidente em exercício, regra que sofreu uma única excepção, em 1985. Em 1987, também excepcionalmente, o presidente cessante continuou a participar, como vogal, numa nova equipa directiva. A vida da associação pode ser dividida em sete períodos: 1949-1959 (afirmação), 1960-1968 (consolidação), 1969-1974 (transição), 1975-1979 (readaptação parcial), 1979-1985 (crise), 1985-1989 (renovação geracional e programática) e de 1990 em diante (reorientação pragmática). No arranque fulgurante da associação teve alguma

importância não só a apetência dos jovens por novos horizontes artísticos como o interesse da FIJM, que se traduziu na realização em Lisboa, em 1951, do VI Congresso das Juventudes Musicais. A primeira década foi uma fase de expansão e de crescente afirmação no meio cultural erudito, baseada num programa apostado na divulgação musical entre sócios (cujo número rapidamente superou os dois milhares), através, por um lado, de conferências, sessões fonográficas e concertos (em teoria, um mínimo de oito, mas, na prática, 11 ou mais) e, por outro lado, da circulação impressa de informação actualizada (publicação de 37 números do boletim *Juventude Musical* entre Out. 1950 e Nov. 1957). Progressivamente, através de ofertas, formou-se na sede uma biblioteca e uma fonoteca acessíveis aos sócios. Foi também nesta fase, de 1950 em diante, que se tornaram correntes os concursos internos para sócios praticantes de piano, violino, canto e outras modalidades (entre os nomes revelados nestes concursos, contam-se os de Maria João Pires, Adriano Jordão e Luís Filipe Pires). Em 1958 foi constituído o Coro da JMP, sob a direcção de Vasco Brederode, e lançou-se a revista *Arte Musical* (3.ª série), que substituiu o boletim associativo e assumiu grande importância no meio. A expansão do número de sócios e das actividades reflectiu-se no incremento do movimento financeiro: de um exercício que movimentou, em 1949-1950, a soma total de 45 450\$00 (aproximadamente 227 euros), atingiu-se progressivamente o montante de 175 672\$00 (aproximadamente 878 euros), em 1954-1955, e de 278 810\$00 (aproximadamente 1394 euros), em 1959-1960. Ao período de afirmação inicial seguiu-se, na década de 60, uma fase de consolidação (sempre centrada na realização regular de concertos para sócios), que culminou em 1968 com a organização do XXII Congresso Mundial das Juventudes Musicais. O movimento financeiro manteve-se relativamente estável, atingindo, em 1967-1968, a verba de 385 824\$00 (aproximadamente 1929 euros) (sem contar com 709 993\$00 (aproximadamente 3550 euros) dispendidos no congresso). A participação de uma geração mais nova levou à divulgação do dodecafonismo nas páginas da *Arte Musical* e permitiu, p.ex., a constituição em 1962 de uma efémera orquestra de sopros, dirigida por Álvaro Cassuto. No entanto, dificuldades de vários ordens levaram, em 1967, a um primeiro interregno na publicação da *Arte Musical*. Também a partir dessa data, verificou-se uma tendência para a diminuição do número de sócios, que passou, em dois anos, de 2312 (em 1967) para 1874 (em 1969). Este declínio deve pôr-se em relação com a concorrência, no domínio da oferta de concertos, da Fundação

Calouste Gulbenkian (FCG). Assim, a eleição de J. de F. Branco como presidente da FIJM e a organização do respectivo congresso em Lisboa culminaram a fase de consolidação, mas ocorreram já num momento de preocupação relativamente ao futuro. Os Concertos em Diálogo, patrocinados pelo Banco Fonsecas & Burnay entre 1969 e 1971, permitiram uma breve recuperação; em 1970 publicou-se um número duplo da *Arte Musical* e a direcção do Coro da JMP, confiada desde 1964 a José Cerqueira Aquino, passou a ser assumida por Francisco d'Orey, que lhe imprimiu grande dinamismo, dando atenção à música antiga e iniciando recolhas de *música tradicional. A oferta pedagógica começou também a ser alargada. Contudo, a mistura de declínio da vida associativa e de renovação pontual das actividades, em busca de um modelo alternativo de intervenção cultural, iria caracterizar a década de 70. No Outono de 1973, após três anos de interregno, foram publicados os últimos números da 3.^a série da *Arte Musical*. Depois do 25 de Abril de 1974, as experiências de renovação viriam a multiplicar-se: ainda em 1974, começaram as sessões de animação musical promovidas pela JMP em escolas do ciclo preparatório, que foram retomadas, por razões financeiras, só dois anos depois; em 1975, na sequência de um conflito que levaria à extinção, em 1977, do Coro da JMP, surgiu o Grupo de Recolha e Divulgação de Música Popular (GREDIMUP), posteriormente *Almanaque (1979); a partir de 1978, a oferta da JMP no domínio do *ensino da música ganhou maior importância; deram-se na mesma altura os primeiros passos na produção própria de espectáculos músico-teatrais, concebidos por Ricardo Pais e Ribeiro da *Fonte (*Saudades*, 1978) e Constança *Capdeville (*Vamos satiear*, 1978-1979); em 1978 foi organizado em colaboração com a FIJM, em cujo *bureau* a JMP tinha então assento, um Simpósio Internacional de Animação Musical, e utilizou-se pela primeira vez a televisão com fins de divulgação, através do programa *Binário* na RTP, realizado por José Nascimento e concebido por Yvette Centeno, Ribeiro da Fonte, Constança Capdeville e António Wagner *Diniz. Ao longo de toda a década continuou a oferecer-se aos sócios uma série de concertos (normalmente pouco mais de uma dezena por ano). O movimento financeiro, na aparência, estagnou: a verba do exercício de 1969-1970, 474 519\$00 (aproximadamente 2373 euros), foi semelhante à do de 1979-1980, 474 119\$00 (aproximadamente 2371 euros); atendendo, porém, à forte inflação que caracterizou os anos 70 (e a primeira metade da década seguinte), é inevitável concluir que a capacidade de intervenção cultural da JMP decaiu, salvo iniciati-

vas pontuais, de forma brutal, apesar dos esforços das sucessivas direcções no sentido de encontrarem fontes de financiamento. A instabilidade política de então explica parcialmente este facto. Em 1980-1981, pela primeira vez, a direcção organizou só quatro dos oito concertos por ano prometidos aos sócios em 1950. A tensão entre os agentes de renovação interna, maioritariamente jovens, e a direcção associativa levou ao aparecimento, nas eleições para os corpos gerentes de 1981, de duas listas concorrentes, presididas por Helena *Pimentel e Filipe Pires. O resultado, favorável por pouco à direcção cessante (de Filipe Pires), esteve na base da criação, como associação independente, do GRUPO-Animação Musical, o que prejudicou a dinâmica interna da JMP. Projectos pontuais com algum impacto, como o curso/concurso de música vocal contemporânea Voz Actual, em 1982, a ambiciosa mas polémica Quinzena de Etnomusicologia, em 1983, ou a Semana Francisco de Lacerda, em 1984, permitiram alguma recuperação da imagem da associação e um exercício financeiro um pouco mais expressivo. Em 1985, com a subida aos corpos sociais de uma nova geração, apostou-se numa gestão semiprofissionalizada, na formação de novos públicos e na intervenção em áreas até então descuradas. Reorganizou-se a biblioteca e fonoteca, entretanto votadas ao abandono, como Centro de Documentação, confiado a um bibliotecário remunerado; a produção passou a apoiar-se num secretariado permanente, com orçamento próprio; foi drasticamente aumentado o horário de abertura da sede; valorizou-se e alargou-se ainda mais a oferta pedagógica; reformulou-se a política de concertos recuperando o formato de «concerto comentado»; retomaram-se as sessões de animação nas escolas em colaboração com o GRUPO-Animação Musical; fez-se publicar uma efémera 4.^a série da *Arte Musical* com uma tiragem de 15 000 exemplares dirigida ao público em geral (quatro números, em 1986, em suplemento ao *Jornal de Letras*); nasceu, com âmbito ibérico, o concurso-exposição de composições musicais Expositom (1985-1988); foi formado o Coro Infantil da JMP, dirigido por Ilka Sá Leão; começou a preparar-se a 1.^a edição de âmbito nacional, e em todas as categorias instrumentais, dos Concursos JMP (concretizada em 1988); e elevou-se rapidamente o movimento financeiro a um nível médio equiparável ao de 1970 (6 952 579\$00 — aproximadamente 34 763 euros — em 1986-1987 e 13 472 505\$00 — aproximadamente 67 363 euros — em 1987-1988, contra 1 894 591\$00 — aproximadamente 9473 euros — em 1984-1985), nível que em 1988-1989 (com 17 241 726\$00 — aproximadamente 87 609 euros) foi já ultrapassado. A partir

de 1990, procurou-se investir na circulação de informação e dar resposta às necessidades de crescimento profissional sentidas no interior do meio musical e/ou assumidas por membros dos corpos directivos. A prioridade dada aos interesses individuais levou à secundarização do Centro de Documentação, ao desaparecimento do Grupo-Animação Musical e do Coro Infantil e ao regresso do formato tradicional de concerto. Em 1990, ano da 2.^a edição dos Concursos JMP, publicou-se o boletim informativo *Contraponto* e reactivou-se o Coro da JMP, sob a direcção de Paulo Lourenço e Carlos Caires. Em 1992, ano em que se realizou a 3.^a edição dos Concursos JMP, foi constituída por Vasco Pearce *Azevedo a Orquestra da JMP (inicialmente limitada às cordas) e investiu-se num centro de investigação e criação musical (electroacústica) baseado em tecnologia informática, onde foi possível a criação de várias obras e a realização de cursos de música

electrónica. Em 1995, ano de extinção do Coro e da Orquestra e de nova edição dos Concursos, apoiou-se a criação de um Grupo de Música do Século XX dirigido por Christopher *Bochmann e relançou-se, como revista associativa, a *Arte Musical* (nova 4.^a série), que conseguiu manter alguma periodicidade até 1999. Em 1997 foi constituída a Orquestra de Amadores da JMP, dirigida por Filipe Carvalho, que recuperou o formato do «concerto comentado». Ao longo da década, e apesar das dificuldades, o movimento financeiro não parou de crescer: de 11 992 488\$00 (aproximadamente 59 962 euros) em 1989-1990, chegou-se a 34 460 633\$00 (aproximadamente 172 303 euros) em 1994-1995 e a 58 833 962\$00 (aproximadamente 294 170 euros) em 1999-2000. Ver também: Arquivos, bibliotecas e museus; Concursos; Ensino da música; Música erudita.

MANUEL PEDRO FERREIRA

K

KASTNER, Carl Macario **Santiago** (n. Londres, 15 Out. 1908; m. Lisboa, 12 Mai. 1992). Musicólogo, pedagogo, cravista e clavicordista inglês radicado em Portugal. Oriundo de uma família abastada de fabricantes e distribuidores de pianolas, fez os seus estudos musicais em Leipzig, num regime de ensino individual privado, com professores como Friedrich Högner (teoria musical), Hans Beltz (Piano), Günther Ramin (Cravo) e Hans Prüfner (Musicologia), ao mesmo tempo que realizava na fábrica de pianos Feurich um estágio de formação profissional que mais tarde lhe seria de grande utilidade para o conhecimento profundo que viria a acumular sobre materiais e técnicas de feitura de instrumentos. Entre 1930 e 1936 estudou em Barcelona com Juan Gibert Camins (Cravo e Clavicórdio), e sobretudo com Higinio Anglés (Musicologia), de quem se tornaria um dos mais próximos colaboradores no âmbito do recém-estabelecido Instituto Espanhol de Musicologia. A subida do Partido Nacional-Socialista alemão ao poder em 1933 levou-o, alguns meses mais tarde, a deixar definitivamente a sua residência na Alemanha e a estabelecer-se em 1934 em Lisboa, acompanhado da mãe e das duas irmãs. Apaixonado pela música ibérica para tecla dos sécs. XVI a XVIII, as suas antologias deste repertório (*Cravistas portugueses*, *Silva ibérica*, etc.), publicadas em Mainz pela editora Schott, possibilitaram pela primeira vez uma divulgação internacional das obras dos compositores espanhóis Cabezon, Correa de Araúxo e Soler, ou dos portugueses António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho e Carlos Seixas, estes últimos até então completamente ignorados pela moderna musicologia, mesmo em Portugal. Este trabalho de divulgação foi ainda reforçado pelos inúmeros recitais de cravo e clavicórdio e pelas conferências que foi dando por toda a Europa a partir dos anos 30. Fundou o grupo Os Menestréis de Lisboa, um conjunto de sopros com o qual se apresentou em Portugal e no estrangeiro, com programas de música instrumental antiga (quer de versões originais quer de transcrições suas) muitas vezes em primeira audição moderna. Em 1947 Ivo *Cruz convidou-o a reger no *Conservatório Nacional o Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de

Música Antiga, disciplina que na prática se converteu na cobertura genérica oficial de um trabalho individualizado que M. S. Kastner foi desenvolvendo com dezenas de jovens músicos em domínios variados que iam do clavicórdio propriamente dito ao cravo, ao piano, aos instrumentos de corda, aos sopros, ao canto, à história da música ibérica, à paleografia musical e à teoria das práticas interpretativas, não só do repertório pré-oitocentista como inclusive da música de câmara instrumental romântica e contemporânea. Pode dizer-se que com ele estudaram quase todos os musicólogos e intérpretes de música antiga mais destacados que foram surgindo em Portugal entre as décadas de 50 e 70 (e.o., Joaquim Simões da *Hora, Manuel *Morais, Gerhard *Doderer, Cremilde Rosado *Fernandes, Manuel Carlos de *Brito e Rui Vieira *Nery). Nas mesmas matérias incidia a formação das dezenas de alunos particulares que no mesmo período lhe iam chegando de todo o mundo (designadamente Bernard Brauchli, Sergio Vartolo, José Luís González Uriol, María Ester Sala, Jens Christiansen, etc.). Como musicólogo, publicou, além das múltiplas antologias já mencionadas, as edições integrais de M. R. Coelho, C. de Araúxo e C. Seixas, dos concertos de Soler e das obras para conjuntos instrumentais de Selma y Salaverde, tendo promovido e



Macario Santiago Kastner no Arquivo Musical da Fábrica da Sé Patriarchal. Lisboa, 1978. Fotografia e coleção de Manuel Moraes.

orientado muitas outras edições da responsabilidade de alunos seus, como C. R. Fernandes ou G. Doderer. Deixou também, além de importantes estudos introdutórios a essas publicações, ensaios biográficos e analíticos sobre Cabeção, A. Carreira, C. de Araújo, M. R. Coelho, Pedro de Araújo e Cabanilles, e.o., e estudos de referência incontornável sobre o tento e sobre a ornamentação e a glosa na música antiga ibérica para tecla. Trabalhou durante longos anos na inventariação e estudo do Museu Instrumental do Conservatório, quer no período em que esta colecção se encontrava ainda na dependência daquela escola, quer quando passou para a alçada da Secretaria de Estado da Cultura, em depósito temporário no edifício da Biblioteca Nacional. Membro da Comissão de Musicologia da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) (1958), juntamente com Sampaio *Ribeiro e Manuel *Joaquim, depressa assumiu as funções de consultor da FCG para os assuntos de musicologia e música antiga, devendo-se-lhe, designadamente, a orientação editorial da série *Portugaliae Musica. A sua rede privilegiada de contactos pessoais com muitos dos mais importantes investigadores e intérpretes da música antiga no mundo fizeram com que M. S. Kastner desempenhasse durante quase meio século um papel único na presença da temática portuguesa nas principais obras de referência musicológica internacional (*Grove*, *MGG*, *Hugo Riemann Musiklexikon*, *Larousse de la Musique*, as sínteses de Newman sobre a sonata barroca ou de Apel sobre o repertório de tecla europeu, etc.), representando ao mesmo tempo um factor crucial de internacionalização dos jovens investigadores e intérpretes portugueses que com ele estudaram. A sua obra publicada nem sempre reflecte toda a riqueza da sua reflexão e do seu ensino, assentes na inserção orgânica da música portuguesa no contexto ibérico, e deste no panorama global europeu, bem como numa preocupação de caracterização histórico-estilística eminentemente interdisciplinar onde a música se entrecruzava com as artes plásticas, a literatura e a vivência sociocultural de cada época. Avesso, pelo próprio carácter rebelde da sua personalidade, a uma submissão sistemática aos critérios de rigor filológico e historiográfico correntes na disciplina, cujas rotinas o atraíam menos do que o acto criativo da conceptualização estética, as suas publicações contêm por vezes decisões editoriais e afirmações voluntaristas pelo menos discutíveis — quando não mesmo insustentáveis —, mas sempre muitas mais intuições brilhantes que continuam a constituir perspectivas fascinantes de reflexão para a pesquisa e a prática interpretativa. Membro correspondente (1965) da Real Academia de Belas-Artes, de Madrid, e objecto de

diversas homenagens por parte da comunidade musicológica espanhola, recebeu em 1984 o doutoramento *honoris causa* pela *Universidade de Coimbra, sendo seu patrono o reitor Ferrer Correia, e a comenda da Ordem de Santiago da Espada. Postumamente foi-lhe concedido pelo presidente da República, Mário Soares, o grau de grande-oficial da Ordem do Infante D. Henrique (1992).

Ver também: Música erudita; Musicologia histórica.

Obra literária: (1936) *Música hispânica: O estilo do padre Manuel Rodrigues Coelho, a interpretação da música para tecla desde 1450 até 1650*. Lisboa: Ed. Ática; (1941) *Contribución al estudio de la musica española y portuguesa*. Lisboa: Ed. Ática; (1946) «Tres libros desconocidos com música orgânica en las bibliotecas de Oporto y Braga», *Anuário Musical* 1: 143-151; (1947) *Carlos Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora; (1950) «Los manuscritos musicales n.º 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra», *Anuário Musical* 5: 78-96; (1952) «Paralels and Discrepancies between English and Spanish Keyboard Music of the 16th and 17th Century», *Anuário Musical* 7: 77-115; (1952) «Portuguisische und spanische Clavichorde des 18. Jahrhunderts», *Acta Musicologica* 24 (1-2): 52-61; (1955) «Le clavicin parfait de Bartolomeo Jobernardi», *Anuário Musical* 8: 193-209; (1957) «La música en la catedral de Badajoz (años 1520-1603)», *Anuário Musical* 12: 123-146; (1958) «Notas sobre la música en la catedral de Tuy», *Anuário Musical* 13: 195-200; (1958) «Órganos antiguos de España y Portugal: siglos XVI-XVIII» in *Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; (1959) «Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI», *Anuário Musical* 14: 115-164; (1960) «La música en la catedral de Badajoz (años 1601-1700)», *Anuário Musical* 15: 63-83; (1960) «Veinte años de musicología en Portugal (1940-1960)», *Acta Musicologica* 32 (2): 1-11; (1962) «Harfe und Harfner in der Iberischen Musik des 17. Jahrhunderts» in *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen*. Copenhagen: Wilhelm Hansen; (1962) «Randbemerkungen zu Joan Cabanilles' Claviersatz», *Anuário Musical* 17: 73-97; (1964) «Le rôle des tablatures d'orgue du XVI siècle dans l'avènement du baroque musical» in Suzanne Clercx-Lejeune (eds.) *Le baroque musical*. Liège: Société des Editions Les Belles Lettres; (1964) «Ursprung und Sinn des "Medio Registro"», *Anuário Musical* 19: 57-69; (1965) «La música en la catedral de Badajoz (años 1654-1764)», *Anuário Musical* 18: 223-238; (1966) «Vestigios del arte de António de Cabeção en Portugal», *Anuário Musical* 21: 105-121; (1968) «Semitonia: Probleme in der Iberischen Claviermusik des 16. und 17. Jahrhunderts», *Anuário Musical* 23: 3-33; (1969) *Antologia de organistas do século XVI*. Lisboa: FCG [autor do estudo prévio; PM 19]; (1974) *António de Cabeção «Glosados»*. Madrid: Editorial Unión Musical [autor do estudo prévio]; (1976) «I. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII», *Anuário Musical* 28-29: 11-154; (1977) *António und Hernando de Cabeção: Eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*. Tutzing: Schneider; (1979) *Três compositores lusitanos para tecla (séculos XVI e XVII)/Drei Lusitanische Komponisten für Clavier (16.-17. Jahrhundert): António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo*. Lisboa: FCG; (1987) *The Interpretation of the 16th and 17th Century Iberian Keyboard Music*. Nova Iorque: Pendragon Press.

Outras publicações: Edições de música com estudos analíticos: (1974/1948) *Francisco Correa de Araújo*:

«Facultad Orgánica». Madrid: Union Musical/Barcelona: Instituto Español de Musicología, I (1948); II (1952); (1952-1962) P. António Soler «6 conciertos para dos instrumentos de tecla». Barcelona, 1952 (n.º III); 1956 (n.º I); 1957 (n.º II), 1958 (n.º IV), 1959 (n.º V), 1962 (n.º VI); (1976/1959) Manuel Rodrigues Coelho: *Flores de música para o instrumento de tecla e harpa: Lisboa, 1620, vol. I*. Lisboa: FCG [PM 1]; (1965) (rev. e estudo) Carlos Seixas: *80 sonatas para instrumentos de tecla*. Lisboa: FCG [PM 10]; (1980) (rev. e estudo) Carlos Seixas: *25 sonatas para instrumentos de tecla*. Lisboa: FCG [PM 34] [rev. com João Valeriano]; (1982) (estudo) Autores vários: *Sonatas para tecla do século XVIII*. Lisboa: FCG [PM 38] [rev. com Janine de Moura e Rui Vieira Nery]; (1984) (rev. e estudo) José da Madre de Deus: *Fugas para órgão do século XVIII*. Lisboa: FCG [PM 45]. **Edições de música para tecla:** (1950/1935) *Cravistas portugueses I e II*. Mainz: B. Schott's Söhne; (1954) *Hommage à l'Empereur Charles Quint «Obras de Arnolt Schlik, Fray Tomás de Sancta Maria e de António de Cabezon»*. Barcelona: Editorial Boileau Bernasconi; (1965/1954) *Silva ibérica* [2 vols.]; Mainz: B. Schott's Söhne; (1957) Jacques Buus «*Ricercari 3.º & 4.º dell'Intavolatura d'Organo*». Hilversum: Editorial Harmonia-Uitgave; (1958) Rocco Rodio «*Cinque Ricercate, una Fantasia*». Pádua: Guglielmo Zanibon; (1965) Josef Blanco «*1.º Concierto de dos Órganos*». Mainz: B. Schott's Söhne; (1970) *Otto tentos del Cinquecento di autori portoghesi e spagnoli per strumenti a tastiera*. (1970/1953) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [ed. 1954-1940]; *Grove's Dictionary of Music & Musicians*. Londres [ed. 1940 e 1954]; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan. **Bibliografia:** Brito, Manuel Carlos de (1984) «Musicology in Portugal since 1960», *AM* 56 (1): 29-47; López-Calo, José (1980) «Kastner, Macario Santiago» in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan; Morais, Manuel; Nery, Rui Vieira; Rodrigues, Maria Fernanda Cidrais (eds.) (1992) *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: FCG; Nery, Rui Vieira (1992) «Macario Santiago Kastner (1908-1992): In memoriam», *RPCM* 2: 4-11.

RUI VIEIRA NERY

KEIL, Alfredo (n. Lisboa, 3 Jul. 1850; m. Hamburgo, 4 Out. 1907). Compositor e pintor. A sua figura está particularmente associada à marcha patriótica *A Portuguesa* (1890), proclamada hino nacional em 19 Jun. 1911, e à ópera *Serrana* (1899), a primeira publicada com libreto em português. Estudou a título particular com António Costa, Oscar da Cinna e Ernesto *Vieira. A sua primeira obra de relevância foi a ópera cómica em um acto *Susana*. Até aí, Keil tinha composto principalmente pequenas peças para *dança. A popularidade da *Canção do indiano* incluída na *opereta de sua autoria *Viagem à roda*

do mundo em oitenta dias impulsionou a sua carreira de compositor. Em 1882 foi publicado o seu álbum de *Douze mélodies* para piano e, em 1886, *Impressions poétiques*. Data da mesma década a sua colaboração com a *Academia de Amadores de Música, fundada em 1884, para a qual escreveu as cantatas *Pátria!* e *As orientais*, assim como o poema sinfónico *Uma caçada na corte*. Simultaneamente iniciou a composição da ópera *Dona Branca*, estreada em 1888, a que se seguiram *Irene* e *Serrana*. A recepção das suas primeiras óperas gerou acesa polémica, protagonizada pelos defensores do wagnerismo, que se opunham às óperas estruturadas em *pezzi chiusi* (pequenas peças), próprias do melodrama italiano, e à influência de Giacomo Meyerbeer. Por seu turno, *Serrana* é uma tentativa de superar as críticas, revelando a influência do verismo. A sua colecção particular de *instrumentos musicais pertence ao Museu da Música [VER Arquivos, bibliotecas e museus, 44.], constituindo o seu fundo mais importante.

Obra musical: lista seleccionada de obras (autógrafos conservados no MM). Para lista completa ver: Cascudo, Teresa (2001) «Alfredo Keil, compositor» in *Catálogo da exposição Alfredo Keil (1850-1907)*. Lisboa: IPPAR. *Première pensée musicale: Hommage à ma mère* (1862). Pf.; coro e *Canção dos índios do 3.º acto* para a opereta *Viagem à roda do mundo em oitenta dias* (1882); Lisboa, 1882; *Douze mélodies* (1882). Pf.; *Susana* (ópera cómica em um acto) (1882); Lisboa, 1883; *As orientais* (1884); Lisboa, 1886. SATB solo, SATB, orq.; *Patrie* (1884); Lisboa, 1884. SATB solo, SATB, orq.; *Suite n.º 1: Uma caçada na corte* (1884); Lisboa, 1885. Orq.; *Impressions poétiques* (1885). Pf.; *Le poème du printemps* (1885); Lisboa, 1930. SATB solo, SATB, orq.; *Saudação* (João de Deus) (1885). V., pf.; *Dona Branca* (drama lírico em quatro actos e prólogo) (1885-1988); Lisboa, 1888. Paris, 1889; *Six mélodies* (vários autores) (1886). V., pf. Paris, Choudens [1886/1887]; *À l'antique: marche* (1890). Pf.; *Chanson du nord: Romance sans paroles* (1890). Pf.; *A Portuguesa: Marcha patriótica* (H. Lopes de Mendonça) (1890); *Irene* (legenda mística (drama lírico) em quatro actos) (1891); Turim, 1893; Lisboa, 1896. Leipzig, 1895; *Manuelinas* (Júlio Castilho) (1893-1895). V., pf.; *Carnaval intime* (1895). Pf.; *Fandango* (1895). Pf.; *Serrana* (drama lírico em três actos) (1895-1898); Lisboa, 1899 (lib. em italiano); Lisboa, 1909 (lib. em português); São Paulo, 1899; *Pátria* (Gomes Leal) (1896). V., pf.; *Ballade* [1900]. Pf.; *Dance mauresque* (1902). Orq.; *Seule! Souvenir de l'ancien Que-luz* (1902). Pf.; *Un grand sommeil noir* (P. Verlaine) (1903). V., pf.; *Le départ du berger* (P. Verlaine) [s.d.]. V., orq.; *Quatre romances* (V. Hugo) [s.d.]. V., pf.

Bibliografia: Cascudo, Teresa (2001) «Alfredo Keil, compositor» in *Catálogo da exposição Alfredo Keil (1850-1907)*. Lisboa: IPPAR; Rodrigues, António (2001) *Fotobiografia de Alfredo Keil*. Lisboa: IPPAR.

TERESA CASCUDO



Retrato de Alfredo Keil. Revista Ocidente. Mar. 1890. SPN/SNI/SEIT. Centro Português de Fotografia.

KIZOMBA. Termo quimbundo sinónimo de «festa», «encontro» e «confraternização». Está associado a eventos ou contextos de sociabilidade envolvendo populações angolanas onde a música e a *dança são performadas. Expressões como «kizombada» e «kizombar» dão conta duma experiência de *festa que inclui música e dança. O termo *kizomba* terá designado, no passado, um género coreográfico angolano da área cultural quimbunda. O termo foi pontualmente usado na história da música popular de Angola por agrupamentos como A Orquestra dos Jovens do Prenda para designar canções onde quatro violas, desempenhando os papéis de solo e acompanhamento, reproduziam padrões característicos da interpretação dos lamelofones na música tradicional angolana. Estes padrões eram pontualmente complementados por partes instrumentais em que aerofones (trompetes e saxofone) e membranofones tradicionais (*tumba*, *bongo*, *mpuita*, *bate-bate*) tocavam em unísono, reproduzindo um ambiente de festa. No começo da década de 90 o termo *kizomba* passou a constituir uma categoria designando a produção de um género musical das Antilhas associado à dança, o *zouk, emergente, quer em centros urbanos dos PALOP, quer nos principais centros de emigração de comunidades angolanas, são-tomenses, guineenses, moçambicanas e cabo-verdianas (nomeadamente em Portugal, em França e na Holanda). Parece existir uma ténue correspondência entre os movimentos corporais usados hoje para acompanhar um estilo inspirado na música das Antilhas e o género coreográfico descrito. Portugal é um significativo centro de produção e recepção da *kizomba* ou *zouk*, popular entre a comunidade africana e, crescentemente, entre uma população portuguesa que o integra nos seus consumos musicais, adquirindo gravações e frequentando discotecas africanas.

Bibliografia: Guilbaut, Jocelyn et al. (1993) *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press.

Discografia: AAVV (1998) *Angola 90's*. Paris: BUDA. RUI CIDRA

KJÖLNER, Guilherme Emílio da Silva (n. Lisboa, 15 Fev. 1911; m. Lisboa, 6 Dez. 1984). Cantor (tenor). Estendendo-se de 1936 a 1975, a sua carreira foi a mais longa de um cantor lírico em Portugal. Começou a estudar canto em 1929 com Virgínia Gomes de Amorim e em 1933 apresentou-se pela primeira vez em concerto na *Academia de Amadores de Música. Nesse mesmo ano estreou-se como cantor de ópera no papel de Remendado em *Carmen*, de Bizet, num espectáculo realizado no Parque das Laranjeiras. Nos anos 40 e 50 actuou em numerosas récitas no *Teatro Nacio-



Guilherme Kjölner na capa da partitura Terras de Portugal. Música de Cruz e Sousa. 1934. Museu Nacional do Teatro.

nal de São Carlos, contracenando com cantores de renome como Gino Becchi, Renata Tebaldi e Ebe Stignani. Obteve grandes sucessos em Portugal e Espanha, com destaque para as óperas *Die Zauberflöte*, de Mozart, *Rigoletto*, de Verdi, e *Manon e Werther*, de Massenet. As suas interpretações de Conde Almaviva, em *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, foram consideradas pela crítica portuguesa e espanhola entre as melhores da sua época. Actuou também em concertos corais sinfónicos e em recital, assim como em diversas *operetas, espectáculos de *teatro de revista e filmes [VER Música e cinema]. Participou em 1964 no I Grande Prémio da Canção Portuguesa [VER Festival RTP da Canção], interpretando as canções *Manhã* e *Lindo par*. Entre 1963 e 1975, integrou a *Companhia Portuguesa de Ópera.

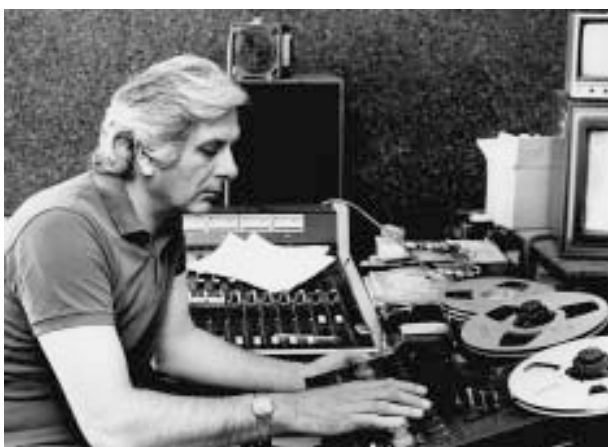
Bibliografia: Moreau, Mário (1995) *Cantores de ópera portugueses*. Lisboa: Bertrand.

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO

KRASMANN, Georg Thilo (n. Bremen, Alemanha, 16 Abr. 1933; m. Faro, 11 Mar. 2004). Director de orquestra, orchestrador, arranjador, compositor e multi-instrumentista (*acordeão, piano, *harmónica, contrabaixo e baixo eléctrico). Foi um dos principais protagonistas no âmbito da *música ligeira em Portugal, a par de Jorge *Machado, Shagundo *Galarza, José

*Calvário e Pedro *Osório. Os seus arranjos e orquestrações, a par das várias funções que desempenhou na *indústria fonográfica e na televisão, foram decisivos para o desenvolvimento da música ligeira em Portugal nas últimas quatro décadas do séc. xx. Filho de pais pianistas, sendo a mãe professora de canto, piano e acordeão, foi a partir da observação das suas aulas que teve o primeiro contacto com a música. Durante a II Guerra Mundial, devido aos intensivos bombardeamentos em Bremen, a sua família passou a residir numa pequena casa na província. A mãe recomeçou as lições de piano, escrevia música e formava e ensaiava grupos corais. Por sua iniciativa, começou a aprendizagem de acordeão e piano em meados da década de 40. Após completar o ensino secundário (c. 1948), optou por escolher a carreira musical, pelo que ingressou no Curso de Professor de Acordeão da Academia Hohner, escola do fabricante de instrumentos musicais sediada em Trössingen, nos arredores de Bremen. Durante este período colaborou na secção de partituras da Academia, e integrou vários grupos musicais que animavam *bailes e festas particulares, tendo começado a tocar contrabaixo, instrumento pelo qual desenvolveu um interesse especial. Datam também deste período os seus primeiros arranjos para um grupo que constituiu: o Thilo Krasmann Combo. Em 1957, através do fabricante Hohner, surgiu a oportunidade de trabalhar no estrangeiro enquanto professor dos instrumentos do fabricante, vindo a fixar-se em Lisboa, onde já residia Siegfried Sugg, um antigo colega da Academia, com quem colaborou como professor de acordeão na escola Hohner até ao início da década de 60. Posteriormente, desenvolveu uma estrutura de ensino na loja de instrumentos musicais Gouveia Machado, destacando-se entre os seus alunos Raul *Mendes. Paralelamente, começou a tocar no Conjunto Hélder Martins (contrabaixo e acordeão), que actuava nas *boîtes* Canoa e Capa. A intensa actividade neste *conjunto levou-o a deixar o ensino, dedicando-se exclusivamente à prática de instrumentista, e iniciando a sua actividade como arranjador, o que foi determinante para a criação do seu próprio conjunto, Thilo's Combo (1962-1969). Com o grupo, inaugurou a *boîte* Porão da Nau, onde actuou regularmente num período em que a música gravada não era ainda utilizada nestes espaços. Acompanhou também vários intérpretes (Mara *Abrantes,

Paula Ribas, António *Calvário, Simone de *Oliveira, Tony de *Matos, *Duo Ouro Negro, e.o.), com os quais gravou c. 50 fonogramas, actuando também em programas de televisão. O grupo constituiu um repertório assente em versões de êxitos internacionais da música latino-americana (bolero, chachachá, *mambo*, e.o.) e brasileira (bossa nova), a par dos estilos emergentes da música de dança da época (*twist*, *funky-shaken*, e.o.), do *swing*, do *rhythm'n'blues* e, posteriormente, devido à colaboração dos músicos Tyree Glenn Junior (saxofone e voz) e Van Dixon (trompete e voz), da música *soul*. Este leque diversificado de estilos enformou as composições instrumentais do grupo, na sua maioria de T. Krasmann (*Ronda Twist*, *Campari*, *Tema 13*, e.o.). Tendo como referência o *music hall* americano das décadas de 30 a 50, a par das orquestras de Glenn Miller ou Harry James, cuja influência se fez notar na configuração dos agrupamentos orquestrais que formou, as suas orquestrações evidenciam um cuidado particular com o papel individual dos instrumentos acompanhadores no desenvolvimento de melodias complementares. Além disso, a sua afinidade à linguagem harmónica do *jazz (George Shearing Quintet, e.o.) e aos estilos emergentes da música popular brasileira (bossanova, e.o.) foram determinantes na configuração do estilo harmónico peculiar que caracterizou as suas orquestrações. Em 1969, com a dissolução do Thilos' Combo, integrou a equipa do programa televisivo *Zip-Zip dirigindo uma pequena orquestra, o que marcou o início do desenvolvimento de uma carreira como director musical, quer em programas de televisão, quer na produção discográfica para as editoras Phillips [VER Polygram], Zip-Zip e *Movieplay, constituindo grupos acompanhadores e elaborando



Thilo Krasmann. Arquivo do Expresso.

arranjos e orquestrações para vários intérpretes (Paulo de *Carvalho, Carlos *Mendes, Adriano Correia de *Oliveira, José Barata *Moura, Francisco *Fanhais, *Tonicha, Carlos do *Carmo, e.o.). Da mesma forma que começou a ser solicitado para conceber e interpretar os momentos musicais de programas de televisão, veio a desempenhar, devido à eficácia da sua produção musical, a função de consultor e produtor de vários programas televisivos como *Nicolau no País das Maravilhas* (1975), onde se destacou a música da rábula *Sr. Feliz e Sr. Contente* (com textos de César de Oliveira), e *A Feira* (1977). Estas colaborações marcaram o início de um longo período de actividade na televisão, onde desempenhou várias funções, desde director e supervisor musical e director de orquestra a autor de programas. Fruto da parceria que vinha estabelecendo com Vitor Mamede (baterista), fundou em 1978 a produtora televisiva Edipim, estrutura que realizou o primeiro *talk-show* da televisão portuguesa, *Directissimo* (1978), seguido por outros programas como *Tal & Qual* (1979) e *Eu Show Nico* (1980). Este programa humorístico da autoria de C. de Oliveira, Rogério Bracinha, T. Krasmann e Nicolau Breyner integrou a mininovela *Moita Carrasco*, uma sátira à hegemonia das telenovelas brasileiras, que constituiu o embrião da primeira telenovela portuguesa, *Vila Faia* (1982), concebida pela Edipim. Enquanto orquestrador venceu seis edições do *Festival RTP da Canção (1976, 1978, 1979, 1994, 1995 e 1997), o que o tornou um dos orquestradores com maior sucesso no evento, para o qual arranjou e orquestrou dezenas de canções. Recebeu o prémio da Casa da Imprensa em 1970 pelo seu contributo para a valorização da música portuguesa.

Discografia: Mendes, Carlos (1968) *Verão*. PARL-VC [EP]; Fanhais, Padre (1970) *Canções da Cidade Nova*. ZIP [LP]; Freire, Manuel (1970) *Pedra Filosofal*. ZIP [single]; Moura, José Barata (1970) *Bidonville*. ZIP-MOV [EP]; Carvalho, Paulo de (1971) *Paulo de Carvalho*. PLD-PHO [LP]; Oliveira, Adriano Correia de (1999/1971) *Gente de aqui e de agora: Adriano Correia de Oliveira Canta José Niza*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Tonicha (1971) *Menina do Alto da Serra*. ZIP [single]; Carvalho, Paulo de (1972) *Eu, Paulo de Carvalho*. MOV [LP]; Moura, José Barata (1973) *José Barata Moura*. ZIP [LP]; Tonicha (1973) *Tonicha*. ORF-AT [LP]; Carvalho, Paulo de (1974) *Paulo*. ORF-AT [LP]; Carmo, Carlos do (1975) *A Voz Que Eu Tenho*. Trova [EP]; Carmo, Carlos do (1991/1976) *Lisboa, Menina e Moça/Uma Canção para a Europa*. MOV [CD/LP]; Carmo, Carlos do (1995/1977) *Um Homem na Cidade*. POLY/Trova-MOV [CD/LP]; AAVV (2001/1981) *Kilas*, o

Mau da Fita: Banda Sonora Original do Filme. UNI/PHI-POLY [CD/LP]; Bandeira, Paco (1989) *O Melhor de Paco Bandeira*. EMI-VC; Mendes, Carlos; Tordo, Fernando (1993) *Os Primeiros Éxitos de Carlos Mendes & Fernando Tordo*. EMI-VC; Calvário, António (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Mingas, Rui (1995) *Temas Angolanos*. STR; AAVV (1997) *Portugal Deluxe: Volume 1: Um Cocktail Estereofónico*. NS; AAVV (1997) *Sunset Music from Portugal: Vol. 1*. SPA; AAVV (1998) *Portugal Deluxe: Volume 2: Um Cocktail Swingante*. NS; Breyner, Nicolau (1998) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Carmo, Carlos do (1999) *Os Inesquecíveis: História da Música Ligeira Portuguesa: Carlos do Carmo*. Planeta DeAgostini; Oliveira, Simone de (1999) *Os Inesquecíveis: História da Música Ligeira Portuguesa: Simone de Oliveira*. Planeta DeAgostini; Tonicha (1999) *Os Inesquecíveis: História da Música Ligeira Portuguesa: Tonicha*. Planeta DeAgostini; Carvalho, Teresa Silva (2000) *Os Inesquecíveis: História da Música Ligeira Portuguesa: Teresa Silva Carvalho*. Planeta DeAgostini; Carvalho, Paulo de (2002) *Paulo de Carvalho: Antologia*. MOV [2 CD].

ANTÓNIO TILLY E HUGO SILVA

KUSSONDULOLA. Agrupamento musical. É o primeiro grupo *reggae* a desenvolver uma carreira musical em Portugal. Formou-se em Lisboa no início da década de 90 por iniciativa do músico angolano Janelo da Costa (voz, guitarra eléctrica, *viola, composição e letras). Janelo iniciou a prática do *reggae* em Albufeira, na década de 80, com dois músicos do agrupamento jamaicano Jah Music International, que acompanhou em concertos em vários países da Europa, tocando guitarra eléctrica. No início da década de 90 constituiu com Daddy Bé (Carlos Pereira; baixo eléctrico, composição e letras) e Messias Botelho (instrumentos de percussão, composição e letras) o núcleo de Kussondulola, uma palavra da língua quimbunda que significa «movimento» ou «mudança» e que era o nome duma trisavó sua. A partir de 1994 o grupo recebeu a activa colaboração de alguns instrumentistas da música popular de Angola que desenvolveram em Portugal carreiras como



Grupo Kussondulola. Da esquerda para a direita: Janelo da Costa, Messias Botelho, Daddy Bé. Fotografia cedida pela EMI Music Portugal.

músicos acompanhantes: Betinho Feijó (guitarra eléctrica), Carlitos Semba (guitarra eléctrica), Dom Lanterna (instrumentos de tecla), Mike Pemba (trompete), Litos Graça (bateria), Sanguito (saxofone) e, posteriormente, Nando (bateria) e Múcio Sá (guitarra eléctrica) [VER Brasil em Portugal, Música da]. Após um período de actuações regulares, com destaque para os concertos na Comuna Café Teatro (1992-1994), o grupo firmou um contrato discográfico com a *EMI-Valentim de Carvalho (1995). As canções *Dançam no Huambo* e *Perigosa*, retiradas do CD de estreia *Tá-Se bem* (1995), constituíram êxitos radiofónicos, resultando numa preenchida agenda de espectáculos em Portugal e Espanha, sobretudo na Galiza, onde participaram regularmente desde 1995 no programa televisivo *A Cantar con Xabarin*. A gravação duma canção em galego, *Tá-se ben na rádio*, e do respectivo teledisco valeram ao grupo alguma popularidade local que encontrou continuidade na edição de *Baza não Baza* (1998). A abordagem do grupo é definida pela ligação, concreta e imaginada, a três territórios culturais: Portugal, Angola e Jamaica. Este «mapa cultural» traduz-se em diferentes dimensões da sua prática expressiva. A forte ligação dos seus elementos à música popular de Angola traduz-se na influência de elementos rítmicos e melódicos de géneros como o *semba e *kilapanga*. Nas suas letras, que integram criativamente termos angolanos e de *pidgin* jamaicano num discurso em português, o grupo apresenta alguns dos principais temas do rastafarianismo, um movimento cultural, ideológico e religioso no qual o *reggae* assenta, que preconiza a adopção de valores e modos de vida tradicionais (identificados com a harmonia, igualdade e paz), em detrimento da modernidade e da urbanidade (identificadas com a exploração, a injustiça, a guerra). Estas temáticas são utilizadas para reflectir sobre a guerra e a corrupção política em Angola, sobre migrantes e refugiados, sobre o conhecimento tradicional por oposição à política dos Estados-nação, sobre a importância do amor face ao materialismo.

Discografia: (1995) *Tá-Se bem*. EMI-VC; (1996) *Amizade*. EMI-VC [CD single]; (1998) *Baza não Baza*. EMI-VC; (1998) *Nós Somos Rastaman Remix*. EMI-VC [CD single].

RUI CIDRA

KYAO, Rão (João Maria Centeno Gorjão Ramos Jorge) (n. Lisboa, 23 Ago. 1950). **1. Geral. 2. Jazz. 3. Outros domínios musicais.** Flautista, compositor, arranjador e saxofonista.

1. Geral. Filho de um fadista amador, integrou diversos *coros a partir dos sete anos. Começou os seus estudos musicais com Vítor Santos (saxofone, teoria musical), interessando-se mais tarde pela flauta de bambu como autodi-

dacta. **2. Jazz.** Contactou pela primeira vez com o *jazz e seu repertório de *standards* ao frequentar as *jam sessions* do *Hot Clube de Portugal e do Luisiana Jazz Club a partir de finais da década de 60. Foi um dos instrumentistas importantes na passagem para os anos 70, pela transição que protagonizou do jazz amador para o jazz profissional, tocando com músicos comuns aos dois períodos como Nuno *Gonçalves ou Paulo *Gil, designadamente no grupo Bossajazz. Com este último, e ainda com Marcos Resende, Décio Lemke, Jean Saheb *Sarbib e Mike Britten, formou o grupo de *jazz-rock* Status. Entre 1973 e 1974 viveu em Paris, onde tocou com vários músicos de jazz, como J. Sarbib e Noel McGhie (baterista de Steve Lacy), com o nigeriano Ray Stevens e na orquestra do francês Jef Gilson. Data desse período o seu interesse pela música não-ocidental e pelo *free jazz*. De regresso a Portugal (1975) formou o seu próprio quarteto — com António Pinho *Vargas, Zé *Eduardo e Mário *Barreiros — tocando também no grupo Araripa de Zé Eduardo e participando ainda em gravações de estúdio com José *Afonso, *Vitorino e, no domínio da *música erudita, Jorge *Peixinho. Em 1978-1979 fez a sua primeira viagem à Índia, onde participou no Festival de Jazz Yatra (Bombaim), tomando então contacto directo com as tradições musicais indianas, que desde sempre o haviam atraído. Estudou flauta de bambu e teoria musical com o «mestre» Raghunath Seth, que voltou a visitar em 1984 para aprender o género vocal *khyal*. No período em que mais se destacou no jazz em Portugal, inicialmente influenciado pelos saxofonistas norte-americanos Yusef Lateef e John Coltrane (tendo preferido, neste último, o modalismo e o lado «espiritual» e «orientalizante» das suas derradeiras obras), Rão Kyao foi um saxofonista estética e tecnicamente versátil e de grande intensidade sonora. Tocou várias vezes no *Festival Internacional de Jazz de Cascais, estando a actuação de 1980 (com os ingleses Mike Carr, Erica Howard e Kenny Clare) documentada no disco *Live in Cascais*. Durante um breve período, ensinou saxofone na *Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal. A partir de meados de 80, com imenso êxito, começou a utilizar com cada vez maior frequência as flautas de bambu e a afastar-se progressivamente (também como autor) do jazz. No álbum *Ritual* (1981), para além de músicos de jazz, fez-se acompanhar por uma secção rítmica indiana, passando as suas fontes de inspiração a ser a música indiana, a música africana (Nigéria) e a *música popular portuguesa. **3. Outros domínios musicais.** A par do domínio do jazz, desenvolveu actividade no *pop-rock, colaborando com grupos e cantores como Sindikato (1969), Saga (1976), Fernando *Girão

(que tinha participado no fonograma *Malpertuis*), *Duo Ouro Negro, *Objectivo, Paulo de *Carvalho, Júlio *Pereira, *Banda do Casaco, José Barata *Moura, José Jorge *Letria, e.o. A partir da década de 80, com a progressiva substituição do saxofone pelas flautas de bambu (utilizando a gravação por pistas como forma de as tratar polifonicamente) e com a incorporação de elementos musicais de fontes diversas, desenvolveu a sua carreira no circuito de espectáculos do que se viria a designar por *world music (Europa, América do Sul e Ásia). As matrizes musicais às quais recorre maioritariamente são: *fado, música popular do Nordeste do Brasil, *música tradicional portuguesa, música erudita indiana — à qual recorre sobretudo na abordagem modal da construção das composições — flamenco e tradições musicais de culturas com as quais os Portugueses contactaram desde o período da Expansão. O seu interesse pelo fado motivou a gravação do fonograma *Fado Bailado* (1983), em que executa no saxofone diversos fados (em especial do repertório de Amália *Rodrigues), acompanhado pela formação instrumental-padrão desse género. Este fonograma marcou o início da colaboração regular com António *Chainho (em espectáculos e fonogramas) e Luís Pedro Fonseca (instrumentista e arranjador na maioria dos fonogramas editados). Esse interesse pelo fado está presente na colaboração com Manuel de *Almeida enquanto director musical, arranjador e instrumentista no fonograma *Eu Fadista Me Confesso* (de 1987, que, além dos instrumentos usuais do fado, acrescenta o *acordeão, a flauta e instrumentos de percussão) e no fonograma *Viva o Fado* (de 1996, registado ao vivo, e no qual executa em flauta algum do repertório de *Fado Bailado*, e integra fados de sua autoria). O seu interesse pela música tradicional chinesa reflectiu-se nos fonogramas *Macau, o Amanhecer* (1984) e *Junção* (1999), este último com a Orquestra Chinesa

de Macau (tendo-se apresentado com essa formação em Macau e Portugal). Além de *Fado Bailado*, os fonogramas de maior sucesso comercial foram *Estrada da Luz* (1984) e *Danças de Rua* (1987), este incorporando elementos da música do Nordeste brasileiro, em especial o baião, e incluindo uma versão de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, na qual colaboram músicos brasileiros (como Marcos Resende e Sivuca). Em 1989 editou o fonograma *Viagens na Minha Terra*, em que executa arranjos de sua autoria de música tradicional de várias regiões do país (*Oliveirinha da serra*, *Ó rama ó que linda rama*, e.o.) e composições originais, recorrendo a instrumentos e tipologias rítmicas, harmónicas e melódicas dessa música. O eclectismo da sua carreira musical e a procura de novas sonoridades baseadas na fusão de música de várias tradições culturais está patente no fonograma *Delírios Ibéricos* (1992), uma co-produção dos ramos português e espanhol da *Polygram, que reuniu R. Kyao e o seu grupo com o grupo de flamenco Ketama.

Discografia: Viegas, Mário (1972) *Palavras Ditas*. ORF-AT [LP]; Leitão, Luís Veiga (1974) *Noite de Pedra*. ORF-AT [EP]; Girão, Fernando (1976) *Brothers of the Sun / Yes I Know*. TLD [single]; (1976) *Malpertuis*. VC [LP]; Tinoco, José Luis; Saga (1976) *Homo Sapiens*. MOV [LP]; Banda do Casaco (1977) *Hoje Há Conquilhas, amanhã não Sabemos*. IMA [LP]; (2001/1977) *Bambu*. EMI-VC/PARL-VC [CD/LP]; Letria, José Jorge (1977) *Doa a Quem Doer*. ORF-AT [LP]; Moura, José Barata (1977) *A Direita da Tendência*. Diapasão-Lá Mi Ré [LP]; (1979) *Goa*. EMI-VC; (2002/1981) *Ao vivo: Recorded Live in Cascais*. MOV/NOVA [CD/LP]; (2002/1982) *Ritual*. MOV/NOVA [CD/LP]; (1983) *Começou assim...* EMI-VC [LP]; (1989/1983) *Fado Bailado*. VER-POLY [CD/LP]; (1989/1984) *Estrada da Luz*. VER-POLY [CD/LP]; (1985) *Oásis*. VER-POLY; Almeida, Manuel de (1992/1987) *Eu Fadista Me Confesso*. PHI/POLY; (1987) *Danças de Rua*. VER-POLY [CD/LP]; (1989) *Viagens na Minha Terra*. VER-POLY; Ketama (1991) *Delírios Ibéricos*. VER-POLY; (1994) *Águas Livres*. VER-POLY; (1996) *Viva o Fado*. PLD-POLY; (1997) *A Magia de Rão Kyao*. Selecções do Reader's Digest [3 CD]; (1998) *Navegantes*. VER-POLY; (1999) *Junção*. FAR.

MANUEL JORGE VELOSO (1, 2) E JOÃO SILVA (3)

L

LACERDA, Francisco Inácio da Silveira de Sousa Pereira Forjaz **de** (n. Ribeira Seca, São Jorge, Açores, 11 Mai. 1869; m. Lisboa, 18 Jul. 1934). Director de orquestra, compositor, musicógrafo e poeta. Nasceu no seio duma família de músicos amadores, entre os quais seu pai, João Caetano de Sousa e Lacerda, o seu primeiro professor de música. Depois de concluído o ensino primário e secundário no arquipélago natal, decidiu estudar Medicina, partindo em 1886 para o Porto, cuja Escola Médica frequentou. O seu professor de piano naquela cidade, António Soller, convenceu-o a dedicar-se profissionalmente à música, levando-o a estabelecer-se em Lisboa, a fim de frequentar o *Conservatório Nacional. Aqui estudou piano e leccionou esta disciplina entre 1891 e 1895, ano em que partiu, como pensionista do Estado português, para Paris. Frequentou durante dois anos, na qualidade de aluno ouvinte, o conservatório da capital francesa, onde teve por professores, em Composição e Órgão, Widor, em História da Música, Bourgault-Ducoudray, em Harmonia, Péssard, e em Contraponto, Libert. Em 1897 matriculou-se na recém-fundada Schola Cantorum, que frequentou até 1902; aqui foi aluno de Vincent d'Indy (Direcção de Orquestra e Composição) e de Alexandre Guilmant (Órgão). No ano lectivo de 1901-1902 integrou o corpo docente daquela instituição, e, impellido por V. d'Indy a seguir a profissão de director de orquestra, dirigiu os seus primeiros concertos, em Paris, nos anos seguintes. Em 1905 foi-lhe cometida a fundação da Associação dos Concertos Históricos de Nantes, cuja orquestra e coros dirigiu até 1908. Nesta data, interessado em fixar-se na Suíça, concorreu ao lugar de director de orquestra do Kursaal, casino em Montreux, para o que contou com o apoio de V. d'Indy, de seu amigo Claude Debussy e da família do jovem Ernest Ansermet, que então havia conhe-

cido, e que, sob o seu estímulo e exemplo, se encaminhou também para a direcção de orquestra, sucedendo-lhe à frente da orquestra do Kursaal em 1912. Em Montreux como em Marselha, onde dirigiu ainda a orquestra da Associação Artística de Marselha na temporada de 1912-1913, apresentaram-se, sob a sua direcção, alguns dos maiores solistas de então (Cortot, Ysaye, Schnabel, Nin, Kreisler e Marguerite Long). A morte de seu pai e a instável situação europeia levaram-no a regressar aos Açores em 1913, onde se manteve até 1921. Foi um período de quase inactividade, que a guerra e a situação pessoal de desencanto e doença, num meio desestimulante, não justificam completamente, contrastando com o período anterior, de esforço porfiado pela construção de um destino incomum. Entre 1921 e a data de sua morte, viveu de novo em Lisboa, cujo meio musical procurou dinamizar através de iniciativas como a *Pró-Arte, criada para a promoção de recitais e conferências, e a orquestra sinfónica Filarmonia de Lisboa [VER Orquestras], à frente da qual se apresentou em 1923, em Lisboa e no Porto. Desentendimentos com os músicos, cabala tecida por figuras



Francisco de Lacerda. Montreux, c. 1910. Fotografia cedida por José Bettencourt da Câmara.

do meio musical português, cujos interesses a iniciativa veio abalar, determinaram a extinção da Filarmonia de Lisboa, deixando Lacerda na convicção de que dificilmente obteria no país natal as condições para o exercício da sua profissão. Entre 1924 e 1928 dirigiu, de novo em França e na Suíça — já não como maestro titular, mas na qualidade de maestro convidado — obras relevantes do circuito de concertos, nomeadamente peças como as duas *Paixões* e a *Missa em si menor* de J. S. Bach e o *Parsifal* de Wagner. Forçado pela tuberculose, que contraiu, a reduzir as suas actividades, a partir de 1928 dedicou-se sobretudo à investigação em *arquivos musicais portugueses e à recolha de *música tradicio-

nal, na Madeira e em algumas regiões de Portugal continental, as quais utilizou na elaboração do seu *Cancioneiro musical português*. Como compositor, evoluiu de um romantismo final, patente em trechos para piano como *Canção do berço* e *Lusitanas* — *Valsas de Fantasia*, para uma linguagem marcada pelas aquisições simbolistas do seu tempo, em que pontifica o influxo de Debussy, Satie e Fauré. No domínio pianístico, destaca-se a colectânea *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* e na música para canto e piano, além de algumas canções francesas, as *Trovas*, escritas a partir de meados dos anos 20, onde ao simbolismo é acrescentada uma forte nota nacionalista, servida pela inspiração na música tradicional portuguesa. As suas obras sinfónicas demonstram a sua opção pelo trabalho condensado em curtos trechos, que fazem dele um miniaturista convicto: *Építaphe* — *Sur la tombe d'un héros* (1915), *Almourol* (1926), *Pantomima*, e.o. A concisão do discurso e a qualidade da escrita são, efectivamente, as preocupações dominantes que trau a sua produção da maturidade. Entre outros aspectos da sua personalidade e diversificada acção, F. de Lacerda emerge como o primeiro director de orquestra português de renome europeu, representando, enquanto compositor, um dos nomes maiores do que se pode designar como «simbolismo musical português». A partir de 1980, a vida e obra de F. de Lacerda foi objecto da investigação de José Bettencourt da *Câmara, que se ocupou do estudo do seu espólio (depositado no Museu de Angra do Heroísmo [VER Bibliotecas, arquivos e museus, 2.], Terceira, Açores) e tem em curso a publicação integral da sua obra literária e musical.

Obra musical: **Piano:** *Canção do berço* (1896); *Lusitanas* — *Valsas de fantasia* (1896); *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* (1902-1922); *Danse du voile* (1904); *Dança lenta* (1910); *Levantinas* — *Impressões de viagem* (1925). **Canto e piano:** *L'Indifférent* (1898); *Des papillons de jour* (1899); *La chanson du souvenir* (1902); *Pour la paix de ton regard* (1909); *Trovas* (1926...); *Cantiga de amigo* (1930); *Berceuse* (*Chansons de Bilitis*) (s.d.); *Cancioneiro musical português* (s.d.). **Música de câmara:** *Serenata a una muerta* (s.d.). Guit.; *Solféjo instrumental* (s.d.). Trio de cordas. **Orquestra:** *Építaphe* — *Sur la tombe d'un héros* (1915); *Almourol* (poema sinfónico) (1926); *Dans le clair de lune* (s.d.); *L'Intruse* (música de cena para a peça homónima de M. Maeterlinck) (s.d.); *Pantomima* (s.d.); *Trovas* (s.d.).

Obra literária: (1994) *Folclore da Madeira e Porto Santo*. Lisboa: Colibri. **Outras publicações:** (1996) *Obras para canto e piano*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura (Açores); (1997) *Obras para*

piano. Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura (Açores).

Bibliografia: Câmara, José Bettencourt da (1987) *A música para piano de Francisco de Lacerda*. Lisboa: ICLP; Id. (1996) *Francisco de Lacerda, musicien portugais en France*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Id. (1997) *O essencial sobre Francisco de Lacerda*. Lisboa: INCM; Lacerda, João Caetano de Sousa e (1987) *Cartas a Francisco de Lacerda*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura (Açores).

Discografia: Archer, Elvira (S); Sándor, János (dir.); Budapest Philharmonic Orchestra (1990) *Francisco de Lacerda: Four Orchestral Pieces: Trovas*. PSOM; Saque, Elsa (S); Matos, Elisabete (S); Afonso, Helena (S); Almeida, Nuno Vieira de (pf.) (1994) *Depois de Tordesilhas*. NUM; Amaro, Filomena (S); Canavilhas, Gabriela (pf.) (1995) *Evocação*. MOV; Cabrita, Dulce (Mz.); Sousa, Filipe de (pf.) (1995) *Francisco de Lacerda: 34 Trovas*. Universidade dos Açores; Belthoise, Bruno (pf.) (1997) *Francisco de Lacerda: Oeuvres pour piano*. Disques Coriolan. Sousa, José Bon de (pf.) (1998) *Trente-six Histoires pour Amuser les Enfants d'un Artiste*. MOV.

JOSÉ BETTENCOURT DA CÂMARA



Manassés de Lacerda. 1952. Fotografia cedida por Abel de Lacerda.

LACERDA Botelho, Manassés Ferreira de (n. Vila de Sabrosa, Vila Real, 6 Jan. 1885; m. Rio de Janeiro, Brasil, 18 Mai. 1962). Cantor e compositor. Foi uma das primeiras referências da *canção de Coimbra no período que antecedeu a «geração de oiro» (décadas de 1920-1930). Fixou-se em Coimbra com o irmão mais velho (Abel Augusto Lacerda Botelho, aluno do curso de Direito, 1888-1903, e seu preceptor após a morte dos pais), onde frequentou o liceu. Ficou alojado na mesma república que o irmão (facto inédito para a época, dado que ainda era estudante liceal), o que possibilitou a sua integração no meio musical académico

(vários grupos de serenatas e *Tuna Académica da Universidade de Coimbra). A visibilidade que progressivamente veio a adquirir levou-o a estabelecer um contrato com a editora Casa Moreira de Sá, que resultou na edição de fonogramas (c. 1902, ainda em cilindros de cera) e, posteriormente, de três álbuns de partituras (1914) com composições suas, ou a si atribuídas (Niza 1999). Aludindo a este contrato, recusou a proposta de seu irmão para desenvolver estudos de *bel canto* em Itália. Esteve destacado em Bragança e no Porto para cumprir o serviço militar (cavalaria), existindo referências (Id.) que indicam que foi aluno interno do Colégio de São Carlos (Porto), nas imediações do qual efectuava serenatas. Fixou-se no Brasil em 1908, onde residiu até 1917, ano em que regressou a Portugal. Em 1919 regressou definitivamente ao Brasil, de-

envolvendo actividade musical com o guitarrista português Carlos Campos, sobretudo em contextos informais e em concertos de beneficência (nomeadamente no que mais tarde viria a ser a Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro, no Rio de Janeiro). Recusou-se a gravar fonogramas no Brasil, mais uma vez por pretender cumprir o contrato estabelecido com a Casa Moreira de Sá, sua representante. Muitos dos fados de sua autoria que gravou eram acompanhados unicamente ao piano, tal como era comum na época, mas também devido à formação musical e pianística que recebeu por parte da mãe (pianista amadora). O seu estilo interpretativo era caracterizado por uma grande intensidade vocal, nomeadamente no que respeita à suspensão de notas agudas, mimetizando estilos virtuosísticos de *bel canto*, o que veio a ser imitado por cantores seus contemporâneos (Nery 2004: 116). Sendo um dos primeiros cantores de Coimbra a ter edições fonográficas, é também de ponderar a hipótese de as suas gravações terem constituído uma referência importante para os cantores das gerações posteriores.

Obra musical: Fados em manuscrito, impressos pela Casa Moreira de Sá, Porto, em 1914; 1.ª série: *Canção da encosta*; *Fado amante*; *Fado amoroso*; *Fado da brisa*; *Fado de Coimbra*; *Fado das lágrimas*; *Fado das ruas*; *Fado saudade*; *Fado serenata*; 2.ª série: *Fado brejeiro*; *Fado corrido*, 1.º; *Fado Estoril*; *Fado Hilário moderno*; *Fado ideal*; *Fado de Montemor*; *Fado nocturno*; *Fado Primavera*; *Fado das rosas*; *Talvez te escreva*; 3.ª série (com a anotação «Para cilindros e discos de máquinas falantes»): *Adeus (canção)*; *Fado boémio*; *Fado corrido*, 2.º; *Fado de Guimarães*; *Fado de Lisboa*; *Fado da minha terra*; *Fado do Porto*; *Fado triste*; *O meu fado*; *Serenata de amor*.

Bibliografia: Nery, Rui Vieira (2004) *Para uma história do fado/Fado: An Overview*. Lisboa: Público-Corda Seca [edição bilingue]; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Alfragide: Ediclube [vol. 2].

PEDRO ROXO

LAÇO (*lhaço*, em mirandês). Designação do repertório musical associado à *dança dos paulitos, podendo, no entanto, ser executado sem a componente coreográfica, sobretudo nos *passacalles* e nas *rondas em festas religiosas. Integra-se na cultura expressiva do distrito de Bragança (Trás-os-Montes), sobretudo na zona do planalto mirandês (Miranda do Douro, Vimioso e Mogadouro). É executado pelo conjunto constituído por *gaita-de-foles, *caixa e *bombo ou pelo tamborileiro [VER Tamboril]. A origem do termo «laço» carece de investigação, tendo contudo sido atribuída ao cruzamento dos dançadores que caracteriza a configuração coreográfica, a «dança dos lhaços». A maioria dos laços é uma estilização apenas instrumental da melodia associada a uma canção, um romance ou uma oração em castelhano, português ou mirandês. A canção, interpretada apenas nos ensaios pelo gaiteiro ou pelo

ensaiador, permaneceu, e em parte ainda hoje permanece, como auxiliar para a memorização da coreografia. Hoje em dia, muitos laços são apenas estilizações de canções ou danças populares, até mesmo melodias mediatizadas. Todavia, há também laços sem canção associada, a saber, o «25 aberto», «25 de roda», «Rodrigo», «A bicha», «Salto ao castelo», «As rosas» e «Taira grande». As letras baseiam-se principalmente em versões de romances [VER Romanceiro], orações e quadras populares adaptadas à coreografia. As temáticas das letras são, segundo António Maria *Mourinho, religiosas, campestres, de amor, históricas, de caça, pastoris, geográficas, maldições, descrições de profissões e motivos banais (1984: 485-511). São conhecidos c. 70 laços, alguns dos quais correspondem ao repertório de *danzas de palotes* espanholas. Contudo, no final do séc. xx, devido sobretudo ao tempo limitado das actuações de palco, o repertório mantido pelos grupos de pauliteiros resumia-se a c. 15 laços. Os laços mais conhecidos são *Ofícios*, *Salto ao castelo*, *Mirandum*, *25 aberto*, *25 de roda*, *A bicha*, *Berde*, *Campanitas de Toledo* e *Acto de contrição*.

Bibliografia: Alge, Bárbara (2004) *Continuidade e mudança na tradição dos pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*. Diss. de mestrado, Faculdade de Ciências Humanas e Culturais da Universidade de Viena; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL; Mourinho, António Maria (1984) *Cancioneiro tradicional e danças tradicionais mirandesas*. Bragança: Ed. Aut.; Id. (1987) *Cancioneiro tradicional mirandês de Serrano Baptista*. Bragança: Ed. Aut.-CM de Miranda do Douro.

Discografia: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1998/1960) *Música Regional Portuguesa: Vol. 2 Trás-os-Montes*. STR-PSOM/ASP-VC [CD/LP]; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan et al. (compil.) (1994) *Musical Traditions of Portugal*. Smithsonian Folkways; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal Raízes Musicais: Vol. 2 Trás-os-Montes*. BMG. Afonso, Clementina Rosa (1998) *Modas, Lhaços e Rimances: Freixenosa, Miranda do Douro*. SDT [coleção Cantos Tradicionais]; AAVV (1999) *Gaiteiros Tradicionais 2: Gaiteiros del Praino Mirandês: Rezosa 98: Fuonte Aldé, Miranda del Douro*. SDT.

BÁRBARA ALGE

LADAINHA. Uma *oração quase sempre cantada, durante a qual são invocados a Virgem, os santos e os mártires, a quem se pede que roguem a Deus pelos fiéis. É cantada em latim em estilo responsorial: a pessoa que «comanda» a ladainha cita o nome do santo e os seus atributos, e a ela se segue um grupo alargado que canta ou recita a expressão «*ora pro nobis*». O canto é melismático e é comum o coro responder a duas ou três vozes. Quase todas as festas religiosas são precedidas de uma *nove-na — nove dias em que um grupo de pessoas reza o terço em honra do santo celebrado ou da Virgem — e de uma ladainha que é entoada no final da *missa da *festa, antes da *procissão.

são. Pode ser cantada durante a primeira parte da procissão ou, independentemente de qualquer festa, junto ao cruzeiro da vila, da aldeia, de alminhas (pequenos altares situados em encruzilhadas de caminhos, geralmente rurais), cruzeiros, pequenas capelas ou oratórios, muitas vezes situados à beira da estrada. Nestes locais, a ladainha é cantada de noite, à luz de lanternas ou de velas. Após o canto das ladainhas é usual entoarem-se hinos e orações associados à entidade invocada. Existem apenas seis ladainhas aprovadas pela Igreja Católica para o culto público: a ladainha dos Santos, de Nossa Senhora, do Sagrado Coração de Jesus, do Sagrado Coração de Maria, de São José e as ladainhas do Ofício pelos Agonizantes.

Ver também: Música religiosa; Música tradicional.

SUSANA SARDO

LADEIRAS, Né (Maria da Nazaré Azevedo Sobral Ladeiras) (n. Porto, 10 Ago. 1959). Cantora e compositora. Oriunda de uma família com tradições musicais, apresentou-se pela primeira vez em público com seis anos de idade, no Festival dos Pequenos Cantores da Figueira da Foz, interpretando a canção *So Happy Together* do grupo Turtles. Aos dez anos recebeu do seu pai uma *viola e os primeiros ensinamentos. Em 1973 mudou-se com a família para Coimbra, onde durante a adolescência contactou com os êxitos da música popular anglo-americana, sobretudo do *folk*, do *rock* (Bob Dylan, The Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Joni Mitchell, Jethro Tull, e.o.) e da música popular brasileira (Caetano Veloso, Maria Bethânia, e.o.), estilos que inspiraram as suas primeiras composições. Por influência do irmão mais velho (que integrava o *conjunto Os Duen-des), cantou e tocou viola em grupos de amigos e familiares, que partilhavam os valores do movimento *hippie* da década de 70. Após o 25 de Abril de 1974, já integrada no meio estudantil de Coimbra, tornou-se activista da União dos Estudantes Comunistas e participou nas Campanhas de Dinamização Cultural promovidas pelo Movimento das Forças Armadas. Essa ligação proporcionou que integrasse, em 1976, o núcleo fundador da *Brigada Victor Jara, o que estimulou o seu interesse pela *música tradicional e pela recolha. Participou nos dois primeiros fonogramas da Brigada Victor Jara, destacando-se a sua interpretação da canção *Marião* no álbum *Eito fora* (1977). Em 1979 colaborou com o grupo *Trovante em espectáculos e na gravação da canção *Toca a reunir*, cujo fonograma foi editado e distribuído na *Festa do Avante de 1979. Por incentivo de Nuno Rodrigues, colaborou com a *Banda do Casaco nos fonogramas *Jardim da Celeste* (1981) e *Também Eu* (1982). Ao mes-

mo tempo iniciou uma carreira individual como compositora, com o fonograma *Alhur* (1982), que integra quatro composições suas com letras de Miguel Esteves Cardoso e *arranjos do grupo *Heróis do Mar, com o qual interpretou uma versão da canção *Amor*; um dos maiores êxitos do grupo. O carácter experimental das composições e o fraco desempenho comercial do fonograma levaram à reorientação do seu perfil artístico em colaboração com Pedro Ayres *Magalhães, de que resultou o fonograma *Sonho Azul* (1984), cujo repertório evoca o universo da *música ligeira portuguesa das décadas de 50 e 60. Após um período de afastamento dos meios de produção musical em que se dedicou à produção radiofónica (RDP-Antena 1 e TSF, e.o.), retomou a colaboração com Nuno Rodrigues com a participação no grupo Ana & Suas Irmãs (1988) e gravou o álbum *Corsária* (1989), com composições de sua autoria dedicadas à actriz Greta Garbo, com arranjos e direcção musical de Luís *Cília. O álbum *Traz-os-Montes* (1994), gravado em colaboração com Luís Pedro Fonseca com arranjos de elementos da Brigada Victor Jara, constituiu o mais significativo exemplo de adaptação do seu estilo interpretativo ao universo da música tradicional. Procurou criar uma linguagem musical articulando alguns elementos da música *pop* e da música tradicional, configurando novos estilos que pretendem exprimir uma identidade cultural portuguesa, tendo como referência músicos como *Fausto, a quem dedicou um fonograma de versões.

Discografia: Brigada Victor Jara (1995/1977) *Eito fora: Cantares Regionais*. FAR/MN-EC [CD/LP]; Brigada Victor Jara (1996/1979) *Tamborileiro*. FAR/MN-EC [CD/LP]; Trovante (1979) *Toca a Reunir*. Forum [single]; Banda do Casaco (1993/1980) *Nojardimdaceleste*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Salada de Frutas (1981) *Se cá Nevasse...*. EDS [LP]; Banda do Casaco (1993/1982) *Também Eu*. EMI-VC/VC [CD/LP]; (1982) *Alhur*. VC [maxi]; (1998/1983) *Sonho Azul*. EMI-VC [CD/LP]; (1988) *Corsária*. TMD [LP]; Ana e as Suas Irmãs (1988) *Nono Andar*. TMD [single]; (1994) *Traz-os-Montes*. EMI-VC; (1997) *Todo Este Céu*. SONY; AAVV (1997) *Voz & Guitarra*. FAR.

ANTÓNIO TILLY

LAGINHA Santos, Mário João (n. Lisboa, 25 Abr. 1960). Pianista e compositor. Iniciou o seu percurso musical com lições particulares de piano aos cinco anos, dedicando-se aos dez à *viola. Retomou o estudo de piano aos 18 anos no *Conservatório Nacional, completando o curso superior de Piano em 1986. Dedicou-se entretanto ao *jazz, começando a tocar em vários grupos. Em meados dos anos 80 pertenceu ao Quinteto de Maria João e foi membro fundador do Sexteto de Jazz de Lisboa, participando em numerosos festivais nacionais e internacionais. Em 1987 actuou no Jazz em Agosto com o seu recém-criado deca-



Mário Laginha no Festival Jazz em Agosto. ACARTE, Lisboa, 13 Ago. 1987. Fotografia de Pedro Sousa Dias. Arquivo do Diário de Notícias.

teto. Distinguido pela crítica, ganhou vários prémios (Prémio Bach e 2.º Prémio no 6.º Concurso de Piano de Braga (1986) e Prémio Teresa Vieira de 1986), sendo ainda seleccionado para a fase final do Concurso Martial Solal, realizado em Paris (1989). Como pianista — e além da sua actividade em concertos ou gravações nos domínios da *música erudita e *música popular portuguesa —, tocou nos anos 80 e 90 com Christof Lauer, Howard Johnson, Lou Donaldson, Al Grey, Laureen Newton, Trilok Gurtu, Julian e Steve Argüelles e Django Bates e formou com Pedro *Burmester um duo que gravou ao vivo (1993) o álbum *Duetos*. A partir de 1994 constituiu o seu quinteto com Julian Argüelles, Sérgio *Pelágio, Bernardo *Moreira e Alexandre *Frazão ou Martin France. Esquecido pela *indústria fonográfica no que toca ao *jazz* — apenas se registando um disco gravado neste domínio como líder —, formou com Maria *João um duo, responsável, a partir de 1994, pela produção ao vivo e em disco de trabalhos em estilos e âmbitos musicais afins ou periféricos ao *jazz*, aproximando-se da *world music em algumas peças influenciadas por tradições musicais africanas ou brasileiras. Afirmando-se influenciado por Bill Evans, Keith Jarrett, Herbie Hancock, Sergei Prokofiev e Maurice Ravel, é um pianista cujo virtuosismo, gosto pelo contraponto e imaginação melódica e harmónica enformam o seu estilo composicional. É um dos mais prestigiados músicos de *jazz* portugueses com uma carreira internacional.

Obra musical: *Música para cinema*: *Passagem por Lisboa* (1994) (Eduardo Gêada); *451 Forte* (2000) (João Mário Grilo).

Discografia: João, Maria (2002/1983) *Quinteto Maria João*. MOV/ORF-RT [CD/LP]; João, Maria (1991/1985) *Cem Caminhos*. *Quinteto de Maria João*. MOV/ORF-RT [CD/LP]; Os Afonsinhos do Condado (1988)

Açúcar. POLY; Sexteto de Jazz de Lisboa (1988) *Ao Encontro*. PHI-POLY [grav. 1987] [LP]; Pereira, Júlio (1989) *Janelas Verdes*. Anónima; Branco, José Mário (1990) *Correspondências*. UPAV; AAVV (1991) *Lisboa em Jazz*. Pelouro da Cultura da CML; João, Maria; Grupo Cal Viva (1991) *Sol*. Enja; Castro, Eugénia Melo e (1992) *Lisboa dentro de Mim: Sentimento de Um Ocidental*. BMG; Burmester, Pedro; Laginha, Mário (1994) *Duetos*. FAR; João, Maria; Laginha, Mário (1994) *Danças*. Verve-POLY [grav. 1993]; (1994) *Hoje*. FAR [grav. 1993]; Orquestra de Jazz do Hot Clube de Portugal (1994) *Orquestra de Jazz do Hot, direcção de Pedro Moreira* (convidados: Benny Golson, Curtis Fuller, Eddie Henderson, Perico Sambeat, Greg Bandy, Rui Veloso). PHI-POLY [grav. 1992-1993]; João, Maria; Laginha, Mário (1996) *Fábula*. Verve-POLY [grav. 1995]; AAVV (1997) *Pianistas Portugueses*. BMG; João, Maria; Laginha, Mário (1998) *Cor*. Verve-POLY; João, Maria; Laginha, Mário (1998) *Lobos, Raposas e Coiotes*. Verve-POLY [com a Orquestra Filarmónica de Hannover]; João, Maria; Laginha, Mário (2000) *Chorinho Feliz*. Verve-UNI.

MANUEL JORGE VELOSO

LAIRES, Fernando Augusto Belfo (n. Lisboa, 3 Jan. 1925). Pianista. Recebeu as primeiras lições de piano de sua mãe, entre os três e os seis anos de idade, em Moçambique, onde viveu até 1936. Nos dois anos seguintes, prosseguiu estudos de piano em Lisboa com Angeles Carbonel da Cruz. Em 1939 ingressou no *Conservatório Nacional (CN), onde foi aluno de Carlos Gonçalves e seguidamente de Lúcio Mendes. Destacou-se, aos 19 anos, pela interpretação, no CN, da integral das sonatas de Beethoven para piano e, no ano seguinte, para violino e piano, do mesmo compositor, com Antonino David. Em 1946, foi bolseiro do Instituto de Alta Cultura, tendo estudado com Ernest Hutcheson na Juilliard School of Music (Nova Iorque) e com Isidor Philipp, Winfried Wolf e James Friskin na Chautauqua Institution. Participou em *masterclasses* com Alfred Cortot em Lausanne. De regresso a Portugal, ensinou no CN a partir de 1949, continuando a sua carreira de concertista, tendo promovido a música para piano de compositores portugueses. Colaborou com Ivo *Cruz na associação *Pró-Arte, apresentando recitais em 25 cidades portuguesas, no continente e nas regiões autónomas da Madeira e dos Açores. Em 1956, fixou residência nos EUA, onde leccionou na Universidade do Texas (Austin), na Universidade Católica (Washington, D.C.), no Interlochen Center for the Arts, no Peabody Institute e na Eastman School of Music (Rochester, Nova Iorque), tendo também ensinado no Conservatório de Música de Shenyang (China). Efec-

tuou recitais e leccionou *masterclasses* em vários países da Europa, da América do Norte e do Sul e da Ásia. Em 1964, foi co-fundador da American Liszt Society, associação dedicada ao estudo e à divulgação da obra do compositor. Nos anos 80, concebeu e coordenou o projecto The Music of Portugal, uma antologia de 20 fonogramas de *música erudita. Gravou mais de 80 obras para piano solo ou com orquestra. Integrou júris de prestigiados concursos internacionais, tais como Tchaikovsky (Moscou), Van Cliburn (EUA), Franz Liszt (Hungria) e Casagrande (Itália). Recebeu vários prémios e condecorações, dos quais se destacam: The Beethoven Medal in Memory of Artur Schnabel da Harriet Cohen International Music Awards (1956), o grau de comendador da Ordem do Infante D. Henrique (1982), a Liszt Centennial Commemorative Medal do governo húngaro (1986) e o Great Artist Lifetime Achievement Award, atribuída pela Southern Illinois University e Beethoven Society for Pianists (2000).

Obra literária: (2002) «The Powerful Influence of Where We Are Born» in *Clavier* 21-23; (s.d.). «Braga Santos, José Joly (25 de Abril de 1974)» in *ArM*.

Bibliografia: Harper, Nancy Lee (2002) «Fernando Laires: Lenda pianística portuguesa» in *ComunicArte*, vol. 1 (2): 118-121 [rev. João Branco; Id. (2003-2005) «Fernando Laires: Saudades de Portugal» in *Flores Musicais: A Festschrift in Honor of Fernando Laires upon his 80th Birthday: Journal of the American Liszt Society* 44/45/46: 9-23; Kehler, George (1982) *The Piano in Concert*. Metuchen: Scarecrow Press [2 vols.]; Tarchalski, Helen Smith (2003) «An Interview with Fernando Laires» in *Keyboard Companion*: 53-55.

Discografia: Laires, Fernando (pf.) et al. (1982) *Fernando Laires 1981 & 1982 Concerts*. EMB-3000 [LP]; Laires, Fernando (pf.) et al. (1983) *Fernando Laires 1983 Tour*. EMB-4000 [LP]; Laires, Fernando (pf.) et al. (1984) *Fernando Laires in Concert*. PMP Soundspace Production [LP].

NANCY LEE HARPER

LAIRONA. Termo utilizado pelos músicos de *bandas filarmónicas para designar as melodias mais popularizadas no momento, executadas, muito em particular, nos *peditórios. Em algumas regiões do país, as laironas são designadas «rebaldeiras» ou «rabelas» e a sua execução é referida como «esgaitear», «dar roupa» ou «fazer cavalinho» [ver Cavalinho]. A formação instrumental utilizada para executar as laironas é variável, dependendo dos músicos que tomam a iniciativa de tocar. Contudo, frequentemente lidera um instrumento melódico como o clarinete, o saxofone alto ou o trompete, a que se juntam instrumentos de acompanhamento, como a tuba, o trombone e os instrumentos de percussão, nomeadamente o *bombo, a *caixa e os pratos.

PAULO LAMEIRO

LAMAS Pimentel, **Helena.** VER Pimentel, Helena Lamas.

LAMBERT, Lucien (n. Paris, 5 Jan. 1855; m. Porto, 22 Jan. 1945). Pianista, professor e compositor. Na sua infância, emigrou com a família para o Brasil, vindo a estabelecer-se no Rio de Janeiro. Estudante de piano, cedo demonstrou qualidades interpretativas que lhe permitiram apresentar-se ao lado do pianista virtuoso Louis Moreau Gottschalk. De regresso a Paris em 1875, prosseguiu os estudos musicais no Conservatório desta cidade, sob a orientação de Jules Massenet e Théodore Dubois. A carreira de L. Lambert em França foi, em grande medida, preenchida pela composição de obras para o teatro, entre as quais a «cena lírica» *Prométhée* (obra a que foi atribuído o Prémio Rossini, em 1883), o bailado *La Roussalka* e as óperas *Brocéliande*, *Le Spahi* e *La Marseillaise*. Com a invasão de França pelo exército alemão, em 1914, procurou refúgio em Portugal e, alguns anos mais tarde, fixou residência no Porto, onde foi nomeado professor de Composição no *Conservatório de Música do Porto. Entre os músicos que mais directamente fruíram da sua importante acção pedagógica em Portugal esteve o compositor português Cláudio *Carneiro.

Obra musical: Música instrumental: *L'âme en deuil*. Orq.; *Fantaisie tzigane*. Pf., orq.; *Légende roumaine*. Orq.; *La mer*. Orq.; *Promenons-nous dans les bois*. Orq.; *Prométhée enchainé*. V., orq.; *Tanger le soir*. Orq.

Ópera: *Brocéliande* (1892); *Le spahi* (1897); *La marseillaise* (1900); *La flamenco* (1903); *La russalka* (1911).

Bibliografia: Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando (1958) *Dicionário de música*. Vol. II. Lisboa: Cosmos; Guimarães, Bertino Daciano (1932) *Lucien Lambert*. Leiria: s.e.

RUI CABRAL LOPES

LAMBERTINI, Michel'Angelo (n. Porto, 14 Abr. 1862; m. Lisboa, 21 Dez. 1920). Musicólogo, editor, empresário, promotor, pianista e director de orquestra. De ascendência italiana, neto do compositor e fabricante de pianos Luigi Gioacchino Lambertini (1790-1864), que se estabelecera em Lisboa em 1836, frequentou o *Conservatório Nacional (CN), onde concluiu os cursos de Piano (1879), Harmonia e Contraponto (1881). Iniciou a vida profissional como professor de canto coral nas escolas municipais de Lisboa. Com 25 anos, herdou de seu pai Evaristo e de seu tio Ernesto Lambertini parte da firma de construção de pianos Lambertini & Irmão, existente desde 1836 e activa até à data da sua morte. A firma ganhou reputação internacional participando na Exposição Musical de Milão (1881), onde expôs mais de uma centena de obras musicais portuguesas impressas. Como editor, fundou e dirigiu o periódico **Arte Musical* (1899-1915) e publicou a obra de Ernesto *Vieira *Diccionario biographico de musicos portugueses* (1900). Como investigador escreveu alguns dos pri-



Michel'Angelo Lambertini no ateliê de pintura da sua filha Isaura, c. 1910. Espólio Michel'Angelo Lambertini, Museu da Música.

meiros artigos relevantes de levantamento do património musical português, tanto tradicional como erudito, muito em particular no domínio da organologia. Em 1901 foi editado o *Anuário musical da Casa Lambertini*, dando conta das actividades comerciais da firma, incluindo a edição musical. Foi, com Moreira de Sá, António Lamas, D. Luís da Cunha de Meneses, Alfredo Pinto (Sacavém) e José Relvas, e.o., uma das figuras mais influentes da geração de melómanos e músicos profissionais que, na transição para o séc. xx, procuraram assegurar a renovação da vida musical portuguesa nos planos da investigação e edição musicológicas, da programação de concertos de dimensão internacional e do estímulo aos intérpretes portugueses, tanto profissionais como amadores. A sua resenha da história da música portuguesa publicada em 1920, na *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, de Albert Lavignac (1914-1934), constitui uma síntese pioneira da informação musicológica disponível na época, enquadrada num contexto histórico-cultural vasto e problematizante que inter-relaciona os patrimónios tradicional e erudito e perspectiva a situação de Portugal nas grandes correntes da história da música europeia. Promoveu a vinda a Portugal da Orquestra Filarmónica de Berlim, dirigida por Artur Nikish, e das orquestras Colonne e Pasdeloup. Integrou como pianista a Sociedade de Música de Câmara, estabelecida em 1899, inserido num quinteto que se

alargou com uma secção de sopros. As actuações ocorreram nos salões do CN, e os objectivos do grupo passavam pela divulgação do repertório camarístico — incluindo o do período barroco, executado já, pela primeira vez, com recurso a instrumentos originais —, vindo igualmente a promover concursos de composição para autores portugueses. Em 1906, Lambertini criou e regeu a Grande Orquestra Portuguesa, cuja estreia ocorreu no salão da Trindade, com o objectivo imediato de angariar fundos para a fundação da Caixa de Socorro a Músicos Pobres, mas também com a finalidade de contribuir para o enraizamento da prática sinfónica em Portugal, que fora interrompida pela inexistência de agrupamentos orquestrais permanentes no país desde a implantação do liberalismo. A partir de 1911, foi incumbido pelo governo da I República de reunir uma colecção de instrumentos musicais provenientes dos antigos palácios reais e dos antigos conventos estatizados, com vista à constituição de um museu instrumental. O espólio instrumental, bibliográfico e iconográfico reunido e tratado por Lambertini, que viria a integrar igualmente colecções privadas como a de António Lamas, sofreu atribulado rumo até finais do séc. xx, vindo em 1994 a constituir o núcleo principal do acervo do actual Museu da Música.

Obra literária: (1914/1902) *Chansons et Instruments*. Lisboa: Universal; (1911-1913) *Monographias instrumentais*. Lisboa: s.e.; (1913) *As collecções de instrumentos musicais*. Lisboa: Tip. Anuário Comercial; (1913) *O Museu Instrumental e as minhas relações com o Estado*. Lisboa: Tip. A Editora; (1914) *Indústria instrumental portuguesa: Apontamentos*. Lisboa: Tip. Anuário Comercial; (1914) *Primeiro nucleo de um Museu Instrumental em Lisboa: Catalogo sumario*. Lisboa: Tip. A Editora; (1918) *Bibliophilie musicale: Édition abrégée*. Lisboa: Tip. Anuário Comercial; (1920) «Portugal» in Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Vol. IV. Paris: Delagrave.

Bibliografia: Alvarenga, João Pedro (1994) «Percursos de um museu instrumental» in *Fábricas de sons: Instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*. Lisboa: Electa-L94; Ávila, Humberto d' (1984) *Lambertini e a odisseia do Museu Instrumental*. Lisboa: IPPC; Chaves, José Joubert (dir.) (1906) «O primeiro concerto sinfónico da Grande Orquestra Portuguesa», *Ilustração Portuguesa* 45: 691-696; Dias, Carlos Malheiro (dir.) (1906) «O primeiro concerto sinfónico da Grande Orquestra Portuguesa», *Ilustração Portuguesa* 45: 691-696; Ferreira, Margarida Alexandra Gomes Rebocho (2001) *Os cordofones ocidentais da colecção Lambertini: Identificação: Catálogo*. Diss. de mestrado, Universidade Lusitana de Lisboa; Trindade, Maria Helena (coord.) (2002) *Michel'Angelo Lambertini: 1862-1920*. Lisboa: Ministério da Cultura-MM-Instituto Português de Museus.

ANA CRISTINA BRISOS E RUI VIEIRA NERY

LAPA, Fernando José Coutinho (n. Vila Real, 22 Nov. 1950). Compositor, professor, director de *coros e crítico de música. A sua actividade composicional destaca-se pela produção sistemática e pela polivalência, na medida em que

se relaciona com vários domínios e expressões artísticas (teatro, *cinema, e.o.), abrangendo múltiplas formações e géneros musicais. Iniciou a sua formação musical no Seminário de Vila Real, com Ângelo Minhava (1961). Instalando-se no Porto, completou os cursos Geral, Complementar e Superior do *Conservatório de Música do Porto (CMP) entre 1977 e 1984, com Maria Teresa de *Macedo e Cândido *Lima. Iniciou a actividade profissional como professor de Formação Musical (1978), passando a leccionar Análise e Técnicas de Composição no CMP (desde 1984), na Artave (desde 1990), e.o. instituições. Integrou o Coro da Sé do Porto, a cuja direcção artística pertenceu (1979-1985), e dirigiu o Coro Académico da Universidade de Braga (desde 1988) e.o. Foi editor da revista *Ideias Fixas*, tendo colaborado esporadicamente noutras publicações. É crítico de música do jornal *Público* (desde 1994). Foi júri no Concurso de Órgão do Porto (1996), no Prémio de Composição Cláudio Carneiro (1996 e 1999), e.o. É autor de uma vasta obra, abrangendo praticamente todos os géneros, desde a música sinfónica ao concerto, da música vocal e coral ao repertório de câmara, da *música electroacústica à produção para teatro e cinema, além de harmonizações e *arranjos. Estilisticamente, afirma o seu eclectismo estético e técnico pela assunção das referências a domínios eruditos, populares e da cultura portuguesa (da poesia à *música tradicional, das artes plásticas às performativas), recusando no entanto qualquer tipo de nacionalismo subjacente. Parte da sua obra encontra-se editada (registo fonográfico e/ou impresso), sendo frequentemente apresentada em concerto em Portugal e no estrangeiro.

Obra musical: **Cinema:** *Ma's sin-Má sina* (1995) (Saguenail). **Coral:** *Fé* (Miguel Torga) (1985). Grande SATB, agrupamento de metais e timp.; *Ave da esperança* (Miguel Torga) (1993). SATB S, 4 TB. **Coro e orquestra:** *Cantares de Natal — sobre melodias tradicionais portuguesas* (1997). SATB, orq. **Coro e piano:** *Quasi ostinato* (sobre verso de E. Mello e Castro) (1994). SATB, pf. **Electroacústica/multimédia:** *Mão-Segunda* (Regina Guimarães) (1994) [co-autoria de Carlos Guedes]. **Instrumental solo:** *Variações sobre melodia tradicional* (1994). Org.; *Três cantos para uma memória* (1996). Pf.; *Angelus* (1997). Fl.; *Variações sobre o nome da paz* (1999). Org.; *Variações sobre o Coro da Primavera* (2000). Pf. **Música de câmara:** *Plural II* (1989). Fl., pf.; *Plural M* (1993). Cl., pf.; *Trio — in memoriam Olivier Messiaen* (1993). Cl., vl., vlc.; *In nomine* (1996). Fl., cl., vl., vlc., pf. [para um manifesto contra a violência]; *Cinco esboços em azul ultramar* (1998). Quint. de sopros; *Plural V* (1998). Trb., pf.; *As cinco portas do labirinto* (1999). Cb., pf.; *Itinerários* (1999). 2 guit.; *Semana profana* (Regina Guimarães) (1999). S., cl., vlc., pf. **Orquestra e piano:** *Enredos* (1990). Orq. cam., pf. *obbligato*. **Orquestral:** *Ostinato* (1984). Orq.; *Quadros portugueses* (1998). Orq. de sopros. **Teatro:** *O Arquitecto e o Imperador da Assíria* (Arrabal) (1996); *Partir a meio-dia* (Paul Claudel) (1996); *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll) (1997) [teatro de marionetas]. **Voz e orquestra:** *Plural IV* (Fernando Pessoa) (1985). S., orq. cord.; *Canções de negro e de sal* (2000). Bar., orq.; *Canções de ne-*

gro e de sal (Alexandre Pinheiro Torres) (2000). Bar., orq. **Voz e piano:** *Todas pálidas* (Herberto Helder) (1979). Bar., Pf.; *O céu, a terra, o vento sossegado* (Luís de Camões) (1998). S., pf.

ROSÁRIO SANTANA

LEAL, Luís António Pereira (n. Olhão, 14 Dez. 1936). Gestor cultural. Estudou no *Conservatório Nacional com Jorge Croner de *Vasconcelos (Composição) e Isaura Pavia de Magalhães (Violoncelo) até 1959, ano em que interrompeu os estudos para prestar serviço militar. Retomou o curso em 1961, tendo estudado com Santiago *Kastner e J. C. de Vasconcelos. Acumulou ainda a licenciatura em História e Filosofia (FLUL, 1963). Assumiu o cargo de director do Serviço de Música da *Fundação Calouste Gulbenkian em 1978. Neste âmbito privilegiou a apresentação regular de grandes intérpretes internacionais nas temporadas de orquestra e música de câmara e a divulgação de música antiga e contemporânea. Fundou e assumiu a direcção artística dos Festivais de Música do Algarve (1976), da Madeira (1979), de Óbidos (1983) e de Sintra (1986). É consultor artístico de instituições internacionais, entre as quais a Academia de Música Rainha Sofia (Madrid), e integrou o júri dos concursos internacionais de Canto de Viena, Toulouse, Rio de Janeiro, Pretória e Paris e ainda dos concursos de Piano do Mozarteum de Salzburgo, de Palm Beach, do Canadá e do *Concurso Internacional de Música Vianna da Mota. Foi condecorado com a Ordem das Artes e das Letras de França em 1995.

VANDA DE SÁ

LEAL, Roberto (António Joaquim Fernandes) (n. Vale da Porca, Macedo de Cavaleiros, 27 Jan. 1951). Cantor, autor de letras e compositor. Em 1962 emigrou para o Brasil, onde estudou *viola e canto na Academia Professor Manuel Marques, em São Paulo, cidade onde se radicou, construindo uma carreira de sucesso. Utilizou instrumentos musicais e géneros coreográficos portugueses e brasileiros, criando uma síntese entre elementos musicais dos dois países, patente, p.ex., na interpretação de música cantada em português, na variante brasileira, sobre padrões rítmicos do *folclore português (*vira, *malhão, e.o.) e de *canções tradicionais e populares portuguesas sobre ritmos brasileiros (samba, carimbó, xote, e.o.). Começou por actuar nos concertos que a Academia promovia nas *associações recreativas de portugueses, e foi com o *disk-jockey* Barros de Alencar que começou a actuar na primeira parte dos espectáculos de artistas consagrados, interpretando canções portuguesas, brasileiras e algumas composições de sua autoria. A sua participação no *Programa do Chacrinha*, na TV Globo, em 1971, onde interpretou canções populares portuguesas, conferiu-lhe uma gran-

de popularidade. A partir de 1972 e durante 15 anos, participou no *Programa Sílvio Santos*, no canal televisivo brasileiro SBT, divulgando o seu repertório, o folclore, a gastronomia e diversas regiões do país. Apresentou também três programas televisivos: *Férias em Portugal*, *Nau de Paz* e *Roberto Leal no Casino Estoril*. Em 1973, gravou o seu primeiro *single*, *Arrebata* (uma versão da canção do Conjunto António Mafra), para a editora brasileira R.G.E./Fermata. Em 1975 visitou Portugal para divulgar o seu trabalho, passando a actuar igualmente para as comunidades portuguesas. Em 1978, protagonizou o personagem principal do filme *O Milagre*, de Hércules Brezeguelo, ao lado dos actores brasileiros Jofre Soares e Eliana Durval. O filme foi gravado em São Paulo e em Portugal e o argumento baseia-se na sua história de vida. Fixou-se definitivamente em Portugal em 1989, devido ao clima de violência e de ameaças sobre a sua família em São Paulo. Em 1993, apresentou na RTP 1 o *Programa Roberto Leal*, onde cantou com músicos portugueses consagrados. Gravou mais de 30 fonogramas contendo canções do folclore português, da *música ligeira portuguesa e brasileira, *fado, *marchas populares e originais compostos em parceria com a esposa, Márcia Lúcia, que também participou em coros em muitas das suas canções. Algumas delas destacam-se pela temática cristã, nas quais participaram os grupos brasileiros Os Titulares do Ritmo, o Coro do Teatro Municipal de São Paulo e o Coro da Rede Viva de Televisão. Na década de 80, foram-lhe atribuídos os seguintes galardões: 30 discos de ouro, cinco discos de platina e mais de 500 troféus, de entre os quais se destacam o Galhardete de Diamante em 1986, equivalente a oito discos de platina, e quatro globos de ouro. Nas suas actuações tentou romper com o estereótipo do português «moreno e saudosos», criando um personagem alegre e enérgico, vestido de roupas garridas, algumas delas estilizações de trajes folclóricos portugueses. A partir dos anos 90, optou por trajar sempre de branco, nunca deixando de aliar a sua imagem ao sotaque brasileiro e às coreografias baseadas no folclore transmontano.

Discografia: AAVV (1992) *Popular Mix*. DIS; (1994) *Gosto de Sal*. OV; (1995) *Vozes de Um Povo*. OV; (1996) *Português Brasileiro*. VID;

(1997) *Rumo ao Futuro*. OV; AAVV (1998) *Expresso 25 Anos: Sucessos Populares*. MGD; (1998) *As mais Belas Canções*. MGD; (1998) 98. Som Livre. SONY; (1998) *Raça Humana não Tem Cor*. VID; (1999) *Roberto Canta Roberto*. Som Livre-EMI.

CARLA NUNES

LEÃO Muñoz Miguez, **Rodrigo** da Costa (n. Lisboa, 15 Out. 1964). Compositor e intérprete (baixo eléctrico, guitarra eléctrica, viola e instrumentos de tecla). Estudou viola «clássica» durante um curto período, mas a sua formação foi maioritariamente autodidacta. Foi fundador, intérprete e compositor dos grupos *Sétima Legião (1982-1996) e *Madredeus (1986-1994). Neste último iniciou a exploração dos recursos dos sintetizadores, uma dimensão central na sua obra posterior. O seu primeiro fonograma a título individual, *Ave Mundi Luminar* (1993), com acompanhamento do grupo Vox Ensemble, alcançou grande visibilidade em Portugal e no estrangeiro, resultando num elevado número de vendas (c. 100 000 exemplares). Neste fonograma, tal como em *Mysterium* (1995) e *Theatrum* (1996), as suas composições, maioritariamente instrumentais, caracterizaram-se pelo movimento harmónico e andamento lentos, pela utilização de instrumentos acústicos (violino, violoncelo, flauta transversal, e.o.) e sons sintetizados (especialmente o piano e instrumentos de corda) e pela acumulação gradual



Rodrigo Leão. CCB, Lisboa, 2000. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

de padrões rítmico-melódicos em vários estratos sonoros, evocando a influência de compositores minimalistas como Michael Nyman, Philip Glass, Nino Rota e Ryuichi Sakamoto. Os «ambientes sonoros» criados acompanham por vezes outras expressões artísticas (cinema, teatro, artes plásticas, e.o.). Neste período utilizou sobretudo excertos de textos litúrgicos em latim. O fonograma *Alma Mater* (2000) integra canções em várias línguas: *A casa* (português; int. por Adriana Calcanhoto) e *Pásion* (castelhano; int. por Lula Pena). Os seus fonogramas contaram com a participação de Teresa Salgueiro, Francisco Ribeiro, Nuno Guerreiro [VER *Ala dos Namorados*], Gabriel Gomes, Paulo Abelho, Luís San Payo [VER *Peste & Sida*], Pedro Wallenstein, Pedro *Jóia, Ruben Costa, Denis Stetsenko, e.o. Compôs música para a peça *Moderato cantabile*, de Marguerite Duras (Teatro Dona Maria II, 1996) e a banda sonora do filme *Um Passo, Outro Passo e depois...* (Manuel Mozos, 1989).

Discografia: (1993) *Ave Mundi Luminar*. SONY; (1995) *Mysterium*. SONY [maxi-single]; (1996) *Theatrum*. SONY; (2000) *Alma Mater*. SONY.

ANA FILIPA CARVALHO

LEÇA, Armando (Armando Lopes) (n. Leça da Palmeira, 9 Ago. 1891; m. Vila Nova de Gaia, 21 Jan. 1977). Folclorista, compositor, regente de *coros e professor. Um dos mais prolíficos colectores de melodias, termos e poesia populares (1100 transcrições e c. 900 registos sonoros), imagens fotográficas (14 550) e descrições do mundo rural. Descendia de uma família de músicos amadores (o pai era regente de *banda filarmónica). Segundo o seu filho e biógrafo Rui de Freitas Lopes, estudou piano com José Casagne e Pedro *Blanco e «teve como impulsor e mestre Oscar da Silva» (Lopes 1980: 5-6). Em 1911 mudou-se para Lisboa para dar continuidade aos estudos musicais, tendo, em 1913 e 1914, realizado no *Conservatório Nacional, como aluno externo, os exames das disciplinas de Rudimentos (2.º ano) e de Harmonia (3.º ano). Em Lisboa conheceu, e.o., Tomás *Borba, figura que muito o viria a influenciar, e a violoncelista Irene Celeste Freitas, com quem viria a casar. Foi pianista num cinema de Coimbra (Id.: 10) durante um ano. Regressou a Leça da Palmeira, onde fixou residência com a família até c. 1934, mudando-se depois para o Porto. Armando Leça viu na música portuguesa de tradição oral o «fundo étnico nacional» capaz de renovar e legitimar a composição e, a partir da década de 20, toda a prática musical. As linhas mestras em que assentou a sua acção — que se sustentam na convicção de uma relação particular e remota entre o território nacional e o povo português — começaram a ser definidas nos seus primeiros escritos. Em *Da música portuguesa* (1942/

1922), definiu três pressupostos que sustentam a sua abordagem: 1) o povo do interior do país assegura a continuidade/antiguidade da tradição musical; 2) a *canção popular portuguesa é original, distinguindo-se das suas congéneres estrangeiras pela essência de um colectivo humano; 3) o meio exerce influência na canção popular mas apenas a nível superficial, uma vez que a diversidade entre a «canção minhota, estremenha, algarvia» é apenas aparente. Estes pressupostos ganham sentido numa concepção hierarquizada que subordina a experiência popular (domínio do povo rural) ao saber constituído (domínio do folclorista) com formação estética. Assim, a música de tradição oral, conforme é expressa pelo povo, constitui um cenário valioso, mas inerte, sobre o qual intervém esse folclorista: seleccionando como um coleccionador «de borboletas, com gosto» (Id.: 5), «corrigindo [...] ou depurando» e «estilizando» (Id. 1940: 46). Esta concepção hierarquizada determinou, por sua vez, a metodologia utilizada por A. Leça na abordagem ao mundo rural. As viagens que realizou ao longo da sua vida destinavam-se a coligir dados que enquadrava em sistemas organizadores prévios. Preferia a passagem de reconhecimento à estadia continuada e de investigação. Esta abordagem foi por si designada como «peregrinação folclórica». Estabeleceu contactos com figuras locais e construiu, ao longo dos anos, uma rede de mediadores e informantes com cobertura nacional. As ideias de A. Leça foram, desde início dos anos 20 até ao início dos anos 70, amplamente difundidas através de conferências, periódicos e programas de rádio. O impacto da veiculação sistemática e continuada dessas ideias foi considerável na vida musical em Portugal, sobretudo no processo de *folclorização, contribuindo para a criação de estereótipos musicais, para a sua interiorização como símbolos de identidade regional e nacional e para o envolvimento e comprometimento neste processo de todas as camadas da sociedade. A sua acção exerceu-se, ainda, na definição de posições no campo social do *folclore. Ao integrar júris e comissões de concursos e festivais de folclore [VER *Festival*, 3.] e ao orientar programas de rádio e equipas de gravação discográfica, A. Leça foi investido de um poder ao qual os grupos amadores (sobretudo os orfeónicos e folclóricos) não foram alheios. Este poder reflectiu-se ainda na prevalência de um modelo de *rancho folclórico — cujo repertório musical e coreográfico, tocata (secção instrumental constituída maioritariamente por *instrumentos musicais tradicionais) e traje representassem formas estáticas, associadas ao passado de um determinado território — e da sua disseminação, através da constituição de novos grupos ou da «reorgani-

zação» de grupos já existentes. O impacto das ideias de A. Leça exerceu-se também na colecta e documentação de práticas musicais de tradição oral, estendendo-se até finais do séc. XX, nomeadamente, na sustentação de «áreas musicais» (regiões geográficas com supostas características musicais específicas). Contudo, nestas acções, o reconhecimento da autoridade dos elementos mais idosos em áreas rurais é apenas aparente. Na verdade, A. Leça retira ao «povo» a capacidade de mediar o processo entre o passado, evocado pelos mais velhos, e o presente, activado em palco pelos ranchos em festivais e outros eventos folclóricos. Os concursos, festivais e *cortejos folclóricos aos quais A. Leça presidiu são o meio privilegiado para os grupos se aproximarem do modelo definido. Embora A. Leça defendesse o anonimato da autoria da música ou dos textos que constituíam os repertórios, aceitou e legitimou certas composições de autor integrando-as em colecções como, p.ex., a *Recolha folclórica* (1939-1940). As primeiras transcrições de música da tradição oral realizadas por A. Leça datam de 1908 e as primeiras incursões no território rural de 1913. Para estas incursões, partiu munido das obras de colectores anteriores (Neves e *Melo, César das *Neves, Pedro Fernandes *Tomás) e seguiu, quase sempre, o itinerário do mapa das estradas de Portugal. A partir da década de 30, encetou uma verdadeira campanha a favor da circunscrição das representações dos *orfeões e «ranchos populares» ao mundo rural do passado, em simultâneo com a tentativa de envolvimento activo do «povo» no projecto de folclorização, promovendo a identificação imediata do grupo com um determinado território, através da sua designação (em 1935 fundou o Rancho da Amorosa) e da constituição dos repertórios musical e coreográfico e traje segundo a memória de idosos desse espaço geográfico, com consequente rejeição de representações contemporâneas ou urbanas. Foi sobretudo através dos eventos folclóricos que A. Leça conduziu à «reorganização» de ranchos já existentes e à constituição de outros. Em sintonia com os ideais e políticas culturais do Estado Novo, foi convidado a coligir *música tradicional e integrar júris dos grandes eventos nacionais que visavam, nos anos 30, o envolvimento das diferentes camadas do tecido social no «ressurgimento do folclore» e no «culto da tradição»: Concurso do Cacho Dourado (1936 e 1937);



Armando Leça. Porto, c. 1940. Foto Belezza. Colecção de Rui de Freitas Lopes.

Grande Cortejo Folclórico (1937), *Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal (1938), Comemoração do Duplo Centenário da Fundação de Portugal e da Restauração da Independência (1939-1940). O reconhecimento institucional é ainda observável nas colaborações com o Ministério da Instrução e com a Comissão de Etnografia e História do Douro Litoral. A sua acção, a partir de 1940, exerceu-se sobretudo no sentido da colecção e da constituição e reorganização de grupos folclóricos. Por exemplo, em 1937, o Grande Cortejo Folclórico promovido pela Emissora Nacional com o objectivo de «mostrar Portugal aos lisboetas» (s.a. 1937) levou a direcção do Rancho Regional de Gulpilhares a solicitar a intervenção de A. Leça para «reconstituir» o repertório musical e coreográfico e o traje do grupo. Em 1938 esta acção estendeu-se a todo o território nacional, ao aceitar integrar o júri provincial do Douro Litoral (Mai. a Set.) e o júri nacional (Ago. e Set.) do Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal, organizado pelo Secretariado de Propaganda Nacional [VER Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo], na qualidade de vogal e musicólogo. Neste âmbito, coube a A. Leça responsabilidade na eleição provincial das aldeias de Boassas e Merujal e a participação na discussão final relativa à selecção da aldeia vitoriosa. Em 1939, no âmbito da comemoração do duplo centenário, a Comissão Executiva dos Centenários convidou A. Leça para proceder à «acção de recolha da música popular portuguesa» em colaboração com a Emissora Nacional (EN) (Id.). Para este efeito, socorreu-se dos informantes que foi identificando ao longo de 20 anos e de uma hierarquia em cadeia: juntas de província, governos civis, autarquias e autoridades locais. Dispôs de 110 dias para se deslocar pelo continente, ouvir, seleccionar, «corrigir» e registar a «recolha folclórica». À escassez de tempo juntou-se a dificuldade dos mediadores locais em sintonizarem os parâmetros de trabalho, definirem repertórios e envolverem informantes e grupos neste projecto. Em consequência, a «recolha folclórica» reúne diferentes noções sobre «música popular portuguesa», as quais se reflectiram no tipo de grupo constituído, no papel do informante no registo sonoro e no contexto de produção musical documentado. Armando Leça reservou para si as «corrigendas» segundo o que considerou serem «padrões regionais» (Id.).

Esta acção exerceu-se sobretudo ao nível dos instrumentos que integraram as tocatas, da sincronia entre os elementos de um grupo e da eleição/rejeição de grupos performativos. Neste trabalho foram coligidos, sob o título *Recolha folclórica*, 421 exemplos (das 487 gravações originais) agrupados segundo as regiões provinciais continentais. A «recolha folclórica» serviu de base documental às sete palestras proferidas por A. Leça na EN e a obras editadas posteriormente, como o livro intitulado *Música popular portuguesa* (Leça, s.d.). A «geografia da música popular portuguesa» definida nesta antologia exerceu influência nos colectores posteriores, quer na definição de territórios etnográficos, quer nos contextos de produção musical documentada. A Junta de Educação Nacional concedeu-lhe, em parceria com Francisco de *Lacerda, uma bolsa para procederem à «publicação do nosso folclore» (Leça 1935: 5). Nesse âmbito coligiu «mais de cem melodias populares» e «inúmeras fotografias e versalhada» (Id.) relativos à Beira Alta setentrional. Enquanto vogal da Comissão de Etnografia e História do Douro Litoral (1938-1948), recebeu, em 1947, uma bolsa para «estudos do folclore da região entre Arouca e Resende», que vieram a ser concluídos por Vergílio *Pereira. Director artístico da Rádio Porto em 1932, A. Leça apresentou semanalmente um programa de música portuguesa (em várias séries), constituído por uma explicação teórica da sua responsabilidade e pela execução de trechos da tradição oral e escrita. Para a execução dos trechos da tradição oral, por si coligidos e estilizados, recorreu aos grupos corais da Associação Protectora da Infância e do Asilo de Nossa Senhora da Conceição de Matosinhos, dos quais era regente. Na difusão de trechos da tradição escrita, colaboraram vários intérpretes portuenses, entre os quais o próprio A. Leça, tocando obras de compositores portugueses seus contemporâneos. No âmbito da colaboração com a editora *Rádio Triunfo, entre 1959 e 1961, foi responsável pela gravação de 153 exemplos de repertório de grupos folclóricos seleccionados por si no continente português (cf. Discografia). Comparando estas com as gravações efectuadas 20 anos antes em parceria com a EN, sobressai a circunscrição dos intérpretes aos grupos folclóricos e a prevalência da documentação do repertório popular coreográfico. Entre 1957 e 1964, foi ainda responsável por um programa semanal de rádio — *Do Minho ao Algarve* — transmitido pelo Rádio Clube Português (emissor de Miramar), tendo sido emitidos 371 programas. As suas composições encontraram espaço privilegiado no movimento orfeónico que na segunda década do séc. xx se configurou em Portugal, dando resposta à carência de repertórios

musicais específicos e em português. Na década de 20, as suas composições integraram a maior parte dos repertórios dos orfeões portugueses. Logo em 1916, a obra *Violetas roxas*, com versos do poeta António Nobre, revela os primeiros passos dados pelo compositor no sentido da criação de um discurso musical português que deveria assegurar a naturalidade dos seus criadores e intérpretes e utilizar a língua materna. A partir de 1918, as composições de A. Leça para grupo orfeónico aliam às características definidas mais uma exigência: baseiam-se em motivos populares coligidos da tradição musical não urbana. Os títulos são sugestivos pois remetem frequentemente para ambientes rurais, através da alusão a espaços, géneros ou constituições musicais. Armando Leça viu as suas obras amplamente difundidas pelo país e firmou-se como compositor nacionalista. Este reconhecimento tem dois pontos altos: em 1932 com a sua integração no júri do Concurso Orfeónico, realizado no âmbito da 1.ª Exposição Internacional da Luz e do Som, no Palácio de Cristal do Porto; em 1936, no Porto, quatro orfeões dirigidos por Vergílio Pereira reuniram mais de 400 elementos — Coral Infantil das Internadas da Associação Protectora da Infância, Orfeão de Matosinhos, Orfeão Castro Araújo, Coral Polifónico do Porto — para realizarem em homenagem a A. Leça um «festival de música popular» (s.a. 1936: 4). Leccionou a disciplina de Canto Coral [VER Ensino da música] em estabelecimentos oficiais e particulares, dos quais se destacam, pela continuidade do cargo, o Liceu Rodrigues de Freitas, no Porto (desde 1919), e a Associação Protectora da Infância (1919-1938). No âmbito da leccionação de Canto Coral, escreveu *hinos e um manual de ensino, cuja utilização pode ser avaliada pelo número de reedições (1.ª ed. 1933; 9.ª ed. 1956), constituído por noções de teoria da música, exercícios de solfejo, cânones, canções populares portuguesas a duas e três vozes e composições e arranjos da sua autoria. As suas composições mais difundidas foram as escritas para grupo coral (as colecções *Portugal tese regional* 1917-1920, *Modas corais e orfeónicas*, 1919, e *Modas regionais*, 1941, e.o.), cinema mudo (com destaque para *Amor de Perdição*, 1920, e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, 1921), documentários cinematográficos (suítes para orquestra *Aldeia mais portuguesa de Portugal*, 1939, e *Viana do Castelo*, 1946) e para piano (*Filigranas*, 1917, e *Azulejos*, 1923, integradas no programa de piano do Conservatório Nacional). Enquanto compositor, A. Leça expressa-se preferencialmente através de obras de curtas dimensões, com linhas melódicas de fácil execução vocal a ditarem os acompanhamentos e as harmonias, executadas em anda-

mentos moderados. Prefere a apresentação sucessiva de novas ideias ao desenvolvimento ou imbricação temática, a expressão ao virtuosismo. No acto de composição, parte frequentemente de elementos predefinidos, os quais têm um papel determinante na estrutura da obra. Estes elementos podem ser absorvidos integralmente na composição — como sucede com melodias populares ou textos poéticos de autores portugueses — ou podem servir apenas como motivos, influenciando igualmente a estrutura. A tradição musical de matriz rural é uma referência muito presente, seja através da utilização de melodias, de padrões rítmicos (*vira, *fandango, etc.), do idioma de um instrumento popular (o *bombo, p.ex.) ou de formas de harmonização popular (terceiras ou terceiras e quintas paralelas). Assim, a composição processa-se através da apresentação sucessiva de temas: a apresentação de um novo tema corresponde à mudança de andamento e/ou instrumentos e/ou tonalidade. Nas composições para voz(es), optou pela língua materna, por autores portugueses, que exploram temas históricos ou retratam o mundo rural ou piscatório. Manteve ao longo da sua vida laços estreitos com comunidades portuguesas residentes no Brasil, tendo sido convidado para participar no Congresso Internacional de Folclore, realizado em 1954 em São Paulo. Em sua homenagem, a Casa do Porto no Rio de Janeiro atribuiu o nome de Armando Leça ao seu grupo folclórico fundado em 1945: Grupo Folclórico Armando Leça.

Obra musical: **Cinema:** *Amor de Perdição* (1920). Ms. incompleto na BN, CEM; *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1921). Pf. Ms. na BN, CEM; *Aldeia mais portuguesa de Portugal* (1939). Ms. na BN, CEM [suíte orquestral]; *Viana do Castelo* (1946). Ms. na BN, CEM [suíte orquestral]. **Coro:** *Portugal tese regional* (1917-1920). SATB [col. inédita]; *Modas corais e orfeónicas* (1919). Lisboa, SST; *Modas regionais* (1941). SATB. Ms. na BN, CEM. **Ópereta:** *A bruxa* (1918). Porto, Tip. Peninsular [ópereta em três actos]. **Piano:** *Valsas* (1911). Gaia, Lit. Luzitana; *Filigranas* (1917). Lisboa, SST & C.ª Editores; *Azulejos* (1923). Lisboa, SST & C.ª editores. **Voz e piano:** *Cantões dum português* (1917). s.l., s.e.

Obra literária: (1942/1922) *Da música portuguesa*. Porto: Livr. da Educação Nacional/Lumen; (1934) «A música e o sentimento da nacionalidade: Primeira das palestras musicais feitas pelo Maestro Armando Leça na Rádio-Porto», *ArM* 83: 4-5; (1935) «Em tempo de férias magras IX», *ArM* 180: 5; (1940) *Cancioneiro músico-popular: Relatório dos trabalhos de recolha para a organização duma discoteca de música popular portuguesa, pela brigada de técnicos chefiada por Armando Leça*. s.l.: Comissão Executiva dos Centenários, Secção de Manifestações Cívicas, Históricas e Religiosas; (1942) *Danças regionais*. s.l.: Edição da Mocidade Portuguesa Feminina; (1984/s.d.) *Música popular portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.

Bibliografia: Espólio depositado no CEM da BN (documental), na Câmara Municipal de Matosinhos (fotográfico) e no arq. sonoro da RDP (gravações realizadas entre 1939 e 1940); Lopes, Rui de Freitas (1980) «Armando Leça», *Boletim da Biblioteca Pública da Câmara Municipal de Matosinhos* 24 [sep. da revista]; Matos, Ludovina Frias de (1935) «Azulejos», *Ritmo* 39: 7; s.a. (1935) «A música popular e os ranchos», *ArM* V (171): 6-7; s.a.

(1936) «O festival de música popular no teatro Rivoli em homenagem ao distinto folclorista Armando Leça», *ArM* VI (199): 3-4; s.a. (1937) «O grande cortejo folclórico», *Diário de Coimbra*. Ano 7. Número 2244: 1; s.a. (1938) «De volta das aldeias de Portugal», *ArM* VIII (282): 6-7. **Manuais de ensino:** (1959/1933) *Solfejo entoado e canto coral*. Porto: Domingos Barreira; (s.d.) *Leal conselheiro infantil*. Porto: Domingos Barreira [harmonizações de Armando Leça].

Discografia: Lista de grupos que participaram nos EP gravados com a orientação de Armando Leça entre 1959 e 1961 e editados pela Alvorada-Rádio Triunfo na década de 60. **Distrito de Aveiro:** Grupo/Rancho Típico Cancioneiro de Águeda [2 EP]; Rancho Regional de São Pedro de Nabais. **Distrito de Beja:** Ceifeiros da Casa do Povo de Cuba [2 EP]; Ceifeiros da Casa do Povo de Cuba; Grupo Folclórico de São Tiago de Custóias; Rancho Regional de Santa Eufémia; Grupo Coral dos Ceifeiros da Casa do Povo de Entradas, Castro Verde [2 EP]; Grupo Coral Etnográfico da Casa do Povo de Serpa [4 EP]; Grupo Coral os Vindimadores da Vidigueira, Baixo Alentejo. **Distrito de Braga:** Grupo de Sargaceiros da Casa do Povo da Apúlia [2 EP]; Grupo Folclórico de Barcelinhos; Grupo Folclórico de Silves; Estrela Abrantes e Raul Simões; Rancho dos Sargaceiros de Apúlia; Ronda de Vila Chã; Xula de Barqueiros; Festada de Guimarães. **Distrito de Bragança:** Grupo Mirandês de Duas Igrejas Rancho Folclórico de Cércio, Miranda do Douro [2 EP]. **Distrito de Castelo Branco:** Orquestra Típica Albiastrense [2 EP]. **Distrito de Coimbra:** Grupo Folclórico de Pereira do Campo, Coimbra; Rancho Típico de Alqueidão. **Distrito de Évora:** Coral do Seminário de Évora; Fazendeiros de Montemor-o-Novo. **Distrito de Faro:** Grupo Folclórico de Alte [2 EP]. **Distrito de Leiria:** Rancho da Região de Leiria [2 EP]; Rancho Folclórico Rosas do Lena, Rebolaria, Batalha [3 EP]; Rancho Típico de Pombal. **Distrito de Lisboa:** Rancho Cantarinhas de Barro, Achada, Sobreiro, Mafra [2 EP]; Rancho Folclórico de Alenquer [2 EP]. **Distrito de Portalegre:** Rancho Folclórico da Casa do Povo de Cano [2 EP]. **Distrito do Porto:** Grupo Folclórico de São Tiago de Custóias [3 EP]; Grupo Folclórico Poveiro [2 EP]; Grupo Zés P'reiras de São Simão, Amarante; Rancho das Rendilheiras da Praça, Vila do Conde; Rancho Folclórico/Regional Flores de Paços, Paços de Ferreira [3 EP]; Rancho Regional das Aves; Rancho Regional de Gulpilhares; Rancho Regional de Paredes [2 EP]; Rancho Regional de Santiago de Custóias; Grupo Regional de Moreira da Maia; Rancho Típico de Santa Maria da Reguenga; Rusga de Gulpilhares; Grupo Folclórico de Santa Cruz do Bispo; Rancho do Douro Litoral [2 EP]. **Distrito de Santarém:** Rancho Folclórico da Casa do Povo de Almeirim; Rancho Folclórico de Riachos [2 EP]; Rancho Folclórico do Bairro de Santarém; Rancho Folclórico do Vale de Santarém; Rancho Folclórico dos Pescadores do Tejo. **Distrito de Viana do Castelo:** Grupo Folclórico de Paredes de Coura; Grupo Folclórico de Santa Marta de Portuzelo; Grupo Ofélia das Cachenas; Rancho Regional de Carreço, Viana do Castelo. **Distrito de Viseu:** Grupo Folclórico de Cantos e Cramóis de Pias, Cinfães [2 EP]; Rancho Folclórico de Torredaite, Viseu; Rancho Regional de Manhouce [2 EP]. **Região Autónoma da Madeira:** Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha, ilha da Madeira.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA.

LEÇA, Carlos Albano Mamede de Pontes (n. Coimbra, 26 Nov. 1938). Gestor cultural e musicólogo. Licenciado em Direito pela *Universidade de Coimbra (1960) e em Jornalismo pela Universidade de Navarra (1963), estudou Piano e Composição no Conservatório Regional de Coimbra (1960-1965) e no *Conservatório Nacional, nas classes de, e.o., Croner de *Vascon-

celos e Maria de Lourdes *Martins (1965-1969). Posteriormente estudou análise musical com Artur *Santos e frequentou os cursos de História da Música orientados por João de Freitas *Branco na *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) (1964-1970). Dedicou particular atenção ao estudo da estética e da ópera dos sécs. XIX e XX, assim como das relações entre *cinema e música. Colaborou com várias instituições culturais, nacionais e internacionais, na organização de concertos e participou regularmente em conferências, congressos e programas de *rádio e televisão. Ingressou na FCG em 1965, assumindo a partir de 1978 as funções de director-adjunto do Serviço de Música da instituição. Desde 1982 é responsável pela produção dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, importante *festival, com periodicidade anual, no qual foram apresentadas as principais obras da música do séc. XX, incluindo as de autores portugueses, muitas delas em estreia absoluta, e por vezes por encomenda da própria FCG. Foi também director-adjunto da revista *Colóquio/Artes* (1971-1996) e director artístico do Festival Música em Leiria (desde 1993).

Ver também: Música erudita.

Obra literária: (1972) «História de um festival», *Col. Ar.* (7): 40-51; (1987) «O musical ou o cinema transfigurado» in FCG-Cinemateca (eds.), *O musical*. Lisboa: FCG-Cinemateca [catálogo]; (1991) «Ballet Gulbenkian: 25 anos», *Col. Ar.*, (91): 60-67; (1994) «Tristão e Isolda ou a paixão segundo Wagner» in AAVV, *Tristan und Isolde*. Lisboa: Fundação das Descobertas-L94; (1998) «Luís de Freitas Branco: Compositor de música para cinema», *ArM* 10/11 (4.ª Série): 38-43; (1998) «Una aproximación a la modernidad musical en Portugal» in Fundación Juan March (ed.), *Ciclo conferencias y músicas con motivo de la exposición Amadeo de Souza Cardoso*. Madrid: Fundación Juan March [catálogo].

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO

LEITE, Hermínio Ferreira dos Santos (n. Nogueira da Maia, 19 Set. 1933). Compositor, clarinetista e regente de *coros. Um dos mais destacados compositores para *banda filarmónica (BF) da segunda metade do séc. XX. Iniciou a sua aprendizagem musical na Banda Marcial de Gueifães, Maia, fundada pela sua família em 1837. Clarinetista nas BF de Gueifães e de Famalicão (1948-1991). Estudou Clarinete durante um ano, em 1948, no *Conservatório de Música do Porto e teve aulas de Composição entre 1951 e 1953, a nível particular, com Francisco Pereira de Sousa. É desde 1993 regente do Grupo Coral Senhora da Caridade, Vermoim, Maia. A sua obra enquadra-se no estilo-padrão do repertório para BF, sendo as mais relevantes rapsódias, marchas solenes e marchas de concerto. Destacou-se principalmente nas décadas de 60 a 80, pela integração de novos instrumentos (prato solto, p.ex.) nas suas composições para BF.

Obra musical: *Marcha de concerto: Esperança na vitória* (1975); 1988. Francisco Guimarães & Costa Lda.

Comercial Disco Ancede Baião; *Alma maiata* (1978); 1981. Francisco Guimarães & Costa Lda. Casa Rapsódia Porto; *Galanteios* (1979); 1981. Francisco Guimarães & Costa Lda. Casa Rapsódia Porto; *Suspiros maiatos* (1983); 1984. Francisco Guimarães & Costa Lda. Casa Rapsódia Porto. **Marcha de rua: Dr. Vieira de Carvalho** (1972); 1974. Francisco Guimarães & Costa Lda; J. C. Donas Porto; *Famalicão em frente* (1976); 1977. Francisco Guimarães & Costa Lda; J. C. Donas Vadea Porto; *José Borges* (1976); 1977. Francisco Guimarães & Costa Lda; J. C. Donas Vadea Porto; *O máximo* (1988); 1989. Francisco Guimarães & Costa Lda; Edisco Editora — R. Alves da Veiga Porto; *As oito em ponto* (1989); 1990. Francisco Guimarães & Costa Lda; Editora Fortes & Rangel Lda.; *Amigo da Tartan* (2000); 2000. Francisco Guimarães & Costa Lda; Comercial Disco Ancede Baião. **Marcha solene: Perdoai-nos Jesus** (1967); 1968. Francisco Guimarães & Costa Lda; *Rezei aos pés da Virgem* (1967); 1968. Francisco Guimarães & Costa Lda; *Perdoa-me senhor* (1972); 1973. Francisco Guimarães & Costa Lda; *Nossa Senhora Mãe dos Homens* (1979); 1980. Francisco Guimarães & Costa Lda. **Rapsódia: Tudo são cantigas** (1969); 1974. Francisco Guimarães & Costa Lda; J. C. Donas Vadea Porto; *Vivinha da praia* (1974); 1976. Francisco Guimarães & Costa Lda; J. C. Donas Vadea Porto; *Canta juventude* (1981); 1981. Francisco Guimarães & Costa Lda; J. C. Donas Vadea Porto; *Eu sou das romarias* (1997); 1998. Francisco Guimarães & Costa Lda; *Sorrisos populares* (1998); 1998. Francisco Guimarães & Costa Lda; Comercial Disco Ancede Baião.

Discografia: Banda Marcial de Gueifães, Maia (1994) *Banda Marcial de Gueifães, Maia*. Gravação Rádio Lido; Banda Recreativa Musical Famalicão (1996) *Famalicão a Cantar*. Produtor e Som Casa Vilaça; Sociedade Recreativa e Musical 12 de Abril (1999) *Um Abraço ao Brasil*. Fortes & Rangel.

MARIA JOÃO VASCONCELOS

LENGALENGA. Narrativa rimada repetitiva, também designada por *cantilena. O *cancioneiro infantil contém variadas lengalengas com finalidades didácticas. Nela a melodia repete-se exaustivamente e tem a função de ajudar a fixar o texto. Por exemplo, as metodologias de ensino direccionadas para a memorização promoviam a aprendizagem da tabuada entoada (era comum ensinar a tabuada entoada), facilitando assim a memorização. Outras lengalengas procuram ginasticar a língua e por vezes o seu texto não faz, aparentemente, qualquer sentido, p.ex., «Lagarto pintado / quem te pintou? / Foi uma velha que aqui passou / No tempo da eira fazia poeira / puxa lagarto por esta orelha». Os jogos infantis tradicionais fazem frequentemente recurso ao uso de lengalengas, algumas bastante complexas, que as crianças utilizam numa espécie de *despique, testando a capacidade umas das outras de as dizer o mais depressa possível sem se enganar. Adolfo Coelho (1993) apresenta exemplos dessas lengalengas, a que chama «rimas».

Ver também: Música tradicional.

Bibliografia: Coelho, Adolfo (1993) *Obra etnográfica: Vol 2: Cultura popular e educação*. Lisboa: Dom Quixote. [compil. de textos originalmente publicados entre 1882 e 1916]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL.

SUSANA SARDO

LERAR (lero, afaular, afoular, abaular, cantilena de abaular, dou-la-dou, dai-la-dou). Modo de comunicação interpretado por pastoras de Cambra, concelho de Vouzela, quando impossibilitadas de se visualizarem. Consiste numa improvisação musical e textual com uma estrutura desenvolvida a partir de uma matriz pentatónica ou hexatónica: um curto apúro antecede apenas a primeira «fala» (intervenção de uma comunicante); as «falas» iniciam-se com a repetição da primeira nota seguida do intervalo ascendente de terceira menor (a nota mais aguda, prolongada e acentuada de todo o discurso); terminam com a nota uma quarta abaixo da inicial, alcançada por movimento descendente em graus disjuntos ou conjuntos. A nível poético, as comunicações são iniciadas com a expressão «lero ou» e concluídas com «ou lero» como se pode observar no seguinte excerto: «Uh! — Uh Uh! — Lero ou, inda Lucinda, ou andas, diz-me onde é que tu andas ó elhas, com as ovelhas, ó elhas, que eu vou lá ter ou lero». Foram assinaladas a norte do rio Douro práticas idênticas realizadas por crianças de ambos os sexos, com designações diferentes — «afaular» (Azevedo 1941), «afoular» (Lima 1941) e «abaular» (Sampaio 1940). No concelho de Vinhais, distrito de Bragança, Firmino *Martins descreveu o «dou-la-dou», forma de conversação também utilizada por pastoras para comunicarem entre si (Martins 1928; Schindler 1941).

Bibliografia: Azevedo, padre Agostinho de (1941) «Afaular ou afoular», *Douro Litoral* 4: 18-19; Lima, Augusto César Pires de (1941) «Afaular», *Douro Litoral* 3 (1.ª série): 40-42; Martins, Firmino A. (1928) *Folklore do concelho de Vinhais*. Coimbra: Imprensa da Universidade; Sampaio, Gonçalo (1943/1940) «Cantilenas de abaular» in *Cancioneiro minhoto*. Porto: Editora Livr. Educação Nacional; Schindler, Kurt (1941) *Folk Music and Poetry from Spain and Portugal*. Nova Iorque: Hispanic Institute. **Discografia:** Leça, Armando (1940) *Recolha Folclórica Centenários* [inédito]; DAT — Consulta no arquivo da RDP — Serviço de Arquivos Musicais — Fonoteca. N.º de arquivo: DT2800; Santos, Artur (compil.) (1956) *Folk Music of Portugal*. BBC [10 LP]; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais: Vol. 2*. BMG [faixa «Dai-la-dou»].

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA

LETRIA, José Jorge Alves (n. Cascais, 8 Jun. 1951). Cantor, poeta e compositor. Foi um dos expoentes da *canção de intervenção. Jornalista desde 1970 (*Diário de Lisboa*, 1970-1972; *República*, onde foi coordenador para a Cultura e Espectáculos, 1972-1975; **Musicalíssimo*, onde foi chefe de redacção, 1973; *Diário de Notícias*, Abr. a 25 Nov. 1975; *O Diário*, do qual foi um dos fundadores, 1976-1988; *Jornal de Letras*, onde foi editor, 1989-1994), é autor de uma vasta obra literária, que inclui poesia, teatro, romance, contos e livros educativos para crianças, pelos quais foi distinguido com numerosos prémios literários desde os anos 70, em Portugal e no estrangeiro. Escreveu igual-

mente ensaios sobre o papel social e político da canção (1978; 1981), a partir da sua própria experiência enquanto cantor, poeta e compositor. Estas obras podem ser consideradas como uma das primeiras tentativas de sistematizar o movimento em torno da canção de intervenção. Foi também co-autor e argumentista de programas de televisão (*Rua Sésamo*, *Arca de Noé*, *Os Segredos de Mimix*, *O Rato dos Livros*, e.o.). Antes de se ter licenciado em História na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1971-1977), em Set. 1968, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (FDUL) e começou a adquirir uma consciência política e social numa academia fortemente politizada. Obteve, entretanto, uma pós-graduação em Jornalismo Internacional pela Universidade Autónoma de Lisboa. Marcaram-no decisivamente o Maio de 68 e a crise académica de 1969 e, consequentemente, a *canção surgiu como um instrumento de combate. Sem educação musical formal, e com uma experiência anterior de *conjuntos *pop-rock (1964-1965) cujo repertório era baseado em versões de canções de grupos anglo-saxónicos (The Beatles, The Bee Gees, Jefferson Airplane, The Rolling Stones, e.o.), onde tocava guitarra eléctrica, optou mais tarde pela *viola acústica e começou a musicar textos de poetas como José Carlos Ary dos *Santos, José Gomes Ferreira, Ruy Belo e Jorge de Sena. Já na FDUL, começou também a escrever textos para as suas canções, muitos deles com uma forte carga irónica, o que atraiu a atenção de José *Afonso num convívio realizado na faculdade, onde J. J. Letria também cantou. Em consequência, integrou-se no grupo de cantores que actuavam em contextos universitários. Em 1969 gravou o seu primeiro disco, *História de José-Sem-Esperança*, a convite de José *Cid e com orquestração deste, acompanhado pelo *Quarteto 1111. Este primeiro fonograma integrava as canções *Romance de Maria Formiga* e *História do José-Sem-Esperança*, que constituíram a sua primeira tomada de posição sobre a guerra e o exílio. No mesmo ano, após actuar no programa televisivo **Zip-Zip*, participou na gravação de um álbum colectivo (com Pedro *Barroso, António Macedo e Lídia Rita), intitulado *Breve Sumário da História de Deus* (1970, tendo sido apreendido devido à inclusão de *Soltem os encarcerados*, de Gil Vicente), canção que integrava o espectáculo no Teatro Experimental de Cascais, no qual participou também como actor. A edição destes fonogramas e a participação no programa *Zip-Zip* proporcionaram-lhe alguma visibilidade, tendo começado a desenvolver uma intensa actividade enquanto cantor, já não apenas no restrito meio universitário, mas em colectividades, *associações recreativas e fábricas

um pouco por todo o país, juntamente com outros cantores como Adriano Correia de *Oliveira, J. Afonso, Manuel *Freire e Francisco *Fanhais. Em 1971, estabeleceu um contrato com a *Sasseti, para gravar um LP em Paris. Tratou-se de *Até ao Pescoço*, gravado no Strawberry Studio de Michel Magne, sob direcção musical, orquestração e *arranjos de José Mário *Branco e produção de Manuel Jorge *Veloso (então produtor da Sasseti). Em 1972, compôs a banda sonora para o filme de Rogério Ceitil *Grande, Grande Era a Cidade*; participou (enquanto autor) no *Festival RTP da Canção; e ligou-se ao PCP (onde se manteve até 1991), partido em que desenvolveu actividade não apenas enquanto músico mas também como jornalista e activista político. Em 1973 foi gravado ao vivo o LP *De Viva Voz* — o primeiro registo ao vivo gravado em Portugal —, no Teatro Villaret, com a participação nos coros de J. Afonso, M. Freire, José Manuel *Osório, o cantor de intervenção espanhol Antonio Portanet, e.o. Ainda em 1973 participou, em Madrid, na gravação do fonograma de J. Afonso *Eu Vou Ser como a Toupeira*; foi compositor, actor e argumentista na longa-metragem de Rogério Ceitil *Cartas na Mesa*; e compôs para espectáculos teatrais da Comuna e da companhia Bonecreiros. Apesar de integrar o rol de cantores censurados pelo regime, prosseguiu a actividade de cantor em simultâneo com a carreira de jornalista, tendo sido, provavelmente, o jornalista que entrevistou e manteve um contacto mais estreito com os restantes cantores de intervenção. Com o 25 de Abril de 1974, continuou bastante interventivo, sobretudo durante o PREC, onde o

panfletarismo foi marcante nos seus recitais e discos (*Lutar Vencer*, 1976; *Doa a Quem Doer*, 1977; *Quem Cala Consente*, 1978). Actuou igualmente como cantor e militante político em diversos países (Alemanha, Canadá, França, Itália, e.o.). Em 28 Abr. 1974, com 23 anos, foi nomeado director do Departamento Musical da Emissora Nacional. Durante o desempenho deste cargo, a sua directiva para integrar os cantores até então proibidos na programação regular da estação foi levada ao extremo por parte de alguns dos trabalhadores da EN, fazendo recair sobre si a acusação de parcialidade e radicalismo, sobretudo por intérpretes do *fado e da *música ligeira. A partir deste cargo, criou os espectáculos de Canto Livre (título que deu origem aos «cantos livres» por todo o país), onde, a partir do Teatro São Luiz, vários cantores de intervenção, portugueses e espanhóis (Luis Llach, Maria del Mar Bonet, Pi de La Serra, e.o.), actuavam com transmissão em directo (televisão e *rádio) para todo o país. Em 1979, foi um dos fundadores (juntamente com A. C. de Oliveira, José Barata *Moura e Carlos *Paredes, e.o.) da Cooperativa Cantarabril, da qual foi director, e gravou o fonograma infantil *O Circo da Alegria*, com direcção musical de Carlos Alberto *Moniz, com quem colaborou em diversos trabalhos. Em 1981 editou o seu último fonograma, *Fruta da Época*, passando desde então a dedicar-se sobretudo à produção literária, a par do jornalismo. Em 1994 foi convidado para exercer o cargo de vereador da Cultura da Câmara de Cascais, tendo dirigido o periódico cultural *Boca do Inferno* e mantido uma intensa actividade como colaborador e

cronista em diversas publicações. Na transição do século (e desde 1997) era presidente da Assembleia Geral da *Sociedade Portuguesa de Autores. Foi condecorado, em 10 de Junho de 1997, com a Ordem da Liberdade. Com um timbre vocal grave e rouco, o seu estilo interpretativo é caracterizado pela alternância entre um registo recitado e cantado, frequentemente com utilização do *vibrato* no meio e no final das frases. As suas canções inserem-se em diferentes estilos e géneros musicais (tango, *rock*, *balada, e.o.), mas várias delas (p.ex., *Pare, escute e olhe...*) apresentam arranjos fortemente influenciados pela música *rock* da época (no intercalar entre partes cantadas e partes de solos de guitarra eléctrica, na



José Jorge Letria. Teatro Villaret, 1973. Fotografia de Carlos Gil. Colecção de José Jorge Letria.

instrumentação utilizada, etc.). Por outro lado, várias composições denotam o uso de timbres pouco comuns no âmbito da música popular portuguesa (p.ex., uso de *sitar* no início de *Grande, grande era a cidade*) e naipes de sopros com arranjos menos usuais neste domínio musical (p.ex., final de *Desarmados até aos dentes*), sobretudo a pontuar o final ou partes intermédias de algumas canções. Músicos como Rão *Kyao, Júlio *Pereira, Mário *Laginha, Herman José, João Paulo Esteves da *Silva, Carlos *Barretto, Vítor Mamede e Luís Pedro *Faro participaram na gravação e/ou na orquestração de alguns dos seus fonogramas.

Obra musical: **Cinema:** *Grande, Grande Era a Cidade* (1971) (Rogério Ceitil); *Cartas na Mesa* (1975) (Rogério Ceitil).

Obra literária: (1999/1978) *A canção política em Portugal*. Lisboa/Porto: Ulmeiro/Opinião [pref. de José Barata Moura]; (1981) *A canção como prática social*. Lisboa: Edições Ró.

Bibliografia: Conrado, Júlio (1999) *O som e a dívida: Ensaio sobre a vida e a obra poética de José Jorge Letria*. Lisboa: Hugin; Correia, Mário (1984) *Música popular portuguesa: Um ponto de partida*. Coimbra: Centelha; Raposo, Eduardo M. (2000) *Canto de intervenção: 1960-1974*. Lisboa: CML (Biblioteca Museu República e Resistência); Id. (2000) *Cantores de Abril: Entrevistas a cantores e outros protagonistas do «canto de intervenção»*. Lisboa: Colibri.

Discografia: (1970) *História de José-Sem-Esperança*. RCA-TEL [EP]; AAVV (1971) *Música da Peça «Breve Sumário da História de Deus» de Gil Vicente*. ZIP [EP]; (1972) *Até ao Pescoco*. GDM-SST [LP]; (1973) *De Viva Voz*. GDM-SST [LP]; (1974) *Folhetango*. GDM-SST [single]; (1975) *Cartas na Mesa / Lisboa 73*. ORF-AT [single]; (1976) *Lutar Vencer*. ORF-AT [LP]; (1977) *Diálogo com Lisboa*. ORF-AT [single]; (1977) *Doa a Quem Doer*. ORF-AT [LP]; Zé Ferrugem (1977) *Zé Ferrugem*. MN-EC [LP]; (1978) *A Banda Sarabanda*. ORF-AT [single]; (1978) *Quem Cala Consente*. ORF-AT [LP]; (1979) *Canção de Jornada / Que Horas Serão?* TLD [single]; (1979) *O Circo da Alegria*. DIAP-SST [LP]; AAVV (1980) *Almada, Uma Casa do Partido*. Concelhia de Almada do PCP [single]; (1981) *Fruta da Época*. DIAP-SST [LP]; Moniz, Carlos Alberto; Letria, José Jorge (1992) *Macau: Um Sonho Oriental*. Instituto Português do Oriente [cantata lírica editada em CD-livro. Música: Carlos Alberto Moniz; libreto: José Jorge Letria]; AAVV (1994) *Canções com Aroma de Abril*. Vol. 2. STR; (1997) *Em Paz com a Voz: Antologia*. STR; (1999) *Pim Pam Pum*. STR.

Filmografia: *Cartas na Mesa* (1973) (Rogério Ceitil).
EDUARDO RAPOSO E PEDRO ROXO

LIBÓRIO, Eduardo Miguel Monteiro (n. Lisboa, 27 Abr. 1900; m. Lisboa, 2 Mar. 1946). Musicólogo e crítico de música, cursou a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e presidiu à Associação Académica do *Conservatório Nacional (CN), escola onde estudou piano com Alexandre Rey *Colaço. Interessou-se desde cedo pela música dos cravistas portugueses do séc. XVIII, organizando conferências e concertos nessas duas instituições, dando nomeadamente primeiras audições de obras de Carlos Seixas. Foi fundador, com Ivo *Cruz, do movimento Renascimento Musical, tendo participado nas

conferências-concerto inaugurais realizadas na Liga Naval em Janeiro de 1924 e na deslocação ao Conservatório de Madrid, em Abril do mesmo ano. Durante a estadia de I. Cruz na Alemanha, entre 1925 e 1930, E. Libório assegurou através de artigos e conferências a actividade do Renascimento Musical, nomeadamente organizando um importante concerto no Teatro do Ginásio (Guerra 1928). Com o regresso de I. Cruz a Lisboa, participou no lançamento das actividades da Sociedade Coral Duarte Lobo e no projecto de criação de uma escola, a Cultural de Música, que devia aliar uma formação prática, instrumental e coral, com o ensino da Teoria e História da Música, assim como de línguas, História da Arte, Filosofia e Estética. No manifesto de apresentação, I. Cruz e E. Libório expuseram a sua concepção crítica da evolução do *ensino da música em Portugal, que se teria degradado com a criação do CN e o fim do Seminário da Patriarcal (*De Música*, 1931). No final dos anos 20, E. Libório frequentou assiduamente o círculo de Vergília do Canto Brandão, onde privou com Jorge Croner de *Vasconcelos e Armando José *Fernandes, influenciando estes dois compositores na orientação neoclássica que viriam a seguir (Miranda 1992: 72). Na década seguinte colaborou activamente nas conferências-concerto da Divulgação Musical, organizadas por Ema da Câmara *Reis e, desde a sua fundação, foi um dos animadores do *Círculo de Cultura Musical, tendo integrado o seu conselho fiscal e escrito regularmente notas de introdução para os programas da sociedade de concertos fundada por Elisa de Sousa *Pedroso. Ivo Cruz, quando foi nomeado director do CN em 1938, chamou E. Libório para ocupar uma vaga de professor de História da Música, lugar que ocuparia até ao final da vida e onde procurou enriquecer o programa desenvolvido por Luís de Freitas *Branco, primeiro organizador da disciplina, através de novos métodos de aprendizagem, em particular a audição de discos, o contacto com os instrumentos do museu instrumental da escola e a organização de visitas de estudo a monumentos e museus (Libório 1942). Crítico de música nos jornais *O Século* e *A Voz*, colaborou igualmente nas revistas *Estudos Portugueses*, **Arte Musical*, *Rádio Semanal* e *Revue Internationale de Musique*, de que foi representante em Portugal.

Obra literária: (1934) «Um compositor uruguaio: Afonso Broqua» in Ema Câmara Reis (org.), *Divulgação Musical II*: 489-495; (1936) «Quatro modernistas franceses» in Ema Câmara Reis (org.), *Divulgação Musical III*: 299-308; (1938) «Panorama des concerts», *Revue Internationale de Musique* 3 (Jul.-Set.): 558-559; (1938) «Panorama des concerts», *Revue Internationale de Musique* 3 (Out.-Nov.): 755-757; (1939) «La musique à clavier au Portugal: Panorama des concerts au Portugal», *Revue Internationale de Musique* 5/6 (Abr.): 1019-1028; (1940), «Kaikhosru Sorabji», *Divulgação Musical V*: 575-580; (1942) *O ensino da História da Música em Portugal* [sep. da revista *Arte Musical*].

Bibliografia: Cruz, Ivo (1946-1957) «Na morte de Eduardo Libório», *Boletim do Conservatório Nacional*, 1 (1): 82-83; Guerra, A. Bastos (1928) «Renascimento musical, uma conferência no teatro do Ginásio», *Seara Nova* (6 Dez.): 384-387; Miranda, Gil (1992) *Jorge Croquer de Vasconcelos*. Lisboa: MTECA; Ribeiro, Mário de Sampaio (1946) «De música», *Ocidente* (Abr.).

MANUEL DENIZ SILVA

LIMA, Alberto Augusto Gaio (n. Maia, 16 Dez. 1932). Violinista e professor. Pai do violoncelista Paulo Gaio *Lima. Frequentou, entre 1942 e 1952, o *Conservatório de Música do Porto (CMP), onde concluiu o curso superior de Violino na classe de Alberto Pimenta. Completou posteriormente a sua formação musical em Paris, onde estudou com Georg Szeryng (1955-1957) e René Benedetti (1959-1962), enquanto bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), e em Siena, na Accademia Musicale Chigiana, com Ivonne Astruc (1958). Frequentou também cursos de aperfeiçoamento orientados por R. Benedetti (Nice, 1963, enquanto bolseiro do governo francês) e Renny Príncipe (Taormina, na Sicília, Itália, 1965, novamente enquanto bolseiro da FCG). Desenvolveu uma intensa actividade enquanto músico de orquestra, tendo integrado a Orquestra Sinfónica do Porto [VER Orquestras] (1950-1980, primeiro-violino concertino desde 1965), a Orquestra Pró-Música do Porto (1960, enquanto solista), a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional [VER Orquestra Sinfónica da RDP] (onde foi concertino nas temporadas de Outono, sob a direcção de Effen Kurtz, entre 1967 e 1973) e a Orquestra Gulbenkian [VER Fundação Calouste Gulbenkian, 4. (i)] (enquanto músico convidado nas digressões à China, Espanha, França, Hong Kong, Índia, Itália, Macau, União Soviética). Apresentou-se regularmente em recitais em Portugal e no estrangeiro, e a solo, acompanhado pela Orquestra Sinfónica do Porto e pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. Desenvolveu igualmente actividade no âmbito da música de câmara, colaborando frequentemente com o pianista Fernando Jorge Azevedo e o violoncelista Ramon Miravall, com os quais manteve um trio que se apresentou numa série de concertos em Angola em 1971. Participou nos Serões de Música e Poesia criados pela *FNAT em 1969 [VER *Serões para Trabalhadores*]. Gravou diversas obras de compositores portugueses, designadamente Victor Macedo *Pinto (que lhe dedicou a sua *Sonata para violino e piano*), Filipe *Pires e Joly Braga *Santos, gravações disponíveis nos arquivos da RDP. Integrou júris de vários concursos nacionais de violino. Foi professor na Escola de Música Gulbenkian de Braga, no CMP, na Escola Profissional Artística do Vale do Ave – ARTAVE, na *Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo e na Escola das Artes da *Universidade

de Católica Portuguesa, orientando igualmente diversos cursos de aperfeiçoamento de violino e música de câmara em Kuhmo, na Finlândia (Festival de Música de Câmara de Kuhmo, 1976), no Porto (Curso de Reciclagem, 1982, patrocinado pela Secretaria de Estado da Cultura) e em Lagos (Cursos de Música de Lagos, 1982-1987). No âmbito da sua actividade pedagógica destacam-se também as suas participações, em 1974 e 1975, nos congressos da ESTA (European String Teachers Association) em Klagenfurt (Áustria) e em Canterbury (Nova Zelândia). Teve um papel fundamental no *ensino da música, designadamente do violino, na zona norte do país, tendo formado inúmeros jovens violinistas laureados em diversos concursos e que se destacaram no panorama musical português.

SÓNIA SILVA

LIMA, Aníbal Castanho de (n. Lamego, 1 Out. 1952). Violinista e professor. Iniciou os seus estudos musicais por influência de seu pai, um violinista amador, na *Fundação Musical dos Amigos das Crianças, que frequentou entre 1961 e 1965. Posteriormente, estudou no *Conservatório Nacional, concluindo, em 1971, o curso superior de Violino na classe de Herbert Zils. Paralelamente, participou, regularmente, nos Cursos Internacionais de Música do Estoril, recebendo aulas de Violino e Música de Câmara de Sandor Vegh. Completou a sua formação no Conservatório de Odessa (Ucrânia), com Alexander Stanko (1977-1978) e no Conservatório Tchaikovsky (Moscou), com Sergei Kravchenko (1978-1980). Foi laureado, em 1972, com o 1.º Prémio do Concurso Guilhermina Suggia (com o Quarteto de Cordas de Lisboa) e, em 1983, com o 2.º Prémio do Concurso Internacional Villa-Lobos. Nos últimos anos do séc. xx apresentou-se regularmente em recitais integrados em diversos festivais de música nacionais e internacionais, e a solo, acompanhado pelas várias orquestras portuguesas. Tem desenvolvido intensa actividade no âmbito da música de câmara, colaborando frequentemente com António *Rosado, Ana Bela *Chaves, Irene *Lima, Paulo Gaio *Lima, e.o. Fundou o Quarteto de Cordas de Lisboa (com A. B. Chaves, Joaquim Pimenta e Clélia Vital, em 1972) e o Artis Trio (com P. G. Lima e A. Rosado, em 1989). Refira-se igualmente a sua actividade enquanto músico de orquestra, designadamente na Orquestra da Emissora Nacional (1968) e na Orquestra Gulbenkian [VER Fundação Calouste Gulbenkian, 4. (i)], que integra desde 1973 e onde é concertino desde 1982. É professor na Academia Nacional Superior de Orquestra [VER Associação Música – Educação e Cultura] e na *Escola Superior de Música de Lisboa desde 1998, orientando igualmente diversos cursos de

aperfeiçoamento em Portugal. Tem sido responsável pela formação de vários jovens violinistas laureados em diversos concursos nacionais.

Discografia: Lima, Aníbal (vl.); Orquestra de Câmara La Folia; Moura, Miguel Graça (dir.) (1988) *Mendelssohn: Concerto para Violino e Orquestra de Cordas / Sinfonia n.º 11 para Orquestra de Cordas*. PHI-POLY; AAVV (1989) *Carta Branca a Ana Bela Chaves*. EMI-VC; Lima, Aníbal (vl.); Kaasa, Anne (pf.) (1993) *E. Grieg: Sonatas para Violino e Piano*. EMI Classics.

SÓNIA SILVA

LIMA, Cândido de Oliveira (n. Viana do Castelo, 22 Ago. 1939). Compositor, pianista, professor, ensaísta e crítico musical. Concluiu o curso superior de Piano na *Escola de Música do Conservatório Nacional (1967) e o Curso Superior de Composição no *Conservatório de Música do Porto (CMP) (1970). Paralelamente aos estudos artísticos, licenciou-se em Filosofia e Estudos Humanísticos na *Universidade do Minho, em Braga (1968-1973). Continuou a sua formação superior na Universidade de Paris I, onde completou a Maitrise em Música e Estética das Artes Musicais (1976), o Diplôme d'Études Approfondies sob orientação de Iannis Xenakis (1978), compositor com quem manteve um contacto próximo até à sua morte, e o Doctorat du III Cycle (1983), também na mesma área científica. Nesse ano iniciou o Doctorat d'État, na Universidade de Paris IV, sob a orientação de Michel Guiomar, que, apesar de não ter sido concluído, originou diversos trabalhos no domínio da estética musical. Desde cedo os seus interesses musicais se revelaram ligados às ciências, à filosofia e às novas tecnologias, áreas em que desenvolveu estudos, no âmbito dos Cursos de Informática e de Matemática na Universidade de Paris I e Paris VIII (1975-1978) e de Informática na Universidade de Paris II — Sorbonne e Vincennes (1978). Ainda em França realizou vários estágios de investigação no campo da *música electroacústica e da informática musical no Studio Electroacoustique de Vincennes (1976-1979), no Centre d'Études de Mathématique et Automates Musicaux (com Iannis Xenakis, 1978-1981) e no IRCAM (com Boulez e Stockhausen, 1975-1978), tendo ainda frequentado numerosos outros estágios entre as décadas de 70 e 90, dos quais se destacam os cursos de direcção de orquestra em Aix-en-Provence na França e um curso de electroacústica em Bayreuth e Darmstadt na Alemanha. Frequentou os Cursos Internacionais de Música de Darmstadt, (1970-1972) e os cursos de direcção orquestral com Michel Tabachnik em Paris e Metz (1976-1977) e Gilbert Amy em Paris (1977-1978), e.o. Tem desenvolvido intensa actividade como compositor (desde 1962), professor e divulgador musical através de numerosas acções de formação em escolas, conceptualização e pro-

dução de programas de rádio e televisão, palestras no país e no estrangeiro, destacando-se a sua actividade docente no CMP (1970-1986) e na *Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (desde 1986). Na qualidade de organista tocou regularmente na Sé Catedral de Braga (1958-1962) e na Igreja de São João de Deus, em Lisboa (1964-1966), prática esta que o próprio considera ter contribuído para a sua capacidade de improvisação e para o desenvolvimento do estilo composicional da primeira fase da sua obra. Mantém ainda uma actividade regular como pianista (nomeadamente no âmbito do *Grupo Música Nova, que fundou e dirige desde 1973). Como crítico e ensaísta publicou artigos em obras de referência e na imprensa nacional e regional, assim como ensaios sobre *música erudita ocidental, com especial incidência na música do séc. xx. O seu estilo composicional caracteriza-se por uma clareza formal dos materiais que exhibe e uma invenção fecunda ao nível da exploração melódica, rítmica, do timbre e do espaço, traços estes que tanto podem ser modulados por um pensamento formalizado como pela frescura da *música improvisada, traduzindo-se numa música de grande riqueza expressiva onde o movimento, a cor e a energia são elementos predominantes. A sua música electroacústica, domínio em que desen-



Cândido Lima. Londres, 1997. Fotografia cedida pelo biografado.

volveu um trabalho pioneiro em Portugal, revela o gosto pela exploração de longas sequências de texturas timbricamente complexas, evoluindo lenta e subtilmente. Esta música, em que faz uso de processos criados ora com meios instrumentais e vozes ora com a ajuda de meios electrónicos ou de computadores, denota a fronteira entre determinismo e liberdade. Obras de sua autoria foram interpretadas pela Orquestra e Coro da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) (1979-1981), pela *Orquestra Sinfónica da RDP (1976), pela *Orquestra Filarmónica de Lisboa (1972), pela *Orquestra Sinfónica Portuguesa (1973, 1975 e 1977) e pelo *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (1986). Um número significativo de obras do seu catálogo foram encomendas da FCG, da Secretaria de Estado da Cultura, da Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, da ARTAVE – Escola Profissional Artística do Vale do Ave, da *Oficina Musical (Porto), e.o., tendo sido apresentadas na Suíça, França, Itália, Brasil, México, Porto Rico, Canadá, Japão, Austrália, e.o.

Obra musical: **Coral:** *Sol — oéis* (1978-1979); Lisboa, 1980. SATB; *Quatro canções de Timor* (1995). SATB (4 e 7 vozes). Comissão para os Direitos do Povo Maubere, 1997. **Instrumental solo:** *Esboços para guitarra* (1969); Lisboa, 1970. Guit.; *Sang-ge-Sang* (1976); Porto, 1976. Fag. a 1 e a 3 partes; *Cori Memori* (1985). Org.; *Poisson-Miroir* (1994); Viana do Castelo, 1997. Comb.; *ChOeuR* (1996); Porto, 1997. Cor.; *Beat-Faul* (1997); Porto, 1997. Fl.; *Cantoria* (1997); Braga, 1998. Cb.; *Memorabilis* (1997). Org.; *Oi in lov* (1997); Porto, 1997. Vl. **Instrumento solo e fita magnética:** *Música de teatro I/Abertura* (1973); Porto, 1973. Org., fm. **Música de câmara:** *Momentos-memórias I* (1964-1975-1985); Lisboa, FCG, 1985. 2 fl., cl., perc., pf., 2 vl., vla., vlc., cb., fm.; *Miniaturas* (1969); Santiago de Compostela, Hostal de Los Reyes Católicos, 1969. Fl., ob., pf. [versão para violino e guitarra, Porto, 1972]; *Sonata sobre temas medievais* (1969); Porto, 1985. Vlc., pf.; *Dois sonetos de Camões* (1973); Lisboa, 1973. S ou T, fl., cl., pf. [versão para S ou A e pf., Lisboa, 1998]; *Oscillations* (1975-1976); Lisboa, FCG, 1976. Fl., ob., cl., trb., vl., cb. ou vlc., perc., pf.; *Dois quadros antigos* (1975-1987); Matosinhos, 1984. 2 vl.; *Mare-a-Mare* (1978-1980); Lisboa, FCG, 1980. V, fl., cl., cor., vl., vls., vlc., pf. preparado, fm.; *Cantica I* (1984); Porto Rico, 1984. Cl., cl. contralto, sax., perc.; *Momentos-memórias II* (1985); Estoril, Colégio Salesianos, 1985. Guit. portuguesa, guit. hispânica, cemb. (*non obligato*), 8 vl., 3 vla., 2 vlc., cb.; *Nô* (1986-1988); Lisboa, 1988. Fl., cl., fag., perc., pf., vl., vla., vlc.; *Canções de Ur* (1987); Lisboa, 1988. Fl., cl., fag., guit., pf., vl., vlc., fm.; *Cantica-Cantica* (1987); Lisboa, 1988. 2 instrumentistas, fm.; *Para dois poemas/Improptu* (1988); Bruxelas, Sala Jacques Brel, 1988. Vl., pf., fm.; *Il tempo dell'acqua* (1991); Cagliari, 1992. Cl. b., cb. 1991; *Bleu — Rouge (Regards)* (1992); Lisboa, FCG, 1992. 2 fl., ob., 2 cl., 2 vl., vla., vlc., 2 pf.; *Tapiserie I (Croquis)* (1992); Porto, Casa das Artes, 1992. S, 2 fl., ob., 2 cl., vla., vlc., pf.; *Tapiserie II (Masks)* (1993); Lisboa, FCG, 1993. S, fl., fl. a., ob., cl. b., vla., vlc., cemb., pf.; *Momentos-memórias III* (1994); Lisboa, Culturgest, 1994. 3 fl., 3 cl., cor., vl., vla., 2 pf.; *Vozes à luz (à memória)* (1996); Matosinhos, 1996. Quart.; *Cartas I* (1998). SATB, fl., 2 cl., 2 vl., perc., pf. **Música de câmara/electroacústica:** *Projeções I* (1969-1970); Óbidos, 1972. Organa, harmónio, pf., declamador, luzes, mimo, fm. **Música electroacústica:** *Oceanos* (1978-1980); Lisboa, 1981. Fm.; *Toiles III* (1978-1981); Lisboa, FCG,

1981. Fm.; *Autómatos da areia* (1978/1983/1985); Porto, 1983. Fm. PSOM, 1992; *Música da terra [Rostos]* (1982); Porto, 1982. Fm.; *Lendas de Neptuno* (1987); Matosinhos, Câmara Municipal, 1987. Fm. PSOM, 1992; *Música dos objectos e do acaso — Resíduos (segundo uma exposição de Tapiés)* (1990); Porto, Casa de Serralves, 1991. Fm., pf., sintetizador, perc.; *Ncãncôa* (1995); Lisboa, 1996. Cl., espacialização electrónica. **Música sinfónica:** *7 canções estáticas* (1966-1971); Lisboa, 1978 [1.ª audição integral]. Vl., orq.; *Epitáfio para Franz Kafka* (1970-1971); Porto, 1973. Orq., pf. *obligato*; *Pauis* (1971); Lisboa, 1979. V, orq.; *Oceanos* (1975/1976/1979); Porto, Rivoli, 1979. Orq., fm. PSOM, 1992; *É-Toiles* (1977-1978). Orq.; *Toiles I* (1977-1978). Orq. cord. (48 instrumentos); *A-Mèr-Es* (1978-1979); Lisboa, 1979. Orq. cord., perc. (vib., cel., *glockenspiel*, sinos, congas, xil., marimba, timp., bongós, pf.). fm. [versão para fm.; Bourges, 1979]; *Homena* (1988); Lisboa, Teatro São Luiz, 1995. Orq.; *Polígonos em som e azul* (1988-1989); Porto, Casa de Serralves, 1988. 2 fl., ob., 2 cl., fag., vib., guit., pf., 2 vl., vla., vlc., cb., fm. *Madrigal Blue — Minho II* (1997); Caldas da Saúde, 1998. Orq.; *Polifonias de Notre Mer — Minho I* (1997); Viana do Castelo, 1998. Orq. [ópera sem palavras ou música cenográfica]. **Piano:** *Suite infantil* (1963); Porto, 1969 [versão a 4 mãos; Póvoa do Varzim, 1979]; *Quatro estudos rítmicos: 1. Toccata; 2. Scherzando; 3. Ostinato; 4. Buleria* (1963-1964); Lisboa, 1965; inédito, Porto, 1964, Lisboa, 1969; *Cinco estudos dodecafónicos (quatro melodias e fuga)* (1964); Lisboa, EN, 1965 [fuga inédita]; *Contradanças do Auto de Floripes* (1970); Braga, 1973. Pf. ou 2 pf. a 8 mãos; *Iliam* (1980-1981); Covilhã, 1981; *Blink* (1992); Porto, 1993; *Aquiris* (1993); Matosinhos, 1996; *Inoria* (1998-1999); Guimarães, 1999 [estreia parcial]. 2 Pf. **Piano/instrumento solo e fita magnética:** *Meteoritos* (1973-194); Alemanha, Bayreuth, 1974 [versão para pf., Porto, 1978]. **Teatro:** *Morte de um caixeiro viajante* (1973-1974); Porto, 1973. V., guit., pf., org., perc., fm.; *Na ilha do tempo* (1986); Porto, 1986. Org., vib., cemb., fl. transversal, fl. **Vocal:** *Quatro poemas impressionistas: 1. Não quero mais que um som de água; 2. Caminho; 3. Nevoeiro; 4. Tão vago é o vento* (1963-1964); Braga, 1972, Lisboa, 1964, Lisboa, 1964, Porto, 1972. S ou T, pf.; *Começa a haver meia-noite* (1965); Porto, 1968. V, pf.; *Desfraldando* (1965); Porto, 1968. S ou T, pf.; *Canções para a juventude* (1967); Bolama, 1967. Coro em uníssono [versão para canto e pf., Porto, 1972]. **Voz e instrumento(s):** *Magnificat* (1965); Viana do Castelo, 1968. V., metais e timp. [existe versão para v. e pf.]; *Pauis (impressões do crepúsculo)* (1967); Porto, Escola Superior de Belas Artes, 1968. V., vl., pf.

Obra literária: (1974) *A música e o homem na reforma do ensino: Da antiguidade à vanguarda*. Braga: Pax; (1981) *Xenakis et la Pédagogie, ou les Mythes*. Paris: Ed. Stock; (2000) *Canções para a juventude: Canto e piano*. Braga: Instituto de Estudos da Criança; (2000) *Identidade e alteridade em composição musical: Da história colectiva à história individual: Fronteiras e confluências*. Diss. de provas públicas para professor-coordenador na especialidade de Composição, ESMAE, Instituto Politécnico do Porto [texto policopiado].

Bibliografia: AAVV (2002) *Cândido Lima*. Porto: Atelier de Composição.

Discografia: (1992) *Sand Automata; Legends of Neptune; Oceans*. PSOM; AAVV (1995) *Album de Colien: Música Española y Portuguesa del Siglo XX: Obras Breves para Piano*. Tecnodisco; Coimbra, Paula (dir.)/Coro dos Pequenos Cantores da Academia de Amadores de Música (1996) *Loik*. AAM; Grupo de Música Vocal Contemporânea; Mateus, Mário (dir.) (1996) *Música Portuguesa — Séc. XX: Obras Encomendadas pela Câmara Municipal de Matosinhos*. NUM; Guedes, Maria José Sousa (1998) *Maria José Souza Guedes, Piano*. NUM; Meireles, Luís (1998) *Flauta Contemporânea Portuguesa*. NUM.

TOMÁS HENRIQUES