



inet^{MD}
instituto de etnomusicologia
centro de estudos de música e dança

ISBN 978-989-644-114-2



© **Círculo de Leitores/Temas e Debates e Autores**

Capa e *design* gráfico: Fernando Diogo

Pré-impressão: Fotocompográfica, Lda.

Revisão: Fotocompográfica, Lda.

Impressão: EIGAL Indústria Gráfica SA

1.^a edição: Maio/Junho de 2010

ISBN (Temas e Debates): 978-989-644-114-2

N.º de edição (Círculo de Leitores): 7567

Depósito legal: 302 570/09

Reservados todos os direitos. Nos termos do código do Direito de Autor, é expressamente proibida a reprodução total ou parcial desta obra por qualquer meio, incluindo a fotocópia e o tratamento informático, sem a autorização expressa dos titulares dos direitos.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

P - Z

Direcção

Salwa Castelo-Branco

Coordenador executivo

António Tilly

Coordenador adjunto

Rui Cidra

Assistentes de coordenação

Hugo Silva
Pedro Félix
Pedro Roxo

Índices temático e onomástico

Leonor Losa

TEMAS E DEBATES

Círculo de Leitores

Consultor geral

Rui Vieira Nery

Consultores internacionais

Dieter Christensen e Gérard Béhague

Equipa editorial

António João César

Catarina Silva Nunes

Gonçalo Antunes de Oliveira

Isabel Tilly

João Silva

Leonor Losa

Miguel Almeida

Sónia Silva

Iconografia

Bárbara Villalobos e Hugo Silva

Discografia

Hugo Silva e João Carlos Callixto

A obra teve o apoio das seguintes entidades:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



INSTITUTO
CAMÕES
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

FUNDAÇÃO
LUSO-AMERICANA



MINISTÉRIO DA CULTURA



UNIVERSIDADE DE LISBOA

Sumário

<i>A Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX:</i> Enciclopédia (P-Z)	1071
A música em Portugal na viragem do século	??
Índice onomástico	??
Índice temático	??

P

PURCELL, Joanne Burlingame (n. Berkeley, Califórnia, EUA, 9 Mar. 1938; m. Los Angeles, EUA, 22 Mai. 1984). Norte-americana, especialista em literatura oral portuguesa e pan-ibérica; doutorada em 1976 pela University of California (UCLA), Los Angeles. Após uma ampla preparação artística em piano, *ballet* e dança tradicional, interessou-se pela literatura tradicional a nível de pós-graduação, especialmente no **romanceiro* dos portugueses na Califórnia. Na sua tese de mestrado defendida na UCLA, Los Angeles (1968), dava a conhecer os resultados das suas primeiras pesquisas, principalmente entre os imigrantes de origem açoriana e madeirense. Em seguida, publicou uma selecção destes textos, com transcrições musicais feitas pelo seu marido, Ronald C. Purcell (1969). Face aos resultados positivos em quantidade e na representatividade geográfica dos exemplos recolhidos dos primeiros trabalhos, decidiu estender a sua área de estudo a Portugal e às ilhas atlânticas. Em 1969 passou 18 meses como bolseira Fulbright-Hayes nos Açores, na Madeira, no Minho, no Alto Alentejo, nas Beiras e em Trás-os-Montes, onde realizou várias gravações de terreno. Nesses meses, mediante um esforço incansável e sustentado conseguiu reunir uma colecção de literatura oral portuguesa de dimensões monumentais, que compreende mais de 200 bobinas, incluindo c. 1400 variantes de mais de 70 tipos narrativos. Consta dessa colecção uma abundante representação de outros géneros tradicionais: coplas (quadras), contos tradicionais, lendas, adivinhas, provérbios, crenças e **teatro* popular. Estudou também a terminologia dos baleeiros açorianos. Trata-se de um projecto hercúleo, impulsionado pela energia e entusiasmo de J. Purcell. O seu êxito no trabalho de campo foi em grande parte devido à capacidade de se relacionar com os seus informantes e à sua fluência na língua portuguesa. As suas técnicas de trabalho de

campo estão explicitadas num dos seus artigos (1979). As suas qualidades foram reconhecidas pela comunidade portuguesa da Califórnia, que lhe atribuiu o título de «sócia honorária». Ao regressar aos EUA, publicou um estudo preliminar sobre o seu trabalho nos Açores (1970-1971). Joanne Purcell nunca deixou de procurar e recolher canções tradicionais de outras tradições pan-ibéricas. Constatam da sua colecção de inéditos gravações de cantores brasileiros, espanhóis, catalães e sefarditas. Uma significativa selecção de textos recolhidos nas ilhas atlânticas foi publicada postumamente em Madrid (1987). Enquanto preparava o doutoramento, ensinou a língua e literatura portuguesas na University of Southern California e em 1975 organizou um simpósio internacional sobre poesia oral panlusi-tana (1976). Deixou um grande espólio de gravações em fita magnética, manuscritos, «livros de cordele», bem como numerosos projectos em curso. O seu espólio está depositado na University of California, Davis. A partir das suas gravações açorianas, está a organizar-se um projecto luso-americano com vista à publicação e conservação da Colecção Purcell, a começar com um romanceiro tradicional das ilhas dos Açores, em vários volumes, cujo primeiro é dedicado ao Corvo e às Flores. O seu trabalho de recolha é um dos maiores no âm-



Joanne Purcell em Trás-os-Montes, c. 1970. Foto cedida por Samuel Armistead.

bito da tradição oral portuguesa e do romanceiro pan-ibérico.

Ver também: Cancioneiro; Música tradicional.

Obra literária: (1968) *Portuguese Traditional Ballads from California*. Diss. de mestrado. Universidade da Califórnia, Los Angeles; (1969) «Traditional Ballads among the Portuguese of California», *Western Folklore* 28: 1-19, 77-90; (1970-1971) «A riqueza do romanceiro e outras tradições orais nas ilhas dos Açores», *Atlântida* 14: 223-252; 15: 59-60; Purcell, Joanne B. et al. (1976) *As tradições orais portuguesas e brasileiras em verso*.

Los Angeles: University of Southern California; (1979) «Ballad Collecting Procedures in the Hispanic World» in Antonio Sánchez Romeralo et al. (eds.), *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal; Purcell, Joanne B.; Rodríguez-García, Isabel; Saramago, João das Pedras (ed.) (1987) *Novo romanceiro português das Ilhas Atlânticas*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.

Bibliografia: Fontes, Manuel B. da Costa; Armistead, S. G. (1985) «Joanne B. Purcell (1938-1984)», *Revista Lusitana* 6 (Nova Série): 173-177.

SAMUEL ARMISTEAD

Q

QUARTETO DE GUITARRAS DE COIMBRA. Agrupamento instrumental que se dedicou à *canção de Coimbra, fundado em 1952 por António *Portugal (*guitarra), e constituído também por António *Brojo (guitarra), Aurélio *Reis (*viola) e Mário Henriques de Castro (viola). O seu repertório era sobretudo constituído por *guitarradas de autoria de A. Brojo, A. Portugal, Artur *Paredes, Antero Alte da *Veiga, João *Bagão, e.o. Esta formação assumia a designação de Grupo de Cantares e Guitarradas de Coimbra quando acompanhava cantores como Alcides Santos, António *Bernardino, José *Mesquita, Jorge Biscaia, Luís Marinho e Alfredo Correia. A partida de Coimbra de A. Reis e de A. Brojo, por motivos profissionais, levou à interrupção da actividade do grupo, que viria a ser reactivado em 1977, quando ambos voltaram para Coimbra, mas então com Luís Filipe *Roxo (que tocava com A. Portugal noutros agrupamentos) no lugar de M. H. de Castro. Na primeira metade dos anos 80, juntaram-se também a esta formação os violistas Humberto Matias ou, por vezes, Rui *Pato, que reforçavam o grupo em concertos que os músicos consideravam de maior responsabilidade, passando nestas ocasiões o grupo à formação de quinteto. O guitarrista Carlos de Jesus substituiu A. Portugal após o falecimento deste último (1994), mas o grupo não sobreviveria ao falecimento de A. Brojo (1999). A primeira gravação do quarteto ocorreu em 1952, acompanhando José *Afonso, Luiz *Goes e Fernando *Rolim. A partir de então, tanto o Quarteto como o Grupo de Cantares participaram em gravações e em várias iniciativas artístico-musicais, promovidas por instituições coimbrãs, algumas ligadas ao mundo académico. O Quarteto foi responsável pela apresentação da canção de Coimbra em concertos em Portugal e no estrangeiro (Alemanha, Bélgica, Espanha, EUA, França, Holanda, Luxemburgo, Macau, Malásia, Singapura, Tailândia e União Soviética, e.o.) e na televisão, nomeadamente ao longo dos anos 80 (*Tempo de Coimbra*, RTP, 1983 — que deu origem a 6 LP/3 CD; e *Coimbra sem tempo*, RTP, 1985/1986). O Quarteto contribuiu para a valorização e o incremento do repertório instrumental da canção de Coimbra

na segunda metade do séc. xx. Assinala-se sobretudo o repertório instrumental composto por A. Portugal e A. Brojo para esta formação em que são exploradas as potencialidades expressivas e virtuosísticas da guitarra. Mantendo estilos interpretativos distintos, no âmbito do Quarteto, os dois músicos alternam os pa-



Quarteto de Guitarras de Coimbra com Augusto Camacho (voz). Da esq. para a dir.: António Portugal, Aurélio Reis, António Brojo, Luís Filipe Roxo. Colecção de Augusto Camacho.

péis de solista e acompanhador em perfeito equilíbrio e complementaridade.

Bibliografia: AAVV (2002) *Canção de Coimbra: Testemunhos vivos (antologia de textos)*. Coimbra: Associação Académica de Coimbra; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Alfragide: Ediclube [2 vols.].

Discografia: Afonso, Zeca (1983) *Zeca em Coimbra*. Fotossonoro [maxi]; Mesquita, José (1983) *Coimbra dos Poetas*. Fotossonoro (Edison) [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]; Camacho, Augusto; Brojo, António; Portugal, António; Reis, Aurélio; Roxo, Luís Filipe (1992) *Coimbra na Voz do Doutor Camacho Vieira*. DIS; Brojo, António; Portugal, António (1994) *Variações Inacabadas*. EMI-VC; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan et al. (compil.) (1994) *Musical Traditions of Portugal*. Smithsonian Folkways; Camacho, Augusto; Brojo, António; Portugal, António; Reis, Aurélio; Roxo, Luís Filipe (1995) *Doutor Camacho Vieira: Colectânea 1880-1994*. DIS; Mesquita, José (1999) *Coimbra dos Poetas/Coimbra das Canções, Trovas e Baladas*. Ed. Aut. [2 CD].

PEDRO ROXO

QUARTETO DO HOT CLUBE DE PORTUGAL. Agrupamento de referência do **jazz* em Portugal desde finais dos anos 50 até 1968. Originado no **Hot Clube de Portugal* (HCP), na sua base esteve um trio constituído por Justiniano Canelhas (piano), Bernardo **Moreira* (contrabaixo) e Manuel Jorge **Velo*so (bateria), secção rítmica que, nessa época, acompanhava habitualmente os músicos que tocavam no HCP. Institucionalizou-se como Quarteto do HCP em 1958, quando se lhe juntou o saxofonista belga Jean-Pierre **Gebler*, músico que estimulou e solidificou o gosto dos instrumentistas portugueses por um *jazz* de expressão moderna (*bebop*, *cool*, *hardbop*). O **conjunto* passou a ter uma intensa actividade, tocando em

concertos por todo o país e em *jam sessions* nas associações de estudantes e **associações* recreativas. A primeira apresentação pública fora do circuito privado do HCP teve lugar a 5 Out. 1960, no palco da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto. Em 1963 o Quarteto do HCP foi convidado a participar no Festival de Jazz de Comblain-la-Tour, na Bélgica, no qual actuaram grupos americanos (Jimmy Smith, Bud Shank) e belgas (Jacques Pelzer, René Thomas). Esses concertos foram transmitidos pela Eurovisão. No mesmo ano, o Quarteto do HCP, ao qual se juntou o trompetista belga Milou Struvay, gravou a música do filme *Belarmino* de Fernando Lopes, composta por M. J. Veloso e incluindo uma composição de J. Canelhas. Esta terá sido uma das primeiras vezes em que o repertório do quarteto ultrapassou o âmbito dos *standards*. Por vezes ampliado à formação de quinteto, com a inclusão de músicos como Vasco Henriques, Paulo **Gil* ou Rui **Cardoso*, o Quarteto do HCP existiu como tal até 1968, época em que J.-P. Gebler regressou à Bélgica. Em 1985 o quarteto reencontrou-se, com a sua formação original, para actuar no I Festival Internacional de Jazz de Lisboa. A última reunião musical dos seus fundadores data dos anos 90, quando tocaram no HCP, integrados na celebração do seu 50.º aniversário. O Quarteto do HCP foi um grupo fundamental no desenvolvimento da prática do *jazz* de expressão moderna em Portugal.

RAUL VAZ BERNARDO

QUARTETO 1111. Agrupamento musical fundado em 1967, em Cascais, por José **Cid* (voz e instrumentos de tecla), António Moniz Pereira (guitarra eléctrica), Jorge Moniz Pereira (baixo eléctrico) e Miguel (Michel) Artur Mounier da Silveira (bateria), elementos da última formação do **Conjunto Mistério*. A denominação do grupo integra o número de telefone da casa de Michel onde o grupo ensaiava. Este conjunto, com uma configuração de guitarras eléctricas e bateria (inspirada no **conjunto* instrumental inglês The Shadows), tinha constituído um repertório de versões instrumentais de êxitos do **pop-rock* e de melodias populares portuguesas, adaptadas aos novos estilos do *rock* em voga na primeira metade da década de 60. Com a entrada de J. Cid e durante o ano de 1966, os músicos dedi-



Quarteto do Hot Clube de Portugal. Lisboa, 1963. Fotografia de Augusto Mayer. Da esq. para a dir.: Bernardo Moreira (contrabaixo), Justiniano Canelhas (piano), Manuel Jorge Veloso (bateria), Jean-Pierre Gebler (saxofone baritono). Espólio do Hot Clube de Portugal.

caram-se à composição de canções com textos em português, instituindo um processo de composição que integrou dispositivos de gravação instalados na sala de ensaio (mesa de mistura e dois gravadores de fita). A introdução de instrumentos de tecla e o processo de gravação implementado, que deixou de ser encarado apenas como o registo de som, permitiu o desdobramento das funções dos músicos, a sobreposição de instrumentos e a combinação de timbres instrumentais, o que foi determinante na concepção estética e na concretização das primeiras canções: *Os faunos*, *Gente* e *A lenda de El-Rei D. Sebastião*, integradas no primeiro EP do grupo (1967). O carácter inovador do estilo musical, a exploração de temáticas históricas e a sua relação tácita com a vida social e política do momento conferiu uma faceta interventiva à música do grupo, socialmente valorizada, facto inédito no âmbito do *pop-rock* em Portugal. A abordagem introspectiva e a natureza contemplativa das canções demarcou a música do grupo dos estilos de dança do *pop-rock* da década de 60. A aproximação aos estilos emergentes do *rock* anglo-americano foi determinante para o início da carreira do grupo e para o destaque proporcionado pelo programa radiofónico *Em Órbita*. Em 1968, J. Cid apresentou-se no *Festival RTP da Canção (FRTPC) com *Balada para D. Inês* (let. e mús. J. Cid; orq. Joaquim Luís *Gomes) com os membros do grupo integrados na formação orquestral, no que foi a primeira participação de um conjunto no evento. Devido ao sistema próprio de produção musical e à actualidade dos estilos musicais que propunha, o grupo começou a colaborar, a partir de 1968, como conjunto instrumental, em gravações de outros intérpretes e compositores (*Tonicha, Simone de *Oliveira, Hermínia *Silva, José Jorge *Letria, José Cheta, *Plexus, Mário Piçarra, Edmundo Falé, Manuela Bravo, e.o.), actividade que se prolongou até meados da década de 70. Em 1969 Mário Rui Terra substituiu J. M. Pereira no baixo eléctrico e no final do mesmo ano o grupo iniciou as gravações das canções que integraram o álbum *Quarteto 1111* (1970). Constituído por 11 composições que abordam a Guerra Colonial, o racismo e a emigração (*A fuga dos grilos*, *João Nada*, *Domingo em Bidonville*, *Pig-*



Quarteto 1111. Programa Natal dos Hospitais. Da esq. para a dir.: Jorge Moniz Pereira, Miguel Artur da Silveira, José Cid Tavares e António Moniz Pereira. Lisboa, 1967. Arquivo do Diário de Notícias.

mentação e Lenda de Nambuangongo), denunciava as consequências da conjuntura política e social da década de 60, razão pela qual, pouco tempo depois da sua edição, foi retirado do mercado. Ainda em 1970, Tozé *Brito (baixo eléctrico), até então elemento do grupo *Pop Five Music Incorporated, integrou o Quarteto 1111, passando a desempenhar um importante papel na composição musical, na autoria de letras e enquanto vocalista, de que são exemplo as canções *Todo o mundo e ninguém* e *É tempo de pensar em termos de futuro*. Incentivou também a composição de canções com letras em inglês (*Back to the Country* e *Ode to the Beatles*, 1971), atenuando a acção da censura e aproximando a música do grupo da sonoridade do *rock* internacional, canções que constituíram os maiores êxitos do grupo neste período. No entanto, os constrangimentos da política editorial discográfica, os escassos eventos dedicados ao *rock* e a edição do primeiro fonograma em nome individual de J. Cid, *José Cid* (1971), dificultaram a continuidade do grupo, que, apesar da participação no *Festival de Vilar de Mouros (1971), diminuiu substancialmente a sua actividade. Em Dez. 1972 o grupo participou no Festival dos Dois Mundos (evento realizado no Teatro São Luiz) com as canções *Uma nova maneira de encarar o mundo* e *Sabor a povo* (let. e mús. J. Cid e T. Brito; orq. Jorge *Machado), com uma formação que integrou vozes femininas.

Dois colaboradores da editora inglesa Decca ligados à promoção do evento, Dick Rowe e o maestro Ivor Raymonde, sugeriram a manutenção dessa formação com a designação de Green Windows, vocacionando o grupo para o mercado internacional. O interesse pelas canções apresentadas viabilizou a gravação em Londres, ainda no final do ano de 1972, da canção *Uma nova maneira de encarar o mundo* (1973) e de uma nova canção de J. Cid e T. Brito, *20 anos* (1973), sob a direcção de orquestra de I. Raymonde. Gravada em várias línguas e editada em diversos países, a canção *20 anos* constituiu, em Portugal, um dos maiores êxitos de J. Cid e T. Brito, tendo marcado o início da actividade do grupo. A partir de 1973, os grupos Quarteto 1111 e Green Windows mantiveram actividades paralelas. Mike *Sergeant (guitarras eléctricas, composição e voz) integrou os grupos, colmatando a ausência de T. Brito, que passou a residir em Inglaterra. A par de composições vocacionadas para o mercado internacional com letras em inglês (*Count James* e *Another Time to Live, Another Time to Die*), J. Cid, A. M. Pereira e M. Sergeant constituíram para o grupo Green Windows um repertório isento do carácter contestatário associado ao Quarteto 1111, adoptando os estilos da *música ligeira orientada para o mercado discográfico e de espectáculos, o que contribuiu para a adaptação do grupo ao meio musical português e viabilizou a continuidade da carreira musical dos seus membros. Por outro lado, com a formação do Quarteto 1111, os músicos colaboraram em *arranjos e no acompanhamento instrumental de gravações de vários intérpretes, dos quais se destacou Frei Hermano da *Câmara, com o LP *Bruma Azul do Desejado* (1973). Em 1974 o grupo Green Windows participou no FRTPC com duas canções de J. Cid: *No dia em que o rei fez anos e Imagens*, que obtiveram o 2.º e o 3.º lugar. Neste evento J. Cid participou também em nome individual com a canção *A rosa que te dei* (5.º lugar). Nesse mesmo ano, foi editado o LP *No Dia em Que o Rei fez Anos* (1974), da autoria do grupo Green Windows e de J. Cid, constituído pelas canções até aí gravadas pelo Quarteto 1111 e pelo grupo Green Windows, incluindo ainda a canção *Count James*, versão em inglês de *A lenda de El-Rei D. Sebastião*. Ainda em 1974 foi gravado o último álbum atribuído ao Quarteto 1111, intitulado *Onde, quando, como, porquê, Cantamos Pessoas Vivas: Obra Ensaio de José Cid*. Nele participaram J. Cid (voz, instrumentos de tecla), A. M. Pereira (violão), M. Sergeant (guitarra eléctrica, baixo eléctrico) e V. Mamede (bateria). Este LP é constituído por oito composições de J. Cid (excepto *Cantamos pessoas vivas*, de J. J. Letria), organizadas tematicamente

num ciclo de quatro temas principais e dois complementares, apresentados ao longo do fonograma. Pelo tratamento temático e pelo carácter do discurso rítmico e harmónico, complementado com arranjos onde se recorre ao sintetizador (*minimoog*) e ao *mellotron* para a emulação de vários instrumentos, este fonograma, que marca o fim da associação de Cid ao Quarteto 1111, perfilha já a sua preferência pelos estilos do «rock sinfónico» e do «rock progressivo» que iria explorar na segunda metade da década de 70. Já com a participação de V. Mamede, Maria Armada e Rita Ribeiro (voz), o grupo Green Windows editou as canções *Quadras populares* e *Ana Karen* (1975) no último fonograma do grupo com a participação de J. Cid. Tozé Brito colaborou com o grupo Green Windows até 1976, ano em que, com Rui Reis (instrumentos de tecla), M. Sergeant e V. Mamede, gravou a parte instrumental da ópera-rock *Godspell* (let. e mús. Stephen Schwartz; orq. J. Machado), apresentada no Teatro Villaret (Lisboa). Já sem T. Brito e numa tentativa de manter as denominações Quarteto 1111 e Green Windows, V. Mamede, R. Reis, Luís Duarte (baixo eléctrico) e Armindo Neves (guitarra eléctrica) editaram duas versões instrumentais de *Lisboa à noite* e *Canção do mar* (1976) e, sob a designação de Green Windows, *O que custar* e *Rita, Rita Limão* (1977), canções com que participaram no XIV FRTPC (1978).

Discografia: (1967) *A Lenda de El-Rei D. Sebastião*. Columbia-VC [EP]; (1968) *Balada para D. Inês*. Columbia-VC [EP]; (1968) *Guarda Nocturno / Dona Vitória / Perspectiva / Tempo da Inocência*. Columbia-VC [EP]; (1968) *Meu Irmão / Ababilah*. Columbia-VC [single]; (1970) *Back to the Country / Everybody Needs Love, Peace and Food*. Columbia-VC [single]; (1998/1970) *Quarteto 1111*. EMI-VC/COLU-VC [CD/LP]; (1971) *Ode to the Beatles*. Columbia-VC [single]; (1972) *Sabor a Povo*. Columbia-VC [single]; Câmara, Frei Hermano da (1973) *Bruma Azul do Desejado*. VC [LP]; (1974) *Onde, quando, como, porquê, Cantamos Pessoas Vivas: Obra Ensaio de José Cid*. DEC-VC [LP]; (1976) *P'ra frente com a Música Portuguesa*. M.E.L. [single]; Green Windows (1977) *O Que Custar*. M.E.L. [single]; (1987) *Memo / Os Rios Nasceram Nossos*. CBL-POLY [single]; (1993) *A Lenda do Quarteto 1111*. EMI-VC; (1996) *A Lenda d'El-Rei D. Sebastião*. EMI-VC.

ANTÓNIO TILLY E JOÃO CARLOS CALLIXTO

QUEIMA DO JUDAS. Evento que, apesar de adquirir características peculiares consoante a região ou localidade do país em que tem lugar, inclui aspectos que são recorrentes, designadamente a «*ladainha», a «brincadeira», o «testamento» e o «fogo». Na maioria dos casos é desempenhado próximo da Páscoa, no sábado de Aleluia, mas pode também ser apresentado no *Carnaval. Os protagonistas são rapazes solteiros que, em alguns casos, são sujeitos a ritos de iniciação quando desempenham pela primeira vez a Queima. Esta con-

siste na queima efectiva de um enorme boneco construído com palha, vestido e ornamentado com mais ou menos sofisticação, que simboliza todos os aspectos moral ou eticamente reprováveis que durante o ano se verificaram na localidade. Em muitos casos, o boneco é exposto sobre um enorme palco no qual se desenrolam pequenos *autos caricaturando episódios da vida local (a «brincadeira») e nomeando mesmo as pessoas que durante esse ano tiveram comportamentos considerados impróprios. O «Judas», ou o boneco, representa essas pessoas ou apenas uma delas, que se crê ser a mais criticável de todas. Estes autos são representados exclusivamente por rapazes, muitas vezes travestidos. No final é lido o «testamento» do «Judas», durante o qual os bens das pessoas ou da pessoa visada são repartidos pelos habitantes da localidade. O «Judas» é finalmente queimado, em geral através da explosão de fogo-de-artifício (o «fogo») que é previamente colocado dentro do boneco. Durante os 40 dias da Quaresma, é comum os rapazes que participam na Queima fazerem uma romagem nocturna até ao adro da igreja, à luz de velas ou de archotes, entoando hinos e a ladainha a Nossa Senhora. Qualquer destas cerimónias é realizada sem a anuência da Igreja.

Ver também: Festa; Música tradicional.

SUSANA SARDO

QUEJAS, Fernando Aguiar (n. ilha de Santiago, Cabo Verde, 30 Abr. 1922; m. Lisboa, 29 Out. 2005). Cantor e violista cabo-verdiano radicado em Portugal desde 1947. Foi um dos principais divulgadores da música cabo-verdiana em Portugal e o primeiro cantor de *mornas e *coladeiras a deixar um extenso repertório gravado. Fundou a Rádio Clube Cabo Verde, na cidade da Praia, em 1939, participando nas suas primeiras emissões como cantor e violinista do Conjunto Nocturno. Em 1948, já em Lisboa, prestou provas na Emissora Nacional (EN) [VER Rádio] e foi aceite como cantor. Inicialmente encarregue das interpretações de música brasileira, que conhecia da sua experiência em *Cabo Verde, foi o responsável pela introdução de mornas e coladeiras no repertório da orquestra daquela instituição. Entre 1957 e 1973 gravou 22 EP para a *Rádio Triunfo (etiqueta Alvorada), interpretando composições populares de *B. Leza, de Gregório Gonçalves (Ti Goy) e, sobretudo, do poeta Eugénio Tavares. Esses discos tiveram um grande impacto em Cabo Verde, uma vez que as gravações de música cabo-verdiana escasseavam na época. Enquanto cantor, permaneceu vinculado à EN até 1974. Na produção de repertório então desconhecido em Portugal e do qual não existiam versões escritas ou gravadas, o cantor transmitiu aos mú-

sicos e regentes da EN (Armando Tavares *Belo, Belo *Marques, Joaquim Luís *Gomes) indicações que respeitavam a melodia, o ritmo e harmonia dos dois géneros que privilegiou. As interpretações gravadas eram orquestrações das canções de Cabo Verde, moldadas ao estilo da *música ligeira da época. Originalmente cantados em crioulo, alguns poemas foram traduzidos e interpretados pelo cantor em português.

Ver também: Migração.

Discografia: (1957) *Carta*. ALV-RT [EP]; (1958) *Mulher Bonita*. Columbia-EMI [EP]; (1959) *Camponesa Formosa*. ALV-RT [EP]; (1959) *Carta di Nha Cretcheu*. ALV-RT [EP]; (1960) *Lua Lumia M'Caminha*. ALV-RT [EP]; (1962) *Deus Tem Caridade*. ALV-RT [EP]; (1962) *Sodadi di S. Nicolau*. ALV-RT [EP]; (1963) *Pomba Escura*. ALV-RT [EP]; (1964) *Força di Cretcheu*. ALV-RT [EP]; (1967) *Cai no Mar*. ALV-RT [EP]; (1968) *Andorinhas di Bolta*. ALV-RT [EP]; (1968) *Minduca*. ALV-RT [EP]; (1968) *Say-co-di-vo*. ALV-RT [EP]; (1969) *Um Nome de Mulher*. ALV-RT [EP]; (1970) *Nha Bitinha*. FF [EP]; (1970) *Oriondina*. ALV-RT [EP]; (1971) *Mar Eterno*. ALV-RT [EP]; (1971) *Sampadjuda*. ALV-RT [EP]; (1973) *Música de Cabo Verde*. ALV-RT [EP].

RUI CIDRA

QUINTA DO BILL. Agrupamento musical fundado em 1987 por Carlos Moisés (voz, guitarra, *flauta e composição), Rui Dias (guitarra) e Paulo Bizarro (baixo), na altura estudantes de *jazz na Associação Musical Canto Firme em Tomar. O grupo desenvolveu um estilo musi-



Quinta do Bill. Carlos Moisés (voz). Lisboa, 1994.
Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

cal assente na exploração de elementos da *folk music* internacional, integrando na configuração instrumental do **pop-rock* instrumentos como o **banjo*, o violino, a viola de arco, o **acordeão* e a flauta, bem como instrumentos associados à música de vários países (Irlanda, Índia, EUA, e.o.). Em 1988, participou em vários eventos, entre os quais o V Concurso de Música Moderna do **Rock Rendez-Vous*, a primeira Mostra de Música Moderna da Rádio Universitária de Coimbra, o Concurso Rock-Pepsi-RFM (1990) e o primeiro concurso Aqui Del'Rock da RTP (1990), no qual alcançou o primeiro lugar, o que lhe permitiu a gravação do seu primeiro fonograma (*Sem Rumor*, 1992). Em 1994 o grupo editou o álbum *Filhos da Nação*, cuja canção homónima alcançou significativa popularidade, tendo sido posteriormente adaptada como cântico por claques do Futebol Clube do Porto. Posteriormente à edição do fonograma, que recebeu o galardão de Disco de Ouro, o grupo fez uma di-

gressão por todo o país, destacando-se a actuação na primeira parte do espectáculo de Bryan Adams em Lisboa (1994). Até ao final da década, o grupo afirmou-se no panorama musical português como um dos mais destacados praticantes dos estilos musicais do *folk-rock* e foi cabeça de cartaz em vários espectáculos entre os quais a **Festa do Avante!* (1996). Da autoria de João Portela e C. Moisés (que viria a dirigir a produção fonográfica do grupo), as letras das suas canções transmitem uma perspectiva optimista perante os constrangimentos do quotidiano urbano, revelando igualmente um forte cariz interventivo sobre questões sociais e ecológicas, atitudes enfatizadas no carácter enérgico da performance, onde os estilos do *folk-rock* na sua maioria em andamentos rápidos apelam à participação do público.

Discografia: (1992) *Sem Rumor*. Dansa do Som-MOV; (1994) *Os Filhos da Nação*. PLD; (1996) *Trilho do Sol*. POLY; (1998) *Dias de Cumplicidade*. POLY; (1999) *Best Of*. UNI.

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

R

RABECA (ou rebecca). 1. Designação coloquial para o violino no âmbito da *música tradicional, *ranchos folclóricos e *tunas 2. Cordofone friccionado composto por caixa de ressonância e braço, com as cordas fixadas no estandarte preso na ilhargia (atrás do cavalete) por um botão. Assemelha-se ao violino na estrutura (o braço da rabeca é mais curto), na afinação e na forma de execução. O corpo é geralmente escavado numa peça única de madeira. Segundo Ernesto Veiga de *Oliveira (2000: 202), tem c. 50 cm de comprimento e 20 cm de largura. O braço, da pestana ao cavalete, mede entre 17 e 21 cm, ocupando a escala entre 13 e 17 cm. O espaço entre a pestana e a ilhargia é de 3 (ou menos) a 5 cm. Existem, contudo, modelos mais pequenos. Na segunda metade do séc. xx foram adoptadas as cordas metálicas (anteriormente eram de tripa; as primas, as mais finas, eram de seda). Afina uma oitava acima do violino: mi4-lá3-ré3-sol2. A rabeca está especialmente associada à música tradicional, sobretudo no Noroeste português, onde é denominada «rabeca chuleira», «rabela» ou «ramaldeira». Até à década de 60 acompanhava *chulas, *rusgas e *cantares ao desafio, sendo, em alguns casos, substituída pelo violino.

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

JOÃO RICARDO PINTO

RABECÃO. Designação coloquial para o contrabaixo. O termo «rabecão pequeno» é, por vezes, usado para designar o violoncelo.

JOÃO RICARDO PINTO

RADAR KADAFI. Agrupamento musical fundado em Lisboa em 1984 por Tiago Faden (baixo eléctrico), Luís Gravato (voz), Fernando Pereira (guitarra eléctrica), Luís Sampaio (instru-



Rabeca. Coleção de Vasco Montenegro. Fotografia de José Domingos.

mentos de tecla), Francisco Aires Mateus («Guli»; bateria) e José Bruno (saxofone), estudantes universitários e vizinhos na zona dos Olivais que tocavam juntos desde o início dos anos 70. Escolheram o nome Radar Kadafi para participar no Concurso de Música Moderna do *Rock Rendez-Vous (1985), no qual foram classificados em terceiro lugar, gravando a canção *La Maquina* para a compilação *Música Moderna Portuguesa 2.º Volume* (1986), reunindo os grupos destacados no Concurso. As suas composições conjugavam o *pop-rock de influência britânica, o tango, o flamenco e o *fado, um cruzamento até então não explorado no meio musical português. Os seus textos, inspirados na poesia portuguesa dos anos 10 a 40 (Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, e.o.), eram escritos em português, espanhol, italiano e francês. O interesse comum pela pintura, arquitectura e *cinema foi preponderante na concepção dos espectáculos, envolvendo uma criação cenográfica em torno dos locais de actuação, a participação de bailarinas e a utilização de indumentária específica. Em cada actuação faziam questão de executar uma composição inédita e exclusiva. As suas actuações, nomeadamente com o grupo *Mler Ife Dada, na Aula Magna da Universidade de Lisboa, suscitaram o interesse da imprensa e do meio editorial. Em 1986, receberam um convite da *Polygram, que resultou na gravação do seu único fonograma, *Prima Donna* (1987). Divergências internas, bem como o desinteresse da editora na gravação de outros fonogramas, levaram à dissolução do grupo, que actuou pela última vez na passagem de ano 1986/1987, na primeira parte do espectáculo dos *Heróis do Mar. O único elemento do grupo que se manteve activo como músico foi Luís Sampaio que integrou os *Delfins (1989), após a participação no agrupamento *Sétima Legião. Tiago Faden



Radar Kadhafi. Aula Magna, Lisboa, 1986. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

tornou-se A&R («artistas e repertório») da editora Sony Music Portugal.

Discografia: (1987) *Eu Sei Que não Sou Sincero / Quando Tango Tango*. POLY [single]; (1998/1987) *Prima Donna*. UNIPOLY [CD/LP].

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

RÁDIO. 1. Primórdios e expansão. 2. A rádio nos primeiros anos do Estado Novo. 3. Do pós-guerra ao fim da ditadura. 4. Do 25 de Abril à actualidade.

1. Primórdios e expansão. As primeiras experiências de transmissão radiofónica em Portugal remontam a 1914, quando o amador Fernando Medeiros explorou novas possibilidades de transmissão de música e palavra através de ondas electromagnéticas. No entanto, a primeira estação com emissões continuadas surgiu apenas uma década mais tarde, quando Abílio dos Santos iniciou a Rádio Portugal (com o indicativo CT1AA), com equipamento moderno e funcionamento semiprofissional. Na segunda metade dos anos 20, os pequenos emissores proliferaram nas duas maiores cidades do país. Em Lisboa surgiram a Rádio Condes (1925), a Hertziana (1928), a Rádio Motorola (1929), que em 1933 passou a designar-se Rádio Peninsular, a Alcântara Rádio (1931), o Clube Radiofónico de Portugal (1931), a Rádio Luso (1932), a Rádio Graça (1932), a Rádio Amadora (1932) e a Rádio São Mamede (1933). No Porto nasceram a Ideal Rádio (1925), a Rádio Porto (1925), a Sonora Rádio (1929), a Envicta Rádio (1932) e o Rádio Clube Lusitânia (1932). A actividade da maioria destes pequenos emissores de TSF limitava-se a programas curtos e sem regularidade, constituídos por pequenas palestras e pela retransmissão de

fonogramas. Muitos estavam ligados a empresas de distribuição e venda de material radiofónico, servindo as emissões para publicidade e demonstração dos equipamentos. Em 1925, com a introdução do altifalante, a escuta radiofónica deixou de ser uma actividade individual, limitada à comunidade dos senfilistas (especialistas em TSF) que discutiam em revistas especializadas os méritos dos diferentes equipamentos, para se tornar uma prática colectiva, trazendo os aparelhos de rádio para o centro da vida doméstica (Santos 2000). O aumento de qualidade e alcance dos receptores permitiu a este novo tipo de ouvinte, os radiófilos, o acesso a rádios estrangeiras em onda curta, cujos programas eram publicados nos jornais diários

de grande tiragem, como o *Diário de Notícias* ou *O Século*. No entanto, ao lado dos caros e potentes «receptores de válvulas» manteve-se a utilização de pequenos rádios de galena, de alcance reduzido, mas que qualquer amador podia fabricar sem custos elevados. No contexto destes primeiros anos em que não existia ainda uma distinção clara entre as estações profissionais e a actividade amadora, foi criada em 1926 a Rede dos Emissores Portugueses (REP), que reunia todos aqueles que utilizavam a radiofonia como forma de comunicação. Segundo a REP, que teve como primeiro presidente um radioamador, o conde Eugénio de Avilez, em 1934 existiam 239 emissores particulares no continente e 50 nas colónias (*O Século*, 25 Jul. 1934). O panorama da rádio em Portugal mudou com a criação, em 1931, do Rádio Clube Português (RCP), iniciativa do capitão Jorge Botelho Moniz, que animara um emissor na Parede (zona de Lisboa) desde 1928. O RCP tornou-se rapidamente uma das estações mais populares, um estatuto que manteve mesmo depois da criação da rádio estatal, alargando rapidamente o seu horário de transmissão e propondo concertos variados em estúdio. No final dos anos 20, o jornal *O Século* e o seu director Pereira da Rosa (que foi membro da direcção do RCP) destacaram-se na defesa da expansão da radiofonia, insurgindo-se contra a «anarquia e confusão» que reinavam «no domínio da TSF», exigindo do governo uma regulamentação clara e defendendo a necessidade de uma radiodifusão estatal, à imagem do que se fizera noutros países europeus (*O Século*, 16 Mai. 1931). A campanha encontrou um eco favorável no governo da ditadura,

tendo João Antunes Guimarães, ministro do Comércio, prometido construir no prazo de 15 meses um potente emissor. O monopólio estatal e o regime de concessão foram instituídos pelo Decreto-Lei n.º 17 899 (22 ou 29 Jan. 1930), compreendendo «todos os serviços de radiotelegrafia, radiodifusão, radiotelevisão e outros que venham a ser descobertos e se relacionem com a radioelectricidade», sendo para o efeito criado um «Conselho de Radioelectricidade» na Administração-Geral dos Correios e Telégrafos. O jornal *O Século* e o seu director estiveram ainda na origem do 1.º Congresso Nacional de Radiofonia, iniciativa lançada em Nov. 1931, que contou com o apoio do RCP na criação de núcleos regionais. Os trabalhos iniciaram-se a 29 Mai. 1932, na Sala Portugal da Sociedade de Geografia em Lisboa, e nele se debateu o controlo da emissão de parasitas industriais e a necessidade de um regime obrigatório de taxas, servindo a comunicação «A organização da Radiodifusão Nacional e o papel das emissoras particulares de onda média», de Arantes e Oliveira, de inspiração à futura lei de regulamentação da Emissora Nacional (EN) e do sector privado (Decreto-Lei n.º 22 784, de 30 Jun. 1933). Luís de Freitas Branco, único músico na comissão organizadora, evocou a falta de colaboração entre engenheiros e artistas, propondo a criação urgente de uma aula de radiotelegrafia no *Conservatório Nacional (CN), a exemplo do que se fazia em Berlim (Branco 1932). As

possibilidades de audição contínua proporcionadas pela rádio («torneira de deitar música», como é dito no filme *O Costa do Castelo*, 1943, de Artur Duarte) permitiram a criação de novos públicos e contribuíram, com o disco [VER Indústria fonográfica] e o *cinema sonoro, para a emergência de uma cultura musical de massas. Paralelamente, as práticas de escuta activa e personalizada requeridas pela reprodução mecânica impuseram a figura do melómano, individualmente responsável pela definição do seu gosto musical e alargando a função social das publicações críticas. No entanto, a expansão de audições radiofónicas em lugares públicos (cafés, restaurantes, hotéis, casinos, etc.), anteriormente animados por pequenas orquestras, e o fim dos agrupamentos que acompanhavam os filmes mudos tiveram como consequência um período de inquietude na classe dos músicos, dominada pelo espectro do desemprego no difícil contexto da depressão económica do início dos anos 30. Por outro lado, a generalização da rádio nos apartamentos da burguesia urbana foi apontada como uma das causas do progressivo desinteresse pela prática amadora do piano, que se reflectiu numa drástica diminuição do número de alunos no CN, c. 50 % durante os anos 30 (Branco 1932). Em conclusão, os perigos que a livre radiodifusão representava para a propriedade intelectual atingiam a própria classe dos autores e compositores, que denunciaram aqueles que pensavam que «a energia vibratória criada por um posto emissor» é «uma coisa perdida e sem dono» de que «qualquer um se pode apropriar», e exigindo «direitos de execução» para as audições públicas de música gravada (SECTP 1933). Estas ameaças condicionaram as primeiras reacções na classe dos músicos, muitos deles rejeitando em bloco a «música mecânica» (AAVV 1932-1933). No entanto, a criação da rádio estatal despertou igualmente a esperança na possibilidade de um novo fôlego para a vida musical do país. Luís de Freitas Branco, p.ex., entrevistou a importância da criação de uma orquestra na rádio estatal para absorver o desemprego e permitir o renascimento da «agonizante música portuguesa» (*O Século*, 31 Mai. 1932). 2. **A rádio nos primeiros anos do Estado Novo.** A rádio foi entendida como um instrumento fundamental na propaganda do regime salazarista, capaz de levar a todas as casas, em tempo real, o discurso do regime. Multiplicando os espaços de escuta, a rádio aumentava de forma decisiva o impacto da comunicação do poder, permitindo uma relação directa dos Portugueses com a própria voz do ditador, facto que Salazar não deixou de sublinhar num dos seus discursos, proferido em 9 Dez. 1934: «Se não falha este pequeno aparelho que parece estre-



Capa da partitura da canção *Bésame Mucho* interpretada pela «grande vedeta da rádio» Maria da Graça ao microfone da Emissora Nacional. Edições Sasseti, 1941. Espólio do Museu Nacional do Teatro.



Sessão de estúdio na Emissora Nacional dirigida por Fernando de Carvalho. Serviço Museológico e Documental da RTP.

mecer às menores vibrações da minha voz, eu estarei falando neste momento à maior assembleia que em Portugal alguma vez se congregou a escutar a palavra de alguém» (citado por Castelo-Branco 1987). A EN, que beneficiou do dinamismo empreendedor do ministro Duarte Pacheco, iniciou as primeiras emissões experimentais em 1934, a partir de um emissor de onda média de 20 Kw, instalado em Barcarena. António *Joyce, que assegurou a direcção artística da EN no período experimental (1934-1935), convidou o maestro Pedro de Freitas *Branco para organizar a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional de Radiodifusão [VER Orquestra Sinfónica da RDP] (desde logo habitualmente chamada Orquestra Sinfónica Nacional), cargo que ocupou até à sua morte, em 1963. António Joyce convidou ainda nesse mesmo ano de 1934 o compositor Ivo *Cruz para dirigir uma orquestra de câmara e criou uma Secção de Música Portuguesa, por ele confiada a Rui *Coelho, que no entanto viria a ser extinta no ano seguinte. Um edifício especialmente destinado à EN foi instalado na Rua do Quelhas, dispondo de três estúdios bem equipados: um pequeno para a realização de conferências, um médio destinado a pequenas orquestras, e um grande reservado aos concertos da orquestra sinfónica. A fase de funcionamento experimental da EN terminou com a inauguração oficial dos estúdios a 1 Ago. 1935, solenemente visitados pelo presidente Carmona três dias depois, e com a nomeação de uma

nova comissão administrativa, constituída por Henrique Galvão (director-geral), Manuel Bivar (director técnico) e Pires Cardoso (director administrativo). Apesar de continuar na dependência do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, a EN adquiriu uma importante autonomia administrativa e H. Galvão impôs um estilo de direcção autoritário, em clara ruptura com os anteriores responsáveis, invocando que houvera «preocupações de ordem artística que só não foram imensamente louváveis, porque supuseram que podiam desentender-se as notas de banco com as notas de música, isto é: que um plano artístico se podia desenvolver independentemente de uma ordem financeira e administrativa» (*O Século*, 1 Ago. 1935). As restrições orçamentais implicaram mudanças profundas nos agrupamentos musicais, acabando com a

organização de orquestras autónomas e criando uma estrutura-base (a orquestra sinfónica), a partir da qual se poderiam constituir grupos mais pequenos (orquestra portuguesa, de salão ou ligeira) de forma a manter uma actividade constante e um repertório abrangente. A Orquestra Sinfónica Nacional apresentou-se em público pela primeira vez num concerto nas ruínas do Carmo (15 Ago. 1935), no que foi o início de uma longa actividade de concertos e de ópera, muitas vezes em articulação com o *Círculo de Cultura Musical e a *Sociedade de Concertos de Lisboa. Em Ago. 1935, H. Galvão convidou Frederico de *Freitas para a direcção da Orquestra Portuguesa da EN e António Lopes Ribeiro para director da secção de «música mecânica», sendo este último dispensado do seu cargo no ano seguinte para se dedicar à realização do filme *A Revolução de Maio*. A curta passagem de A. L. Ribeiro pela EN, onde assegurou um programa semanal, assinalou a introdução dos novos sons do *jazz na programação da antena. A reorganização de 1935 determinou ainda o afastamento da EN de I. Cruz, de R. Coelho e de Fernando Homem Cristo (director da Secção Política), que por sua vez desencadearam uma feroz campanha contra a EN nos jornais mais conservadores (nomeadamente *A Voz*) e um protesto do *Sindicato Nacional dos Músicos, de que I. Cruz era presidente (Arq. Salazar, ANTT/AOS/CO/OP-7). Este incidente e as querelas políticas que se seguiram, bem como a oposi-

ção às escolhas de programação abrangente (incluindo *fado e música ligeira americana), estiveram na origem de uma persistente oposição de certos meios intelectuais adeptos do salazarismo às iniciativas da EN. Mário de Sampaio *Ribeiro foi um desses críticos acerbos, considerando «dispersiva, desarticulada, inútil e até nociva [...] a acção desse organismo maleficiente» (*Ocidente*, Jan. 1941). O Estado Novo desenvolveu diversas iniciativas de distribuição e venda de receptores a preços económicos, como o Fundo de Expansão Radiofónica (1934), organizado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (futuro *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) ou a campanha de venda de receptores promovida pela EN em 1935, destinados «exclusivamente às classes pobres». Nesse mesmo ano, o deputado engenheiro Araújo Correia defendeu na Assembleia Nacional as potencialidades educativas da rádio, apresentando um plano de «extinção do analfabetismo» através de 40 000 postos radiofónicos, que no entanto nunca chegou a ser realizado (Valente 1999). Ainda em 1935, Henrique Galvão elaborou um Plano de Radiodifusão Imperial que pretendia fazer chegar as emissões da EN a todos os territórios coloniais e às comunidades portuguesas espalhadas no mundo, nomeadamente no Brasil e na América do Norte. As emissões em ondas curtas foram realizadas em colaboração com diversas emissoras locais, como a Rádio Club de Moçambique, que foi uma das maiores estações particulares do continente africano. A cobertura territorial integrava-se assim na política salazarista de unidade do império, assimilando as comunidades portuguesas (nomeadamente através da *Hora da Saudade*, 1938) num único espaço radiofónico português. Em 1936, por ocasião das comemorações do X Aniversário da Revolução Nacional, Henrique Galvão instituiu os Jogos Florais, que se destinavam a criar uma poesia nacionalista. Por outro lado, a EN procurou dar visibilidade à política de *folclorização do regime, lançando uma série de Espectáculos Regionais (1935) em todos os distritos do país e organizando em 28 Mai. 1937 um Grande Cortejo Folclórico Nacional. Ao longo dos anos 30, o aumento do número de receptores registados foi constante (27 895 em 1934 e 113 730 em 1941; *Anuário estatístico de Portugal* e *Anuário estatístico*), mas continuou a ser relativamente pouco elevado e particularmente concentrado nos distritos de Lisboa e Porto (respectivamente 54,5 % e 16,5 % para o ano de 1939). Desenvolveram-se então hábitos de escuta colectiva em recintos públicos, em casa de particulares ou mesmo na rua, como nas experiências do «engenhocas» no filme *O Pátio das Cantigas*, de Francisco Ribe-

ro (1942), práticas encorajadas pelo regime, que procurou equipar as juntas de freguesia e as Casas do Povo de modo a estimular a escuta comunitária no meio rural. Em 1942, a *FNAT chegou a projectar, em colaboração com a EN, uma programação de rádio rural, que no entanto nunca se chegou a concretizar (Valente 1999). Como instrumentos de controlo do espaço radiofónico, para além do regime de concessões e da censura prévia, o Estado dispunha ainda das autorizações de utilização de publicidade, que dependiam da Direcção dos Serviços Radiofónicos. As autorizações foram por várias vezes suspensas, o que retirou ao sector privado os meios necessários à sua expansão. O RCP liderou a resistência às limitações de publicidade, recusando receber em troca um subsídio estatal e preferindo contar apenas com a solidariedade e com as cotas dos seus sócios, mesmo quando as suas instalações foram parcialmente destruídas por um incêndio em 1935. Apesar de perfeitamente integrado na esfera do poder salazarista, o RCP conseguiu manter uma relação de forte concorrência com a EN, obtendo mesmo no ano seguinte uma autorização definitiva para a exploração de publicidade. Nesse ano de 1936 teve início a Guerra Civil de Espanha, na qual o RCP e o seu presidente, o major Botelho Moniz (um dos instigadores do grupo expedicionário Viriatos), se implicaram activamente ao lado das forças nacionalistas do general Franco. A rádio tornava-se símbolo da ditadura e alvo natural da oposição, que colocou bombas na EN e no RCP aquando da série de atentados anarquistas de 21 Jan. 1937, prelúdio ao atentado contra Salazar no dia 4 Jul. desse mesmo ano (Oliveira 1996). Surgiam entretanto rádios clandestinas, como a Rádio



Sessão de estúdio na Emissora Nacional incluindo Carvalhinho (guitarra, no meio) e Martinho d'Assunção (viola). Serviço Museológico e Documental da RTP.

Revolução organizada por anarquistas na Espanha republicana, uma forma de actividade subversiva que veio a ter uma particular importância a partir dos anos 60 (nomeadamente com a Rádio Voz da Liberdade e a Rádio Portugal Livre). Em 1936 começaram ainda as emissões experimentais da Rádio Renascença (RR), que seria inaugurada em 1938, e que se apresentava como uma estação «ao serviço dos católicos portugueses», uma ideia que fora lançada em 1933 pelo padre Lopes da Cruz. Em 1940 a EN autonomizou-se dos CTT e iniciou a actividade do Emissor Regional do Norte, instalado provisoriamente no jardim do Palácio de Cristal no Porto. A 12 Jun. do ano seguinte, António Ferro tomou posse como presidente da emissora, afirmando que a rádio constituía o «mais poderoso instrumento de propaganda directa» e que lhe incumbia a «pesada responsabilidade da educação cívica, moral e artística» do povo português (Ferro 1950: 19). Ferro reclamara por várias vezes a inclusão da rádio nas competências da «propaganda nacional», cujo secretariado dirigia desde 1933, o que veio a conseguir em 1944 quando a EN foi integrada na orgânica do SNI (Decreto-Lei n.º 33 545, de 23 Fev.). Confrontado com as persistentes críticas à programação da estação oficial (que era ironicamente chamada a «maçadora nacional»), Ferro procurou imprimir um novo dinamismo às emissões, afirmando que o «dogma da boa radiodifusão» deveria ser «não aborrecer, nunca aborrecer» e fomentando o aparecimento de «vedetas da rádio, servidas por boas orquestras de variedades, que sejam as companheiras predilectas dos radiouvintes» (ib.: 20). Instituiu as Festas da Rádio e o Concurso Anual de Artistas da Rádio (1942), acompanhando habilmente o fenómeno de vedetismo radiofónico que se generalizava na imprensa da especialidade e mesmo no cinema (veja-se o filme *A Menina da Rádio*, 1944, de Artur Duarte). Reagindo à acusação de que a EN transmitia apenas fados e repertório ligeiro americano, A. Ferro implementou uma política intervencionista destinada a estimular a criação de música portuguesa e lançou um conjunto de prémios de composição destinados à música dramática (Prémio Marcos Portugal), à ópera (Prémio Sousa Carvalho), à música sinfónica (Prémio Bomtempo), à música de câmara (Prémio Carlos Seixas), à música sacra (Prémio D. João IV), à canção erudita (Prémio Francisco de Lacerda) e à canção popular (Prémio Rey Colaço). A iniciativa, no entanto, era demasiado ambiciosa e foi abandonada poucos anos depois. Melhor sorte teve o Gabinete de Estudos Musicais (GEM), criado em 1942 e dividido em quatro secções que se ocupariam da recolha e harmonização da *música tradicional, da cata-

logação, notação e selecção da música antiga portuguesa e do desenvolvimento da «música séria» contemporânea, do «aportuguesamento» da *música ligeira e da gravação e edição das obras entretanto recolhidas ou escritas. Sob a direcção de Pedro do *Prado, o GEM organizou um eficaz sistema de encomendas de que beneficiaram, e.o., os compositores L. de F. Branco, Cláudio *Carneiro, R. Coelho, F. de Freitas, Artur *Santos, Croner de *Vasconcelos, Armando José *Fernandes e Joly Braga *Santos, alguns recebendo uma remuneração fixa. A vontade de fundar uma música nacional, que articulasse as melodias da música tradicional portuguesa e a técnica composicional da música erudita, ficou bem documentada nos dois volumes de *Canções populares portuguesas*, publicados pelo GEM em 1944 e 1948. A ambição de nacionalizar os programas determinou a criação em 1942 de uma *Orquestra Típica, dirigida por Belo *Marques (igualmente colaborador do GEM) e especialmente destinada aos **Serões para Trabalhadores* (organizados conjuntamente com a FNAT) e aos *Serões para Soldados*. Já em 1940, a EN estivera associada à recolha de música tradicional realizada por Armando *Leça, no âmbito das Comemorações Centenárias, disponibilizando uma «brigada de som», chefiada por Adriano Lopes Vieira e equipada com um dos primeiros gravadores de fita magnética, o *AEF Magnetophon*, oferecido pelo governo alemão. Armando Leça percorreu o país de norte a sul, gravando algumas centenas de bobinas, que foram em parte apresentadas aos microfones da EN pelo próprio em Mai. e Jun. 1940. Entretanto, a II Guerra Mundial determinara um mais apertado controlo da rádio privada. Com o deflagrar do conflito, apenas foram autorizados a emitir, além da EN, o RCP e a RR. A dificuldade em controlar a actividade dos pequenos emissores, que poderiam eventualmente pôr em causa a neutralidade assumida pelo regime, determinou a suspensão de todas as estações amadoras, as então chamadas «rádios-minhocas». Em Lisboa, eram elas a Rádio Graça, o Clube Radiofónico de Portugal, a Rádio São Mamede, a Rádio Luso, a Rádio Restauração (depois Rádio Hertz), a Rádio Continental, a Rádio Peninsular, a Rádio Voz de Lisboa e a Rádio Acordeon. Durante a guerra foram novamente autorizadas a emitir, mas através da utilização rotativa de apenas dois emissores, um para o Norte e outro para Lisboa (Pereira 1994). A Rádio Luso, financiada pelos serviços de propaganda nazis, continuou a emitir autonomamente, numa «guerra das ondas» com a «secção portuguesa da BBC», onde se destacavam as vozes de Fernando Pessa e do conde do Lavradio. **3. Do pós-guerra ao fim**

da ditadura. Apesar do desanuviamiento ideológico provocado pela vitória dos Aliados e do fim das limitações à publicidade, o panorama radiofónico português pouco se alterou com o fim da guerra, sendo apenas de registar o aparecimento da Rádio Altitude (1949) e da Rádio Ribatejo (1951). Os pequenos postos optaram por guardar um sistema integrado de emissão, criando a sociedade Rádios Populares (depois Emissores Associados de Lisboa) e os Emissores do Norte Reunidos. Ao nível da programação manteve-se o predomínio das variedades, com o início dos Passatempos Apa (RCP, 1946), primeiro exemplo de espectáculo radiofónico regular, transmitido a partir do Eden Teatro e acompanhado por uma orquestra de 24 elementos, dirigida pelo maestro Fernando de *Carvalho. Na EN, Tavares *Belo assumiu em 1946 a direcção da Orquestra Ligeira (que só abandonaria em 1986), onde teve um papel fundamental no lançamento de novos intérpretes (como as irmãs Meireles ou Mimi Gaspar), tendo a estação oficial aprofundado nos anos seguintes a procura de jovens valores, com a criação em 1947 do Centro de Preparação de Artistas. Neste centro sob a orientação de Mota Pereira, foram formadas muitas vozes célebres dos anos 60-70 (Francisco *José, Artur *Garcia, Júlia Barroso, Simone de *Oliveira, Madalena *Iglésias, Maria de Fátima *Bravo, e.o.), uma geração de intérpretes que ficaria depois associada aos festivais da Eurovisão [VER Festival RTP da Canção], quando a televisão começou a ultrapassar a rádio na comunicação de massas. A invenção do transistor (1947) veio revolucionar os processos de fabricação radiofónica, permitindo a produção de equipamentos pequenos e baratos, que democratizaram definitivamente o acesso à rádio. Surge a Rádio Universidade (1950), integrada na programação da estação Lisboa 2 da EN e realizada por estudantes universitários de Lisboa, e de onde depois saíram muitos dos animadores que renovaram a rádio nos anos 60-70. Em 1951 Igrejas Caeiro fundou *Os Companheiros da Alegria* (RCP), organizando um espectáculo de variedades no final de cada etapa da Volta a Portugal em Bicicleta e contando com artistas como Belita, Guilherme *Kjölner, Maria de Lurdes *Resende, Maria Pereira e Mimi Gaspar, reforçados depois com o teatro radiofónico *A Zequinha e o Lelé*, de Vasco Santana e Irene Velez. Descobrimos novos talentos com o concurso À Procura de Uma Estrela e contactando com um largo público em todo o país, *Os Companheiros da Alegria* alcançaram uma enorme popularidade. Em 1953, no entanto, por ter afirmado que «Nehru era o maior estadista da [sua] geração», Igrejas Caeiro foi impedido de continuar a organizar espectáculos por um despa-

cho ministerial, e *Os Companheiros da Alegria* teve de continuar em estúdio. O RCP assumiu nessa época um papel precursor nas evoluções técnicas da emissão radiofónica, sendo a primeira a transmitir em FM (1954), a manter uma emissão ininterrupta (1963) e a introduzir a estereofonia (1969). Entretanto, e também no RCP, começou a era dos folhetins radiofónicos, com o sucesso de *A Força do Destino* (Rádio Graça e RCP, 1955), celebrizado como «o romance da coxinha», fenómeno de popularidade que se repetiu mais tarde com *Simplemente Maria* (RR, 1973-1974). Entretanto, os anos 60 marcavam o aparecimento de outras maneiras de fazer rádio, permeáveis às novas culturas juvenis que se organizaram identitariamente em torno de certos gostos musicais, em particular do *rock* e do *pop* anglo-saxónico. O aparecimento de novas equipas de produção, como o Espaço 3P (Produções Publicitárias Portuguesas) em 1962, que reuniu animadores da Rádio Universidade, e de novos programas como *Em Órbita* (RCP, 1965-1971), ou o controverso *Europa* (1967) de Vítor Espadinha, introduziram uma maior versatilidade e dinâmica na programação. Num contexto de movimentos de contestação estudantil (1961 e 1969) e de oposição à Guerra Colonial, a irreverência da nova geração de animadores de rádio — no seu programa *Os Intocáveis* (1967), p. ex., Paulo Fernando destruiu em directo os discos de que não gostava — inquietou o regime, que recorreu regularmente à suspensão ou extinção de emissões (como aconteceu com *Tempo Zip*, RR, 1970-1972), chegando mesmo a polícia de choque a interromper um espectáculo musical organizado pela *Página Um* (RR, 1968), programa que debatia questões políticas e sociais. O próprio fim da ditadura ficou associado no imaginário colectivo ao poder simbólico da rádio, que transmite na madrugada de 25 de Abril de 1974 a canção *Grândola, vila morena* de José *Afonso, a segunda senha das operações do Movimento das Forças Armadas, que pouco depois transformou os estúdios de Lisboa do RCP em posto de comando da «Revolução dos Cravos». **4. Do 25 de Abril à actualidade.** A nacionalização da rádio, na sequência dos acontecimentos do 25 de Novembro de 1975, determinou a junção da EN, do RCP, dos Emissores Associados de Lisboa e das rádio Alto Douro e Ribatejo (que pertenciam ao RCP), numa única Empresa Pública de Radiodifusão (a partir de 1976, Radiodifusão Portuguesa, RDP), ficando de fora deste processo apenas a RR e a Rádio Altitude. A RDP sofreu em 1979 uma reestruturação profunda, de que resultou a criação da Rádio Comercial, estação vocacionada para concorrer com o sector privado. A RDP continuou a desempe-

nhar um papel central na produção musical erudita e na organização de concertos, nomeadamente através do Programa 2, dirigido entre 1978 e 1984 por Nuno *Barreiros, que se transformou num canal cultural de dimensão mais alargada. Deveram-se igualmente à iniciativa de N. Barreiros as Quinzenas Musicais, dedicadas à Checoslováquia, Espanha, França, Inglaterra, Polónia, RDA, RFA, Roménia e URSS, organizadas entre 1976 e 1979, com espectáculos em várias localidades do país e a participação de artistas dos países evocados. As duas orquestras da estação (Orquestra Sinfónica da RDP e Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto) realizaram concertos semanais transmitidos em directo pela estação nos teatros Tivoli e São Luiz em Lisboa, e no Auditório Nacional Carlos Alberto no Porto, até ao fim dos anos 80, quando, depois de um processo de acentuado declínio financeiro e artístico, ambas foram extintas (1988). No entanto, a RDP continuava a marcar o panorama musical com o lançamento do Prémio Jovens Músicos (1987), financiado pelo mecenato privado, com o objectivo de favorecer o aparecimento de uma nova geração de intérpretes. O monopólio da RDP e da RR permaneceu intacto até 1977, ano em que a Conferência Mundial de Radiocomunicações decidiu aumentar a banda destinada à FM. Aproveitando o alargamento do espaço radiofónico disponível surgiram as chamadas «rádios livres» (ou «rádios-piratas»), impossíveis de regulamentar pela inexistência de legislação. A Rádio Juventude, em Lisboa, a Rádio Arremesso, em Odivelas, e a Rádio Caos, no Porto, foram as primeiras «rádios livres» em Portugal, um movimento marcadamente juvenil que no início dos anos 80 contaria com mais de 500 estações espalhadas pelo país e que realizou o seu primeiro encontro nacional em Vila Nova de Gaia (1983). Muitas «rádios livres», rompendo com os modelos das rádios nacionais, desenvolveram uma programação dirigida às populações da sua área geográfica, transformando-se em «rádios locais» que despertaram o interesse de muitas municipalidades e de sectores empresariais e políticos. No que respeita à música produzida em Portugal, em especial o *pop-rock, a Rádio Universidade Tejo (RUT), a Rádio Universidade Porto (RUP), a Rádio Universidade Coimbra (RUC) e a Rádio Universidade Minho (RUM) destacaram-se na apresentação de novos grupos e estilos musicais. A proliferação deste fenómeno levou a um reordenamento legislativo do espaço radiofónico, com a Lei-Quadro de Licenciamento de Estações Emissoras de Radiodifusão (Decreto-Lei n.º 8187, de 11 Mar. 1987), que determinou o encerramento das «rádios-piratas» e abriu um processo de legali-

zação. Das centenas de rádios existentes, poucas conseguiram reabrir. No entanto, alguns projectos iniciados no auge das «rádios livres» afirmaram-se no novo quadro de concorrência, como a TSF (1984), rádio especializada na informação, ou o Correio da Manhã Rádio (1987), que apresentava «programas de autor» definidos em torno de referências estéticas assumidas. O início dos anos 90 ficou, no entanto, marcado pela importância crescente do mercado discográfico na definição dos conteúdos, com a introdução de listas de difusão (as *playlists*), e a aquisição das rádios privadas por grupos económicos multimédia. O encerramento da rádio XFM (1993-1997), referência de géneros musicais menos divulgados, veio a confirmar esse processo. A RDP privatizou a Rádio Comercial (1993) e criou novos canais, procurando alargar o serviço público radiofónico (Antena 3, 1994, e RDP-África, 1995), sem no entanto cumprir na sua programação as cotas de música portuguesa exigidas pela lei. O Programa 2 foi remodelado, mudando o seu nome para Antena 2, Rádio Cultura (depois Rádio Clássica), e continuando a assegurar o espaço reservado à música erudita, promovendo importantes comemorações como a do centenário de L. de F. Branco (1990). No final da década de 80 e início da de 90, a descoberta do interesse patrimonial da evolução da radiofonia traduziu-se nas primeiras investigações académicas sobre a sua história (Oliveira 1987; Martins 1994; Cristo 1999) e levou a RDP a criar um Museu da Rádio (1992), depositário do espólio herdado do RCP e da EN, numa época em que as novas tecnologias digitais (as primeiras emissões em DAB-Digital Audio Broadcasting foram realizadas pela RDP em 1998) determinaram um renovado interesse pelas suas potencialidades de comunicação social e artística.

Bibliografia: AAVV (1932-1933) «Inquérito», *ArM* 57-79; AAVV (1945) *FNAT — Ano X*; AAVV (1953-1972) *Relatórios de actividade e contas da FNAT*. Lisboa: s.e.; Branco, Luís de Freitas (1932) *A música e a radiofonia*. Lisboa: s.e.; Castelo-Branco, Fernando (1987) «A radiodifusão dos discursos de Salazar como factor da sua ascensão política» in *O Estado Novo, das origens ao fim da autarcia*. Vol. II. Lisboa: Editorial Fragmentos [actas de colóquio]; Cristo, Dina Isabel Mota (1999) *A rádio em Portugal e o declínio do regime de Salazar Caetano (1958-1974)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Ferro, António (1950) *Problemas da rádio (1941-1950)*. Lisboa: Edições do SNI; Gomes, Adelino (1996) «Rádio» in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (dir.) *Dicionário de história do Estado Novo*. Vol. II. Lisboa: Bertrand Editora; Maia, Matos (1995) *Telefonia*. Lisboa: CL; Martins, Maria Luísa Prado de Castro (1994) *Análise crítica da programação da RDP 2 Rádio Cultura*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Oliveira, Aníbal José Ribeiro (1987) *História da radiodifusão em Portugal (os contributos do RCP e EN)*. Lisboa: FCSH-UNL; Oliveira, César de (1996a) «Atentado contra Salazar» in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (dir.) *Dicionário de história do Estado Novo*. Lisboa: Bertrand Editora; Id.

(1996b) «Rádios clandestinas» in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (dir.) *Dicionário de história do Estado Novo*. Vol. II. Lisboa: Bertrand Editora; Pereira, Júlio César (1994) «Emissores associados» in Francisco Santana e Eduardo Sucena (dir.) *Dicionário da história de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas & Associados; RDP (1986) *60 anos de rádio em Portugal: 1925-1985*. Lisboa: Vega; Sagner, Teófilo (1932) *A radiotelefonía, sua organização artística em Portugal*. Lisboa: Imprensa Lucas; Santos, Rogério (2000) «Nos 75 anos de emissões regulares de rádio: Histórias de pioneiros», *Observatório-Revista da Obercom* 2 (Nov.); SECTP (1933) *A radiofonia e o direito de propriedade intelectual: Subsídios de jurisprudência internacional*. Lisboa: Centro Tip. Colonial; Valente, José (1999) *Estado Novo e alegria no trabalho: Uma história política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Edições Colibri-INATEL.

MANUEL DENIZ SILVA

RÁDIO MACAU. Grupo **pop-rock* formado em 1983 por João Campos («Flak», composição, guitarra eléctrica, viola e autoria de letras), Alexandre Cortez («Alex», baixo eléctrico), Alexandra Carmo («Xana», voz e autoria de letras), Luís Filipe Valentim (instrumentos de tecla) e Emanuel Ramalho (bateria). Teve origem em diversos grupos constituídos por Flak e Alex durante a adolescência, na zona do Algueirão, Sintra, como Craneo e Local 13, que, pontualmente, se apresentavam em concerto em *associações recreativas e liceus no concelho (1977-1982). Em 1982, os dois músicos começaram a ensaiar com Xana, num ambiente que envolvia outros amigos da zona, interessados na produção musical, na escrita de textos e nas artes plásticas, tendo a casa da cantora como espaço criativo. Em 1983, a integração de dois elementos pertencendo ao grupo *new wave* Popline Beije, L. F. Valentim e E. Ramalho (anteriormente baterista de Corpo Diplomático e Street Kids), gerou a constituição de um grupo com um novo nome, escolhido pela sua sonoridade e não encerrando qualquer significado particular. Rádio Macau conheceu várias alterações na sua formação, podendo apontar-se como as mais significativas a inclusão, por vezes rotativa, dos bateristas E. Ramalho (1983 e 1984-1986), Manuel Mergulhão (1983), Luís San Payo (1983, período em que era simultaneamente baterista do grupo Croix Sainte, e 1989-1992) e Alberto Garcia (1986-1989). Os autores de letra e amigos dos músicos Victor Lucas («Viti-nha») e Pedro Malaquias desempenharam um papel significativo na criação do repertório, sendo considerados elementos

do grupo. Rádio Macau estreou-se em concerto em Mai. 1983 no Teatro Mirita Casimiro (Estoril), num evento organizado pelo Teatro Experimental de Cascais. Nesse período o grupo apresentou duas maquetes à *Valentim de Carvalho (VC), firmando um contrato discográfico sob o impulso do A&R (responsável pela selecção de «artistas» e «repertório») da editora, Francisco Vasconcelos. Na segunda metade de 1983, os concertos realizados no *Rock Rendez-Vous (RRV) (Jun., Jul. e Dez.), na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, num festival da Câmara Municipal da Amadora, no Palco Juventude da *Festa do Avante!, na sala Incrível Almadense, e.o., deixaram uma forte impressão no público e, globalmente, nos meios de comunicação social, que apontaram o grupo como um dos principais representantes de uma «segunda geração do *rock* português» ou da «nova música moderna portuguesa». O grupo foi então designado em cartazes do RRV como «banda revelação de 1983» e no periódico **Se7e* como «banda futuro do *rock* português». Nos primeiros meses de 1984, no período de gravação do primeiro LP, *Rádio Macau*, a canção *A noite*, gravada numa das maquetes entregues à editora, foi divulgada através do programa *Cor do Som/Nós por cá*, da Rádio Renascença, num *top* incluindo canções de intérpretes portugueses *pop-rock*. A canção veio a liderar o *top* constituído por votação do público. Apesar de *Rádio Macau* (1984) ter contribuído para a divulgação inicial do grupo, apresentando canções que se tornaram significativas no seu repertório co-



Rádio Macau. Flak (guitarra eléctrica), Xana (voz e guitarra eléctrica), Alexandre Cortez (baixo eléctrico). *Queima das Fitas*, Coimbra, 1988. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara

mo *Um dia a mais*, *Bom dia Lisboa*, *A noite* e uma versão da canção de José *Afonso com poema de Fernando Pessoa *No comboio descendente*, foi com a canção *Vida num só dia*, incluída num *maxi-single* (*Vida Num só Dia / Mais Uma canção sobre Edifícios a Arder*) e *single* produzidos por Carlos Maria Trindade (1985), marcada por estilos *pop* de dança, que se constituiu o primeiro fenómeno de popularidade em torno do grupo e a sua divulgação alargada nos meios de comunicação, especialmente na *rádio. Um concerto enquanto grupo de suporte do agrupamento britânico Loyd Cole & The Commotions, no Pavilhão Dramático de Cascais, marcou a fase de promoção do fonograma. Em 1986 o grupo actuou no clube Rive Gauche, em Berlim, no festival *Down-town Party*, apresentando grupos *rock* berlineses, e representou Portugal na Bienal de Jovens Artistas do Mediterrâneo, em Salónica (Grécia), sendo o único agrupamento integrado no certame a ser convidado para um concerto desvinculado da programação. As actuações na Grécia marcaram a estreia do baterista A. Garcia. Entre 1986 e 1987, o grupo realizou igualmente 14 concertos em Espanha, participando numa nova edição da Bienal que teve lugar em Barcelona. Enquadrada com o estilo *pop* do grupo, a gravação do LP *Spleen* (1986) foi marcada pela exploração das potencialidades tecnológicas do estúdio de gravação, algumas das quais recentemente disponíveis no país. As canções gravadas no fonograma foram unificadas em torno do tema do «*spleen*», central na produção literária europeia da segunda metade do século XIX, conotando um estado emocional de «letargia» e de «melancolia», que o grupo aproximou a um dos temas transversais à cultura portuguesa, o da «saudade», encarada enquanto sentimento criativo. Entre as canções editadas, destacaram-se, pela sua popularidade, *Há dias assim*, *A Lua assassina* e *Quando a manhã chegar*. Em reacção à vertente de experimentação de *Spleen* e à sua inspiração literária, o grupo escolheu incluir no LP seguinte, *Elevador da Glória* (1987), um repertório de canções *pop* com melodias facilmente memorizáveis e textos convocando experiências do quotidiano mais directamente partilhadas com o público. Envolvendo menores recursos sonoros, a produção musical foi concluída em duas semanas. A popularidade do fonograma, em especial das canções *Elevador da Glória* e *Anzol*, lançou o agrupamento para a sua fase mais activa em termos de concertos no país (c. 50 actuações por ano), que se estendeu ao período de edição de *A Marca Amarela* (1992). Na sua fase de maior popularidade, o grupo gravou um novo fonograma com repertório original, *O Rapaz do Trapézio Voador* (1991), nova-

mente vocacionado para a exploração do trabalho de estúdio, com uma forte componente de sons de síntese electrónica, sendo grande parte dos ritmos de bateria e linhas de baixo sequenciados em *sampler*. A canção *Amanhã longe demais* veio a conhecer particular divulgação através da versão gravada e interpretada pelo grupo Resistência (1992). O repertório gravado em *O Rapaz do Trapézio Voador* foi sujeito a novos *arranjos para ser interpretado em concerto, processo que contou com o forte contributo criativo do baterista L. San Payo, que havia reintegrado o grupo em 1989. As vertentes sonora, tímbrica e, sobretudo, rítmica foram especialmente exploradas através da combinação da instrumentação-base do agrupamento e de efeitos sonoros e padrões rítmicos pré-gravados, num período em que os concertos forneceram um estímulo para a prática musical em conjunto e um novo impulso ao seu estilo musical. Os concertos no Festival Sons do Mar, antecedendo a actuação do intérprete britânico David Bowie, no Estádio José de Alvalade, e na Festa do Avante! (1990) contam-se entre as actuações de maiores dimensões que envolveram o grupo nesta fase. Os concertos do período foram documentados em *Disco Pirata* (1991), um fonograma composto por canções interpretadas ao vivo, gravadas por técnicos de som a partir das mesas de som dos espectáculos. Editado à revelia da VC, o fonograma ditou o fim do vínculo do grupo à editora e o início de uma ligação à BMG. Rádio Macau distinguiu-se pela composição de canções *pop-rock* marcadas pelo *rock-and-roll*, por estilos musicais *punk*, *new wave* e «*pós-punk*» associados ao meio «independente» anglo-americano (influências que se estenderam durante a década de 80 à própria imagem do grupo), bem como pelos intérpretes que protagonizaram o movimento da música popular portuguesa como J. Afonso, José Mário *Branco ou Sérgio *Godinho, especialmente pela importância atribuída aos textos cantados em língua portuguesa. A identidade sonora do grupo é definida pela voz de Xana, apoiada pela base harmónica e rítmica instrumental, e interagindo especialmente com a guitarra eléctrica, instrumento que está no centro do trabalho de composição de Flak. Utilizando um registo grave, a cantora conjuga uma interpretação declamada da letra com o canto, recorrendo frequentemente ao *portamento* enquanto recurso estilístico. No universo maioritariamente masculino do *pop-rock* em Portugal, Rádio Macau foi o único grupo com uma cantora e letrista a estruturar uma carreira continuada no país. Ao longo da década de 90, os seus elementos desenvolveram carreiras individuais ou integraram novos agrupamentos, processo que foi acompanhado

pela suspensão da prática musical do grupo: Flak apresentou o agrupamento A Máquina do Almoço Dá Pancadas (1990) e dedicou-se à composição, explorando, conjuntamente com músicos do *rock* e da *música improvisada, diversos instrumentos electroacústicos, electrónicos e digitais, assim como novos métodos de composição, trabalho que resultou num CD (1998); Alex formou, com elementos do grupo *Trovante, o agrupamento Moby Dick (1991); ambos constituíram, com o baterista Kalú e o guitarrista Zé Pedro (*Xutos & Pontapés), o Palma's Gang (1993), grupo que acompanhava Jorge *Palma, interpretando composições suas com uma sonoridade característica do *rock*; Xana iniciou uma carreira a solo, marcada, até ao final do século, pela gravação de dois CD (1994 e 1998).

Discografia: (1993/1984) *Rádio Macau*. EMI-VC [CD/LP]; (1985) *A Vida Num só Dia*. EMI-VC [maxi]; (1993/1986) *Spleen*. EMI-VC [CD/LP]; (1987) *O Elevador da Glória*. EMI-VC; (1988) *O Anzol*. EMI-VC [single]; (1990) *O Rapaz do Trapézio Voador*. EMI-VC; (1991) *Disco Pirata*. Alcobia Records; (1992) *A Marca Amarela*. BMG; AAVV (1993) *Johnny Guitar*. EMI-VC; (2001) *Onde o Tempo Faz a Curva*. BMG.

RUI CIDRA

RÁDIO TRIUNFO, LDA (RT). Empresa constituída por fábrica de fonogramas, editora discográfica, estúdios de gravação e lojas de discos. Primeira fábrica de fonogramas de que há conhecimento em Portugal. Fundada em 1946 na Rua das Flores (Porto) por Rogério Leal, então director técnico da Emissora Nacional (EN) na região norte, José Varzim e Manuel Lopes da Cruz, começou por ser uma loja de rádios e outros aparelhos de transmissão. Em 1947 a direcção adquiriu uma máquina manual de prensagem de fonogramas (da marca suíça Nestal), que só começaria a ser utilizada c. um ano depois, sob supervisão de Joaquim Alves de Sousa, principal técnico de produção durante todo o período de actividade da fábrica. Durante os primeiros anos de funcionamento da fábrica, as bobinas gravadas eram enviadas para empresas fora do país onde eram feitas as matrizes de gravação utilizadas no fabrico dos discos, situação que se manteve até 1957. Entretanto, foram adquiridas máquinas de prensagem semiautomáticas, o que acelerou o ritmo de produção. As gravações começaram por ser feitas nos estúdios da EN (Lisboa) e no *Teatro Nacional de São João (Porto) pelos técnicos de captação sonora da EN, Lupi Nogueira e Lício Oliveira. Além das várias editoras nacionais que contratavam então com a RT (*Valentim de Carvalho, *Arnaldo Trindade), foram criadas etiquetas da própria empresa (Alvorada, Alvorada Internacional, Aquila, Melodia, Harmonia, Sereia, Sintra, Algarve), no que foi o início da sua actividade editorial. Foram criadas lojas de venda ao público denomina-

das Melodia 1 (Rua de Santa Catarina, Porto, 1955), Melodia 2 (Rua de Santo António, 1961, Porto), tendo sido criada uma delegação em Lisboa em 1962 onde, além de escritórios e armazém, existia uma loja denominada Melodia 3 (Rua do Carmo, Lisboa). A relação entre a editora e a EN durante o período do Estado Novo, mediada por R. Leal, levou a que também esta fosse instrumentalizada na divulgação e fomentação do gosto musical no país no âmbito do processo de *folclorização. Acompanhando os programas de acção cultural da EN, a RT veiculou intérpretes e géneros musicais pela sua gravação. Desta forma, prevalecem no catálogo gravações de *ranchos folclóricos, *canção de Coimbra, *fado (Amália *Rodrigues, *Rodrigo, Valério Silva, João *Braga, Maria Teresa de *Noronha, Helena Tavares, e.o.) e cantores da EN como Tony de *Matos, Maria de Lurdes *Resende, Maria Clara, Mário Simões, Gabriel Cardoso, e.o. A editora foi igualmente responsável pela edição de intérpretes oriundos das então colónias portuguesas que actuavam na EN, como Fernando *Quejas, *Titina, Luís *Rendall, e.o., servindo desta forma a política de unificação da canção nacional (Cidra 2009). Em Mar. 1973, a necessidade de criar infra-estruturas adequadas à gravação levou à montagem de um estúdio de gravação em Lisboa, na Estrada da Luz, que começou a funcionar em 1974 sob a orientação técnica de José Manuel *Fortes, que trabalhava na empresa desde 1968. Ainda em 1973 a empresa estendeu a rede comercial a África, fundando, em sociedade com alguns dos trabalhadores, delegações em Moçambique (Somodisco) e em Angola (Fadiang). Além dos fonogramas portugueses, a RT representava editoras e etiquetas estrangeiras como CBS, WEA, Asylum, Copacabana, Prestige, Sunset, Warner Bros, e.o. Em 1980 a empresa foi comprada por Arnaldo Trindade e José Serafim, proprietário da editora *Movieplay. Entretanto, A. Trindade passou o catálogo das Edições Arnaldo Trindade Lda. (etiqueta Orfeu) para o património da RT e, em 1986, vendeu a sua parte na empresa a J. Serafim, tendo abandonado a actividade de edição e produção de fonogramas. Em 1987 a fábrica foi desactivada, tendo o catálogo da RT sido entretanto integrado na empresa Movieplay, constituindo alvo de reedições até ao final do séc. xx. A RT assumiu, ao longo do seu período de actividade, um papel relevante no panorama da *indústria fonográfica em Portugal, protagonizando transformações e providenciando condições para o crescimento da produção fonográfica. Desta forma, a fábrica de fonogramas criou condições para o alargamento da produção fonográfica no país; providenciou infra-estruturas optimizadas por outras editoras (até então

dependentes de fábricas no estrangeiro); a actuação na região do Porto proporcionou (a par com as Edições Arnaldo Trindade) a descentralização do espectro de intérpretes gravados. Num cenário até então marcado pela ausência de produção e dependência face a editoras e fábricas estrangeiras, a RT encabeçou um período de emancipação e crescente autonomia da indústria fonográfica em Portugal, entretanto seguido por outras empresas como a Valentim de Carvalho, e apenas interrompido nos anos 90 com a banalização do suporte CD.

Bibliografia: Cidra, Rui (2009) «Cape Verdean Migration, Music Recording and Performance» in Luis Batalha e Jorgen Carling (orgs.) *Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdão: University of Amsterdam Press; Losa, Leonor (2009) «Nós humanizamos a indústria»: *Reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60*. Diss. de mestrado, FCSH-Universidade Nova de Lisboa.

LEONOR LOSA

RAFAEL, João José de Almeida (n. Caldas da Rainha, 15 Mar. 1960). Compositor. Desenvolveu o seu percurso artístico sobretudo no âmbito da *música erudita. Estudou com Christopher *Bochmann no *Conservatório Nacional e no *Instituto Gregoriano (1979-1985) e com Emmanuel *Nunes, nos seminários na *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em Lisboa (1984-1985), em Paris (1985-1988) e em Friburgo (Institut für Neue Musik, 1988-1992). Nesta cidade, estudou Música Electrónica com Mesias Maiguashca. Uma das obras mais significativas deste período é *Ombres Croisées* (1990-1991/1999) para fita magnética a oito pistas e oito altifalantes, realizada a partir de sons produzidos por dois sintetizadores, controlados por um computador. Alguns dos conhecimentos utilizados na programação realizada nesta composição foram adquiridos no curso de Engenharia Electrónica que frequentou na Universidade de Lisboa (1979-1982). Esta obra pressupõe relações musicais entre os parâmetros de espaço, ritmo, altura e timbre, este último parâmetro particularmente caracterizado por uma construção baseada em espectros de escalas microinterválicas. Nesta composição, tal como noutras obras (p.ex., *Octeto II*, nas relações entre alturas e ritmo), J. Rafael teve como objectivo privilegiar a percepção das relações entre os parâmetros musicais, neste caso, associando pontos espaciais, rítmicos e escalas microinterválicas. Este tipo de construção ponderada dos diferentes materiais musicais, privilegiando a interacção entre os vários parâmetros, sendo que a ênfase dada a cada um deles vai variando em cada obra ou mesmo em cada momento musical, criando consequentes momentos cuja percepção das relações entre os materiais é mais ou menos audível, constitui o arquétipo unificador da obra de J. Rafael. Não é possível perceber o

pensamento musical deste compositor sem perspectivar a sua visão de complexidade — do que é valorizado numa obra e da forma como a procura atingir — num contexto e estética musicais específicos. O seu objectivo é criar um resultado musical com um certo grau e tipo de complexidade, se bem que, para o compositor, o conceito de complexidade não é de índole quantitativa, mas está sim associado a uma riqueza de relações entre os vários elementos musicais. Apesar de o seu catálogo de obras ser relativamente reduzido, a sua actividade é constante, tendo recebido encomendas de instituições como a FCG — *Occasus* (ensemble, 1991), *Ode* (orquestra 1993-1994), *Anaquiés* (quarteto de cordas, 1997-1998) e o IRCAM-Paris — *Schattenspiel* (12 instrumentos e *live electronics*, 1995-1996) e tendo sido a sua música tocada e difundida em vários países. A obra *Transition* foi seleccionada para o concerto de encerramento da temporada da Union Européenne des Radiodiffusions, com transmissão em directo do concerto em 14 países na Europa. Como intérprete, tem mantido uma actividade constante no domínio da música electroacústica e da música electrónica. Enquanto responsável pela técnica e pela difusão sonora, interpretou obras suas, bem como *Mixtur* de Karlheinz Stockhausen, *Requiem für einen jungen Dichter* de Bernd Alois Zimmermann e peças de E. Nunes (nomeadamente *Grund*, *Lichtung I* e *Wandlungen*).

Obra musical: Música para orquestra: *Ode* (1993/1994). Música de câmara: *Réitérations* (1985-1990). Pf; *Octeto II* (1985-1986). Ens.; *Transition* (1989). Cl.; *Occasus* (1991). Ens. c/ pf. preparado; *Schattenspiel* (1995/1996); Ircam. 12 inst., electr. em tempo real; *Anaquiés* (1997/1998). Quart. **Música electroacústica:** *Ombres croisées* (1990/1991); *L'air de l'air* (1992).

Bibliografia: Reis, Jaime (2005) «Introdução ao pensamento musical de João Rafael», Centro de Informação da Música Portuguesa, www.mic.pt.

JAIME REIS

RAJÃO. Cordofone, de caixa em forma de oito, característico da ilha da Madeira, e de dimensões um pouco maiores que o *cavaquinho. Conhecem-se alguns exemplares cuja caixa é em forma de peixe. O rajão arma com cinco cordas simples (de tripa ou de metal), afinadas, do grave para o agudo, à distância de intervalos de quartas e uma terceira maior: ré3-sol3-dó3-mi3-lá3. Nos instrumentos construídos no final do séc. XIX por violeiros madeirenses, o tiro de corda (comprimento da corda vibrante entre as pestanas do cavalete e da escala) é de c. 43,5 cm, a caixa harmónica apresenta c. 32 cm de comprimento, sendo a sua escala dividida por 17 trastes de metal. Existem actualmente modelos de várias dimensões cujo comprimento total varia habitualmente entre 64 cm e 73 cm, correspondendo c. metade à caixa de ressonância. O braço

mede entre 32 cm e 39 cm e a cabeça varia entre os 12 cm e os 15 cm. O tiro de corda situa-se entre os 41 cm e os 44 cm. É o único instrumento de corda dedilhada que no final do século fazia uso da chamada «afinação reentrante» — isto é, a corda mais grave não é a 5.^a mas sim a 3.^a — típica das violas de mão seiscentistas, se bem que as primeiras indicações desta prática remontem aos finais do séc. xvi. Provavelmente o rajão, tal como o conhecemos, é uma forma cristalizada da «viola requinta» quinhentista, cujo único exemplar que chegou até nós foi construído pelo violeiro português Belchior Dias (em actividade entre 1581 e 1627), datado de 1581 (Lisboa) (Morais 1975) e cujas dimensões se aproximam muito das praticadas nos instrumentos madeirenses oitocentistas. Existem alguns rajões que podem ser encontrados em museus da Europa (Lisboa, Museu da Música; Lisboa, Museu Nacional de

Etnologia; Mafra, Palácio Nacional de Mafra; Londres, Royal College of Music, Horniman Museum), bem como em colecções de particulares na ilha da Madeira. A popularização deste tipo de instrumento na Madeira teve lugar, provavelmente, durante a primeira metade do séc. xviii, já que por esta época no continente se usavam «violas de cinco requintadas» (Bluteau 1721: viii, 508), bem como «machinhos de cinco cordas», conforme são mencionados no regimento dos violeiros de Guimarães, de 1719 (Carvalho 1943: 191). Na Madeira, por volta de 1880, existem referências à designação de «machete rajão» aplicado ao cordofone de mão de quatro cordas, conhecido simplesmente pelo vocábulo «machete» (Johnson 1885: 59). Segundo Carlos *Santos (1937: 20), o rajão é o «instrumento acompanhador por excelência» das danças e cantares madeirenses, sendo tocado em estilo rasgado onde são empregues os «dedos anelar, médio e indicador, passando sobre todas as cordas num golpe de punho de cima para baixo — o rufo — alternando com outro golpe do polegar, de baixo para cima» (Id.). No final do séc. xx, foi usado em execuções a solo (acompanhando o canto), no *charamba e no *bailinho, integrando *ranchos folclóricos e grupos de recreação de *música tradicional. Ainda que o rajão seja só tocado em estilo rasgado, o instrumento permite



Rajão construído por Carlos Jorge Rodrigues. Funchal, Madeira. Fotografia de Rui Camacho. Arquivo do Grupo Xarabanda.

— devido à sua afinação reentrante — executar o repertório seiscentista e setecentista da viola de cinco ordens, especialmente o escrito por compositores italianos, espanhóis e portugueses. Durante o séc. xx foi construído por Carlos *Jorge, César Vieira, Francisco Mendonça Rodrigues (Cambé), José Gomes Henriques, José Marcelino Mendes, Manuel Freitas Moniz e Manuel Gomes Passos, e.o.

Bibliografia: Baines, Anthony (1966) *European & American Musical Instruments*. Londres: B T Batsford Ltd.; Bluteau, Raphael (1721) *Vocabulário português & latino*. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus; Camacho, Rui (1993) «Os violeiros da Madeira», *Revista Xarabanda* 3: 5-21; Carvalho, A. L. de (1943) *Os mestres de Guimarães*. IV. Barcelos: Companhia Editora do Minho; Johnson, James Yate (1857/1885) *Madeira: Its Climate and Scenery*. Londres: Dulau & Co. [3.^a ed. do livro com o mesmo título de Robert White, Edimburgo: Adam and Charles Black, 1857]; Morais, Manuel (1975) «Uma viola portuguesa do século xvi», *Col. Ar.* 21 (Fevereiro, 1975): 70-72 e 81; Id. (1997) «Notas sobre os instrumentos populares madeirenses: Machete, rajão, viola de arame e viola francesa», *Revista Xarabanda* 12 (Funchal, 1997): 11-13; Id. (2004) *Cândido Drumond de Vasconcelos: Colecção de peças para machete (1846)*. Lisboa: Caleidoscópio-Centro de História da Arte-Universidade de Évora; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG; Santos, Carlos M. (1937) *Tocares e cantares da ilha: Estudo do folclore da Madeira*. Funchal: Empresa Madeirense Editora Lda.; Silva, padre Fernando Augusto da; Meneses, Carlos Azevedo (1940) *Elucidário madeirense*. Funchal [2.^a ed., reed. fac-símile 1984].

MANUEL MORAIS

RAMOS, Adelina (n. Lisboa, 14 Jun. 1916; m. Lisboa, 26 Jul. 2008). Cantora. Iniciou a sua carreira com 14 anos no Grémio Instrutivo Os Trovadores, onde aprendeu a cantar com José Alves. Cantou por todo o país e nomeadamente no Retiro da Severa, no Solar da Alegria, no Café Luso e em diversas casas e retiros de *fado. Nos anos 50 fundou, com o marido, a casa de fados Tipóia, onde actuou durante 22 anos. Após o 25 de Abril de 1974 a casa fechou e a intérprete retirou-se. A Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa prestou-lhe homenagem em 1999. A sua voz era vigorosa e grave e a sua articulação clara. Recorria, no registo médio, à prática de *belting*, conferindo ao som um sentido de esforço com que preenchia emocionalmente as suas actuações. Teve interpretações marcantes, podendo destacar-se a do

fado *Achei-te tanta diferença*, de José de Freitas e Casimiro *Ramos.

Bibliografia: Matos, Manuel de (1932) «Adelina Ramos», *A Canção do Sul* 10 (75): 4.

Discografia: Ramos, Adelina; Nery, Raul; Silva, Pais da (c. 1950) *Santa Mãe / Fado das Hortas*. Par; Ramos, Adelina (s.d.) *Varinas / Nós e Ela*. Est.; Cardoso, Berta; Condessa, Márcia; Ramos, Adelina (1998) *Fados do Fado*. MOV [Lisboa, c. 1947-1950].

LEONOR PEREIRA

RAMOS, Carlos Augusto da Silva (n. Lisboa, 10 Out. 1907, m. Lisboa, 9 Nov. 1969). Cantor, guitarrista e compositor. Um dos artistas mais conhecidos nas décadas de 50 e 60, sobretudo pelos seus numerosos fonogramas, pelos filmes e pelos programas na *rádio e televisão em que participou. Começou a frequentar tabernas em Alcântara onde assistiu a interpretações do guitarrista Francisco Caldas, e.o. Enquanto aluno do ensino secundário, aprendeu a tocar *guitarra, frequentando por essa altura o Solar da Alegria e o Ferro de Engomar, casas de fado onde terá assistido a espectáculos de *Armandinho. Como intérprete começou por tocar *bandolim na trupe Os Alegres. Em 1925, devido ao falecimento de seu pai, viu-se forçado a abandonar os estudos passando a trabalhar num escritório. Enquanto guitarrista, começou a acompanhar intérpretes de fado consagrados (como Alfredo *Marceneiro, Maria *Albertina, Ercília *Costa e Herminia *Silva — das duas últimas foi guitarrista exclusivo). Com o apoio de Francisco Silva («Chico

Benavente»), promotor e organizador de espectáculos, começou a cantar acompanhando-se à guitarra (c. 1930), prática pouco comum no universo do fado. A sua estreia no estrangeiro teve lugar em 1939, quando acompanhou E. Costa nos seus espectáculos nos EUA para se apresentar na Feira Internacional de Nova Iorque, contratados pelo *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Quando era acompanhador de Maria do *Carmo Alta, esta apresentou-o a Filipe *Pinto — na altura gerente artístico do Café Luso (principal casa de fados onde se apresentavam A. Marceneiro, Adelina *Ramos, E. Costa, Alberto *Ribeiro, Amália *Rodrigues, F. Pinto, Vicente da *Câmara, Maria Teresa de *Noronha, e.o.) —, que o levou a profissionalizar-se como cantor (prática que até aí apenas desempenhava em contextos privados), convidando-o em Mar. 1944 a apresentar-se como cantor no Café Luso, acompanhando-se a si próprio à guitarra. Seguiram-se outras casas de fado: Café Mondego, Adega Machado, A Tipóia (onde foi cantor exclusivo durante seis anos), O Faia, Tágide, etc., e os teatros onde actuou em revistas como *Vista alegre* (data) ou *Enquanto houver Santo António* (1950), tendo sido um dos guitarristas mais requisitados no *teatro de revista. Em 1953 instalou-se no Brasil, tendo sido convidado a colaborar nos programas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Na segunda metade dos anos 50, e ao longo de uma década, participou em diversos filmes (*Lavadeiras de Portugal*, 1956; *Cais do Sodré*, 1946; *Fado*, 1947; *Fado Corrido*, 1964). Em 1958, a convite da Companhia Colonial de Navegação, efectuou uma digressão por África e pelo Mediterrâneo, na companhia de Tony de *Matos. Mais tarde actuou em Espanha, França e Brasil. Ainda em 1958, tornou-se proprietário de um restaurante, A Toca, onde se apresentou A. Marceneiro, M. T. de Noronha, o próprio C. Ramos, Jaime *Santos e Alberto Correia, e.o. Gravou inúmeros programas de rádio (na Emissora Nacional e no Rádio Clube Português) e de televisão (RTP, no programa *Melodias de sempre*). Alguns dos fados que cantou alcançaram tal sucesso que se tornaram elementos identificativos da sua imagem enquanto cantor: *Não venhas tarde*, *Senhora do Monte*, *Biografia do fado*, *Aquela feia*, *O amor é louco*, *Bons tempos*, *Anda o fado noutras bocas*, e.o. Para o seu repertório recorreu a melodias de fados tradicionais de Artur *Ribeiro, Frederico de *Brito, Alves Costa (filho), João *Nobre, bem como a outras de sua autoria. As letras são da autoria de Gabriel de *Oliveira, João Linhares *Barbosa, Aníbal Nazaré, e.o. Parte importante do seu repertório é constituído por *canções e fados do repertório de Estêvão *Amarante.



Carlos Ramos. Museu do Fado.

Os fados da sua autoria abordam temáticas em torno dos bairros típicos, da memória, da saudade dos tempos idos, da glorificação do passado visto como verdadeiramente típico, com descrições românticas de situações e locais da cidade. Com uma voz de timbre rouco e de registo médio-baixo, a sua abordagem melódica é linear, quase declamada, com poucas mudanças de dinâmica, num andamento lento ou moderado, privilegiando o texto e utilizando técnicas expressivas como o prolongamento de vogais, o tempo *rubato* e as suspensões.

Obra musical: *Carriche* (s.d.); *M. P. Tempos que eu vivi* (s.d.); *Olga* (s.d.).

Discografia: (1961) *Onde Estás?* Columbia [EP]; (1962) *Com Orquestra* Columbia [EP]; (1963) *Mas Sou Fadista* Columbia [EP]; (1965) *Maria Só* Columbia [EP]; (1967) *E Foi-Se a Mocidade* Columbia [EP]; (1971) *Sempre Que Lisboa Canta* Columbia [EP]; (1976) *Sucessos de Carlos Ramos* Columbia [EP]; (1988) *Éxitos* EMI [K7]; (1989) *O Melhor de Carlos Ramos* EMI-VC; (1993) *O Melhor de Carlos Ramos: Vol. 2* EMI-VC; (1998) *Biografias do Fado: Carlos Ramos* EMI; (s.d.) *As Duas Faces do Amor* Columbia [EP]; (s.d.) *Canta atrás de Um Sonho* Columbia [EP]; (s.d.) *Canto o Fado* Columbia [EP]; (s.d.) *Em Alta Fidelidade* Columbia [EP]; (s.d.) *Evoca Estêvão Amarante* Columbia [EP]; (s.d.) *Fado, Canção de Lisboa* Columbia [EP]; (s.d.) *Fado É Saudade* Columbia [EP]; (s.d.) *Noite de Fado* Columbia [EP]; (s.d.) *Noite de Natal* Columbia [EP]; (s.d.) *Nosso Fado É sempre Fado* Columbia [EP]; (s.d.) *Oração à Nazaré* Columbia [EP]; (s.d.) *Que Me Importa* Columbia [EP]; (s.d.) *Saudade de Carlos Ramos* EMI [2 LP]; (s.d.) *Talvez Voltes ainda* Columbia [EP].

Filmografia: **Filmes de ficção e documentários:** *O Fado* (1947) (Perdigão Queiroga); *O Fado Corrido* (1964) (Jorge Brum do Canto).

PEDRO FÉLIX

RAMOS, Casimiro Miguel (n. Lisboa, 16 Fev. 1901; m. Lisboa 29 Abr. 1973). Guitarrista e compositor. Irmão do violista Miguel *Ramos. Começou a tocar *guitarra aos 14 anos influenciado pelo pai, Francisco Ramos, intérprete amador que integrava a Troupe Mayerber (s.a. 1934), a quem atribuíam a alcunha «Pinóia», que se estendia à família. Em 1921 estreou-se como guitarrista profissional desenvolvendo, entre as décadas de 20 e 60, uma carreira predominantemente como acompanhador de *fado. Os contratos em casas de fado constituíram o vínculo profissional em que assentou a maior parte da sua carreira, salientando-se o Café Luso (a partir da década de 30), o Solar da Alegria (a partir de 1938, com Armando *Machado, Fernando *Freitas e Martinho d'*Assunção), a Verbena do Atlético Club de Portugal (a partir de 1945, acompanhado por Santos Moreira), a Parreirinha de Alfama (a partir da década de 50), o Pátio Andaluz, e a Tipóia (a partir da década de 50, sendo uma das últimas casas onde trabalhou durante mais de 20 anos, acompanhando Maria da *Fé, Manuel de *Almeida, Carlos *Ra-



Casimiro Ramos. *Adega Tipóia, Lisboa, 1966. Museu do Fado.*

mos e Tristão da *Silva). Actuou também em programas de *rádio (década de 50) e em espectáculos em Portugal, nas ex-colónias portuguesas em África e no Brasil (em 1932, 1934 e 1937, tendo acompanhado artistas como Estêvão *Amarante, Maria *Alice, Maria *Albertina, e.o.). Além dos artistas acima referidos, acompanhou: Francisco Viana [VER Vianinha], Maria do *Carmo, Filipe *Pinto, Maria *Albertina, Júlio *Proença, Alfredo *Marceiro, Maria *Alice, Alberto *Costa, Joaquim *Campos, Chico *Maluco, Maria do Carmo *Torres, Frutuoso *França, Joaquim *Cordeiro e Adelina *Ramos, e.o. Salienta-se a sua participação no filme *A Canção de Lisboa* (1933), em que acompanhou Maria Albertina e Vasco Santana nos fados *Beijos quentes* e *A canção de Lisboa*. Nos vários contextos de performance em que actuou, foi frequentemente acompanhado pelo irmão, com quem também compôs alguns fados em parceria, sendo a autoria por vezes atribuída a um ou outro dos irmãos. Desde 1960 até à sua morte contribuiu para a criação de um fundo, através da organização de festas, que visava apoiar artistas ligados ao fado com dificuldade económica. Foi também um referenciado professor de guitarra. Dos fados e *guitarradas que compôs, alcançaram particular êxito: *Balada da saudade*, *Fado três bairros*, *Fado Amélia*, *Nocturno*, *Fado fê*, *Fado Pinóia*, *Sou tua*, *Achei-te tanta diferença*, e.o. Muitos fados de sua autoria, moldados em forma estrófica simples, são «assumidamente próximos dos mais antigos» (Nery 2004: 208). Concebidas sobretudo para realçar o virtuosismo do solista, as guitarras-

das de sua autoria enquadram-se na tradição instrumental do fado de Lisboa, integrando, por vezes, alguns elementos da *música tradicional e da *canção de Coimbra (melodias, padrões rítmicos, elementos estilísticos). Enquanto solista, o seu estilo interpretativo caracteriza-se pela clareza na articulação das notas e pelo lirismo, utilizando técnicas expressivas como o *vibrato* intenso («gemido») e o *tremolo*.

Bibliografia: Nery, Rui Vieira (2004) *Para uma história do fado*. Lisboa: Público; s.a. (1934) «Casimiro Ramos: Este primoroso guitarrista vai novamente ao Brasil», *Guitarra de Portugal* 12 (289): 1; 7.

Obra musical: *Achei-te tanta diferença* (João de Freitas) (s.d.). MOV, 1998b [reg. SPA]; *Ajudense* (s.d.). Estoril, 1999; *Além de ti* (Fernando Farinha) (s.d.). RAPS, 1961 [EP] [reg. SPA]; *Alvorada* (s.d.). Estoril, 1999; *Anda cá rapariga* (Domingos Gonçalves da Costa) (s.d.). RAPS, 1962b. [EP] [reg. SPA]; *Ao som duma gaita* (s.d.) [reg. SPA]; *Balada da saudade* (s.d.). Playasound, 1993 [reg. SPA]; *Boneca de porcelana* (António Domingos Abreu da Rocha) (s.d.). MOV, 2005c; *Cabelos pretos e compridos* (Américo Jorge da Costa Patela) (s.d.). DISC, 1997; *Cantigas e beijinhos* (s.d.) (Emídio Pereira Vidal). MOV, 1998a; *Ciúme* [reg. SPA]; *Como te quis e te quero* (Manuel Ferreira de Almeida) (s.d.). ALV-RT, 1969 [LP]; *Da vida quebrou-se encanto* (Álvaro Valentim de Sousa Pereira) (s.d.). MOV, 1998d; *Dança portuguesa* (s.d.). Estoril, 1999; *Deves lá voltar* (João Linhares Barbosa) (s.d.). FF, 1981 [LP] [reg. SPA]; *Distância* (s.d.). ALV-RT, 1960 [EP] [reg. SPA]; *Estranho país* (António Eugénio de Castro Ramos Pinto Calém) (s.d.). STR, 2001; *Eu e a outra* (Francisco Duarte Ferreira) (s.d.). ALV-RT, 1966 [single] [reg. SPA]; *Eu sou assim* (Américo Marques dos Santos) (s.d.). ALV-RT, 1968; *Fadista louco* (Domingos Gonçalves da Costa) (s.d.). EMI-VC, 1994; *Fado Amélia* [reg. SPA]; *Fado Apolo* [reg. SPA]; *Fado das caravelas* (s.d.) (Isidor Maria de Oliveira). MOV, 1998b; *Fado do campino* [reg. SPA]; *Fado e fados* [reg. SPA]; *Fado fé* (s.d.). Estoril, 2000 [reg. SPA]; *Fado já é tarde* [reg. SPA]; *Fado Pinóia*. RCA, 1962 [EP]; Estoril, 1995 [reg. SPA]; *Fado Rambóia* (Fernando Tavares Farinha) (s.d.). MOV, 1994b; *Fado três bairros* (s.d.). Estoril, 1994; *Fado velho* [reg. SPA]; *Folguedos de S. João*. EP, ALV-RT, 1960 [reg. SPA]; *Fontes do meu lugar* [reg. SPA]; *Gente de Alfama* (João da Conceição). FF, 1968 [EP] [reg. SPA]; *Grão de areia* (António Domingos Abreu da Rocha) (s.d.). MOV, 1973; *Já passou tanto tempo* [reg. SPA]; *Já sei meu amor já sei* (Francisco Duarte Ferreira) (s.d.). MOV, 2005a; *Joaninha* [reg. SPA]; *Linda tricana* (Francisco Radamanto). RAPS, 1962a [reg. SPA]; *Lisboa entardecer* (s.d.). Voxom Interfase, 2000; *Maria Morena* (Francisco Duarte Ferreira) (s.d.). MOV, 1994c; *Menina moleira* (João Linhares Barbosa). RAPS, 1962a [EP] [reg. SPA]; *Não te demores* [reg. SPA]; *Não vale a pena* (Manuel de Almeida). MOV, 1996 [reg. SPA]; *Nem só saudade* (Sérgio José Dâmaso). RAPS, 1970 [EP] [reg. SPA]; *Nocturno* (s.d.). Estoril, 1999; *Nunca é demais* [reg. SPA]; *O beijo que não se deu* (Clemente José Pereira) (s.d.). MOV, 1997; *O Marceneiro* (Armando Guilherme da Silva Neves) (s.d.). EMI-VC, 1989; *Olha o balãozinho* [reg. SPA]; *Passou* (Frederico de Brito) [reg. SPA]; *Prelúdio* (s.d.). Estoril, 1999; *Quadras soltas* (João da Silva Tavares) (s.d.). MOV, 1998c; *Rapsódia lusa* (s.d.). Estoril, 1999; *Recordando* (João da Mata) (s.d.). POLY, 1992; *Rendas e poesia* (João Linhares Barbosa). ALV-RT, 1961 [EP] [reg. SPA]; *Santo Antoninho* [reg. SPA]; *Sarilhos na aldeia* (Emídio Pereira Vidal) [reg. SPA]; *Se tu soubesses*. ALV-RT, 1960 [EP] [reg. SPA]; *Sede de amor* [reg. SPA]; *Sonho tropical*

(António Vilar da Costa). MOV, 1994c [reg. SPA]; *Sou tua* (Domingos Gonçalves da Costa) (s.d.); Riso & Ritmo, s.d. MOV, 1994a [reg. SPA]; *Ter amor* (Carlos Conde) [reg. SPA]; *Torre de Santa Cruz* [reg. SPA]; *Tu já não tens coração*. ALV-RT, 1972 [LP] [reg. SPA]; *Tu não te importas* (Fernando Correia). EST, 1971 [LP]; *Tudo por tudo* (Fernando Tavares Silva) (s.d.). MOV, 2005b; *Um dia* (Guilherme Pavão Pereira da Rosa) (s.d.). PHI, 1989; *Variações em mi menor* (s.d.). Estoril, 1999.

Discografia: Socorro, Maly (1960) *Folguedos de S. João / Se Tu Soubesses / Distância*. ALV-RT [EP]; Almeida, Manuel de (1961) *Espera de Toiros / Voltar Atrás / Fado da Despedida / Além de Ti*. RAPS [EP]; Duarte, Filipe (1961) *Para Te Esquecer / Rendas e Poesia / Disfarce / Palco Desmantelado*. ALV-RT [EP]; Oliveira, Lourenço (1962a) *Canção da Beira / Menina Moleira / Gaivota das Trinas / Linda Tricana*. RAPS [EP]; Rocha, António (1962b) *De Quem São as Chinelinhas / Alfama Ciumenta / Anda Cá Rapariga / Malva Rosa*. RAPS [EP]; Tarouca, Teresa (1962) *Fado Pinóia / Fado Dor e Sofrimento / Fado Pechicha / Fado Menor*. RCA [EP]; Fé, Maria da (1966) *Eu e a Outra / Janela da Vida*. ALV-RT [single]; Baptista, David José Constança (1968) *Feira Portuguesa*. ALV-RT [EP]; Rodrigues, Deolinda (1968) *Cantiga de Amigo / Eu e a Outra / Gente de Alfama / Aquela Rua*. FF [EP]; Almeida, Manuel de (1969) *Fados do Coração*. ALV-RT [LP]; Sérgio (1970) *Lágrima Solta*. RAPS [EP]; Matos, Tony de (1971) *Rosa Vaidosa*. EST [LP]; Farinha, Fernando; Conjunto de Guitarras de Raul Nery (1972) *Fados: Fernando Farinha e Conjunto de Guitarras Raul Nery*. ALV-RT [LP]; Silva, Tristão da (1973) *Guitarra Toca Baixinho*. MOV [LP]; Pereira, Flora (1981) *Deves lá Voltar*. FF [LP]; Carmo, Carlos do (1989) *Por Morrer Uma Andorinha*. PHI; Marceneiro, Alfredo (1989) *O Melhor dos Melhores: Alfredo Marceneiro*. EMI-VC; Almeida, Manuel de (1992) *Eu Fadista Me Confesso*. POLY; Ramos, Casimiro (1992) *Guitarradas*. Estoril; Melo, Arménio de (1993) *Un Parfum de Fado: Fado Instrumental (vol. 5)*. Playasound; AAVV (1994) *Biografia do fado*. EMI-VC; Melo, Arménio de (1994) *Lisboa, Cidade de Fado: 16 Clássicos (Silêncio, Cantam Guitarras) (vol. 1)*. Estoril; Guerreiro, Anita (1994a) *O Melhor dos Melhores: Anita Guerreiro*. MOV; Almeida, Manuel de (1994b) *O Melhor dos Melhores: Manuel de Almeida*. MOV; Silva, Tristão da (1994c) *O Melhor dos Melhores: Tristão da Silva*. MOV; Melo, Arménio de (1995) *Lisboa, Cidade de Fado (vol. IV): 16 Clássicos (Silêncio, Cantam Guitarras)*. Estoril; Almeida, Manuel de (1996) *Fado*. MOV; AAVV (1997) *Viva Portugal: O Grande Disco do Fado DISC*; Maurício, Fernando (1997) *O Melhor dos Melhores: Fernando Maurício*. MOV; Portugal, Maria (1998a) *Fados do Fado: Maria Portugal*. MOV; Cardoso, Berta; Condessa, Márcia; Ramos, Adelina (1998b) *Fados do Fado*. MOV; Bettencourt, Maria do Rosário (1998c) *Fados do Fado (n.º 41): Maria do Rosário Bettencourt*. MOV; Brigue, Julieta (1998d) *Julieta Brigue / Mário Rocha*. MOV; Ramos, Casimiro (1999) *Lisboa, Cidade de Fado: Silêncio Cantam Guitarras (vol. 10)*. Estoril; Parreira, Paulo (2000) *Lisboa, Cidade de Fado: Silêncio, Cantam Guitarras (vol. 11)*. Estoril; AAVV (2000) *Portuguese Guitar*. Voxom Interfase; Madeira, Rosa (2001) *Guitarras do Meu País*. STR; Fé, Maria da (2005a) *Nome de Fado: Antologia*. MOV; AAVV (2005b) *Todos os Fados de A a Z: Do Fado Fé ao Fado José António*. MOV; AAVV (2005c) *Todos os Fados de A a Z: Do Fado Seixal ao Fado Três Bairros*. MOV.

REGINA AGUILAR GONÇALVES

RAMOS, Humberto Victorino (n. São Vicente, Cabo Verde, 5 Set. 1967). Pianista, compositor,

arranjador e produtor cabo-verdiano radicado em Portugal desde 1994. Iniciou a sua formação musical e o estudo de piano aos 12 anos de idade no Colégio dos Salesianos, em São Vicente, onde foi igualmente professor e tocou órgão no serviço religioso. A partir dos 14 anos, tocou instrumentos de tecla em agrupamentos com uma instrumentação electro-acústica, dedicados à interpretação de música popular brasileira, latino-americana, norte-americana e de Cabo Verde: Wings, Grito de Mindelo, Kings, Terceiro Mundo e Granada (1982-1991). Foi pianista da Mindel Band (1991-1993), agrupamento constituído para acompanhar a cantora Cesária Évora em gravações e digressões europeias, mas que desenvolveu posteriormente uma carreira autónoma. Emigrou para Portugal em 1994, integrado no projecto da coreógrafa Clara Andermatt Dançar Cabo Verde. Concluiu o curso de Composição da *Academia de Amadores de Música (1999) e frequentou o curso de Piano. Acompanhou os principais intérpretes de música cabo-verdiana radicados em Portugal. Gravou com as cantoras Celina *Pereira, Maria Alice, Lura e Zenaida Chantre, por vezes desempenhando o papel de director musical e produtor. Integra uma geração de músicos, simultaneamente interessada na pesquisa do património musical do arquipélago e na sua renovação. Na interpretação dos repertórios tradicionais da *morna, *coladeira e mazurca, procura respeitar as suas principais características estilísticas. Na sua prática composicional, conjuga características dos principais géneros da música de Cabo Verde com elementos de outros domínios musicais, nomeadamente da *música erudita, do *jazz, *rhythm'n'blues* e da música latino-americana.

Discografia: Évora, Cesária (1991) *Mar Azul*. LUS; Mindel Band (1996) *Mindelo*. LUS; AAVV (1999) *Música de Intervenção Cabo-Verdiana*. Afrika Produções.

RUI CIDRA

RAMOS, Miguel (n. Lisboa, 27 Mar. 1904; m. Lisboa, 2 Ago. 1982). Violista e compositor. Irmão mais novo do guitarrista Casimiro *Ramos. Tal como no caso do seu irmão, a influência do pai, Francisco Ramos, intérprete amador que integrava a Troupe Mayerber (s.a. 1934), foi decisiva no interesse que cedo manifestou pela música. Aprendeu a tocar *viola por sua iniciativa desenvolvendo um repertório que privilegiava a *música erudita, o *fado



Humberto Ramos. Fotografia de Manuel Chagas, cedida pelo biógrafo.

e o flamenco. Iniciou a sua carreira profissional em 1929 no Salão Artístico de Fados no Parque Mayer (Lisboa), acompanhando o guitarrista Carmo Dias, com quem já vinha colaborando em apresentações em teatros e mesmo no *Conservatório Nacional. No entanto, foi no âmbito do fado que surgiram mais oportunidades profissionais, domínio em que se destacou também como compositor. Entre os fados da sua autoria, muitos deles compostos em parceria com o seu irmão sendo a autoria atribuída a um ou a outro, vários tornaram-se referência no domínio, destacando-se: *Fado margaridas*, *Fado Alberto*, *Fado da freira*, *Fado Pinóia*, *Cruz de Guerra*, *Veio a saudade*, *Amor de mãe*, e.o. Actuou em festas, espectáculos em Lisboa e noutras regiões do país e em casas de fado lisboetas, nomeadamente, Cervejaria Luso, Café Luso, Café dos Anjos, Olimpia Clube (entre as décadas de 30 e 40), Adega Machado (entre 1960 e 1970), onde acompanhou o guitarrista Acácio Gomes, Parreirinha de Alfama e Lisboa à Noite (acompanhando Fernanda *Maria). Desde meados da década de 50, dedicou-se ao acompanhamento do chamado «fado vadio». Integrou o Conjunto de Guitarras de Jorge Fontes [VER Fontes, Jorge] juntamente com António *Chainho. Acompanhou vários artistas, destacando-se Jaime *Santos na Casa Luso Artístico (década de 30), José *Nunes no Retiro das Marialvas (década de 40), o seu irmão Casimiro (mais frequentemente em gravações de fonogramas), Martinho d'*Assunção, Berta *Cardoso, Maria *Alice, Maria Emília Ferreira, Joaquim *Campos, Alfredo *Marceneiro, Natália dos *Anjos, Carlos *Ramos, Júlio *Proença, Fernanda *Baptista, Márcia Condessa, Adelina



Miguel Ramos. Adegas Machado, Lisboa, c. 1960. Museu do Fado.

*Ramos, Salvador Gomes, Maria da *Fé, Argentina *Santos, Fernando *Maurício, Hermínia *Silva e Alberto *Ribeiro, e.o. Participou nos **Serões para Trabalhadores*, programas de rádio (Emissora Nacional; Rádio Peninsular; Rádio Voz de Lisboa) e de televisão, bem como no filme *A Canção de Lisboa* (1933), enquanto músico, com o seu irmão, acompanhando Maria *Albertina e Vasco Santana nos fados *Beijos quentes* e *A canção de Lisboa*. O seu estilo interpretativo caracteriza-se pela clareza na articulação das notas, pela ressonância dos bordões e acordes, adaptando o percurso harmónico ao gosto de cada fadista. Nas composições instrumentais, utilizava um acompanhamento harmónico mais elaborado, notavelmente articulado com as guitarras, recorrendo a *contracantos e, por vezes, à percussão — utilizando a caixa de ressonância da viola como em *Retalhos portugueses e Dança portuguesa* (composições de Casimiro Ramos). **Bibliografia:** Nery, Rui Vieira (2004) *Para uma história do fado*. Lisboa: Público; s.a. (1934) «Casimiro Ramos: Este primoroso guitarrista vai novamente ao Brasil», *Guitarra de Portugal* 12 (289): 1; 7.

Obra musical: *A minha neta* (s.d.). MOV, 2005 [*Fado da freira*]; *A rir a brincar* (Fernando Farinha) (s.d.). FF, 1981 [LP] [reg. SPA]; *A última tourada real em Salvaterra* (s.d.) (Maria Manuel Cid). PARL-VC, 2003/1972 [CD/LP]; EMI-VC, 1994 [*Fado da freira*]; *Amor de mãe* (César Morgado) (s.d.). ORF-AT, 1978 [LP] [reg. SPA]; *Anabela* (Frutuoso França) (s.d.). MOV, 1998b; *Aprendamos o rito* (s.d.). EMI-VC, 1999 [*Fado Alberto*]; *Atalhos proibidos* (Artur Ribeiro) (s.d.). FF, 1980 [LP]; *Aurora* (s.d.) [reg. SPA]; *Barqueiro das estrelas* (Artur Ribeiro) [*Fado margaridas*] (s.d.). TCL, 1973 [EP]; *Cantar ao fado* (Manuel Alegre) [*Fado Alberto*] (s.d.). FAR, 2000; *Carta sem resposta* (Artur Ribeiro) (s.d.). MOV, 1998c [*Fado margaridas*]; *Chico do cachene* (João Linhares Barbosa) (s.d.). EMI-VC, 1998 [*Fado Helena*]; *Confissão* (Luís Gouveia da Silva) (s.d.) [reg. SPA]; *Cruz de Guerra* (Armando Guilherme da Silva Neves) (s.d.). MOV, 1998a [*Fado da cruz*]; *E tudo se desfez* (Carlos Conde) (s.d.). Soprosom, 1992 [*Fado margaridas*]; *Está combinado* (s.d.) [reg. SPA]; *Fado*

Alberto (s.d.) [reg. SPA] *Fado amado* (Hélder Moutinho) (s.d.). Ocarina, 2006 [*Fado Alberto*]; *Fado da freira* (Frederico de Brito) (s.d.) [reg. SPA]; *Fado das margaridas* (s.d.). Estoril, 1995; *Fado FNAT* (s.d.) [reg. SPA]; *Fado giro* (s.d.) [reg. SPA]; *Fado magina* (s.d.) [reg. SPA]; *Fado Maia* [reg. SPA]; *Fado Pinóia*. RCA, 1962 [EP]; Estoril, 1995 [reg. SPA]; *Fado Santa Ireneia* (s.d.) [reg. SPA]; *Falsos caminhos da vida* (Clemente Pereira) (s.d.) [reg. SPA]; *História de amor* (s.d.) (Ruy Metelo da Silva). MOV, 1994; *Impunemente* (s.d.) (Mafalda Arnauth). EMI-VC, 1999 [*Fado Alberto*]; *Janela da Madrugada* (Mário Rainho). OV, 1991 [*Fado Alberto*]; *Luz do meio dia* (Clemente Pereira) (s.d.) [reg. SPA]; *Mã vizinhança* (s.d.) [reg. SPA]; *Malmequer meu amigo* (s.d.) (José Luís Gordo). EST, 1970 [LP] [reg. SPA]; *Mapa do coração* (s.d.) (Frederico de Brito). MOV, 1994 [reg. SPA]; *Marcha Lisboa* (s.d.) [reg. SPA]; *Margaridas* (s.d.) [reg. SPA]; *Maria bonita* (s.d.) [reg. SPA]; *Meu triste fado* (s.d.) [reg. SPA]; *Morena ai do canto* (s.d.) (Francisco Duarte Ferreira) [reg. SPA] [*Fado Calisto*]; *Não sei não sei* (s.d.) [reg. SPA]; *Não sei que nome dás ao meu amor* (Maria de Lourdes Domingos de Carvalho) (s.d.). STR, 1997a [*Fado margaridas*]; *Não te menti* (Moita Girão) (s.d.). ALV-RT, 1963; MOV, 1997 [*Fado Alberto*]; *Nem por sombras* (s.d.). MOV, 1998 [*Fado Alberto*]; *O espaço e o tempo* (Manuela de Freitas) (s.d.). EMI-VC, 1995 [*Fado Alberto*]; *O melhor beijo* (Clemente Pereira) (s.d.). MOV, 1997 [*Fado Alberto*]; *O meu mal é gostar* (s.d.) [reg. SPA]; *Olimpia* (s.d.) [reg. SPA]; *Pai Natal* (s.d.) [reg. SPA]; *Pavilhão* (s.d.) [reg. SPA]; *Pó nas minhas mãos* (Saudade Cordeiro dos Santos Mateus) (s.d.). STR, 1997b [*Fado margaridas*]; *Podemos ser amigos* (João da Mata) (s.d.). EMI-VC, 1998 [*Fado Alberto*]; *Prece ao Menino Deus* (Teresa do Carmo Nunes) (s.d.). MOV, 1998 [*Fado Alberto*]; *Reza* (Clemente Pereira) (s.d.). MOV, 1998 [*Fado Alberto*]; *Romance* (s.d.) [reg. SPA]; *Tenho a pátria num rosto de criança* (Vasco de Lima Couto) (s.d.). Trova, 1975; UNI, 2003 [*Fado margaridas*]; *Tua ausência* (César Morgado) (s.d.). MOV, 1998d [*Fado Alberto*]; *Varanda dos lilazes* (Júlio Guimarães) (s.d.). VC, 1977 [LP] [reg. SPA]; *Veio a saudade* (Aníbal Nazaré) (s.d.). EMI-VC, 1993 [CD] [reg. SPA].

Discografia: Tarouca, Teresa (1962) *Fado Pinóia / Fado Dor e Sofrimento / Fado Pechicha / Fado Menor*. RCA [EP]; Ermida, Augusta (1963) *Não Te Menti / Astros do Céu e da Terra / Depois de Um Sonho / Brincos a Dar Que Dar*. ALV-RT [EP]; Fé, Maria da (1970) *Valeu a Pena*. EST [LP]; Rodrigo (2003/1972) *A Última Tourada Real de Salvaterra*. PARL-VC [CD/LP]; Ribeiro, Artur (1973) *Eu Nasci amanhã / Deus É Poeta / Barqueiro das Estrelas / O Meu Coração Parou*. Tagus-TCL [EP]; Carmo, Carlos do (2003/1975) *Do Tempo do Vinil*. UNI/Trova [CD/LP]; Carmo, Carlos do (1975) *A Voz Que Eu Tenho*. Trova [EP]; Alice, Maria (1977) *Maria Alice: Fados dos Anos 20/30*. VC [LP]; Silva, Tristão (1978) *Tributo a Tristão da Silva*. ORF-AT [LP]; Silva, Anabela (1980) *Fado à Luz da Candeia*. FF [LP]; Fátima, Maria de (1981) *Não Sei porque Te Foste embora*. FF [LP]; Rodrigues, Amália (1998/1989) *Amália: Rara e Inédita*. EMI-VC; Fé, Maria da (1991) *A Voz: 30 Anos de Carreira*. OV; Dias, Manuel (1992) *Fados. Soprosom; Farinha, Fernando (1992) Biografias do Fado: Fernando Farinha*. EMI-VC; Ramos, Carlos (1993) *O Melhor de Carlos Ramos Vol. 2*. EMI-VC; AAVV (1994) *Biografia do Fado*. EMI-VC; Farinha, Fernando (1994) *O Melhor dos Melhores: Fernando Farinha*. MOV; (1994) *A Voz do Fado*. Genisom; Camané (1995) *Uma Noite de Fados*. EMI-VC; Melo, Arménio de (1995) *Lisboa, Cidade de Fado (Silêncio, Cantam Guitarras)*. Estoril; Dilar, Maria (1997a) *Fados de Saudade*. STR; Tavares, Carolina (1997b) *Fados do Meu Fado*. STR; Valejo, Maria (1997) *O Melhor dos Melhores: Maria Valejo*. MOV; Maurício, Fernando (1997) *O Me-*

lhor dos Melhores: Fernando Maurício. MOV; Santos, Argentina (1998a) Argentina Santos: Fados do Fado. MOV; Farinha, Fernando (1998a) Biografias do Fado: Fernando Farinha. EMI-VC; Carmo, Lucília do (1998b) Biografias do Fado. EMI-VC; Carmo, Dina do (1998c) Fados do Fado: Dina do Carmo. MOV; Luís, José (1998d) Fados do Fado: José Luís. MOV; Cardoso, Berta; Condessa, Márcia; Ramos, Adelina (1998a) Fados do Fado: Berta Cardoso, Márcia Condessa, Adelina Ramos. MOV; França, Frutuoso (1998b) Fados do Fado: Frutuoso França. MOV; Silva, Mariana (1998c) Fados do Fado: Mariana Silva. MOV; Morgado, César (1998d) O Melhor dos Melhores: César Morgado. MOV; Arnauth, Mafalda (1999) Mafalda Arnauth. EMI-VC; Carmo, Carlos do (1999) Ao vivo no CCB. EMI-VC; Braga, João (2000) Cantar ao Fado. FAR; Moutinho, Helder (2006) Luz de Lisboa. Ocarina.

REGINA AGUILAR GONÇALVES

RANCHO FOLCLÓRICO. 1. Enquadramento geral. 2. Designações. 3. Perspectiva histórica. 4. Localização geográfica e perfis em finais do século xx. 5. Constituição, repertório e actuações. 6. Papel social.

1. Enquadramento geral. Agrupamento formalmente organizado, constituído por dançarinos, cantores e instrumentistas. A maioria dos ranchos folclóricos (RF) exhibe *danças, instrumentária e *canções tidas por tradicionais, supostamente originárias do mundo rural e associadas a uma área geográfica circunscrita: freguesia, concelho ou antiga província de Portugal. Os primeiros grupos surgiram na segunda metade do séc. xix, mas é a partir da década de 30 do séc. xx que um modelo para os RF se institucionalizou. Após o 25 de Abril de 1974 houve um forte incremento no número de grupos em actividade. No final do século, foram recensados mais de dois milhares de RF em todo o país, mobilizando aproximadamente 90 milhares de indivíduos de ambos os sexos e de todas as faixas etárias (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003). Apesar da ubiquidade dos RF e do seu impacto, apenas desde final da década de 80 começaram a ser alvo de estudos sistemáticos, a partir das modernas perspectivas da *etnomusicologia, da antropologia, da história e da sociologia (cf. Bibliografia). No período que antecedeu o 25 de Abril de 1974, tais agrupamentos — apesar de integram alguns detentores de tradição registados em fonogramas etnográficos sem referência aos grupos a que pertenciam — eram perspectivados por muitos estudiosos como um elemento de deturpação das tradições locais (Dias 1969 e 1970; Lopes-Graça 1954). **2. Designações.** Além da designação «rancho», é também comum atribuir a designação «grupo» folclórico a agrupamentos com o mesmo perfil. A escolha da designação prende-se com o significado associado ao termo «rancho» que na primeira metade do séc. xx designava um grande conjunto de indivíduos que trabalhava numa casa agrícola (exploração que produzia

anualmente um mínimo de dez pipas de vinho, cinco pipas de azeite e 20 rezas de cereal). O termo «grupo» atribuía-se a um conjunto mais pequeno de trabalhadores que residia ou não na casa agrícola. Na primeira metade do século, esta última encontrava-se apenas a sul do Ribatejo (inclusive), sendo comum grandes «ranchos» de trabalhadores migrarem sazonalmente do Norte a fim de participarem no trabalho agrícola daquela região a sul do Ribatejo. Nos dias de descanso, de *festa e nos intervalos ou no final do trabalho agrícola, os «ranchos» de trabalhadores cantavam e dançavam repertório local. Estes dados, conjugados com o interesse em associar as representações dos RF ao período que se estende entre 1890 e 1920, levaram a *Federação do Folclore Português (FFP), uma das entidades reguladoras dos RF nas últimas duas décadas do séc. xx, a aconselhar tais agrupamentos a adoptarem a designação «rancho» ou «grupo» consoante a sua localização a sul ou a norte do país. Esta recomendação resultou na adopção mais frequente da designação «grupo folclórico» na região Norte (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003: 80). Simultaneamente, alguns grupos acrescentavam o qualificativo «etnográfico» à sua denominação, assinalando deste modo uma abordagem norteadora pelo ideal da autenticidade, que se pretendia baseada na documentação etnográfica (Id.). Nesta entrada, a sigla RF abrange o universo designado pelos termos «rancho» e «grupo», independentemente da utilização do qualificativo «etnográfico». **3. Perspectiva histórica.** Os RF são um dos resultados mais tangíveis do processo de *folclorização, um dos fenómenos culturais que caracterizou o séc. xx em Portugal. As primeiras referências a exhibições de cariz folclórico remontam ao séc. xix: em 1850 um grupo de camponeses terá actuado numa feira no Funchal (Branco 2003) e em 1898 o grupo Pauliteiros de Miranda do Douro foi apresentado em Lisboa por ocasião da comemoração da chegada de Vasco da Gama à Índia (Mourinho 1983). Os resultados do Inquérito aos Grupos de Música Tradicional realizado em 1999 pelo Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da *Universidade Nova de Lisboa com a colaboração do Observatório das Actividades Culturais também remetem os grupos mais antigos para o último quartel do séc. xix e para a região Centro (Castelo-Branco, Neves e Lima 2001 e 2003). Porém, o grupo mais antigo que se reportou no inquérito como um «rancho» remonta à primeira década do séc. xx. Trata-se do Rancho das Cantarinhas de Buarcos, do concelho de Figueira da Foz, fundado em 1907 (Id. 2003: 90). O folclorista Manuel Peireira (1991) remete a origem dos ranchos para

1923, ano de fundação do Rancho Regional das Lavradeiras de Carreço, agrupamento cuja fundação ou institucionalização outros estudiosos remetem respectivamente para 1917 (Ferrão 1991) e 1924/1925 (Melo 2001: 189). Dirigido por Abel *Viana (Carvalho 2000; Pereira 1991), frequentemente referido como seu fundador, este grupo viria a servir de modelo para três outros fundados em localidades vizinhas durante a década seguinte (Pereira 1991). Alguns folcloristas e directores de RF têm remetido a origem do movimento folclórico ao Alto Minho, designando esta região como o «berço do folclore». Tais afirmações devem ser relativizadas tendo em conta os resultados do inquérito segundo os quais a região Centro emerge com um significativo número de RF fundados antes da década de 20, com os distritos de Coimbra e Aveiro em destaque, distritos nos quais existia no final do século um elevado número de grupos (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003: 89). A partir da década de 30 do séc. xx, o modelo dos RF institucionalizou-se através de iniciativas e apoios de organismos do Estado Novo (*FNAT; *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI); Casas do Povo e *Concurso a Aldeia mais Portuguesa de Portugal, em 1938) que estimularam a implantação de tais grupos a nível nacional (Melo 2001: 188) e asseguraram a sua regulação estética e política (Castelo-Branco e Branco 2003a). Os RF constituíram a tipologia de grupo performativo que mais se implantou na estrutura corporativa rural. A FNAT integrou RF nos seus espectáculos

para trabalhadores, colmatando o que era considerada uma lacuna nas realizações culturais daquele organismo (Melo 2001: 192). Entre as décadas de 30 e 50, multiplicaram-se os eventos públicos onde se exibiam e se confrontavam RF, nomeadamente os *cortejos e concursos, e, na década de 50, a «fórmula dos festivais» de RF ganhou novo alento, através da sua continuidade e internacionalização (Id.: 195-199). A FNAT e o SNI, em articulação com a estrutura corporativa municipal, patrocinavam e organizavam festivais (Id.). Os RF eram frequentemente convocados para actuarem em manifestações políticas, recepções diplomáticas, actividades culturais ou académicas. No estrangeiro, estes grupos serviam como instrumento de propaganda, contribuindo para a reabilitação da imagem do país (Id.: 201). Melo assinala a década de 50 como um período excepcional de crescimento para os RF que se pode atribuir ao desenvolvimento económico, à industrialização e ao *turismo (Id.: 193). Na viragem para a década de 60, o papel privilegiado que os RF desempenhavam na representação da nação alterou-se, verificando-se uma separação entre manifestações de cariz folclórico e erudito (Id.: 202-203). Após o 25 de Abril de 1974, ao contrário do que se previa, o modelo de representação de tradições locais formalizado e institucionalizado a partir da década de 30 pelo Estado Novo teve um grande incremento. Trata-se de um dos fenómenos marcantes do séc. xx em Portugal, com impacto aos níveis local, nacional e diaspórico (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003: 73). No universo



Rancho Folclórico das Lavradeiras de Mosteiró na Feira da Colheita. São Miguel de Matos, Arouca, 1995. Fotografia de Salwa Castelo-Branco. Arquivo do INET-MD.

dos diversos tipos de agrupamentos formalmente estruturados que representam *música tradicional, os RF destacavam-se pelo volume e pela continuidade ao longo do tempo. Os dados do inquérito, com referência aos grupos em actividade em 1999, levam a propor 1974 como ano que delimita dois períodos no tocante ao número de grupos fundados: um primeiro de crescimento mitigado e um segundo de crescimento acentuado (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003: 91). Os números coligidos, correspondentes aos RF fundados antes e depois do 25 de Abril, são elucidativos: seis em 1974 e 15 em 1975. Aliás, todos os grupos de música tradicional registaram um forte incentivo e uma diversificação do tipo de grupos em actividade no período posterior a 1974. A década

balizada pelos anos de 1975 e de 1984 é a mais significativa para os RF, registando-se neste período um aumento na ordem dos 43 % no número de grupos em actividade (Id.: 95).

4. Localização geográfica e perfis em finais do século xx. Em 1998 os RF representavam 70 % do universo de grupos de música tradicional em actividade (Id.: 83). A excepção do distrito de Beja, onde predominavam os Grupos Corais Alentejanos, os RF abrangiam a generalidade do país, sendo a implantação de grupos no continente mais acentuada na região Norte e no litoral a norte de Lisboa (Id.: 84). Também se formaram RF nas comunidades portuguesas no estrangeiro que representavam o património das regiões de origem da maioria dos emigrantes ou de várias regiões de Portugal (Carvalho 1990, Chevalier 2003, Holton no prelo, Klimt 2003, Monteiro 2003, Silva 2003). Recorreram igualmente à formação de ranchos, enquanto estratégia de reforço do elemento luso da sua identidade e atracção turística, algumas comunidades crioulas na Ásia, como é o caso do Bairro Português de Malaca (O'Neill 2003 e Sarkissian 2003). O fenómeno dos RF era em grande parte associado ao meio rural, origem e espaço social de práticas musicais tradicionais. Nas últimas décadas do séc. xx a mancha correspondente à parte da população que vive em áreas urbanas no mapa de Portugal alterou-se profundamente. Tendo em conta a influência das tradições rurais nos grupos analisados no inquérito acima mencionado e a presumida origem rural de parte significativa destes grupos, os RF não só resistiram, mantendo-se em níveis relativamente elevados em áreas rurais, como se adaptaram a esta evolução da sociedade portuguesa, uma vez que o número de grupos localizados em áreas urbanas é muito significativo. Quanto à pertença institucional dos RF, a maioria constituía ou integrava *associações recreativas, sendo a viabilidade financeira e logística da maioria dos grupos assegurada através de apoios autárquicos. A partir de 1974, a adesão dos RF a organismos reguladores da actividade folclórica tornou-se voluntária. Em 1998 aproximadamente um terço dos RF não tinha filiação, enquanto 46 % eram filiados no *INATEL, 31 % na FFP e 13 % aderiam a outros organismos, incluindo associações regionais de *folclore (Id. 2003: 110-111). **5. Constituição, repertório e actuações.** No final do séc. xx existiam nos RF quatro componentes recorrentes: o director técnico (ou ensaiador), a tocata (secção instrumental constituída maioritariamente por *instrumentos musicais tradicionais associados às regiões representadas), os cantadores ou cantata (um coro de homens e mulheres), os dançadores e um ou vários cantores solistas. O *acordeão diatónico (concertina) ou

cromático foi um instrumento preponderante, sendo em muitos grupos o único elemento remunerado, que, nalguns RF, também desempenhava o papel de ensaiador. Em muitos casos, e na totalidade dos ranchos filiados na FFP, existia ainda uma «comissão de recolha», constituída pelo director técnico, dois pares de dançadores, dois cantadores e um ou dois elementos da tocata. À «comissão de recolha» competia desenvolver localmente um trabalho de pesquisa para recolher canções, danças, trajes e outro tipo de artefactos que, em seu entender, definiam o folclore da região que o grupo representava. Competia-lhe ainda coadjuvar o ensaiador, junto do rancho, na montagem e reprodução do material recolhido. Em muitos casos os ranchos contavam com uma ou duas costureiras que se encarregavam de fazer o restauro e a réplica dos trajes recolhidos e a manutenção da indumentária em uso. Todas as peças de vestuário recolhidas pelo RF, assim como outros instrumentos musicais ou artefactos, eram guardados em espaços preparados para o efeito e designados «museu etnográfico» por alguns grupos. Com efeito, nas duas últimas décadas do séc. xx, a FFP aconselhava os grupos federados a construir o seu próprio museu para guardar e expor o espólio que resultava das suas recolhas. Os elementos que constituíam os RF em 1998 cruzavam todas as faixas etárias e evidenciava-se mesmo uma acentuada renovação geracional (49 % dos elementos tinham idades inferiores a 22 anos) (Id.: 100). A família constituía a base social na qual a esmagadora maioria dos grupos estava ancorada, garantindo o equilíbrio no recrutamento de membros dos dois sexos, a continuidade e a coesão dos grupos. Em 1998, 98 % dos grupos em actividade integravam pelo menos dois elementos da mesma família (Id.: 105). Quanto ao conteúdo das apresentações dos RF, a constituição de um repertório supostamente autêntico e representativo do património local constituía uma das maiores preocupações destes agrupamentos e das entidades reguladoras do folclore. O repertório dos RF reflectia o forte impacto de mais de um século de folclorização. Predominavam versões cristalizadas de danças ou géneros coreográficos tipificados, cuja origem era atribuída às áreas representadas pelos grupos, reclamando estes a propriedade desse repertório. É o caso do *corridinho (Algarve), do *fandango (Ribatejo), das *saías (Alto Alentejo), do *vira (Minho) ou do *bailinho (Madeira), e.o. O repertório era frequentemente (re)configurado pelo director artístico ou ensaiador do grupo, que o adaptava aos requisitos do espectáculo folclórico, introduzindo alterações como: aceleração do andamento, novos passos e configurações espaciais, novos textos adapta-

dos às melodias existentes, alterações no estilo interpretativo, etc. Em alguns casos, os ensaiadores ou acordeonistas criavam novo repertório mantendo os moldes antigos. O festival constituía o grande espaço de representação do rancho. Neste evento, os RF podiam ampliar o número de elementos e incluir alguns figurantes que representavam personagens em actividade (p.ex., uma mulher a fiar, uma tremoceira, um grupo de crianças a jogar ao berlinde, etc.). Alguns ranchos optavam por um tipo de espectáculo que incluía reconstituições de quadros da vida rural do final do séc. XIX como a ida à fonte, a festa, o regresso do trabalho, etc. Esta versão de espectáculo não se inscrevia no formato dos *festivais de folclore. Por ser o espaço de representação por excelência, o festival é também o local onde os grupos podiam ser avaliados pelas comissões locais, regionais ou nacionais da FFP. Era também no festival que os ranchos comparavam os seus desempenhos, observando os ranchos-modelo. O evento era ainda um espaço extremamente vulnerável para outros ranchos, normalmente não federados, fazerem recolha do repertório que representavam. Em suma o festival era, para os RF, um espaço não apenas de exposição e representação mas também de réplica total ou parcial de modelos ou de repertórios. **6. Papel social.** No final do séc. XX, para as populações locais o RF adquiria funções sociais que ultrapassavam os objectivos iniciais do próprio rancho. Para muitos adolescentes tratava-se do único espaço de convívio consentido que permitia não apenas as saídas nocturnas, para os ensaios, como também variadas oportunidades de passeio. Talvez por esta razão se registava, em quase todos os ranchos, uma enorme profusão de casamentos no interior do próprio agrupamento. Mas não existia uma faixa etária específica para acolher pessoas no RF. O facto de se tratar de um tipo de agrupamento com actividades muito variadas permitia acolher pessoas com diferentes idades que desempenhavam diversas funções. Ou seja, o modelo do RF e o tipo de actividades que desenvolvia ia ao encontro das expectativas de diferentes grupos etários, representando um espaço lúdico atractivo — por vezes único — e proporcionando um convívio intergeracional. Em muitos casos este estatuto extravasava o próprio núcleo do RF, pois era frequente os habitantes da aldeia ou da localidade utilizarem os ensaios do grupo como álibi para se reunirem fora de casa e as viagens para o exterior como argumentos de passeio. Por vezes o RF utilizava esta situação privilegiada para se formalizar como território de convívio comunitário e até como agente pedagógico. Neste papel o RF optava normalmente por dois tipos de acção: aquele em que o grupo organizava no

seu seio sessões informativas de carácter temático, convidando personalidades de reconhecido mérito — na localidade ou fora dela — para falarem ou orientarem debates ou palestras (aqui incluíam-se temáticas em torno do folclore ou de reconhecida actualidade); e outro em que o próprio RF organizava, fora da sua sede, acções de animação (como ceifas, malhadas, espadeladas, etc.), envolvendo a comunidade local e dando conta de uma realidade que, em seu entender, por fazer parte do património local, devia também ser conhecida pelos habitantes da região. Numa grande parte dos RF existia ainda uma terceira forma de actuação através da instituição de «escolas» de folclore que acolhiam crianças e adolescentes. Estes aprendiam música e danças folclóricas podendo ou não — de acordo com a opção dos grupos — integrar o rancho ou constituir um rancho infantil. Estas «escolas» de folclore tinham por objectivo uma espécie de «imersão» dos jovens na cultura local mas também garantir alguma continuidade do rancho.

Bibliografia: Branco, Jorge Freitas (2003) «Carlos M. Santos: Folclorizador num tempo madeirense» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (coords.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Carvalho, João Soeiro de (1990) *Ranchos folclóricos: A Strategy for Identity Among Portuguese Migrants in New Jersey*. Diss. de mestrado, Columbia University, Nova Iorque; Id. (ed.) (2000) *O Alto Minho na obra etnográfica de Abel Viana*. Viana do Castelo: Academia de Música; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1997) *Voix du Portugal*. Paris: Actes Sud; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (2003) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Id. (2003) «Folclorização: Uma perspectiva» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (coords.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Neves, José; Lima, Maria João (2001) «Representações da memória: Primeiros resultados do Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal», *OBS: Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais* 10: 11-22; Id. (2003) «Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século», in Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (coords.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Chevalier, Sophie (2003) «Folclore e tradição musical dos portugueses na região de Paris» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (coords.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Dias, Jorge (1969) «Folklorismus in Portugal», *Zeitschrift für Volkskunde* 65 (1): 46-55; Id. (1970) «Da música e da dança como formas de expressão espontâneas populares aos ranchos folclóricos», *Colóquio* 2/3: 1-4; Ferrão, Humberto Nelson de Jesus (1991) «Folclore e turismo: Limites estruturais e ideológicos no Ribatejo e em Portugal» in *1.º Congresso Internacional de Folclore*. Lisboa: INATEL; Holton, Kimberly da Costa (no prelo) *Folk Revival in Portugal*. Bloomington: Indiana University Press; Klimt, Andrea (2003) «Autenticidade em debate: Folclore e representações dos portugueses em Hamburgo» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (coords.)

Vozes do povo: A folclorização em Portugal. Oeiras: Celta; Lopes-Graça, Fernando (1954) *A canção popular portuguesa*. Mem Martins: Europa-América; Melo, Daniel (2001) *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: ICS; Monteiro, Paulo Filipe (2003) «“An afternoon in Portugal”: Andanças luso-americanas no Connecticut» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (coords.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Mourinho, António Maria (1983) *Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda): Prémio Europeu de Arte Popular*. Duas Igrejas: Ed. Aut.; Pereira, Manuel Miranda da Costa (1991) «Carreço: Berço dos ranchos folclóricos» in 1.º Congresso Internacional de Folclore. Lisboa: INATEL; Sardo, Susana (1988) «O papel do Grupo Folclórico (Federação) no Contexto da Música Popular Portuguesa», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 58: 58-59; Silva, Maria Manuel (2003) «Diferença na semelhança: Folclore madeirense em Londres» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (coords.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta; Viana, Abel (1953) «Ranchos regionais: Naturalidade e estilização», *Mensário das Casas do Povo* 85: 12; Id. (1953) «Ranchos regionais: Sua importância e necessidade», *Mensário das Casas do Povo* 84: 12-13.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO, JOSÉ SOARES NEVES E MARIA JOÃO LIMA (1-4); SUSANA SARDO, SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO, JOSÉ SOARES NEVES E MARIA JOÃO LIMA (5) E SUSANA SARDO (6)

RAP. Estilo musical criado em Nova Iorque durante a década de 70, no âmbito das comunidades afro e latino-americanas, caracterizado pela interpretação vocal semifalada de rimas poéticas sobre um acompanhamento constituído por uma multiplicidade de materiais sonoros pré-gravados, produzidos através de *samplers* ou do manuseamento de pratos de gira-discos. É criado em Portugal desde o início da década de 90, enquadrado por um conjunto doutros comportamentos expressivos que se incluem na categoria de **hip-hop*.

RUI CIDRA

REALEJO 1. Designação para gaita-de-beiços [VER Gaita] e *sanfona. **2.** *Instrumento musical tradicional também conhecido por «órgão de manivela». Consiste num cilindro (accionado por uma manivela) com peças salientes. Estas accionam por sua vez alavancas que controlam a entrada de ar nos tubos do instrumento. É normalmente associado a músicos ambulantes.

SÓNIA SILVA

REBALDEIRA. VER Lairona.

REBELO, Nuno Eurico Oliveira Nunes de Almeida (n. Torres Vedras, 31 Dez. 1960). Intérprete (guitarra e baixo eléctricos), compositor e produtor. Autodidacta, aprendeu a tocar *viola, baixo eléctrico e guitarra eléctrica, experimentando novas técnicas de execução e produção

sonora, no âmbito da *música improvisada, da qual é um dos principais representantes. Arquitecto de formação (Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1986), dedicou-se exclusivamente à música a partir de meados da década de 80. As primeiras experiências como músico tiveram lugar com um grupo formado no liceu, em Cascais, que tinha por modelo o «rock sinfónico» (Gentle Giant, e.o.). Foi membro fundador (baixo eléctrico) dos Street Kids (Cascais 1980-1983), juntamente com Luís Ventura «Mané» (voz), Emanuel Ramalho (bateria) e Eduardo Sobral (guitarra eléctrica), a quem mais tarde se juntou Nuno Canavaro (instrumentos de tecla). Essencialmente marcado pela *new wave* britânica, o grupo gravou vários fonogramas com uma significativa repercussão na *rádio e nos jornais, aproveitando a abertura do mercado discográfico e dos meios de comunicação de massa promovida pelo «boom do *rock português». Durante os três anos de actividade apresentaram mais de 150 concertos em todo o país. Com a saída de Canavaro para o estrangeiro e o ingresso no serviço militar de L. Ventura, o grupo separou-se. Na sequência de uma episódica participação no grupo *GNR, conheceu Vítor *Rua e Jorge Lima *Barreto, o que o orientou para outros domínios musicais. Com o regresso de Canavaro e a chegada de Pedro d'Orey a Portugal iniciou uma série de ensaios que resultariam nalgumas das primeiras composições do grupo *Mler Ife Dada (1984-1990), formação com que venceu o I Concurso de Música Moderna do *Rock Rendez-vous (1984). Simultaneamente, participou como produtor e guitarrista em vários fonogramas da editora *Ama Romanta (*Pop dell'Arte, Anamar, Essa Entente, e.o.), colaborando ainda como guitarrista convidado em diferentes grupos musicais (GNR, *Heróis do Mar, Pop dell'Arte). Em 1988, compôs as primeiras peças a solo, quase sempre bandas sonoras para filmes, teatro, passagens de modelos, exposições, *dança, CD-ROM e instalações. As suas obras, ao contrário das de outros músicos no âmbito da música improvisada, demonstram uma preocupação com a recepção pela introdução de melodias e efeitos sonoros identificáveis pelo ouvinte. Em 1991, a propósito do I Concurso de Música Moderna da Câmara Municipal de Lisboa, N. Rebelo (baixo eléctrico) formou e dirigiu o grupo Plopplot Pot (1991-1992), contando inicialmente com a participação de V. Rua (guitarra eléctrica), Sei *Miguel (trompete de bolso), Paulo Curado (saxofone) e Bruno Pedroso (bateria). Vítor Rua e S. Miguel abandonaram o grupo ainda antes da apresentação a concurso, entrando Luís Areias (guitarra eléctrica) e Rodrigo Amado (saxofone), acabando por vencer o certame. A falta de

interesse da parte das editoras em publicar um registo sonoro desta formação e as reduzidas possibilidades de se apresentarem ao vivo (situação que decorreu das características do material sonoro, que conjuga o *jazz com o rock e a improvisação) determinaram o fim do grupo. Apesar disso, N. Rebello prosseguiu actividade no âmbito da música improvisada ao longo dos anos 90. Com os seus alunos não-músicos da Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo do Chapatô (Lisboa), fundou e dirigiu a Poliploc Orkeshtta (1992-1995), dedicada à composição e apresentação de bandas sonoras para filmes mudos (p.ex.: *Nosferatu*, de F. W. Murnau; *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira). Na primeira metade da década de 90 começou a compor para publicidade (os hinos *L94* para a *Lisboa 94 — Capital Europeia da Cultura, *Pangea* para a Expo 98, e.o.), tendo ganho o prémio Marketing e Publicidade — Escolha de Ouro para a melhor *jingle* de 1993 (*L94*). Embora as primeiras sessões de música improvisada tenham ocorrido com J. Lima Barreto e V. Rua, foi ao longo da década de 90 que se consolidou a sua carreira no panorama nacional e internacional da música improvisada, pelas participações regulares em concertos com músicos de destaque no domínio (*Telectu, Graham Haynes, Jean Marc Montera, Gregg Moore, Sheley Hirsch, Carlos *Bica, Marco Franco, Carlos *Zingaro, Peter Kowald, S. Miguel, Kato Hidaki, e.o.). Desde 1989, tem composto e interpretado música para coreografias da Nova Dança [VER Dança], teatro, instalações e *cinema. Participou no European Choreographic Forum (Darlington 1996), no SKITE (ateliê de pesquisa e experimentação no âmbito da *L94*, 1994) e nos LAB (*workshops* de experi-

mentação interdisciplinar; Lisboa, 1993, 1995 1996). Coordenou *workshops* de improvisação (Guarda, 1995) e compôs a banda sonora para o espectáculo *Oceanos e utopias* (Expo 98), a que assistiram mais de três milhões de pessoas, tendo ainda desenvolvido o Projecto das Guitarras Mutantes, dedicado à *guitarra portuguesa (1993-1999), registado em videograma. Ao longo da sua carreira tem participado em fonogramas de intérpretes nacionais e estrangeiros. Embora possam ser reconhecidos elementos melódicos, tímbricos e rítmicos de diferentes domínios (*jazz*, *rock*, *música erudita do séc. xx, etc.) e culturas nacionais (asiáticas, árabes, e.o.), a sua música revela especial interesse pela improvisação, explorando as características tímbricas dos instrumentos e de objectos do quotidiano e procurando a originalidade do resultado sonoro final.

Obra musical: *Concerto para piano e orquestra: Pequeno concerto para falso piano e orquestra falsificada* (1990); Lisboa, Expomusical, 1990. **Espectáculos multimédia:** *Oceans and Utopias* (1998) (Philippe Genty); Lisboa [banda sonora para o espectáculo com o mesmo nome realizado no Pavilhão da Utopia de 22 Mai. a 30 Set. 1998, no âmbito da Exposição Universal de Lisboa — Expo 98]. **Instalação sonora:** *Kroma Kai Simetria* (1992); Lisboa, Galeria Graça Fonseca [instalação sonora sob instalação visual de António Cerveira Pinto]; *Na pista de Filipe Seems* (1993/1994); Centro Cultural Emérico Nunes, Sines, 1993; Amadora, Festival de Banda Desenhada, 1994 [instalação sonora para a exposição de banda desenhada de António Jorge Gonçalves e Nuno Artur Silva]; *London Diaries* (1994); Lisboa, CCB, 1994 [instalação sonora sob instalação fotográfica de Daniel Blaufuks]. **Cinema:** *O Mistério da Boca do Inferno* (1988) (José Pina); *Mar à Vista* (1989) (José Nascimento); *O Rei no Exílio* (1992) (Bruno de Almeida); *Requiem para Um Narciso* (1992) (Pedro Ruivo); *O Miradouro da Lua* (1993) (Jorge António); *Adeus Princesa* (1994) (Jorge Paixão da Costa); *O Mundo Desbotado* (1995) (Edgar Pêra); *Biografia de Uma Mina* (1997) (Filipe Verde); *O Homem do Comboio* (1997) (Elsa Bruxelles e Ricardo Rezende); *Tarde demais* (2000) (José Nascimento). **Dança:** *High Contrast* (1990) [corg. de Luís Carolino; em colaboração com José Peixoto]; *A Burning Desire Must Come Along With a Strong Will* (1995) [corg. de João Fiadeiro]; *Saturday 2* (1995) [corg. de Paulo Ribeiro]; *No angels* (1996) [corg. de Cosmin Manolescu]; *Azul esmeralda* (1997) [corg. de Paulo Ribeiro]; *Extension* (1998); França, Festival On the Edge, 1998 [espectáculo de improvisação: Nuno Rebello (guitarras); Marco Franco (percussões)]; *Capitaine Néfle* (2000) (Mathilde Lapostolle); Centre National Chorégraphique de Orléans, France, 2000 [música ao vivo: Nuno Rebello (guitarra) e Marco Franco (saxofone)]; *Comédia Off* (2000); Lisboa, CCB, 2000 [corg. de Paulo Ribeiro]; *RemiXamor* (2000); França, Estrasburgo, Pôle Sud, 2000 [corg. de Mark



Nuno Rebello. Fotografia de Filipa Almeida.

Tomkins]. **Teatro:** *O Auto da Índia* (1989) (Águeda Senna); Lisboa, TT, 1989; *Minimal Show* (1994) (José Wallenstein); Lisboa, Teatro do Bairro Alto, 1994; *O que diz Molero* (1994) (António Feio); Lisboa, TNDM, 1994; *E no intervalo faz-se qualquer coisa* (1998) (José Wallenstein); Lisboa, Teatro do Bairro Alto, 1998; *Só para iniciados* (1999) (José Wallenstein).

Discografia: Street Kids (1980) *Let Me Do It*. VAD [single]; Street Kids (1982) *Trauma*. VAD [LP]; AAVV (1986) *Divergências*. AMRO [LP]; Mler Ife Dada (1986) *L'Amour Va Bien Merci*. AMRO [single]; Pop dell'Arte (1986) *Querelle / Mai 86*. AMRO [maxi-single]; Pop dell'Arte (1986) *Sonhos Pop*. AMRO [single]; Mler Ife Dada (1987) *Coisas Que Fascinam*. POLY; Pop dell'Arte (1987) *Free Pop*. AMRO; (1988) *Sagração do Mês de Maio: Primeira Sinfonia Falsificada*. EMI-VC; Mler Ife Dada (1989) *Espírito Invisível*. POLY [LP]; Plopoplot Pot (1991) *Em Tempo Real*. TAT; Rua, Vítor (1991) *Vidya*. Potlatch [LP]; AAVV (1997) *New Music from Portugal: Vol. 1*. ANA; Joaquim, Vítor (1997) *Free Field / Tales from Chaos*. ANA; Kobayashi, Hiroshi (1997) *Seven Incantations*. G3G; (1997) *M2*. ANA; *Pangeia*. Expo 98 [CD single] Saura, Joan (1998) *Album*. Musica Secreta; (1998) *Azul Esmeralda*. ANA; (1998).

PEDRO FÉLIX

REBITA. Género performativo nascido em Luanda, Angola, nas primeiras décadas do séc. xx, como resultado de uma síntese de configurações culturais angolanas, nomeadamente kimbundas, e europeias, resultando da presença colonial portuguesa. É performado em Portugal por intérpretes angolanos desde a década de 80. A sua interpretação é tradicionalmente associada a aerofones como o harmónio ou a concertina (*ngaieta*, em *kimbundu*), a *dikanza* (*reco-reco), o *saxi* (uma pequena cabaça com sementes no seu interior) e, por vezes, a garrafa (utilizada como instrumento de sopro) (Kubik 1997). Desenvolveu-se nos chamados «clubes de rebita», onde era dançada de acordo com um género coreográfico formalizado. Na segunda metade do século, alguns dos seus elementos expressivos (musicais e coreográficos), sobretudo a sua configuração rítmica, foram reposicionados por músicos envolvidos na criação de uma música popular angolana baseada em diferentes culturas expressivas. Em Portugal, padrões rítmicos da rebita incluem-se em repertórios de intérpretes como *Bonga ou *Jovens do Hungu. A sua história está intimamente ligada à do *semba.

Bibliografia: Kubik, Gerhard (1997) «O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século xiv» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (1997) *Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote.

RECO-RECO (ou reque-reque). *Instrumento musical. Idiofone de fricção constituído por um pedaço alongado de madeira ou cana de pequenas dimensões (habitualmente 40 a 60 cm) no qual é talhado um número de pequenos entalhes ou dentes, entre 10 e 50, que é segurado por uma mão e encostado ao ombro do toca-



Reco-reco. Coleção do Museu da Música Portuguesa.

dor, que usa outro fragmento de madeira, mais pequeno e de secção circular, para o friccionar na zona talhada. Além de padrões rítmicos regulares, o reco-reco é também utilizado pelos tocadores mais hábeis para a produção de sons de alturas diferentes, que resultam da variação da velocidade da fricção. Apesar de pouco utilizado em Portugal, o reco-reco é utilizado por alguns *ranchos folclóricos, particularmente na região litoral-norte do país, por grupos de *música popular portuguesa, e por grupos da comunidade migrante — sobretudo do Brasil. Até à década de 70 o instrumento foi frequentemente tocado nas festividades do *Entrudo, e por grupos de rapazes que percorriam as ruas em muitas localidades do Norte de Portugal, cantando e tocando nas vésperas da sua incorporação no serviço militar. Conhecem-se alguns exemplares deste instrumento exibindo uma dimensão iconográfica pouco habitual, representando figuras humanas ou antropomórficas associadas a algumas festividades. No entanto, o instrumento surge mais frequentemente sem qualquer tipo de decoração. A semelhança entre o reco-reco e instrumentos do mesmo tipo utilizados em Angola (o *dikanza* dos Umbundos, p.ex.) remete a possível origem do instrumento português para a África ou para o Brasil, ou vice-versa. Ernesto Veiga de *Oliveira (2000/1966) e Gerhard Kubik (1997) abordaram este assunto sem conclusões definitivas.

Bibliografia: Kubik, Gerhard (1997) «O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século xvi» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (coord.) *Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

REDINHA, José Pedro Domingues (n. Alcobaca, 16 Fev. 1905; m. Lisboa, 16 Abr. 1983). Etnólogo e colector. Ao longo de cinco décadas desenvolveu investigação etnográfica em Angola que resultou numa extensa produção bibliográfica e na recolha de milhares de objectos, entre os quais se contam instrumentos musicais e artefactos ligados à cultura expressiva



José Redinha (centro) acompanhado por Virginia Fraga Redinha e companheiro desconhecido. Lunda (Angola), c. 1940. Coleção Artur Fraga-Redinha.

que compõem os acervos dos museus do Dundo e de Angola (Luanda). Concluiu o curso liceal em Leiria, recebendo aulas de desenho e pintura que se tornaram ferramentas cruciais do seu trabalho etnográfico. Foi convidado a trabalhar para a Diamang (Companhia de Diamantes de Angola) na região do Dundo, onde, entre 1936 e 1959, organizou e dirigiu o Museu do Dundo, afecto à companhia. Em 1941 assumiu as funções de Conservador do Museu. Entre 1936 e 1946 liderou várias missões de «reconhecimento territorial» e «étnico» do museu nas regiões da Lunda, Alto Zambeze e Moçico, das quais resultaram a recolha de milhares de objectos (c. 15 000), a produção de desenhos, fotografias, bem como a organização de materiais pertencentes a diferentes áreas de conhecimento: etnográfico, territorial (topográfico e hidrográfico), arqueológico e científico natural. Ao longo da sua carreira sistematizou os dados obtidos em sucessivas «missões» ou «campanhas» em perto de duas centenas de artigos que abarcam vários domínios da antropologia cultural: etno-história, estudos sobre cultura material e tecnologia, economia, religião e vida ritual, e expressões artísticas (sobretudo escultura, pintura e desenho, música e dança, poesia e narrativa oral). Em 1950 coordenou no Museu um programa de recolha musical, que se iniciou na região da Lovua com a gravação de música vocal e instrumental, o registo de tradições de cultura expressiva, a transcrição de poemas de canções e descrição de instrumentos musicais. Entre 1959 e 1961 foi conservador do Museu de Angola, onde organizou o Salão Permanente de Artes Plásti-

cas e criou a revista *Museu de Angola: Boletim Cultural*. Em diferentes períodos do seu percurso procedeu à classificação de materiais etnográficos do Museu (1952-1953, 1960 e 1968-1969). Em 1961 integrou o Instituto de Investigação Científica de Angola, dirigindo, durante parte da década de 70, o Departamento de Ciências Humanas. Vinculado a essa instituição liderou «brigadas etnológicas» nas regiões do Humbe (1967) — por determinação do Governo Geral de Angola, que pretendia ver resolvido um conflito socioeconómico na região —, Kuanza (1968) e Malanje (1969). Licenciou-se em Ciências Sociais e Política Ultramarina no Instituto de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa (1969). Foi pro-

fessor da cadeira de Estudos das Sociedades Ultramarinas no Instituto de Educação e Serviço Social Pio XII, em Luanda (1962-1972) e de Origens do Homem e da Civilização na Universidade de Luanda (1974-1976). Entre as décadas de 40 e 80, publicou perto de duas centenas de artigos e 47 livros. Foi reconhecido na Europa como um dos principais estudiosos da realidade cultural de Angola, como atesta a publicação do artigo «Angola» no volume *Ethnologie Regionale I: Afrique et Océanie* da colecção Bibliothèque de la Pléiade. Abordou a cultura expressiva em várias das suas obras (1959, 1975 e 1984). Com uma organização próxima duma parte substancial de obras de antropologia da primeira metade do séc. xx, nas quais diversas dimensões culturais dum grupo étnico ou área cultural (estrutura social, formas de organização política, língua, economia, tecnologia, arte, etc.) eram abordadas obedecendo a uma concepção orgânica da cultura, as duas primeiras obras consagram capítulos à música e dança. A última delas (*Instrumentos musicais de Angola*), publicada para acompanhar uma exposição preparada em conjunto com o Museu e Laboratório da *Universidade de Coimbra (1982), é inteiramente consagrada aos instrumentos musicais. Os textos são acompanhados por desenhos seus a tinta-da-china. A sua abordagem centra-se na descrição dos instrumentos musicais, dos processos e materiais utilizados na sua construção, na sua distribuição geográfica, na sua classificação e associação a contextos específicos. Na mesma linha, géneros coreográficos são descritos de acordo com o tipo de

movimentos e formas de adorno corporais, contextos de performance e «funções» genéricas. A música e a dança são pensadas na sua relação com outras dimensões da vida social, enquanto formas de «recreação» ou lazer, «formas funcionais» e «interpretativas». Nas suas duas obras de maior abrangência geográfica, *Etnias e culturas de Angola* e *Instrumentos musicais de Angola*, detém-se na descrição de manifestações urbanas de cultura expressiva como a *massema*, a **rebita*, a *kilapanga*, a *kabetula*, a *mbwila* e o Carnaval de Luanda, que considerava expressões «aculturadas», por implicarem a síntese de elementos europeus e angolanos, nomeadamente kimbundus. Considerava a necessidade de se desenvolverem estudos musicológicos que, assentes na crítica de fontes, complementassem os materiais que organizou (1984: 27). Após o 25 de Abril de 1974, foi nomeado director-geral do Ensino Superior no governo de transição de Angola que antecedeu a Independência Nacional do país (1975). Entre 1977 e 1980 desempenhou o cargo de etnólogo consultor da Secretaria de Estado da Cultura da República Popular de Angola. Em 1980 foi condecorado com o grau de oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada.

Obra literária: (1952) «As máscaras africanas: Esboço». Sep. *Revista do Gabinete de Estudos Ultramarinos*, 7-8. Lisboa: s.e.; (1959) *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar; (1975/1969/1962) *Distribuição étnica de Angola: Introdução, registo étnico e mapa*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola; (1963) *Paredes pintadas da Lunda*. Lisboa: Publicações Culturais da Diamang; (1963) «Um esquema evolutivo da escultura antropomorfa angolana», Sep. *Mensário Administrativo* 173-182. Luanda: s.e.; (1964) «Lendas dos lagos do nordeste», Sep. *Mensário Administrativo* 183-185. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola; (1964) *Subsídios etnográficos: Um esquema evolutivo da escultura antropomorfa angolana: Esboço de classificação das máscaras angolanas*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola; (1973/1965) *Máscaras e mascarados angolanos: Uso, formas e ritos*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola/Impr. Nacional de Angola; (1967) *Cerâmica angolana: Esboço de classificação*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola; (1974/1967) *Escultura angolana: Esboço de classificação*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola; (1972) «Angola», in Jean Poirier (dir.), *Ethnologie Regionale 1: Afrique et Océanie* [col. Encyclopédie de la Pléiade: 722-772]; (1975) *Etnias e culturas de Angola*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola; (1975) «O humanismo na obra de Jorge Dias», Sep. *In Memoriam António Jorge Dias*. Lisboa: s.e.; (1984) *Instrumentos musicais de Angola: Sua construção e descrição: Notas históricas e etno-sociológicas da música de Angola*. Coimbra: UC-Instituto de Antropologia.

RUI CIDRA

REGO, Henrique (n. Lisboa, 8 Out. 1885; m. Lisboa, 1963). Autor de letras. Embora tenha cantado **fado* durante a sua juventude, é enquanto autor de letras que ficou reconhecido,

muitas delas interpretadas, algumas mesmo musicadas, por Alfredo **Marceneiro* (*O bêbedo pintor*; *Rainha Santa*, *Remorso*, *Amor de mãe*, *Colchetes d'oiro*, *O Natal do moleiro*, *Cabelo branco*, e.o.) e que se tornaram centrais no repertório do intérprete. Colaborou ainda nos periódicos de fado **Guitarra de Portugal* e *Ecos de Portugal* e escreveu **cegadas* (p.ex., *Luz e sapiência*, que contou com a participação de A. Marceneiro). A temática das letras é bucólica (campos, aldeias e pastores) ou de cariz urbano (espaços e práticas associadas ao meio fadista), embora tradicional (no desenvolvimento melodramático da acção tendo como eixo central o amor contrariado pelo destino, nas personagens e nos locais). As personagens são elaboradas com cargas simbólicas de tipos populares (prostituta, bêbedo, mãe, etc.). Formalmente, os poemas revelam estruturas e desenvolvimento dos temas pouco convencionais na poesia popular, características acentuadas pela interpretação de A. Marceneiro. Destaca-se o cuidado na descrição dos espaços onde decorre a acção e na utilização dramática da adjetivação.

PEDRO FÉLIX

REIS. Na noite de 5 para 6 Jan., era comum em quase todo o país grupos de homens e mulheres percorrerem as ruas, cantando de porta em porta, pedindo alimentos que dividiam depois entre si ou com os quais faziam uma ceia colectiva. As **canções* que interpretavam inscrevem-se na tradição católica do dia de Reis e são evocativas da chegada dos três Reis Magos à gruta de Belém para visitar o Menino Jesus. Em cada aldeia do país o canto de Reis tinha características próprias. Em alguns casos era cantado só por homens, noutros podia também incluir mulheres. Podia ser acompanhado por **instrumentos* musicais, ter uma organização vocal polifónica ou ainda características performativas muito peculiares, como a marcação prévia das casas onde se ia cantar. Podia incluir igualmente a «chacota», uma espécie de canto insultuoso interpretado sempre que os donos da casa não recebem os cantores. No final do séc. XX, a tradição do canto de Reis estava praticamente circunscrita às aldeias e às vilas menos urbanizadas e era quase sempre interpretado por crianças ou por grupos folclóricos que organizavam reconstituições, baseando-se em recolhas próprias ou já publicadas.

Ver também: Música tradicional; Música religiosa; Folclorização; Rancho folclórico.

Bibliografia: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL.
Discografia: Id. (compil.) (1998/1963) *Música Regional Portuguesa: Vol. 1: Minho*; Id. (1998/1965) *Vol. 4: Alentejo*. STR/PSOM; Almanaque: Grupo de Recolha e Di-



Canto de Reis. Santo da Serra, Madeira. Fotografia da colecção de Rui Camacho.

vulgação de Música Popular; Juventude Musical Portuguesa (1982) *Recolhas Musicais de Tradição Oral Portuguesa*. Contralto [3 vols.; LP]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1991) *Songs and Dances of Portugal*. PSOM; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais: Vol. 1: Minho e Douro Litoral; Vol. 2: Trás-os-Montes; Vol. 5: Estremadura, Ribatejo e Alentejo*. Portugaliae Harmonia Mundi, Ethnos.

SUSANA SARDO

REIS, Aurélio Afonso dos (n. Pampilhosa da Serra, 18 Mar. 1919). Violista. Licenciado em Medicina pela Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra (1939-1948), seguiu a carreira militar como oficial-médico até passar à reserva (1975) como coronel-médico. Iniciou a aprendizagem da *viola com apenas nove anos de idade, tendo integrado a filarmónica da sua terra natal (Grupo Musical Fraternidade Pampilhosense), a qual integrava muitos dos seus familiares (avós, pai e tios). Neste agrupamento, tocou contrabaixo de sopro, requinta e trompa, tendo igualmente desenvolvido alguma capacidade de leitura musical. Por influência familiar, começou igualmente a aprender viola, através de um método de aprendizagem daquele instrumento. Em 1937, ingressou na *Tuna Académica da Universidade de Coimbra, optando definitivamente pela viola e integrando o grupo de guitarras, também constituído por João *Bagão e José Amaral e o violista Tavares de Melo. Foi director e presidente daquele organismo no ano de 1946-1947, tendo como vice-presidente Armando Carvalho Homem. Com a partida de J. Bagão para a capital (1948), constituiu, juntamente

com outros instrumentistas, um novo grupo de *guitarradas (sem designação própria), agora formado pelos já referidos J. Amaral e T. Melo e os guitarristas A. C. Homem e António Pinho *Brojo. Esta formação participou na série de programas radiofónicos mensais intitulada *Serenatas de Coimbra da Emissora Nacional*, transmitido a partir do ano de 1947. Mais tarde, integrou um novo grupo, devido à saída de Coimbra dos guitarristas A. C. Homem e J. Amaral. A sua colaboração foi dada aos novos elementos Júlio Sequeira Mendes e Arnaldo Passos (guitarristas) e Mário de Castro (viola). No regresso a Portugal após permanência em Macau por motivos profissionais (1948-1951), colaborou na gravação de oito fonogramas (discos de 78 rpm) com quatro guitarradas (por A. P. Brojo, António *Portugal, Mário Henriques de Castro) e quatro fados interpretados por cada um dos cantores (Luiz *Goes, Fernando *Rolim e José *Afonso). A partir de meados dos anos 50, interrompeu a actividade musical, passando a exercer medicina no Hospital Militar do Porto (1953-1956) e no Regimento de Aveiro (1956-1961), cidade onde desempenhou igualmente actividade profissional particular. Apesar desta interrupção, gravou quatro fonogramas com F. Rolim no período em que vivia em Aveiro (1972). Retomou em 1977 a actividade musical (que deixara por razões profissionais), com o grupo *Quarteto de Guitarras de Coimbra (que tomava a designação de Grupo de Cantares e Guitarradas de Coimbra quando actuava com cantores), também constituído pelos gui-

tarristas A. Portugal e A. P. Brojo, o violista Luís Filipe *Roxo e os cantores José *Mesquita, António *Bernardino, Luís Marinho e Alfredo Correia. Com este grupo, participou em várias iniciativas artístico-musicais promovidas por entidades académicas e municipais, tendo actuado em diversos pontos de Portugal continental, Madeira e Açores, e do estrangeiro (Alemanha, Canadá, Espanha, Luxemburgo, Macau, Malásia, Tailândia, e.o.), participando igualmente em programas televisivos dedicados à *canção de Coimbra. Desde 1985, é sócio (fundador) da Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra, com a qual tem colaborado nas gravações e em espectáculos que este organismo tem realizado no país e no estrangeiro (Bélgica, Canadá, EUA, Macau, e.o.). O seu estilo interpretativo é caracterizado pelo respeito pelas formas tradicionais de acompanhamento de diferentes géneros musicais (*fado e *balada, e.o.).

Discografia: AAVV (1956) *Fados de Coimbra*. ALV-RT [EP]; Rolim, Fernando; Goes, Luiz (1956) *Fados de Coimbra 2*. ALV-RT [EP]; AAVV (1968) *Coimbra*. ALV-RT [LP]; AAVV (1971) *Fados de Coimbra*. PARL-VC [LP]; Afonso, José (1983) *Zeca em Coimbra*. Fotossomero [maxi]; 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]; Vieira, Camacho (1992) *Coimbra na Voz do Doutor Camacho Vieira*. DIS; Brojo, António; Portugal, António (1994) *Variações Inacabadas*. EMI-VC; Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra (1995) *Sine musicae nula vita*. Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra; AAVV (1996) *Fados e Guitarradas de Coimbra*. MOV; Associação Antigos Tunos da Universidade de Coimbra (2000) *15 Anos depois...*. Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra.

AMPARO CARVAS

REIS, Ema Romero Santos Fonseca da Câmara (n. Faro, 18 Ago. 1897; m. Lisboa, 24 Ago. 1968). Promotora. Depois de ter estudado com José Henrique dos Santos (Harmonia) e Eugénia Mantelli (Canto), dedicou-se ao canto como actividade amadora, publicando em 1927 o tratado *A arte do canto*. Casada com o escritor Luís da Câmara Reis, dispunha de considerável fortuna que colocou ao serviço da divulgação musical. Promoveu centenas de concertos nos quais se estrearam muitas obras em Portugal, correspondendo o período mais intenso aos anos de 1923 a 1939. A originalidade destas iniciativas prende-se com a sua abertura à música de diferentes épo-



Ema Câmara Reis. Década de 20. Espólio de Ema Câmara Reis. Biblioteca Nacional.

cas, estilos e tradições. A ela se deve a primeira audição no nosso país de obras de Schönberg (p.ex., do *Pierrot Lunaire*, em 1932), Hindemith, Stravinsky, Bartók, Kodály, Villa-Lobos ou Schmitt, mas também da música sefardita ou tradicional de vários países. Os concertos eram geralmente temáticos (p.ex. Erik Satie e o Grupo dos Seis ou A Canção Popular pelo Mundo fora, e.o.) e acompanhados por conferências (a cargo de especialistas como Fernando *Lopes-Graça, Tomás *Borba, António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Bento de Jesus Caraça). Dos intérpretes podem ser referidos Olga *Violante, Marie Antoinette Levêque de Freitas *Branco, Pedro de Freitas *Branco, Pedro *Blanch, Ivo *Cruz ou Lourenço Varela *Cid. Estes eventos tinham lugar em Lisboa, na sua casa, na *Academia de Amadores de Música, na Liga Naval Portuguesa, no *Conservatório Nacional ou no *Sindicato Nacional dos Músicos. Esta actividade, nas suas diferentes vertentes, encontra-se documentada em cinco volumes da *Divulgação Musical*. Colaborou na *Imprensa Nova*, *DN*, *Nação Portuguesa*, *Música* (revista de arte), *Contemporânea* e *Vida Musical*, e.o.

Obra literária: (1924) *À luz da minha alma*. Lisboa: Ferin; (1927) *Arte do canto: Breves noções*. Lisboa: Ferin; (coord.) (1929-1940) *Divulgação musical*. Lisboa: Emp. Anuário Comercial [5 vols.]; (1936) *Programas, conferências, críticas*. Lisboa: Tip. da Seara Nova.

CRISTINA FERNANDES

REIS, Jorge Pedro Almada da Costa (n. Lisboa, 21 Jan. 1959). Saxofonista. Estudou violino a partir dos seis anos na *Academia de Música de Santa Cecília e completou o 6.º ano de violino do curso geral do *Conservatório Nacional (1979). Desde 1976 e até à sua extinção (1993), integrou a *Orquestra Sinfónica da RDP. A partir de 1984 interessou-se pelo *jazz, adquirindo formação autodidacta no saxofone alto. Mantém actividade regular como músico de jazz desde 1985, tendo estudado na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, designadamente Composição com Pedro *Moreira, e integrado o seu quadro como professor de Saxofone. Frequentou os *workshops* do Estoril Jazz (1990 e 1991) e seminários com Jan Garbarek, Art Blakey, Pepper Adams, Terence Blanchard. Foi membro do Sexteto de Jazz de Lisboa, participando em vários concertos na Grã-Bretanha (1987). Tocou com Maria *João, Tomás *Pimentel, João *Paulo, grupo Ficções, Orquestra de Jazz do Hot Clube de Portugal,

Moreiras Jazztet, Carlos *Barretto, Claus *Nymark. Além de intensa actividade na *música popular portuguesa (Sérgio *Godinho, integrando o seu grupo desde 1992, *Trovante, Jorge *Palma, Janita *Salomé, *Brigada Victor Jara), tocou com vários músicos de Cabo Verde radicados em Lisboa (Tito *Paris, Dany *Silva, *Bana, Ana *Firmino). Dirige o seu quarteto desde 1999. De formação *bopper*, é também evidente a sua atracção pela estética *cool*, combinando um forte expressionismo lírico e de nítida dimensão vocal com um bom sentido de construção discursiva. Bom solista e sólido músico de secção, é um dos saxofonistas altos mais activos no *jazz* e na música popular portuguesa.

Ver também: Festival, 4.; Hot Clube de Portugal.

Discografia: Jazz como sideman: Sexteto de Jazz de Lisboa (1988) *Ao Encontro*. PHI-POLY [LP] [grav. 1987]; 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]; Pimentel, Tomás (1994) *Descolagem, Septeto de Tomás Pimentel*. TAT; Paulo, João (1995) *Serra sem Fim, Quarteto de João Paulo*. FAR. **Outros domínios musicais:** Trovante (1988) *Ao vivo no Campo Pequeno*. EMI-VC; Godinho, Sérgio (1989) *Aos Amores*. EMI-VC; Palma, Jorge (1989) *Bairro do Amor*. POLY; Godinho, Sérgio (1993) *A Face Visível*. EMI-VC; Id. (1993) *Tinta Permanente*. EMI-VC; Brigada Victor Jara (1995) *Danças e Folias*. FAR; Ficções (1995) *Zambra*. POLY; Godinho, Sérgio (1995) *Noites Passadas*. EMI-VC; Godinho, Sérgio (1997) *Domingo no Mundo*. EMI-VC; Firmino, Ana (1998) *Ana Firmino: Amor É tão Sabe*. Discos Afrikana-EMI-VC; Brigada Victor Jara (2000) *Por Sendas, Montes e Vales*. FAR.

ANTÓNIO CURVELO

REISADAS. Termo que ao longo do séc. xx perdeu o significado de entremez (pequena composição dramática) realizado no dia de Reis (Pimentel 1905) e passou a referir-se ao acto de «cantar os Reis» (Dinis 1950; Borba e Lopes-Graça 1962). A evolução semântica do termo estará relacionada com o desaparecimento, no virar do séc., da prática de realizar entremezes e autos pastoris na rua durante a quadra natalícia — a documentação existente aponta para representações ocorridas em finais do séc. XIX, no concelho de Santo Tirso (Lima 1918; Dinis 1950; Felgueiras 1966), acompanhadas de uma intensificação da prática de cantar as natálias, *janeiras e *reis. Enquanto entremezes, as reisadas eram realizadas por grupos amadores no dia de Reis (6 Jan.), na rua (sobre um tablado, em teatros armados no

momento ou em «barracões fixos») (Pimentel 1905). Possuíam um texto escrito declamado — designado «casco» —, referente a acontecimentos em torno do nascimento de Jesus. A representação integrava um contrabaixo, dois trombones, um cornetim e um clarinete, com partes cantadas («entoando loas») e dançadas («bailando uma chacota») (Pimentel 1905).

Ver também: Música tradicional.

Bibliografia: Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando (1962) «Reisada» in *Dicionário de música (ilustrado)*. Lisboa: Cosmos; Dinis, Manuel Vieira (1950) «Do Natal aos Santos Reis (em Paços de Ferreira)», *Douro Litoral*, 3.ª série, 9: 29-34; Felgueiras, Guilherme (1966) *Cancioneiro transmontano e alto-duriense*. Lisboa: Ed. Revista Ocidente; Lima, Augusto C. Pires de (1918) «Tradições populares de Santo Tirso», *Revista Lusitana* 21 (3-4): 221-245; Pimentel, Alberto (1989/1905) *As alegres canções do Norte*. Lisboa: Dom Quixote.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA

RELA. *Instrumento musical do tipo idiofone. Consiste num cabo (de cana ou madeira) a que é fixa, numa das suas extremidades, uma roda dentada (de madeira). O cabo suporta ainda um elemento giratório (uma tábua ou uma campânula) que contém uma palheta flexível. O instrumento toca-se conferindo ao cabo um movimento de rotação que faz com que a palheta do elemento giratório seja percutida pelos dentes da roda. É utilizado em rituais como a *encomendação das almas e,

sobretudo, em eventos de cariz religioso associados a *festas (p.ex. *procissões) no distrito de Braga, nomeadamente em Fão, onde também é conhecido por *reco-reco, e em Viana do Castelo, onde recebe designações como «réu-réu» ou «ruge-ruge».

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

SÓNIA SILVA



Relá. Fotografia e colecção de Sérgio Fonseca.

RENDALL, Luís (n. ilha de São Vicente, Cabo Verde, 28 Fev. 1898; m. Lisboa, 4 Dez. 1986). Compositor e violista cabo-verdiano. Reconhecido como um dos mais significativos compositores e intérpretes de Cabo Verde, a sua ligação a Portugal continental aconteceu no âmbito de eventos resultantes da *política cultural do império colonial português e das redes tecidas pela *migração cabo-verdiana no país. Teve várias profissões, mas a que ocupou grande parte da sua vida foi a de faroleiro (1930-1962), na ilha da Boavista, em Santo Antão e em São Vicente. Durante a sua juventude, enquanto trabalhador da alfândega do Porto Grande, São Vicente, aprendeu um vasto repertório de canções através do contacto com tripulantes de navios, sobretudo brasileiros.

O seu principal professor foi um oficial da marinha mercante brasileira, natural do estado de Alagoas, João da Mata. Nos primeiros anos da década de 20, entrou para a Banda Municipal do Mindelo, onde aprendeu solfejo, teve aulas de clarinete e contrabaixo. Foi nesta época que conheceu *B. Leza, de quem se tornou amigo e companheiro de «tocatinas» e «serenatas». Dessa parceria resultou a co-autoria da *morna *Perseguida*. A convite do Ministério do Ultramar, figurou na I Exposição Colonial Portuguesa, em 1934, no Porto, e fez uma digressão nacional, com o Conjunto de Cabo Verde em 1962 (com Agostinho Fortes, Celso Estrela, Taninho Évora e os cantores Djosinha, Mité Costa e *Titina). Viveu entre Cabo Verde e Portugal entre os últimos 16 anos da sua vida (1970-1986), participando informalmente em convívios familiares e da migração cabo-verdiana em Lisboa. Realizou grande parte das suas gravações em Portugal: durante as décadas de 60 e 70 para a etiqueta Alvorada (editora *Rádio Triunfo); no final da década de 70, custeando uma edição de autor; e no início da década 80 por iniciativa do colector João Freire (gravações editadas em 1988 pela Associação de Amizade Portugal Cabo Verde). Entre os violistas cabo-verdianos seus contemporâneos, L. Rendall destacou-se pela criatividade dos seus «solos de violão»: composições instrumentais que constituíam homenagens a lugares, pessoas, instituições ou acontecimentos marcantes na vida das ilhas. O seu repertório ilustra a diversidade de géneros que se ouviam em Cabo Verde na sua época, interpretados



Luís Rendall, c. 1980. Colecção de Veladimir Romano.

pelas tripulações de barcos, por músicos locais ou disponíveis em gravações: baião, bolero, chorinho, *coladeira, *foxtrot*, morna ou valsa. As suas composições, quase todas instrumentais, caracterizam-se pela exposição de melodias extensas, inspiradas na interpretação vocal, que dedilhava nas cordas mais agudas da viola e encadeava com «variações» (ornamentos melódicos) executadas nos bordões. As suas interpretações gravadas têm um acompanhamento instrumental discreto da *viola e do *cavaquinho, fornecendo a base rítmica e harmónica característica dos géneros de Cabo Verde associados aos instrumentos de corda. Ver também: Cabo Verde em Portugal, Música de.

Discografia: Conjunto Cabo Verde (1962) *Conjunto de Cabo Verde: Faze'nperte, Samcente, Intentaçõ de Carnaval, Junior*. ALV-RT [EP]; Conjunto Cabo Verde (1962) *Conjunto de Cabo Verde. Folclore de Cabo Verde*. RAPS [EP]; (1980) *Cabo Verde e o Seu Grande Compositor Luís Rendall*. Voz de Cabo Verde [LP].

RUI CIDRA

REPÓRTER ESTRÁBICO. Grupo musical constituído por Anselmo Canha (baixo eléctrico), Luciano Barbosa (voz), Paulo Lopes (guitarra eléctrica) e Manuel Ribeiro (instrumentos de tecla, sintetizadores, *samplers*), tendo contado ao longo da sua existência com a colaboração de José Ferrão (guitarra eléctrica), João Bruschy (bateria), Paula Sousa (instrumentos de tecla), António Olaio (voz) e Nuno Pires (voz). Anselmo Canha, L. Barbosa e J. Ferrão formaram o grupo Volúpia Mundana no Porto em 1985, onde desenvolviam actividade como artistas plásticos. Em 1987, aquando do contacto com o artista plástico A. Olaio, surgiu o grupo Repórter Estrábico, que partia dos textos de carácter visual da autoria de A. Olaio para a composição musical baseada em elementos musicais variados. O nome do grupo refere-se a um dos personagens da exposição de A. Olaio designada Quem Matou a Porteira (Galeria Roma e Pavia, 1987, Porto). Apresentando-se pela primeira vez em concerto em 1987, Repórter Estrábico coexistiu durante um período curto com Volúpia Mundana, este último terminando por não ser possível conciliar os dois grupos. As influências no estilo e composição do grupo provêm de diversos universos musicais, entre eles o *hip-hop, rock, pop e a *música de dança (house, e.o.). As *canções destacam-se pela utilização de instrumentos electrónicos (sintetizadores, *samplers*, caixa de ritmos, e.o.) e pelo uso de vários recursos expressivos como uma vocalidade próxima da fala, geralmente um andamento rápido marcado pela percussão acompanhada pelo baixo, e o uso de efeitos provenientes de máquinas (como o *loop*) partindo da experimentação e conjunção dos recursos das mesmas. Destaca-se ainda o



Repórter Estrábico. Manuel Ribeiro (instrumentos de tecla), Nuno Pires (voz), José Ferrão (guitarra eléctrica). Parque das Nações, Lisboa, 2000. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

uso de *sampling* — nomeadamente fragmentos identificáveis de músicas de séries de televisão e filmes estrangeiros, e.o., e as várias versões de canções de outros grupos e intérpretes. As temáticas dos textos fazem referência a episódios e personagens da vida social e cultural, através de uma abordagem artística que se coordena com a actuação ao vivo que conta com uma elevada componente cénica. Os textos são escritos em várias línguas como o português, inglês, francês e italiano, elemento que serve também de recurso expressivo e estilístico. As composições e letras são da autoria dos elementos do grupo, especialmente L. Barbosa, tendo A. Olaio contribuído com textos para o primeiro fonograma, *UnoDos*, editado pela *Polygram em 1991, com a produção de Vítor *Rua. Seguiram-se os fonogramas *Ibigo* (1994), *Disco de Prata* (1995), ambos editados pela Numérica, *Kit Máquina* (1998) e *Mouse Music* (1999), editados pela NorteSul/Valentim de Carvalho. Desde o início da sua formação, Repórter Estrábico tem tido uma larga actividade de concertos em Portugal, tendo-se apresentado em locais como *Rock Rendez-Vous e *Festival de Vilar de Mouros, e.o., com actuações pontuais em Espanha e França. Devido ao carácter menos convencional das suas canções e espectáculos ao vivo dentro do âmbito do *pop-rock, apresenta-se usualmente em espaços de performance de dimensões reduzidas.

Discografia: (1991) *UnoDos*. Polygram; (1994) *Ibigo*. Numérica; (1995) *Disco de Prata*. Numérica; (1998) *Kit Máquina*. NS; (1999) *Mouse Music*. NS.

ANA FILIPA CARVALHO

REPRESAS, Luís Paulo Fontes (n. Lisboa, 24 Nov. 1956). Compositor e intérprete (voz e *viola). Realizou um trabalho relevante no âmbito da *música popular portuguesa e da *música tradicional, com o grupo *Trovante e posteriormente numa carreira em nome individual. O seu interesse pela música foi cativado desde a infância pelos seus professores: Luísa Uanon no ensino primário e Nuno Machado Oliveira, nas aulas de Canto Coral do Liceu Pedro Nunes. Começou a cantar e tocar viola aos 13 anos com os seus colegas, numa aprendizagem autodidacta, tomando como referências grupos de *pop-rock anglo-americano como Pink Floyd, Yes, Genesis, Gentle Giant, The Beatles, Rolling Stones, Johnny Mitchell e Neil Young, a par dos brasileiros Chico Buarque e Caetano Veloso, e mais tarde hispânicos como Quilapayún, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez. Tendo também passado pela música irlandesa, todos estes elementos foram determinantes para a sonoridade das suas composições. Em 1976, altura em que a música popular assumiu um papel destacado no apoio aos movimentos políticos posteriores à revolução de 25 de Abril de 1974, centrou a sua actividade no grupo Trovante até 1992. O arranque para a construção de uma carreira em nome individual implicou a necessidade de procurar uma ruptura com o Trovante, grupo que durante 16 anos enformou o seu estilo interpretativo e compositivo. Deste modo, deslocou-se a Cuba com o baixista Nani Teixeira, em busca de referências e sonoridades para integrar nas suas novas composições. Neste país, que o acolhera variadas vezes desde o final da década de 70, trabalhou com os músicos P. Milanés e Miguel Nuñez, dando origem ao álbum *Represas* (1993). Produzido por Eduardo Ramos, este fonograma foi editado em português e em castelhano, no qual se destaca a canção *Feiteira*, gravada em dueto com P. Milanés. Em 1994 voltou para Portugal e iniciou uma série de espectáculos, que culminou no *Coliseu dos Recreios de Lisboa (CRL), actuação em que reuniu o seu grupo de suporte com os músicos que colaboraram na gravação do seu fonograma em Cuba, perfazendo um total de 16 elementos em palco onde, além do seu repertório original, interpretou canções do Trovante, rearranjadas por M. Nuñez. Ainda em 1994, começou a apresentar o programa televisivo

Música dos Outros, no qual interpretou, a solo e em dueto, canções de vários artistas portugueses. Em 1995, começou a trabalhar para aquele que viria a ser o seu segundo fonograma, procurando porém uma construção musical preferencialmente influenciada pelas sonoridades irlandesas. Neste sentido, e por sugestão do guitarrista Armindo Neves, convidou Davy Spillane, que introduziu os instrumentos tradicionais irlandeses (*uilleann pipes* e *low whistle*) nas suas novas canções. Tendo como produtor e arranjador o pianista Bernardo *Sasseti, o fonograma *Cumplicidades* (1996) cristalizou os seus objectivos de experimentar livremente várias linguagens musicais, sem no entanto perder a sua identidade como músico. Durante 1996, partiu em digressão pelo país, tendo actuado no *Centro Cultural de Belém (CCB), espectáculo de que resultou o álbum *Ao vivo no CCB*. Neste mesmo ano, foi convidado pelo compositor argentino Ariel Ramirez para interpretar como solista a *Misa Criolla*, acompanhado por um *coro constituído por 80 elementos em duas actuações no CCB, repetindo depois a actuação na Igreja de São José (Açores), mas com o Coral de São José. Tendo transitado da *EMI-Valentim de Carvalho para a BMG a convite de *Tozé Brito, em 1998 gravou o fonograma *Na Hora do Lobo*, no qual voltou a colaborar com M. Nuñez, mas desta vez em Portugal, tendo actuado no *Coliseu do Porto e no CRL, espectáculo em que José *Calvário foi responsável pelos *arranjos e formação de uma *orquestra, especificamente para essa actuação. Actuou ainda na Expo 98, onde reuniu os vários elementos que fizeram parte do seu percurso, nomeadamente Pedro Guerra (Espanha), Carlos *Zel (Portugal), O Trio de Miguel Nuñez (Cuba), Carlos Nascimento (Angola) e Edu Miranda (Brasil), que, depois de actuações separadas, reuniram-se para uma série de interpretações em conjunto no mesmo palco. Até ao final do séc. xx, foi convidado pelo então presidente da República Jorge Sampaio para levar a cabo uma actuação única com o Trovante (1999), para se deslocar a Macau em ocasião da Cerimónia de Transferência de Soberania do território para a China (2000, onde interpretou a canção *O lado bom da saudade*; let. João Monge; arr. J. Calvário) e para participar numa visita oficial a Timor (2000), país a que retornou poucos meses depois aquando das comemorações do primeiro aniversário da sua independência. Deslocou-se ainda ao Brasil, para actuar com Daniela Mercury no Festival PãoMusic, e gravou em Espanha pela editora Universal o álbum *Código Verde*, que contou com a produção de José António Romero e com a participação de Martinho da Vila. Fora dos palcos, compôs a banda sonora da série televisiva *A Raia dos*

Medos (2000) e fez a versão portuguesa da banda sonora de Phil Collins do filme infantil *Tarzan* (2000, embora já tenha participado no filme *Rei Leão* em 1995). Para além de se destacar pelo seu activismo em questões sociais e causas humanitárias, apresenta uma identidade definida e consolidada no panorama artístico português, que lhe é conferida pela associação do seu eclectismo musical ao timbre vocal que caracteriza o seu estilo interpretativo numa carreira pautada por inúmeros êxitos ao longo de praticamente 25 anos.

Discografia: (1993) *Luís Represas*. EMI-VC; (1996) *Ao vivo no CCB*. EMI-VC; (1996) *Cumplicidades*. EMI-VC; (1998) *A Hora do Lobo*. BMG-Ariola; (2000) *Código Verde*. MCR-UNI; (2001) *Reserva Especial*. MCR-UNI.

ANTÓNIO TILLY E GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

RESENDE Mendes, Alexandre Augusto de (n. Campinas, São Paulo, Brasil, 9 Ago. 1886; m. Lisboa, 2 Fev. 1953). Guitarrista, compositor e cantor. Estudou nos liceus da Guarda, Lamego e Coimbra. Embora nunca tenha sido aluno universitário, durante a sua estadia em Coimbra integrou-se na vida estudantil. Por influência de Francisco *Menano e Paulo de *Sá, começou a aprender a tocar *guitarra, a compor e a cantar fado. Com voz de barítono, gravou



Luís Represas. 1999. Arquivo do Diário de Notícias.

também alguns *fados de Lisboa. Viveu em Paris e, mais tarde, fez carreira na administração pública, nos concelhos de Montemor-o-Velho, Fornos de Algodres e Celorico da Beira. As suas composições foram interpretadas e gravadas até ao final do séc. xx, por alguns dos intérpretes de referência da *canção de Coimbra (António *Menano, Edmundo de *Bettencourt, Lucas *Junot, Paradelas de *Oliveira, e.o.).

Obra musical: *Fado de Coimbra* n.º 4 (s.d.); *Fado da fadistice* (s.d.). PARL. s.d.; *Fado de Lisboa* (s.d.). PARL. s.d.; *Fado da luz* (s.d.). PARL, 1920; *Fado da mentira* (s.d.); *Fado da montanha* (s.d.); *Fado dos namorados* (s.d.); *Fado Rezende* (s.d.); *Fado da sugestão* (s.d.); *Fado triste* (s.d.). PARL, 1920; *Fado d'um olhar* (s.d.); *Inquietação* (s.d.); *O meu menino (o meu menino é d'oiro)* (s.d.).

Bibliografia: Calado, Rafael Salinas (1961) *Memórias de um estudante de direito*. Coimbra: Coimbra Editora [2.ª ed.]; 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; Freitas, Divaldo Gaspar de (1972) *Emudecem rouxinóis do Mondego*. São Paulo: Editora Comercial Safady; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Vol. II. Lisboa: Ediclube; Sousa, Afonso de (1986) *O canto e a guitarra na década de oiro da Academia de Coimbra (1920-1930)*. Coimbra: Ed. Aut. [2.ª ed. (ilustrada)].

Discografia: (1920) *Fado da Luz / Fado Triste*. PARL [78 rpm]; (s.d.) *Fado de Lisboa / Fado da Fadistice*. PARL [78 rpm].

AMPARO CARVAS E FERNANDO MONTEIRO

RESENDE, Maria de Lurdes (Lourdes) Dias. (n. Barreiro, 8 Mar. 1927). Cantora e atriz. Destacou-se no âmbito da *música ligeira nas décadas de 40 a 90, obtendo grande visibilidade através da *rádio, da edição de fonogramas e da televisão. Interpretou *canções em português compostas para voz e *orquestra por compositores como Tavares *Belo, Belo *Marques, António *Melo, Nóbrega e *Sousa, Joaquim Luís *Gomes, Jerónimo Bragança, Arménio Silva, e.o. Os temas de algumas das suas canções enfatizam elementos associados à portugalidade. Desde a infância que ambicionava ser cantora de ópera. Começou a cantar na Igreja de Santa Cruz, no Barreiro, onde seu pai era organista amador. Após a sua morte mudou-se para Alquerubim (vale do Vouga), onde viveu com os seus tios, tendo cantado e participado em várias peças de teatro e *festas organizadas na Casa do Povo. Em 1945, quando se deslocou a Lisboa por ocasião do casamento da sua irmã, prestou provas na EN tendo sido ensaiada por Etelvina Marinho, pianista e esposa do cantor lírico Paulo Amorim. Estreou-se no mesmo ano num programa onde foi apresentada por Lança Moreira, com o nome Maria de Lurdes, tendo adoptado posteriormente o nome artístico Maria de Lurdes Resende. Nesse ano, apresentou-se na Rádio Graça com o conjunto de Moniz Trindade.

Ainda no mesmo ano foi apresentada por Artur Agostinho no Rádio Clube Português. Paralelamente integrou o elenco de espectáculos realizados em *associações recreativas no Barreiro e em Lisboa. Em 1946 integrou dois Quartetos Vocais Femininos da EN com Maria Beatriz, Olga Maria e Maria Fernanda Soares, e também com Maria Lemos, Olga Maria e Inah Constança, ambos ensaiados por B. Marques. O ingresso na EN lançou a sua carreira com a Orquestra Típica Portuguesa e a Orquestra ligeira da EN, sob a direcção musical de B. Marques e Tavares *Belo respectivamente, nos programas radiofónicos *Passatempo Musical*, **Serões para Trabalhadores*, *Serões para Soldados*, e.o. Participou na Festa da Rádio de 1949 no Rivoli, Porto. Efectuou o registo fonográfico de canções como *Não não e não, Não percas a esperança, Moleirinha, Ao largo, Tricot, Alcobaça*, e.o., para etiquetas como Alvorada, Columbia, Estoril, Melodia, Decca, Fonomat, Marfer e *Valentim de Carvalho. Deslocou-se a Paris a convite de Fernando Pessa, em 1950, actuando com a orquestra de salão de Paul Durand no âmbito do Plano Marshall, voltando à mesma cidade meses depois para cantar na televisão e rádio. Seguiu-se uma digressão entre Março de 1952 e 1953 ao Brasil apresentando-se nas principais rádios, televisão e salas de espectáculo de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1955, estreou-se como «atracção nacional» na Revista *Abril em Portugal* e na «peça musicada» intitulada *Bailados e cantares de Portugal* no Teatro Monumental, ambas produzidas por Vasco *Morgado. Participou em programas experimentais da RTP, marcando a sua presença na primeira emissão oficial em 1957 no programa *Canções a Granel* produzido por Francisco Mata e realizado por Raul *Ferrão. Participou, em 1967, no *Festival RTP da Canção com a canção *Não quero o mundo*, classificando-se em 3.º lugar. Em 1970, protagonizou a peça de teatro encenada por Carlos Avilez *Um Chapéu de Palha de Itália* no Teatro Experimental de Cascais. O seu estilo interpretativo, intimamente ligado ao contexto radiofónico, caracteriza-se pela clareza da dicção, pela utilização de vibratos que se seguem ao ataque a notas sustentadas, pela exploração de dinâmicas mais fortes no registo médio e agudo e por uma colocação de voz que permitia expressar alguma dramaticidade normalmente associada à letra. Ilustram esta tendência as canções *Adufe* ou *Puxa a rede*, compostas por Arlindo *Carvalho, *Toda de branco vestida* e *Barquinho moliceiro* (let. Amadeu do Vale; mús. Fernando *Carvalho), *Montanhiera* (let. Hernâni Correia; mús. Joaquim Luís *Gomes), *Cidade de Santarém* (let. António de Sousa Freitas; mús. orq. J. L. Gomes), *Portugal eterno* (let.

Silva Tavares; mús. N. e Sousa), *Beira-Baixa, Alcobaça* ou *Leiria* (let. S. Tavares; mús. B. Marques). Como outras cantoras da rádio, M. de L. Resende interpretou vários géneros e estilos musicais, constando do seu repertório no final dos anos 50 e início dos anos 60 alguns *slows*, como *Não, não e não*, de J. Bragança, *Tu não mereces*, um **fado* orquestrado de Artur **Ribeiro*, ou ainda *Terra seca*, de Ary Barroso num **arranjo* para orquestra ligeira e coro feminino ou masculino, e.o. Ao longo da sua carreira ganhou vários prémios, destacando-se o Prémio de Cançonetista no Concurso de Artistas Ligeiros da Rádio (1948), o 1.º Prémio da Canção de Sucesso (Génova, Itália, 1955) com a canção *Alcobaça*, Rainha da Rádio do concurso da revista *Flama* (1955, 1962), Rainha do Espectáculo atribuído pela revista *Plateia* (1956), 1.º e 2.º Prémios no Festival Internacional da Canção e Prémio de interpretação (Toronto, Canadá, 1966 e 1967), Maior Cançonetista Portuguesa pela Imprensa de Angola (1967), Voz Feminina do Ano em Moçambique (1968) e.o. Em 1970 foi agraciada com a Comenda da Ordem de Benemerência no Teatro Monumental por ocasião da comemoração dos 25 anos de carreira. No ano de 1995 festejou os 50 anos de carreira numa homenagem organizada pela Câmara Municipal de Alcobaça, que atribuiu o seu nome a uma rua da cidade.

Discografia: (1993) *O Melhor de Maria de Lurdes Resende*. EMI-VC; (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (1996) *Não, Não e Não*. EMI-VC.

PEDRO MOREIRA

REVISTA. Modalidade, ou subgénero, do teatro musicado, em que o texto e a música se conjugam com a coreografia e as artes plásticas num espectáculo de clave cómica [ver Teatro de revista].

LUIZ FRANCISCO REBELLO

REVISTA PORTUGUESA DE MUSICOLOGIA. Publicação musicológica com periodicidade anual. Foi fundada e dirigida por Gerhard **Doderer*, desde 1991, ano em que foi lançado o primeiro número com a chancela do Instituto Nacional de Investigação Científica, reunindo as comunicações apresentadas durante o VI Encontro de Música Ibérica (Lisboa, FCG, Out. 1989). Com o volume três (1994), passou a ser editada pela **Associação Portuguesa de Ciências Musicais*, associação que se tornou sua proprietária a partir do n.º 4-5 (1996), sendo dirigida, desde então, por Manuel Carlos de **Brito*. De âmbito internacional, a *Revista Portuguesa de Musicologia* é especializada na publicação de estudos musicológicos, realizados por investigadores portugueses e estrangeiros, destacando-se a divulgação de estudos científicos significativos, de carácter histórico ou etnomu-

sicológico e directamente relacionados com o fenómeno musical nas sociedades e culturas de expressão portuguesa.

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO

RIBAS, Tomás Emídio Leopoldo de Carvalho Cavalcanti de Albuquerque Schiappa Pectra Sousa (n. Alcacovas, Viana do Alentejo, 20 Jun. 1918; m. Lisboa, 21 Mar. 1999). Folclorista, professor, escritor, etnólogo e crítico de teatro e **dança*. Frequentou a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no curso de Ciências Histórico-Filosóficas, que abandonou, tendo sido inicialmente funcionário dos CTT, publicista e professor em colégios particulares. A sua relação com o mundo das artes, profundamente condicionada pelo ambiente familiar em que cresceu, propiciou o ingresso no **Conservatório Nacional* (CN), onde concluiu o Curso Especial de Dança (1946-1948) como aluno de Alice Tournay, Ivo Crammer e Barbara Thiel, e, mais tarde, na Universidade de Santander, Espanha, onde se diplomou em Estudos Hispânicos. A visão singular que detinha sobre cultura expressiva, e que lhe permitia aproximar e cruzar manifestações de carácter erudito com outras de origem popular, levou-o a desenvolver estudos de terreno em Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe (sempre como bolsheiro da Junta de Investigações do Ultramar), nas colónias francesas em África, bem como pesquisas documentais na Ópera de Paris, nos Archives Internationales de la Danse de Paris (em ambas enquanto bolsheiro do Instituto de Alta Cultura) e nos arquivos dos teatros líricos de Itália (subsidiadas pela **Fundação Calouste Gulbenkian*). Esteve ainda nos EUA (com o apoio do Departamento de Estado americano), em diferentes escolas de teatro e dança e institutos de antropologia cultural, destacando-se neste percurso o Actor's Studio e a Columbia University, ambos em Nova Iorque. O eclectismo da sua formação e dos seus interesses está bem patente na extensa bibliografia que publicou e que inclui materiais de carácter literário e ensaístico, colaborações regulares em inúmeros periódicos com rubricas de crítica literária, de dança e de teatro (p.ex., nos jornais *Diário de Notícias* e *A Capital* e nas revistas *Colóquio — Revista de Artes e Letras*; *Contravento — Letras e Artes*; *Mundo Literário — Semanário de Crítica e Informação Literária, Científica e Artística*; *Sisifo — Fascículos de Poesia e Crítica*; *Unicórnio/Tetracórnio — Antologias de Inéditos de Autores Portugueses Contemporâneos*, etc.), trabalhos no domínio da história e da etnografia, traduções literárias e científicas e ainda peças de teatro e bailados. Está ainda espelhada na actividade teatral que desenvolveu inscrevendo-se no movimento renovador dos anos 40 e 50, enquanto fundador



Tomás Ribas. Lisboa, c. 1970. Coleção de Alexandra Ribas.

do grupo Estrado, ao lado dos escritores e encenadores Estrela Monteiro e Armando Ventura Ferreira. Foi membro da direcção do grupo Companheiros do Pátio das Comédias (1948-1950), juntamente com o escritor e encenador António Pedro, e fez parte do Teatro (Estúdio) da Rua do Salitre (1946), do Teatro Experimental de Lisboa e do Grupo Experimental de Teatro da Rua da Fé (1952). A relação com a dança, que reconhecia como resultado da sua ascendência africana, foi marcada por uma dupla linha familiar ligada às artes. A mãe, Georgina Sousa Ribas, era professora de piano no CN e em casa do pai era frequente organizarem-se concertos de música de câmara ou recitais de poesia. Talvez por isso T. Ribas tivesse desenvolvido primeiro uma forte relação com a música, em especial com o **jazz*, antes de se decidir definitivamente pela dança. Foi professor no Centro de Estudos de Dança do Instituto de Alta Cultura (logo após ter terminado o curso do Conservatório), na Secção de Teatro do Conservatório Nacional (16 Mai. 1966 a 6 Out. 1974, leccionando Estética Teatral no curso especial de Teoria da Encenação), na Escola Superior de Teatro e na Escola de Dança do Conservatório Nacional (1989-1999, leccionando História da Dança). Orientou ainda diversos seminários e cadeiras: de Dança na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, onde foi também membro do conselho científico e orientador de estágios; de Etnografia e **Folclore* no Institu-

to de Novas Profissões (1966-1982) e na Escola Superior de Turismo do Algarve; de Teatro nas universidades de Luanda (Angola) e de Lourenço Marques (Moçambique). No domínio da acção cultural desempenhou cargos de grande responsabilidade e relevância, tendo sido arquivista e adjunto de José de Figueiredo na direcção do **Teatro Nacional de São Carlos* (TNSC) até 1974, director-adjunto do Teatro Nacional D. Maria II (1979), e delegado do ministério e da Secretaria de Estado da Cultura na Região Sul (Algarve). Em 1973 foi convidado pela direcção do **INATEL* para desenvolver um projecto de reestruturação do Gabinete de Etnografia. Nessa altura abandonou o TNSC e o lugar de professor no CN para assumir o cargo de director do Gabinete de Etnografia do INATEL, que havia sido fundado em 1935. Com a revolução de Abril de 1974, e as consequentes mudanças nos organismos públicos, o seu projecto sofreu algumas alterações pela entrada de novos directores e de novos elementos para o INATEL. Nessa altura, incompatibilizando-se com Michel **Giacometti*, então colaborador do Gabinete de Etnografia e por quem mantinha uma profunda admiração profissional, demitiu-se do cargo e instalou-se em Paris, desenvolvendo um trabalho de pesquisa sobre danças tradicionais nas antigas colónias francesas do Gabão, Senegal, Camarões e Costa do Marfim. De regresso a Portugal, ingressou na Secretaria de Estado da Cultura, passando a dirigir a Delegação da Região Sul, no Algarve, até 1986. Em Outubro do mesmo ano, a convite do INATEL, retomou o cargo de director do Gabinete de Etnografia, que manteve até 1996, pondo finalmente de pé o projecto gizado em 1973: construiu uma hemeroteca e um arquivo bibliográfico, fotográfico, filmográfico e musical ligados à etnografia e ao folclore com o intuito de oferecer aos grupos de música e de teatro um apoio documental relativamente à orientação e à formação dos grupos ou dos espectáculos que organizavam. Implementou ainda «estágios de reciclagem» para **ranchos folclóricos*, onde se oferecia formação nos diversos aspectos da cultura expressiva representados pelos grupos desde a música, dança, traje, **instrumentos* musicais, poesia, literatura popular, etc., e cursos de formação para músicos e regentes de **bandas filarmónicas* (BF). No domínio do apoio financeiro, e porque entendia que nenhum agrupamento tradicional ou folclórico poderia sobreviver sem apoio exterior, deu continuidade à política de subsídios instituída desde a fundação da FNAT e que contemplava todo o tipo de agrupamentos tradicionais e BF, assim como publicações de carácter etnográfico e folclórico. Tomás Ribas era defensor da ideia segundo a qual o rancho folclórico deve

ser um agente cultural da comunidade onde se inscreve, envolvendo o máximo possível de pessoas, defendendo o património local e promovendo acções que ultrapassem o *festival de folclore anual. Apesar de remeter o folclore para o domínio exclusivo da ruralidade, entendia que a orgânica que envolve a actividade de um grupo folclórico se confunde com a orgânica de um espectáculo e por essa razão o grupo folclórico enquanto actor é, por consequência, um criador.

Ver também: Folclorização; Políticas culturais.

Obra literária: (1959) *A dança e o ballet no passado e no presente*. Lisboa: Arcádia; (1959) *O que é o ballet*. Lisboa: Arcádia; (1961) *Danças do povo português*. Lisboa: Dir. Geral do Ensino Primário; (1961) «Introdução ao estudo das danças de Cabo Verde: Tentativa de compreensão de um fenómeno de cultura luso-tropical», sep. de *Garcia de Ota: Revista da Junta de Investigações do Ultramar* 9 (1): 115-121; (1962) «Portugal» in Adolfo Salazar (org.), *História da dança e do ballet*. Lisboa: Realizações Artis; (1962) «Portugal» in Georges Arout et al. (org.), *Dicionário do ballet moderno*. Lisboa: Realizações Artis; (1963) *A ilha do Príncipe: Breve memória descritiva e histórica*. São Tomé e Príncipe: Imprensa Nacional; (1974) *Danças do povo português*. Lisboa: ME e Ministério da Cultura-Dir. Geral da Educação Permanente; (1977) *Etnologia I*. Lisboa: FAOJ; (1978) *O teatro e a sua história*. Lisboa: FAOJ; (1980) *A dança e o ballet*. Lisboa: FAOJ; (1980) *A dança e o ballet II*. Lisboa: FAOJ; (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICLP; (1985) *Alguns aspectos originais das danças e canções tradicionais da Nazaré*. Nazaré: IPPC; (1985) *Guia de recolha de danças populares*. Lisboa: IPPC; (1993) *O Teatro da Trindade: 125 anos de vida*. Porto: Lello & Irmão.

SUSANA SARDO

RIBEIRO, Alberto Dias (n. Valongo, 29 Fev. 1920; m. 27 Jun. 2000). Cantor (tenor), actor e produtor cinematográfico. Foi um dos mais célebres artistas portugueses entre as décadas de 40 e 60, detentor de uma significativa carreira internacional e de um vasto repertório de que resultaram mais de 200 fonogramas. Começou a interpretar *canção de Coimbra aos sete anos no Café Portugal (Porto) por influência do irmão (Cristiano Ribeiro). Aos 14 anos, e na sequência da morte do pai, veio para Lisboa, onde teve a oportunidade de interpretar o *Fado Hilário* no Café Luso, prestação que lhe garantiu a contratação para actuar regularmente nesse espaço, o que viabilizou a sua profissionalização. Estudou canto com Maria Antónia Palhares e, posteriormente, com Elena Pellegrini (canto lírico). Em 1937, iniciou-se no *teatro de revista, actuando no Porto durante um ano. Já em Lisboa, continuou a trabalhar neste género teatral, e em *operetas (*Sinos de Corneville*, *Viúva alegre*, *Alvorada do amor* e *O conde de Luxemburgo*). Em 1944, foi contratado por Célia Gamez (que tinha vindo a acompanhar a sua carreira em Lisboa) para integrar uma digressão em Espanha, como figura destacada na sua Companhia de Zarzuela e Ope-

reta em peças como *Yola*, *Cinziana del Palazzo*, *Si Fausto fuera Faustina*, *Rumba a pique* e *Fin de semana*. Ainda durante esta primeira incursão internacional, estreou-se no cinema, protagonizando um dos papéis principais no filme *Un ladrón de guante blanco* (1945), e gravou em Barcelona alguns dos seus fonogramas mais conhecidos, designadamente *Marco do Correio*, *Balão, Balão*, *Olhos Negros* e *Guadiana*. Este percurso reflectiu-se em Portugal: ao regressar, foi convidado para representar na opereta *O colete encarnado* e no filme *O Homem do Ribatejo* (1946), actuando regularmente na Emissora Nacional (que entretanto o contratara). Em 1947 consolidou a sua carreira cinematográfica no filme *Capas Negras*, no qual contracenou com Amália *Rodrigues e celebrou a canção *Coimbra* (let. José *Galhardo; mús. Raul *Ferrão). Desde aí, tornou-se produtor dos filmes que viria a integrar. Mudou-se para o Brasil em 1948, onde foi contratado pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, onde interpretou música de vários países, dando particular ênfase à *música tradicional e à *música popular portuguesa. Actuou em várias cidades deste país, em diversas estações radiofónicas, na televisão, em espectáculos de *music-hall* e no teatro, onde representou em revistas da companhia de Chianca de Garcia. Por intermédio de Frederico *Valério e seu irmão, actuou em 1949 num espectáculo para o embaixador de Portugal em Nova York. O impacto que causou junto da comunidade americana desencadeou solicitações para



Capa da partitura da canção *Catraia do Porto* da autoria de Alberto Ribeiro. Edições Valentim de Carvalho, 1951. Museu Nacional do Teatro.

actuar na NBC, no Carnegie Hall e em peças musicais da Broadway. Porém, não as chegou a concretizar. A sua recusa em apresentar-se como actor brasileiro inviabilizou a sua continuação nos EUA. Entre 1950 e 1953, ano em que veio a Portugal para promover o seu filme *Rosa de Alfama*, gravou oito documentários musicais em 1950, representou no filme *Cantiga da Rua* (1950, o argumento da sua personagem foi escrito especialmente para si) e formou uma companhia artística (Feira da Rádio-Organizações Alberto Ribeiro, 1951) com a qual efectuou digressões pelas províncias ultramarinas africanas. Foi nesta altura que conheceu Elita Martos, actriz e cantora espanhola com quem se casou três anos depois e que contracenou consigo no filme *O Homem do Dia* (1958). Depois de um grande espectáculo no Estádio do Maracanã organizado pelo Centro de Turismo Português a favor dos combatentes de Angola, regressou a Portugal em 1964, tendo actuado na reposição da opereta *Nazaré*. Desiludido com a falta de reconhecimento dos artistas portugueses pela indústria de espectáculos, decidiu terminar a sua carreira artística e dedicar-se aos negócios pessoais e à família. A sua última actuação teve lugar num estádio de futebol em Pretória (1970), onde actuou para mais de 50 000 espectadores.

Obra musical: **Cinema:** *Capas Negras* (1947) (Armando Miranda) [composição de algumas canções do filme]; *O Caçula do Barulho* (1949) [composição de algumas canções do filme]; *A Beleza do Diabo* (1951) [composição de algumas canções do filme]; *Ai Vem o Barão* (1951) [composição de algumas canções do filme]; *Rosa de Alfama* (1953) (Henrique Campos) [composição de algumas canções do filme]; *Eva no Brasil* (1956) [composição de algumas canções do filme].

Discografia: (1961) *Alberto Ribeiro Canta*. VDD [EP]; (1964) *Mondego Sonhador*. DEC [EP]; (1965) *Alberto Ribeiro*. DEC [EP]; (1978) *Os Maiores Sucessos de Alberto Ribeiro*. DEC [LP]; (1984) *O Melhor de Alberto Ribeiro*. EMI-VC [LP]; (1985) *Saudade*. EMI-VC [LP]; (1994) *O Melhor de Alberto Ribeiro*. MOV.

Filmografia: **Filmes de ficção e documentários:** *Um Homem do Ribatejo* (1946) (Henrique Campos); *Capas Negras* (1947) (Armando Miranda); *Cantiga da Rua* (1950) (Henrique Campos); *Rosa de Alfama* (1953) (Henrique Campos); *O Homem do Dia* (1958) (Henrique Campos); *A Canção da Saudade* (1964) (Henrique Campos).

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

RIBEIRO, António Pinto da Silva (n. Lisboa, 2 Mar. 1956). Ensaísta, professor e programador de eventos culturais. Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1981) e mestre em Ciências da Comunicação pela UNL-FCSH (1995), publicou os seus primeiros ensaios sobre *dança no semanário *Expresso* (1987-1993). A sua actividade de crítico acompanhou a emergência da «nova dança portuguesa», dando um indubitável contributo para a divulgação deste movimento e para a renovação da linguagem da crítica e da história da dança em Portugal, habilitada conceptual e teo-

ricamente a dar conta das características desta nova corrente. Entre 1988 e 1990 foi assistente de direcção do *ACARTE, colaborando directamente com Madalena *Perdigão. Enquanto director artístico da *Culturgest, desde 1993, tem sido autor de uma programação cultural inovadora e particularmente atenta às vertentes contemporâneas das artes e do conhecimento. Tem leccionado em vários departamentos universitários nas áreas da Estética, Dança, Teorias da Cultura e da Gestão de Actividades Culturais. Em final do século escrevia regularmente no jornal *Público*.

Ver também: Políticas culturais.

Obra literária: (1988) «A experiência e as artes do corpo», *Revista de Comunicação e Linguagem* 6/7: 227-230; (1989) «Dança»; «Torções» in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Presença; (1990) «Às vezes a dança hospeda a literatura», *Ler* 2: 54-56; Ribeiro, António Pinto; Sasportes, José (1991) *História da dança*. Lisboa: INCM; (1991) «Madalena Victorino: La fascination des lieux», *Alternatives Théâtrales* 39: 64; (1991) «Vera Mantero: L'art comme exorcisme», *Alternatives Théâtrales* 39: 70; (1993) *A dança da idade do cinema*. Porto: Ed. Fundação de Serralves; (1994) «A dança americana em Portugal, 1955-1993: Uma arqueologia da mestiçagem», *Colóquio-Artes* 101 (Abr.-Jun.): 54-65; (1994) *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Vega; (1996) *Por exemplo, a cadeira*. Lisboa: Cotovia; (1997) «Bill T. Jones: Voltemos à arte», *Revista Belém* 1 (Primavera): 106-114; (1997) *Corpo a corpo*. Lisboa: Cosmos; (1997) «Portuguese Contemporary Dance», *Portugal at Its Best*. Lisboa: Ed. Sociedade Portugal-Frankfurt; (1999) «Artes sem revolução» in *Dicionário do 25 de Abril*. Lisboa: CL; (2000) *Ser feliz é imoral?* Lisboa: Cotovia.

MARIA JOSÉ FAZENDA

RIBEIRO, Artur Joaquim de Almeida (n. Porto, 5 Ago. 1923; m. Lisboa, 14 Abr. 1988). Autor de letras, cantor e compositor. Tendo começado a sua carreira no domínio da *música ligeira, enveredou em 1966 para a composição de repertório de *fado. Em 1940 fixou-se em Lisboa e começou a cantar em *bailes e *festas de bairro. No mesmo ano começou a actuar na *rádio (Clube Radiofónico de Portugal, Rádio Peninsular, Emissora Nacional, Rádio Clube Português e Rádio Graça), em programas como **Serões para Trabalhadores*, *Passatempo APA* e *O Comboio das Seis e Meia*. Compôs a sua primeira canção, *Quero viver beijando*, por volta de 1942 (let. e mús.). Profissionalizou-se em 1944, actuando na Esplanada da Voz do Operário. A partir de 1945 participou em diversas *revistas. Devido a dificuldades financeiras aceitou trabalhar como vocalista (no Casino Estoril, 1947-1948, e em *boîtes* de Lisboa, 1949-1952, chegando a dirigir o Arcádia em 1952). A partir daí interagiu com Tony *Amaral, *Max (com quem compôs algumas canções — *Nem às paredes confesso*, *Vielas de Alfama*, *Bate o pé*, e.o.) e a Orquestra Tropical Boys, e.o. Nos Jogos Florais de 1950 ganhou os seus primeiros prémios: Prémio da



Capa da partitura do fado *A Rosinha dos Limões*, da autoria de Artur Ribeiro. Edições Sassetti, 1954. Museu Nacional do Teatro.

Canção com *Canção da Beira* (com a qual ganhou também o prémio da melhor composição). Desde então ganhou inúmeros prémios (Portugal e Espanha). Em 1951 compôs e escreveu a letra de uma das suas canções mais mediatizadas, *A Rosinha dos Limões*, e, em 1954, fez a música com João *Nobre e Miguel de Oliveira para a *opereta do mesmo nome (TAP) com Hermínia *Silva e Maria Adelina como protagonistas. Em 1953, gravou as suas primeiras canções em Madrid para a editora Ibéria e trabalhou na Rádio Nacional de Espanha. Nesse período os seus fonogramas alcançaram um elevado sucesso comercial (em especial com *A fonte das sete bicas*, 1954). Em 1957 começou a actuar na RTP, onde participou em diversos programas (*Melodias de sempre*, e.o.). Em 1958 começou a participar em diversos *festivais em Portugal e Espanha (I Festival da Canção Portuguesa, *Festival RTP da Canção de 1964 — apresentando a canção *Para cantar Portugal*, interpretada por António *Calvário, e.o.). Em 1961 voltou a gravar canções em Espanha (versões em português e castelhano) orquestradas por Augusto Algueró. Em 1963, estreou-se como actor e compositor para *cinema no filme *O Miúdo da Bica*. Fixou-se em Espanha entre 1966 e o início da década de 1970, trabalhando como director artístico e cantando fado num restaurante madrileno chamado Restaurante Fado. Durante os anos 1970 regressou a Lisboa, onde se afirmou enquanto fadista e actuou em

várias casas de fado até c. 1980: Fragata Real, Kaverna, Taverna d'El Rey, e.o. Actuou em países europeus e das Américas. Alguns dos compositores que musicaram versos seus foram Tavares *Belo, Nóbrega e *Sousa, Ferrer *Trindade, Jorge *Machado e José Maria Antunes. Os seus mais destacados intérpretes foram Rui de Mascarenhas, Francisco *José, Maria Amélia Canossa, Max, Simone de *Oliveira, Fernando *Farinha, Tristão da *Silva, Carlos *Ramos, *Rodrigo, Amália *Rodrigues, e.o. Tem c. 1000 letras e 70 composições registadas na *Sociedade Portuguesa de Autores. As suas composições seguem os moldes da canção ligeira portuguesa da época. Escreveu letras numa linguagem acessível que incidem sobre temáticas como o amor, fado, Lisboa, Porto, província (norte a sul de Portugal), cidades estrangeiras (Paris, Palma de Maiorca, Luanda, Sevilha), ciganos, esoterismo, sociedade, desporto (Benfica, Sporting), saudade,



Artur Ribeiro. Serviço Museológico e Documental da RTP.

revolta, desespero, e.o. Alguns exemplos das suas interpretações mais marcantes são: *Rosinha dos Limões* (fado moderato, 1952), *Nem às paredes confesso* (fado-canção, 1955), *A fonte das sete bicas* (bailinho, 1952), *Sete saias e Pauliteiros de Miranda* (chula/rabela, 1958 e 1963), *Cachopa do Minho* (vira, 1952), *Meu Porto* (bolero, 1952), *Chá chá chá em Lisboa* (cha-cha-chá, 1956), *Fado rock* (rock, 1957), *Sol do Alentejo* (canção ligeira, 1957), *Canção ao Porto* (foxtrote, 1960), *Fiz leilão de mim* (fado-canção, 1967), *Eu nasci amanhã* (*Fado Joaquim Campos*, 1971).

Obra musical: Bailinho: *A fonte das sete bicas* (1952) [reg. SPA, 1952]; *Maria vai com as outras* (1955) [reg. SPA, 1955]; *Vai tu* (1956) [reg. SPA, 1956]; *Bailinho das couves* (1957) [reg. SPA, 1957]; *A Micas namora-deira* (1958) [reg. SPA, 1958]; *Baila Zê* (1970) [reg. SPA, 1970]. **Bolero:** *Meu Porto* (anos 1950) [reg. SPA, 1952]; *Não adivinhas* (anos 1950) [reg. SPA]; *Senhora do seu nariz* (1955) [reg. SPA, 1955]. **Fado:** *Horas paradas* (1949) [reg. SPA, 1949]; *A Rosinha dos Limões* (1952); EN. Lisboa, 1952, SST [reg. SPA, 1951]; *Tu não mereces* (1952) [reg. SPA]; *Adeus Mouraria* (1953). Lisboa, SST, 1953 [reg. SPA, 1952]; *Maria da Graça* (1953). Lisboa, 1953, SST [reg. SPA, 1952]; *Fado corrido* (1954) [reg. SPA, 1954]; *Loiras tranças* (1955). Lisboa, 1955, SST [reg. SPA, 1953]; *Longe da vista* (1956) [reg. SPA, 1956]; *Antes só* (1957) [reg. SPA, 1957]; *O fado de ser fadista* (1957) [reg. SPA, 1957]; *Anda o fado noutras bocas* (1958) [reg. SPA, 1958]; *Nunca me deixes* (1958) [reg. SPA]; *Estranho mundo* (1970) [reg. SPA]. **Marcha:** *Só vou com você se eu quiser* (1949) [reg. SPA, 1949]; *Quem não viu Lisboa* (1968) [reg. SPA]. **Outros géneros:** *Quero viver beijando* (1942); *Balança mas não cai* (anos 1950) [reg. SPA]; *Vamos Maria* (anos 1950) [reg. SPA]; *Canção da Beira* (1952). Lisboa, 1952, SST [reg. SPA, 1952]; *Cachopas do Minho* (1954). Lisboa, 1955, SST, [reg. SPA, 1954]; *Chuva em Abril* (1956) [reg. SPA, 1956]; *Sol do Alentejo* (1957) [reg. SPA, 1957]; *Quando nada acontece* [reg. SPA, 1958]; *Sete Saias* (1958) [reg. SPA, 1958]; *Sou da Beira* (1958) [reg. SPA,

1958]; *Natal em Portugal* (1963) [reg. SPA, 1963]; *Douro arriba* (1964) [reg. SPA].

Bibliografia: Parte do espólio de Artur Ribeiro na posse de Regina Gonçalves: s.a. (1963) *Album da canção* Ano 1 (10), Dez. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.

Discografia: (1958) *Cha-Cha-Cha P'ra Namorar*. HMV-EMI [EP]; (1961) *4 Éxitos de Artur Ribeiro*. PHI [EP]; (1961) *Éxodo / Amor em Palma de Maiorca / Uma Noite no Paiz das Maravilhas / O Mar Num Cesto*. PHI [EP]; (1961) *No Dia dos Teus Anos / Sol do Alentejo / Lisboa à Meia Noite / Quando nada Acontece*. ALV-RT [EP]; (1963) *Canções de Natal*. ALV-RT [EP]; (1973) *Eu Nasci amanhã / Deus É Poeta / Barqueiro das Estrelas / O Meu Coração Parou*. Tagus-TCL [EP]; (1993) *Rosinha dos Limões*. Estoril; (1997) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (2000) *Clássicos da Renascença*. MOV; (2000) *Porto 2001: Capital Europeia da Cultura*. Estoril.

RITA JERÓNIMO E REGINA AGUILAR GONÇALVES

RIBEIRO, Fernando Martinho Cordeiro (n. Tremez, 3 Mar. 1935). Acordeonista, compositor e orquestrador. Aprendeu *concertina de forma autodidacta aos cinco anos. Dois anos mais tarde mudou-se com a família para Lisboa, onde teve aulas particulares de teoria musical, *acordeão de teclas e piano. Aos dez anos, foi incentivado por Vitorino *Matono a mudar para acordeão de botões, tendo começado então a actuar em *bailes, actividade profissional que manteve durante os dez anos seguintes. O seu primeiro fonograma (disco de 78 rpm) foi editado pela *Valentim de Carvalho em 1946, incluindo uma valsa e um *corridinho de sua autoria. Conheceu Fernanda *Guerra em 1948, altura em que com esta iniciou uma colaboração artística que configurou o percurso artístico de ambos. Contraíram matrimónio em 1955 e começaram a apresentar-se como Duo Fernando Ribeiro e Fernanda Guerra, tendo atingido grande projecção nacional e internacional. Fernanda Guerra executava a melodia enquanto

F. Ribeiro tocava variações e *contracantos. Ainda em 1955 actuaram em Goa, Damão e Diu, a convite do Ministério da Defesa, e no Médio Oriente (Líbano, Síria, Jordânia e Egipto). No início da década de 60, F. Ribeiro adquiriu um acordeão electrónico, o primeiro importado para Portugal, passando a utilizar este instrumento quando actuava em duo, valorizando a sua interpretação através dos recursos tímbricos do instrumento. Um importante ponto de viragem na carreira de ambos deu-se em 1961, quando começaram a actuar no Restaurante Folclore (Lisboa), tendo aí desenvolvido uma actividade profissional durante 11 anos, acompanhando cantores de maior relevo no panorama



Duo Fernando Ribeiro e Fernanda Guerra, c. 1960. Fotografia cedida pelo biografado.

musical da altura como Tony de *Matos, Francisco *José, Paula Ribas, Maria José *Valério, Maria de Lurdes *Resende e Carlos do *Carmo. Nesse espaço conheceram empresários de espectáculo que lhes proporcionaram contratos no estrangeiro (Austrália, Bélgica, Canadá, Dinamarca, EUA, Holanda e Suécia), onde actuaram em teatros, casinos, *nightclubs* e hotéis. Nesse período destacam-se as actuações em Monte Carlo para os príncipes do Mónaco (1966), juntamente com Maria Teresa de *Noronha e o *Duo Ouro Negro, em Estocolmo no Sarau de Gala Colectivo do Ano Internacional do Turismo para a princesa Cristina da Suécia (1967) e, no mesmo ano, em Paris no Teatro Olympia, em conjunto com Amália *Rodrigues, Simone de *Oliveira e Carlos *Paredes, e.o. O duo participou na Gala Hispanoportuguesa em Torremolinos (1971), actuando em conjunto com *Tonicha, A. Rodrigues, Paulo de *Carvalho e C. Paredes, e.o., e fez *tournées* pelo Brasil (1968, 1975-1977 e 1982). Em 1986, após uma *tournee* de três meses pela Austrália, o duo apresentou-se pela primeira vez no *teatro de revista, como atracção principal. Entre 1987 e 1996, F. Ribeiro trabalhou no Teatro Maria Vitória como compositor, arranjador e ensaiador dos actores, findando o duo que mantinha com a esposa. Em paralelo com o duo, F. Ribeiro prosseguiu a sua carreira como solista, embora com menos intensidade. Adquiriu um acordeão com *bassetti* (três filas de baixos adicionais num total de cinco oitavas), instrumento que se adequa à interpretação de *música erudita, no âmbito da qual conquistou vários prémios (Troféu Mundial de Acordeão, Calais, França, 1967; Certámen Internacional de Acordeón Ciudad de Irún, categoria profissional, 1974, 3.º lugar na categoria Sénior, no XX Troféu Mundial de Acordeão, Trencianske Teplice, Checoslováquia, 1970). O seu repertório incluía peças de concerto para acordeão (de Félix Fugazza, Adamo Volpi, Luciano Fancelli, V. Melochi) e adaptações de repertório escrito para outros instrumentos (*Tocata e fuga em ré menor* de J. S. Bach, e.o.). Neste período, actuou em Angola juntamente com Carlos do Carmo, António *Chaiinho e Pedro *Osório. Actuou a solo e em duo em mais de 120 programas da RTP (1957-1986) e participou em programas de televisão nos países onde actuou. Apresentou-se com a Orquestra Ligeira da Emissora Nacional e participou em mais de uma centena de programas na mesma emissora (1957-1974). Gravou mais de 50 fonogramas (15 como solista e os restantes com F. Guerra) em Portugal, Espanha, EUA e Austrália, incluindo adaptações de música erudita e composições de sua autoria no âmbito da *música popular e do *folclore. Compôs centenas de obras para acordeão e pa-

ra o teatro de revista e fez numerosos *arranjos e orquestrações para outros intérpretes.

Discografia: Ribeiro, Fernando; Guerra, Fernanda (s.d.) *Corridinho Virtuoso*. RAPS [LP]; Ribeiro, Fernando; Guerra, Fernanda (s.d.) *Dona Alfama*. RAPS [LP]; Ribeiro, Fernando; Guerra, Fernanda (s.d.) *Velha Marcha de Benfica*. RAPS [LP].

CARLA NUNES

RIBEIRO, Gerardo António Kimpel (n. Porto, 25 Out. 1950). Violinista e professor. Iniciou os estudos musicais com quatro anos de idade sob orientação do seu pai (violinista) e da sua mãe (pianista), ambos músicos amadores. Entre 1956 e 1965 estudou violino a título particular com Carlos Fontes (1956-1960), concluindo o curso superior de Violino no *Conservatório de Música do Porto, na classe do mesmo professor (1960-1965). Nesse ano, partiu para Lucerne (Suíça) com uma bolsa da *Fundação Calouste Gulbenkian, de modo a aprofundar os seus estudos de violino com Walter Pysztawsky e Rudolf Baumgartner (Conservatório de Música de Lucerne, 1965-1967). Entre 1967 e 1973, estudou com Ivan Galamian, Paul Makanowitzky e Felix Galimir na Julliard School (Nova Iorque). Efectuou o seu primeiro concerto como solista em 1960 com a Orquestra Sinfónica do Porto, tendo participado em vários *festivais de música em Portugal e na Suíça. A sua actividade profissional divide-se entre o ensino (professor de Violino na Florida State University, 1978-1983; Eastman School of Music, 1983-1986; Northwestern University, desde 1986) e a carreira de violinista. Enquanto solista, apresentou-se com as orquestras sinfónicas de Filadélfia e Montreal, as orquestras nacionais de Taiwan e Bélgica, a Orquestra da Rádio de Paris, as orquestras de Hilversum (Holanda) e de Hannover (Alemanha), a Orquestra da Rádio de Berlim, a Orquestra Nacional do Porto, a *Orquestra Gulbenkian e a *Orquestra Sinfónica Portuguesa, e.o. Das suas apresentações destacam-se a participação no Malboro Music Festival (1970), onde tocou com Rudolf Serkin e trabalhou com Pablo Casals, e a sua participação no Festival Internacional de Música de Lucerne em 1974. Integrou agrupamentos de câmara, dos quais se destacam o Chagall Ensemble, 1993-1995; duetos com Pedro *Burmester, desde 1985; duetos com António *Rosado, desde 1995, e.o. Exerceu igualmente as funções de director artístico do Instituto Internacional de Música de Câmara de Munique (1982-1986). Realizou várias gravações, entre as quais a integral das sonatas para violino de Brahms, concertos para violino de Tchaikowsky, Brahms, Mendelssohn, e.o. Ao longo da sua carreira obteve vários prémios em concursos internacionais, como o Concurso Paganini (Génova, 1972), *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta (Lisboa,

1973) e Concurso Maria Canals (Barcelona, 1975). Em 1999 foi-lhe atribuído, pela Presidência da República, o grau de comendador da Ordem do Infante D. Henrique.

Discografia: Northwestern University Symphony Orchestra; Yampolski, Victor (dir.); Ribeiro, Gerardo (vl.) (1993) *Szymanowski: Concerto para Violino e Orquestra op. 35 n.º 1*. Northwestern University; Orquestra Metropolitana de Lisboa; Burmester, Pedro (pf.); Ribeiro, Gerardo (vl.); Moura, Miguel Graça (dir.); (1995) *In Concert: Vol. 2: Mendelssohn: D Minor Double and Violin Concertos*. EMI-VC; Orquestra Metropolitana de Lisboa; Lima, Paulo Gaio (vlc.); Burmester, Pedro (pf.); Ribeiro, Gerardo (vl.); Chaves, Ana Bela (vla.); Moura, Miguel Graça (dir.) (1995) *In Concert: Vol. 3: Beethoven: Triple Concerto — Mozart: Sinfonia Concertante*. EMI-VC; Orquestra Metropolitana de Lisboa; Moura, Miguel Graça (dir.) (1995) *In Concert: Vol. 4 & 5: Richard Strauss: Complete Concertante Works*. EMI-VC; Burmester, Pedro (pf.); Ribeiro, Gerardo (vl.) (1998) *Beethoven: Sonatas para Violino e Piano Op. 30, n.º 2, 7, 9*. RCA Classics; Orquestra Metropolitana de Lisboa; Moura, Miguel Graça (dir.) (1998) *Schumann: Concerto para Violino e Orquestra; Fantasia*. RCA Classics. Radio Philharmonie Hannover des NDR; Moura, Miguel Graça (dir.); Ribeiro, Gerardo (vl.); Lima, Paulo Gaio (vlc.) (1998) *Brahms: Concerto para Violino e Orquestra; Duplo Concerto para Violino e Violoncelo*. RCA Classics; Ribeiro, Gerardo (vl.); Rosado, António (pf.) (1998) *Brahms: Integral das Sonatas para Violino e Piano*. RCA Classics; Ribeiro, Gerardo (vl.).

HUGO SILVA

RIBEIRO, Hugo Alves Fernandes (n. Vila Real de Santo António, 7 Ago. 1925). Técnico de som. Um dos mais importantes protagonistas da gravação sonora em Portugal, desenvolveu uma carreira de mais de 50 anos na empresa *Valentim de Carvalho (VC). Fixou-se em Lisboa em 1944 e ingressou na VC no ano seguinte, onde começou a trabalhar na secção de partituras. Posteriormente passou para a secção de discos e, ainda no final da década de 40, começou a gravar (rábulas e números de *revista) sob a orientação de Júlio Cunha, funcionário da empresa que em 1926 fez as primeiras gravações para edição comercial da empresa utilizando gramofones/gravadores de disco. Na década de 50 sucedeu a J. Cunha enquanto operador de gravação, fazendo gravações nas próprias instalações da empresa (Rua Nova do Almada), no Clube Estefânia e, posteriormente, no Teatro Taborda (Costa do Castelo, Lisboa), alugado pela empresa e adaptado para a gravação. Trabalhou com as várias tecnologias e procedimentos de gravação à medida que estes foram adoptados pela empresa: gravação em disco de 78 rpm até 1955, gravação em fita magnética — monofónica (1955-1963), estereofónica (1963-1970) e multipista (oito e 16 pistas de 1970-1980) —, tecnologia que atingiu as 24 pistas durante a década de 80. Adoptou formas próprias de captação por forma a reduzir ao mínimo a interferência na prática interpretativa de cantores e instrumentistas. O cuidado no

processo de gravação e o equilíbrio entre voz e instrumentos acompanhadores redefiniu novos padrões na qualidade da gravação musical na produção fonográfica portuguesa, o que é especialmente visível nas gravações de *fado que constituíram parte relevante do catálogo da editora. Efectuou grande parte das gravações de Amália *Rodrigues, para a editora, as primeiras em 1952 — que dariam origem ao LP *Amália no Café Luso* (1974) — até às de finais da década de 80 (*Obsessão*, 1990). No domínio do fado e da *guitarra, destacaram-se ainda as gravações de Alfredo *Marceneiro (*The Fabulous Marceneiro*, 1960) e de Carlos *Paredes (*Guitarra Portuguesa*, 1967; *Movimento Perpétuo*, 1971, e.o.). As gravações de *música tradicional e de *ranchos folclóricos que, na década de 50, realizou no Norte do país, serviram de referência para muito do repertório posteriormente gravado por A. Rodrigues. Com a morte de Pozal Domingues (1965), que no início da década de 60 colaborava com a editora na gestão de repertório e promoção de fonogramas, passou a desempenhar essas funções em colaboração com Rui Valentim de Carvalho. A partir de 1966 manteve uma colaboração próxima com Mário Martins. Em meados da década de 60 passou a trabalhar nos estúdios da VC em Paço de Arcos, numa altura em que a sonoridade dos instrumentos eléctricos dos *conjuntos de *pop-rock trouxeram novas exigências tímbricas e dinâmicas ao processo de captação e mistura. Entre os numerosos músicos que gravou destacaram-se *Duo Ouro Negro, *Quarteto 1111, Hermínia *Silva, *Petrus Castrus, *Tantra, *Banda do Casaco, *Trovante e, no início da década de 80, os protagonistas do movimento de expansão do *rock português: *UHF, Rui *Veloso, *GNR, Grupo de Baile, António *Variações e Lena d'Água. Colaborou ainda na captação de som para *cinema, na dobragem de diálogos e na mistura do «som de referência» de vários filmes, entre os quais *Belarmine* (Fernando Lopes, 1964), *O Cerco* (António da Cunha Teles, 1970) e *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971). Também para a RTP, foi o responsável pela gravação do som de várias edições do *Festival RTP da Canção e de muitas *canções que concorreram a este certame. Entre as suas últimas gravações conta-se o fonograma de C. Paredes *Na Corrente* (1996). No final do século iniciou o processo de conversão para suporte digital (CD) de parte do espólio da editora VC, constituído por c. 4000 bobinas para a reconstituição do arquivo da editora, parcialmente destruído no incêndio do Chiado de 1988, trabalho fundamental para a história do património fonográfico nacional.

ANTÓNIO TILLY E HUGO SILVA

RIBEIRO, Lourenço Alves (n. Coutins, Caldas de Vizela, 6 Nov. 1899; m. Lisboa, 15 Jul. 1993). Regente de *banda militar, professor, compositor e trombonista. Iniciou a sua aprendizagem musical com o pai, João Alves Ribeiro (músico filarmónico). Aos nove anos, ingressou na Filarmónica Vizelense (Caldas de Vizela), onde permaneceu durante dez anos, tendo tocado vários instrumentos (*saxhorn* alto, cornetim, trombone, saxofone, clarinete, bombardino e contrabaixo de sopro). Em 1919 alistou-se como voluntário no Regimento de Infantaria n.º 32. Como músico militar, percorreu todos os postos da classe de sargento entre 1920 e 1930. Em 1931 concluiu o curso de Trombone na *Escola de Música do Conservatório Nacional (CN). Como subchefe, foi solista em bombardino na *Banda Sinfónica da GNR, onde posteriormente, como alferes, tenente e capitão, desempenhou o cargo de chefe de banda (1931-1959). Foi promovido a major-inspector das Bandas e Fanfarras das Forças Militares e Militarizadas, cargo que ocupou de 1959 até passar à reserva, por limite de idade, em 1961. Como major-inspector de Bandas dirigiu concertos no Pavilhão dos Desportos, no *Coliseu dos Recreios de Lisboa e na Praça de Touros do Campo Pequeno e presidiu a uma comissão de chefes de banda que pretendia, e.o. objectivos, criar condições para o desenvolvimento da indústria de *construção e reparação de instrumentos musicais. Quando, em 1937, o ministro da Defesa Nacional (Santos Costa) extinguiu, por decreto, 24 bandas militares, onde a Banda da GNR recrutava alguns músicos que mais se destacavam, criou o quadro de «aprendizes de música para a Banda da GNR», que permitiu a integração de jovens músicos (maioritariamente adolescentes) nesse agrupamento, muitos deles recrutados em *bandas filarmónicas. Foi professor externo de Harmonia, Acústica e História da Música no CN e, enquanto militar, preparou futuros chefes de banda, entre os quais Manuel da Silva *Dionísio e Carlos Soares Oliveira. Preocupou-se com a renovação do repertório e organizou a adaptação e transcrição de novas obras para banda militar. A sua acção como maestro da Banda Sinfónica da GNR foi determinante para o aumento da qualidade e prestígio que esta adquiriu a partir dos anos 50. Entre muitas condecorações que lhe foram atribuídas destacam-se as insígnias de cavaleiro da Ordem Militar de Avis e cavaleiro da Ordem Militar de Santiago da Espada (Julho de 1948).

Obra musical: *Marcha militar*: 6 de Janeiro; *Canção do legionário*; *Canção do Soldado da G. N. R.*; *Canção do soldado português*; *Canção n.º 2* (s.d.); *Canção n.º 3* (s.d.); *Desfile da G. N. R.* (s.d.); *Guarda Nacional Republicana* (s.d.); *Motorizados* (s.d.); *O 28 de Maio*; *O desfile de infantaria*; *O S. João de 1934*; *Olivença*; *Recuerdo de Vigo*; *Se...Tubal «O Fadista»*; *Traquinas*.

MARIA JOÃO VASCONCELOS

RIBEIRO, Luís da Silva (n. Angra do Heroísmo, 4 Dez. 1882; m. 25 Fev. 1955). Etnógrafo. Completou o ensino secundário (1902) no Liceu D. João de Castro em Angra do Heroísmo, licenciando-se em Direito pela *Universidade de Coimbra (1907). De regresso à ilha Terceira, exerceu a advocacia, dedicando-se simultaneamente à investigação sobre a história, a geografia e a etnografia dos Açores, tendo publicado os resultados da sua pesquisa em periódicos locais (*Insulana* e *Revista do Instituto Cultural da Ilha Terceira*). Paralelamente, dedicou-se à música (integrando a Orquestra Filarmónica de Angra, como violinista e violoncelista), à poesia e ao ensino, leccionando as disciplinas de História, Geografia, Português e Canto Coral no Liceu D. João de Castro, em Angra do Heroísmo. Fundou e presidiu o Instituto Histórico da Ilha Terceira (1943-1955). A sua vasta obra constitui um importante contributo para o conhecimento da etnografia açoriana e alguns dos seus artigos contribuíram para a síntese e divulgação da cultura expressiva das ilhas.

Obra literária: (1950) *Olaria terceirense*. Angra do Heroísmo: Tip. Andrade; (1953) *Gravação de música popular*. Angra do Heroísmo: Tip. Andrade [sep. do 11.º vol. do *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*]; (1954) *Etnografia terceirense: A roda de fiar: A candeia, o moinho de mão*. Angra do Heroísmo: Tip. Andrade; (1954) *O cigarro de folha de milho*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira; (1955) *A dança do pau de fitas*. Angra do Heroísmo: Tip. Andrade [sep. do 13.º vol. do *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*]; (1957) *Influência portuguesa no adagiário gaúcho*. Rio Grande do Sul: Comissão Nacional de Folclore do I.B.E.C.C.; (1982-1996) *Obras*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira/Secretaria Regional da Educação e Cultura; (s.d.) *Contribuições à etnografia açoriana: Moinhos de mão na ilha Terceira*. s.l.: s.e.

Bibliografia: AAVV (1982) *In memoriam de Luís da Silva Ribeiro*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura; Cortes-Rodrigues, Armando (1955) «Dr. Luís da Silva Ribeiro», *Insulana* 11 (2.º Sem.): 390-392; Id. (1955) «Mortos ilustres», *Insulana* 11 (1.º sem.): 242-243.

ANA GAIPO

RIBEIRO, Mário Luís de Sampaio (n. Lisboa, 4 Dez. 1898; m. Lisboa, 13 Mai. 1966). Musicólogo, pedagogo, crítico de música, regente coral e compositor. Estudou piano, violoncelo e harmonia no *Conservatório Nacional (entre 1915 e 1919), onde foi aluno de David de *Sousa (Violoncelo), Marcos Garin (Harmonia) e António Costa Reis (Piano). Frequentou igualmente o Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras, mas ingressou, sem terminar a licenciatura, na função pública, onde viria a apresentar-se, no fim da vida, na categoria de chefe de secção da Direcção-Geral da Contabilidade Pública. Plenamente integrado na hierarquia cultural e artística do Estado Novo, em cujo seio ascenderia a inspector de Canto Coral da *Mocidade Portuguesa, presidente do *Sindi-



Mário de Sampaio Ribeiro. Salão de Festas do jornal O Século. Lisboa, 26 Abr. 1947. Fundo documental do jornal O Século. Centro Português de Fotografia.

cato Nacional dos Músicos e procurador à Câmara Corporativa, assumiu contudo, como crítico musical, posições públicas firmes contra a situação de privilégio concedida a Rui *Coelho no panorama institucional da ópera portuguesa nos anos 30 e 40, publicando, designadamente, um opúsculo crítico sobre a oratória *Fátima* daquele compositor. A sua produção musicológica iniciou-se em 1932 com um ensaio sobre o compositor setecentista António Pereira de Figueiredo, prosseguindo durante mais de três décadas com sucessivos estudos sobre as escolas e personalidades mais relevantes da música em Portugal dos sécs. XVI-XVIII, que foi publicando em revistas como *Ocidente*, *Brotéria*, *Biblos* ou *Olisipo*. Interesrou-se muito particularmente pela figura de D. João IV, publicando fac-símiles comentados dos tratados teórico-musicais deste soberano e dedicando longos anos de pesquisa a um estudo aprofundado da Biblioteca Real de Música, que a morte não lhe permitiu concluir. Produziu igualmente numerosos trabalhos de investigação sobre compositores como Carlos Seixas, Marcos Portugal ou Joaquim Casimiro Júnior. Fundou em 1941 o coro Polyphonia-Schola Cantorum, associação de amadores dedicada especialmente à música antiga e à canção tradicional portuguesa, com o qual se apresentou em mais de 250 concertos. Deve-se ainda à intervenção desta associação cultural a recuperação e a doação à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra de uma parte significativa do espólio musical polifónico do Mosteiro de Santa Cruz. Publicou na Série Azul dos *Cadernos de Repertório Coral Polyphonia*

várias primeiras edições modernas de obras polifónicas portuguesas dos sécs. XVI-XVII, e dedicou a Série Amarela da mesma colecção a versões harmonizadas de sua autoria de canções tradicionais de várias regiões do país, continuando ambas as séries a constituir uma das bases do repertório dos nossos grupos corais amadores [VER Coros]. Editou igualmente, na colecção Ópera, largas dezenas de libretos do repertório operático internacional, com tradução portuguesa e comentários introdutórios da sua responsabilidade. A sua obra ensaística é fortemente afectada pelas limitações da sua formação musicológica autodidáctica, que o impediram, com frequência, de perspectivar adequadamente a realidade musical em Portugal no contexto europeu e o conduziram a uma avaliação desenquadrada e muitas vezes anacrónica das determinantes locais face às grandes correntes histórico-estilísticas internacionais em que se filiam. Por outro lado, as suas convicções ideológicas marcadamente conservadoras, próximas da tradição maurrasiana e do ideário do Integralismo Lusitano, levaram-no a adoptar como perspectiva de fundo da sua abordagem histórica a identificação da polifonia sacra dos sécs. XVI e XVII e da canção tradicional como únicas bases autênticas de uma suposta «identidade musical portuguesa», que teria sido depois comprometida irremediavelmente com o advento do liberalismo. A aplicação apaixonada e voluntarista desta construção puramente ideológica obrigou-o a distorcer constantemente, de forma arbitrária, por vezes mesmo até à caricatura, o significado histórico real dos objectos de estudo em que recaíam as suas simpatias ou antipatias políticas apriorísticas, como sucedeu com a sua sobrevalorização irrealista da projecção europeia de D. João IV como teórico, a sua apologia aberta da prisão de Damião de Góis pelo Santo Ofício ou a sua rejeição liminar da música portuguesa do séc. XIX em nome dos princípios da latinidade católica. Contudo, a profunda erudição musical que foi acumulando no decorrer de uma longa carreira de investigação original e registando numa vasta bibliografia, no final do século de difícil acesso, faz de muitos dos seus trabalhos um objecto de consulta obrigatória para qualquer nova abordagem dos mesmos temas. Foi sócio da Associação dos Arqueólogos Portugueses, académico de número da Academia Portuguesa da História e condecorado com o grau de grande-oficial da Ordem de Santiago da Espada e com a medalha do Infante D. Henrique do Ministério da Marinha.

Obra musical: *Sete cantares do povo português* (1955); *Cadernos de repertório coral polyphonia*, Série Amarela, harmonizações de canções populares; *Sete cantigas populares portuguesas* (1955); *Cadernos de repertório coral polyphonia*, Série Amarela, harmonizações de canções

populares; *Oito cantigas populares portuguesas* (1956); *Cadernos de repertório coral polyphonia*, Série Amarela, harmonizações de canções populares; *Hino nacional: «A Portuguesa»* — Versão oficial para canto [...] *Seguida de seis versões corais livres* [1957]. Lisboa, Polyphonia-Schola Cantorum.

Obra literária: (1931) *O «Renascimento Musical» e o Sr. Rui Coelho, o «Maior compositor português de todos os tempos»: Pequenas variações sobre temas «geniais»*. Lisboa: s.e.; (1932) *A obra musical do Padre António de Figueiredo, achegas para a história da música em Portugal*. Lisboa: Tip. Inglesa [sep. de *Estudos Portugueses do Integralismo Lusitano* 7-9]; (1933) *Carlos Seixas nas «Figuras Históricas de Portugal»*. Lisboa: [Chardon] [sep. *Estudos Portugueses do Integralismo Lusitano* 1 (12)]; (1933) *No centenário de Marcos Portugal* [sep. de *O Instituto* 85 (1)]; (1934) «Damião de Góis na Livr. Real de Música», *Trabalhos da Associação dos Arqueólogos Portugueses* 1: 59-96; (1934) *Luísa Todt*. Lisboa: S. Industriais (1935) «A propósito de alguns documentos sobre António Delgado Janeiro», *História* (série a) 2: 7-13; (1935) *Do justo valor da canção popular*. Lisboa: Imprensa Nacional [sep. da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* 2]; (1935) «Nótula goesiana», *História* (série a) 2: 77; (1936) «As guitarras de Alcácer e a guitarra portuguesa» [sep. do *Arquivo Histórico de Portugal* 2: 379-415]; (1936) «A música em Portugal nos sécs. XVIII e XIX: Bosquejos de história crítica» [sep. *História* (série a) 2: 85-115, 183-216, 302-325, 392-412; col. Achegas para a História da Música em Portugal 3]; (1938) «Sobre o fecho do «Auto da Cananeia»», *Broetéria* 27: 321-337, 384-391; (1939) *José António Carlos de Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora [sep. de *Biblos* 14]; (1939) «A música em Coimbra», *Biblos* 15: 439-466; (1939) «Presépios, vilancicos de barro: Música do Natal português» [sep. de *Ocidente* 6]; (1940) «A música em Lisboa», *Revista Municipal de Lisboa* (ano 1) 4: 57-61; (1940) «De música: Duarte Lobo», *Ocidente* 11 (31): 268-170; 14 (39): 133-134; (1940) «Utilidades da música através dos tempos» [sep. de *Ocidente* 9]; (1941) «O «Adeste Fideles»», *Ocidente* 13 (36): 119-122; (1941) *Os manuscritos musicais n.ºs 6 e 12 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: Contribuição para um catálogo definitivo*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade; (1941) «A margem do Cancioneiro de Manuel Joaquim: Notas e comentários», *Broetéria* 33: 383-417; (1941) «A missa da meia-noite do ano de 1527 no Paço da Ribeira», *Ocidente* 15: 297-320; (1942) «Nova silva de antiquilhas», *Ocidente* 18 (55): 328-334; (1942) «Silva de notas biográficas», *Ocidente* 18 (54): 221-227; (1943) «Acerca da «chacota» e da «chacoina»», *Ocidente* 21 (65): 84-89; (1943) «Acerca da «folia»», *Ocidente* 19 (58): 212-221; (1943) *Aspectos musicais da exposição de «Os primitivos portugueses»*. Lisboa: IAC; (1943) «O estilo expressivo, raiz da música polifónica portuguesa», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto* 6: 202-220; (1943) *Luísa de Aguiar Todt*. Lisboa: Ed. da revista *Ocidente*; (1943) «Velhas práticas musicais do Natal português», *Ocidente* 21 (68): 424-428; (1944) «De música», *Ocidente* 22 (72): 447-450; (1944) «Os três melhores compositores de Santa Cruz de Coimbra», *Estudos* 21: 135-146; (1945) «Uma nota ao «Cancioneiro Geral» de Garcia de Resende: As trovas «das Pácdas dos Cantores» lidas por um músico», *Biblos* 21: 1-26; (1948) *Nossa Senhora na música de Portugal*. Braga: Ed. «O Cenáculo»; Fabregás, Mauro (1949-1954) *Sete «Alleluias» inéditas (dum códice do mosteiro de Arouca)*. Porto: Ed. Ora e Labora; (1950) «Manuel Mendes e o mestrado-de-capela da Sé de Évora», *A Cidade de Évora* 7 (21-22): 35-42; (1952) «El-Rei D. João, o Quinto, e a música no seu tempo», in *D. João V: Conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte*. Lisboa: CML; (1954) ... *Enquanto houver portugueses tu serás o seu Amor!* [Lisboa: Liga Universitária Católica Feminina de Lis-

boa]; (1957) «Do Padre Francisco Martins e do seu precioso espólio musical», *Boletim da Junta da Província do Alto Alentejo* 2: 41-63; (1957) *No 204.º aniversário do nascimento de Luísa de Aguiar Todt*. Setúbal: CM de Setúbal; (1958) *D. João IV: Respuestas a las dudas que se pusieron a la Missa Panis quem Ego Dabo de Palestrina impressa en el quinto libro de sus missas*. Lisboa: Polyphonia-Schola Cantorum, Rei Musicae Portugaliae Monumenta [ed. fac-similada]; (1958) *El-Rei Dom João IV, príncipe músico e príncipe da música*. Lisboa: Academia Portuguesa da História; (1961) «A data da morte do padre-mestre Filipe de Magalhães», *Olisipo* 24 (93): 9-12; (1961) *Frei Manuel Cardoso: Contribuição para o estudo da sua vida e da sua obra*. Lisboa: Polyphonia-Schola Cantorum; (1961) «Música e dança» in Fernando de Castro Pires de Lima (ed.) *A arte popular em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Verbo; (1962) «Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)» [sep. de *ArM* 8 (Nov.)]; (1963) «Edições de música antiga e a sua catalogação em Portugal», *Colóquio* 24 (Jul.): 6-8; (1964) «A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido (R13670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez», *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra* 26: 362-388; (1964) «A minha colaboração no «Dicionário de música Labor»», *ArM* 23 (3.ª série): 618-622; (1964) «O Olifante de Drumond Castle», *Panorama* 9 (4.ª série): (não numerada); *Ocidente* 67: 254-258; (1965) *D. João IV: Defesa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis [ed. fac-similada]; (1967) *A livraria de música de El-Rei D. João IV: Estudo musical, histórico e bibliográfico*. Lisboa: Academia Portuguesa da História [2 vols.]; (1967) «Música mariana portuguesa», *A Virgem em Portugal* 2: 837-868.

Bibliografia: Brásio, António (1975) *Elogio de Mário de Sampaio Ribeiro*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.

RUI VIEIRA NERY

RIBEIRO, Alfredo Franco de **Sales** (n. Lisboa, 11 Nov. 1989; m. Lisboa, 7 Fev. 1962). Actor e cantor. Iniciou a sua carreira em 1909, no Teatro Apolo (então denominado Teatro do Príncipe Real), onde, em 1911, se fez aplaudir na interpretação de várias personagens da revista *Agulha em palheiro*, de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e Marçal Vaz (pseudónimo de Lino Ferreira), com música de Filipe *Duarte e Carlos *Calderón. Daí passou à companhia de *operetas organizada pelo empresário Afonso Taveira para o *Teatro da Trindade, de que faziam parte Palmira *Bastos e Ausenda de *Oliveira, notabilizando-se pelos seus dores vocais de tenor e elegância, na interpretação dos galãs do repertório vienense (*A viúva alegre*, *A princesa dos dólares*, *Eva*, *O soldado de chocolate*, e.o.). Em 1913 integrou a companhia que inaugurou o Teatro Politeama, de que era «primeira figura» a atriz-cantora Cremilda de *Oliveira, com as operetas *A valsa do amor*, de Ziherer, e *Toureador*, de Yvan Caryll. Nas temporadas de 1920 a 1927 foi um dos principais elementos da companhia organizada e dirigida por Armando de *Vasconcelos, que pôs em cena no Teatro São Luiz, em luxuosas montagens, as operetas de Léhar, Kálmán, Leo Fall, Gilbert e uma série de operetas portuguesas, como *A leiteira de Entre-*

-Arroios, de F. Duarte (cuja serenata o popularizou), e outras do mesmo compositor (*As andorinhas*, *A moreninha*, *A lenda do templo*). Dessa companhia faziam parte A. de Oliveira, Vasco Santana e Alice Pancada; com a primeira tornou depois à revista (*O Senhor da Serra*, 1930, no TAP), depois do que se dedicou exclusivamente ao teatro declamado (com os «Comediantes de Lisboa», Teatro da Trindade, 1947, e o Teatro d'Arte de Lisboa, 1955-1956 e 1961), afora episódicas intervenções na ópera *Justiça de Sua Majestade* (TAV, 1952; mús. Raul *Ferrão, Frederico *Valério e António *Melo) e na revista *Como é o tempero?*, com a companhia de Eugénio Salvador (TMV, 1954). A sua última aparição em cena teve lugar em 1961, num pequeno papel da peça de M. Frederico Pressler *A grande jornada* (Trindade, 1961). Fez parte do elenco dos filmes *A Menina da Rádio* (1944), *A Vizinha do Lado* (1945), *Camões* (1948), *Vendaval Maravilhoso* (1949), *Frei Luís de Sousa* (1950), *A Garça e a Serpente* (1952), *O Noivo das Caldas* (1956) e *Dois Dias no Paraíso* (1957).

LUIZ FRANCISCO REBELLO

RIGAUD, João-Heitor (n. Porto, 21 Mai. 1956). Compositor, professor e director de orquestra. Começou por estudar música, designadamente piano, com a mãe (pianista e poetisa), Maria Adelina Fernandes Caravana, até 1967. Prosseguiu os seus estudos com Alberto Gaio *Lima (violino, 1967-1978), Maurício Noites (flauta, 1970-1977) e Fernando Corrêa de *Oliveira (composição, 1973-1980), a título particular e no Conservatório Regional de Braga (1961-1973). Licenciou-se em História da Universidade do Porto (1980). Estudou no Conservatório de Música de Genebra (1980-1983), com Pierre Wissmer (Composição e Orquestração) e Michel Corboz (Direcção Coral), e.o. Aí obteve, no âmbito da secção de Estudos Profissionais, o diploma de Estudos Superiores de Harmonia (1982). No âmbito da secção de Altos Estudos, recebeu a 1.ª Medalha de Mérito de Orquestração (1982) e obteve, em 1983, os diplomas de Estudos Superiores de Orquestração e de Virtuosidade em Composição Musical. Estudou direcção de orquestra com Charles Held (1983), a título particular. Foi consultor do secretário-geral da Associação Europeia de Conservatórios e Academias de Música (1982-1992). Foi docente de Análise e Técnicas de Composição no Conservatório Regional de Gaia (1992-1999) e no Conservatório Superior de Música de Gaia (1994-1999) e lecciona a mesma disciplina no *Conservatório de Música do Porto desde 1988. Tem-se dedicado à pesquisa de repertório pouco conhecido de compositores portugueses, sobretudo dos sécs. XIX e XX, que procura divulgar por via do Grupo Vocal e

Instrumental Camilo Castelo Branco, que fundou em 2000 e do qual é director. Nas suas composições utiliza apenas instrumentos acústicos, dando preferência ao desenvolvimento de células ou motivos que funcionam como elementos geradores e estruturantes de cada obra. **Obra musical:** *Suite* (1979); op. 1; Braga, Auditório Adelina Caravana do Conservatório Calouste Gulbenkian, 1980. Pf.; *Intermezzo* (1980); op. 2; Braga, Auditório Adelina Caravana do Conservatório Calouste Gulbenkian, 1980. Vlc., pf.; *Ostinati* (1980); op. 3; Porto, Teatro Rivoli, 1992. 2 pf.; *Post-mortem* (1981); op. 4; Braga, Salão Nobre do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho, 1999. Pf.; *Sinfonia n.º 1, Um poema segundo Emily Dickinson* (1983); op. 6. Orq.; *Sonata heróica* (1983); op. 5; França, Limoux, igreja matriz de São Martinho, 1983. 2 fl.; *Sonata arcádica* (1987); op. 7; Canadá, Winnipeg, Eva Clare Hall, 1988. Vl.; *Sonata* (1988); op. 8; Porto, Salão Nobre da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, 1997. Vl.; *Prelúdio* (1989); op. 9; Porto, Sé, 1990. Org.; *O eterno-feminino* (1992); op. 10; Porto, igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória, 1994. S. orq. [ciclo de três canções]; *Cantabile* (1993); op. 11. Cl.; *Trio* (1994); op. 12. Vl., vlc., pf.; *Canticum canticorum* (1995); op. 13; Porto, Igreja da Lapa, 1999. S, T, coro fem., org. [oratório bíblico]; *Dido abandonada* (1996); op. 14. SATB [cantata]; *Sinfonia n.º 2, Trágica* (1998); op. 15. Orq.; *Inês* (1999); op. 17. S. pf. [ciclo de quatro canções]; *Sonata* (1999); op. 16; Porto, Salão Vianna da Motta do Conservatório de Música, 2000. Fl., pf. [só 2.º e 4.º andamentos].

Discografia: Meireles, Luís (1998) *Flauta Contemporânea Portuguesa*. NUM; Meireles, Luís; Resende, Eduardo (2000) *Música Portuguesa*. NUM.

BÁRBARA VILLALOBOS

RIMANCE. VER Romanceiro.

ROCHA, António Domingos Abreu da (n. Lisboa, 20 Jun. 1938). Cantor e autor de letras. Começou a cantar aos oito anos em retiros e cafés perto de Almada, ganhando um concurso de *fado organizado pelo *periódico *Ecos de Portugal* (1951). Exerceu a profissão de ferrageiro. Recomendado pelo conde de Sobral e apadrinhado por Deolinda Rodrigues, integrou o elenco do Retiro Andaluz (1957), a sua primeira experiência como artista profissional. Nesse período começou também a cantar na *Emissora Nacional e no Rádio Clube Português, actividade que durou até meados dos anos 70. A partir do final dos anos 50 integrou o elenco de casas de fado em Lisboa como: Tipóia (1958), Solar da Herminia (1959-1965), Toca, Kaverna, Lisboa à Noite, Timpanas, Adega Machado, O Forcado (do qual foi sócio), Nonó e O Faia. Ao longo dos anos 60 e até meados dos anos 70 cantou em programas de fado na RTP. Foi autor de um programa sobre fado na Rádio Peninsular (1967). Na primeira metade dos anos 90 participou no espectáculo intitulado *As Lágrimas de Lisboa*, dirigido por Paul Van Nevel, que integrava fado e música portuguesa dos sécs. XVI e XVII, que foi editado em CD e apresentado em vários países (Holanda, 1994; Bélgica, 1995; França, 1996).

Actuou também nos EUA (1967, 1987), Espanha (1997, 2000) e Itália (1988). As suas letras foram cantadas também por Fernando *Maurício e Tristão da *Silva, e.o. Ganhou o concurso do Fado Menor promovido pelo Café Luso (1959) e o título de Rei do Fado, atribuído pela revista *Plateia* (1967). Dando prioridade à letra, utiliza com eficácia algumas das técnicas expressivas da interpretação do fado, como o *rubato*, as suspensões e o *portamento*.

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

Discografia: (1957) *António Rocha* [EP]; (1967) *4 Fados por António Rocha*. Marfer [EP]; (1967) *Rei do Fado Menor*. Marfer [EP]; (1968) *Rei do Fado*. Marfer [LP]; (1982) *António Rocha. Riso & Ritmo* [LP]; (1982) *Rei do Fado*. Riso & Ritmo [K7]; (1985) *Poemas de Amor Cantei*; (1994) *António Rocha*. DIS; (1994) *António Rocha*. DIS; AAVV (1995) *As Lágrimas de Lisboa*. SONY Classical; (1995) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (1998) *O Melhor dos Melhores*. MOV.

JOÃO SILVA

ROCHA, José Fontes (n. Porto, 20 Set. 1926). Guitarrista e compositor. Um dos mais destacados guitarristas de *fado da sua geração. Descendente de uma família de músicos — o pai tocava *guitarra e violino e o avô paterno foi regente e compositor da *banda filarmónica de Santiago, localidade próxima do Porto —, iniciou a sua aprendizagem musical (violino e solfejo) aos 12 anos com o avô. Aprendeu guitarra, de forma autodidacta, a partir dos 16 anos, tendo tomado contacto com o repertório do fado de Lisboa e da *canção de Coimbra através da Emissora Nacional [VER Rádio]. Exerceu a profissão de electricista nos correios, dos 16 aos 30 anos, tendo simultaneamente tocado guitarra como amador. Em 1956 fixou-se em Lisboa, onde, dois anos mais tarde, começou a desenvolver uma carreira profissional como guitarrista, repartindo a sua actividade entre a actuação em casas de fado (O Patrício, Pampilho, na Calçada de Carriche, 1958; Adega Mesquita, no Bairro Alto, 1959-1967; Taverna do Embuçado, em Alfama, 1969-1974; Sr. Vinho na Madragoa, 1961-1979) e o acompanhamento de fadistas consagrados (Amália *Rodrigues, Maria Teresa de *Noronha, e.o.). Ao longo da sua carreira, teve várias colaborações artísticas que configuraram o seu percurso: acompanhou A. Rodrigues durante mais de 25 anos (1966-1991) em actuações no país e no estrangeiro; tocou com Raul *Nery como segundo guitarra, em casas de fado (Taverna do Embuçado); integrou o *Conjunto de Guitarras de Raul Nery durante oito anos (1959-1967); tocou com Carlos *Gonçalves (segundo guitarra de F. Rocha em muitas das suas actuações com A. Rodrigues). Teve uma grande preocupação com a sonoridade e com as técnicas de execução da guitarra. Buscando uma sonoridade mais ampla (procura que o

próprio atribui à exigência das obras compostas por Alain *Oulman para A. Rodrigues), optou por tocar numa guitarra de Coimbra, instrumento que se distingue do seu congénere de Lisboa sobretudo pela caixa de ressonância maior e mais arredondada, bem como pela afinação característica da canção coimbrã (um tom abaixo da afinação utilizada no fado de Lisboa). A sua preocupação com a sonoridade do instrumento levou-o igualmente a enveredar pela construção de guitarras, tendo construído o seu primeiro instrumento em 1973, segundo o modelo estabelecido por Artur *Paredes e João Pedro *Grácio. Desde então e até final do século, fabricou 21 guitarras. Influenciado por José *Nunes, o seu estilo interpretativo enquanto acompanhador caracteriza-se por uma clara articulação das notas, pela utilização de *contracantos constituídos por pequenas figuras melódicas ou, por vezes, por uma sequência cromática descendente de acordes executados em *stacatto*. Salienta-se o excelente encaixe entre as execuções de R. Nery e F. Rocha no âmbito do Conjunto de Guitarras de Raul Nery, criando uma textura melódica entrelaçada que estabeleceu um modelo para os papéis do primeiro e do segundo guitarra no acompanhamento do fado. Admirador da tradição musical coimbrã (sobretudo de A. Paredes) e de José *Afonso, acompanhou cantores associados à canção de Coimbra (Fernando Machado *Soares, p.ex.), utilizando o estilo interpretativo característico daquela tradição, e executou *arranjos instrumentais de sua autoria, do repertório da canção de Coimbra, de J. Afonso e de outras figuras da *música popular portuguesa. Na introdução e no acompanhamento do fado de Lisboa e nas variações de sua autoria utiliza, por vezes, acordes arpejados característicos da canção de Coimbra (p.ex. *Variações em sol*; *Verde pinho, verde mastro*). Compôs fados e variações para a gui-



José Fontes Rocha. Teatro A Comuna. Lisboa, 16 Out. 1988. Fotografia de Eduardo Tomé. Arquivo do Diário de Notícias.

tarra, dos quais se destacam: *Anda o sol na minha rua* (let. David *Mourão-Ferreira; int. A. Rodrigues), *Quentes e boas* (let. José Luís Gordo; int. António Mello Corrêa), *Fado Isabel* (fado corrido cantado com várias letras por vários fadistas), *Lavava no rio lavava* (let. e int. A. Rodrigues), *Trago o fado nos sentidos* (let. e int. A. Rodrigues), *Até que a voz me doa* (let. J. L. Gordo; int. Maria da *Fê), *Meu Portugal, meu amor* (let. J. L. Gordo; int. M. da Fê), *O teu nome meu amor* (let. José Luís Gordo; int. M. da Fê), *Sou daqui deste povo* (let. J. L. Gordo; int. M. da Fê), *Valsa em si menor*, *Variações à roda de uma valsa*, *Variações em ré menor*, *Variações em sol menor*, *Evocação em mi menor* e *Valsa em si menor*.

Bibliografia: Baptista-Bastos, Armando (1999) *Fado falado*. Alfragide: Ediclube; Sucena, Eduardo (1992) *Lisboa: O fado e os fadistas*. Lisboa: Vega.

Obra musical: *Abraço sem abraço*; *A água daquela fonte*; *Aquarelas*; *Ah quisesse Deus*; *Ai as gentes, ai a vida*; *Ai D. José, D. José*; *Ai Jesus*; *Ai meu país* [reg. SPA, 1980]; *Ai que saudades*; *Alcântara, pedaço d'ouro*; *Alegre eu ando* (let. Nuno Fernandes Tomeol) [reg. SPA, 1972]; *Alexandrino*; *Amor e saudade*; *Amor fadista*; *Amor muito tarde*; *Amor proibido*; *Amores eu tenho* (let. de Pedro Meogo) [reg. SPA, 1972]; *Anda o sol na minha rua*; *António Batista*; *Aos pés de nosso Senhor*; *Apregoando cautelas* [reg. SPA, 1980]; *Até que a voz me doa*; *Bailados*; *Baile dos quintalinhos*; *Bebi por tuas mãos*; *Boa noite solidão*; *Bom dia Primavera*; *O bom vício*; *Boneca de porcelana*; *A brincar às estações*; *Cantar*; *cantar*; *Cantar é poesia*; *Cantarei*; *Cantarei até que a voz me doa*; *Cantiga do sementeiro*; *Cantigas de roda*; *Canto de mágoa corrente*; *Canto português*; *Capricho*; *Capricho de guitarra* [reg. SPA, 1968]; *Capricho variações*; *Casamento baírista*; *O céu da minha rua*; *Cheirinho a madressilva*; *As chinelas da Rosa Maria*; *Chora mariquinhas*; *Chora mariquinhas, chora*; *Chorava por ti*; *Cinderela*; *Com que voz*; *Confidências*; *Conselho de amigo*; *Contigo ao lado*; *A cor dos olhos*; *Criança mulher*; *Croisiera ao Portugal*; *De ti só quero*; *Deixem-me cantar o fado*; *Desde menino*; *Desespero*; *Destino marcado*; *Disse palavras à noite*; *Dom José*; *É contigo*; *É daqui da minha terra*; *É desta vez*; *É loucura concerteza*; *E pede-me agora o que não devia* (let. João Garcia de Guilhade) [reg. SPA, 1972]; *Em Lisboa*; *Encontros*; *Então Deus*; *Era uma vez um barquito*; *Es para mim Primavera*; *Espera indefinida*; *Esse amor feito pecado*; *Este fado de amor*; *Estranho silêncio*; *Eu dantes cantava*; *Eu preciso de te ver*; *Eu sou alguém*; *Eu tenho pena de mim*; *Evocação*; *Facetas desiguais*; *O fado das conchas*; *Fado dentro do meu peito*; *O fado é de Portugal*; *O fado é de toda a gente*; *O fado é uma arte*; *Fado miúdo*; *Fado vadio*; *Fantasia em mi menor*; *D. Feia velha gaiteira* (let. de João Garcia de Guilhade) [reg. SPA, 1972]; *Feliz prisão*; *Filha adorada*; *Foi à praça o nosso amor*; *Fome de amor*; *O gosto do teu beijinho*; *Gosto mais de ti*; *Guitarrada*; *Guitarras em sol*; *Ha quisesse Deus* (let. D. Dinis) [reg. SPA, 1972]; *Há sempre um tempo na vida*; *Há um silêncio, amargura*; *Hino da Adega Mesquita* (let. Fernando Farinha) [reg. SPA, 1957]; *História de um ribeiro*; *Indecisão vivida*; *Janela de ver o mar*; *Jardim que eu inventei*; *Jura quebrada*; *Lágrima*; *Lavava no rio, lavava*; *Libertação*; *Lisboa à beira Tejo*; *Lisboa do fado*; *Os loucos*; *Lucidez*; *Luzes da noite*; *Madeira dos meus encantos*; *Madeira Senhora minha*; *Madrageira*, *jóia de Lisboa*; *Mãe de candura*; *Mais um pouco ficou*; *O malmequer nunca mente*; *O meu bairro*, *fado e fadistas*; *O meu beijinho*; *O meu xale é pequeni-*

no; *Mar de solidão*; *Marcha da Madragoa* 1980; *Maria*; *Maria Rita*; *A mariquinhas vai à fonte*; *Meia noite ao luar*; *Menina criança*; *Meu amor*; *minha rosa brava*; *Meu calendário da vida*; *Meu nome baila no vento*; *Meu país*; *Meu Portugal, meu amor*; *Meu Senhor*; *Os meus fados*; *Meus sonhos*; *Minha mãe*; *A minha rua*; *As minhas penas*; *Moleirinha dos longos olhos*; *Mulher do povo que cantas*; *Não conheço o meu destino*; *Não és o par*; *Não sou vingativa*; *Nasci à beira do rio*; *Nem a tudo se diz sim*; *Nem por rei ou infante eu me trocária* [reg. SPA, 1972]; *Noite de encanto*; *Noite revoltada*; *Novo fado das horas*; *Obrigado*; *Obrigado meu Deus*; *Oiçam tudo o que vos dou*; *Palavras*; *Papoilas*; *Pasodoble* F. Rocha; *Passei por ti certo dia*; *A paz do teu amor*; *Pelos teus cabelos d'água*; *Pergunta o povo ao passado*; *Poema conseguido*; *Por causa de uma rosa*; *Por ti sou criança*; *Por vezes não há razão*; *Porta maldita*; *Porto fadista*; *Portugal cor de rosa*; *Portugal terra gentil*; *O povo atento às lourinhos*; *Praia perdida*; *Primavera em Setembro*; *Proposta*; *Quadras soltas*; *Quando o B quer dizer beijo*; *Quando penso que te achei*; *Quanto mais olho para ti*; *O que é que eu digo à saudade*; *Queixas de ti*; *Quem não pecou*; *Quentes e boas* [reg. SPA, 1980]; *Quero ter poesia*; *Os que vivem na grandeza*; *Quinze Primaveras*; *Rapsódia*; *Razão é sempre razão*; *Resta ainda o teu retrato*; *Riqueza minha não quero*; *Rosas de Maio*; *Sabe Deus*; *Santa mãe*; *Sardinhas*; *Saudade da rua*; *Saudades de um país*; *Saudades do meu país*; *Savanas do rio*; *Seja Pedro ou seja Paulo*; *Senhora do Tejo* [reg. SPA, 1980]; *Senhora mulher Tejo*; *Senhora que bem pareceis* (let. D. Dinis) [reg. SPA, 1972]; *Senhora que bem pareceis*; *Sete colinas*; *Sete gritos*; *Simbolo fadista*; *Simplesmente*; *Sonhar acordada*; *Sorriso*; *Sou daqui deste povo*; *Sou o fruto que reparto*; *Temas de folclore*; *Tendinha*; *Tenho idade para amar*; *Tenho versos nas mãos*; *Terras da minha infância*; *O teu beijinho*; *O teu nome meu amor*; *O teu olhar*; *criança*; *Teu nome simplesmente*; *Teus lindos olhos*; *Teus olhos são andorinhas*; *Teus olhos são duas fontes*; *Teus olhos são horizontes*; *Tive um amor e deixei-o*; *Tive um coração, perdi-o*; *Tudo feito de rosas*; *Trago fados nos sentidos*; *Triste fado*; *Tristemente*; *Tu não me digas*; *Tudo é fado no meu fado*; *Um fadista já cansado*; *Uma pastora delgada* (let. D. Dinis) [reg. SPA, 1972]; *Variações em mi menor*; *Variações em ré menor*; *Variações em sol*; *Variações em sol menor*; *Velas em procissão*; *Velho bairro*; *Velho marinheiro*; *Vem beber vinho novo*; *Vem comigo irmã* (let. Fernando Esguio) [reg. SPA, 1972]; *Verdes anos*; *A vida*; *Vim esperar o meu amigo* (let. Bernardo de Bonoval) [reg. SPA, 1972]; *Vira de Coimbra*; *Viver sem razão*; *Vou-me embora, vou partir*; *Vozes na noite*; *Zé soldado soldadinho* (let. Guilherme José de Melo) [reg. SPA, 1971]. **Canção:** *Distância* (letra de José Borges) [reg. SPA, 1964]. **Fado:** *Ardina ou O ardina* (let. Fernando Farinha) [reg. SPA, 1957]; *Balada* (let. Fernando Farinha) [reg. SPA, 1968]; *Carta esquecida* (let. Aníbal Nazaré) [reg. SPA, 1964]; *Eu quis demais* (let. Fernando Farinha) [reg. SPA, 1964]; *Fado Isabel* [reg. SPA, 1967]; *Fado rocha* (let. Domingos) [reg. SPA, 1958]; *Fado sem nome* [reg. SPA, 1967]; *História dum ribeiro* (let. Fernando Farinha) [reg. SPA, 1964]; *Lá vão as flores* (let. Paio Gomes Charinho) [reg. SPA, 1972]; *Maria dos olhos verdes* (let. Domingos Silva) [reg. SPA, 1958]; *Nasci no frio* (let. Vasco Lima Couto) [reg. SPA, 1978]; *Recordar para quê* (let. Fernando Farinha) [reg. SPA, 1964]; *Toirito negro* (let. Maria Manuela) [reg. SPA, 1970]; *Triste canção* [reg. SPA, 1957]; *Vivendo o passado* (let. Fernando Farinha) [reg. SPA, 1957]. **Fado-canção:** *A minha maior paixão* (let. Carlos Pinho) [reg. SPA, 1964]. **Marcha:** *Meu marido é do Benfica* [reg. SPA, 1967]. **Polca:** *O rapinante* (letra de João Aires) [reg. SPA, 1972]. **Valsa:** *A roda de uma valsa* [reg. SPA, 1962]; *Lisboa ao entardecer* [reg. SPA, 1967].

Discografia: Rodrigues, Amália (1987/1970) *Com Que Voz*. EMI-VC/Columbia [CD/LP]; Rodrigues, Amália; Moraes, Vinícius de (2001/1970) *Amália / Vinícius*. EMI-VC/DEC-VC [CD/LP]; Rodrigues, Amália (1992/1971) *Oíça lá ó Senhor Vinho*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP]; Raul Nery e o Seu Conjunto de Guitarras (1973) *Raul Nery e o Seu Conjunto de Guitarras*. ALV-RT [LP]; Rodrigues, Amália (1988) *Folclore à Guitarra e à Viola*. EMI-VC; Armada, Maria (1991) *Simplemente*. DIS; Fé, Maria da (1991) *Até Que a Voz Me Doa*. MOV; AAVV (1992) *Grandes Sucessos na Guitarra Portuguesa*. Profissom; Rodrigues, Amália (1992) *Amália Rodrigues no Japão*. EMI-VC; Corrêa, António Mello (1995) *Quentes e Boas*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (1997) *Segredo*. EMI-VC [compil. de canções gravadas entre 1965 e 1975].

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO

ROCHA, Pedro Manuel Azevedo Alves (n. Torres Novas, 18 Mai. 1961). Compositor e professor. Iniciou os estudos de piano em 1977, prosseguindo-os no *Conservatório Nacional em 1981 na classe de Gilberta Paiva. Ao mesmo tempo frequentou o Curso de Ciências Geológicas na Faculdade de Ciências de Lisboa. Em 1982, estudou composição com Christopher *Bochmann, que foi também seu professor na *Escola Superior de Música de Lisboa (1986-1990). Obteve uma bolsa de aperfeiçoamento artístico da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) para estudar em Paris com Alain Bancquart (1990-1993). Em 1995, iniciou os estudos de Canto na *Juventude Musical Portuguesa com Fernando *Serafim. Participou nos Seminários Internacionais de Música Electroacústica em Viana do Castelo, em 1982 (sob a direcção de Makoto Shinohara) e entre 1985 e 1987 (sob a direcção de Daniel Teruggi). Nas décadas de 80 e 90 frequentou vários cursos de Piano, Direcção Coral, Técnica Vocal, Música Electroacústica e composição em Portugal e no estrangeiro, dos quais se destacam: o estágio SYTER, no Groupe de Recherches Musicales sob a direcção de Daniel Teruggi (1991) e, em 1992-1993, no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), tendo trabalhado com os compositores Brian Ferneyhough, Tristan Murail, Philippe Manoury e Jonathan Harvey, e.o. De 1982 a 1990 assistiu regularmente aos seminários de composição de Emmanuel *Nunes na FCG, em Lisboa. Recebeu o 1.º prémio no Concurso para Jovens Compositores Fernando Lopes-Graça, com *Duo* (1987), e a menção honrosa em 1990, com *Pedra* — retirada do catálogo de obras —, para fita magnética, no Festival para Jovens Músicos da Secretaria de Estado da Cultura. Tem leccionado diversas disciplinas em escolas de música e conservatórios da região de Lisboa e região centro, dentro das quais destaca a de Improvisação. Do seu estilo composicional destaca-se a complexidade rítmica e tímbrica patente na utilização de um

vocabulário ultracromático e pela utilização de microtons e microrritmos, tendo também a preocupação de compor obras de execução mais acessível em virtude da sua actividade pedagógica.

Obra musical: Todas as obras estão manuscritas e autografadas no arquivo do compositor. **Instrumental solo:** *Duo* (1987); Lisboa, CAM-FCG, 1988. Vl., vlc.; *Intersecções* (1987). Pf.; *Soneto* (1989). 4 perc., vl., vla., vlc., cb., hrp.; *Vórtice* (1990). Fl., ob., cl. b., quart. cor., 2 perc.; *Reminiscences rêves* (1991). 2 pf.; *Trio* (1991). Vl., vla., vlc.; *Cri* (1992); Paris, Festival de Outono, 1992. 32 fl. (8 flautins, 8 fl. dó, 8 fl. sol, 8 fl. b.); *Paráfrase I* (1997). Guit., vlc.; *Zona de subdução* (1997). Vlc., cb.; *Duo* (1999). 2 instrumentos iguais afinados a 1/4 de tom; *Improviso I (Pássaro)* (1999). Guit., fl. t. ou fl. dó.; *Quarteto* (1999); Escola Profissional de Música de Almada, 2000; 4 cl. iguais sendo o 3.º e 4.º afinados a 1/4 de tom abaixo dos outros dois.; *Welcome* (2000). Quart. de sax. **Instrumentos acústicos (incluindo voz) e/ou electrónicos:** *Dual* (1988/1995); 1.ª versão, Escola Superior de Música de Lisboa, 1989; versão revista, Lille, França, 1996; Festival Música Viva, Portugal, 2000. Pf. e 4 samplers; *Caminho* (1993); Concerto final do Coursus do IRCAM, 1993. Fl., cor. e dispositivo electrónico: SIM (Station Informatique Musicale) que desencadeia sequências de sons pré-gravados, sequências MIDI e faz tratamento de sinal dos instrumentos em tempo real.; *Pièce pour Vibraphone MIDI et Live Electronics* (1993); Academia de Verão do IRCAM, 1993. Vibrafone MIDI, SIM sobre computador Next e sons pré-gravados (incluindo tratamento de sinal por *Modèles de Résonance* e por vocodador de fase SVP) desencadeados por Livelist; *Homenagem a Boulez (Estudo p/ uma obra aberta)* (1998). Pf. a 4 mãos, sax., cl., tromp., vl., guit.; *Homenagem a Nono* (1998). Orq. de cord. em 4 grupos (I vl., II vl., vlc., cb.); *Viderunt Omnes (Homenagem a Perotin)* (1998). Coro de crianças ou feminino, solistas mais dois grupos; *Salmo 148 (Laudate Domine)* (1998/1999); parte em Leira, 1998; novas secções no Festival de Música de Leiria, 1999; SATB, órg., SATB solo, fm [1. Introdução (örg., fm.); 2. Secção intermédia (örg., fm., 2 solistas — Mz. ou A e T ou Bar.); 3. Secção intermédia (SATB); 4. Secção intermédia (örg., SATB, fm); as quatro secções podem também ser tocadas em separado]; *Homenagem a Ligetti* (1998/1999); Orfeão de Leiria, 1998. Fl., cl., sax. em sib afinados 1/4 de tom abaixo, pf., vl.; *Homenagem a Bancquart* (1998/2000); AAM, 2000. 2 guit. afinadas a 1/3 de tom acima e abaixo do diapasão, pf. a 4 mãos; *O vento sopra de onde quer (Spiritus ubi vult spirat)* (2000). 6 grupos: orq. de sopros, orq. de cord., SATB + quart. de sax., 2 grupos de sopros cada um com 2 fl., 2 cl. em sib, 2 sax. a. sib. **Orquestra de câmara:** *Peça para cordas* (1996). Orq. cor.

Bibliografia: Azevedo, Sérgio (1998) *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho [col. Caminho da Música].

Obra literária: (1997) «Pièce por Vibraphone MIDI et Live Electronics», *Modus: Revista do Instituto Gregoriano de Lisboa* 4.

NANCY LEE HARPER

ROCHA, José Ricardo Pinto da (n. Lisboa, 6 Ago. 1974). Guitarrista e compositor. **1. Percurso biográfico. 2. Estilo interpretativo e composicional.**

1. Percurso biográfico. Iniciou-se na aprendizagem da guitarra aos oito anos com seu avô paterno José Fontes *Rocha e posteriormente com Carlos *Gonçalves e Manuel Martins. Desenvolveu um percurso artístico no âmbito

do *fado e noutros domínios musicais como compositor e solista ou integrado em pequenos agrupamentos musicais. Prosseguiu a sua aprendizagem informal no Sr. Vinho, casa de fados onde seu avô tocava regularmente e onde R. Rocha viria a tocar a partir dos 13 anos. Aos 16 anos estudou teoria musical e piano de forma autodidacta. A partir da década de 90, tocou regularmente em casas de fado (Sr. Vinho, Novital, Taverna do Embuçado, e.o.) e acompanhou cantores e instrumentistas de diferentes domínios musicais com destaque para Carlos do *Carmo, Fernando Machado *Soares, Janita *Salomé, Mário *Laginha, Pedro Caldeira *Cabral, Maria da *Fé, Nuno da Câmara *Pereira, João *Braga, *Misia, Carlos *Bica, e.o. Entre 1994 e 1996 integrou o conjunto instrumental Kirié (piano, guitarra portuguesa, saxofone alto, baixo eléctrico, percussão), fundado por Carlos *Azevedo (pianista), que interpretava *música improvisada. Como solista, actuou em numerosos espectáculos em Portugal e no estrangeiro, dos quais se destacam: o espectáculo em homenagem a Carlos *Paredes realizado em 1997, no Teatro D. João V na Damaia, o Festival da Guitarra Portuguesa na Expo 98 (Lisboa), o I Festival das Músicas e dos Portos na Aula Magna da Universidade de Lisboa (2000) e o espectáculo apresentado na Expo 2000 em Hanover (Alemanha). **2. Estilo interpretativo e composicional.** O estilo de R. Rocha traduz, em simultâneo, o eclectismo da sua formação musical, a multiplicidade das suas referências estéticas e a exuberância do seu domínio virtuosístico do instrumento. Embora se lhe possa reconhecer uma filiação principal no estilo de acompanhamento de fado de seu avô (a quem pertenceu a guitarra em que toca habitualmente), opta com frequência por construir linhas de acompanhamento de figuração densa que por vezes se sobrepõem mesmo, em contraponto, à linha vocal, em vez de se limitarem às tradicionais fórmulas de preenchimento dos intervalos entre as frases do canto. Nas suas composições instrumentais é marcado pelas influências de C. Paredes e P. C. Cabral, sobretudo na procura de estruturas harmónicas menos habituais na tradição do fado, muitas vezes com recurso à modalidade ou mesmo a um uso moderado da dissonância. O seu interesse pela música barroca, por outro lado, leva-o a explorar as possibilidades contrapontísticas da guitarra a solo, para o que chega a recorrer a passagens complexas em escrita fugada rigorosa.

Obra musical: *12.º degrau* (s.d.). M.A.R., 1996; *2.ª peça para cravo e guitarra* (s.d.). V&A, 2003; *3.ª peça para cravo e guitarra* (s.d.). V&A, 2003; *4.ª aumentada* (s.d.). V&A, 2003; *Elegia* (s.d.); *Estaticismo* (s.d.). V&A, 2003; *Estudo convulsionalítico* (s.d.). CNC, 2003; *Fim* (s.d.). M.A.R., 1996; *Flux* (s.d.); *Fragmentação em ornamento* (s.d.). M.A.R., 1996; *Frenesim* (s.d.). M.A.R.,

1996; *Homenagem a Carlos Paredes* (s.d.); *Improvisação* (s.d.). M.A.R., 1996; *Iniciação* (s.d.); *Mar do Norte* (s.d.); *Nibaires* (s.d.); *Rdnaxela* (s.d.); *Rdnaxela heiveyalokin nibaires* (s.d.); *Relativismo temporal* (s.d.); *Rotina enfadonha* (s.d.); *Tema em fa #* (s.d.); *Tema em sol* (s.d.); *Teoria falhada* (s.d.); *Voluptuária* (s.d.).

Discografia: Fé, Maria da (1991) *A Voz: 30 Anos de Carreira*. OV; Godinho, Sérgio (1995) *Noites Passadas: O Melhor de Sérgio Godinho ao vivo*. EMI-VC; Misia (1995) *Tanto menos tanto mais*. BMG; Anabela (1996) *Primeiras Águas*. MOV; Bobone, Maria Ana (1996) *Luz Destino*. M.A.R.; João, Maria (1996) *Fábula*. Verve-POLY; Godinho, Sérgio (1997) *Domingo no Mundo*. EMI-VC; Fernando, Jorge (1999) *Rumo ao Sul*. MOV; Misia (1999) *Paixões Diagonais*. Erato; Arnauth, Mafalda (2001) *Esta Voz Que Me Atravessa*. EMI-VC; AAVV (2001) *Guitarras do Fado ao vivo na Aula Magna*. EMI-VC; AAVV (2003) *Guitarra Diversa*. Coimbra 2003; Rocha, Ricardo (2003) *Voluptuária*. Vachier & Associados; Carmo, Carlos do (2004) *Carlos do Carmo ao vivo no Coliseu dos Recreios: 40 Anos de Carreira*. Universal; Rocha, Ricardo / Paquito (2004) *Tributo à Guitarra Portuguesa: Para Uma História de Fado*. EMI-VC.

REGINA AGUILAR GONÇALVES (1) E RUI VIEIRA NERY (2)

ROCK PORTUGUÊS. ver *Pop-rock*.

ROCK RENDEZ-VOUS (RRV). 1. Espaço 2. Concurso de Música Moderna Portuguesa 3. Dansa do Som.

1. Espaço. Espaço de performance maioritariamente consagrado ao **pop-rock*. Localizado na Rua da Beneficência, Bairro de Santos (Rego), Lisboa, esteve activo entre Dez. 1980 e Abr. 1990. Foi fundado pelo músico e empresário Mário Guia (n. Golegã, 18 Ago. 1944) [ver Ekos; Objectivo] a partir do modelo dos clubes ingleses, nomeadamente do Marquee Club (Londres), de que foi frequentador. Através de uma programação diária, M. Guia procurou importar um modelo de actuações de carácter regular e com um maior grau de informalidade do que os concertos em espaços de maiores dimensões, modelo comum na Grã-Bretanha, em alguns países do Norte da Europa e nos EUA, sobretudo em domínios como o *pop-rock* e o **jazz*. No local onde funcionara um cinema, M. Guia adaptou o espaço de modo a criar uma sala com estruturas específicas para a apresentação de espectáculos musicais, com uma lotação máxima de 800 pessoas. De entre uma equipa de c. 18 pessoas, destacaram-se José Diogo (apresentador e relações públicas), João Santos («Pita»), DJ e técnico de som da sala desde 1981, mas igualmente promotor de *pop-rock* produzido em Portugal, autor de programas de rádio, de um programa de televisão e, desde 1998, director do Pavilhão Atlântico) e Eduardo Jorge (técnico de som, c. 1986-1990). O primeiro espectáculo, a 18 Dez. 1980, apresentou Rui *Veloso, o intérprete mais directamente associado pelos meios de comunicação ao *rock* em Portugal. A sala iniciou a sua actividade com uma pro-



Ocaso Épico no Concurso de Música Moderna no Rock Rendez-Vous. Lisboa, 1988. Fotografia cedida por Mário Guia.

gramação diária, sendo explorada aos fins-de-semana como discoteca (espaço de dança apresentando música gravada). Regularmente, as sessões eram preenchidas com a apresentação de filmes e vídeos (telediscos e concertos de intérpretes estrangeiros) cuja circulação no país era, na época, reduzida. Ao longo dos dez anos de actividade, realizaram-se mais de 1500 actuações, envolvendo c. 300 intérpretes e grupos, oriundos de diversos pontos do país e, em menor número, de outros países da Europa. O programa era elaborado por convite aos intérpretes, sobretudo aos que possuíam fonogramas comerciais editados, ou por proposta dos grupos, através do envio de cassetes (maquetas ou gravações de ensaios), avaliadas por M. Guia e «Pita». Eram privilegiadas composições originais, bem como a capacidade interpretativa dos músicos. A remuneração dos músicos e de outros *performers* dependia do cálculo de público que o grupo atraía além daquele que normalmente frequentava a sala. Num primeiro período (1980-1984), o RRV projectou os intérpretes e grupos associados ao «boom do rock português» [ver *Pop-rock*, 5.] como Adelaide *Ferreira, António *Variações, *Aqui d'el-Rock, *Arte & Ofício, Beatnicks [ver *Água*, Lena d'], Frodo [ver *Tantra*], *GNR, Go Graal Blues Band [ver *Gonzo*, Paulo], Grupo de Baile, *Heróis do Mar, *Jafumega, Roxigénio [ver *Mendes*, Filipe], Salada de Frutas, *Taxi, *UHF, *Xutos & Pontapés, e.o. Uma vez que os grupos e intérpretes associados ao movimento de expansão do *rock* então com carreiras estruturadas não garantiam uma programação regular, num segundo momento (1984-1989) M. Guia procurou dinamizar o espaço através do Concurso de Música Moderna Portuguesa, evento que granjeou uma crescente visibilidade mediática,

cujos efeitos se estenderam a todas as actividades promovidas pela sala. A participação de agrupamentos no Concurso conferia-lhes frequentemente alguma cobertura mediática, mesmo que passageira (em publicações periódicas como o **Blitz*, o **Se7e* e em «rádios livres», nomeadamente nas rádios universitárias emergentes em meados da década de 80), constituindo uma das vias de acesso à gravação de fonogramas comerciais. O vencedor gravava um *maxi-single* que era editado pela empresa fonográfica Dansa do Som, além de prémios monetários; alguns dos restantes participantes assinavam contratos com editoras multinacionais ou «independentes», ainda durante o Concurso ou imediatamente após a sua conclusão. Entre os grupos que marcaram o período entre 1984 e 1989, quer enquanto participantes, quer à margem do Concurso, podem destacar-se, pela energia ou carácter original das performances, *Rádio Macau, *Sétima Legião, Ban, Croix Sainte, *Mler Ife Dada, *Radar Kadafi, Street Kids, *Afonsinhos do Condado, Essa Entente, *Pop dell'Arte, *Mão Morta, *Peste & Sida, Kú-de-Judas, Crise Total, Grito Final, *Ena Pá 2000, Linha Geral, Ocaso Épico, *Telectu, Cães Vadios, *Mata-Ratos, Emílio e a Tribo do Rum [ver *Capitão Fantasma*], NAM, *Censurados, Santa Maria Gasolina em Teu Ventre, *Sitiados, Requiem pelos Vivos, João Peste & Acidoxibordel, e.o. Paralelamente, organizaram-se actuações assíduas de grupos que revelaram ao público português estilos emergentes na chamada «música independente» europeia: Killing Joke, Wilko Johnson, The Meteors, The Chameleons, Durutti Column, The Teardrop Explodes, Echo and the Bunnymen (um evento que decorreu no Pavilhão do Restelo, Lisboa), Del Amitri, The Woodentops, Sprung aus den Wolken, Lords of the New Church, e.o. A crescente dinamização do espaço levou à fidelização de um público regular, por vezes integrando redes sociais estabelecidas em torno da partilha de estilos musicais e comportamentos expressivos como aqueles associados ao *punk*, ao *rockabilly* e ao *heavy metal*, que mereceram programações e eventos. Um dos resultados da acção do RRV esteve patente na formação de grupos musicais, muitas vezes motivados pela perspectiva de apresentação na própria sala. Gradualmente, ao longo da segunda metade da década de 80, alterações nas indústrias da música e do entretenimento, associadas ao surgimento de outros

espaços de sociabilidade vocacionados para uma população jovem, provocaram um enfraquecimento do relevo do RRV. A expansão da indústria de espectáculos, organizando eventos em espaços de maior dimensão com intérpretes nacionais e estrangeiros, o advento de concursos à imagem do «de música moderna» um pouco por todo o país, a transição de alguns dos principais agrupamentos para outros circuitos da *indústria fonográfica no país e o surgimento de outros espaços de entretenimento nocturno (nomeadamente, em Lisboa, no Bairro Alto) criaram novas práticas e espaços de consumo de estilos musicais *pop-rock*. Procurando contrariar esta tendência, M. Guia tomou a iniciativa de subalugar o espaço a agentes encarregues de atrair público a esta sala (p.ex., João Peste e a sua editora *Ama Romanta). Ainda assim o IV Concurso (1987) terá sido aquele que sobre si reuniu mais atenção (três dos oito grupos finalistas já tinham agendado contrato com editoras discográficas multinacionais e uma empresa da indústria automóvel adquiriu, para oferta aos seus clientes, a primeira edição do fonograma associado a esse concurso, assegurando o Galardão de Prata). Nos últimos quatro anos destacaram-se grupos como *Quinta do Bill, Ritual Tejo, Sitiados, In Loco, Doutores & Engenheiros, Requiem pelos Vivos, e.o. Desde c. 1986 a direcção da sala sentia dificuldades financeiras. As transformações do meio musical português e as suas consequências para as sociabilidades envolvendo a música na segunda metade da década de 80, especialmente na Área Metropolitana de Lisboa, ditaram o encerramento da sala em Abr. 1990. Um número significativo de agrupamentos musicais portugueses no domínio do *pop-rock* emergente na década de 80 apresentou-se no RRV. Os concertos realizados na sala são invocados nas biografias de grupos como momentos particularmente significativos, sobretudo proporcionando trajectos posteriores associados à indústria fonográfica no país. A recorrente invocação do espaço conferiu-lhe contornos «mitificados», de que foi exemplo maior o momento do leilão do recheio da sala, pouco depois de ter sido encerrada, que incluía as placas dos camarins com mensagens, desenhos e autógrafos dos músicos que actuaram no espaço. **2. Concurso de Música Moderna Portuguesa.** Criado em 1984 para dinamizar a sala do RRV, o evento anual Concurso de Música Moderna Portuguesa (CMMP) recuperou o modelo dos concursos dedicados aos «estilos modernos» da década de 60 no país, alguns dos quais envolvendo M. Guia, então baterista do conjunto Ekos [VER *Pop-rock*, 2.]. O regulamento do concurso requeria composições originais cantadas em português, impedindo a participação de intérpretes com contratos discográficos firmados.

A exploração de estilos musicais associados ao meio independente britânico, sobretudo do período pós-*punk*, que marcaram fortemente os estilos musicais dos grupos *pop-rock* do período, mas que eram ainda pouco divulgados no país, bem como a criação de estilos performativos originais, envolvendo diferentes dimensões cénicas e teatrais, conduziram à criação de um «prémio originalidade». Ao longo das seis edições (1984-1989) candidataram-se 431 grupos musicais, oriundos de todas as zonas do país, tendo sido seleccionados 138. Realizavam-se oito sessões eliminatórias preliminares nas tardes de fim-de-semana, que se repetiam de modo a os grupos serem reavaliados. As apresentações eram gravadas em áudio (e mais tarde também em vídeo), sendo apreciadas pelo júri, composto por músicos reunindo reconhecimento no meio musical e com fonogramas editados, que seleccionava 12 candidatos. Começava então o Concurso propriamente dito. De entre três finalistas, era escolhido o vencedor. A final anunciava ainda o vencedor do «prémio originalidade», avaliado por um júri composto por jornalistas e radialistas. O acesso aos meios de comunicação por intermédio dos elementos do júri, a dissolução de alguns grupos vencedores desse título e o relativo sucesso no meio cultural urbano de alguns dos premiados com o título de originalidade levou a uma visibilidade particularmente forte desse prémio. Os prémios atribuídos eram, para o primeiro classificado, a gravação dum fonograma no formato de *maxi-single* que era editado pela Dansa do Som, e prémios monetários para este e para os restantes finalistas. Foram vencedores do concurso Mler Ife Dada (1984), THC (1985) Rongwrong (1986), Requiem pelos Vivos (1987), Easy Gents, posteriormente designados Ritual Tejo (1988) e Lobo Meigo (1989). Entre os grupos vencedores do título da originalidade contam-se Pop dell'Arte (1985) e os Mão Morta (1986), e.o. O Concurso foi recuperado em 1994 numa iniciativa conjunta de M. Guia e da RTP, aproveitando assim a «aura» que o evento e o espaço haviam conquistado no final da década de 80. Foram vencedores os Drowning Men, posteriormente Geração X, num evento onde se destacou igualmente o grupo Ornatos Violeta. O Concurso revelou-se um evento central para a apresentação de grupos musicais que dessa forma alcançavam maior visibilidade junto do público, podendo iniciar uma carreira ligada à indústria. Ao longo da segunda metade da década de 80 e princípio da década de 90, o CMMP foi emulado um pouco por todo o país sob a iniciativa de rádios, câmaras municipais ou outras organizações locais (Festival Nacional da Nova Música, no Porto, 1985; Concurso de Música Moderna de Braga, orga-

nizado pela CM de Braga, 1988; e.o.). A ideia de realizar um concurso de «música moderna» correspondeu a uma tentativa de abarcar o maior número possível de estilos no domínio do *pop-rock*. O sucesso do evento reforçou o significado da expressão «música moderna» enquanto categoria de prática musical e de comportamento expressivo associado ao *pop-rock*, que negociava a sua autonomia relativamente às práticas dominantes na indústria fonográfica no país, incluindo os estilos da chamada «música ligeira, o movimento da música popular portuguesa e uma geração anterior de músicos do *pop-rock*, geralmente identificados sob a designação de «rock português». **3. Dansa do Som.** Em 1984, M. Guia fundou igualmente a etiqueta Dansa do Som (DS), propriedade da editora fonográfica Cinedisco, associada ao RRV e ao CMMP, mas extravasando o seu leque de actividades. A DS editou fonogramas de alguns dos grupos mais criativos no domínio do «*pop-rock*» da década de 80. Inaugurou o seu catálogo com a edição de um LP reunindo gravações de grupos actuando no RRV, como Xutos & Pontapés, Ocaso Épico, Croix Sainte, e.o (1985). O fonograma foi oferecido ao público presente na festa do 4.º Aniversário do RRV e só mais tarde comercializado. Grande parte das edições premiavam a vitória no CMMP, incluindo pontualmente edições à margem deste. Num período sucedendo ao fenómeno do «rock português», caracterizado pela renovação de agrupamentos de *pop-rock* no país e pelo menor investimento das principais editoras fonográficas em grupos neste domínio musical, as edições da DS ganharam significado para grupos procurando desenvolver carreiras enquanto intérpretes de *pop-rock*. As edições eram habitualmente de 1000 exemplares, exceptuando a prensagem de *Cerco*, LP dos Xutos & Pontapés, que correspondeu ao maior sucesso de vendas da editora. A DS privilegiou igualmente a edição de grupos musicais premiados nos concursos de «música moderna» que surgiam em várias regiões do país. A visibilidade do concurso e da sala, bem como a popularidade de alguns grupos inicialmente divulgados no RRV, estimulou o interesse de editoras fonográficas. Em 1989, o vencedor da edição do concurso do ano anterior (Easy Gents/Ritual Tejo) não recebeu o prémio de vitória, pois negociara entretanto um contrato com a «Valentim de Carvalho, algo que os regulamentos do concurso não permitiam. Nesse ano, a quarta colectânea reunindo os participantes no concurso foi previamente negociada com uma companhia de automóveis que adquiriu a edição por inteiro, fazendo com que o fonograma alcançasse o galardão Disco de Prata. O último fonograma editado (1990), com um impacte mais reduzido junto do públi-

co, ditou a cessação de actividade da DS. O encerramento do RRV, cujos espectáculos procuravam contrabalançar o investimento nas edições da DS, bem como dificuldades de distribuição nas lojas de maior afluência, colocaram em risco a existência da editora. Para contrariar esta situação, M. Guia criou um dos primeiros serviços de venda postal de fonogramas, bem como uma loja de venda directa na sede da editora, no Bairro Azul, em Lisboa. A partir de c. 1985, a etiqueta passou a licenciar fonogramas da editora inglesa Beggars Banquet, nomeadamente dos grupos Gene Loves Jezebel e The Cult. A generalização da prática de importação de fonogramas em Portugal, o surgimento de novas editoras e distribuidoras abrangendo os mesmos estilos musicais, a transição de alguns dos principais grupos do seu catálogo para as principais empresas multinacionais representadas no país, o encerramento do RRV e o reduzido número de vendas alcançado contribuíram para o decréscimo do impacte da editora junto do público, a partir da década de 90, o que motivou o seu encerramento. A venda postal, com os seus mais de 5000 clientes, continuaria activa até 1993. Em 1992, o nome Dansa do Som foi cedido à «Movieplay, que reeditou em CD parte do catálogo da editora. Entre os grupos musicais editados pela DS ao longo dos seus seis anos de actividade destacam-se Mler Ife Dada, Xutos & Pontapés, Ocaso Épico, Croix Sainte, Pop dell'Arte, Radar Kadafi, Sitiados, Ritual Tejo, Quinta do Bill e outros grupos que tiveram nesta editora o seu único registo fonográfico como Tomcat, THC, e.o.

Discografia: AAVV (1984) *Ao vivo no Rock Rendez Vous em 1984: Rock Rendez Vous*. Dansa do Som [LP]; AAVV (1994/1986) *Sons e Temas/Rock Rendez Vous 1985*. MOV/Dansa do Som [CD/LP]; AAVV (1993/1989) *Registos: Música Moderna Portuguesa: 8 Bandas, 8 Temas*. MOV/Dansa do Som.

PEDRO FÉLIX E RUI CIDRA

RODRIGO Ferreira Inácio (n. Lisboa, 29 Jun. 1941). Cantor e empresário. Teve o primeiro contacto com o «fado através da «rádio, ouvindo sobretudo as interpretações de Carlos «Ramos. Iniciou a sua actividade musical aos 18 anos no quinteto vocal Os Cinco Reis (que fazia versões portuguesas de música latino-americana, chegando a gravar um EP para a «Valentim de Carvalho — *O Pepe* — e a actuar no Casino Estoril e na RTP). Aos 20 anos começou a cantar fado ocasionalmente, como amador. Entre os 21 e os 25 anos trabalhou sazonalmente em diferentes actividades profissionais em países como Alemanha, Áustria, França, Itália e Suíça. Após a sua fixação definitiva em Portugal (1966), começou a actuar regularmente em casas de fado amador na zona de Cascais (Galito, Tabuinhas, Estribo Clu-



Rodrigo. Actuação na Páscoa dos Hospitais. Lisboa, 16 Abr. 1979. Arquivo do Diário de Notícias.

be, Arreda, e.o.), estabelecendo-se posteriormente nessa região (1968). A partir de 1968 gravou os seus primeiros fonogramas, que obtiveram particular sucesso comercial e contribuíram para a projecção da sua carreira a nível nacional, com particular destaque para *A Última Tourada Real em Salvaterra* (EP, PARL-VC, 1968), *Renascer* (EP, PARL-VC, 1973) e *A Última Fragata* (EP, IMA, 1976). A partir dos anos 70 iniciou actividade enquanto empresário de casas de fado na zona de Cascais (Arreda, 1972-1973; Bar D. Rodrigo, 1974-1975, e Forte D. Rodrigo, 1976-2002). Profissionalizou-se como cantor em meados dos anos 70, actuando desde então em espectáculos nacionais (em festas e casinos) e no estrangeiro (África do Sul, Luxemburgo, EUA, Espanha, Brasil, Argentina, Bélgica, Holanda, França, Itália, Canadá, e.o.). No seu repertório privilegia letras narrativas da autoria dos chamados «poetas populares» (Linhares *Barbosa, Artur *Ribeiro, Carlos *Conde e João Dias — autor de muitas das letras dos seus fados), cantados sobre os «fados tradicionais» e também sobre algumas melodias de sua autoria. As suas interpretações são caracterizadas pela utilização de portamentos ascendentes (associados ao *rubato* no início dos versos), suspensões e melismas, bem como pela alternância de registos de canto e de quase declamação.

Discografia: (2003/1972) *A Última Tourada Real de Salvaterra*. PARL-VC [CD/LP]; (1974) *Eu Sou Povo e Canto Esperança*. VC [EP]; (1975) *Nada É Pobre quando É Povo*. VC [EP]; (1976) *Coentros e Rabanetes*. IMA [LP]; (1991/1980) *Pérolas*. MOV/ORF-AT; (1984) *O Fado Que Eu Canto*. ORF-RT [LP]; (1990) *Fado: Histórias, Baladas e Lendas*. UPÁV; (1990) *O Melhor de Rodrigo*. EMI-VC; (1997/1992) *Um Parfum de Fado-Rodrigo*. Playasound; (1994) *Velho Marinheiro*. DIS; (1995) *Asas e Raízes*. OV; (1996) *Cais do Sodré*. EMI-VC; (1997) *O Melhor dos Melhores*. MOV.

JOÃO SILVA

RODRIGUES Gameiro, Alcídia (n. Lisboa, 20 Fev. 1912; m. Lisboa, 14 Jun. 2007). Cantora e compositora. Cantou os sucessos da época ainda criança, em *bailes organizados por *associações recreativas (Caldas da Rainha). Com 18 anos começou a cantar *fado em verbenas e associações recreativas em Lisboa (nomeadamente na Graça e na Mouraria). Depois da sua profissionalização (1934) e até se retirar da vida artística (1973), actuou regularmente em casas de fado e outros espaços de performance em Lisboa (Retiro da Severa, Café Luso, Solar da Alegria, Café Mondego, Manuel dos Passarinhos, Esplanada de Santa Catarina, no Parque Mayer: Casablanca e Júlio das Farturas). A partir dos anos 30, actuou em Portugal e África e, paralelamente, desenvolveu carreira em rádios amadoras (Rádio Luso, Rádio Peninsular e Rádio Graça, onde gravou o seu único fonograma, que permanece inédito). O seu repertório incluía, além do fado com temática sentimental, o chamado «fado jocoso» e alguns tangos. A partir dos anos 40, começou a compor melodias para fados cantadas por intérpretes como Tony de *Matos, João *Ferreira-Rosa, José *Cid e Nuno da Câmara *Pereira, e.o. Os seus fados são maioritariamente estróficos, sendo o mais conhecido o *Fado tradição*, cuja melodia foi cantada com a letra «Embuçado» de Gabriel de *Oliveira. Outros fados de sua autoria são o *Fado Horácio*, *Fado por anúncio*, *Fado os balões de Junho*, *Fado os anéis da felicidade*, *Parrelha de nomes*, e.o. Foi homenageada na Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa em 1999.

Bibliografia: Machado, A. Vítor (1937) *Ídolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves.

JOÃO SILVA

RODRIGUES, Amália da Piedade Rebordão (n. Lisboa, registada em 23 Jul. 1920; m. Lisboa, 6 Out. 1999). Cantora, autora de letras e compositora de *fado, além de actriz de teatro musical, *cinema e televisão. A mais destacada e influente figura do fado e da canção popular urbana em Portugal no séc. xx, e a personalidade portuguesa que maior relevo alcançou no circuito internacional de primeiro plano das artes do espectáculo do seu tempo.

1. Percurso artístico. (i) 1920-1943. (ii) 1943-1961. (iii) 1962-1974. (iv) 1974-1990. (v) 1991-1999. 2. Estilo interpretativo. 3. Repertório.

1. Percurso artístico. (i) 1920-1943. Nasceu na freguesia lisboeta de Nossa Senhora da Pena, sendo o quinto dos nove filhos de uma família de migrantes rurais originários da Beira Baixa. A sua data de nascimento declarada no Registo Civil é a de 23 Jul., mas perdeu-se a memória da data real, e a própria Amália acabaria por decidir celebrar o seu aniversário no primeiro dia do mesmo mês. Concluída a es-

cola primária, começou a trabalhar aos 12 anos, passando por vários empregos temporários — bordadeira, empregada de uma fábrica de bolos, vendadeira de fruta no Cais da Rocha. As suas primeiras experiências musicais marcantes estão associadas às *cantigas da Beira Baixa que ouvia cantar à mãe, de quem consideraria mais tarde ter herdado o estilo característico de ornamentação vocal melismática. Desfilou, por outro lado, na marcha de Alcântara de 1935, ficando as *marchas populares como uma das componentes recorrentes do seu repertório posterior. Durante a adolescência cantou frequentemente como amadora em contextos informais de execução em vários bairros populares de Lisboa, e foi nesse circuito que conheceu o guitarrista Francisco Cruz, com quem casaria em 1940, dele se vindo a separar três anos mais tarde e a divorciar em 1949. Em 1939 estreava-se como profissional no Retiro da Severa, sendo desde logo saudada como uma revelação no meio fadista, designadamente pelo guitarrista titular daquela casa típica, *Armandinho. Em 1940 cantaria igualmente, com honorários cada vez mais elevados, no Solar da Alegria e no Café Mondego, passando a ser representada pelo empresário José de Melo, que a convenceu a não gravar discos para forçar o público que a queria ouvir a acorrer às casas de fado onde se apresentava. Quando em 1941 se estreou no Café Luso recebia já mil escudos por actuação, cachê nunca até então pago a um fadista. Em 1941 estreava-se também no teatro musical, na revista *Ora vai tu!*, a que se seguiriam as revistas *Espera de toiros* (1941), *Essa é que é essa* (1942), *Boa nova* (1942), *Alerta está* (1943) e *O viva da Costa* (1943), depressa ascendendo nestes espectáculos a primeira figura dos referidos elencos. (ii) **1943-1961.** A sua carreira internacional iniciou-se logo em 1943 em Madrid, onde foi actuar a convite do embaixador português, Pedro Teotónio Pereira. Contactou então intensamente com o flamenco, género que em breve incorporaria de forma sistemática no seu repertório, sobretudo depois de com ele se ter familiarizado mais regularmente através dos discos de Lola Flores. Em 1944 estreava-se no Rio de Janeiro, no Casino de Copacabana, onde permaneceria mais de três meses com enorme êxito, o que a obrigaria a regressar ao Brasil no ano seguinte para então actuar durante dez meses à frente da Companhia de Revistas Amália Rodrigues e em espectáculos semanais no referido casino. Gravou então os seus primeiros discos, 16 números em oito 78 rpm para a editora Continental, acompanhada pela «orquestra de guitarras» de Fernando de *Freitas. Em Lisboa continuou a aparecer regularmente nos palcos do teatro musical, com as operetas *A Rosa cantadeira* (1944,

contracenando com Hermínia *Silva), *A Senhora da Atalaia* (1944) e *Mouraria* (1946), bem como com as revistas *Estás na Lua* (1946) e *Se aquilo que a gente sente* (1947), após o que só voltaria à cena em 1955, para a sua única experiência ao vivo em teatro declamado, como protagonista da peça *A Severa* de Júlio Dantas. Interpretou em 1946 o seu primeiro filme, *Capas Negras*, de Armando Miranda, com grande sucesso de bilheteira, antecipando o êxito ainda maior de *Fado: História de Uma Cantadeira* (1947), de Perdigão Queiroga, que lhe valeria o prémio do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) para a melhor actriz desse ano. Seguiram-se, em 1949, *Sol e Toiros*, de José Buchs, e *Vendaval Maravilhoso*, de Leitão de Barros, e mais tarde, já em 1958, *Sangue Toureiro*, de Augusto Fraga. Tudo títulos francamente medíocres de uma cinematografia primária e populista, que não dão sequer a Amália a ocasião de evidenciar as suas efectivas capacidades dramáticas, mas que constituíram um veículo eficaz para a afirmar ainda mais como uma referência musical indiscutível junto do público de todo o país. A excepção à regra surgiria em 1954 com *Les Amants du Tage*, de Henri Verneuil, com Daniel Gélín e Trevor Howard, mas talvez por isso mesmo este filme, de uma linguagem estética mais exigente, não teve em Portugal o mesmo impacto dos anteriores junto do público-padrão destes. Entretanto sucediam-se as digressões no estrangeiro, com uma presença cada vez mais relevante no circuito musical internacional: Paris, Londres e Brasil (1949); uma digressão promovida pelo Plano Marshall a Berlim, Dublin, Paris e Berna (1950); uma digressão africana e o regresso a Madrid em 1951; de novo Espanha, Suíça e Londres em 1952, no último caso para gravar com o guitarrista Raul *Nery e o violista Santos Moreira uma série de discos nos estúdios londrinos de Abbey Road da EMI, para a firma *Valentim de Carvalho (VC). O ano de 1952 foi também o do triunfo nos EUA, com Amália a cantar durante quatro meses no célebre clube La Vie en Rose, de Nova Iorque, e os anos seguintes trariam a sua participação no *Eddie Fisher Show* (1953), da cadeia televisiva NBC, o seu longo sucesso de dez meses consecutivos no clube Mocambo de Hollywood e o lançamento do seu primeiro LP, *Amália Sings Fado from Portugal and Flamenco from Spain*, para a editora norte-americana Angel. Após digressões pelo Brasil, México e Espanha, a partir de 1956 Amália investiu sobretudo no mercado francês, participando nesse ano na homenagem a Josephine Baker no Olympia de Paris, para depois permanecer como atracção principal no programa seguinte daquela sala de espectáculos durante seis semanas. Assinou em

1958 um contrato com a editora discográfica francesa Ducretet-Thompson, para a qual gravaria dois LP e cinco EP, com os guitarristas Jaime *Santos e Domingos *Camarinha e orquestras dirigidas por Fernando de *Carvalho e João *Nobre. Regressou em 1959 ao Olympia com o seu próprio espectáculo, alargando entretanto cada vez mais o âmbito das suas digressões: Turquia, Argélia, Grécia, Israel. Até que em 1961 regressava subitamente ao Brasil para aí anunciar o seu casamento com o engenheiro brasileiro César Seabra e a sua intenção de abandonar a vida artística. (iii) **1962-1974.** Após dez meses de casamento acabaria por regressar em 1962 à actividade artística. Actuou logo nesse ano no Festival de Edimburgo, e a partir daí passou a ser uma presença regular em algumas das mais prestigiosas salas de espectáculos do mundo: Olympia, Bobino e La Tête de l'Art, de Paris; o Savoy de Londres; o Lincoln Center de Nova Iorque, e o Hollywood Bowl de Los Angeles, nos quais se apresentou com a orquestra de André Kostelanetz;



Amália Rodrigues em concerto no Olympia, Paris, 11 Set. 1985. Museu do Fado.

o Sankei Hall de Tóquio; o Canecão do Rio de Janeiro. As suas digressões constantes por toda a Europa ocidental juntou em 1968 a Roménia socialista e em 1969 a própria União Soviética, apesar da barreira da ausência de relações diplomáticas entre estes países e Portugal. Apresentar-se-ia também repetidamente nas duas Américas, em África, no Próximo Oriente e no Japão. Em Portugal conquistara um estatuto de excepção: o regime salazarista, em cujos círculos sociais mais restritos penetrara desde muito cedo pela mão do banqueiro Ricardo Espírito Santo, e que lhe atribuiu, pela mão do ministro da Presidência, Marcelo Caetano, o grau de cavaleiro da Ordem de Santiago da Espada por ocasião da Feira de Bruxelas de 1958 (além de lhe conceder o privilégio — polémico à época — de um artigo biográfico na *Grande enciclopédia luso-brasileira*), procurava extrair por diversas formas dividendos políticos, internos e externos, do seu sucesso internacional. Mas, apesar das suas convicções políticas conservadoras, Amália recusar-se-ia a cortar a sua relação artística profunda com o compositor francês Alain *Oulman, expulso de Portugal pela PIDE como elemento «subversivo», cantava poemas de Manuel *Alegre, já então exilado em Argel, recebia em sua casa inúmeras figuras da intelectualidade oposicionista, de Ary dos *Santos a Natália Correia, entre muitos outros, chegando mesmo a prestar auxílio financeiro a famílias de presos políticos da oposição que se encontravam em situação humana crítica. Renovando o seu contrato com a VC, produziu neste período uma extensa discografia cujo ritmo de produção e edição foi desigual e sujeito às condicionantes do baixo poder de compra do mercado nacional, mas que atingiu níveis de vendas sem paralelo entre nós. Fazia longos serões de gravação, cercada dos amigos mais próximos, nos estúdios de Paço de Arcos daquela empresa, a qual, com o material assim registado, ora ia lançando sucessivos EP de quatro faixas que posteriormente agrupava em LP de 12', ora adoptava o processo inverso. Destes lançamentos assumem particular relevo o chamado «Álbum do busto» (três EP lançados em 1962, mais tarde editados em LP) e os LP *Fado Português* (1965), *Fado '67* (1967), *Vou Dar de Beber à Dor* (1969), *Com Que Voz* (1970) e *Oiça lá, ó Senhor Vinho* (1971), neles se sucedendo como acompanhadores o guitarrista José *Nunes, o *Conjunto de Guitarras de Raul Nery e os guitarristas Fontes *Rocha e Carlos *Gonçalves. São estes os álbuns que testemunham o seu interesse crescente pela poesia erudita e a sua colaboração artística intensa com A. Oulman. Mas no mesmo período surgiram também sucessivas gravações de marchas populares e *música tradicional com

arranjos orquestrais da responsabilidade de Ferrer *Trindade, Joaquim Luís *Gomes e Jorge Costa *Pinto, que viriam a ser agrupadas, e.o., nos três álbuns sob o título genérico *Amália Canta Portugal*. Foram também lançados LP de concertos ao vivo no Sankei Hall de Tóquio (1971) e no Olympia de Paris (1972), de uma experiência de *cross over* com o saxofonista de *jazz norte-americano Don Byas (1974) e de sessões de canto e poesia declamada com a participação dos poetas Vinicius de Moraes, David *Mourão-Ferreira, Ary dos Santos e N. Correia (*Amália e Vinicius*, 1970, e *Cantigas de Amigos*, 1971). Os prémios e distinções nacionais e internacionais foram-se sucedendo em torno desta discografia: os EP *Fandagueiro* e *Vou Dar de Beber à Dor* receberam em 1966 e 1969 o Prémio Pozal Domingues; no MIDEM de Cannes, onde actuou por diversas vezes, recebeu em 1967, 1968 e 1969 o prémio para o artista português com maior número de discos vendidos no seu país; em 1970 o governo francês atribuiu-lhe o grau de cavaleiro das Artes e Letras; o álbum *Com Que Voz* recebeu o IX Prémio da Crítica Discográfica Italiana (1972), o Grand-Prix du Disque de l'Académie Charles Cross (1975) e o Grand-Prix de la Ville de Paris (1975). Retomou ocasionalmente a carreira de actriz, seleccionando agora melhor entre os múltiplos papéis que lhe eram oferecidos. Para a RTP, onde em 1958 representara o papel principal da peça *O céu da minha rua*, de Romeu Correia, gravou em 1968 a protagonista de *A sapateira prodigiosa*, de García Lorca. No cinema interpretou em 1964 *As Ilhas Encantadas* de Carlos Villardebó, e *Fado Corrido*, de Brum do Canto, sobre um conto de D. Mourão-Ferreira, participando ainda em *Via Macau* (1966), de Jean Leduc. Desempenhou ainda, em 1971, um dos papéis principais da telenovela *Os Deuses Devem Estar Mortos*, produzida pela TV Record de São Paulo. (iv) **1974-1990**. O 25 de Abril de 1974 e o processo revolucionário subsequente vieram criar uma situação politicamente melindrosa para Amália, a quem alguns sectores de extrema-esquerda acusavam de ter sido uma apoiante convicta do Estado Novo (o que só em termos muito genéricos, e com todas as nuances já apontadas, se poderia afirmar) e até de dever a sua carreira à protecção do regime deposto (o que é manifestamente falso). Lamentavelmente, nesta ocasião foram poucas as vozes dos seus antigos amigos da oposição democrática que se ergueram em sua defesa, embora a VC fizesse entretanto sair dois *singles* com os títulos mais ostensivamente «progressistas» do seu acervo discográfico anterior à revolução: *Trova do vento que passa*, de Adriano Correia de *Oliveira e M. Alegre, *Fado de Peniche*

(*Abandono*), de D. Mourão-Ferreira (com os seus versos iniciais «por teu livre pensamento foram-te longe encerrar»...) e até *Grândola, vila morena*, de José *Afonso, há meses gravado para um álbum de música tradicional, ainda por editar. O debate viria a dissipar-se gradualmente com a passagem ao regime democrático constitucional, sem ter verdadeiramente afectado a popularidade real de Amália, embora a privasse da interacção com alguns dos círculos intelectuais de que chegara a estar próxima na década anterior. De qualquer modo, quando em 1980 recebeu das mãos do presidente da República, Ramalho Eanes, as insígnias de grande-oficial da Ordem do Infante, e da CM de Lisboa a Medalha de Ouro da Cidade, estava já recriado o espectro muito amplo da sua recepção fortemente consensual na sociedade portuguesa. A sua carreira no estrangeiro, nunca afectada por esta questão, prosseguiu entretanto a um ritmo acelerado, com consagrações no Olympia (1975, 1985 e 1987), no Théâtre des Champs Elysées de Paris (1976), no Carnegie Hall de Nova Iorque (1975 e 1977) e no Newport Music Festival (1980), e espectáculos de homenagem no Festival da Canção de Atenas (1983), no Casino de Paris (1986) e nas Termas de Caracala de Roma (1989), para além de repetidas digressões por Espanha, França, Itália, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Reino Unido, Suíça, Alemanha Federal, Roménia, Brasil, Argentina, Chile, Venezuela, Canadá, EUA, Turquia, Israel, África do Sul e Japão. Em França recebeu do ministro da Cultura, Jacques Lang, o grau de comendador das Artes e Letras (1985), do *maire* de Paris, Jacques Chirac, a Medalha de Vermeil da Cidade de Paris (1989) e, mais tarde, do presidente da República Francesa, François Mitterrand, a Legião de Honra (1991). O seu último grande espectáculo internacional teve lugar no Town Hall de Nova Iorque (1990), estando registado num vídeo do realizador Bruno de Almeida. Em Portugal deu em 1985, no *Coliseu dos Recreios de Lisboa (CRL), com um acolhimento entusiástico, aquele que foi, curiosamente, o seu primeiro grande concerto a solo no país, logo repetido no *Coliseu do Porto. Regressou ao CRL para novo concerto em 1987 e para um espectáculo de homenagem em 1990, onde recebeu do presidente da República, Mário Soares, a grã-cruz da Ordem de Santiago. Também em 1987 era publicada a primeira das suas sucessivas biografias, em livro, da autoria do historiador teatral Vítor Pavão dos Santos, a quem se deve uma investigação de profundidade e rigor inigualados sobre a sua vida e carreira, utilizando para esse efeito, designadamente, o resultado de longas horas de entrevistas com a própria Amália realiza-

das em 1985-1986. A sua discografia deste último período integra, para além de compilações de EP anteriores até então não publicados em LP, os álbuns *Cantigas de Boa Gente* (1976), *Cantigas Numa Língua Antiga* (1977), *Gostava de Ser Quem Era* (1980), *Fado: Amália Volta a Cantar Frederico Valério* (1982), *Lágrima* (1983) e, por fim, *Obsessão* (1990), o seu derradeiro álbum de originais em estúdio. Surgiram igualmente gravações ao vivo, desde espectáculos dos anos 50 (*Amália no Café Luso*, 1974) a um dos seus últimos concertos do CRL (*Coliseu: 3 de Abril de 1987*, editado nesse mesmo ano), e foram lançadas sucessivas antologias «oficiais», como os dois álbuns *O Melhor de Amália I e II* (1985), o CD *Os Sucessos* (1987, primeiro disco compacto seu editado em Portugal), e principalmente a colecção de oito álbuns *Amália: 50 Anos* (1989). Em 1988 iniciou-se, por último, a reedição de toda a sua discografia anterior em formato CD. Paralelamente, foram surgindo em vários países antologias «piratas» agrupando sobretudo reedições das suas gravações para a Ducretet-Thompson. (v) **1991-1999.** Por razões de saúde, que lhe exigiam tratamentos regulares nos EUA, Amália foi limitando cada vez mais as suas apresentações públicas, até as suspender por completo. Em 1993 gravava pela última vez — dois duetos com o cantor napolitano Roberto Murolo, no álbum deste artista *Anima i Cuore*. No âmbito da programação oficial de *Lisboa 94 — Capital Europeia da Cultura, deu em 1994 o seu último espectáculo, mais uma vez no CRL, e foi nesse mesmo contexto que o Ballet Gulbenkian [VER Fundação Calouste Gulbenkian] apresentou nesse ano o bailado de Vasco Weltenkamp *Amaramália*, sobre uma banda sonora baseada em alguns dos seus fados mais carismáticos. Completou-se em 1995 a série de reedições em CD do seu acervo fonográfico, a que se juntaria em 1997 o álbum *Segredos*, com gravações de estúdio inéditas dos anos 60 e 70. Neste mesmo ano era editado pela Colibri o seu livro *Versos*, reunindo os poemas de sua autoria que cantara, juntamente com outros inéditos. Na Expo 98 já não cantou, mas recebeu mais uma homenagem, numa gala musical que lhe foi dedicada na programação oficial. Psicologicamente debilitada por essa inactividade artística forçada e pelas mortes sucessivas do marido, César Seabra, e da sua mais próxima amiga, a pintora Maluda, viria a morrer em sua casa aos 79 anos. Deixa estabelecida, por testamento, uma fundação de benevolência com o seu nome, cuja concretização e gestão póstumas têm sido objecto de fundadas dúvidas e de polémicas jornalísticas e judiciais. **2. Estilo interpretativo.** A primeira qualidade evidente de A. Rodrigues como in-

térprete foi sempre o fascínio do seu timbre inconfundível, que, nas sucessivas fases da sua longa carreira, foi sabendo explorar em tessituras distintas: primeiro, até finais da década de 1950, num registo de soprano, com um uso mais virtuosístico da ornamentação na tessitura aguda; depois, no seu período de plena maturidade, até princípios dos anos 80, num âmbito de meio-soprano marcado por um timbre mais espesso e aveludado, com um «grão» característico, e recorrendo já menos à agilidade ornamental; por fim, na sua última década de actividade artística, sobretudo num registo grave, quase de contralto, procurando «estilar» as melodias de maneira a comprimi-las, tanto quanto possível, dentro de um âmbito vocal mais profundo que lhe era mais confortável e utilizando inteligentemente o *vibrato* largo que começava a afectá-la como um factor adicional de ênfase dramática. Em todas estas fases utiliza um estilo de emissão vocal que se mantém relativamente constante, com uma colocação de voz recuada e baixa, próxima da de outras tradições populares de vocalidade mediterrânica, apoiada na garganta mas nunca forçada, e com um *legato* intenso a unir as vogais, mesmo quando isso implica por vezes, sobretudo a partir dos anos 80 (ou mesmo já desde meados dos anos 70), uma articulação menos precisa das consoantes intermédias, produzindo um efeito melopáico localizado que pode chegar a obscurecer o texto. O desenho da melodia parte quase sempre de uma primeira nota bem apoiada, por vezes atacada por uma *appoggiatura* inferior, e de intervalos ascendentes produzidos com um forte *portamento*, que conduzem a uma nota superior sustentada, terminada com um pequeno mordente dado por um golpe de glote. Os intervalos descendentes são lançados precisamente pelo impulso deste mesmo ornamento na nota superior, para virem repousar na nota grave seguinte, sem haver agora *portamento* na descida. A sua ornamentação melismática improvisada, próxima da tradição vocal da Beira Baixa, foi considerada no início da sua carreira um elemento estranho ao fado e acusada pelos sectores fadistas mais tradicionalistas de constituir um «espanholismo», sobretudo porque Amália a conjugava com uma liberdade de agógica igualmente inovadora, em particular nas suspensões que vai introduzindo nos pontos de lançamento das frases e nas passagens pré-cadenciais, utilizando esses instantes em que o acompanhamento instrumental se suspende para inserir melismas *ad libitum* de figuração mais ou menos desenvolvida. A comparação com a generalidade da discografia de fado dos anos 20 e 30 sugere que este tipo de *pathos* expressivo intenso, com alteração frequente da pulsação

rítmica regular da peça, é uma característica até então mais próxima do fado de Coimbra (Edmundo de *Bettencourt, António *Menano) do que do de Lisboa, tal como o praticavam expoentes como Berta *Cardoso ou Ercília *Costa. A evolução dos registos gravados da própria Amália indica, ainda, que esta liberdade de dicção rítmica se vai acentuando a partir da transição para a década de 60, ao mesmo tempo que se verifica uma tendência para a adopção predominante de peças com andamentos mais lentos (ou até de versões sensivelmente menos rápidas das mesmas obras já anteriormente cantadas), que deixam maior espaço para a manipulação performativa da melodia pela intérprete. Particularmente importante na interpretação de Amália, logo desde o arranque da sua carreira, é a sua atenção permanente ao texto, não tanto propriamente em termos da clareza da dicção, que por vezes pode até ser sacrificada ao desenho da linha de canto, mas no que respeita à intensidade expressiva dada às palavras-chave do poema, à clareza de divisão sintáctica, à criação, logo nas primeiras notas, de todo o ambiente dramático da peça. Demonstra também uma noção inata da tensão formal e do fraseio da obra, modificando o tratamento expressivo de cada estrofe (ou diferenciando o de cada copla e de cada refrão) de modo a construir um percurso narrativo sempre variado e preparar eficazmente um clímax emocional no fim da peça, quer se trate de um fado estrófico simples ou de uma estrutura harmónica e formal mais complexa. Até ao início dos anos 60 utiliza sobretudo padrões de acompanhamento instrumental tradicionais, com uma guitarra (R. Nery, J. Santos, D. Camarinha ou J. Nunes) e uma viola (S. Moreira, Castro Mota). Em seguida, particularmente à medida que actua de forma mais sistemática em grandes salas de concerto, prefere o quarteto instrumental (duas guitarras, viola e viola baixo) popularizado por Maria Teresa de *Noronha: primeiro o Conjunto de Guitarras de Raul Nery, depois formações semelhantes de composição variável em que se destacam em permanência os guitarristas F. Rocha e C. Gonçalves e o viola baixo Joel *Pina. Frequentemente recorre a acompanhamentos orquestrais, sobretudo quando grava música tradicional, mas as orquestrações de Fernando de Carvalho, Ferrer Trindade ou J. Costa Pinto ressentem-se quase sempre do seu carácter formulaico elementar e de alguma debilidade técnica em termos harmónicos, contrapontísticos e de instrumentação, sendo de lamentar que não nos tenha ficado, ao invés, registo da parceria pontual de Amália com um maestro de formação erudita como A. Kostelanetz. Teve, por outro lado, uma in-

fluência decisiva na reformulação das próprias convenções performativas do fado, desde o uso sistemático do vestido e do xale negros (a que não é estranha a sua colaboração com o estilista Pinto de Campos, autor dos figurinos de algumas das revistas em que participou) ao posicionamento à frente (e não atrás) dos guitarristas, e à linguagem gestual utilizada (a cabeça descaída para trás, oscilando ao sabor do fraseado, os olhos semicerrados, as mãos em oração ou os braços a abrirem-se para acompanharem o clímax final da obra). **3. Repertório.** Amália começa por interpretar fados estróficos tradicionais, que de resto manterá sempre no seu repertório, mas a sua passagem pela revista coloca-a desde muito cedo em contacto com os novos fados-canções de compositores como Frederico de *Freitas, Raul *Ferrão ou, muito em especial, F. Valério, a quem deverá muitos dos seus maiores êxitos dos anos 40 e 50 (*Maria da Cruz, Fado do ciúme, Ai mouraria, Não sei porque te foste embora, Fado Malhoa, Confesso, Sabe-se lá, Amália*). Também esta sua preferência pelo fado-canção, que vem substituir as antigas formas estróficas — suportes da tradição de variação melódica improvisada, típica dos grandes fadistas «castiços» — pela alternância entre refrão e coplas fixos, será polémica, havendo nos circuitos mais puristas da época quem questione se neste caso se pode ainda falar de fado, propriamente dito. Do ponto de vista dos textos, recorre de início sobretudo aos letristas populares consagrados da época, como Linhares *Barbosa, Frederico de *Brito ou Silva Tavares, mas interessa-se já cada vez mais pela poesia erudita, começando desde muito cedo por cantar, mesmo sobre melodias já conhecidas do repertório corrente de fado, versos de D. Mourão-Ferreira (*Primavera*, sobre o fado *Pedro Rodrigues*) ou de Luís de Macedo (*Cansaço*, sobre o fado *Tango*, de Joaquim *Campos). O contacto com A. Oulman, no início dos anos 60, representa uma profunda renovação no seu repertório musical e poético, já que o compositor lhe põe em música os seus poemas favoritos de alguns dos mais consagrados poetas da língua portuguesa, dos trovadores a Camões e deste a autores contemporâneos como Pedro Homem de *Melo, M. Alegre ou a brasileira Cecília Meireles. As reacções adversas vêm agora simultaneamente de sectores intelectuais conservadores, que rejeitam a ideia de uma «degradação» da poesia de Camões a uma música «pobre» como o fado, e de novo de fadistas mais tradicionalistas, que consideram demasiado erudita para o fado a linguagem harmónica complexa de Oulman. Na realidade, se a ele se devem alguns grandes sucessos de Amália nos anos 60 e 70, co-

mo *Gaivota* (Alexandre O’Neil) ou *Fado português* (José Régio), há que assinalar, contudo, que a grande maioria dos fados do compositor francês despertam entusiasmo sobretudo no seio de um círculo cultural erudito, não chegando a penetrar propriamente no gosto maioritário do grande público, quer português, quer, por maioria de razão, internacional. Por isso mesmo Amália lhes dedica uma parte considerável dos seus discos deste período, mas canta-os relativamente pouco nos seus espetáculos ao vivo, em especial no estrangeiro. Mais populares se revelam *Povo que lavas no rio* (poema de P. Homem de Melo sobre a música do fado *Vitória*, de J. Campos) ou *Estranha forma de vida* (poema da própria Amália sobre música de Alfredo *Marceneiro), além dos fados humorísticos com letra e música de Alberto *Janes, sobretudo *Vou dar de beber à dor* (*A casa da Mariquinhas*). É neles que Amália continua a basear os seus programas de concerto, inserindo-os numa fórmula de sucesso provado: alguns fados estróficos mais antigos, fados-canções de F. Valério, cantigas e danças tradicionais (*Malhão, Tirana*), *marchas populares de Lisboa e êxitos populares de revista (*O coxixo, Ó careca tira a boina*), sevilhanas e flamencos espanhóis, e algumas canções internacionais sortidas, como *Mourir pour toi*, de Charles Aznavour, *Inch’Allah*, de Salvatore Adamo, ou *Una Canzone per te*, de Sergio Endrigo (veja-se o exemplo-padrão do álbum *Amália Rodrigues ao vivo*, em que se regista um espetáculo no Canecão do Rio de Janeiro, em 1972). Na década de 1980, para lá de regravar repertório anterior, como sucede no disco *Fado: Amália Volta a Cantar Frederico Valério*, Amália concentra-se em novos fados sobre poemas seus, musicados especialmente pelos seus guitarristas F. Rocha e C. Gonçalves ou utilizando melodias correntes do repertório-padrão, os quais preenchem os álbuns *Gostava de Ser Quem Era* e *Lágrima*, e é deste novo repertório que saem alguns dos seus últimos êxitos originais (*Lavava no rio, lavava e Trago o fado nos sentidos*, de F. Rocha, *Lágrima e Amor de mel*, de C. Gonçalves, *Ai, esta pena de mim*, sobre música de José António Sabrosa). No álbum *Amália na Broadway* edita pela primeira vez as gravações de repertório de *music hall* anglo-americano que gravou em 1965, com orquestrações de Norrie Paramor, e a antologia *Amália: 50 Anos* documenta algumas das suas digressões anteriores pelo repertório popular urbano internacional.

Bibliografia: AAVV (1999) *Amália Rodrigues: Retratos Fotográficos* — Silva Nogueira. Lisboa: IPPAR-MNT [cat. da exposição realizada no MNT]; Santos, Vítor Pavão dos (1987) *Amália: Uma Biografia*. Lisboa: Contexto; Id. (1992) *Amália: Uma Estranha Forma de*

Vida. Lisboa: Verbo; www.amalia.com; www.instituto-camoes.pt/bases/amalia.

Discografia: (1988/1957) *Amália no Olympia*. EMI-VC/Columbia [CD/LP]; (2001/1960) *Bobino 1960*. EMI-VC/VC [CD/LP]; (1989/1962) *Amália Rodrigues*. EMI-VC/Columbia [«Álbum do busto»] [CD/LP]; (1992/1965) *Fado Português*. EMI-VC/Columbia [CD/LP]; (1989/1966) *Amália canta Portugal*. EMI-VC/Columbia [CD/LP]; (1992/1967) *Maldição*. EMI-VC/Columbia [CD/LP] [título da 1.ª edição *Fados 67*]; (1969) *Marchas de Lisboa*. VC [LP]; (1992/1969) *Vou Dar de Beber à Dor*. EMI-VC/Columbia [inclui várias canções editadas em *singles* entre 1966 e 1968]; (1987/1970) *Com Que Voz*. EMI-VC/Columbia [CD/LP]; (1971) *Amália Canta Portugal II*. Columbia [LP]; (1971) *Amália no Japão*. VC [LP]; (1992/1971) *Oiça lá ó Senhor Vinho*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP] [gravações realizadas entre 1968 e 1971, a maioria editadas em EP em 1971]; (1988/1972) *Amália Canta Portugal III/Folclore à guitarra e à viola*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP]; Rodrigues, Amália; Byas, Don (1988/1974) *Encontro*. EMI-VC [CD/LP] [grav. 1972]; (1976) *Ao vivo no Canecão*. VC [LP] [gravado no Brasil em 1972 e aí publicado sob o título *Um Amor de Amália*]; (1992/1976) *Cantigas da Boa Gente*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP]; (1992/1977) *Cantigas Numa Língua Antiga*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP]; (1995/1983) *Lágrima*. EMI-VC [CD/LP]; (1987) *Sucessos*. EMI-VC [compil.]; (1989) *Amália: 50 anos — 8 CDs: Os Poetas; O Folclore e as Marchas; Amália Internacional; O Teatro e o Cinema; Amália ao vivo: Os Compositores; Amália mais os Poetas Populares; Rara e Inédita*. EMI-VC; (1990) *Obsessão*. EMI-VC [gravações feitas entre 1979 e 1983]; (1992) *Abbey Road 1952*. EMI-VC; (1992) *Fado: Amália Volta a Cantar Frederico Valério*. EMI-VC [CD/LP]; (1994) *Amália Rodrigues ao vivo*. EMI-VC; (1995) *Gostava de Ser Quem Era*. EMI-VC; (1995) *O Melhor de Amália: Estranha Forma de Vida*. EMI-VC; (1995) *Pela Primeira Vez: Rio de Janeiro 1945*. EMI-VC; (1996) *Ai Chico, Chico*. EMI-VC; (1997) *Amália Rodrigues*. MOV [compil. reunindo as gravações da Alvorada/Melodia/Rádio Triunfo feitas entre o início dos anos 50 (a maioria) e o início dos anos 60]; (1997) *Segredo*. EMI-VC [compil. de canções gravadas entre 1965 e 1975]. O repertório gravado por Amália para as editoras Alvorada e Ducretet-Thompson entre 1953 e 1961 — entre as gravações de Abbey Road e a edição do «Álbum do busto» — tem vindo a ser lançado em CD sob a forma de múltiplas compilações promovidas por diferentes editoras portuguesas e estrangeiras, com títulos e alinhamentos variáveis, o que torna quase impossível a respectiva listagem integral. A título exemplificativo, destas se citam apenas as seguintes edições, que cobrem a maior parte desse repertório: (1992) *Lisboa à noite*. Planet Records; (1992) *Raízes*. Planet Records-Blue Moon; (1992) *The Best of Fado*. MOV; (1998) *Triste sina*. MOV.

RUI VIEIRA NERY

RODRIGUES da Silva, Flávio (n. Coimbra, 29 Out. 1902; m. Coimbra, 23 Ago. 1950). Guitarrista e compositor. Filho de António Rodrigues da Silva (guitarrista) e irmão de Fernando Rodrigues da Silva (guitarrista e violista). Barbeiro de profissão (herdou a barbearia da família), começou a aprender a tocar *guitarra por influência paterna. Ensinou guitarra a várias gerações de guitarristas, sobretudo entre c. 1935 e 1945, alguns deles estudantes da academia (Fernando Neto, Albano de Noronha, Abílio Ribeiro de Moura, Alcino Costa, Adozinho

Providência, António Pinho *Brojo e António *Portugal — seu segundo-guitarra até ao ano em que Flávio Rodrigues faleceu — e.o.), tendo influenciado as técnicas de execução da guitarra de Coimbra nas décadas de 30 e 40. Gozou de grande prestígio junto da comunidade estudantil do seu tempo, patente na assiduidade com que era convidado para as mais variadas manifestações académicas e os elogios dos seus cultores editados em livros de memórias e outros relatos. Fundou o Trio de Coimbra (1923), constituído por duas violas e uma guitarra, por ele tocada. Com esta formação, actuou no país e no estrangeiro (Lisboa, Figueira da Foz e Paris). Juntamente com Jorge Alcino de Moraes «Xabregas» e Félix Albano de Noronha, esteve ligado à fundação do chamado Grupo Cénico do Fado Académico — precursor do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra — que funcionou entre 11 de Março de 1931 e 27 de Junho de 1938 (Lamy 1990: 237). Em 1927, gravou em Paris, para a editora Odeon, constando nesse registo fonográfico algumas composições da sua autoria. Ao longo da sua carreira actuou em diversos contextos performativos (casinos, cafés, teatros, salões privados) como solista e acompanhador de diversos cantores e instrumentistas. Foi homenageado em Coimbra em 28 de Maio de 1949, 7 de Maio de 1950 e 13 de Junho de 1993. É usualmente apontado como um promotor da aproximação entre a tradição universitária e a não académica (futrícia) da *canção de Coimbra.

Obra musical: *Marcha da Rainha Santa* (s.d.); *Valsa em fá* (s.d.). EMI, 1992; *Valsa em lá menor* (s.d.); *Valsa em lá menor* (s.d.); *Valsa em sol* (s.d.). EMI, 1992; *Variações em dó* (s.d.); *Variações em dó maior* (s.d.); *Variações em mi menor* (s.d.); *Variações em ré menor* (s.d.). EMI, 1992; *Variações sobre o fado em dó* (s.d.); *Canção de Bencanta / Não ames* (José Elyseu) (s.d.) [arr.].

Bibliografia: Lamy, Alberto Sousa (1990) *A Academia de Coimbra 1537-1990*. Lisboa: Rei dos Livros; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra: Vol. 1*. Alfragide: Ediclube; Nunes, António Manuel; Paulo, José dos Santos (2002) *Flávio Rodrigues da Silva: Fragmentos para uma guitarra*. Coimbra: Minerva; Silva, António dos Santos (2000) *Zeca Afonso antes do mito*. Coimbra: Minerva; Simões, Armando (1974) *A guitarra: Bosquejo histórico*. Évora: Tip. Eborauto.

Discografia: Grupo de Guitarras e Cantares de Coimbra (1992) *Tempo(s) de Coimbra: Oito Décadas no Canto e na Guitarra*. EMI-VC; Brojo, António; Portugal, António (1994) *Variações Inacabadas*. EMI-VC.

AMPARO CARVAS

RODRIGUES, Luís de Sousa (n. Rande, Felgueiras, 6 Jul. 1906; m. Porto, 24 Abr. 1979). Compositor, director de orquestra, professor e musicólogo. Embora já no início do séc. xx houvesse no Porto padres a compor *música religiosa, sobretudo em torno do editor e compositor Eduardo Fonseca, L. Rodrigues marcou a renovação da música sacra — que teve,

na Igreja da Lapa e em António Ferreira dos *Santos, importantes referências artísticas — sendo, nas décadas de 40-60, uma figura respeitada na música religiosa nacional. Estudou Harmonia, Contraponto e Fuga com Cláudio *Carneiro, no *Conservatório de Música do Porto. Nomeado professor de Canto Gregoriano, no Seminário Maior de Nossa Senhora da Conceição (Porto), em 1930, completou os conhecimentos de cantochão que adquirira enquanto seminarista com o estudo nas abadias beneditinas de Saint-Wandrille e Saint Pierre de Solesmes (França). A partir de 1936 fez um curso por correspondência com o pedagogo e compositor francês Charles Koechlin. Na Igreja da Lapa (Porto), de que foi reitor entre 1940 e 1979, dinamizou a música sacra e fundou, em 1957, o Coro de São Tarcísio. A sua obra musical revela a influência da *música tradicional, sobretudo nas quadras musicadas para crianças, a par de uma linguagem erudita, utilizando técnicas harmónicas modernistas, sobretudo para coros, órgão e orquestra. Além das suas publicações sobre estéticas musicais e compositores diversos com intenções pedagógicas, fez crítica musical e escreveu sobre aspectos do canto gregoriano e do órgão, para a *Révue du Chant Grégorien* (Paris), *Coecilien Vereins Organ* (Colónia), **Gazeta Musical e Lumen* (Lisboa). Foi agraciado, a título póstumo, com o grau de oficial da Ordem de Santiago da Espada.

Obra musical: Todas as obras editadas no Porto por edições Lopes da Silva, excepto quando indicado.

Obra profana editada: *Meu Portugal* (1939). Grande coro orfeónico para 4 v. infantis.

Obra sacra editada: *Rosa mística* (1934). Cânticos religiosos a 2 v., org.; *Cânticos para a bênção do Santíssimo distribuídos por todos os dias* (1935). V. com ou sem acompanhamento; *Miscelânea musical religiosa* (1937) [cânticos e peças para org.]; *Ave Maria* (1939). 4 v. infantis, org.; *Missa Credo in Unum Deum* (1939). 2 v. infantis, org.; Roma, Ed. Casimiri; *Missa Laudate, pueri, Dominum para crianças* (1939); *Cantantibus organis* (1941). Peças para harm. e org. sem pedaleira; *Sorrisos a Jesus Menino* (1942) [cânticos para a Novena e festas de Natal para v. e org.]; *Missa Regina Coeli* (1943). 2 v. infantis, org.; *Eucarísticas: Cânticos para a Sagrada Comunhão* (1944). V., harm.; *Manuale Officii et Missae pro Defunctis* (1944); *Rosas brancas* (1945). V., org.; *Florinhas a Nossa Senhora* (1946). V., org. [cânticos]; *Te Deum laudamus* (1955). 3 v. infantis, org. Bergamo, Itália, Edizioni Carrara; *Missa Litúrgica* (1956). 2 v. infantis, org. Utreque, Holanda, Van Rossum; *Hosanna: Composições para a cerimónia da Semana Santa ainda em latim, a uma e mais vozes* (1958); Porto, Editorial Crisos; *Missa Christus manet* (1959). 4 v. infantis, org.; Utreque, Holanda, Van Rossum; *Cânticos litúrgicos* (s.d.); *Coração divino* (s.d.); Porto, Editorial Perpétuo Socorro; *Duo cantica* (s.d.). 4 v. desiguais a capella; Utreque, Van Rossum; *Hino ao papa* (s.d.); Porto, Edições Crisos; *Missa dos Anjos* (s.d.); *Oração pela paz* (s.d.); *Te igitur: Composições fáceis para órgão* (s.d.). Org.; Bergamo, Stamparia Musicale Carrara; *Veni Sancte Spiritus* (s.d.); Porto, Editorial Perpétuo Socorro.

Obra literária: (1943) *Música sacra: História e legislação*. Porto: Edições Lopes da Silva; (1945) *Débussy:*

Bibliografia e comentários. Porto: Edições Lopes da Silva; (1945) *Mussorgsky*. Porto: Edições Lopes da Silva; (1946) *Tratado de canto gregoriano e polifonia sagrada*. Porto: Seminário Maior; (s.d.) *História da música sacra*. Porto: Edições Lopes da Silva.

Bibliografia: Ferreira, António José (1997) *Música litúrgica e/ou música sacra: Critérios para uma delimitação conceptual a partir do Magistério da Igreja e sua recepção em Portugal*. Diss. de mestrado, UCPL.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

ROLIM, Fernando José Monteiro (n. Coimbra, 2 Dez. 1931). Cantor. Descendente de uma família de músicos (o avô era compositor e a mãe pianista), começou a estudar música durante a infância, frequentando aulas particulares de violino dos oito até aos 19 anos. Terminados os estudos secundários na cidade de Santarém (onde participou na primeira serenata integrado na Orquestra Típica Scalabitana, como cantor solista), ingressou na Faculdade de Medicina da *Universidade de Coimbra em 1950, tendo-se licenciado em 1958. Após ter iniciado actividade profissional como pediatra, em Setúbal, frequentou aulas particulares de canto lírico. A partir de 1950 e até ao final do curso, desenvolveu actividade musical em vários organismos da academia de Coimbra. Inscreveu-se na *Tuna Académica da Universidade de Coimbra, no naipe de violinos, do qual transitou quase de imediato para o grupo de cantores; foi solista do naipe de primeiros tenores do *Orfeão Académico de Coimbra (OAC); acompanhou várias vezes, por convite, o Coral dos Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Com estes organismos académicos, efectuou várias digressões pelo país e pelo estrangeiro (Brasil, Espanha, França, Índia portuguesa, Reino Unido, Suíça, e.o.). Realça-se a digressão pelo Brasil com o OAC, em 1954, e a viagem à Índia portuguesa, integrado num grupo de fados que fazia parte de uma «embaixada cultural» da Associação dos Antigos Estudantes da Universidade de Coimbra. Em 1957, actuou como solista do Coral dos Estudantes de Letras no Festival Internacional de Música, em Langollen (País de Gales), e recebeu o título de «cidadão honorário da Prefeitura Francesa», após ter actuado com o Grupo de Fados de Coimbra, em representação de Portugal, na Grand Gala de Paris, de 1960. Integrou diversas formações de fado de Coimbra, tendo sido acompanhado por guitarristas e violistas como Carlos Figueiredo, Fernando Neto, João de Melo, Arnaldo Passos, Afonso de *Sousa, José Amaral, António *Brojo, António *Portugal, Aurélio *Reis, Mário de Castro, João *Bagão, David Leandro, Jorge Godinho, Rui de Moura, e.o. Fez parte do grupo constituído pelos guitarristas A. Brojo e A. Portugal, os violistas A. Reis e M. de Castro e os cantores

Machado *Soares e Sutil *Roque. Com esta formação, participou em inúmeras digressões em Portugal, enquanto estudante e já após iniciar carreira profissional. Com a mesma formação de guitarristas (que de resto o acompanhou em quase todas as gravações discográficas), mas com Luiz *Goes e José *Afonso como cantores, participou na série de oito fonogramas de 78 rpm (quatro *guitarradas e quatro fados para cada um dos cantores) gravados por este grupo. Integrou o grupo de cantores que colaboravam nas serenatas transmitidas mensalmente pelo Emissor Regional de Coimbra. Actuou nas televisões brasileira (Rede Globo, 1954), suíça (1956) e portuguesa (1957, 1.ª Serenata de Coimbra na RTP). Colaborou no esforço de reabilitação da canção coimbrã após o 25 de Abril de 1974, tendo participado no 1.º Seminário sobre o Fado de Coimbra, realizado em Maio de 1978, por iniciativa da câmara municipal daquela cidade. Desde essa época, tem colaborado em vários eventos de divulgação deste domínio musical. As suas interpretações caracterizam-se por uma grande expressividade, utilizando as técnicas expressivas do fado de Coimbra (o *rubato*, o *vibrato*, o prolongamento de algumas vogais, as mudanças de dinâmica e sobretudo as suspensões).

Obra musical: *Recordações* (1950). AT, 1953 [78 rpm].

Bibliografia: Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Lisboa: Ediclube [2 vols.].

Discografia: Rolim, Fernando; Goes, Luiz (1956) *Fados de Coimbra 2*. ALV-RT [EP]; Rolim, Fernando (1964) *Balada da Despedida / A Meia Noite ao Luar / Sonhar Contigo ó Coimbra / Adeus ó Vila de Fornos*. PARL-VC [EP]; AAVV (1968) *Coimbra*. ALV-RT [LP]; AAVV (1971) *Fados de Coimbra*. PARL-VC [LP]; Grupo de Guitarras e Cantares de Coimbra (1984) *Tempo(s) de Coimbra: Oito Décadas no Canto e na Guitarra*. EMI-VC: Movimagens [3CD, 6LP]; AAVV (1996) *Fados e Guitarradas de Coimbra*. MOV.

AMPARO CARVAS E VIRGÍLIO CASEIRO

ROMANCEIRO. 1. Enquadramento geral. 2. Origem e autoria. 3. Documentação. 4. Estrutura melódica.

1. Enquadramento geral. Género narrativo poético de origem medieval, destinado ao canto. Os primeiros textos datam, pelo menos, da segunda metade do séc. XIV, sendo que o mais antigo conservado remonta a 1421. Caracteriza-se por um número de versos ilimitado, de assonância única e 15 sílabas métricas. Assume várias designações: romance, termo por vezes substituído por rimance (de rima) para o distinguir do romance em prosa, ou pela sua variante remance; história, expressão recorrente no arquipélago madeirense; *cantiga da segada, designação adoptada em Trás-os-Montes. Documentado em zonas rurais de todo o país, a memória do romanceiro diminuiu ao longo da segunda metade do séc. XX. Cantado

predominantemente por mulheres, na maior parte do país, o romanceiro destinava-se sobretudo ao convívio num ambiente doméstico. Em Trás-os-Montes era interpretado durante a ceifa do trigo. Por outro lado, este género apresenta uma ampla faixa de temas que vão desde romances de origem épica — tanto peninsular como carolíngia — ou histórica, a textos baladísticos que se debruçam sobre assuntos que reflectem códigos de valores presentes nas comunidades que os cantam. Assim, tabus como o incesto, a condenação do adultério, relatos sobre a mulher, enquadrados em princípios de conduta que por ela deverão ser seguidos, proliferam no vasto *corpus* deste género tradicional. Também romances religiosos dedicados a ciclos como a vida, paixão e morte de Cristo, marianos, e de milagres vários, e.o., completam a temática da balada peninsular. **2. Origem e autoria.** A sua génese e forma têm suscitado inúmeras polémicas. Para a erudição romântica, o romanceiro foi encarado como a «poesia das origens», próxima do «balbuciar da língua», remontando os seus textos à Idade Média, sendo mesmo anterior aos cantares de gesta medievais. Assim, os mais antigos esboços poéticos em língua de uso corrente, na Península Ibérica, teriam sido os romances, e graças a eles se conservariam as velhas tradições, emolduradas no verso próprio da língua — isto é, o verso de sete. Para alguns estudiosos, os romances reflectem as características de uma comunidade. A esta perspectiva sucedeu uma visão positivista que, por um lado, contestava um nascimento tão remoto, bem como a sua anterioridade em relação aos poemas épicos medievais e, por outro, considerava que todo o romance tinha um autor, uma data e um lugar de composição, devendo a crítica limitar-se à documentação e, deste modo, datar as suas origens. A grande síntese destas posições foi feita por Menéndez Pidal (1953), que, sem negar em termos absolutos as perspectivas destes últimos, propôs que os romances, devido ao seu carácter memorial e não escrito, deveriam ser datados pelo seu referente, colocando o seu nascimento no séc. XIII. Por seu turno, sem cingir a criação deste género a uma simples fragmentação de velhos cantares de gesta medievais, considerou que certos romances de temática épica surgiram por um processo de tradicionalização de fragmentos desses extensos poemas narrativos, propagados por cantores profissionais, fragmentos que, uma vez memorizados pela colectividade, se foram constituindo em poemas independentes, derivando deste modo a sua estrutura formal, bem como o âmbito da sua realização, em tudo paralela à da epopeia medieval. O romanceiro tem suscitado a questão da autoria. Poucos serão os romances ori-

ginados em Portugal, dado que a maioria dos temas, mesmo os oriundos da tradição baladística europeia, chegaram ao país via Castela. Isto não impede que alguns não tenham tido autor português, como p.ex. o romance de *D. Duardos e Flérída*, inserido na *Comedia de D. Duardos*, criador da peça teatral e do romance. Outra hipótese, fundamentada por Patrizia Botta (1985), coloca um tema romancístico dedicado a Inês de Castro entre os romances de autoria portuguesa. Sem qualquer suporte, pelo contrário, é a tradicional atribuição autoral de *A Nau catrineta* a um poeta português. Trata-se de uma balada pan-europeia, também conservada pela tradição moderna em território francês, catalão e balear, não existindo bases científicas que assegurem uma origem portuguesa. Assim, se o romanceiro surge em Portugal no fim da Idade Média mediante versões castelhanas, foi prontamente «nacionalizado». Apesar do bilinguismo, cedo se notou a penetração de vocábulos portugueses. Quando, na década de 1820, Almeida Garrett iniciou as suas recolhas, as versões coligidas encontravam-se traduzidas. Por essa razão, entre outras, pôde o romantismo recorrer ao romanceiro para nele restaurar a poesia portuguesa. Iniciou-se, deste modo, uma prospecção da memória de forma pioneira no contexto das nações ibéricas, porventura precisamente pela ausência de fontes documentais velhas em português. **3. Documentação.** Em Portugal o romanceiro foi documentado pela primeira vez no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende em 1516. A este género recorreram autores quinhentistas como Gil Vicente, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Camões, e.o. Desta forma, a balada peninsular viveu, simultaneamente, na memória colectiva e através da escrita. Assinale-se que a mais antiga documentação do romance *A donzela guerreira* é conhecida graças ao testemunho de J. Ferreira de Vasconcelos, na sua comédia *Aulegrafia* (1619). Em 1824 Garrett iniciou a recolha do romanceiro em Portugal, editando em *Adozinda* (1828) as duas primeiras versões tradicionais. Os objectivos da recolha eram literários. Com este espírito editou em 1843 e 1851 os três volumes do seu *Romanceiro* como o «pórtico» de uma restauração estética. No primeiro ostentava o trabalho a que sujeitara as versões orais, devidamente «remoçada», nos segundo e terceiro fornecia alguns dos temas antes refundidos bem como outros que serviriam de modelo aos novos poetas. Muitos deles apresentaram poemas baseando-se em temas da história nacional ou peninsular, trazendo ao público da época os seus romanceiros. Outros, independentemente do maior ou menor grau de intervenção recriadora, elaboraram os primeiros romances da tradição oral moderna. Jo-

sé Maria da Costa e Silva publicou duas obras inspiradas em temas tradicionais (1832 e 1838). O arqueólogo S. P. M. Estácio da Veiga foi o primeiro a editar um romanceiro algarvio (1870). De assinalar ainda a actividade de estrangeiros como o viajante inglês Edward Quillinan, que, em 1853, publicou em Londres a primeira versão romancística da *Noiva do duque de Alba*, recolhida em Portugal. A revisão dos postulados românticos foi feita pelo jorgense João Teixeira Soares de Sousa, que iniciou as pesquisas na sua ilha natal a fim de as enviar a Garrett. Devido à morte deste, e conhecendo o interesse de Teófilo *Braga pelo estudo do género, enviou a sua recolha, que acabou por ser editada por T. Braga (1869). Teixeira Soares entendeu a variação nos textos tradicionais como elemento constitutivo da sua especificidade. Quanto a T. Braga, foi um dos mais profícuos editores deste género (1865-1909). Leite de *Vasconcelos, com o seu rigor filológico, imprimiu um novo rumo aos trabalhos sobre o romanceiro. O seu pensamento evoluiu desde a publicação dos primeiros romances no periódico *Aurora do Cavado* (1881) e no seu *Romanceiro portuguez* (1886). Com efeito, no que se refere às origens do romanceiro, L. de Vasconcelos, seguindo uma certa tradição romântica, situou a origem deste género entre os sécs. x e xii. Debruçou-se sobre a exumação de versões tradicionais, fomentando a recolha, que parcialmente ia divulgando na *Revista Lusitana*. Do seu espólio inédito resultou a edição do *Romanceiro português* (1958 e 1960). O grande esforço teorizador feito pela erudição no final do séc. xix e princípio do séc. xx foi levado a cabo por Carolina Michaëlis de *Vasconcelos. Na *Revista Lusitana*, com o pretexto de recensar o *Romanceiro portuguez* de L. de Vasconcelos (1886) e o *Romancero Asturiano* de Munthe, expõe as suas concepções sobre a literatura tradicional, enquadradas no pensamento positivista. A autora se deve o rastreio da presença do romanceiro na literatura portuguesa ao longo de 150 anos. Contudo, nem o esforço relector, nem mesmo a incipiente teorização dedicada à balada ibérica, encontra na primeira metade do séc. xx continuação. Podem destacar-se Francisco Manuel Alves (Abade de *Baçal) e Ataíde Oliveira, Firmino *Martins, como representantes dos poucos trabalhos dedicados ao romanceiro. Nos finais da década de 1970, num período marcado por concepções renovadoras da criação tradicional e graças a Joanne B. *Purcell, empreenderam-se recolhas sistemáticas nos Açores e na Madeira. Pouco depois, Manuel da Costa Fontes prosseguiu estas tarefas, primeiro entre a imigração portuguesa radicada no Canadá e nos EUA, na ilha de São Jorge e no distrito de

Bragança. Publicou ainda o primeiro catálogo de romanceiro português (1987). Já nos anos 80, outras instituições universitárias reforçaram o estudo do romanceiro, sendo de destacar o Instituto de Estudo sobre o Romanceiro Velho e Tradicional da FCSH-UNL, que, no final do século, conserva mais de 4000 novas versões coligidas no território português. Durante este período, João David Pinto Correia e Maria Aliete Galhoz têm oferecido importantes contributos para o conhecimento do romanceiro português. **4. Estrutura melódica.** Os romances são, na sua maioria, cantados. À semelhança de outras tradições de romanceiro pan-hispânicas e pan-europeias, as suas unidades estruturais predominantes são a quadra e a estrofe dística, esta última muito semelhante aos épicos cantados que posteriormente originaram os romances. Os primeiros colectores manifestaram interesse sobretudo pelos textos, o que explica a ausência de melodias nas suas colecções. No entanto, as primeiras colecções publicadas que incluíam transcrições de melodias de romances são as de A. A. Neves e *Melo (1872) e César das *Neves e Gualdino *Campos (1893-1898). As melodias de romances começaram a ser transcritas de modo mais sistemático em colecções publicadas a partir do início da década de 1940. Provavelmente as primeiras gravações foram efectuadas por António *Arroio na segunda década do século, em rolos de cera que até à data não foram encontrados. As gravações realizadas posteriormente por Kurt *Schindler em Trás-os-Montes (Out. 1932) e Armando *Leça (anos 40) permanecem inéditas. Interpretações cantadas de romances podem ainda ser ouvidas no mundo de expressão portuguesa, apesar de ser difícil encontrar exemplos de categorias temáticas mais antigas das mesmas (romance épico, carolíngio, histórico e mourisco). Fernando *Lopes-Graça, Redol (1964) e Katz (1977) fornecem uma amostragem alargada de melodias transcritas da tradição portuguesa e luso-brasileira, respectivamente. Na tradição moderna do romance, muitas melodias — sobretudo originárias da região nordestina de Trás-os-Montes, da região Sul (Algarve) e dos arquipélagos da Madeira e dos Açores — parecem denotar características de estilos musicais mais arcaicos. Em Trás-os-Montes, os textos de romances perduraram entre as cantigas da segada. Anne Caufriez (1997 e 1998), que estudou este e.o. repertórios de melodias de romances, distingue não só três tipos de melodias, como descreve a utilização dos romances, durante as horas canónicas, para acompanhar as tarefas agrícolas. Baseado no mesmo repertório, W. Brunetto (1992) propõe um conjunto de cinco modelos melódicos precisos, baseados

na opinião de informantes e coloca também a hipótese da derivação das melodias a partir do canto gregoriano, referindo-se particularmente aos estilos de ornamentação e ao uso de *rubato*. A partilha de melodias entre romances distintos constitui uma prática antiga que perdurou na tradição portuguesa. As várias melodias que foram recolhidas para determinado romance — como as quatro para *Frei João*, transcritas em Purcell (1980: 141) e as melodias adicionais transcritas por Caufriez (1988: 90) e Katz (1998: 431, M2.1) — constituem exemplos deste processo. As melodias denotam uma afinidade por modos maiores e menores (tanto nas suas formas autênticas como plagais), apesar de ser possível encontrar muitas que incluem configurações tetra, penta e heptacorde. As melodias são predominantemente diatónicas no movimento e, na sua maioria, são cantadas dentro do âmbito de uma oitava. Parecem prevalecer métricas simples, duplas e triplas.

Bibliografia: Anastácio, Vanda (1988) *Romanceiro tradicional do distrito de Faro*. Vol. I. Madrid-Santiago do Cacém: Real Sociedade Arqueológica Lusitana-Instituto Português de Artes e Tradições Populares; Armistead, Samuel G.; Fontes, Manuel da Costa (org.) (1998) *Cancioneiro tradicional de Trás-os-Montes*. Madison, Wisconsin: The Hispanic Seminary of Medieval Studies [textos recolhidos por Samuel G. Armistead, Israel J. Katz, Zília Osório de Castro e Candace Slater]; Azevedo, Alvaro Rodrigues de (1880) *Romanceiro do archipelago da Madeira*. Funchal: Typ. da «Voz do Povo»; Botta, Patrizia (1985) «Una tomba emblematica per una morta incoronata. Lettura del romance Gritando va el caballero», *Cultura Neolatina* 45: 201-295; Braga, Teófilo (1909/1907/1906) *Romanceiro geral português*. Lisboa: Manuel Gomes [3 vols.]; Brunetto, Walter (1992) «A música das cantigas da segada trasmontana e a hipótese da sua derivação do canto gregoriano», *Brigantia* 12 (4): 3-28; Catalán, Diego (1970) *Por campos del romancero: Estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid: Gredos; Catalán, Diego; Cid, J. Antonio; Mariscal, Beatriz; Salazar, Flor; Valenciano, Ana; Robertson, Sandra (1982-1988) *CGR: Catálogo general del romancero: El romancero pan-hispánico: Catálogo general descriptivo*. Madrid: Menéndez-Pidal; Caufriez, Anne (1997) *Le chant du pain: Trás-os-Montes: Recherches sur le romancero*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Id. (1998) *Romances du Trás-os-Montes: Mélodies et poésies*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Cortes-Rodrigues, Armando (1987) *Romanceiro popular açoriano*. Ponta Delgada: ICPD; Di Stefano, Giuseppe (org.) (1993) *Romancero*. Madrid: Taurus; Ferré, Pere; Anastácio, Vanda; Marques, José Joaquim Dias; Martins, Ana Maria (1982) *Romances tradicionais: Subsídios para o folclore da Região Autónoma da Madeira*. Funchal: CM do Funchal; Ferré, Pere et al. (2000) *Romanceiro português da tradição oral moderna: Versões publicadas entre 1828 e 1960*. Vol. I. Lisboa: FCG; Fontes, Manuel da Costa (1979) *Romanceiro português do Canadá*. Coimbra: Universidade; Id. (1980-1983) *Romanceiro português dos Estados Unidos*. Coimbra: Universidade [2 vols.]; Id. (1983) *Romanceiro da ilha de S. Jorge*. Coimbra: Universidade; Id. (1987) *Romanceiro da província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. Coimbra: Universidade; Id. (1997) *O romanceiro português e brasileiro: Índice temático e bibliográfico*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval

Studies; Galhoz, Maria Aliete Dore (1987-1988) *Romanceiro popular português*. Lisboa: INIC-Centro de Estudos Geográficos; Garrett, João Baptista da Silva Leitão de Almeida (1843-51) *Romanceiro e cancionero geral*. Lisboa: Typ. da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis; Katz, Israel J. (1997) «The Musical Legacy of the Luso-Brazilian Romancero» in M. da Costa Fontes (dir.), *O romanceiro português e brasileiro: Índice temático e bibliográfico*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies; Id. (1998) «Preliminary Remarks Concerning the Tunes» in S. G. Armistead e M. da Costa Fontes (org.) *Cancioneiro tradicional de Trás-os-Montes*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies; Redol, António Alves (1964) *Romanceiro geral do povo português*. Lisboa: Iniciativas Editoriais; Martins, Firmino A. (1938/1928) *Folclore do concelho de Vinhais*. Lisboa/Coimbra: INCM/Universidade [2 vols.]; Melo, Adelino António Neves e (1872) *Músicas e cantigas populares coligidas da tradição*. Lisboa: Imprensa Nacional; Neves, César; Campos, Gualdino de (1898/1895/1893) *Cancioneiro de músicas populares*. Porto: Typografia Ocidental/Empresa Editora César, Campos & C.ª; Oliveira, Francisco Xavier d'Athaide (1905) *Romanceiro e cancionero do Algarve (lição de Loulé)*. Porto: Typ. Universal; Pidal, Ramón Menéndez (1953) *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa-Calpe; Pinto-Correia, João David (1984) *Romanceiro tradicional português*. Lisboa: Comunicação; Id. (1993-1994) *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa*. Lisboa: INIC; Pires, António Thomaz (1920) *Lendas e romances (recolhidos da tradição oral na província do Alentejo)*. Elvas: António José Torres de Carvalho; Purcell, Joanne B.; Rodríguez-García, Isabel (org.); Saramago, João das Pedras (ed.) (1987) *Novo romanceiro português das ilhas atlânticas*. Vol. I. Madrid: Universidad Complutense; Schindler, Kurt (1991) *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional; Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1890-1892) «Estudos sobre o romanceiro peninsular: Romances velhos em Portugal», *Revista Lusitana* 2: 156-179; 193-240; Vasconcelos, José Leite de (compil.) (1958-1960) *Romanceiro português*. Coimbra: Universidade [2 vols.; nota preliminar de R. Menéndez Pidal]; Veiga, Sebastião Philippes Martins Estácio da (1870) *Romanceiro do Algarve*. Lisboa: Imp. de Joaquim Germano de Sousa Neves.

Discografia: Giacometti, Michel (compil.) (1998/1970) *Música Regional Portuguesa*. Vols. 2 e 5. STR-PSOM; Caufriez, Anne (compil.) (1993/1980) *Portugal: Chants du Blé et Cornemuses de Berger*. Ocora — Radio France; Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais: Vol. 3*. BMG; AAVV (1999) *Cantos de la Nuessa Tierra: Malhadas, Miranda del Douro*. Vila Nova de Gaia: SDT.

PERE FERRÉ DA PONTE (1-3) E ISRAEL KATZ (4)

ROMÃO Reis Júnior, Marcos (n. Loures, 6 Mar. 1917; m. Loures, 30 Out. 2000). Regente, compositor, clarinetista e professor. Compôs para *bandas militares, *bandas filarmónicas e conjuntos de câmara. Iniciou a aprendizagem musical na Banda dos Bombeiros Voluntários de Loures. Integrou a *Banda da Armada em 1933, ano no qual ingressou no *Conservatório Nacional (CN), estudando Clarinete com Abílio da Conceição Meireles e Composição com Croner de *Vasconcelos. Foi colega de Joly Braga *Santos e de Maria de Lourdes *Martins. Em 1947 ganhou o primeiro prémio

num concurso para clarinetistas realizado pela Emissora Nacional, tendo posteriormente integrado várias *orquestras sinfónicas como solista em clarinete. Em 1956 foi promovido a maestro-chefe da Banda da Armada, cargo que exerceu até 1975. Entre 1957 e meados dos anos 80 foi professor de Clarinete no CN, interrompendo esta actividade em 1961 para ingressar no Conservatório Superior de Música de Paris através de uma bolsa atribuída pela *Fundação Calouste Gulbenkian. Enquanto professor dedicou-se igualmente à composição de peças musicais destinadas a serem interpretadas pelos alunos. Destacou-se a sua acção na elaboração do programa do curso de Clarinete da Experiência Pedagógica de 1971 [VER Ensino da música], onde Marcos Romão antecipava o ensino superior do instrumento incluindo peças e obras musicais para esse fim. A partir de 1980 ensinou Clarinete na Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues em Torres Vedras e ocupou-se da preparação de candidatos ao concurso para chefe de banda militar, nas áreas de direcção e de composição. Entre os seus alunos contam-se Agostinho Caineta, Ilídio *Costa, Orlando Ribeiro, António *Saiote, Ernesto Esteves, Manuel Jerónimo, Jaime Carriço, e.o. Em 1989 recebeu a Medalha de Mérito Cultural atribuída pela Secretaria de Estado da Cultura e em 1993 foi-lhe atribuída a Medalha de Ouro de Honra do Concelho de Loures. Apresentando algumas influências da *música tradicional portuguesa, as suas composições reflectem a sua sólida formação musical. Utilizou uma linguagem tonal com algumas influências modais. Conhecedor das características dos instrumentos de sopro, utilizou as suas potencialidades técnicas, revelando especial cuidado na conjugação de timbres.

Obra musical: **Banda:** *Abertura em sol para banda* (1971). Autogr. do ms. na BA; *Segunda abertura para banda* (1976). Autogr. do ms. na Banda de Música da Força Aérea Portuguesa (BMFAP); *Três peças breves para banda* (1978). Autogr. do ms. na BMFAP; *Três movimentos para sopro e percussões* (1980). Autogr. do ms. na BMFAP; *Sinfonietta para banda* (1982). Autogr. do ms. na BA; *Dois divertimentos sobre motivos de sabor popular* (1984); *Fantasia romântica para banda* (1988). Autogr. do ms. na BA; *Três folhas soltas para banda* (1989). Autogr. do ms. na BA; *Divertimento n.º 3 para banda* (1993); *Fantasia-bailado* (1996); *Três pequenas peças para banda: Marcha miniatura — Pequena valsa — Vendo a banda passar* (1996). **Marcha:** *Infante D. Henrique* (1950); *Centenário do Corpo de Marinheiros* (1951); *Corpo de Marinheiros da Armada, para banda e fanfarra de clarins* (1954). Autogr. do ms. na BA; *Marcha militar para banda e fanfarra de clarins n.º 2* (1954). Autogr. do ms. na BA; *Marcha militar para banda e fanfarra de clarins n.º 3* (1955). Autogr. do ms. na BA; *Regresso de um fuzileiro* (1969). Autogr. do ms. na BA. Columbia-VC, 1970; *Escolas do Grupo n.º 2 desfilar* (1970). ALV-RT, 1972; *Para um desfile militar* (1971). Autogr. do ms. na BA. ALV-RT, 1972; *Gratidão* (1977); *Recordando* (1985); *Recordando um*

festival de bandas (1989). **Música de câmara:** *Pequena suíte para quinteto de sopro* (1961); *Divertimento para quarteto de saxofones* (1962); *Romanza para trompa e quarteto de sopro* (1963); *Marcha andante-rondó para grupo de metais* (1977); *Sonatina para quinteto de sopro* (1979). Fl., ob., cl., fag., cor.; *Sonatina para grupo de metais* (1984); *Sonatina para trio de oboé, clarinete e fagote* (1985); *Sonatina para trio de oboé, corne inglês, violoncelo e trombone* (1986); *Três miniaturas para quarteto de clarinetes* (1988); *Três improvisos para clarinete solo e pequeno conjunto de instrumentos de sopro* (1993); *Três intermezzos para quinteto de sopro* (1997). Fl., ob., cl., fag., cor.

Discografia: (1970) *Homenagem ao Comodoro Flaeschchen de Mendonça / Regresso de Um Fuzileiro*. Columbia-VC [LP]; (1972) *As Escolas do Grupo 2 Desfilando / Para Um Desfile Militar*. ALV-RT [LP].

LÚCIA VALÉRIO

ROMARIA. VER Festa.

RONDA. 1. Substantivo empregue para designar um conjunto de pessoas que se juntam com o propósito de se deslocar; sobretudo utilizado no vocabulário militar para designar um turno de vigia. Na música é utilizado com alguma frequência como sinónimo de rancho [VER Rancho folclórico], e também como designação do movimento de roda utilizado por grupos de dançarinos. A adopção do termo na designação de grupos folclóricos parece revelar a procura de soluções alternativas à designação «rancho folclórico», que pode relacionar-se quer com o desgaste do termo pelo seu excessivo uso, quer com a afirmação de novos modelos de performance musical. Embora conhecida desde o início do séc. xx, a adopção do termo para a designação de grupos musicais foi reforçada nas últimas décadas do mesmo século. 2. Designação da *arruada em Trás-os-Montes.

Discografia: Castelo-Branco, Salwa El-Shawan et al. (compil.) (1994) *Musical Traditions of Portugal*. Smithsonian Folkways.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

ROQUE, Joaquim Baptista (n. Peroguarda, Ferreira do Alentejo, 26 Jan. 1913; m. Lisboa, 2 Dez. 1995). Folclorista. Frequentou o Seminário Diocesano de Serpa (1926-1931) e concluiu o Curso do Magistério Primário (1934-1936). Foi professor primário em Ervidel, Cuba e Beja (1940-c. 1950) e director escolar adjunto de Beja (nomeado em 1951). Exerceu também o cargo de chefe da Secretaria do Tribunal do Trabalho (década de 30). A sua actividade no lançamento e promoção do processo de *folclorização iniciou-se em 1938, quando constituiu o Rancho Folclórico de Peroguarda no âmbito dos preparativos para o *Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal. Para o efeito, redigiu um livro para a apresentação da localidade ao júri nacional (1940/1938). Este esforço foi coroado de êxito, na medida em que Peroguarda passou a ser um lugar reconhecido pelas suas práticas tradicionais. Interessou-se



Ronda. Fundão, 1961. Fotografia de Benjamin Pereira. Museu Nacional de Etnologia.

ainda por lexicografia, aproveitando o exercício da sua profissão para organizar um inquérito sobre linguagem popular (1947) que permanece inédito. Com o Rancho Folclórico de Peroguarda, organizou a representação do Baixo Alentejo no Cortejo Histórico da Exposição do Mundo Português (1940), no Cortejo do Trabalho, no Porto (1940), e no Cortejo dos Santos Populares, em Lisboa (1951), neste último coordenando igualmente a apresentação do Rancho Folclórico de Ferreira do Alentejo. Em 1948 gravou em Beja vários grupos de canto alentejano (Grupo Coral Dr. Bento Parreira do Amaral, Grupo Coral da Casa do Povo da Vidigueira, Grupo Coral de Aldeia Nova de São Bento, Grupo Coral Visconde Francisco e Grupo Coral D. Afonso Henriques), que pretendia editar numa coleção. As gravações que efectuou no Porto, em 1959, com o Grupo Coral da Casa do Povo de Peroguarda (1959) foram editadas em EP. De destacar ainda o seu interesse pelo levantamento do ciclo de Natal. Uma segunda edição reformulada do seu livro concebido para o concurso constitui assunto digno de reflexão. Traduz o empenho de muitas administrações locais em reeditar obras antigas, uma vez que estas se tornaram ao longo das décadas uma referência para os inúmeros *ranchos folclóricos entretanto surgidos, assim como uma autoridade para a permanente fabricação de identidades locais.

Obra literária: (1990/1940) *Alentejo cem por cento*. Ferreira do Alentejo: CM de Ferreira do Alentejo.

Discografia: Lima, Paulo (coord.) (2000) *Prof. Joaquim Roque: Coleção Folclore Alentejano, Gravações de 1948 e 1959*. CM de Portel-O Canto do Som — Imagem Imenso Lda. [livro-CD].

JORGE FREITAS BRANCO

ROQUE, António Saturnino **Sutil** (n. Campo Maior, 11 Set. 1932). Cantor. Estudou na Faculdade de Medicina da *Universidade de Coimbra entre 1952 e 1958. Enquanto estudante integrou a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC) e foi solista no *Orfeão Académico de Coimbra, com o qual se deslocou ao Brasil (1954), Espanha (1957), Açores e Madeira (1960). Com a TAUC deslocou-se igualmente a Angola, Cabo Verde (1954) e São Tomé e Príncipe (1958). Em 1961 voltou ao Brasil, integrado, juntamente com Amália *Rodrigues, na embaixada portuguesa do Voo da Amizade. Após ter começado a cantar em ensaios informais na República dos Inkas (Coimbra), a sua estreia oficial como cantor ocorreu em 1954, num espectáculo da TAUC, no Teatro Avenida, a convite de Júlio Ribeiro (guitarrista que chegou a dirigir a TAUC), alternando com Fernando *Rolim. Posteriormente (c. 1954) António *Portugal integrou-o no programa mensal de Serenatas da Emissora Nacional, com F. Rolim, Fernando Machado *Soares, Luiz *Goes e José *Afonso (em cada serenata participavam dois cantores). Em 1956, juntamente com F. M. Soares e L. Goes, gravou uma série de três EP para a etiqueta

Alvorada (*Rádio Triunfo), com acompanhamentos de A. Portugal, Jorge Godinho (guitarras) e Manuel Pepee Levy Baptista (violões). Um ano depois, participou na primeira serenata de Coimbra transmitida em directo pela RTP, juntamente com L. Goes e F. Rolim, acompanhado pelo grupo de A. Portugal. Em 1958, na recita de despedida do seu curso, foi o primeiro intérprete da *Balada do VI ano Médico*, mais conhecida por *Coimbra tem mais encanto*, de autoria de F. M. Soares. Ainda em 1958, participou, enquanto intérprete de *canção de Coimbra, num documentário sobre Portugal, produzido pelo apresentador americano de televisão Ed Sullivan. Em 1960, juntamente com Jorge *Tuna, J. Godinho (guitarras), José *Niza e Durval *Moreirinhas (violões), gravou para a etiqueta Monitor um fonograma editado nos EUA, que inclui também as duas primeiras *baladas de J. Afonso acompanhado apenas à *viola (*Minha mãe e Balada Aleixo*). Só voltou a participar num fonograma em 1985 (*De Coimbra para a UNICEF*), mas nunca abandonou por completo as actuações, deslocando-se inclusivamente ao Brasil e ao Canadá, nos anos 90, integrado no Grupo de Fados da TAP. Tendo obtido alguma projecção, nomeadamente na década de 60, ao longo da sua carreira foi sobretudo acompanhado por A. Portugal e J. Tuna na guitarra, M. Pepe, D. Moreirinhas e José Tito Mackay na viola. Tal como muitos cantores da sua geração, foi inicialmente influenciado pelo estilo interpretativo de Edmundo de *Bettencourt. Mais tarde, tomou como referência o estilo de J. Afonso na interpretação do fado de Coimbra.

Bibliografia: Niza, José (1999) *Fado de Coimbra II*. Alfragide: Ediclube;

Discografia: Orfeão Académico de Coimbra; Niza, José; Pereira, Sousa; Roque, Sutil (1961) *Coimbra Orfeon of Portugal*. Monitor/Columbia [LP]; AAVV (1985) *De Coimbra para a UNICEF*. Videofono; AAVV (1999) *Fado de Coimbra: Luiz Goes, Sutil Roque, Fernando Rolim, Alfredo Correia, João Bagão*. Ediclube.

PEDRO ROXO

ROSA, António Manuel Chagas (n. Lisboa, 1 Jun. 1960). Compositor, professor e pianista. Iniciou os estudos de piano em 1970 com Madalena Sá Pessoa e de composição em 1975 com Constança *Capdeville. Entre 1977 e 1984 colaborou como pianista com a *Orquestra Sinfónica da RDP e a *Orquestra Gulbenkian, interpretando sobretudo repertório do séc. xx (Emmanuel *Nunes, Álvaro *Salazar, Cândido *Lima, Béla Bartók, Anton Webern, e.o.). Concluiu o curso superior de Piano no *Conservatório Nacional (1981) e a licenciatura em História na *Universidade Nova de Lisboa (1983). Entre 1981 e 1984 participou nos Cursos de Verão de Música de Câmara organizados pela Federação Internacional das Juventudes

Musicais em Weikersheim (Alemanha) e Sveig (Suécia), realizando concertos em ambos os países. Gravou obras de Mozart, Brahms e Alban Berg para a Süddeutscher Rundfunk. Leccionou Piano, História da Música e Educação Musical Básica na Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues em Torres Vedras (1983-1984). No Conservatório de Rotterdam estudou Composição (1987-1992) e Orquestração (1992) com Klaas de Vries e Peter-Jan Wagemans. Entre 1984 e 1996 participou em concertos organizados pelas fundações holandesas Gaudeamus e The Unanswered Question, estreando obras para piano solo e música de câmara de jovens compositores holandeses, a par da programação dedicada aos compositores consagrados do séc. xx. Entre 1989 e 1991, foi professor convidado de História da Música do Século XX no Departamento de Cultura e Gestão na Escola Superior Holland de Diemen (Amesterdão). Entre 1989 e 1994 trabalhou como maestro repetidor assistente na Ópera de Amesterdão e paralelamente leccionou a Classe de Ópera no Conservatório Sweelinck (1991-1996). Em 1993 participou do II Fórum Internacional para a Nova Música em Kiev (Ucrânia), integrando o júri do concurso Gradus ad Parnassum para jovens compositores daquele país. Em 1997 representou Portugal na Tribuna Internacional dos Compositores, em Paris, com *A ascensão de Ícaro*. Desde 1996 lecciona na *Universidade de Aveiro (Departamento de Comunicação e Arte). Os géneros vocais abarcam mais de metade da sua obra, reflectindo a influência de universos poético-literários (Platão, Michelangelo, Nostradamus, Lorca e Pessoa, e.o.), mas também do cinema (sobretudo Fellini e Pasolini e o cinema de animação), do teatro e da dança, estabelecendo um percurso de fronteira entre a chamada «música pura» e os mais diversos suportes dramáticos. A partir de um texto, exposto ou omitido, desenvolve-se em cada composição uma dramaturgia musical que se articula segundo planos autónomos progressivos e aumentativos. Texturas sonoras e temática fragmentária, tendencialmente não-recorrente, ocultam programas internos rígidos de aceleração rítmica, alargamento de âmbito intervalar e transformação tímbrica. Estes critérios procuram reconciliar, ao nível da forma, múltiplas tensões entre o efémero e o permanente, e entre o experimentalismo local e a macroestrutura da obra (*Meghasandesham, Antinous, Songs of the Beginning, Moh*). A organização sonora inclui a justaposição não-dogmática de sequências melódicas e harmónicas de fusão entre a diatonia e o cromatismo, das quais emergem motivos imediatamente reconhecíveis através de ritmos que espelham uma espécie de prosódia musical. Na trajectó-

ria — amiúde humorística — que esta motivação descreve, a organização austera de Ockeghem cruza-se com a «música do acaso» de Cage e as harmonias dissonantes de Rore com um melodismo de raízes indo-europeias.

Obra musical: Ciclo de canções: *Tres gacelas* (1988-1989); Roterdão, De Unie, 1989. A, orq. câmara. Autogr. do ms. no arq. do compositor; *Songs of the Beginning* (1992); Amesterdão, De Ijsbreker, 1992. S de coloratura, pf. DONEMUS, Amesterdão, 1996. Rádio holandesa KRO, 1992; *Afonso Domingues, por exemplo* (1994-1997); Amesterdão, Concertgebouw, 1997. T, pf. Autogr. do ms. no arq. do compositor; *O céu sob as estranhas* (1996); Lisboa, Salão Nobre do TNSC, 1996. Bar., pf., vl., vlc.; *Sept épigrammes de Platon* (1997); Lisboa, Sala Polivalente do CAM, 1997. S, pf.; Lisboa, 1999, MTECA; *Non altro* (1999); Amesterdão, Concertgebouw, 2000. T, pf., fm. Autogr. do ms. no arq. do compositor. **Instrumental solo:** *Sonata para piano* (1987); Amesterdão, De Ijsbreker, 1987. Pf. Autogr. do ms. no arq. do compositor. NUM, 1999; *Four Cartoons* (1999). Marimba preparada. Autogr. do ms. no arq. do compositor. DEUX-ELLES, 2003 [CD]; *What the Mountain and the Afternoon Said* (1999); Los Angeles, County Museum, 2000. Pf. Autogr. do ms. no arq. do compositor. **Câmara:** *Meghasandesham* (1989-1990, rev. 1992); Lisboa, sala polivalente do serviço ACARTE da FCG, 1990. Quart. cor., cemb. Autogr. do ms. no arq. do compositor; *Angkor* (1995); Estocolmo, 1995. Vla., pf. Amesterdão, Rádio Holandesa KRO, 1995. Autogr. do ms. no arq. do compositor; *3 Consolations* (1996-1998); Lisboa, XXIII EGMC, 1999. Fl., orq. cam. FERMATA, Porto, 2000; *Moh* (1998); Viena, Klang Forum, 1998. Orq. câm.; Porto, FERMATA, 2000; *Altro* (1999). Picc., pf. **Ópera:** *Cânticos para a remissão da fome* (1990-1994); Lisboa, Encontros ACARTE, 1994; *Melodias estranhas* (1999-2000); Roterdão, Stadsschouwburg; Porto, Teatro Rivoli, 2001. Autogr. do ms. no arq. do compositor. **Orquestra e instrumentos solistas:** *Antinous* (1990-1992); Lisboa, XVIII EGMC, 1994. Orq. s., quart. de cor. *obligato*. Autogr. do ms. no arq. do compositor; *A ascensão de Ícaro* (1994-1995); Macau, Festival Internacional de Música de Macau, 1996. Pf., orq. Autogr. do ms. no arq. do compositor.

Obra literária: (1999) «Sonata voor Piano» in *Nancy Lee Harper, piano* [booklet do CD]. NUM.

Bibliografia: Azevedo, Sérgio (1998) *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho.

Discografia: Harper, Nancy Lee (1999) *Estreia Mundial: Música Portuguesa para Piano*. NUM.

NANCY LEE HARPER

ROSA Franco, Maria Clotilde Belo de Carvalho (n. Queluz, Lisboa, 11 Mai. 1930). Compositora, harpista e professora. Cresceu no seio de uma família de forte tradição musical, sendo seu pai o violinista e tenor José Rosa (1895-1939) e sua mãe a pianista e harpista Branca Belo de Carvalho Rosa (1906-1940). Teve as primeiras lições particulares de piano aos dez anos. Em 1949 terminou o curso superior de Piano no *Conservatório Nacional (CN), onde foi aluna de Ivone Santos. Começou a estudar harpa na mesma instituição aos 12 anos com Cecília Borba, finalizando o Curso Completo de Harpa em 1948, o instrumento a que se dedicou profissionalmente. Recomeçou os seus estudos em 1958, fazendo parte dos Menestréis de Lisboa dirigidos por Santiago *Kastner,



Clotilde Rosa. Fotografia cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

com quem estudou baixo cifrado aplicado à harpa e interpretação de música antiga. De 1960 a 1963 recebeu bolsas da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e do governo holandês para estudar harpa, a título particular, com Phia Berghout em Amesterdão. Ainda com o apoio da FCG prosseguiu os estudos de harpa com Jacqueline Borot em Paris (1964) e de realização de baixo cifrado com Hans Zingel em Colónia (1967). No Verão de 1962 Mário Falcão propôs-lhe a interpretação de *Imagens sonoras*, uma peça para duas harpas composta por Jorge *Peixinho, o que ocasionou a aproximação de C. Rosa a este compositor e à música erudita contemporânea. No seu desenvolvimento musical foram também importantes os cursos a que assistiu em Darmstadt a partir de 1963. Durante os anos 60 pertenceu a um grupo de músicos reunido por J. Peixinho, que deu origem em 1970 ao *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Na continuação do seu interesse pela música antiga, formou, em fins dos anos 70, com Carlos Franco e Luísa de Vasconcelos, o Trio Antiqua. Integrou a Orquestra Sinfónica do Porto e a Orquestra Sinfónica Nacional [ver Orquestra Sinfónica da RDP], ambas da Emissora Nacional, tendo colaborado com as orquestras do *Teatro Nacional de São Carlos e da FCG. De 1987 a 1989 deu aulas de Análise e Técnicas de Composição no CN, transitando para a classe de Harpa (1989-2000). Nesta época introduziu repertório contemporâneo no programa de estudos de harpa. Integrou igualmente a Comissão Sectorial da Música Erudita da *Sociedade Portuguesa de Autores. Em 1974, a convite de J. Peixinho, participou na composição da obra

colectiva *In-con-sub-sequência*. Assumiu-se como compositora em 1976 com a obra *Encontro*. Levada à Tribuna Internacional de Compositores de Paris por Joly Braga Santos e Nuno Barreiros, por proposta de J. Peixinho, a peça, gravada na RDP, atingiu o 10.º lugar *ex aequo*, entre 60 obras de 30 países. Obteve também o 1.º Prémio no Concurso Nacional de Composição da *Oficina Musical do Porto com *Variante I*, para flautista solo. No domínio da composição, frequentou as classes de Venceslau Pinto (1943-1946) e de Jorge Croner de Vasconcelos (1950-1952), assistiu a aulas de Análise de Álvaro Salazar e Luis de Pablo nos Cursos da Costa do Estoril (anos 70), e trabalhou particularmente composição com J. Peixinho (1976-1986) e instrumentação com Carlos Franco (desde 1976). Apesar da sua aptidão para o experimentalismo sonoro, de que são exemplo *As quatro estações do ano* e *Projecto-collage*, a sua obra destina-se maioritariamente à voz ou instrumentos acústicos. A sua música possui um forte conteúdo dramático e emocional. A compositora descreve o material utilizado na construção da sua linguagem como «vasto, com uma herança de raiz serial muito livre, no emprego de três acordes de quatro sons quase como um fio condutor que habita frequentemente as minhas obras, organizando-me paralelamente, criando pequenas células que fazem aparecer fragmentos temáticos, módulos rítmicos» (Azevedo 1998: 104).

Obra musical: Todos os ms. se encontram na posse da compositora, excepto quando indicado. **Bailado:** *Música para Inês I* (1983); Lisboa, FCG, 1983. Cl., fl., vla., vlc., guit., pf., perc., fm.; *Música para Inês II — Música para um bailado imaginário* (1986); Lisboa, ACARTE, 1986. Cl., vl., vla., vlc., guit., pf., perc., fm. **Coro:** *Litania* (1996). SATB. **Grupo instrumental (sem voz):** *In-con-sub-sequência* (1974); Varsóvia, Festival Internacional de Música Contemporânea, 1974. Fl., hrp., guit., perc., vl., vla., vlc. Ms. José Machado [obra colectiva do GMCL]; *Contrastes* (1976). Fl., hrp. celta; *Encontro* (1976); Lisboa, Aula Magna, 1976. Fl., 2 vl., vla., vlc.; *Alternâncias* (1977); Lisboa, 1977. Fl., pf.; *Música para três grupos* (1981); Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1981. Fl., cl., tromp., cor., perc., cel., hrp., pf., vl., vla., vlc., cb.; *Recondita armonia* (1984); Lisboa, FCG, 1984. Fl., cl., hrp., guit., vla., vlc. EMI-VC, 1994; *Metalis* (1985); Lisboa, FCG, 1986. 3 tromp., cor., 2 trb., tb.; *Hommage* (1986); Lisboa, FCG, 1986. Fl., cl., fg., cemb., órg., vl., vla., vlc.; *Castelos d'ouro em mundos irreais* (1990); Coimbra, 1990. Vl., pf.; *Ditirambo (a)* (1990); Lisboa, SPA, 1990. Fl., hrp.; *Péon* (1990). Vl., vlc.; *Alliage* (1991). 2 tromp., cor., 2 trb., tb.; *Ditirambo (b)* (1991); Brasil, 1991. Vl., hrp.; *Interferências* (1991); Lisboa, FCG, 1991. Fl., cl., hrp., pf., guit., perc., vl., vla., vlc.; *Elos. In memoriam* (1992); Lisboa, FCG, 1992. Fl., cl., tromp., hrp., pf., guit., perc., vl., vla., vlc. *Laik* (1993); Lisboa, FCG, 1993. Fl., cl., tromp., hrp., cemb., pf., guit., perc., vl., vla., vlc.; *Modus* (1993); Lisboa, Museu de São Roque, 1993. 4 cl.; *Breve será dia* (1994); Lisboa, FCG, 1994. Fl., cl., hrp., perc., vl., vla., vlc. EMI-VC, 1994; *Frequência 94.4* (1994); CN, 1994. Fl., ob., cl., fag., tromp., cor., vl., vla.; *Hommage-mémoires* (1995); Porto, Palácio da Bolsa, 1996. Fl., vl., vla., vlc.; *Canto de Zéfiro*

(1997); TNSC, 2000. (a) Fl., vl., pf.; (b) 2 fl., pf.; *Impromptu* (1997); Porto, Fundação de Serralves, 1997. Ta., pf.; *Saxofilia* (1997). 4 sax.; *Contornos* (1998); Estoril, Parque de Palmela, 2000. Vla., cb., pf. *Três apontamentos* (1998-1999). Vl., vlc.; *Trio de cordas* (1998-2000). Vl., vla., vlc. *Canto circular* (2000); Lisboa, CCB, 2000. Marimba, 2 vl., vla., vlc. **Instrumental solo:** *Jogo projectado I* [com projecção de diapositivos] (1979); Casino do Estoril, 1979. Pf.; *Variante I* (1980); Porto, 1980. Fl., flautim [um intérprete]. Oficina Musical, Porto, 1994; *Hellas I* (1982); ilha de Man, 1983. Hrp.; *Ode* (1982). Guit., crótalos [um intérprete]. STR-PSOM, 1995; *Variante II* (1982). Pf.; *Éclat du soleil* (1986). Ob.; *Divertimento* (1987); Lisboa, 1987. Cl.; *Waving* (1992); Finissi, Festival da SIMC, 1993. Pf.; *Bagatela* (1994); Barcelona, 1996. Pf. Barcelona, 1996, Ediciones Cecilia Colien Honegger; *Le récit d'Orphé* (1994). Fl. bisel a.; *Clair-et-net* (1996); CN, 1996. Cl.; *Impromptu for Jam* (2000). Vlc.; *Impromptu pour flute* (2000). Fl.; *Model for John* (2000). Pf.; *The fancy harp* (2000). Hrp. **Música didáctica:** *As quatro estações do ano* [co-autoria de José Machado] (1982); Porto, Pé de Vento — Colectivo de Animação Teatral, 1982. V. infantis, instrumental Orff; *Oito estudos para harpa: Introdução a novas técnicas* (1986-1998); CN, 1991-1998. Hrp.; *Diapason (b)* (1987); Reguengos de Monsaraz, 1987. Orq. cord. **Música electroacústica:** *Discurso tardio* (1978); Lisboa, Aula Magna, 1978. T., ob., hrp., pf., guit., perc., fm.; *Diapason (a)* (1979); Lisboa, Aula Magna, 1979. Vl., vla., vlc., fm. [possui encenação]; *Sonhava de um marinheiro* (1980); Lisboa, FCG, 1980. 2 S, Mz., orq., fm.; *Jogo projectado II* (1981). S, fl., te., hrp., guit., perc., vla., vlc., fm. [possui encenação]; *Reflexus* (2000). 5 sax. [um intérprete], fm. **Ópera:** *Português* (1986-1989). S, Mz., T, 2 Bar., B, coro SATB, orq. **Orquestral:** *Ricercari* (1983-1984); Lisboa, Ruínas do Carmo, 1986. Orq. EMI-VC, 1994; *Orfeu e as sombras* (1993); CCB, Lisboa, 1994. Bar., sax., orq. [+ pf., cemb.]; *Paisagem interior* (2000). Orq. **Teatro:** *Pedro, o Cru* (1982); TNDM, 1982. Cl., fl., vla., vlc., guit., pf., perc. **Voz e instrumento(s):** *Projecto-collage* [improvisação colectiva] (1977); Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. V., fl., tromp., hrp., guit., vla., vlc.; *Três canções breves* (1980); Lisboa, 1980. V., guit. *Passo de zembros na alma* (1981); Madrid, Fundación Juan March, 1981. S, fl., vla., hrp., perc. Ms., C. Rosa; *Hellas II* (1985); Lisboa, FCG, 1985. V., fl., hrp., guit., perc.; *Cinzas de Sísifo* (1986); Lisboa, 1986. V., guit.; *O fabricar da música e do silêncio* (1987); Lisboa, Teatro São Luiz, s.d. Bar., fl., pf., vlc.; *Hellas III* (1990). V., fl., hrp., guit., perc., vl., vla., vlc.; *A voz da tília (a)* (1991). V., guit. [pertence ao ciclo *Vozes de Florbela*]; *Voz que se cala* (1991). V., guit. [pertence ao ciclo *Vozes de Florbela*]; *Amor que mal existe* (1992); Museu de São Roque, Lisboa, 1992. V., cl., pf. *Antinoio* (1993); Póvoa de Varzim, 1994. V., cb.; *Em louvor da Terra* (1997). S, guit., perc., vl., vla., vlc.; *A voz da tília (b)* (1997). V., pf. [pertence ao ciclo *Vozes de Florbela*]; *Glosas próprias* (1998) (a) V., hrp.; (b) V., pf.; *Quiet fire* (1999); Instituto Franco-Português, 2000. V., pf.

Bibliografia: Azevedo, Sérgio (1998) *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho; Carvalho, Mário Vieira de (1978) *Estes sons, esta linguagem*. Lisboa: Estampa; Ferreira, Manuel Pedro (ed.) (1999) *Dez compositores portugueses do século xx*. Lisboa: Dom Quixote; Viana, César (1996) «Entrevista com a compositora Clotilde Rosa», *ArM* (série 4) 4 (1): 152-162.

Discografia: Silva, José Lopes e (guit.) (1995/1987) *Portuguese Contemporary Music: Works for Guitar*. STR/PSOM; GMCL (1994) *Três Compositoras Portuguesas*. EMI; AAVV (1995) *Album de Colien: Música Española y Portuguesa del Siglo XX: Obras Breves para Piano*. Tecnodisco; Sukarlan, Ananda (1995) *Bagatela / Bagatelle*. Cecilia Colien Honegger.

PATRICIA BASTOS

ROSA, José Carlos Santos (n. Pernes, Santarém, 15 Set. 1931). Compositor, arranjador, clarinetista e saxofonista. Iniciou a sua aprendizagem musical aos nove anos na Banda Nova de Pernes, onde permaneceu até 1950, altura em que integrou a *Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana como instrumentista. Formou o Quinteto Grande Orquestra José Santos Rosa (1958), com o qual realizou digressões pela Europa. Em 1962 integrou a Orquestra Ligeira da Emissora Nacional como saxofonista, na qual iniciou o seu trabalho criativo, realizando para este agrupamento *arranjos e orquestrações. Fundou uma escola de música e duas orquestras em Pernes em 1979: Orquestra Infantil e Orquestra Juvenil do Centro de Iniciação Musical Perneense. Entre 1993 e 1995 dirigiu a Banda da Sociedade Filarmónica Cartaxense. Em 1993, seguindo o modelo da orquestra de Glenn Miller, formou a Grande Orquestra Santos Rosa, agrupamento que se dedica à divulgação das suas obras. A sua obra é constituída essencialmente por repertório de concerto para *banda militar, o que lhe permite utilizar uma linguagem musical mais elaborada aos níveis melódico e rítmico. Uma grande parte da sua obra pode ser enquadrada no domínio da *música ligeira.

Obra musical: *O meu rio Douro* (1960). Quint., v.; *Arraial cigano* (1964). Orq. ligeira. Ms. RDP; *Clarim fantástico* (1964). Orq. ligeira c/ solo de tromp. Ms. RDP; *Delírio* (1964). Orq. ligeira, v.; SPA; *Rapsódia ligeira* (1966). Orq. ligeira. Ms. RDP, BGNR; *Um dia no bosque* (1969). Perc.; SPA; *Variações fadísticas* (1993). Cl. e B. Ms. Banda de Música da Força Aérea.

MÓNICA MARTINS E LINA SANTOS

ROSADO, António Faca (n. Évora, 27 Fev. 1963). Pianista. Iniciou a sua formação com o pai, Joaquim Raposo, em *acordeão (1966-1978), e com Gilberta Paiva, em Piano, no *Conservatório Nacional (1973-1979). Aos 16 anos ingressou no Conservatório Nacional Superior de Paris, como bolseiro do governo francês, estudando com o pianista Aldo Ciccolini (1979-1982). Enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1982-1985) e da SEC (1985-1987), frequentou cursos de aperfeiçoamento em Siena (1983-1984) e na Academia de Biella (1984-1987). Foi laureado pelas academias Maurice Ravel (1983) e Perosi em Biella (1986), no *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta (1983) e no concurso Alfredo Casella (Nápoles, 1987). Como intérprete apresentou-se

em público pela primeira vez como acordeonista (1967), tendo ganho as duas categorias do único Concurso Internacional da Confederação Internacional de Acordeão que tiveram lugar em Barcelona e Paris (1977-1978). Além do reconhecimento que lhe foi conferido, a participação nestes concursos permitiu uma carreira de intérprete internacional. Enquanto pianista tem realizado digressões desde 1980, iniciando uma carreira internacional em 1983. Desde os anos 80, gravou recitais para a Antena 2, RTP, RAI e TF1, apresentando repertório de compositores ibéricos, latino-americanos e peças para piano de Beethoven, Prokofiev, Liszt, e.o. Foi o responsável pela primeira audição em Portugal de peças do repertório pianístico de compositores como Copland, Debussy, Enescu, Ginastera e Lizst. Membro fundador do Trio Artis, com Aníbal *Lima (violino) e Paulo Gaio *Lima (violoncelo) (1989), tocou também com Maurice Gendron (1982), Aldo Ciccolini (1994 e 1999) e Artur *Pizarro (1999 e 2000). Enquanto concertista apresentou-se com as orquestras do Capitole de Toulouse (1982), Nacional da Lituânia (1997), Nacional de Espanha (1998), Bordeaux-Aquitaine (1981), Orquestra de Pequim e quase todas as orquestras portuguesas (desde 1994), trabalhando com os maestros Michel Plasson, Léon Fleischer, Georg Alexander Albrecht, Moshe Atzmon, Ronald Zollman, Marc Tardue, Silva *Pereira, Pierre Dervaux e Michael Zilm, desde o fim da década de 80. O seu domínio técnico do instrumento é valorizado por um trabalho escrupuloso em função do repertório.

Discografia: (1986) *George Enescu: Sonatas para Piano n.º 1 e n.º 3*. Clío; (1987) *Vianna da Motta: Sonata; Balada, op. 16; Fantasiestück; Barcarolas n.º 1 e n.º 2*. PSOM; (1994) *Franz Liszt: Harmonies du Soir; Balada n.º 2; Abertura de Tannhäuser*. EMI; (1998) *R. Schumann: Fantasia, op. 17; F. Liszt: Sonata*. BMG; Rosado, António; NDR-Sinfonieorchester de Hamburgo; Stahl, Davis (dir.) (1998) *Rachmaninov: Concerto para Piano n.º 2; Rapsódia sobre Um Tema de Paganini*. BMG; Rosado, António; Ribeiro, Gerardo (1998) *J. Brahms: Sonatas para Violino e Piano*. BMG.

VANDA DE SÁ



António Rosado, c. 2000. Fotografia de José Manuel cedida pelo biografado.

RUA, Vítor Manuel Ferreira (n. Mesão Frio, 23 Jul. 1961). Intérprete (guitarra eléctrica), compositor e produtor. Iniciou os estudos musicais em 1969, no Porto, frequentando aulas particulares de *viola (1969/1970). Em 1970 optou pela guitarra eléctrica e, a partir de 1971, integrou *conjuntos que interpretavam versões de *pop-rock,

tendo fundado vários grupos que interpretaram composições de sua autoria. Por influência do *rock* sinfónico (Gentle Giant, King Crimson, e.o.), retomou os estudos de viola na Escola de Música de Duarte Costa [ver Costa, Duarte] (Porto, 1974-1976), com José Pina. Entre 1976 e 1977 integrou o grupo King Fisher's Band (formação portuense de versões de *folk-rock*) inicialmente enquanto teclista, posteriormente como bandolinista, guitarrista, percussionista e cantor. Apesar de almejar uma orientação musical diferente dos restantes elementos, a permanência neste grupo permitiu o desenvolvimento da sua prática instrumental e o contacto com o meio musical portuense, tendo igualmente beneficiado do facto de alguns dos grupos e músicos portuenses protagonistas do movimento de expansão do **rock* portugueses (*GNR, Rui *Veloso, Roxigénio, e.o.) ensaiarem na garagem da sua residência. Optando por dedicar-se apenas ao *rock*, fundou em 1979 o grupo GNR juntamente com Alexandre Soares (então guitarrista do grupo Pesquisa). Com esta formação, gravou as primeiras composições de sua autoria (*Portugal na CEE*, 1980, e *Sê um GNR*, 1981), tendo desempenhado um papel central na produção e composição do primeiro LP (*Independança*, 1982) e participado em inúmeros concertos, com destaque para o *Festival Vilar de Mouros de 1982. No mesmo ano, participou enquanto produtor e compositor nos fonogramas de Manuela Moura Guedes (*Alibi*, 1982) e de António *Variações (*Anjo da Guarda*, 1983). Em 1981 conheceu Rui Reininho e, posteriormente, Jorge Lima *Barreto, elementos do grupo Anarband. A influência deste último terá sido decisiva para a sua mudança definitiva de rumo musical, tendo com ele formado o grupo *Telectu em 1982, altura em que se fixou em Lisboa. Divergências em relação à orientação estético-musical do grupo GNR motivaram o seu afastamento desta formação (apesar do sucesso comercial que estavam a obter), renegando o seu percurso musical até então e passando a dedicar-se unicamente ao grupo Telectu e à gravação de fonogramas de grupos de *pop-rock* que entretanto formou, alguns deles em claro antagonismo ao GNR (Pós-GNR, PSP, e.o.), mantendo um longo conflito judicial devido à propriedade da denominação do grupo. Em 1990 idealizou e produziu o LP de *música improvisada *Vidya*, que reuniu alguns dos principais músicos da área da improvisação então activos. A partir do final dos anos 80 encetou uma aprendizagem autodidacta da notação musical, iniciando uma carreira enquanto compositor de *música erudita. Em 1994, formou o agrupamento Vidya Ensemble para a interpretação de algumas das suas obras e com o qual produziu um fo-

nograma. Posteriormente, intérpretes como Ana Ester *Neves, Daniel Kientzy, Giancarlo Schiaffini, John Tilbury, Kathryn Bennetts, Peter Bowman, e.o., gravaram e interpretaram obras de sua autoria em concertos e *festivais nacionais e estrangeiros. Desde então, compõe regularmente para *dança, teatro e *cinema e tem produzido fonogramas no domínio do *pop-rock* e da música improvisada. Com o grupo Telectu, actuou e gravou com diversos músicos de projecção internacional (Elliot Sharp, Evan Parker, Chris Cutler, Louis Sclavis, e.o.). Entre 1982 e 1987, a sua técnica instrumental caracterizou-se pelo recurso a padrões melódicos na execução de escalas baseadas na linguagem modal, sobretudo no desempenho de improvisações no âmbito do *pop-rock*. Desde 1989, e na interpretação de música improvisada, recorre frequentemente a técnicas instrumentais menos comuns (designadas «*instrumental extended techniques*») de modo a explorar as várias potencialidades tímbricas dos instrumentos. É também frequente o uso do processamento electrónico do som para a obtenção de efeitos sonoros. Com uma forte componente humorística (no uso de alguns timbres, nas técnicas instrumentais e vocais, nos textos, e.o.), o seu estilo composicional é igualmente caracterizado pela exploração de pequenos fragmentos musicais (uma escala, uma sucessão de sons, uma pequena frase rítmica) e pelo recurso a técnicas instrumentais menos comuns (p.e., *tapping* no contrabaixo) para a obtenção de timbres específicos, frequentemente não directamente associados à fonte sonora que os produziu. Na sua escrita musical procura igualmente utilizar símbolos gráficos, por vezes inovadores, adequados às sonoridades e às técnicas instrumentais exigidas para a interpretação de cada uma das obras. É frequente o recurso a técnicas de *sampling* e processamento electrónico do som no seu processo de criação musical. Desempenhando várias funções em diferentes actividades musicais, a sua acção pautou-se pelo cruzamento e aproximação de características de diferentes domínios musicais. A sua carreira constitui igualmente o paradigma do músico que, iniciando actividade no âmbito do *rock*, se foi progressivamente aproximando dos círculos e das práticas de produção erudita sem, no entanto, ter abandonado por completo a actividade noutras áreas musicais.

Obra musical: *Portugal na CEE* (1980); *Cyberpunk* (1998/1991); Veneza, Teatro La Fenice di Veneza, 1998. Sax. b.; *Musique céréale I* (1997/1993); Bucareste, Museu Nacional de Arte, 1997. Sax. s.; *Musique céréale II* (1999/1993). Sax. s., electrónica; *Trayas* (1995/1994). 3 guit. FAR, 1997; *Comme si* (1995). S. B, SATB, 4 grupos inst.; *Shrdlu* (1995); CCB. Guit. FAR, 1997; *Big Bang* (1996); CCB, 1996. 2 *gongs* (grave e agudo), 2 *temple blocks* (grave e agudo), 2 *wood blocks* (grave e

agudo), 2 triângulos (grave e agudo); *Six pieces for the next millennium* (1996). Orq.; *What time is it?* (1996). Pf.; *Spin* (1997). Pf., assobio; 3 composições: *truffle sax*, *criptogamia*, *truffevrai* (1998); Perpignan, Le Festival des Creations Sonores Musiques Aujourd'hui, 1998. Sax. b., electrónica, CD, espacialização do som (8 altifalantes); *Ar* (1998). Sax.; *Balance & Equilibrium* (1998). Pf.; *Rigoletto remix* (1998). Perc., sintetizador, *eventide*, *methasynth*; *Whistle piano I* (1998). Pf.; *Zeroth order I, II, III* (1998). Perc., cordas, sopros, computador; *Duplicator I* (1999); Nova Iorque, Colourscape Festival. 2 fl. de bisel a., CD, vídeo, v.; *Gracefull Brilliance* (1999); Lisboa, CCB, 2000. Pf.; *Gula* (1999); Lisboa, Cultur-gest, 1998. Saxs., CD, electrónica, espacialização do som (4 altifalantes), vídeo; *Madame Cézanne* (1999). 7 sax.; *Whistle piano II* (1999). Pf., assobio; *Noise* (1999-2000). 2 vl., vla., vlc.; *Ciclo de 3 canções* (2000); Lisboa, Grande Auditório da FCG. Pf., v.; *Duplicator II* (2000); Royal Festival Hall, 2000. 2 fl. de bisel a., CD, vídeo, v.; *Os galos de madeira* (2000). Pf., S [série *Poemas zen*]; *Ordem zero* (2000). 7 sax. Nova Música, 2001 [homenagem a Jorge Peixinho]; *Slow fox* (2000). Pf., guit., cl.; *Soneto soma 14x* (E. M. de Melo e Castro) (2000). Pf., B; *Tocata II* (Mário Cesariny) (2000). Pf., S; *Uma vaca Flatterzunge* (opereta em 1 acto) (2000). Pf., sax., trb., tb., electrónica, quart., S, 3 T [lib.: Vitor Rua]; *A vaca de aço* (2000). Pf., S [série *Poemas zen*]; *Zemlinsky: O antibiótico fractal* (s.d.). Guit. e vl. amplificad-
Música para dança: *Rumores dos deuses* (Paulo Ribeiro) (1996); *Mindfield* (João Fiadeiro) (1997/1999); Castro, Paula (1998); Bizarro, Aldara (2002/2003). **música para performance:** Mileu, Elizabete; Órfão, Rui (1987); Paulo Eno e Objectos Perdidos (1987-2003). **Música para teatro:** *A Castro* (Ricardo Pais); *As lições* (Ricardo Pais); *Hamlet* (Ricardo Pais); *Noite de Reis* (Ricardo Pais); *Zimbelino* (Cornucópia?) (2002/1984?); *Germania III* (Jean Jourheil) (1997). **Vídeo:** *O alienado*

(1988); *Vidya* (1989); *Efeito borboleta* (1995); *A poeira de cantor* (1996); *Sex drive* (1997); *Etaoin* (1999).

Discografia: GNR (1981) *Hardcore / Avarias*. VC [single]; GNR (1981) *Independança*. VC [LP]; GNR (1981) *Portugal na CEE*. VC [single]; GNR (1981) *Sê Um GNR*. VC [single]; Guedes, Manuela Moura (1981) *Flor Sonhada / Foram Cardos, Foram Prosas*. VC [single]; Guedes, Manuela Moura (1982) *Álibi*. VC [LP]; Telectu (todos os fonogramas desde 1982); Variações, António (1998/1983) *Anjo da Guarda*. EMI-VC/VC [CD/LP]; PSP (1989) *Pipocas*. AMRO [LP]; Azul, Rui (1990) *Pressões Digitais*. Pinguim; Pós-GNR; Rua, Vítor (1991) *Mimi tão Pequena e tão Suja*. PHI-POLY [LP/CD]; Repórter Estrábico (1991) *Uno Dos*. POLY; (1991) *Clássicos GNR*. Anónima [LP]; (1991) *Vidya*. Potlach [CD]; Vítor Rua & os Ressoadores (1994) *Scratch*. ANA; Perve (1995) *Segmentos*. MOV; Coty Cream (1996) *Música Comercial*. FAR; Rua, Vítor; Vidya Ensemble (1996) *Stress / Relax*. FAR [CD].

PEDRO ROXO

RUSGA. 1. Grupo instrumental informal que toca habitualmente em andamento, em *festas no Noroeste do país (Minho, Douro Litoral e Beira Litoral), deslocando-se da aldeia ou vila ao local da capela ou ermida de Nossa Senhora ou do santo venerado e pelas ruas das localidades. É também designado por «rusgata», «tocata», «festada», «*ronda», «estúrdia» e «súcia». De formação variável, integra a quase totalidade dos instrumentos tradicionais associados àquela região: *viola, *violas regionais (ramaladeira, braguesa, amarantina), *cavaquinho, violão [VER Viola francesa], *bombo «de rus-



Rusga. Ponte da Barca, 1998. Fotografia de Salwa Castelo-Branco.

ga», *ferrinhos, *reco-reco (Braga, Esposende e Barcelos), *rabeca, *banjolin, *guitarra, *ocarina, *flauta, clarinete, *conchas, seixos, [VER Pedrinhas], *castanholas, *harmónica, *acordeão, concertina e *zuca-truca (Guimarães). Nas rusgas, a maioria dos cordofones foram substituídos, durante a primeira metade do séc. XX, por aerofones de palheta metálica, harmónicas e, mais recentemente, acordeões e concertinas. Estes agrupamentos acompanham danças como a *cana verde, o *malhão, o *vira, a gota, o *verde-gaio, a tirana, os *cantares ao desafio e.o. Durante a primeira metade do século, as rusgas estavam informalmente associadas a festas e feiras, a romarias, aos trabalhos agrícolas rurais e colectivos (esfolhadas, espadeladas, malhas, vindimas, etc.), às rogas (grupos de trabalhadores contratados para as vindimas no Douro) e aos grupos de jovens que «iam às sortes» (inspecção militar). Actualmente as rusgas tendem a limitar-se a grupos locais formalmente organizados, que promovem desfiles e festivais no âmbito das festas numa estratégia de recriação folclórica, apresentando-se em espectáculos, realizando gravações e publicando livros. 2. Dança praticada sobretudo no Minho assente num padrão rítmico de divisão binária. Tem por base um passo simples composto por passo e troca-passo. Executada em andamento como se fossem em cortejo ou formando roda, os pares avançam em passo e troca-passo em duas filas. Quando param, formam roda dando meias voltas (para um lado e para outro) acompanhadas de batimentos de palmas e executam um passo para a frente em que o apoio do pé livre é colocado atrás do outro.

Bibliografia: Dias, Jorge (1970) «Da música e da dança, como formas de expressão espontâneas populares, aos ranchos folclóricos: Comunicação feita no XXIX Congresso Luso-Espanhol (Lisboa, 31 de Março a 4 de Abril)» *Sep. das Actas*, Tomo 3; Giacometti, Michel (1975) *Guia de Inquérito Musical Popular*. Lisboa???: ME [texto mimeografado, elaborado no âmbito do Plano Trabalho e Cultura do Serviço Cívico Estudantil do Ministério da Educação (doc n.º 3), referente ao território de Portugal Continental]; Leça, Armando (1942/1922) *Da música portuguesa*. Porto: Ed. Aut.; Leite, Joaquim Mota (1986) *Danças regionais do Minho*. Ed. Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio; Neves, César das; Campos, Gualdino de (1893-1999) «Preâmbulo» in *Cancioneiro de músicas populares*. Vol. II. Porto: Tip. Ocidental; Oliveira, Ernesto Veiga de (1975) *Pequeno guia para a recolha de instrumentos musicais populares*. Lisboa: ME [texto mimeografado, elaborado no âmbito do Plano Trabalho e Cultura do Serviço Cívico Estudantil do Ministério da Educação (doc n.º 11), referente ao território de Portugal Continental]; Id. (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/-FCG; Rancho Regional de Gulpilhares (1982) *Vida e obra: Usos e costumes da nossa terra*. Gulpilhares: Ed. Rancho Regional de Gulpilhares; Sampaio, Gonçalo (1944) *Cancioneiro minhoto*. Porto: Livr. Educação Nacional; Viana, Abel (1932) «A dança no Alto Minho» in *Anuário do Distrito de Viana do Castelo*. Viana do Castelo: Notícias de Viana.

Discografia: Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais: Vol. 1: Minho*. BMG; Sardinha, José Alberto (1997) *Portugal: Raízes Musicais: Vol. 3: Beira Litoral e Beira Alta*. BMG.

DOMINGOS MORAIS (1) E ANA PAULA BATALHA (2)

RUSSO, Ana Paula Baptista Martins Moutinho (n. Beja, 18 Mar. 1959). Cantora (soprano). Começou a aprender música por influência de seu pai, Alonso Martins, um músico profissional ligado ao *jazz e à *música ligeira. Em 1979, foi admitida no Coro Gulbenkian, o que a levou a matricular-se na *Academia de Amadores de Música e, três anos mais tarde, na *Escola de Música do Conservatório Nacional. Posteriormente estudou na *Escola Superior de Música de Lisboa, tendo frequentado também os Cursos de Verão em Salzburgo (Áustria, 1984) e em Lucerna (Suíça, 1985), com Elizabeth Grümmer e Hugo Diez, respectivamente. No início da década de 90 frequentou ainda *masterclasses* orientadas por Gino Becchi, Claude Thiolass, Regina Resnick e Marimi del Pozo. Ganhou o Concurso Olga Violante (1988) e o Concurso de Canto da Juventude Musical Portuguesa (1988), tendo sido finalista do Concurso Internacional Francisco Viñas, em Barcelona (1988), e laureada no Concurso Internacional de Canto de Oviedo (1990) e no Concurso Internacional Luísa Todi, em Setúbal (1990). Tem desenvolvido carreira sobretudo no domínio da ópera, apresentando-se também em recitais e em concertos (como solista em obras do repertório coral sinfónico), com particular incidência na música do séc. XX. São de realçar as suas presenças em vários *festivais nacionais e internacionais, na *Fundação Calouste Gulbenkian, na RDP e na RTP, e em espectáculos no âmbito da Europália 91 (Bruxelas), da *Lisboa 94 e da Expo 98 (onde desempenhou um dos papéis principais da ópera *Corvo branco*, de Philip Glass, levada à cena no mesmo ano no Teatro Real de Madrid). Tem colaborado com vários compositores portugueses, destacando-se a sua participação, em 1998, na estreia mundial da ópera *Os dias levantados*, de António Pinho Vargas.

Discografia: Russo, Ana Paula (1993) *Natal no Paço*. Ed. Palácio da Ajuda; Russo, Ana Paula; Silva, José Lopes e (1993) *Canções de Natal*. Novaga.

SÓNIA SILVA

RUFINA. Empresa de importação, venda e revenda de instrumentos musicais, materiais associados à produção musical (equipamento electrónico, *software*, partituras, etc.); estabelecimento de *ensino de música e entidade de prestação de serviços (aluguer e manutenção de instrumentos e outros equipamentos). Foi fundada em 1917 na Rua Formosa, no Porto, sob a designação Salão Gustav Lütze, marca de pianos comercializados pela empresa. Em

1925 foi comprada por Daniel Ruvina, que lhe atribuiu o nome, tendo sido sucedido pelo filho Óscar Ruvina (1953) e posteriormente pelo neto Luís Ruvina (1984), proprietário e gerente no final do século. Aquando da fundação, a venda de instrumentos musicais, partituras, material de manutenção, etc., era, na sua maior parte, direccionada para música litúrgica, *orquestras ligeiras, *cinema (acompanhamentos musicais dos filmes mudos e grupos que actuavam nos intervalos das sessões) e clientes particulares. A estratégia da empresa estimulou a abertura de novos mercados. Neste sentido, a escola de música funcionava como meio de divulgação de novos instrumentos, sendo criados cursos para suportar essa divulgação. Durante o séc. xx, podem identificar-se várias fases na actividade da empresa que se relacionam intimamente com o mercado da música. Nos anos 50, aquando da introdução do *acordeão, com grande adesão do público, a empresa criou também um curso deste instrumento, sob orientação de Gunther Platz. Os anos 60 caracterizaram-se pela introdução da *viola, tendo sido igualmente criado o respectivo curso (Curso Duarte *Costa, do qual o próprio era professor), numa altura em que não existia ainda um curso que lhe fosse dedicado no *Conservatório de Música do Porto. No final da década de 60, o órgão electrónico viria a ter grande procura do público pela acessibilidade técnica e pelo método de ensino eficaz e simples relativamente ao piano. De 1972 a 1982 foi ministrado o curso de Iniciação Musical, direccionado a professores de música, baseado nos métodos de Carl Orff e Kodaly, que tinha como responsáveis Jos Wuytack e Pierre van Hauwe. Quanto à venda de instrumentos musicais, em meados da década de 60, com a divulgação do *pop-rock em Portugal, verificou-se uma forte procura de instrumentos associados às formações deste domínio, particularmente baterias (*Ludwig, Premier, Remo*, etc.) e guitarras eléctricas (*Fender, Gibson, Ovation*, etc.). Em 1972 a empresa introduziu

o sintetizador *Moog* no mercado, apostando na sua divulgação com a colaboração de Miguel Graça *Moura. O instrumento foi apresentado a professores de música, músicos, vendedores de instrumentos musicais, e.o., no I Encontro Ruvina (Porto, 1972), e através da criação do grupo Smoog (formação que integrava este instrumento), o que constituiu o seu meio de divulgação. Nas décadas de 70 e 80 a empresa continuou a acompanhar as inovações do mercado, por sua vez apoiadas pelo público que investia em novos instrumentos e na nova tecnologia musical — sintetizadores e, posteriormente, nos instrumentos de tecla multitimbricos (*Technics, Casio, Moog*) e sistemas de amplificação (*Sound City, Echolette, Dynacord, Vox*). Em 1991 destacaram-se no mercado de revenda pela introdução de equipamentos e programas informáticos de sequenciação e gravação MIDI (*music instrument digital interface*), gravação digital de som em multi-pista como o *Digital Performer (MOTU-Mark of the Unicorn)* e edição de partituras, como o *Finale* da Coda. Relativamente à venda de instrumentos musicais associados à *música erudita, houve um acréscimo no final dos anos 80, início da década de 90, associado à criação de estabelecimentos de ensino e cursos superiores de música. Se por um lado a empresa procurou despertar o interesse do potencial público no sentido de desenvolver a venda directa, por outro, a partir de 1975, apostou no alargamento do mercado, incentivando possíveis investidores, o que resultou numa rede de distribuidores que se estende pelo país: Braga, Aveiro, Coimbra, Lisboa, e.o. Neste sentido, ao contrário do que acontecia até aos anos 70, os produtos importados destinaram-se desde então maioritariamente à revenda. Enquanto empresa actuante em vários domínios, desempenhou desde a sua fundação, mas em particular durante as décadas de 50 a 80, um papel de relevo na divulgação e formação musicais, sobretudo no Norte do país.

LEONOR LOSA

S

SÁ, Bernardo Valentim Moreira de (n. Guimarães, 14 Fev. 1853; m. Porto, 2 Abr. 1924). Violinista, regente, pedagogo e promotor musical. Sogro de Luís *Costa e avô de Madalena Sá e *Costa e Helena Sá e *Costa. Estudou violino no Porto sob a orientação de Marques Pinto e de Nicolau Ribas, seguindo depois para Leipzig, onde completou a sua formação com Joseph Joachim. Deu o seu primeiro recital aos sete anos, na presença do rei D. Pedro V, apresentando-se no ano seguinte em público no *Teatro de São João (17 Mai. 1862). Fez parte, no Porto, do grupo de fundadores da Sociedade de Quartetos (1874) e da Sociedade de Música de Câmara (1883). Em 1880 dirigiu, no contexto das comemorações camonianas, a cantata *Luís de Camões* de Miguel Ângelo Pereira no Palácio de Cristal. Foi um dos impulsionadores, em 1881, do *Orpheon Portuense (OP), associação promotora de concertos de câmara, corais e de orquestra que assumiu durante décadas um relevante papel na vida musical portuense, da qual foi o primeiro director artístico. Em 1884, organizou o Quarteto Moreira de Sá, com o qual apresentou, pela primeira vez em Portugal, a integral dos quartetos de Beethoven. Inicialmente constituído por B. Moreira de Sá, Henrique Carneiro (violinos), Benjamin Gouveia (viola) e Joaquim Casella (violoncelo), o quarteto contou ainda com a participação da violoncelista Guilhermina *Suggia entre 1898 e 1901. O nome de Moreira de Sá ficou desta forma associado ao desenvolvimento do «modelo sociocomunicativo dos concertos públicos» (Carvalho 1993: 168), colocando a cidade do Porto no centro da vida musical portuguesa na viragem do séc. XIX para o séc. XX. Wagneriano entusiasta, Moreira de Sá fez parte da geração de músicos portugueses — com Viana da *Mota, Rey *Colaço, António *Arroio, e.o. — que defendeu o «drama musical» e o repertório de câmara do classicismo e romantismo alemães



Retrato de Bernardo Moreira de Sá. Carvão de 1924 da autoria de António Carneiro. Museu da Música.

como expoentes do ideal de «música absoluta», e como antídotos à hegemonia considerada nefasta da ópera italiana (Carvalho 1999). Director vitalício do OP, apresentou-se regularmente como maestro e como solista nas actividades promovidas por esta instituição, tendo sido particularmente relevantes a estreia no Palácio de Cristal da *Sinfonia à pátria* de Viana da Mota, a 21 Mai. 1897, e a série de «concertos históricos de violino» iniciados em 1898. Com V. da Mota, que lhe dedicou uma das suas *Cenas Portuguesas* para piano (*Chula*, op. 9 n.º 2, 1893), e as *Cenas nas montanhas* para quarteto de cordas (op. 14, 1896), realizou ainda diversas *tournees*: Madeira e Açores em 1895; Brasil em 1896, em colaboração com o pianista Artur Napoleão; Brasil, Uruguai e Argentina em 1897, tendo dirigido a *Sinfonia à pátria* no Rio de Janeiro; e de novo Brasil em 1902 e 1907. Em 1903 realizou também uma *tournee* no Brasil com o pianista Harold Bauer e o violoncelista Pablo Casals. Dirigiu a Grande Orquestra da Associação Musical Concertos Populares (1900) e os concertos da Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumentos de Arco do Porto (1906), ambos no Teatro Águia de Ouro. Em 1900 fundou no Porto a Casa Moreira de Sá, na Rua de Santo António, estabelecimento de venda de instrumentos musicais, de edição de livros de música [VER Edição de música] e espaço de recitais e concertos. Na Escola Normal do Porto foi professor, a partir de 1882, de português, francês, matemática e canto coral, tendo sido nomeado director dessa instituição em 1918 e publicado vários livros didácticos, sobretudo manuais de línguas e matemática. Deveu-se em grande parte à sua iniciativa a fundação do *Conservatório de Música do Porto, em 1917, de que foi primeiro director e onde leccionou Estética e Harmonia. O plano de estudos que então fez aprovar influenciou posteriormente a reforma do

Conservatório Nacional de 1919, implementada por Viana da Mota. Em divergência com a Câmara Municipal do Porto abandonou as suas funções de professor e director em 1922, no quadro de uma sindicância movida contra a sua gestão administrativa, tendo contado com a solidariedade de parte do corpo docente, que igualmente se demitiu (L. Costa, Joaquim de Freitas Gonçalves, Maria Adelaide Diogo de Freitas *Gonçalves e Cláudio *Carneiro). Colaborador assíduo da imprensa generalista (*Comércio do Porto*, *Primeiro de Janeiro*), foi redactor principal da revista *O Orpheon* (1886) e director do jornal *Eco Musical* em 1916. Membro da Sociedade Internacional de Música, participou no seu IV Congresso em Londres (1911), apresentando a tese *Théorie mathématique de la musique (Essai de systématisation)* e no V Congresso em Paris (1914). Deixou inacabada a sua obra musicológica mais ambiciosa, a *História da evolução musical desde os antigos gregos até ao presente*, publicada postumamente em 1924.

Ver também: Música erudita.

Obra literária: [1882] *Artigos de crítica musical*, Porto: A. J. da Silva Teixeira; [1898] *A musica na America do Sul*. Porto: Tip. a vapor de José da Silva Mendonça; [1911-1917] *Palestras musicais e pedagógicas*, Porto: Casa Moreira de Sá [5 vols.]; [1917] *Conservatório de Música do Porto: Algumas palavras proferidas pelo seu director, Bernardo Valentim Moreira de Sá, na sessão inaugural de 9 de Dezembro de 1917*. Porto, Casa Moreira de Sá; [1920] *História da música: Adoptada no Conservatório de Música do Porto*. Porto: Casa Moreira de Sá; [1923] *Notas bibliográficas e musicais: Coligidas de artigos publicados em vários jornais*. Porto: Casa Moreira de Sá; [1924] *História da evolução musical: desde os antigos gregos até ao presente: Ilustrada com mais de 370 fotografias*. Porto: Casa Moreira de Sá.

Bibliografia: AAVV (1947) *In memoriam Bernardo V. Moreira de Sá*. Porto: Livraria Tavares Martins; Arroio, António (1896), *Perfis artisticos: B. Moreira de Sá*. Porto: Imprensa Portuguesa; Guerra, Rui Moreira de Sá e (1997). *Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924): Um renovador da cultura musical no Porto*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

MANUEL DENIZ SILVA

SÁ, Paulo de (n. Vila da Feira, 5 Mar. 1891; m. Porto, 26 Abr. 1952). Guitarrista e compositor. Licenciou-se em Direito na *Universidade de Coimbra (1914). Nessa cidade desenvolveu igualmente actividade enquanto guitarrista e compositor, colaborando frequentemente com os irmãos *Menano (Alberto, Francisco e António). Em 1919 regressou a Vila da Feira, dedicando-se à composição de canções em paralelo com a sua actividade enquanto jurista. Alexandre *Resende, Elísio de Matos, Agostinho Fontes Pereira de Melo e José Paradela de *Oliveira continuaram a visitá-lo com o fim de darem continuidade à prática musical. Em 1925, fez uma digressão pelo Brasil com a *Tuna Académica de Coimbra. Efectuou diversas gravações para a editora HMV (acom-

panhando os cantores Carvalho de Oliveira, Dina Moreira, Elísio de Matos, Helena Alão e José Dias).

Obra musical: *A água da fonte* (s.d.); *Canção da fogaceira* (s.d.); *Despeito* (s.d.); São Paulo, Est. Graphico «Independência»; *Fado das alminhas* (s.d.); *Fado d'Aveiro* (s.d.); *Fado das Cotovias* (s.d.); s.d., s.l., 1929; *Fado da Cruz* (s.d.); s.d., s.l., 1929; *Fado da mágoa* (s.d.); *Fado do mar largo* (s.d.); s.d., s.l., 1929; *Fado de Portugal* (s.d.); s.d., s.l., 1929; *Fado de Santa Cruz* (s.d.); São Paulo, Est. Graphico «Independência»; *Fado da saudade* (s.d.); *Fado da tristeza* (s.d.); s.l., s.d., 1929; *Lá longe* (s.d.); *A maior dor* (s.d.); Lisboa, Livr. de Alfredo Fernandes Martins, 1915; *Olhos verdes* (s.d.); *Saudades* (s.d.); s.d., s.l., 1929; *Testemunho de amor* (s.d.); *Um fado de Coimbra* (s.d.).

Bibliografia: Freitas, Divaldo Gaspar de (1972) *Emudecem rouxinóis do Mondego*. São Paulo: Editora Comercial Safady; Sousa, Afonso de (1986) *O canto e a guitarra na década de ouro da Academia de Coimbra (1920-1930)*. Coimbra: Ed. Aut. [2.ª ed. (ilustrada)].

AMPARO CARVAS E VIRGÍLIO CASEIRO

SAÍAS. Canção dançada por pares, de métrica binária ou quaternária composta (6/8 ou 12/8), documentada sobretudo no Alto Alentejo, onde a localidade de Campo Maior foi designada «capital das saías», dada a importância desta dança nas *festas locais. A *moda que fornece a componente musical das saías é frequentemente cantada ao *despique, acompanhada por instrumentos como o *pandeiro, a *pandeireta, as *castanholas, o *bandolim, a *harmónica, o *acordeão ou o *adufe. Os títulos das modas assinalam a sua autoria (*Saías do Ti Avelino*, p.ex.), os passos que a integram (*Saías valseadas*, p.ex.), as suas características interpretativas (p. ex., *Saías aiadas*, o marcador grita um «ai» no estribilho), a pertença local (*Saías de Castelo de Vide*, p.ex.), a sua ancestralidade (*Saías velhas*, p.ex.) ou o seu conteúdo poético (*Saías do folho*, p. ex.), e.o. Bailada em roda, podendo os pares estar lado a lado ou frente a frente, a dança das saías divide-se em duas partes: a primeira parte executa-se no lugar (para o par e para o par contrário), ou para o interior e exterior da roda; a segunda parte realiza-se com o par a rodopiar ou a valsear, quase sempre com progressão na roda, em sentido inverso. São frequentes os passos de um, dois ou três apoios em cada tempo (passo de passeio, saltado, batido, corrido, valseado, galope e *fandango), sendo o passo do *vira o mais utilizado. A coreografia é executada no mesmo lugar, ou a progredir na roda, avançando uns dançarinos e recuando outros e ainda a rodar com o outro par, acompanhando o ritmo com estalinhos dos dedos e com os braços elevados.

Bibliografia: Abelho, Azinhal (1981) «As saías» in AAVV, *Colóquio sobre folclore: Comunicações, discursos e conclusões*. Lisboa: INATEL; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL; Lourenço, A.; Pereira, A. (1985) «As raparigas do Fratel», *Adufe: Revista de Etnografia 2*

(2): 49-53; Ribas, Tomás (1974/1961) *Danças do povo português*. Lisboa: INCM; Id. (1983) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICLP.

Discografia: Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal: Raízes Musicais*. BMG.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E MARGARIDA MOURA

SAIOTE, António Manuel Correia (n. Loures, 14 Jul. 1960). Clarinetista, director de orquestra e professor. Iniciou a actividade de instrumentista em 15 *bandas filarmónicas, especialmente na de Loures (1970-1978), tendo concluído o curso do *Conservatório Nacional (CN) em 1979. Obteve o *Meisterdiplom* em Munique (1982) na Hochschule für Musik. Foi laureado com o prémio Karol Kurpimsky em 1984. Desde 1979, tem dado concertos na Europa, América do Sul, Japão, Marrocos. Em grupo ou solo, gravou para as rádios da Baviera, França, Polónia, RDP e para a RTP (desde 1980). No seu repertório privilegiou a música de compositores portugueses (Jorge *Peixinho, Paulo *Brandão, Isabel *Soveral, António Pinho *Vargas, Clotilde *Rosa, João Pedro *Oliveira e Joly Braga *Santos, e.o.), sendo o dedicatário ou o intérprete que as estreou. Integrou o *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (1977-1988), o trio Contemporâneo Arte (1987-1990) e fundou o Quinteto de Sopros Artziz (1995). Lecionou em diversas escolas de música do país (no CN, 1982-1984; na *Escola Superior de Música de Lisboa, 1984-1992; na *Universidade de Aveiro, 1992-1995; na *Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE), desde 1992, escola de que foi presidente em 1995; na *Universidade Católica Portuguesa — Escola das Artes, desde 2000) e coordenou *masterclasses* no Brasil (1984-1989), Polónia (1985 e 1987), Alemanha (Munique 1985; Karlsruhe 1989), França (1997 e 2001), Espanha (2000-2001), Índia (Bangalore, 1997), Chile (2000), Argentina (2000) e Hong Kong (1995). Foi solista da Orquestra Régie Sinfonia (1989-1994). Enquanto maestro, dirigiu as orquestras da ESMAE, do Porto e a *Orquestra Sinfónica Portuguesa, desde 1996. Tem desempenhado um papel central em diferentes organizações ligadas à prática do clarinete, o que tem contribuído quer para a projecção internacional de Portugal, quer para a dinamização da prática do instrumento no país (participação em cinco edições do Congresso Mundial de Clarinetistas desde 1994; criação em 1995 da Associação Portuguesa de Clarinete, que preside desde 1997; organização do festival internacional bianual Clarmit Oporto, e dos concursos nacional e internacional de clarinete desde 1998).

Discografia: (1995) *Música Portuguesa Contemporânea: Obras para Clarinete: Jorge Peixinho, Paulo Brandão, Isabel Soveral*. PSOM.

VANDA DE SÁ

SALAZAR, Álvaro Rodrigues (n. Porto, 2 Mar. 1938). Compositor, director de orquestra, professor e crítico musical. Estudou no *Conservatório Nacional (CN) (1957-1962) e em Viena (1963) com Hans Swarowsky, tendo-se ainda licenciado em Direito na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (1962). Ingressou mais tarde na carreira diplomática, a qual viria a abandonar em 1972 para se dedicar exclusivamente à actividade musical. Continuou a sua formação académica na École Normale de Paris (1973-1975), onde completou o Curso de Direcção de Orquestra ministrado por Pierre Dervaux. Estudou ainda com Gilbert Amy (Análise Musical) em Paris, a nível particular (1973-1975). Na qualidade de bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian frequentou em Paris o Estágio de Música Electroacústica do Groupe de Recherches Musicales (1973-1975). Em 1978 fundou a *Oficina Musical, grupo dedicado ao estudo e divulgação da *música erudita do séc. xx, do qual é director artístico. Dirigiu as principais orquestras portuguesas, apresentando-se em Alemanha, Colômbia, Espanha, França e Itália. Devem-se-lhe as primeiras audições mundiais de autores como Michael Finnissy, Ramón Barce e Tomás Marco e um grande número de primeiras audições portuguesas de compositores tão significativos como Leos Janáček, Charles Ives, Anton Webern, Heitor Villa-Lobos, Edgard Varèse, Hans Eisler, Dessau, Kurt Weil, Morton Feldman, György Ligeti, George Georgescu, Agustin Acilú, Gonzalo de Olavide, e.o. Colaborador habitual dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, foi maestro titular do Grupo de Câmara do Festival do Estoril (1979-1985). Tem participado, como compositor e membro de júris, em concursos de composição e, como conferencista, em vários cursos e festivais internacionais (Alemanha, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, Itália e Polónia). Foi professor de composição e análise no CN (desde 1977),



Álvaro Salazar. Porto, 1999. Fotografia de Tiago Salazar cedida pelo biografado.

na *Escola Superior de Música de Lisboa (1988-1990) e na *Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (1991-2001). Entre as suas principais obras, contam-se as peças de câmara *Palimpsestos* (1965-1974), *Ludi Officinales* (1978-1979), *Quadrivium* (1980-1981), *Intermezzi* (1983-1998), *Taleae* (1985-1987) e a partitura para orquestra *Glosa e fanfarra sobre uma fantasia de António Carreira* (1975). O seu estilo composicional revela uma apetência por texturas claras onde se pode delinear a exploração da fronteira entre som determinado e não determinado, o uso do silêncio como valor estrutural e dramático, o uso controlado do aleatorismo, etc., características estas que se fundem numa linguagem pós-serial de grande riqueza tímbrica. Pelos serviços prestados à cultura musical foi agraciado com a Medalha de Mérito (Ouro) da Câmara Municipal do Porto. No final do século era presidente do *Conselho Português de Música e membro da Direcção da *Sociedade Portuguesa de Autores.

Obra musical: *Dois pianos:* *Intermezzo IV a/b* (1993). 2 pf. *Flauta solo:* *Palimpsestos II* (1965-1974). Fl.; *Instrumental solo:* *Intermezzo IVa* (1993); pf.; *Siete apuntes para un meccano* (1995). Pf.; 1996, Edições Cecilia Honneger. CD Álbum de Colien, 1995; *Nomei I* (1997). Vla. ou vlc.; *Nomei II* (1997). Cl.; *Drei Plagiaten für Gerhard Stäbler* (1999). Pf. **Música de câmara:** *Palimpsestos III* (1965-1974). Recitante, V., grupo instrumental; *Ludi Officinales* (1970-1978). Grupo instrumental; *Música de cena para uma peça de Virgílio Martinho* (1976). Grupo instrumental; *Percursos I de Ludi Officinales* (1979-1981). Fl., cl.; *Percursos II de Ludi Officinales* (1979-1981). Pf., perc.; *Percursos III de Ludi Officinales* (1979-1981). Vl., vla., vlc.; *Quadrivium* (1980-1981). Ob., pf., vla., cb.; *Intermezzo I* (1983). Conj. de câmara variável; *Taleae* (1985-1987). 3 perc., 3 cb.; *Périplos* (1988). Sax. a., cl. b., cl. cb., perc., fm.; *Intermezzo IIa* (1988-1989). 2 ou mais perc.; *Intermezzo IIb* (1988-1989). 3 perc.; *Intermezzo III* (1992). Fl., cemb., vl., vla., vlc., cb.; *Tropos segundo-in memoriam Jorge Peixinho* (1996). Grupo instrumental; *Intrada I/A* (1998). Metais; *Sérénade pre et Férocée* (1998). Sax., grupo instrumental e fm.; *Intrada I/B* (2000). Metais. **Orquestra:** *Glosa e fanfarra sobre uma fantasia de António Carreira* (1975); *Erosão* (1994); *Tropos primeiro-in memoriam Anton Webern* (1993-1995). **Orquestrações:** *Kinderstück (A. Webern)* (1992). Orq. **Piano solo:** *Palimpsestos I* (1965-1974).

Bibliografia: Honegger, Cecilia Colien (dir.) (1996) *Album de Colien: Música espanhola e portuguesa do século xx: Obras breves para piano para estudantes dos graus elementar, médio e superior e para profissionais [Música impressa]*. Barcelona: Cecilia Colien Honegger.

Discografia: AAVV (1995) *Album de Colien: Música Española y Portuguesa del Siglo XX: Obras Breves para Piano*. Tecnodisco; Grupo de Música Vocal Contemporânea; Mateus, Mário (dir.) (1996) *Música Portuguesa: Séc. XX — Obras Encomendadas pela Câmara Municipal de Matosinhos*. NUM; Lourenço, Sofia (pf.) (1999) *Compositores Portugueses Contemporâneos: Sofia Lourenço*. NUM.

TOMÁS HENRIQUES

SALGADO, Benjamin de Oliveira (n. Joane, Famalicão, 8 Mai. 1916; m. Joane, 28 Jan. 1978).

Compositor e regente de *coros. Ordenado presbítero em 1938, desenvolveu várias actividades que, além do sacerdócio, incluíram a composição e o ensino musicais (Canto Gregoriano, História da Música, Piano e Harmonio, no *Seminário Conciliar de Braga), a direcção do jornal *Correio do Minho*, a fundação e a direcção de coros, a vereação da cultura da Câmara Municipal de Famalicão e a direcção de vários organismos (Fundação Cupertino de Miranda e Casa de Camilo). Estudou música com Francisco Galvão, Alberto Brás e Lucien *Lambert (Harmonia e Contraponto), no *Conservatório de Música do Porto. Os seus *cânticos, muitos dos quais com textos do padre Joaquim Alves, reflectem a influência da *música tradicional na componente poética, no desenho melódico e no percurso harmónico simples. Em 1957 assumiu a direcção do Orfeão Famalicense, que, com as solicitações dos Encontros de Coros, o levou a dedicar-se às músicas corais sacra e profana. No espírito das mudanças litúrgicas trazidas pelo Concílio Vaticano II, foi membro da Comissão Bracarense de Música Sacra. Colaborou na *Nova Revista de Música Sacra* com 26 cânticos, entre 1971 e 1973 e entre 1977 e 1978.

Obra musical inédita: *Ave Maria*. V., fl., SATB, orq.; *Ecce Panis*. SATB solo, orq.; *Libera me*. V., orq.; *Missa*. V., orq.; *Missa de Requiem*. V., orq.; *Rosas de Maio*. V., SATB, orq.; *Te Deum*. V., orq.

Obra musical editada: (1943) *Lírios de Maio*. Braga: Tip. das «Missões Franciscanas»; (1946) *A missa do peregrino (Aos pés de Nossa Senhora)*. Braga: Tip. das Missões Franciscanas; (1947) *Missa Simplex* (a duas vozes); Ed. Aut.; (1951) *A Virgem Peregrina: Salve-Rainha ou quatro cânticos em honra de Nossa Senhora*; Braga: Ed. Aut. Imp. Tip. das Missões Franciscanas; (1952) *Natal! Natal! Versos para a novena e para a festa*. Braga: Tip. das Missões Franciscanas; (1954) *Missa Jubilar em honra da Imaculada composta para o Congresso Mariano Nacional (Braga, 8 a 13 de Maio de 1954)*. Braga: Tip. das Missões Franciscanas; (1956/1957) *Cadernos musicais*. Braga: Tip. das Missões Franciscanas; (1959) *Te Deum* (a duas e três vozes); Ed. Aut. Tip. das Missões Franciscanas; (1970) *Glória ao presépio*. Braga: Imp. Lito-Minho; (1970) *Louvemos ao Senhor*. Braga: Imp. Lito-Minho; (1971) *Missa de São Pio X*. Braga: Imp. Lito-Minho; Obras publicadas na NRMS (1971) 1 (1): 7, 11; 2 (1): 12-13; 4 (1): 6; (1972) 7 (1): 14-15; 8 (1): 3, 4, 5, 6; (1973) 12 (1): 3, 4, 5, 6; (1977) 2 (2): 4; 4 (2): 14; (1978) 5 (2): 3, 4, 5, 6, 13-14; 6 (2): 6-7; (1981) 19/20: 39-40; (1984) 32: 20; (1986) 38: 8-9; (1993) *Música litúrgica*. V. N. de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.

Bibliografia: Carneiro, Álvaro (1959) *A música em Braga*. Braga: Imp. Escola Tipográfica das Oficinas de São José; Faria, Manuel (1978) «Padre Benjamin de Oliveira Salgado», NRMS 5 (2): 1-2; Ferreira, António José (1997) *Música litúrgica e/ou música sacra: Critérios para uma delimitação conceptual a partir do Magistério da Igreja e sua recepção em Portugal*. Diss. de mestrado, UCPL; Id. (2001/2000) «A Igreja e a música» in Natália Correia Guedes e Manuel Braga da Cruz (coord.), *A Igreja e a cultura contemporânea*. Lisboa: UCP Editora.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SALGUEIRO, José Ângelo de Jesus (n. Lisboa, 1 Nov. 1960). Baterista, percussionista e produtor. Interessou-se por música sobretudo por influência dos irmãos. Aprendeu a tocar *viola e, mais tarde, baixo eléctrico de modo autodidacta, com amigos e com um irmão, músico num *conjunto de baile. No final dos anos 70, integrou também conjuntos de baile e, após ter integrado como baterista um grupo de música timorense, começou a dedicar-se unicamente a esse instrumento. Em 1981, frequentou durante alguns meses a *Academia de Amadores de Música, o *Conservatório Nacional e, durante um período mais longo, a Escola de Jazz Luís Villas-Boas [VER Hot Clube de Portugal], onde estudou com Zé *Eduardo e José Martins (Bateria), dois músicos que influenciaram o seu percurso inicial, inclusivamente na sua integração no grupo *Trovante, enquanto baterista (1983). A partir de então, ao longo dos anos 80 e 90, gravou e actuou com inúmeros músicos e formações de diferentes domínios musicais (cf. Discografia). Em 1989, fixou-se em Barcelona para frequentar a escola de música Taller de Musics (cujo director pedagógico na altura era J. Eduardo), onde estudou Bateria, Trompete, Teoria da Improvisação, e.o. Após o seu regresso a Portugal, continuou a sua actividade musical multifacetada e, em 1995, na sequência de um *workshop* orientado pelo baterista americano Max Roach no Festival Jazz em Agosto desse ano, foi co-fundador, com alguns dos percussionistas que colaboraram nesse evento (Acácio Salero, Alexandre *Frazão e Marco Franco), do grupo Tim Tim por Tim Tum, dedicado à exploração da bateria e de várias técnicas e dispositivos de percussão. Foi neste período que começou igualmente a exercer a actividade de promotor, devido à necessidade de conferir maior visibilidade ao grupo e de angariar concertos. Ainda nesse ano, foi convidado para produtor executivo do fonograma infantil *Bom Dia Benjamim*, de José *Peixoto, cuja direcção musical estava a cargo de José Mário *Branco, músico que o viria a convidar para integrar os *Gaiteiros de Lisboa (1995). Assumiu igualmente a produção desse grupo, além de ter sido um dos seus directores musicais. Foi promotor independente durante a segunda metade dos anos 90, tendo formado a empresa Aduf (1998) em sequência do espectáculo por si concebido em torno do *adufe, que realizou a convite da Expo 98. Foi também produtor musical em fonogramas da cantora Anabela. Desenvolveu sobretudo um percurso de instrumentista, mas algumas composições de sua autoria estão gravadas em fonogramas de grupos de diferentes domínios musicais (Carlos Barreto Quintet, Suite da Terra, Tim Tim por Tim Tum, Gaiteiros de Lisboa, etc.). Apesar de se assumir principalmente como ba-

terista, o facto de ter sido convidado para percussionista em várias formações levou-o a interessar-se por outros instrumentos de percussão. A sua aproximação às percussões denota, porém, uma atitude mais direccionada para a exploração tímbrica, do que propriamente uma preocupação em aplicar as técnicas específicas de cada um dos instrumentos. Enquanto instrumentista de diversas percussões, destaca-se também pelo uso predominante de baquetas, característica que reforça a sua faceta de baterista. Por outro lado, a sua característica interpretativa mais evidente enquanto baterista é o facto de não procurar apoiar-se nos tempos fortes, mas antes acompanhar e preencher o tempo sobretudo através do uso de timbres e de figurações rítmicas menos comuns, característica que nem sempre foi bem aceite em alguns dos grupos em que participou, sobretudo no domínio do *rock*. A sua actividade enquanto músico cruzou diversos domínios musicais, o que o levou a ser um dos percussionistas mais activos e requisitados das duas últimas décadas do século.

Bibliografia: Faria, Manuel (2003) *Trovante por detrás do palco*. Lisboa: Dom Quixote.

Discografia: Cília, Luís (1983) *Contradições*. DIAP-SST [LP]; Júnior, Rui; O Ó, Que Som Tem? (1983) *Rui Júnior / O Ó, Que Som Tem?* DIAP-SST [LP]; Vitorino (1993/1984) *Leitaria Garrett*. EMI-VC [CD/LP]; Trovante (1988/1986) *Sepes*. EMI-VC [CD/LP]; Godinho, Sérgio (1989) *Aos Amores*. EMI-VC; Trovante (1990) *Um Destes Dias...* EMI-VC; Cal Viva (1991) *Cal Viva*. Playon-UPAV; João, Maria; Grupo Cal Viva (1991) *Sol*. Enja; Ficções (1992) *Aqua*. POLY; Resistência (1992) *Mano a Mano*. EMI-VC; Veiga, Mafalda (1992) *Nada Se Repete*. EMI-VC; Xutos & Pontapés (1992) *Dizer não de Vez*. POLY; Resistência (1993) *Ao vivo no Armazém 22*. BMG; Burmester, Pedro; Laginha, Mário (1994) *Duetos*. FAR; Pais, Filipa (1994) *L' Amar*. STR; Peixoto, José; Delgado, Mário; Salgueiro, José (1994) *Taifa*. CNM; Romanças (1994) *Azul Desejo*. Luminaria Música; Salomé, Janita (1994) *Raiano*. FAR; Sassetti, Bernardo (1994) *Salsetti*. MOV; AAVV (1995) *Bom Dia Benjamim!* MOV; Ciganos d'Ouro (1995) *La Casa*. MOV; Gaiteiros de Lisboa (1995) *Invasões Bárbaras*. FAR; Godinho, Sérgio (1995) *Noites Passadas: O Melhor de Sérgio Godinho ao vivo*. EMI-VC; Lucas, Diana (1995) *Um Cantinho do Céu*. MOV; Paulo, João (1995) *Serra sem Fim*. FAR; Anabela (1996) *Primeiras Águas*. MOV; Carlos Barreto Quintet (1996) *Going Up*. A Records; Jóia, Pedro (1996) *Guadiana*. FAR; Rui Júnior e O Ó Que Som Tem? II (1996) *O Tambor*. FAR; Gaiteiros de Lisboa (1997) *Bocas do Inferno*. FAR; Sara Tavares & Shout (1997) *Sara Tavares & Shout*. BMG; Tim Tim por Tim Tum (1997) *Diálogos de Bateria*. FAR; Pedro e os Apóstolos (1998) *Momentos*. Road Records-VID; Barretto, Carlos; Delgado, Mário; Salgueiro, José (2000) *Silêncios*. Foco Musical; Gaiteiros de Lisboa (2000) *Danças*. FAR; Godinho, Sérgio (2000) *Lupa*. EMI-VC.

PEDRO ROXO

SALOMÉ, Janita (João Eduardo Salomé Vieira) (n. Redondo, 17 Mai. 1947). Cantor e compositor. Descendente de uma família de músicos amadores (o pai foi cantor de fado de Coimbra e intérprete de *bandolim — tal como o

avô —, e o tio foi cantor de *fado de Lisboa), é irmão de *Vitorino, com quem tem colaborado musicalmente desde muito novo. Entre 1957 e 1958 estudou rudimentos de clarinete e saxofone (instrumentos aos quais nunca se dedicou) na Sociedade Filarmónica do Redondo, o que constituiu o seu único contacto com o ensino formal de música. Posteriormente aprendeu *viola com o seu avô materno, mas cedo demonstrou interesse em dedicar-se ao canto. Começou a cantar em encontros de família e, em 1963, entrou para o *conjunto de baile Planície (dos quais faziam parte os seus irmãos Vitorino e Manuel), que interpretava essencialmente os grandes êxitos da música popular francesa e italiana da época. Em 1965 fixou residência em Lisboa, tendo trabalhado como ajudante de cartório notarial. Em 1968 voltou para o Redondo, onde trabalhou no tribunal e integrou grupos de *baile até ser chamado para cumprir o serviço militar (1969). Em 1970 foi mobilizado para a guerra, partindo para Moçambique, onde ficou até 1972. De regresso a Portugal, passou a residir no Redondo, onde tocou em conjuntos de baile como Os Vagabundos do Ritmo, o qual já integrava antes de ser mobilizado. Começou a acompanhar José *Afonso enquanto violista convidado a partir de 1974 (quando aquele cantor actuava no Alentejo) e, a título permanente, a partir de 1980, razão pela qual voltou a fixar-se em Lisboa a partir desse ano. Ainda no Redondo iniciou um percurso a solo com a edição do fonograma *Melro*, sob a direcção de J. Afonso e Vitorino e que contou ainda com as colaborações de Silvío *Pleno, Durval *Moreirinhas e Fernando *Alvim, e.o. Este fonograma reparte-se entre recriações de *música tradicional do Alentejo (p.ex., *Saias de Freixo*), originais

de sua autoria e do seu irmão (acompanhados pela *guitarra de Pedro Caldeira *Cabral) e fados de Coimbra de autoria de Francisco *Menano e António *Menano. Nestes últimos introduziu um estilo interpretativo que se aproxima do canto alentejano (p.ex.: *apogiaturas* e outras ornamentações na canção *Raparigas*). Desde a sua profissionalização em 1980, integrou as formações de acompanhamento de J. Afonso, Vitorino e Júlio *Pereira, enquanto instrumentista (viola, guitarra eléctrica e percussão) e cantor. Entretanto foi um dos co-fundadores (juntamente com J. Afonso e os seus irmãos Vitorino, Carlos, Zé e Manuel) do grupo Cantadores do Redondo (1977), participando no primeiro fonograma deste grupo. O contacto com as tradições musicais do Magrebe (que conheceu em Paris, em 1982, tendo posteriormente visitado o Norte de África) veio a influenciar o seu estilo interpretativo e composicional, como está patente nos fonogramas *A Cantar ao Sol* (1983), *Lavrar em Teu Peito* (1985) e *Olho de Fogo* (1987), que contaram com a colaboração de outros músicos com interesse em música do Norte de África, como José *Peixoto (responsável por grande parte dos *arranjos), J. Pereira (responsável pelos arranjos no LP *Cantar ao Sol*), P. C. Cabral, Rui *Júnior, e.o. Partindo da perspectiva de que a música do Magrebe, o canto alentejano e a música do Sul de Espanha possuem uma matriz comum, procurou, de forma intuitiva, uma síntese entre estas tradições musicais, explorando linhas melódicas, instrumentação (alaúde, *bendir*, címbalos, *ghaita*, viola, *pandeireta, e.o.) e técnicas interpretativas que as evocam (ornamentos, mudanças de dinâmica, exploração de diferentes timbres vocais, e.o.). Entre 1987 e 1991, foi actor no grupo de teatro



Janita Salomé. Aula Magna. Lisboa, 10 Abr. 1988. Fotografia de Pedro Sousa Dias. Arquivo do Diário de Notícias.

A Barraca, compondo igualmente para várias peças levadas à cena por aquele grupo. Neste período integrou também o grupo Lua Extravagante (do qual foi fundador, juntamente com os irmãos e Filipa Pais). O fonograma *A Cantar à Lua* (1991) é inteiramente dedicado à interpretação de fado de Coimbra dos anos 20 e 30 (Edmundo de *Bettencourt, A. Menano, e.o.), acompanhado na guitarra por António *Brojo e António *Portugal. Por outro lado, o fonograma *Raiano* (1994) é sobretudo baseado no canto alentejano e na música do Sul de Espanha, sendo muitas das composições da sua autoria. Tendo iniciado a sua actividade enquanto autodidacta,

desenvolveu alguma investigação em torno do cante alentejano e da música do Norte de África, com a finalidade de procurar uma síntese.

Bibliografia: Correia, Mário (1984) *Música popular portuguesa: Um ponto de partida*. Coimbra: Centelha-MCAN; Letria, José Jorge (1999/1978) *A canção política em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro; Id. (1981) *A canção como prática social*. Lisboa: Edições Rô.

Discografia: Grupo Cantadores do Redondo (1997/1978) *O Cante da Terra*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1993/1980) *Melro*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Afonso, José (1996/1981) *Fados de Coimbra e Outras Canções*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Pereira, Júlio (1993/1981) *Cavaquinho*. CNM/SST [CD/LP]; Afonso, José (1998/1983) *Como Se Forá Seu Filho*. STR/Triângulo-SST [CD/LP]; Pereira, Júlio (1994/1983) *Braguesa*. CNM/SST [CD/LP]; Portanet, António (1983) *Noche de Cuatro Lunas*. EMI-VC [LP]; (1995/1983) *A Cantar ao Sol*. EMI-VC [CD/LP]; Vitorino (1992/1983) *Flor de la Mar*. EMI-VC [CD/LP]; Vitorino (1993/1984) *Leitaria Garrett*. EMI-VC [CD/LP]; (2001/1985) *Lavrar em Teu Peito*. EMI-VC [CD/LP]; (1987) *Olho de Fogo*. TMD [LP]; Lua Extravagante (1991) *Lua Extravagante*. EMI-VC; (1991) *A Cantar à Lua*. EDS; Ena Pá 2000 (1994) *Ês Muita Linda*. DIS; (1994) *Raiano*. FAR; (2000) *Vozes do Sul*. Capella.

EDUARDO RAPOSO E PEDRO ROXO

SAMPAIO, Gonçalo António da Silva Ferreira (n. São Gens de Calvo, Póvoa de Lanhoso, 29 Mar. 1865; m. Porto, 27 Jul. 1937). Colector e folclorista. Foi botânico e naturalista, dedicando-se sobretudo ao estudo da flora do território português. A sua actividade científica ganhou particular relevo no estabelecimento de tabelas dicotómicas no domínio da botânica. Foi professor da Faculdade de Ciências do Porto (1910-1937) e da Escola Superior de Farmácia, também no Porto. Personalidade de forte carácter, várias vezes envolvido na contenda política entre monárquicos e republicanos, viu-se uma vez obrigado a abandonar o país, e chegou a estar preso durante oito meses na sequência da efémera implantação da Monarquia do Norte, em Jan. 1919. Desempenhou um importante papel no levantamento e preservação do repertório musical tradicional na região do Baixo Minho (distrito de Braga). A sua aproximação à música verificou-se inicialmente através da *viola, instrumento do qual era um bom executante, e mais tarde do violino, já por volta dos 20 anos. Foram seus professores de violino José Silva, lavrador, pequeno proprietário e mestre da Banda Filarmónica de Sobradelo da Goma, localidade do concelho da Póvoa de Lanhoso, e Florêncio Teixeira de Araújo Lemos. O seu interesse pela botânica



Gonçalo Sampaio, c. 1935. *Colecção do Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio*.

levou-o a calcorrear extensamente a região, facto que lhe proporcionou um intenso contacto com a população minhota. Com a formação musical que entretanto adquirira, transcreveu o repertório que escutou nas suas deambulações. Na sua casa em Braga, onde viveu os últimos dez anos da sua vida, recebia grupos de homens e mulheres que cantavam enquanto ele transcrevia. Apesar de já em 1895 ter contribuído para o 2.º volume do *Cancioneiro de músicas populares de César das *Neves e Gualdino *Campos* (recolheu o n.º 212, *O ceguinho*), só em 1927 publicou o primeiro trabalho no domínio da música, *Cantos*

populares do Minho. O *Cancioneiro minhoto* é uma obra póstuma editada em 1940 por José Vilaça, que inclui uma colectânea de cinco pequenos textos escritos entre 1925 e 1933, bem como uma selecção de 205 transcrições musicais e poéticas de repertório recolhido em localidades de toda a província do Minho, mas sobretudo do distrito de Braga. O papel de Gonçalo Sampaio no processo de *folclorização em Portugal foi marcante, na medida em que contribuiu para a criação em Braga, em 1935, de um agrupamento que dois anos mais tarde viria a adoptar a designação de Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio (GFGS) e que ainda mantinha uma intensa actividade no final do século. Este grupo resultou do espectáculo comemorativo do vigésimo aniversário do Teatro-Circo, que decorreu em Braga a 21 Abr. 1935, onde foi incluído um «Quadro regional com a interpretação à antiga maneira regional de velhos coros recolhidos e dirigidos pelo Mestre Prof. Doutor Gonçalo Sampaio e ensaiados pelo Prof. Mota Leite». Dos vários colaboradores que de perto acompanharam a sua actividade no domínio do *folclore destacam-se José Vilaça, médico, que em 1936 ensaiava a *ronda do que viria a ser o GFGS, e Joaquim Cândido da Mota Leite (1900-1981), que viria a assumir o papel de director do mesmo grupo.

Obra literária: (1934) *Subsídios para a história dos músicos portugueses*. Braga: Tip. do Arq. Distrital; (1986) *Cancioneiro minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Gonçalo Sampaio.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

SAMUEL Leonor Lopes Quedas (n. Malveira, Mafra, 1 Ago. 1952). Intérprete, compositor e autor de letras. Filho dum pastor protestante, cantou num *coro de igreja até c. 1966. Os pais e o irmão tocavam violino e *banjo.

A partir de 1960, começou a aprender a tocar *acordeão, de forma autodidacta. Entretanto, em contexto liceal, interpretava canções de Manuel *Freire, José *Afonso, Francisco *Fanhais, e.o. Em 1972 mudou-se para Setúbal com a família e desenvolveu amizade com J. Afonso, que teve sobre si uma grande influência e o incentivou a seguir uma carreira musical. A partir de 1972 tornou-se profissional no domínio da música, tendo gravado o seu primeiro EP (*Cantigueiro*) por incentivo de J. Afonso e de José *Niza, fonograma que viria a ser proibido pela censura. Neste período começou igualmente a participar em peças de teatro, tendo colaborado, como cantor e actor, nos elencos de A Comuna, A Barraca, Teatro Adoque, e.o. Posteriormente participou em inúmeros espectáculos, sobretudo após o 25 de Abril de 1974, integrado no chamado Movimento do Canto Livre, colaborando em espectáculos com Carlos Alberto *Moniz, M. Freire, Maria do Amparo, Nuno Gomes dos Santos, e.o. Participou no *Festival RTP da Canção em 1979 (interpretando duas *canções e integrado no grupo SARL), 1980, 1981 e 1984 (interpretando igualmente duas canções). Participou no programa de rádio *Diário de Agricultura* (1975), tendo gravado um EP com o genérico desse programa e, já em 1987, realizou um programa semanal na Rádio Activa (Porto). Participou como cantor na banda sonora da telenovela *Vila Faia* (1982) e como cantor e compositor nas telenovelas *Roseira Brava* (1995) e *Vidas de Sal* (1996). Graças ao acesso mais facilitado às tecnologias musicais, tornou-se produtor musical a partir dos anos 90, tendo produzido o fonograma de Luísa Basto *Fado* (1997). As suas composições são caracterizadas por um esforço de eruditização (ao nível dos *arranjos e orquestrações), de canções ou motivos melódicos que partem de uma matriz próxima da *música tradicional ou da *música popular portuguesa. No início da sua carreira, o seu estilo interpretativo aproximava-se por vezes do registo declamado e do estilo vocal de J. Afonso (p.ex. na canção *Cantigueiro*). Nos anos 80, e um pouco à semelhança de outros cantores da sua geração (Carlos *Mendes, Fernando *Tordo, Paulo de *Carvalho), a sua técnica vocal aproximou-se de um timbre mais «aveludado», denotando uma boa capacidade de controlo das intensidades, das dinâmicas e da entoação do texto.

Bibliografia: Correia, Mário (1984) *Música popular portuguesa: Um ponto de partida*. Coimbra: Centelha-MCAN.

Discografia: Mendes, Carlos; Mendes, Duarte; Samuel; Tonicha (1998/1972) *Fala do Homem Nascido*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1972) *O Cantigueiro*. ORF-AT [EP]; (1976) *De Pé pela Revolução*. GDM-SST [EP]; (1976) *Hino da Reforma Agrária*. GDM-SST [EP]; Zé Ferrugem (1977) *Zé Ferrugem*. MN-EC [LP]; (1979) *Ao Al-*

cance das Mãos. RCA-TEL [LP]; AAVV (1982) *Vila Faia: Banda Sonora da Telenovela*. RTP-POLY [LP]; AAVV (1996) *Roseira Brava: Temas da Telenovela*. MOV; AAVV (1996) *Vidas de Sal*. CD Top; (1997) *Trovas do Tempo Que Passa: Samuel Canta Adriano Correia de Oliveira*. Stacatto; AAVV (1998) *Pelo Sonho É Que Fomos*. Profisom; AAVV (1999) *25 de Abril, 25 Anos, 25 Canções: Ante, após Revolução*. STR.

EDUARDO RAPOSO E PEDRO ROXO

SANFONA. *Instrumento musical. Cordofone friccionado com o auxílio de uma roda; a caixa de ressonância pode adquirir diversas formas, e podem ser diferentes o número e tipo de cordas, de acordo com épocas, regiões e tradições interpretativas. Em Portugal, a utilização de instrumentos deste tipo está documentada nos ambientes da aristocracia (sobretudo nos sécs. XVII e XVIII), e nos meios populares (dos sécs. XVII a XIX). Embora funcionalmente semelhantes, os instrumentos cujas representações se conhecem são significativamente diferentes de um ambiente para o outro; não é certo que a designação de «sanfona» tenha sido utilizada para todos eles. Sobrevivem alguns instrumentos em Portugal, nos museus da Música Portuguesa (Casa Verdades de Faria), Nacional de Etnologia, Nacional de Arte Antiga e Nacional de Arqueologia [VER Arquivos, bibliotecas e museus, II. 8, 47].



Fernando Meireles a tocar uma sanfona por si construída. Fotografia de Reinaldo Rodrigues cedida por Fernando Meireles.



Sanfona construída por Fernando Meireles. Fotografia de Fernando Meireles.

O uso deste tipo de instrumento em Portugal é sobretudo conhecido através da iconografia. Tal como noutras regiões da Europa, nas representações dos ambientes populares o instrumento encontra-se associado aos mendigos. Nas primeiras décadas do séc. xx, o instrumento caiu inteiramente em desuso, sendo substituído neste contexto pelo *acordeão e pela concertina. Por ter sido muito utilizado no Norte de Espanha, em especial na Galiza, nas últimas décadas do séc. xx, e dada a sua frequente associação às práticas musicais pretensamente de origem céltica, a sanfona ganhou alguma popularidade em Portugal, veiculada por grupos de *música popular portuguesa que se consideram intérpretes dessa tradição e que têm participado em *festivais de música especializados (nomeadamente o *Festival Intercéltico do Porto). Tem sido objecto de reconstituições por parte de construtores, tais como Fernando *Meireles. O instrumento é utilizado por grupos musicais associados à revivificação da *música tradicional: tal é o caso, e.o., do grupo Realejo, de Coimbra. O termo, enquanto substantivo, é também utilizado em expressões verbais populares. A palavra «sanfona» (tal como a palavra «*gaita») pode ser utilizada, de forma depreciativa, para designar qualquer instrumento musical ou uma performance musical deficiente. É também utilizada em contextos extramusicais, para caracterizar negativamente um discurso verbal (p.ex., em contextos políticos). Estas utilizações da palavra «sanfona» parecem decorrer do facto de o instrumento, na sua forma popular, ter sido utilizado pelos mendigos de maneira pouco hábil e ter caído, assim, no desagrado (sobretudo ao longo das últimas décadas do séc. xix).

Ver também: Construção de instrumentos musicais; Folclorização; Instrumentos musicais tradicionais; Galegos.

Bibliografia: Carvalho, João Soeiro de (1987) «A sanfona em Portugal», *BAPEM* 52: 33-37; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

SANTIAGO, Armando (n. Lisboa, 18 Jun. 1932). Compositor, director de orquestra, professor e administrador. Naturalizado canadiano, cursou a Faculdade de Ciências e o *Conservatório Nacional (CN), em Lisboa, onde teve como professores Maria Augusta *Barbosa (História e Ciências Musicais), Artur *Santos (Harmonia, Contraponto e Fuga) e Croner de *Vasconcelos (Composição). Recebeu o Prémio de Composição do CN (em 1960, pela sua peça *Suite para fagote e piano*). Em princípios de 1961, estudou brevemente «música concreta» em Paris com Pierre Schaeffer, no Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF. Entre 1962 e 1964 cursou (recebendo o diploma de aperfeiçoamento em Composição) a Accademia Nazionale di Santa Cecilia (ANSC), em Roma, tendo como professores Goffredo Petrassi e Boris Porena, beneficiando dos contactos com Franco Donatone (Accademia Chigiana, Siena). Estudou Direcção de Orquestra com Hans Münch e Franco Ferrara. Em 1968 emigrou para o Quebec, Canadá, tornando-se professor no Réseau du Conservatoire de Musique du Québec. Aí passou a desenvolver a sua actividade de compositor, professor de Composição e maestro. Foi sucessivamente director dos conservatórios de Trois Rivières e do Quebec. Durante o período de formação (1957-1964), o seu estilo caracteriza-se por pancromatismo, sucessivamente politonal (*Trio para violino, violoncelo e piano*) e atonal (*Soneto de Camões; Sinfonia*). Desde fins dos anos 70, a sua obra revela a procura de polarizações neotonais. Se por um lado se afasta do atonalismo puro, abandonando não só a tirania da sistematização serial, mas também a ideia de abolição de centro tonal, nem por isso reverte à centralidade tonal tradicional, baseada nos conceitos de tónica e dominante, e funções delas derivadas. A partir de então, todos e quaisquer elementos da matéria musical — não só os graus, mas ritmo, durações, timbre, textura, dinâmica, etc. — podem servir para criar centros de polarização nas suas obras. O conceito de «tonalidade» aparece assim alargado a todos os elementos do discurso musical, pelo que o compositor prefere referir-se-lhe como «megatonalidade». Estilisticamente, a sua composição baseia-se predominantemente numa interpretação do conceito de «grupo» (*Visions II; Groupes I e II; Neumes I, II e III*). Para Santiago, «grupo» é constituído por um agregado sonoro com características individualizadas, podendo em seguida ser sujeito a um sistema de transformações geométricas espaciais, capaz de alterar-lhe a ordem, a densidade e a estrutura. Os resultados dessas manipulações são em seguida passados pelo crivo da avaliação do compositor. Preocupação constante da sua música tem sido a exploração consciente de

todas as possibilidades oferecidas pelo idioma e o estilo que adoptou. Pode falar-se, a propósito, de uma «construtividade gramatical», para a qual ele confessa ter tido como modelo o comportamento de grandes vultos, como Bach e Beethoven.

Ver também: Música erudita.

Obra musical: *Undecassonia* (rev. 1984); Festival de Verão de Pommersfelden (RFA), 1985 (dir. do comp.). Peq. orq.; Quebeque, Ed. Famulus, 1998. FAM, 1999. **Música coral:** *Prismas* (1970); Quebeque, coro do Conservatoire de Musique de Québec, dir. de Charles Dumas, 1980. SATB sol., SATB, cor., cb., perc. Autogr. do ms. no CMC e no Service de Documentation et Recherche du Conservatoire de Musique de Québec (SDRCMQ). FAM, 1999; *Requies* (1979-1983); TB e SA, sopros, perc. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Prismas* (rev. 1985); Quebeque, Ed. Famulus, no SDRCMQ; *Visões do fim do século* (1991). SATB sol., SATB a capella. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; ... *Un Mur Impossible...* sobre texto de Saint-Denis-Garneau (1993); Quebeque, 1994, por Canticum, dir. de Pierre Grondine. SATB sol., SATB a capella, Quebeque, Ed. Famulus, 1994, no SDRCMQ. Autogr. do ms. na biblioteca do comp. FAM, 1999. **Música de câmara:** *Sonata* (1959); Lisboa, EN, comp. portugueses, 1961, Ricardo Ramalho (fl.), M. Clotilde Rosa (hrp.). Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Trio* (1959); Lisboa, EN, comp. portugueses, 1961, Antonino David (vl.), Maria de Macedo (vlc.), Catarina Heinz (pf.). Autogr. do ms. no SDRCMQ; *Suíte* (1960); Lisboa, EN, comp. portugueses, 1962, João Mateus (fag.), Regina Cascais (pf.). Autogr. do ms. no SDRCMQ; *Quinteto de sopro* (1963). Fl., ob., cl., cor., fag. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Sinfonia* (1966). Vl., vla., vlc., hrp. e perc. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Sonata 68* (1968); Lisboa, EGMC, 2000, por Oficina Musical: Pedro Couto Soares (fl.), Pedro Carneiro (perc.), Sofia Lourenço e Francisco Monteiro (pf.), dir. de Álvaro Salazar. Autogr. do ms. no SDRCMQ e CMC; *Simetrias* (1970). Fl., cl., cor., perc., pf., vlc. Autogr. do ms. no SDRCMQ. FAM, 1999; *Peça para trompa e três percussões metálicas* (1974); Quebeque, concerto da AMAQ de homenagem ao compositor, 1982. Autogr. do ms. no SDRCMQ. FAM, 1999; *Música para quatro* (Versão A, 1988); concerto da AMAQ, 1992. Quarteto de sax. com perc. 1994. Autogr. do ms. no SDRCMQ; Ed. Famulus, FAM, 1999; *Música para quatro* (Versão B, 1988). Quarteto de sax. sem perc. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Quarteto de cordas* (1995); Quebeque, 1995, Ed. Famulus, no SDRCMQ; *Groupes* (1997). 15 sol.: fl., ob., 2 cl./cl. b., fag./c.fag., cor., tr., trb., perc., pf./cel., 2 vl., vla., vlc., cb.; Quebeque, 1997, Ed. Famulus, no SDRCMQ; *Neuma I* (1998); concerto pelo Trio BES integrado em L'Été Musical du Lac-Saint-Jean, Métabehouan, Q., 1999. Vl., vla. e vlc.; Quebeque, 1998, Ed. Famulus, no SDRCMQ. FAM, 1999; *Neuma II* (2000). Pf., vl. e vlc.; Quebeque, 2000, Ed. Famulus, no SDRCMQ. **Música para cinema:** *Dom Roberto* (1962); Festival de Cannes (menção especial), 1963. Autogr. do ms. na biblioteca do comp. [banda sonora do filme de Ernesto de Sousa]. **Música para instrumentos solistas:** *Três miniaturas* (1971); Société Radio Canada, Quebeque, 1987. Cl. solo; Quebeque, 1986. Ed. Famulus, no SDRCMQ. FAM, 1999; *Peça para percussionista solo* (1973); Quebeque, 1980, Ed. Famulus, no SDRCMQ, e CMC. FAM, 1999; *Groupes II* (2000). Pf. solo; Quebeque, 2000, Ed. Famulus, no SDRCMQ; *Neuma III* (2000). Vla. solo; Quebeque, 2000, Ed. Famulus, no SDRCMQ. **Música para orquestra:** *Episodii* (1963) Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Musica per orchestra* (1964); ANSC, 1964, dir. de Daniele Paris. Autogr. do ms. na biblioteca da ANSC; *La reine...*

(*Scherzo* sinfónico) (1968); Orq. S. do Conservatoire Musique de Trois Rivières, 1969, dir. do aut. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Heterogenia: Movimento per 32 solisti* (1971); Lisboa, orq. da FCG, dir. de Joly B. Santos, 1973. Autogr. do ms. no Serviço de Música da FCG, no Centre de Musique Canadienne, Montréal (CMC), e no SDRCMQ; *Undecassonia: Polifonia em onze planos* (1975); Quebeque, Association pour la Musique Actuelle de Québec, 1982. Orq. câm. Autogr. do ms. no CMC. FAM (Famulus, Québec, Canada) 1999; *Trame — fragmento 1 / fragmento 2* (1985-1989). Orq. S. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Visões do fim do século* (1998); Québec, Trois Rivières, 1999, dir. de Gilles Bellemare. Orq. S.; Quebeque, 1998, Ed. Famulus. FAM, 1999. **Música vocal:** *Três cantigas do rei D. Dinis* (1957); Lisboa, EN, 1960. S. Arp. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.; *Soneto de Camões* (1960). Bar., orq. cord. Autogr. do ms. na biblioteca do comp.

Discografia: Dumas, Charles; Coro do Conservatoire de Musique de Québec (1983): série *Portrait Musical: Armando Santiago: Prismes*. CAPAC [extracto; série 4 n.º 23, lado A] [LP]; Bellemare, Gilles (perc.) (1999) *Peça para Percussionista solo*. FAM; Bellemare, Gilles; Orquestra Sinfónica de Trois Rivières (1999) *Visões do Fim do Século*. FAM; Conjunto instr. da AMAQ (1999) *Música para Quatro*. FAM [versão A]; Conjunto instr. da AMAQ (1999) *Peça para Trompa e Três Percussões Metálicas*. FAM; Dumas, Charles; Coro do Conservatoire de Musique de Québec (1999) *Prismes*. FAM [versão 1970]; Grondine, Pierre; Grupo Coral Canticum a capella (1999) *Un mur impossible*. FAM; Laurendeau, Jean (cl.) *Trois Miniatures pour Clarinette Seule*. CAPAC [extracto; fuga; série 4 n.º 23 (lado A)] [LP]; Rousseau, Marcel (cl.) (1999) *Trois Miniatures (cl. sol.)*. FAM; Santiago, Armando; Orquestra do Collegium Musicum Pommersfelden (RFA) (1999) *Undecassonia*. FAM. [versão 1984; 3.º concerto do Festival de Verão, 1985]; Swift, Daniel; Conj. instr. da AMAQ (1999) *Undecassonia*. FAM [versão 1975]; Trio BES (1999) *Neuma I*. FAM.

GIL MIRANDA

SANTOS, António de Almeida (n. Cabeça, Seia, 15 Fev. 1926). Cantor e guitarrista. Aos 12 anos instalou-se em Coimbra, onde, além do liceu, frequentou a Faculdade de Direito daquela cidade entre 1945 e 1950. Após uma interrupção para cumprir o serviço militar, regressou no ano lectivo de 1952-1953 para frequentar o curso complementar de Ciências Jurídicas. No final dos anos 40, ainda estudante liceal, começou a aprender a tocar *guitarra com António *Brojo, participando em inúmeras serenatas enquanto guitarrista e cantor. Como guitarrista foi também influenciado por João *Bagão e Artur *Paredes (estudou as suas *Variações* através da audição de fonogramas e chegou mesmo a acompanhá-lo em contextos informais). No período universitário foi presidente da Secção Cultural da Associação Académica e residiu na República Baco, uma república com fortes tradições no fado de Coimbra, o que favoreceu a sua ligação ao meio musical académico. Nessa medida, ao longo do período universitário integrou igualmente, como cantor e guitarrista, a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra e o *Orfeão Académico de Coimbra, organismos com os quais efectuou várias di-

gressões em Portugal (incluindo as ex-colónias) e no estrangeiro, o que lhe fez despertar o interesse por África. Juntamente com Manuel Branquinho, Caseiro Rocha e Tavares de Melo, constituiu um grupo de *guitarradas que participou em inúmeras actuações (incluindo serenatas da Emissora Nacional) e acompanhou vários cantores de Coimbra (Augusto *Camacho, José *Afonso, Luiz *Goes, Fernando Machado *Soares, Napoleão Amorim, Anarolino Fernandes, e.o.) até à sua saída de Coimbra. Após finalizar a licenciatura, fixou-se em Maputo, então Lourenço Marques (Moçambique), como advogado (1953), aí permanecendo até ao 25 de Abril de 1974. Ainda em Moçambique, integrou um grupo da Associação de Antigos Estudantes de Coimbra que mantinha a prática da *canção de Coimbra naquele território. Desse grupo faziam igualmente parte C. Rocha (*viola), Roxo Leão (viola e voz), Aurélio *Reis (viola), A. Fernandes (voz), António *Bernardino (voz), João Afonso (voz, irmão de J. Afonso), João Maria *Tudella (voz), e.o. Participou, em 1961, na gravação de um EP, nos estúdios do Rádio Clube de Moçambique, com A. Brojo e Gabriel de Castro (guitarras) e C. Rocha e R. Leão (violões). Após o regresso a Portugal, passou a dedicar-se sobretudo à actividade política como membro do Partido Socialista (ministro nos I, II, III, IV e VI governos provisórios e no II e VI governos constitucionais; líder do grupo parlamentar do PS, entre 1991 e 1994; presidente do partido, desde 1991; membro do Conselho de Estado, desde 1985; presidente da Assembleia da República nas VII e VIII legislaturas). Apesar da intensa actividade política, manteve actividade musical regular em contextos informais (encontros de amigos, reuniões de associações de antigos alunos de Coimbra, saraus académicos, etc.), colaborando em vários fonogramas.

Obra musical: *Variações em ré menor* (s.d.). EMI, 1994.

Obra literária: (1950) *Coimbra em África*. [Coimbra]: Orfeão Académico de Coimbra [pref. do Prof. Dr. Afonso Queirós].

Discografia: Castro, Gabriel de; Brojo, António; Rocha, Caseiro da; Leão, Roxo; Santos, Almeida (1961) *Coimbra em Lourenço Marques*. ALV-RT [EP]; Brojo, António; Portugal, António (1994) *Variações Inacabadas*. EMI-VC; AAVV (1996) *Fados e Guitarradas de Coimbra: VOL. I*. MOV; AAVV (1997) *Serenada: Romantic Fado and Classic Guitar Serenades from Portugal*. Watford: Music Collection International; Santos, António de Almeida (s.d.) *Coimbra no Outono da Voz*. Profissom.

PEDRO ROXO

SANTOS, Maria Argentina Pinto dos (n. Lisboa, 6 Fev. 1924). Cantora e empresária. Começou por cantar nas *marchas populares de Lisboa. Depois de exercer várias profissões, abriu a sua casa de fados, Parreirinha de Alfama, em 1950, onde centrou a sua longa carreira como



Argentina Santos no espectáculo Raízes Rurais, Paixões Urbanas. Teatro Nacional de São João, Porto, Mai. 1997. Fotografia e colecção de João Tuna.

fadista, interagindo com outros artistas que aí cantavam, como Alfredo *Marceneiro, Filipe *Pinto, Alcindo de Carvalho, Fernanda *Maria, Celeste Rodrigues, e.o. A sua carreira ganhou um novo impulso nos anos 90 com actuações em programas televisivos de Carlos do *Carmo e em espectáculos em salas de prestígio em Portugal e no estrangeiro (*Fados* no âmbito de *Lisboa 94; *Raízes e Paixões* no *Teatro Nacional de São João e na Cité de la Musique em Paris, 1997, Queen Elizabeth Hall, 1994, Festival Internacional de Edimburgo, 1995). O *fado castiço predomina no seu repertório. O seu estilo interpretativo caracteriza-se por uma expressividade intensa que constrói através da ornamentação, da acentuação, da introdução de suspensões longas em palavras-chave que preenche com melismas cantados em pianíssimo, sobretudo no registo agudo.

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

Discografia: (1978) *Chafariz do Rei*. R & R [LP]; (1989) *Rir a Brincar*. DIS [K7]; (1995) *Meu Fado*. DIS; (1998) *Argentina Santos*. MOV; (1998) *Grandeza do Fado*. Fados do Fado; AAVV (1999) *Fado Português*. MOV; Carmo, Carlos do (1999) *Ao vivo no CCB*. EMI-VC; (2000) *Lágrima*. MOV.

JOÃO SILVA

SANTOS Correia de Sousa, **Artur** Álvaro dos (n. Lisboa, 15 Jan. 1914; m. Lisboa, 5 Jun. 1987). **1. Compositor, pianista e pedagogo. 2. Etnógrafo musical.** Depois de um início de carreira como pianista e compositor, destacou-se como

pedagogo e sobretudo como etnógrafo musical, tendo realizado uma investigação pioneira sobre a *música tradicional em Portugal e Angola. Da sua actividade como etnógrafo musical resultou uma vasta obra que está depositada no Museu de Angra do Heroísmo [VER Arquivos, bibliotecas e museus: II: 2.], incluindo discos editados e um importante espólio inédito. Durante os anos 50 e 60 divulgou a música tradicional de Portugal no estrangeiro, através de palestras e concertos e da oferta dos discos que editou às principais instituições etnomusicológicas. Foi membro fundador e integrou a direcção do International Council for Folk Music (1947-1951). A ele se deve também a primeira tentativa séria de institucionalizar a *etnomusicologia em Portugal (Cruz 2001).

1. Compositor, pianista e pedagogo. Iniciou os estudos de piano com Marcus Garin, tendo realizado o seu primeiro recital aos dez anos, com grande elogio na imprensa (1924). Como jovem pianista, destacou-se pela sua capacidade de improvisar e de interpretar obras de grande exigência técnica. Concluiu os cursos superiores de Piano (1935) e Composição (1936) no *Conservatório Nacional (CN). Nas décadas de 30 e 40 manteve uma actividade regular como pianista dando concertos ao vivo e tocando em emissões de *rádio, sobretudo acompanhando as cantoras Arminda *Correia, Astra Desmond e Tília Santos, sua esposa. Divulgou, através das suas actuações, obras inspiradas na música tradicional de Portugal da sua autoria e de outros compositores portugueses e estrangeiros, como Rodney *Gallop e em especial Francisco de *Lacerda. Pelas suas obras *Rondó para orquestra*, *Sonata para piano* e *Canção de embalar para canto e piano*, foi galardoado, respectivamente, com o Prémio de Composição do CN

(1935), o Prémio Beethoven do CN (1936) e o Prémio Rey-Colaço (1943) da Emissora Nacional. Como compositor, para além de Viana da *Mota, contou com o apoio de Luís de Freitas *Branco, seu professor de composição, e foi sobretudo graças a Pedro de Freitas *Branco que as suas obras para orquestra foram divulgadas. As suas composições mais apresentadas em concertos e programas de rádio em Portugal e no estrangeiro são as *Oito canções populares portuguesas para soprano e orquestra*, a *Suite antiga para orquestra de câmara* (escrita a partir de tocatas para cravo de Carlos Seixas, cujos manuscritos A. Santos encontrou na Biblioteca Nacional e na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda) e *12 canções populares portuguesas para canto e piano*, as únicas obras com partituras publicadas (1944 e 1948). Constam do seu espólio obras desconhecidas, cuja autoria carece de confirmação, que foram escritas para piano, canto e piano (c. 80), *coro e orquestra sinfónica (Id.). Depois de ter atingido visibilidade como compositor a nível nacional, estudou composição em Londres com Vaughan Williams, Alan Bush, George Dyson e Lloyd Webber e em Paris com Noël Gallon, Tony Aubin, Charles Koechlin e Olivier Messiaen (1945-1948). De regresso a Portugal dedicou-se à docência no âmbito da *música erudita e ao estudo da música tradicional em Portugal, abandonando a carreira de pianista e compositor a fim de se dedicar à etnografia musical. A sua acção pedagógica como professor particular de piano e professor de composição (Harmonia, Contraponto e Fuga) no CN (1941-1980) marcou profundamente músicos de várias gerações, entre os quais Filipe *Pires, Olga *Prats, Joly Braga *Santos e Jorge *Peixinho. Para além das sólidas bases musicais que

transmitia ao nível da interpretação pianística e das técnicas de composição de diferentes épocas estilísticas, as suas aulas eram caracterizadas pela sua sólida cultura musical como pianista e improvisador, que conduziam ao conhecimento do repertório erudito através da análise meticulosa, da audição de obras gravadas e dos exemplos que tocava, numa abordagem que na época era inovadora. Como compositor quis formar uma escola de música erudita, procurando desenvolver uma linguagem musical portuguesa, baseada na música tradicional. Foi com essa motivação que iniciou a investigação em torno da mú-



Artur Santos com o equipamento de gravação em trabalho de campo, c. 1960. Espólio fotográfico de Artur Santos, Arquivo do INET-MD.

sica tradicional, que foi sendo cada vez mais importante na sua vida profissional, levando-o a abandonar a composição. Os seus conhecimentos de análise musical conferiram-lhe, em especial, um estatuto único entre os investigadores que em Portugal se dedicaram à documentação e ao estudo da música tradicional em Portugal. Foi vice-presidente da *Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) (1977-1979) e membro do *Conselho Português de Música (1980). Foram-lhe concedidos os títulos de sócio honorário do Instituto Histórico da Ilha Terceira (1959), da *Juventude Musical Portuguesa (1959) e da SPA (1982). **2. Et-nógrafo musical.** Artur Santos

foi o primeiro português a realizar gravações de campo em Portugal (Trás-os-Montes, em 1939, Açores e Madeira, em 1950-1960) e em Angola e a editar discos etnográficos no país (1956-1965) e no estrangeiro (1956). Iniciou o seu estudo da música tradicional em Portugal através da análise das transcrições de outros investigadores. Efectuou a primeira experiência de trabalho de campo em zonas raianas de Portugal (1936-1943), tendo utilizado as melodias tradicionais que recolheu nas suas obras. Realizou trabalho de campo em Angola nas regiões da Lunda e do Alto Zambeze (1949), subsidiado pela Companhia de Diamantes de Angola (Diamang); na Beira Baixa e na Beira Alta (1956) por iniciativa da British Broadcasting Corporation (BBC); nos Açores, nas ilhas Terceira (1952), de São Miguel (1952-1953 e 1959-1960) e Santa Maria (1955 e 1957-1958) e na Madeira (1959 e 1962-1963), com o patrocínio das juntas gerais dos distritos autónomos de Angra do Heroísmo e do Funchal, do Instituto Cultural de Ponta Delgada e do Instituto de Alta Cultura (IAC). Destes trabalhos resultou a maior parte dos discos editados e da documentação inédita (gravações sonoras, fotografias, filmes etnográficos e documentação escrita). Teve como assistente Tília Santos, diplomada em piano pelo CN e licenciada em Letras, grande entusiasta da investigação etnomusicológica. Os 50 discos de música tradicional dos Açores e os dez discos de música tradicional da Beira que editou são, pela sua qualidade musical e de gravação, documentos de referência na etnomusicologia em Portugal. No seu trabalho seguiu os objectivos e as metodologias definidas por Béla Bartók, que o investigador denominou de «folclorismo científico», caracterizado pela



Tília Santos rodeada das caixas com as colecções dos discos de O Folclore nas Ilhas dos Açores a enviar para arquivos e centros no estrangeiro. 1959. Espólio fotográfico de Artur Santos. Arquivo do INET-MD.

colecta sistemática da música tradicional, informada em critérios de selecção que incluem a «antiguidade», a «autenticidade» e a «qualidade artística» dos trechos musicais a documentar. Esta metodologia caracterizava-se igualmente pela sistematização e classificação dos materiais obtidos, pela transcrição, análise musical e descrição dos produtos sonoros visando a utilização da música tradicional seleccionada na composição de música erudita e o seu estudo por investigadores de disciplinas científicas como a musicologia comparada, ou outras como a linguística, a fonética e a filologia, ou ainda a história, a etnografia e a antropologia. Em 1947, durante o período em que estudou composição em Londres e em Paris (1945-1948), proferiu na Universidade de Oxford, na English Dance and Song Society, na Anglo-Portuguese Society e no Congresso Internacional de Folclore as suas primeiras palestras sobre música tradicional em Portugal, que incluíam projecção de diapositivos e audição de gravações de terreno e de obras eruditas para canto e piano, escritas a partir de música tradicional, interpretadas ao piano por si e cantadas por T. Santos. Nestas palestras eram sobretudo focadas as características musicais dos exemplos ouvidos e descritos os contextos em que originalmente as práticas musicais se realizavam. Cada região de Portugal continental era caracterizada de modo sumário, geográfica e etnograficamente. Para além das práticas musicais eram abordados aspectos tão diversos como a arquitectura local, os trajes ou a gastronomia. Realizou no Instituto dos Trópicos em Amsterdão (1954), com a colaboração de Jaap Kunst, uma exposição de fotografias e de instrumentos de Angola que já

apresentara em 1951 no *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Visitou nessa altura centros de estudos em Bruxelas e em Paris, encetando contactos com Paul Collaer e André Schaeffner, que o convidariam para colaborações, sempre inviabilizadas por falta de apoios, e, na última colaboração com instituições estrangeiras, dirigiu uma equipa de trabalho a convite da BBC (1956), de que resultaram dez discos com música tradicional recolhida na Beira. Através do seu trabalho nos órgãos directivos do International Folk Music Council, teve contacto com, e.o. estudiosos, R. Gallop, Maud Karpeles, Jacques Chailley e Claudie Marcel-Dubois. Consolidada a sua formação etnomusicológica, com a experiência ganha no terreno e com o conhecimento do domínio no estrangeiro, dedicou-se à investigação sempre que lhe foram concedidas equiparações a bolseiro pelo IAC, no total de mais de uma dezena (1949-1965) e com durações que variavam entre alguns meses e um ano e meio. O trabalho de A. Santos distingue-se pelo cuidado na selecção dos detentores de tradição e dos trechos musicais a gravar. Registava várias versões de cada trecho, informação sobre os trechos, os intérpretes, os instrumentos musicais e os contextos do desempenho musical. Teve igualmente uma grande preocupação com a qualidade técnica da gravação, da montagem e da edição de discos. Para além do estatuto que a sua obra discográfica lhe confere na disciplina, teve um papel importante no reconhecimento oficial da etnomusicologia em Portugal. Nos anos 50 e 60, insistiu na importância de criar um arquivo com biblioteca, fonoteca, fototeca e filmoteca especializadas em música tradicional. Dava o exemplo das instituições que conhecia no estrangeiro, realçava a importância da etnomusicologia e imputava às autoridades portuguesas a obrigação moral de realizar na prática o que defendiam em discursos: «salvar o património espiritual da nação» (Id.). Projectou e regulamentou o primeiro centro de estudos de música tradicional, o Centro de Estudos Etnomusicológicos, criado pelo IAC (1964). Não tendo obtido o apoio do Estado, a instituição teve uma existência efêmera (Id.). Artur Santos influenciou igualmente a etnomusicologia em Portugal através do seu trabalho como membro da Comissão de Etnomusicologia da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) (1960), tendo integrado pela primeira vez uma equipa de trabalho com outros estudiosos de música tradicional. A avaliação feita de projectos e de trabalhos apresentados pelos candidatos a subsídios estabeleceu normas de qualidade para o trabalho de investigação a realizar em Portugal. Só seriam aceites, como «documentação científica», gravações sonoras da música tradi-

cional. Estas deveriam ser feitas no contexto de origem e com criteriosa escolha dos intérpretes. Deveriam ainda ser complementadas com «fichas etnomusicológicas», com «a cronometragem e os números de ordem de cada trecho nas bobines, o local e data de recolha, a caracterização dos “músicos” e instrumentos, a classificação de trechos (“canção de trabalho, de embalar, que acompanha uma dança, trecho religioso, instrumental, vocal, dança, ritual...”)) e a caracterização dos intérpretes e agrupamentos» (Cruz 2001: 129). Era exigida a qualidade técnica das gravações, a representatividade do material existente em cada região estudada e a contextualização de cada faixa gravada, que deveria ser criteriosamente transcrita (Id.). No âmbito dessa comissão, planeou com Fernando *Lopes-Graça e Jorge *Dias, com a concordância de Madalena *Perdigão e sob o patrocínio da FCG (1961), o primeiro Curso de Etnomusicologia em Portugal. Seria realizado na FCG com a duração de um mês e admitiria apenas candidatos com sólidos conhecimentos musicais. O curso, que contaria igualmente com a colaboração de Vergílio *Pereira e Ernesto Veiga de *Oliveira, foi agendado e sucessivamente adiado, não chegando a realizar-se. A consagração internacional deu-se no final da década de 50 e na década de 60, com os elogios feitos, pelos etnomusicólogos mais conceituados desse período, aos discos etnográficos que compilara e que enviara para centros de estudos nos cinco continentes, com o apoio do IAC e das instituições açorianas que os editaram (Id.). Depois de uma carreira central para a história da etnomusicologia em Portugal, a todos os níveis notável, começou no final dos anos 60 a ter grandes dificuldades para continuar a sua actividade etnomusicológica. Os pedidos de apoio para a continuação do trabalho de campo na ilha da Madeira, que interrompera em 1963, não tiveram resposta positiva. Os seus discos demoravam anos a ser editados. Não conseguia que o seu estatuto de etnomusicólogo fosse reconhecido oficialmente, frustrando-se as suas expectativas quanto à criação de um arquivo de música tradicional e da institucionalização da etnomusicologia. A morte de T. Santos, em 1969, coincidiu com o final de uma carreira desenvolvida numa conjuntura difícil, que o conduziu ao abandono da etnomusicologia.

Ver também: Arquivos, bibliotecas e museus; Etnomusicologia.

Obra musical: *Oito canções populares portuguesas para S. e org.* (1938-?1939); *Canção de embalar* (c. 1930). 80 peças para v., pf. [Prémio Rey Colaço, 1943]; *A marcela* (s.d.); Lisboa, EN, 1944. V., pf.; *Boina, boina* (s.d.); Lisboa, EN, 1944. V., pf.; *Chula* (s.d.). Lisboa; *Es o meu amor e não digas que não* (s.d.). Lisboa; *Já cá vai roubada* (s.d.). Lisboa; *Mangerico* (s.d.); Lisboa, EN 1948; *Milho grosso* (s.d.). Lisboa; *Oh! Que calma...* (s.d.). Lis-

boa; *Santa Luzia* (s.d.); *Sete anos que andei na guerra* (s.d.). Lisboa; *Sra. do Almortão* (s.d.). Lisboa; *Um ai meu amor* (s.d.); Lisboa, EN, 1948; *Rondó para piano op. 3*; *Rondó para orquestra sinfónica* (s.d.) [Prémio de Composição do CN, 1935]; *Sonata em mib maior para piano* (2 Jan. 1931) [Prémio Beethoven, 1936]; *Suíte antiga para orq. câm.* (1941).

Bibliografia: AAVV (1987) «Artur Santos», *BAPEM* 55: 5-8 [col. de textos de Madalena Perdigão, Maria Amélia Abreu, Maria de Lurdes Martins, Fernanda Mella, Filipe Pires, Luís Francisco Rebelo e José Bon de Souza]; Branco, João de Freitas (1961) «Folclore açoriano», *ArM* (Ano 29) 15: 553-554; Id. (1962) «Gravações de música portuguesa», *ArM* (Ano 30) 18; Brito, Manuel Carlos de (1984) «Musicology in Portugal since 1960», *AM* 61: 29-47; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Toscano, Manuela (1988) «In Search of a Lost World: An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal», *YTM* 20: 158-192; Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Lopes-Graça, Fernando; Borba, Tomás (1958) *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos; Kastner, Macario Santiago (1960) «Veinte Años de Musicología en Portugal», *AM* 32 (1): 1-11; Matos, Manuel Garcia (1960) «Review of O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores», *International Folk Music Journal*: 156; Pires, Luís Filipe (1986) «Um grande artista ignorado», *Revista da SPA*: 23; (s.a.) (1944) e (1948) *Álbuns da música portuguesa: Canções populares portuguesas, 1 e 2*. Lisboa: EN; Santos, Joly Braga (s.d.) «Artur Santos», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* 27: 344.

Discografia: (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel* [grav. 1953-1954]. ICPD. [10 LP]; (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha Terceira*. JAH [grav. 1953]. [18 LP]; (1956) *Folk Music of Portugal*. BBC. [10 LP]; (1957) *Cantares do Povo de S. Miguel: Sep. da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. ICPD [grav. 1953-1954]. [EP]; (1957) *Música Popular da Ilha Terceira n.º 1. Sep. da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. JAH [grav. 1953; EP]; (1957) *Música Popular da Ilha Terceira n.º 2. Sep. da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. JAH [grav. 1953; EP]; (1963) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de Santa Maria*. ICPD [grav. 1958; 12 LP]; (1965) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel*. ICPD [grav. 1959-1960; 7 LP].

CRISTINA BRITO DA CRUZ

SANTOS, Augusto Gomes dos (n. Arcozelo, 23 Jul. 1924). Folclorista. Iniciou a sua vida profissional aos 14 anos, como marçano (aprendiz de empregado de balcão), estudando à noite na Escola Comercial, com o intuito de vir a ser astrónomo. Aos 18 anos iniciou uma longa carreira de articulista em jornais nacionais e locais com uma rubrica de poesia na *Gazeta do Sul*. Posteriormente viria a integrar a equipa de coordenação e redacção da secção «Diário de Gaia» no *Comércio do Porto*. Quando aos 22 anos decidiu casar, estabele-

leceu-se como comerciante. Aos 32 anos fundou uma fábrica de produtos químicos e de tintas. Estava então liberto para se dedicar ao estudo das matérias que sempre lhe interessaram e também ao teatro, colaborando entre 1952 e 1961 com o Éden Club de Arcozelo, como ensaiador, experiência que tinha ganho enquanto aluno de António Pedro no Teatro Experimental do Porto. Neste período iniciou uma série de actividades ligadas às práticas culturais locais, promovendo colóquios e conferências sobre teatro, literatura e temáticas de carácter etnográfico. Em 1956 participou, em Braga, no 1.º Congresso Nacional de Folclore, organizado pela *FNAT e pela Câmara Municipal de Braga. A partir de então decidiu dedicar-se ao estudo do *folclore, fazendo uso da experiência pessoal adquirida na infância e adolescência quando participava nos *bailes e actividades de «terreiro» que tinham lugar em Arcozelo (bailes, desfolhadas, malhadas, etc.). Aproximou-se então de Armando *Leça e de Manuel Boaventura (folcloristas), considerando-os os seus principais mentores e figuras decisivas para a visão que detém sobre o folclore. Foi com eles que aprendeu a identificar as especificidades locais do país através das diferentes manifestações folclóricas. Tal como Leça, Boaventura e outros folcloristas, foi defensor da criação de um «mapa folclórico nacional», tarefa que tentou iniciar, mas que interrompeu por considerar demasiado ambiciosa. Em 1959, depois de ter iniciado um trabalho de pesquisa exaustivo, recensando a diversidade de práticas locais de carácter folclórico, criou um grupo de trabalho com c. 80 pessoas com o qual desenvolveu uma campanha junto dos *ranchos folclóricos (RF), tentando aproximar as danças e os trajes usados pelos ranchos dos resultados da sua pes-



Augusto Gomes dos Santos durante o Festival Internacional de Folclore. Vale de Açores, Mortágua, 21 Ago. 1999. Fotografia de Carlos Oliveira. Arquivo da Federação do Folclore Português.

quisa. Na sua opinião, os RF devem representar em palco um conjunto musical, coreográfico e cénico que corresponda à «época forte» do folclore português, isto é, ao período imediatamente anterior a 1910, pois entende que a implantação da República provocou uma mudança radical nos modos de vestir, cantar e dançar do povo português, transformando aquilo a que chama as «espontâneas manifestações de terreiro», específicas de cada localidade, em acontecimentos mais ou menos parecidos por todo o país. Em 1971 este grupo de trabalho passou a designar-se Comissão Organizadora de Seminários e Congressos de Folclore (COSCF), realizando em 1971, 1972 e 1973 o 1.º, o 2.º e o 3.º seminários de Folclore e Etnografia em Vila Nova de Gaia. O período imediatamente a seguir à revolução de Abril de 1974 tornou-se bastante ingrato para a Comissão, uma vez que foi conotada com a defesa de valores tradicionalistas tão apregoados pelo Estado Novo como símbolo de identidade nacional. Augusto Gomes dos Santos foi obrigado a interromper os seminários, mas em 1977 liderou o processo de criação da *Federação do Folclore Português (FFP), por ocasião do 1.º Congresso Nacional de Folclore realizado em Vila do Conde, organizado pela COSCF. Foi eleito presidente da FFP, cargo que ocupava no final do século. Nessa função tem apoiado c. 1250 RF (450 dos quais são associados da FFP) e tem participado em diversas conferências e congressos, dando ainda formação no âmbito das escolas, associações e agrupamentos folclóricos, quer em Portugal quer junto das comunidades portuguesas no estrangeiro. A sua acção como folclorista passa ainda pela redacção de artigos em jornais locais, nacionais e estrangeiros, assim como pelas rádios, destacando-se a colaboração com a Rádio Alfa de Paris, entre 1991 e 1998, com um programa semanal intitulado *Raízes do Nosso Povo*. Foi galardoado com as mais diversas distinções em Portugal e no estrangeiro, das quais se destaca a Medalha de Mérito Cultural atribuída pelo ministro da Cultura em 19 Abr. 1998.

Ver também: Folclorização.

SUSANA SARDO

SANTOS, Carlos Maria Platão dos (n. Funchal, 22 Jul. 1893; m. Funchal, 6 Out. 1955). Folclorista. Empregado do comércio, trabalhou numa casa de bordados. Autodidacta, colaborador frequente da imprensa local (*Revista Portuguesa das Artes*

e da *História da Madeira, Pérola do Oceano*) e chefe de redacção de *O Jornal* (desde 1932), cedo revelou interesse pela música e *dança. Pode ser visto como um dos iniciadores do processo de *folclorização na Madeira. Em 1913 fundou o Grupo Carlos Santos, agrupamento de *bandolins que animava *bailes no Funchal, extinto em 1918, com a sua transformação em Círculo Bandolinístico da Madeira. Em 1929 conheceu Francisco de *Lacerda, de passagem pela Madeira, com quem aprofundou os seus conhecimentos musicais. No quadro preparativo das celebrações do Duplo Centenário (1940), formou o Grupo Folclórico Carlos Santos, para o qual concebeu um espectáculo apresentado no Teatro Municipal do Funchal, *Visão lírico-coreográfica da ilha da Madeira*. Entre 1949 e 1954 assumiu a orientação do Grupo Folclórico da Camacha, preparando-o para participar no Grande Concurso Nacional de Danças e Canções (Madrid, 1949), onde ganhou um prémio na categoria de Danças Populares. Ensaiou igualmente grupos das freguesias de Boaventura, de Ponta do Pargo e de Livramento. As suas pesquisas incidiam sobre a música, a dança e a indumentária. Na sua obra questiona com crítica fundamentada a ideia prevalecente de tradição e de especificidade regionais, investigando as origens da cultura expressiva madeirense. De realçar a sua capacidade de observação e de reflexão, que permitem colocá-lo como um caso, pouco frequente na sua geração, de impulsionadores do movimento folclórico. Na tentativa de estabelecer uma indumentária regional, apresentou um estudo bem argumentado sobre a influência dos tipos de pano utilizados pela população e a conjugação das respectivas características de confecção e produção em massa no corte e na decoração.

Obra literária: (1937) *Tocares e cantares da ilha: Estudo de folclore da Madeira*. Funchal: Emp. Madeirense Editora; (1942) *Trovas e baillados da ilha*. Funchal: Delegação de Turismo da Madeira; (1952) *Traje regional da Madeira*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo da Madeira.

Bibliografia: AAVV (1993) *Revista Xarabanda*. Funchal: Associação Musical e Cultural Xarabanda [número especial dedicado a Carlos Santos — Julho]; Branco, Jorge Freitas (2001) «Paisagem com gente: O processo de folclorização na Madeira» in A. F. Menezes (org.) *Portos, escalas e ilhéus no relacionamento entre o ocidente e o oriente: Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Regresso de Vasco da Gama a Portugal*. Vol. II. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses/Uni-



Carlos Maria dos Santos. Funchal, Madeira. 1938. Fotografia Museu Photographia «Vicentes». Arquivo Xarabanda.

versidade dos Açores; Id. (2003) «Carlos Santos (1893-1955): Folclorizador num tempo madeirense» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge Freitas Branco (orgs.) *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.

JORGE FREITAS BRANCO

SANTOS, António Ferreira dos (n. Guidões, Santo Tirso, 25 Jun. 1936). Compositor, organista, professor e director de orquestra. Com Manuel *Faria e Manuel *Luís, é um dos grandes impulsionadores da música sacra e litúrgica em Portugal no séc. xx. Nome indissociável da Sé e da Igreja da Lapa (Porto), contribuiu decisivamente para a evolução das práticas musicais na Igreja. Estudou no *Conservatório de Música do Porto (1957-1961) e concluiu os cursos superiores de Órgão, de Composição e de Música Sacra na Escola Superior de Música de Munique (1962-1970). No Porto fundou, em 1971, com os padres Agostinho Pedroso, Ângelo Ferreira Pinto e José Maria Pedrosa Cardoso, o Coro da Sé Catedral do Porto e a Escola Diocesana de Música Litúrgica, seguindo-se, em 1973, o *Boletim de Música Litúrgica* (onde publicou mais de 580 *cânticos entre 1973 e 2000) e o agrupamento de metais e tímpanos Solemnium Concentus (1973-1999). Fomentou, em Portugal, o interesse pelo órgão de tubos, patente no restauro de instrumentos históricos e na construção de novos instrumentos. Em 1995 lançou e dirigiu o I Concurso Nacional para Organistas e Compositores de Música para Órgão. A sua actividade composicional tem duas fases distintas. Uma primeira fase, entre 1960 em 1990, orientada para a liturgia, inclui obras de uma a seis vozes para *coro misto e coro de vozes iguais, crianças e adultos, por vezes com acompanhamento de um pequeno conjunto instrumental. Os salmos e as antífonas da liturgia são a maior base literária das mais de 2000 obras compostas para as mais diversas celebrações litúrgicas. Numa segunda fase, a partir de 1990, dedicou-se também à composição para grandes formações de coro e orquestra, e de obras para órgão de fôlego, algumas encomendadas por organizações musicais francesas e alemãs. As suas obras coral-sinfónicas (*missas, motetes e o primeiro *Magnificat* em português) e, designadamente, as cantatas (oito) apresentadas nas principais cidades do país, incentivaram o crescimento dos coros e a interpretação da *música religiosa por agrupamentos como a *Banda Sinfónica da PSP (Lisboa), a Orquestra Clássica do Porto, a Orquestra de Metais do Porto, e.o. O *Requiem à memória do infante D. Henrique*, obra coral-sinfónica em língua portuguesa encomendada pelo Ministério da Cultura, teve a primeira audição no Mosteiro da Batalha, no âmbito das comemorações henriquinas (1994). Em 1988, inaugurou as temporadas de concer-

tos do Natal e da Páscoa, nas quais têm sido executadas algumas das maiores e mais emblemáticas obras coral-sinfónicas sacras, por alguns dos melhores solistas e agrupamentos corais e orquestrais, nacionais e estrangeiros. É também reconhecida a sua actividade como conferencista. Os seguintes cargos que desempenhou contribuíram para a qualidade da vida musical da igreja e da sociedade: mestre-de-capela da Sé do Porto; director artístico do Coro da Sé Catedral do Porto (1971-1994), do Solemnium Concentus (1973-1999) e do Coro de Câmara da Cidade do Porto (1989-1994); professor de órgão no Seminário Maior do Porto (1970); membro fundador e presidente, em 1992, da Conferência Europeia para a Defesa e Promoção da Música da Igreja; membro efectivo do conselho científico da *Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (1991-1997); presidente do *Serviço Nacional de Liturgia e de Música Sacra (1989); conselheiro do IPPAR para o órgão de tubos (1994); promotor do I Encontro Nacional de Coros para a Liturgia, em 1991 (c. 12 000 cantores), e do Encontro Nacional de Pequenos Cantores, em 1992 (c. 4500 crianças cantoras); membro do Conselho Artístico da Régie Cooperativa Sinfonia (1988-1993); fundador e director dos cursos nacionais para organistas e directores de coros para liturgia (1992); co-fundador da Culturporto; director fundador da Escola das Artes da *Universidade Católica Portuguesa (1995-2001); fundador e director artístico da Orquestra Sine Nomine (2000); e.o. Foi nomeado, pelo governo, presidente do júri que, em 1997 e 1998, atribuiu prémios às maiores revelações musicais do país, e integrou a Comissão Interministerial para a Reforma do Ensino Artístico em Portugal (1997-2000). Foi agraciado com a Medalha de Ouro da Cidade do Porto (1988), com a grã-cruz de Mérito Cultural da Alemanha (1993), com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique (1994) e com a Medalha de Mérito Cultural da Cidade de Santo Tirso (1996).

Obra musical: Obra editada: *Missa simples em português* (1965). 1 voz. Porto: Edições Salesianas; *Requiem à memória do infante D. Henrique* (1994). Mosteiro da Batalha, pelas comemorações henriquinas, 1995. Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 1997, 1056; c. 580 cânticos litúrgicos e religiosos editados no *Boletim de Música Litúrgica* 1 a 31 (1973-2003); *O livro do salmista: Advento e Natal* (s.d.). Porto: Secretariado Nacional de Liturgia. [col. com Manuel Luís]; *O livro do salmista: Quaresma, Tríduo Pascal, Tempo Pascal* (s.d.). Porto: Secretariado Diocesano de Liturgia [col. com Manuel Luís]. **Obra inédita:** *A criação* (Cantata para declamador) (1992). Bar., vários SATB, orq. metais, pf., órgãos e perc.; *Louco por Deus na hospitalidade* (cantata) (1994). Grande SATB, BF, pf., órgão [encomendada pela Comissão do V Centenário do Nascimento de São João de Deus]; *O Paraíso* (cantata) [s.d.]. S, T, grande SATB, orq.

Bibliografia: Amorim, Manuel (1997) «O paraíso», *Boletim de Música Litúrgica* 119/120: 52-55; Atalaya, José (2001) «Crónicas do tempo» in José Atalaya, *Labirintos da música*. Porto: Edições Caixotim; Cruz, Manuel Ivo (1996) *A inauguração do grande órgão de tubos da Igreja da Lapa: Documentos para a história da música portuguesa VIII*. Porto: Renascimento Musical Editores; Ferreira, António José (2000) «A Igreja e a música» in Natália Correia Guedes; Manuel Braga da Cruz (coords.), *A Igreja e a cultura contemporânea*. Lisboa: UCP Editora; Lapa, Fernando (1995) «Requiem à memória do Infante», *Público* (7 Mar.).

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SANTOS, Jaime Tiago dos (n. Lisboa, 1 Jul. 1909; m. Lisboa, 4 Jul. 1982). Guitarrista e compositor. Destacou-se sobretudo como guitarrista virtuoso. Com antecedentes musicais na família (o avô materno, Manuel dos Santos, tocava *guitarra e cantava *fado), aprendeu a tocar violino, *bandolim e *viola aos 12 anos (Cabral 1999). De acordo com a sobrinha Palmira Leite (Melo 1999), iniciou a aprendizagem da guitarra com seu cunhado João Castro Dóres. No princípio dos anos 20 foi aprendiz de marceneiro, ao mesmo tempo que começava o seu percurso artístico como violista, carreira seguida por seu filho Jaime Santos Júnior, um conceituado violista de fado. No final da década de 20 acompanhou à viola o quinteto de bandolinistas Os Lisbios e, ao longo da década de 30, os guitarristas José Marques «Piscalarete», Fernando de *Freitas, Gonçalves Dias e Bento Camacho em casas de fado e noutros espaços de performance em Lisboa (Cabral 1999). Por sugestão de Georgino de *Sousa, seu sogro, dedicou-se à guitarra, tendo inicia-



Jaime Santos, c. 1960. Museu do Fado.

do o seu percurso como guitarrista, em 1932, no Salão Artístico de Fados (Parque Mayer), tocando seguidamente noutros espaços em Lisboa (Café dos Anjos, Flor de São Paulo, *Coliseu dos Recreios de Lisboa e Teatro Maria Vitória). Entre 1936 e 1942 actuou no Café Luso (Pina in Melo 1999: 83) e no ano seguinte no Retiro da Severa (Adelino dos Santos in Melo 1999: 679). Integrou o grupo de guitarras e violas de G. de Sousa, a partir de 1937, e, em 1944-1945, o Conjunto Português de Guitarras e o Conjunto Típico de Guitarras, agrupamentos dirigidos pelo violista Martinho d'*Assunção. As suas primeiras digressões internacionais ocorreram entre 1951 e 1955 como acompanhador de Amália *Rodrigues, tendo em 1952 permanecido vários meses no México, em França e nos EUA, onde actuou como solista em programas de televisão (Celeste Rodrigues in Melo 1999: 81). Nas décadas de 60 e 70 actuou em vários restaurantes: Folclore (início da década de 60), Lisboa à Noite (1964), onde acompanhou sobretudo Fernanda *Maria, O Luso e Nau Catrineta (posteriormente O Poeta, 1973-1974). No mesmo período actuou na Holanda, na Alemanha e em França. Acompanhou Alberto *Ribeiro, Maria Pereira, Beatriz da *Conceição e Lenita Gentil em digressões em Angola, Moçambique, Brasil, Espanha e África do Sul. A *rádio, a televisão e o *cinema também marcaram o seu percurso, participando em programas semanais de «fados e guitarradas» em directo (Rádio Clube Português) e nos filmes *O Feitiço do Império* (acompanhando Alfredo *Marceneiro, 1939), *Fado: História de Uma Cantadeira* (1947), *Os Amantes do Tejo* (como executante, 1954) e *A Severa*, em que contracenou com A. Rodrigues. Vários fados de sua autoria contam-se entre os mais interpretados do género, incluindo fados estróficos (*Alfacinha*, *Lála*, *Tristeza triste*, *Alvito*, *Mouraria estilizado*, *Jaime*, *Olhos Garotos*, *Macau*, *Bica*, *Sevilha*, *Rua do Desencanto*) e fados-canção (*Alameres*, *Lar português*, *Aquela rua*). As suas *guitarradas, composições originais ou *arranjos de fados ou melodias tradicionais são indissociáveis na sua configuração da dimensão virtuosística do intérprete, alternando, por vezes, secções tecnicamente exigentes com outras líricas que exploram plenamente o potencial expressivo do instrumento (p. ex. *O meu sentir* e *Nostalgia*). Enquanto solista, o seu estilo interpretativo caracteriza-se pela articulação das notas executadas num andamento muito rápido, pela exploração de todo o âmbito do instrumento, do mais grave ao mais agudo, executando escalas, sequências e acordes arpejados com grande velocidade na parte do braço mais próxima da «boca» do instrumentista, recurso raramente utilizado por guitarristas (p.ex. *Varia-*

ções em ré maior). Utiliza também técnicas expressivas como o *tremolo* e o *vibrato*, sobretudo em notas-chave do percurso melódico e no final das frases, por vezes antecedidas por um *glissando*. O seu acompanhamento caracteriza-se por uma textura densa, mantendo a primazia da voz, com a qual dialoga através de *contracantos. Dedicou-se igualmente à construção de *instrumentos musicais, sobretudo guitarras, potenciando o seu timbre e volume através do aumento do espaço entre os pares de cordas no cavalete e do alargamento pronunciado da escala na direcção da «boca» do instrumento, mantendo junta à pestana ou pente a medida habitualmente usada na época, que no final do século era considerada pelos guitarristas demasiado estreita.

Obra musical: *Fado: A minha dor* (Frederico de Brito). EMI-VC, 1993 [reg. SPA, 1960]; *A rua do desencanto* (Fernando Benigno Peres); *Aguarela ribatejana* (Maria Laura Xavier de Paiva). MOV, 1997b [reg. SPA, 1972]; *Ai vem a Ana* (Maria Laura Xavier de Paiva). MOV, 1998 [reg. SPA, 1958]; *Alamares* (João Linhares Barbosa). EMI-VC, 1992 [reg. SPA, s.d.]; *Alfacinha* [reg. SPA, 1958]; *Alma vazia* (António Rocha). MOV, 2006; *Alvito* [reg. SPA, 1957]; *Amor desfeito*. EMI-VC, 1998 [reg. SPA, 1955]; *Amor selvagem* (João Linhares Barbosa). MOV, 1997 [reg. SPA, s.d.]; *Aquela rua* (João Linhares Barbosa). EMI-VC, 1992 [reg. SPA, 1957]; *Balada de Lisboa*. MOV, 2002 [reg. SPA, 1969]; *Caminho de perdição* (Artur Joaquim de Almeida Ribeiro). MOV, 1994 [reg. SPA, 1972]; *Despertar*. MOV, 1998 [reg. SPA, 1972]; *Divida*. Fontana, 1971 [LP; reg. SPA, 1966]; *Estrela que se apaga* (Jorge Fernando). MOV, 1991a; *Eu gosto dela* (Joaquim Frederico de Brito). MOV, 1978 [reg. SPA, s.d.]; *Eu sou povo e canto esperança* (João da Conceição Dias). EMI-VC, 1990 [reg. SPA, 1974]; *Fado Alfacinha* (António Feijó). MOV, 1994a [reg. SPA, 1972]; *Fado Alvito* (Maria Teresa de Noronha). Som Livre, 2006 [o mesmo que *Alvito*]; *Fado da Bica* (Carlos Conde). EMI-VC, 1992; *Fado Lala* [reg. SPA, 1967]; *Fado Sevilha* [reg. SPA, 1967]; *Ficaste mesmo a matar* (Jaime Santos) [reg. SPA, 1966]; *Findar em teus braços* (António Rocha). MOV, 2005 [o mesmo que *Fado Sevilha*]; *Ilusões desfeitas* (João Linhares Barbosa). MOV, 1997 [reg. SPA, s.d.]; *Lar português* (Maria Laura Xavier de Paiva). OV, 1988 [reg. SPA, 1956]; *Manuel dos Santos* (Maria Laura Xavier de Paiva). MOV, 1997 [reg. SPA, s.d.]; *Marcha fadista* (Frederico de Brito). MOV, 1997 [reg. SPA, 1967]; *Meu nome de lamento* (Maria de Lourdes Domingos de Carvalho). STR, 1997; *Mouraria* (Maria Helena Bota Guerreiro). MOV, 1995; *Não acordes minha dor* [reg. SPA, 1972]; *Não me fales dessa rua* (João Linhares Barbosa). OV, 1991b; *Oração a Nazaré* (Frederico de Brito). MOV, 1991b [reg. SPA, 1960]; *Partida* (Manuel Ferreira de Andrade). EDS, 1991; *Quadras* (Fernando António Nogueira Pessoa). EMI-VC, 2000; *Rua do desengano* [reg. SPA, 1966]; *Sonho imperfeito* (Mafalda Arnauth). EMI-VC, 1999; *Sonhos meus* [reg. SPA, s.d.]; *Um fado para ti* (Anibal Teixeira Nazaré). MOV, 1991 [reg. SPA, 1960]; *Zanguei-me com o meu amor* (João Linhares Barbosa). EMI-VC, 1989 [reg. SPA, s.d.]. **Guitarradas:** *A minha guitarra*. OV, 1991a [reg. SPA, 1954]; *Corrido do Mestre Zé*. EDS, 1991a [reg. SPA, 1966]; *Corrido fidalgo*. OV, 1991a; *Danças portuguesas*. OV, 1991a; *De New York a Lisboa*. OV, 1991a; *Fados antigos*. OV, 1991a; *Menor da velha guarda*. OV, 1991a; *Nostalgia*. OV, 1991a; *O meu sentir*. OV, 1991a [reg. SPA, 1968]; *Primavera em flor*. OV, 1991a; *Quando o meu filho nas-*

ceu. OV, 1991a [reg. SPA, 1972]; *Rapsódia da saudade*. STR, 2001 [reg. SPA]; *Ronda fadista* (João Linhares Barbosa). MOV, 1998 [reg. SPA, 1972]; *Saudades do Ultramar*. STR, 1998 [reg. SPA, 1954]; *Variações em ré maior*. OV, 1991; *Variações sobre o fado Mouraria*. OV, 1991a [reg. SPA, 1967].

Bibliografia: Cabral, Pedro Caldeira (1999) *A guitarra portuguesa*. Amadora: Ediclube; Melo, Arménio Coelho de (1999) *Subsídios para a guitarra portuguesa* [trabalho inédito no âmbito da cadeira de Etnomusicologia, FCSH-UNL]; s.a. (1936) «Dois homens de valor», *Cancção do Sul* 145 (1 Jan.): 1; s.a. (1967) «Jaime Santos, o maior na guitarra de Lisboa» *Antena* 51; Sucena, Eduardo (1992) *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Vega.

Discografia: Carmo, Carlos do (1964) *Fado: Razão da Minha Vida*. DEC-VC [EP]; AAVV (1971) *Fados*. Fontana [LP]; Rodrigues, Amália (1992/1976) *Cantigas da Boa Gente*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP]; Silva, Tristão da (1978) *Fados e Boleros*. MOV; Vasco Rafael (1988) *Um Tempo na Vida*. OV; Carmo, Carlos do (1989) *Por Morrer Uma Andorinha*. PHI; Rodrigues, Amália (1989) *O Teatro e o Cinema*. EMI-VC; Rodrigo (1990) *O Melhor de Rodrigo*. EMI-VC; Braga, João (1991) *Cantigas de Mar e Magoa*. EDS; Gentil, Lenita (1991b) *Fado*. OV; Santos, Jaime (1991a) *Os Bons Momentos da Música Portuguesa: Guitarradas*. OV; Maurício, Fernando (1991a) *O Fado*. MOV; Rodrigo (1991b) *Pérolas*. MOV; Rodrigues, Amália (1992) *Amália no Café Luso*. EMI-VC; Ramos, Carlos (1993) *O Melhor de Carlos Ramos* [vol. 2]; EMI-VC; AAVV (1994) *Fado Capital*. OV; Maria, Fernanda (1994) *Fernanda Maria*. MOV; Rodrigues, Amália (1994a) *O Melhor dos Melhores*. MOV; Bessa, Margarida (1995) *Fado*. MOV; Tavares, Carolina (1997) *Fados do Meu Fado*. STR; Peres, Fernanda (1997a) *O Melhor dos Melhores: Fernanda Peres*. MOV; Farinha, Fernando (1997) *Belos Tempos*. EMI-VC; Fernandes, Manuel (1997b) *O Melhor dos Melhores: Manuel Fernandes*. MOV; AAVV (1998) *Fados do Fados: Guitarradas*. MOV; AAVV (1998) *Guitarras: Portuguese Guitars*. STR; Carmo, Lucília do (1998) *Biografias do Fado*. EMI-VC; Morais, Armando (1998) *Fados do Fado*. MOV; Arnauth, Mafalda (1999) *Mafalda Arnauth*. EMI-VC; AAVV (2002) *A Collection of Songs Lisboa*. MOV [vol. 8]; Moutinho, Pedro (2006) *Encontro*. Som Livre.

ARMÉNIO DE MELO E SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO

SANTOS, João Paulo de Lacerda e Oliveira (n. Lisboa, 3 Dez. 1959). Director de orquestra, regente de coros e pianista. Concluiu o Curso Superior de Piano, em 1979, no *Conservatório Nacional, onde estudou com Adriano *Jordão e Constança *Capdeville. Trabalhou ainda com Helena Sá e *Costa, Joana Silva, Lola Aragón e Elizabeth Grummer. Prosseguiu os estudos, inicialmente como bolsheiro da Secretaria de Estado da Cultura e depois da *Fundação Calouste Gulbenkian, com Aldo Ciccolini, em Paris, entre 1979 e 1984. Iniciou a sua actividade no *Teatro Nacional de São Carlos, como co-repetidor, na temporada de 1984/1985. Em 1987 tornou-se assistente do maestro titular do coro do teatro, Gianni Beltrami, substituindo-o após a sua morte em 1990. Neste mesmo ano iniciou a sua actividade como chefe de orquestra com as obras *The Bear* e *Façade*, de William Walton, gravadas para a RTP. Desde então tem dirigido essencialmente óperas do séc. xx. Como pianista tem-se apre-

sentado regularmente a solo e em conjuntos de câmara, em particular com a violoncelista Irene *Lima. Gravou para a RDP e RTP, assim como vários discos para a EMI Classics. Em 2000 recebeu o Prémio ACARTE pela direcção da ópera *The English Cat*, de H. W. Henze. O seu trabalho tem-se pautado por frequentes iniciativas de promoção e divulgação da música do séc. xx.

Discografia: Santos, João Paulo (pf., dir.); Lima, Irene (vlc.); Coro do Teatro Nacional de São Carlos (1991) *Luis de Freitas Branco: Sonata para Piano e Violoncelo; 10 Madrigais Camoneanos*. EMI-VC; Saque, Elsa et al. (1992) *Elsa Saque Canta o Natal*. EMI Classics; Santos, João Paulo (pf.); Coutinho, Emídio (trb.) (1994) *Romance para Trombone e Piano*. NUM; AAVV (1997) *Sensual Classics: Puccini, Tchaikovsky, Wagner and Others*. Elektra.

MARIA JOSÉ ARTIAGA

SANTOS, Joaquim Gonçalves dos (n. Serrana de Riodouro, Cabeceiras de Basto, 13 Abr. 1936; m. Cabeceiras de Basto, 24 Jun. 2008). Compositor. Iniciou os seus estudos musicais nos seminários de Braga em 1950 com Manuel *Faria, de quem se tornou discípulo. Frequentou o Conservatório de Braga (1962-1963) e o Instituto Pontifício de Música Sacra, em Roma (1963-1969), onde cursou Órgão e se licenciou em Canto Gregoriano e Composição; fez também o curso de Direcção no Conservatório de Santa Cecília. Ensinou no *Seminário Diocesano de Braga, no Instituto Superior de Teologia e em escolas do ciclo preparatório. Está ligado à *Nova Revista de Música Sacra* desde 1971. Autor de muitas obras de *música religiosa (a partir de 1971) e de música de câmara (concentradas na década de 1980, sendo algumas delas inspiradas na poesia de Fernando Pessoa); de 1995 em diante, compôs também partituras para orquestra. A sua música, onde confluem vários estilos, no geral de linguagem moderadamente moderna, teve uma divulgação sobretudo regional.

Obra musical: Lista compilada por António José Ferreira.

Obra inédita: *A corda tensa que eu sou* (1966) Coro masc., pf.; *Prelúdio quasi fantasia* (1967). Org.; *Ricercare, passacaglia e finale* (1968). Org.; *Toadas de Natal* (1968). SATB, 2 pf.; *Lamentationes Jeremiae Prophetarum* (1994). SATB, declamador, orq. câm.

Obra editada: Cânticos: (1971) *NRMS* (1): 14, 15; (2): 16-17 (3); 8-12; (4): 12-13; (6): 6; (1977) *NRMS* (1): 16-17; (2): 18; (5): 12; (6): 8-9; (8): 12-13; (1979) *NRMS* (9): 15-17; (10): 6-9; (11/12): 14-15; (1980) *NRMS* (13): 16-17; (15): 8-9; (16): 18; (1981) *NRMS* (17): 8-9; (18): 8-9; (19/20): 35-36; (1982) *NRMS* (22): 20; (23): 14-15; (24): 12-14; (1983) *NRMS* (25): 8; (1984) *NRMS* (29): 12-13; (30): 16-17, 20; (31): 16-18; (1985) *NRMS* (33/34): 10-11; (35): 10-11; (36): 12; (1986) *NRMS* (37): 5; (38): 17; (40): 7, 20; (1987) *NRMS* (41): 12, 18; (42): 8-9, 18-20; (44): 5-7; (1988) *NRMS* (45): 5-6; (46): 16-19; (47): 18-20; (48): 12-13; (1989) *NRMS* (49): 14-17; (50/51): 9-10, 34-35, 40-41; (52): 10-11; (1990) *NRMS* (53): 18-20; (54): 16-17; (55): 7, 12-13; (56): 10-11; (1991) (57): 5-6; (58): 16-18; (59): 16-17; (60): 8-10; (1992) *NRMS* (61): 10-14; (62): 12-14, 18-20; (63): 5;

(64): 8-9, 18-20; (1993) *NRMS* (65): 11-15; (66): 5-7; (67): 20; (68): 10; (1994) *NRMS* (69): 10-13, 14-17; (70): 5-7, 10-11; (71/72): 9-11, 14-16, 36-39; (1995) *NRMS* (73/74): 9-11, 31-33; (75): 8-11; (76): 5-9; (1996) *NRMS* (77/78/79): 12-14, 20-21, 30-33; (80): 12-14; (1997) *NRMS* (81): 8-11; (82/83): 7-11, 18-19; (84): 9-11; (1998) *NRMS* (85): 15-17; (86): 10-13; (87): 18-19; (88): 5-7; (1999) *NRMS* (89): 11-13; (90/91): 9-13; (92): 16-19; (2000) *NRMS* (93): 11-13; (94): 5-8; (95/96): 11-13, 24-26; (2001) *NRMS* (97): 14-17; (98): 14-17; (99/100): 8-9, 42-46, 50-51, 62-63.

MANUEL PEDRO FERREIRA

SANTOS, José Manuel Joly Braga (n. Lisboa, 14 Mai. 1924; m. Lisboa, 18 Jul. 1988). Compositor, director de orquestra, crítico e professor. Estudou Violino e Piano no *Conservatório Nacional (CN) a partir de 1936, ingressando no curso superior de Composição da mesma instituição, em 1941. Ao mesmo tempo, estudou composição e ciências musicais a título particular com Luís de Freitas *Branco. As suas primeiras obras (*Nocturno em mi*, para violino e piano, e *Soneto de Camões*, para soprano e piano) datam deste período. A primeira obra sinfónica foi composta em 1946, após ter escrito várias obras de música de câmara. Em 1947, depois da estreia da *Abertura sinfónica I* no *Teatro Nacional de São Carlos, foi convidado a ingressar no Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional (EN) como colaborador fixo, vivendo exclusivamente da actividade de compositor para esta instituição até à extinção do gabinete em 1954. Frequentou o Curso Internacional de Direcção com Hermann Scherchen em Veneza (1948), por ocasião da Bienal, estudando posteriormente com o mesmo maestro na Suíça (1957-1958). Entre 1959 e 1961, estudou composição com Virgílio Mortari em Roma. Em 1961 iniciou a actividade de maestro assistente de captação na EN, onde trabalhou com Silva *Pereira e Álvaro *Cassuto, e.o. Teve um importante papel na mobilização da população juvenil nos finais dos anos 40, factor essencial para a formação da *Juventude Musical Portuguesa (JMP). Em 1950, inspirado pelo Congresso das Juventudes Musicais realizado em Portugal, compôs a 4.^a *sinfonia*, dedicada à JMP, que termina com um «Hino à Juventude», simbolizando, na sua óptica, a união dos jovens de todo o mundo através da música. Teve uma intensa actividade como director de orquestra. Estreou-se em 1950 na Orquestra Sinfónica da EN [VER Orquestra Sinfónica da RDP] num concerto organizado pela JMP e deu sempre preponderância à música contemporânea. Foi responsável pelas estreias em Portugal de obras de Penderecki, Ginastera, Cassuto e Jorge *Peixinho. Na década de 1960 restringiu a direcção de orquestra às obras da sua autoria, tendo entre 1968 e 1978 interrompido essa actividade. O último concerto sinfó-



Joly Braga Santos num ensaio no Teatro São Luiz, Lisboa, c. 1978. Coleção de Maria da Piedade Braga Santos.

nico que realizou foi em 1978 (*4.^a sinfonia*). Foi crítico na revista *Arte Musical* (1942), nos jornais *O Século* (final dos anos 40 e anos 50), *Diário da Manhã* (anos 50), *DN*, *Época* (anos 70) e na revista *Panorama* (1967-1972). Realizou conferências no âmbito da acção divulgadora da JMP e nos Cursos de Iniciação à Música Contemporânea da *Fundação Calouste Gulbenkian. A partir de 1970, colaborou como compositor, conferencista e redactor de programas nos festivais de música de Cuenca, Granada e Sevilha. Integrou a Comissão Orientadora de Reforma no CN (1972-1974), responsável pela reformulação da disciplina de Educação Musical. Nessa instituição foi professor de Análise e de Composição (1972-1976). Regressou ao mesmo estabelecimento de ensino em 1987, onde permaneceu até falecer. A sua obra pode subdividir-se em duas fases. Da primeira, são característicos os elementos melódicos e harmónicos modais e uma estruturação que privilegia as formas clássicas (sonata, variação e suite). Os pontos de repouso são ainda assinalados por consonâncias e o tipo de construção cíclica é utilizado como elemento unificador. Nesta fase é notória a influência de L. de F. Branco. No entanto, demarcou-se quer nos aspectos métricos e rítmicos, utilizando uma dinâmica mais vincada e incisiva, quer na orquestração densa e particularmente diversificada, resultado do alargamento dos naipes

das madeiras (p.ex. o clarinete contrabaixo) e das percussões, especialmente na *5.^a Sinfonia*. Foi ainda influenciado pelas melodias da *música tradicional do Alentejo, que utilizou nos processos de génese temática, e pela grandiosidade da paisagem alentejana, que inspirou a imponente orquestração. No final dos anos 50 iniciou-se uma progressiva transformação no seu estilo musical: em *Três esboços sinfónicos* (1962) e *Sinfonietta* (1963) a construção melódica oscila entre o cromatismo e o diatonismo. No plano harmónico já se não reconhecem centros tonais, devido ao acentuado polimodalismo, às harmonias simétricas ou mesmo à utilização de *clusters*. A estruturação tende para a variação contínua ou para as formas atípicas em que o factor timbre se torna elemento construtivo. A *5.^a sinfonia*, que no 2.^o andamento evoca a música dos tocadores de marimba de Zavala (sul de Moçambique) através de um *ostinato* polimodal de padrões sobrepostos, mereceu-lhe o Prémio Internacional de Composição da UNESCO (1969). As referências à música tradicional e a utilização do *ostinato* mantêm-se em *Três esboços sinfónicos* (onde usa tipologias rítmicas referentes à música tradicional de Trás-os-Montes) e *A estação* (onde cita, «em fundo», fragmentos de música tradicional das Beiras). As obras posteriores a 1984 poderão constituir uma terceira fase, pelo depuramento da linguagem contrapontística, sobretudo nas últimas obras de câmara. A sua obra teve uma boa recepção, tanto em Portugal como no estrangeiro, onde a acção de divulgador de Silva Pereira foi determinante a partir dos anos 60. Criou um idioma próprio, com um intuito universalista, absorvendo as influências das músicas do seu país sem perder o sentido de expressividade e de comunicabilidade necessário à vontade de escrever para o público do seu tempo. Conseguiu em grande parte cumprir o que considerou ser o seu objectivo: ser um profissional da composição em Portugal. Foi condecorado com a Ordem de Santiago da Espada por «mérito artístico» (1981).

Obra musical: Excepto indicação em contrário, os manuscritos autografados das obras estão na posse das herdeiras do compositor, ou na SPA; *Nocturno, em mi* (1942); Lisboa, EN, 1942. VI., pf. Ed. herdeiras do autor; *4 melodias*: «O céu azul de luz quieta», «Contemplando o lago mudo», «Paira à tona da água», «Gato que brinca na rua» (poemas de Fernando Pessoa) (1943); Lisboa, Sindicato dos Músicos, 1943. S, pf.; *Dois danças ao estilo medieval*: «Estampida», «Dança de corte» (1943). Orq. (3, 3, 2, 2-4, 1-timb. 2, hrp., cordas); *Elegeria trágica* (1943). Pf. [1990; versão para orq. de João Paes]; *Soneto de Camões*: «Eu me aparto de vós, ninfas do Tejo» (1943); Lisboa, EN, 1944. S, pf.; *3 sonetos de Camões*: «O céu, a terra e o vento sossegado», «Num bosque que de ninfas se habitava», «Doces e claras águas do Mondego» (1944); op. 2; Lisboa, Teatro São Luiz, 1970. Mz. ou Bar., pf. [1972; versão para Mz. ou Bar., orq. S.]; *Jogo para o Natal de Cristo* (texto de Luiz

Francisco Rebelo) (1944); Lisboa, TT, 1945. Orq. (1, 1, 1, 1-tromp.-perc.-cordas); *Siciliana* (1944); op. 1; Lisboa, 1944. Pf. Valentim de Carvalho, 1975; *Acordando* (soneto de Antero de Quental) (1945); op. 3; Lisboa, EN, 1953. Mz., pf. [1955; versão para Mz., orq. S.]; *Quarteto I, em ré m* (1945); op. 4; Lisboa, Concertos da SS, AAM, 1945. 2 vl., vla., vlc. [1946; nova versão]; *Abertura sinfônica I* (1946); op. 7; Lisboa, TNSC, 1946. Orq. (3, 3, 3, 3-4, 3, 3, 3-timb., perc. 2, cordas). Ms. autogr. na RDP; *Ária I* (1946); op. 6; Porto, 1946. Vlc., pf. [versões: *Andante caprichoso*, para fg., pf. (1946); para orq. (2 ob., 2 cl., 2 fag. 2 cor. cordas) (1955)]. MTECA, 1998. NUM, 1998; *Peça coreográfica* (1946); op. 5; Lisboa, TNDM, 1946. Pf. Ms. autogr. na VC.; *Peça para fagote* (1946). Fag.; *Poema de Fernando Pessoa: «Em toda a noite o sono não veio»* (1946). V., pf. [inédito]; *Sonata para violino e piano* (1946). Vl., pf. [inédito]; *1.ª sinfonia, em Ré* (1947); op. 8; Lisboa, TNSC, 1947. Orq. (3, 3, 3, 3-4, 3, 3, 1-timb., perc. 2, cordas). Ms. na SPA. MPOL-Naxos, 2001; PSOM, 1996; *Abertura sinfônica II, em mi* (1947); op. 10; Lisboa, TNSC, 1947. Orq. (3, 3, 3, 3-4, 4, 3, 1-timb., perc. 3, cordas). Ms. autogr. na RDP; *Cantata «A conquista de Lisboa»* (texto de Camões) (1947); op. 9; Lisboa, TNSC, 1947. Orq. (3, 3, 3, 3-4, 4, 3, 1-timb., perc. 3, cordas), SATB a 4 v. Ms. autogr. na RDP; *Nocturno, em si m* (1947); op. 11; Lisboa, TNSC, 1947. Vla., orq. arcos. Ms. na SPA; *2.ª sinfonia, em si m* (1948); op. 13; Lisboa, TNSC, 1948. Orq. (3, 3, 2, 2-4, 3, 3, 1-timb. 2, perc. 1, cordas). Ms. na SPA. MPOL-Naxos, 2000; *3 canções populares: «O primeiro amor», Maranhão; «Meu amor me deu um lenço», Serpa; «Já vou pelo mar adentro», Casagás* (1948?); V., pf. [inédito]; *3 harmonizações de canções populares: «O Sizerão», «Cantigas de alvissaras pela Páscoa», «Canção da vindima»* (1948). S, pf.; Lisboa, 1948. Gabinete de Estudos Musicais-EN [publicado sob o título «Canções populares portuguesas», 2 vols.]; *Elegia a Vianna da Motta* (1948); op. 14; Lisboa, TNSC, 1949. Orq. (3, 3, 3, 3-4, 3, 3, 1-timb., bombo, cordas). Imavox, 1978 [LP]; Koch Schwann, 1994; STR-PSOM, 1995d; *Madrigal camoniano: «Sete anos de pastor Jacob servia»* (1948). SATB [inédito]; *Tema e variações* (1948); op. 12; Lisboa, Instituto Italiano, 1948. Vlc., pf. Ms. autogr. no IPPC; Lisboa, MTECA, 1998; *3.ª sinfonia, em dó M* (1949); op. 15; Lisboa, TNSC, 1947. Orq. (2, 2, 2, 2-4, 3, 3, 1-timb., perc. 4, hrp. 2, cordas). Ms. na SPA. PSOM, 1991; MPOL, 1997; *4.ª sinfonia, em mi m* (1950); op. 16; Lisboa, Tivoli, 1951 (versão coral S. 1968). Orq. (3, 3, 3, 3-4, 4, 3, 1-timb., perc. 4, hrp., cordas). Ms. na SPA. STR-PSOM, 1995c; *Concerto em ré* (1951); op. 17; Lisboa, EN, 1951. Orq. arcos. Ms. na SPA. PSOM, 1989; Koch Schwann, 1994; *Variações sobre um tema alentejano* (1951); op. 18; Bordéus, Grand Théâtre, 1953. Orq. (3, 3, 3, 3-4, 4, 3, 1-timb., perc. 4, hrp. 2, cordas). Ms. na SPA; STR-PSOM, 1995d; IMA, 1978 [LP]; *Viver ou morrer* (ópera) (texto de J. de F. Branco, inspirado na peça *Terra de mortos* de Irwin Shaw (1952); op. 19; Lisboa, TNSC, 1956. Orq. (3, 3, 3, 3-4, 3, 3, 1-timb., perc. 3, cel., hrp. 2, cordas), S, A, T, Bar., 1 declamador, 1 declamadora, coro masc. Ms. na SPA; música orquestral e coral para o filme *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto (1953); *Abertura sinfônica III* (1954); op. 20; Lisboa, Pavilhão dos Desportos, 1954. Orq. (2, 2, 2, 2-4, 2, 3, 1-timb., perc. 3, hrp., cordas). Ms. na SPA. PSOM, 1989; TCL, 1975, LP; música orquestral e coral para o filme *O cerro dos enforcados*, de Fernando Garcia (1954); Canção do filme *Chaimite* (1955); op. 23; Porto, TT, 1962; *Paisagem* (quadro sinfónico) (1955); op. 22. Orq. (2, 2, 2, 2-4, cordas). Ms. autogr. em RDP [inédito]; *Pastoral, no modo lídio* (1955); op. 21; Lisboa, EN, 1956. Orq. (2, 2, 2, 2-hrp. 2, cordas); *Formoso rio Lys* (soneto de Rodrigues Lobo) (1956); op. 24; Lisboa, EN, 1963. S, pf.; *Quarteto* (1957); op. 26; Würzburg, Residenz Hall, 1957. Pf., vl.,

vla., vlc.; STR-PSOM, 2002; *Quarteto II* (1957); op. 27; Lisboa, TNSC, 1986. 2 vl., vla., vlc. STR-PSOM, 2002; *Méropé* (ópera em 3 actos com texto de Garrett) (1958); op. 28; Lisboa, TNSC, 1959. S, T, B, 3 Bar., SATB misto, orq. S.; *Ode de Bocage* (1958); op. 25; Lisboa, EN, 1963. S, pf.; *A estação* (conto radiofónico, texto de Fialho de Almeida) (1959); op. 29; Lisboa, EN, 1959. V. masc., 2 v. fem., narrador/a.; *A Nau Catrineta* (bailado em 1 acto e 4 quadros) (1959); op. 30. Orq. (2, 2, 2, 2-2, 1-timb.-perc. 2, hrp., pf., cordas). Ms. autogr. em SEC [inédito]; *Quatro canções* (sobre odes de Ricardo Reis) (1959). Mz. ou Bar., orq. [inédito]; *Concerto para viola e orquestra* (1960); op. 31; Lisboa, TNSC, 1960. Orq. (2, 2, 2, 2-4, 3, 3, 1-timb., perc. 3, hrp., cordas). Ms. autogr. em SPA. PSOM, 1983; *Divertimento I* (1960); op. 32; Nápoles, Conservatório de S. Pietro a Mazella, 1961. Orq. (2, 2, 2, 2-2, 2-timb., perc. 2, cordas). Ms. na SPA. PSOM, 1983; Música orquestral e coral para o filme *O Velho e a Moça*, de Herlander Peyroteo (1960); *Triste da menina* (texto de Gil Vicente) (1960); canção do filme *O Velho e a Moça*. S, fl., hrp.; *Poema sinfónico «As ruínas do Carmo»* (1961); op. 33; Lisboa, Pavilhão dos Desportos, 1962. Orq. (2, 2, 2, 2-2, 2-timb., perc. 2, cordas). Ms. autogr. em CML; *Três esboços sinfónicos* (1962); op. 34; Lisboa, Tivoli, 1962. Orq. (3, 2, 2, 2-4, 3, 3, 1-timb., perc. 4, cel., cordas). Ms. na SPA. STR-PSOM, 1995d; IMA, 1978 [LP]; *Canção de embalar* (para a ópera em projecto *A Gaibéia*) (1963) [inédito]; *Sinfonietta* (1963); op. 35; Lisboa, Tivoli, 1963. Orq. arcos. Ms. na SPA. PSOM, 1989; Koch Schwann, 1994; *Requiem, à memória de Pedro de Freitas Branco* (1964); op. 36; Lisboa, Festival Gulbenkian, Coliseu dos Recreios, 1964. 3 S, A, T, Bar., B, SATB misto a 4 v., orq. (4, 4, 5, 4-4, 4, 3, 1-timb., perc., sistro, cel., hrp. 3, cordas). Ms. autogr. em FCG; música orquestral, coral e concreta para o filme *A Cruz de Ferro*, de Jorge Brum do Canto (1965); *Ode à música* (texto de Miguel Torga) (1965); op. 38; Lisboa, CRL, 1965. SATB a 4 v., orq. (3, 3, 3, 3-4, 3, 3, 1-timb., perc. 2, cordas). Ms. autogr. em CCM.; *Tema alentejano* (versão coreográfica) (1965); op. 37; Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1965. Ms. autogr. em SEC; *5.ª sinfonia «Virtus Lusitaniae»* (1966); op. 39; Lisboa, TNSC, 1966. Orq. (4, 4, 5, 4-6, 4, 3, 1-timb. 2, perc. 9, pf., cel., hrp. 2, cordas). MPOL-Naxos, 2001, STR-PSOM, 1995, DEC-VC, 1968 [LP]; *Encruzilhada* (bailado, arg. de F. Graça) (1967); op. 41; Lisboa, TP, 1968. Orq. (3, 3, 3, 3-4, 3, 3, 1-timb., perc. 2, cordas). Ms. autogr. em FCG. MAP, 2000; *Melodia* (1967); Lisboa, AMSC, 1967. Vl., pf. (1987; versão para vcl., pf.). Lisboa, 1998, MTECA; *Variações concertantes* (1967); op. 40; Lisboa, Festival Gulbenkian, Tivoli, 1967. Orq. arcos, hrp., 2 vl., vla., vlc. Ms. autogr. em FCG.; *Concerto para violino e violoncelo* (1968); op. 42; Lisboa, Tivoli, 1970. Orq. arcos, hrp.; *Romance para violino e piano* (1968); Vl., pf. [inédito]; *Trilogia das barcas* (ópera em 2 actos sobre textos de Gil Vicente, libreto de Maria José Braga Santos) (1968-1970); op. 43; Lisboa, Festival Gulbenkian, 1970. 20 partes (cantores e actores), duplo SATB, orq., banda sonora. Ms. autogr. em FCG.; *Canção para viola e piano* (1971). Vla., pf. [inédito]; *D. Garcia* (cantata cénica, texto de Natália Correia) (1971); op. 44; Festival de Vilar de Mouros, 1971. Instrumentos de sopro (banda), SATB misto, T, 2 S, A, 5 declamadores, intervenção coreográfica. Ms. autogr. em BGNR; *6.ª sinfonia* (1971-1972); op. 45; Lisboa, Tivoli, 1972. S, SATB misto, orq. (3, 3, 4, 3-4, 4, 3, 1-timb., perc. 4, cel., hrp. 2, cordas). Ms. na SPA. MAP, 1997; Naxos, s.d.; *3 composições corais* (poema de Calderón de la Barca: «Cantarillo»; poemas de Garcilaso de la Vega: «Hermosas ninfas» e «Oh dulces prendas») (1972); Ávila, Iglesia del Salvador, 1974. SATB misto; *Concerto para piano* (1973); op. 46; Lisboa, Teatro São Luiz, 1974. Pf., orq. (3, 3, 2, 2-4, 3, 3, 1-timb., perc. 3, cordas). Ms. na SPA; *Composições corais sobre*

clássicos castelhanos (poemas de anónimo do séc. xv: «De los álamos vengo madre», «Al alba venid buen amigo», «Al cantar de las aves», «Ay luna que reluces»; poema de Garcilaso de la Vega: «La mar em medio y tierras he dejado») (1974); op. 47; Ávila, Iglesia del Salvador, 1974. SATB a capella; S e T solo, SATB a 4, 5, 6 e 8 vozes. Ms. autogr. em FCG. NUM, 1999; 2 motetos (1975); op. 48; Cuenca, Iglesia de San Miguel, 1976. Coro a capella. Ms. autogr. em FCG.; *Adagio e scherzino, para quinteto de sopros* (1975). Quint. sopros. NUM, 1997; *Variaciones para orquestra* (1976); op. 49; Lisboa, Teatro São Luiz, 1977. Orq. (3, 3, 3, 4-4, 3, 3, 1-timb., perc. 5, hrp., cel., cordas.); *Aria II* (1977); op. 51; Madrid, 1977. Vcl., pf. Lisboa, MTECA, 1998; *Músicas para instrumentos de sopro e percussão* (1977). Banda e perc.; *Otonifonias* (1977); op. 50; Lisboa, TT, 1978. Banda. Ms. autogr. na SEC; *Divertimento II* (1978); op. 52; Lisboa, FCG, 1978. Orq. arcos. MOV, 1990; Koch Schwann, 1994; *Babel e São*, salmo 137 (1980); op. 53; Lisboa, Teatro São Luiz, 1980. Declamador, S solo, SATB, orq. (1, 2, 2, 2, 2-4, 3, 3, 1-timb., perc. 3, 1 ou 2 hrp., cordas) (existe também versão coral: *Salmo CXXXVII «Super Flumina Babilonius»*). Ms. autogr. na CML; *Cantares gallegos* — (sobre os poemas de Rosalia de Castro: «Campanas de Bastaballes», «Alô pola Mañaciña», «Paseñoño, paseñoño», «Cada Estrela o Seu Diamante», «Corre o Vento, ó Rio Pasa») (1983); op. 54. S, orq. [inédito]; *Aria a tre* (1984); op. 56; Lisboa, Instituto Alemão, 1984. Cl., vla., pf.; *As sombras* (cantata sobre poema de Teixeira de Pascoaes) (1984); op. 55; Lisboa, Teatro São Luiz, 1985. SATB misto, orq., S, Bar.; *Suite de danças* (1984); op. 57; Lisboa, FCG, 1986. Pf., vla., ob., cb. EMI, 1988; *Suite para instrumentos de metal* (1985); *Trio para piano, violino e violoncelo* (1985); op. 58; Lisboa, FCG, 1986. Pf., vl., vlc.; *Sexteto* (1986); op. 59; XI Festival do Algarve, 1986 (versão para orq. cord.). 2 vl., 2 vla., 2 vlc.; *Concerto para violoncelo e orquestra* (1987); op. 60; Lisboa, FCG, 1988. Vlc., orq. (2, 2, 2, 2-2, 2-1, 2-cordas); música para o filme *Continuum*, de Xavier Aguirre, sobre «O marinheiro» de Fernando Pessoa (1987); op. 61. Co-produção RTP-TVE.; *Aquella tarde* (poema dramático) (1988); op. 62. S, T, conj. instrumental: fl., cl., tr., perc., hrp., vl., vla., vlc.; *Improviso* (1988); op. 64; Nápoles, 1988. Cl., pf. OV, 1996; *Staccato brilhante* (1988); op. 63; Lisboa, Palácio de Queluz, 1988. Orq. Ms. na SPA. Koch Schwann, 1994; *A lá-lá de San Xoran* (poema de Juan Bautista Andrade) (s.d.) [inédito]; *Cancão* (texto do *Cancioneiro de Garcia de Resende*) (s.d.). V., vla., hrp. [inédito]; *D'alma e de quanto tiver* (poema de Luis de Camões) (s.d.) V., pf. [inédito]; *Dança* (s.d.). Vla., hrp. [inédito].

Obra musical editada: Cruz, Miguel Ivo (rev.) (1997) *Joly Braga Santos: Aria I; Tema e variações; Aria II; Melodia*. MTECA; (1953) *Miniatura [Música impressa]: para piano / Joly Braga Santos*. Lisboa: Neuparth, Valentim de Carvalho; (1961) *Concerto para viola e orquestra [Música manuscrita] / Joly Braga Santos*. Lisboa: SST; (1975) *Siciliana: para piano / Joly Braga Santos*. Lisboa: Valentim de Carvalho [3.ª ed.].

Discografia: Pereira, Silva (dir.); Orquestra Sinfónica da EN (1995/1968) *Joly Braga Santos: Sinfonia n.º 5*, op. 39, *Virtus Lusitaniae*. STR-PSOM/DEC-VC [CD/LP]; Cruz, Manuel Ivo; Maissa, Nella; Orquestra Filarmónica de Lisboa (1975) *Armando José Fernandes: Concerto em Si Bemol; Joly Braga Santos: Abertura Sinfónica n.º 3 Marcos Portugal: Il Duca di Foix (Abertura)*. TCL [LP]; Orquestra Sinfónica Portuguesa; Cassuto, Álvaro (dir.) (1995d/1978) *Three Symphonic Sketches*, op. 34 = *Três Esboços Sinfónicos*, op. 34; *Elegy to Vianna da Motta*, op. 14 = *Elegia a Vianna da Motta*, op. 14; *Symphonic Variations on a Theme From Alentejo*, op. 18 = *Variações Sinfónicas sobre Um Tema Alentejano*, op. 18. STR-PSOM/IMA [CD/LP]; Chaves, Ana

Bela (vla.); Sándor, János (dir.); Orquestra Filarmónica de Budapeste (1988/1983) *Joly Braga Santos: Divertimento n.º 1*, op. 32; *Concerto para violeta e orquestra*, op. 31. PSOM [CD/LP]; Opus Ensemble et al. (1988) *Volume III*. EMI; Kórodi, András (dir.); Orquestra Filarmónica de Budapeste (1989) *Sinfonietta, para Orquestra de Arcos*, op. 35; *Concerto em Ré, para Orquestra de Arcos*, op. 17. PSOM; Nova Filarmónia Portuguesa; Cassuto, Álvaro (dir.); Hora, Joaquim Simões da (produtor) (1990) *Música Portuguesa: Séc. XVIII-XX*. MOV; Orquestra Sinfónica de Londres; Cassuto, Álvaro (dir.) (1991) *Sinfonia n.º 3 em Dó*, op. 15 = *Symphony no. 3 in C*, op. 15. PSOM; Santos, Joly Braga (1994) *Orchestral works = Obras Orquestrais = Orchesterwerke*. Koch Schwann; Pereira, Silva (dir.); Orquestra Sinfónica da EN (1995a) *Joly Braga Santos: Sinfonia n.º 5*, op. 39, *Virtus Lusitaniae*. STR-PSOM; Santos, Joly Braga; Toth, Ibolya (1995b) *Sinfonia n.º 1 em Ré Menor*, op. 8 / *Abertura Sinfónica n.º 3*, op. 20 = *Symphony n.º 1 in D Minor*, op. 8 / *Symphonic Overture n.º 3*, op. 20. STR-PSOM; Pereira, Silva (dir.); Orquestra Sinfónica da Radiotelevisão Romena; Coro George Enescu (1995c) *Sinfonia n.º 4, em Mi Menor*, op. 16 = *Symphony n.º 4, In E Minor*, op. 16. STR-PSOM; Branco, Pedro de Freitas (dir.); Orquestra Sinfónica Nacional; Gilels, Emil (pf.) (1996) *Pedro de Freitas Branco Edition = Pedro de Freitas Branco Edição: Vol. 8*. PSOM; Ribeiro, Francisco (cl.); Canavilhas, Gabriela (pf.) (1996) *Música para Clarinete e Piano*. OV; OSP; Cassuto, Álvaro (dir.) (1997) *Joly Braga Santos: Sinfonias n.º 3 e n.º 6*. MPOL; Quinteto Solistas de Lisboa (1997) *Música de Câmara Portuguesa do Séc. XX*. NUM; Lopes, Álvaro Teixeira (pf.); Sousa, José Pereira de (vlc.) (1998) *Música Portuguesa do Séc. XX*. NUM; Gutierrez, Teresita (dir.); Coro de Câmara de Lisboa (1999) *Música Coral Portuguesa do Século XX*. NUM; Bournemouth Symphony Orchestra; Cassuto, Álvaro (dir.) (2000) *Joly Braga Santos, Symphony no. 2, Crossroads, Ballet*. MPOL; OSP; Cassuto, Álvaro (dir.) (2001) *Joly Braga Santos Sinfonias nos. 1 e 5*. MPOL-Naxos; Lisbon String Quartet (2002) *Joly Braga Santos: String Quartets nos. 1 and 2*. STR-PSOM.

Obra literária: (1942) «A música e as camadas sociais», *ArM* 325: 7-10; (1942) «Música e cultura», *ArM* 320: 1-2; (1942) «O ritmo como elemento anti-romântico», *ArM* 317: 4-6; 318: 4-6; (1943) «A música portuguesa», *ArM* 339: 2; (1944) «A música portuguesa e os seus problemas, um livro de F. Lopes-Graça», *ArM* 343: 5-7; (1944) «O problema das salas de concertos», *ArM* 345: 5-7; (1960) «Luis de Freitas Branco: Compositor», *ArM* 10: 297-301; (1961) «Um ano de música italiana em Lisboa», sep. de *Estudos Italianos em Portugal* 20; (1967) «Manuel de Falla e Pedro de Freitas Branco», *Panorama* (4.ª série) 21: 59-63; (1969) «D. João IV: Músico, um livro póstumo de Luís de Freitas Branco», *Panorama* (4.ª série) 30: 31-39; (1969) «A música em Portugal no tempo de D. Manuel I», *Panorama* (4.ª série) 32: 27-32; (1972) «Relações musicais entre Espanha e Portugal», *Panorama* (4.ª série) 41: 55-59; (1973) «La crítica musical, su perspectiva histórica y limitaciones», *Cuadernos de Actualidad Artística* 10: 25-39; (1973) «Sentidos y posturas de la crítica ante la creación musical», *Cuadernos de Actualidad Artística* 10: 193-201; (1975) «Luis de Freitas Branco: O compositor e a sua mensagem renovadora», *Col. Ar.* 23: 54-56.

Bibliografia: Ávila, Humberto d' (coord.) (1978-1980) *Catálogo geral da música portuguesa*. Lisboa: SEC-DGPC; Branco, João de Freitas (1989) «Homenagem à memória de Joly Braga Santos», *São Carlos* 9: 29-41; Id. (1995) *História da música portuguesa*. Lisboa: Europa-América; Brito, Manuel Carlos de; Cymbron, Luísa (1992) *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta; Delgado, Alexandre (2001) *A sinfonia em Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura-IPAE; Nery,

Rui Vieira; Castro, Paulo Ferreira de (1991) *História da música*. Lisboa: INCM; Pires, Filipe (1988) «Recordando Joly Braga Santos», *Autores* 125: 25-26; Santos, Piedade Braga (1999) «Mélope de Almeida Garrett, uma ópera de Joly Braga Santos», *Camões* 4: 134-142; Simões, Anabela Bravo (1999) «Joly Braga Santos: Tema e variações», *ArM* (4.ª série) 4 (14): 36-44.

ANABELA BRAVO

SANTOS, José Carlos Pereira Ary dos (n. Lisboa, 7 Dez. 1936; m. Lisboa, 18 Jan. 1984). Poeta e autor de *revista. Escreveu mais de 600 poemas destinados a intérpretes e compositores como Amália *Rodrigues, Simone de *Oliveira, *Tonicha, Alain *Oulman, Paulo de *Carvalho, Serge Reggiani e Chico Buarque, e.o. Colaborou regularmente com Carlos do *Carmo, Nuno Nazareth *Fernandes, Fernando *Tordo e P. de Carvalho, tendo contribuído para a renovação das temáticas dos textos na *música ligeira. Nascido no seio de uma família da burguesia urbana de tradições intelectuais, a morte da sua mãe foi um dos factos biográficos mais importantes na sua criação literária, que iniciou com a inclusão de poemas na *Antologia do Prémio Almeida Garrett* (1954). A saída de casa do pai ainda muito novo, em 1953, obrigou-o a ter uma série de trabalhos como forma de subsistência, tendo alguns deles funcionado posteriormente como elementos românticos de construção de identidade (nomeadamente o seu alegado trabalho como estivador). Mas foi no meio publicitário que desenvolveu a sua carreira profissional (trabalhou em sete empresas do sector desde 1958 até à sua morte), actividade onde também revelou muitas das características que se reflectem na sua biografia e na sua produção literária, centradas nas «temáticas da emoção de ter, sentir e possuir» (Bemfeita 2003: 39). Com a publicação dos seus livros da década de 60 (1963, 1964 e 1965) alcançou uma significativa atenção dos meios literários, revelando-se já no último a sua oposição ao regime. Em 1969 iniciou a sua actividade política, participando na campanha das CDE (Comissões Democráticas Eleitorais), acção que continuou mais tarde como militante do PCP, o que veio a influenciar sobremaneira a sua poesia, sobretudo através da imagética e da retórica. Participou, recitando poesia da sua autoria, em sessões de Canto Livre (organizadas no fim dos anos 60) e no I Encontro da Canção Portuguesa, que teve lugar no *Coliseu dos Recreios de Lisboa, organizado pela Casa da Im-

prensa, em 29 Mar. 1974. O seu primeiro texto editado em fonograma foi *Desfolhada* (1969), interpretado por Simone de Oliveira e concorrente ao *Festival RTP da Canção (FRTPC) de 1969. No ano seguinte conheceu N. Nazareth Fernandes no lançamento de uma campanha publicitária para a qual Fernandes havia composto a banda sonora, com letra de Ary dos Santos. Daí em diante, a sua popularidade cresceu até atingir o auge com as sucessivas apresentações como autor de letras concorrentes ao FRTPC, algumas delas vencedoras, revelando-se centrais nas carreiras dos seus intérpretes, e que vieram rapidamente a tornar-se símbolos do momento de renovação vivido no meio político, cultural e musical português. Para Ary dos Santos as letras das canções vencedoras trouxeram uma grande visibilidade pública, que aproveitava para transmitir, através dos poemas que escrevia, o seu imaginário poético e ideário político, uma vez que para ele a canção era «uma letra musicada» com fins de comunicação com o grande público (*Século Ilustrado*, 1 Mar. 1969). Quatro dessas canções venceram esse certame: *Desfolhada* (cantada por Simone de Oliveira, com música de N. Nazareth Fernandes, escrita em 1968 e reformulada em 1969, ano em que concorreu ao festival), *Menina* (cantada por Tonicha, com música de N. Nazareth Fernandes, escrita e apresentada em 1971), *Tourada* (composta e cantada por F. Tordo, escrita em 1972, concorrendo ao festival de 1973) e *Portugal no coração* (mús. de Tordo, interpretada pelo grupo Os Amigos em 1977). Além destas, escreveu a letra de canções apresentadas nas diferentes edições do Festival da Canção: «Canção de madrugada», interpretada por Hugo Maia Loureiro, música de N. Nazareth Fernandes (1970); «Palavras abertas», «Cavalo à solta» (1971); «Minha senhora das dores», «É para isto que



José Carlos Ary dos Santos. Arquivo do semanário O Avante!

vivo», «Semente», «Apenas o meu povo» (1973); «Estrela da tarde», «Novo fado alegre» (mús. de F. Tordo), as duas últimas interpretadas em 1976 por C. do Carmo; «Pela vida fora» (mús. de João Henrique, interpretado por Tonicha, em 1978). O número elevado de letras que apresentou no FRTPC levou a que os meios de comunicação social o designassem ironicamente «Festival Ary dos Santos». O seu impacto junto dos meios de comunicação e do público ficou patente pela atribuição do Prémio da Imprensa em 1970. Uma canção com letra sua e música de A. Oulman, interpretada por A. Rodrigues, obteve o Grande Prémio da Canção Discográfica de 1971, em Itália («Meu amor, meu amor», posteriormente denominada «Meu limão de amargura», por já existir uma canção registada com aquele nome). Uma colaboração de necessário destaque materializou-se nos dois fonogramas de C. do Carmo *Um Homem na Cidade* (1976) e *Um Homem no País* (1981/1982), onde todos os textos são de sua autoria com a colaboração, na composição, de P. de Carvalho, Moniz Pereira, António Victorino d'Almeida, Martinho d'Assunção, F. Tordo, José Mário Branco, Carlos Paredes, José Afonso, e.o. Com o 25 de Abril começou a produzir textos para o teatro de revista, em peças estreadas no Teatro Adoque, muitos deles em parceria com César de Oliveira, Rogério Bracinha, Francisco Nicholson, e.o., nos textos e F. Tordo, P. de Carvalho, Pedro Osório, na música, e.o. O próprio autor participou em algumas revistas declamando poemas, sendo considerado uma das «atracções». O seu trabalho enquanto autor de textos de revista também contribuiu para a renovação deste género e a captação de novos públicos (destacando-se *Uma no cravo outra na ditadura!*, 1974, *Para trás mijá a burra*, 1975, *Afinal como é*, 1975, *Em águas de bacalhau*, 1977, e *Ó da guarda!*, todas apresentadas no Teatro ABC, e *A grande cegada*, 1976, *A paródia*, 1977, e *Ó calinas, cala a boca*, 1977, apresentadas no teatro Adoque). Em 1976, juntamente com Luiz Francisco Rebello, Luís Villas-Boas, Duarte Mendonça, P. de Carvalho, Carlos Mendes e F. Tordo, participou na criação da Cooperativa Toma Lá Disco, que se propunha editar discos dos cooperantes e de «novos valores» (nomeadamente de F. Tordo, C. Mendes, Ary dos Santos, fonogramas infantis, e.o.). Por outro lado, gravou vários discos recitando poemas de sua autoria ou de outros poetas como Camões, Bocage, José Régio, bem como o *Sermão de Santo António aos peixes*, do padre António Vieira. De entre esses fonogramas, um contou com a participação de C. Paredes e Cristina Lino Pimentel e outro com A. Rodrigues e Natália Correia. Mais do que a sua produção poética,

a sua produção enquanto letrista e as suas presenças enquanto declamador trouxeram-lhe reconhecimento junto do público. A sua capacidade de redigir poemas com grande facilidade e grande qualidade imagética e rítmica, largamente influenciada pela sua própria produção visando a declamação, que facilitava a sua integração na música, contribuiu para que a colaboração do autor fosse muito procurada por compositores que normalmente lhe propunham a música sobre a qual Ary dos Santos elaborava a letra. Nos casos de colaborações mais regulares, a produção das letras era simultânea com o desenvolvimento das músicas e apenas pontualmente alguns compositores também musicaram poemas seus já publicados. O seu carácter excessivo e apaixonado, a morte precoce da sua mãe, a sua formação ideológica e empenhamento político marcaram significativamente a sua produção literária. Os seus textos, assim como as letras que escreveu para canções, são marcados por um grande recurso a metáforas, de forte teor satírico, irónico, lírico e de intervenção, recorrendo a imagens fortes (por vezes violentas, com frequentes referências carnavais e de sofrimento) e a linguagem corrente, o que contribuiu para a renovação do conteúdo das letras e do próprio repertório de canções, agora com sentidos ideológicos implícitos e reconhecida preocupação literária. Os seus poemas revelam grande preocupação com o ritmo, nomeadamente pela contínua introdução de jogos de linguagem e uma liberdade formal que facilita o seu encaixe na música. As temáticas escolhidas são as emoções, a cidade e as personagens arquetípicas de Lisboa, o amor, o trabalho, a justiça, a solidão. Muitas vezes recorreu a descrições de momentos da vida quotidiana como forma de demonstrar as suas contradições e a acção negativa de um Estado opressor. A opção por uma linguagem próxima do quotidiano deve-se a um posicionamento estético de recusa da intelectualização das estruturas da exposição e desenvolvimento do tema. Ary dos Santos tinha anunciado uma autobiografia (*Estrada da Luz*, *Rua da Saudade*) que não chegou a iniciar. Foi muitas vezes descrito por jornalistas ou críticos literários como poeta panfletário — imagem que decorre da sua actividade política e do facto de muitas das suas letras se terem tornado referência política. A sua obra literária seguiu uma trajectória claramente condicionada pela sua actividade como letrista e declamador e nunca foi tão reconhecida como a de outros autores seus contemporâneos (como Natália Correia ou Manuel Alegre, e.o.). **Obra literária:** (1952) *Asas: Poesias*. Lisboa: Tip. Castor; (1963) *Liturgia de sangue*. Lisboa: s.e.; (1964) *Tempo da lenda das amendoeiras*. Lisboa: s.e.; (1965) *Adeus, endereços*. Lisboa: s.e.; (1969) *Insofrimento in sofrimento*. Lisboa: Soc. Astória; Santos, José Carlos Ary dos; Calvet, Nuno (1970) *Fotos-Grafias*. Lisboa:

Quadrante; (1972) *Resumo*. Lisboa: Quadrante; (1975) *As portas que Abril abriu*. Lisboa: Comunicação; (1978) *O sangue das palavras*. Lisboa: Ed. Comunicação; (1984) *Vinte anos de poesia*. Lisboa: CL; (1994) *Obra poética*. Lisboa: Editorial Avante!

Bibliografia: Bemfeita, Alberto (2003) *Ary dos Santos, O homem, o poeta, o publicitário*. Lisboa: Editorial Caminho; Carvalho, Ruben (coord.) (1997/1989) *As palavras das cantigas*. Lisboa: Edições Avante!

Discografia: (1968) *Ary dos Santos Diz Poemas de Sua Autoria*. DEC-VC [EP]; (1969) *Adereços — Endereços*; Santos, Ary dos; Paredes, Carlos; Pimentel, Cristina Lima (1970) *Espiral, Op. 70*. DEC-VC [LP]; Rodrigues, Amália; Moraes, Vinicius de (2001/1970) *Amália / Vinicius*. EMI-VC/DEC-VC [CD/LP]; Muñoz, Eunice; Santos, José Carlos Ary dos (1971) *Líricas de Camões*. GDM-SST [LP]; Rodrigues, Amália; Santos, Ary dos; Correia, Natália (1971) *Cantigas d'Amigos*. COLU-VC [LP]; (1993/1971) *Ary por Si Mesmo*. STR/GDM [CD/LP]; (1994/1973) *Sermão de Sto. António aos Peixes: Padre António Vieira*. STR/GDM-SST [CD/LP]; (1974) *Poesia Política*. GDM-SST [EP]; (1975) *Homenagem ao Povo do Chile*. GDM-SST [single]; (1975) *Líricas e Satíricas — Bócase*. GDM-SST [LP]; (1975) *As Portas Que Abril Abriu*. Discófilo [single]; Santos, Ary dos; Pessoa, Joaquim (1976) *A Bandeira Comunista / Reforma Agrária*. TLD [single]; (1978) *Ary por Ary*. TLD [LP]; (1999/1980) *Ary 80*. MOV/NOVA [CD/LP]; Tordo, Fernando (1988) *O Menino Ary dos Santos*. CBS; AAVV (1994) *Canções com Aroma de Abril*. STR; AAVV (1994) *Canções com Aroma de Abril: Vol. 2*. STR; (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (s.d.) *José Régio: Poesias*. RODA [LP].

PEDRO FÉLIX

SANTOS, Mário Fernando Dias (n. Gondomar, 27 Ago. 1965). Saxofonista, flautista, clarinetista e compositor. Começou a aprender *viola de forma autodidacta. Impulsionado por Pedro *Abrunhosa, estudou Saxofone com José Menezes na Escola de Jazz do Porto (EJP) (1985-1986), tendo prosseguido a sua aprendizagem deste instrumento também como autodidacta. Participou na formação da Orquestra da EJP (1986) e integrou a Porto Blues Band (1988) e o Septeto de Jazz do Porto (1989). Desde 1991 lidera o seu próprio quarteto (Os Rapazes do Jazz), bem como o Mário Santos Ensemble. Desenvolveu actividade crescente em clubes e vários festivais de *jazz, nacionais e internacionais, com os principais músicos portugueses e ainda Zlatko Kaucic, Joe Chambers, Anthony Kerr, Pedro Sarmiento, Ramón Cardo, Thomas Walton, Diego Ebbeler, Bob Sands, François Thébèrge, Nguyen Lê, Martin France e Gerard Presencer, integrando também o Sex-



Mário Santos. Braga Jazz. 2000. Coleção de Mário Santos.

teto Mingus e Mais (de Laurent *Filipe), The Big Tree, Quinteto de Fátima Serro, Big Band do Hot Clube de Portugal ou o Sexteto de Mário *Barreiros, a Orquestra de Jazz de Matosinhos e Carlos Azevedo Ensemble [ver Carlos Azevedo]. Desenvolveu igualmente intensa actividade como instrumentista em formações da área do Porto praticantes de outros domínios musicais (P. Abrunhosa, Raul Marques, Vozes da Rádio, *Clã, Ornatos Violeta). Lecciona na EJP (desde 1988) e no Instituto Orff do Porto (desde 1993), tendo ensinado também na *Escola de Jazz do *Hot Clube de Portugal (1999) e na Oficina de Música de Aveiro (2000). Admirador de Coltrane e do jazz modal, é um dos mais criativos saxofonistas do jazz contemporâneo em Portugal. Como compositor, tende a ultrapassar na concepção das suas obras (pela alternância ou confluência entre as passagens escritas e improvisadas) esquemas mais recorrentes e previsíveis no jazz, como a tradicional fórmula tema-variações. Enquanto solista, o estilo enérgico e a emoção crescente com que constrói o seu discurso musical levam-no por vezes a justapor certos desvios politonais e até aleatórios à mera observância formal e clássica das estruturas temáticas predefinidas. **Discografia:** *Jazz como sideman:* Carlos Azevedo Ensemble (2000) *Lenda*. Cultur Porto/Público. **Outros domínios musicais:** Pedro Abrunhosa & Bandemónio (1994) *Viagens*. POLY; Vozes da Rádio (1995) *Bruxas, Heróis e Males d'Amor*. BMG; Clã (1996) *LusoQualquerCoisa*. EMI-VC; Pedro Abrunhosa & Bandemónio (1997) *F*. POLY; Raul Marques e os Amigos da Salsa (1997) *Ligações Perigosas*. POLY; AAVV (1998) *Tejo Beat*. EMI-VC/NS; Clã (1998) *Kazoo*. EMI-VC.

MANUEL JORGE VELOSO

SANTOS & PECADORES. Grupo musical formado em Cascais em 1987 constituído por Olavo Bilac (voz), António Pascoal (instrumentos de tecla), Ruy Martins (instrumentos de sopro), Pedro Cunha (bateria), Artur Santos (baixo eléctrico) e Pedro Almeida (guitarra eléctrica). Foi um dos grupos *pop-rock que maior sucesso comercial alcançou durante a segunda metade da década de 90. O grupo destacou-se pela criação musical em português baseada em modelos do *pop-rock anglo-americano, que obteve grande receptividade junto do público. A produção musical e textual dos Santos & Pecadores contou com a colaboração de Mi-

guel Ângelo e Fernando Cunha, do grupo *Delfins, tendo sido ainda influenciados por alguns grupos estrangeiros dos anos 80 (U2, Simple Minds, e.o.) e pela *música de dança da mesma época. Destaca-se nas suas composições a predominância de guitarras com distorção, o realce do baixo eléctrico, os *arranjos para grupos de metal inspirados nos estilos do *soul* e do *funk* e o timbre de voz rouco de O. Bilac, que imprime um carácter distinto ao grupo. As suas canções de forma estrófica são predominantemente em língua portuguesa e apresentam linhas melódicas compostas por motivos curtos e simples. As temáticas dos textos remetem para relações interpessoais, incidindo em temas como o amor, o ciúme e a infidelidade, uma das chaves do seu sucesso comercial. O grupo recebeu o galardão Disco de Ouro atribuído pela *Associação Fonográfica Portuguesa com os fonogramas *Onde Estás?* (1995), *Love?* (1996) e *Tu* (1997), traduzindo-se numa intensa actividade de espectáculos em Portugal. Na gravação dos seus fonogramas colaboraram enquanto produtores: F. Cunha, M. Ângelo, Rui Fadigas [VER Delfins], Mário *Barreiros, Carlos Maria *Trindade, Pedro Ayres *Magalhães, Catarina Furtado, Kika Santos, Paulo *Gonzo, e.o.

Discografia: (1995) *Onde Estás?* BMG; (1996) *Love?* UL; (1997) *Tu*. UL; (1999) *Voar*. BMG.

ANA FILIPA CARVALHO

SAPATEIA. Género coreográfico (canção dançada). Disseminada nas nove ilhas do arquipélago açoriano, integrava os *balhos, fazendo actualmente parte do repertório dos *ranchos folclóricos. É geralmente interpretada por um cantor e uma cantadeira, acompanhados com duas violas de arame [VER Violas regionais] ou, quando executadas em versões instrumentais, com três ou quatro violas de arame (Cruz 2001:198). Musicalmente semelhante à *chamarrita, caracteriza-se pelo padrão rítmico da valsa e por melodias em tonalidades maiores. Alguns dos textos aludem às condições socioeconómicas das populações ou fazem reparos mordazes. Coreograficamente é idêntica ao *vira. A ocupação espacial privilegiada é a roda, ainda que muitas sapateias se iniciem com os pares posicionados em filas e mesmo no decorrer da *dança utilizem a mesma configuração espacial para a execução dos seus passos. Interpretada em andamento lento, os movimentos que mais caracterizam a sapateia são o passo de vira arrastado e deslizado, executados enquanto os dançarinos se aproximam e se afastam do centro da roda (ou das filas), trocam de par, rodam pela direita e pela esquerda com o seu par e com o par contrário, realizando «arcos». Os braços podem oscilar lateralmente ao nível superior ou inferior, com

acompanhamento de estalinhos dos dedos e com o tronco na vertical ou inclinado à frente (no passo de vira deslizado). Tal como os demais géneros coreográficos açorianos, existem variantes do padrão-base nas várias ilhas e mesmo em lugares diferentes na mesma ilha.

Bibliografia: Andrade, Júlio (1959) *Bailhos, rodas e cantorias: Subsídios para o registo do folclore das ilhas do Faial, Pico, Flores e Corvo*. Açores: Ed. Comissão de Recolha e Divulgação do Folclore do Distrito da Horta; Câmara, José Manuel Bettencourt da (1980) *Música tradicional açoriana: A questão histórica*. Lisboa: ICLP-Ministério da Educação e Ciência; Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Fernandes, Margarida Moura (2000) *Sistematização da dança tradicional portuguesa: Classificação das variáveis coreográficas, espaço, ritmo e gestos técnicos*. Diss. de doutoramento, FMH-UTL.

Discografia: Santos, Artur (compil.) (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha Terceira: Vol. 13*. 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.) (1963) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de Santa Maria: Vol. 1, 3 e 5*. ICPD; Santos, Artur (compil.) (2001/1965) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel*. ICPD-Açor/ICPD [4 CD/10 LP].

CRISTINA BRITO DA CRUZ E MARGARIDA MOURA

SAQUE Faria Elbling, Elsa Maria (n. Amadora, 28 Mar. 1946). Cantora (soprano). Em 1958 iniciou os estudos de piano, solfejo e composição na *Academia de Amadores de Música. Em 1961 ingressou no *Conservatório Nacional, onde continuou os seus estudos de piano com Lúcio Mendes e de composição com Armando José *Fernandes e onde, aos 15 anos de idade,



Elsa Saque. 1999. Fotografia de Homem Cardoso cedida pela biografada.

começou a estudar canto com Arminda *Correia, altura em que ingressou também no Coro Vocal Feminino Harmonia. Como cantora de ópera, estreou-se no *Teatro da Trindade em 1965 (o pastor, em *Tosca*, de Puccini), onde continuou a estudar com Tomás *Alcaide, tendo permanecido como cantora residente na *Companhia Portuguesa de Ópera até 1975. A sua estreia no *Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) teria lugar no ano seguinte, interpretando o papel de Anna em *Nabucco*, de Verdi. Ainda em 1966, as suas qualidades artísticas justificaram a atribuição de uma bolsa de estudos do Instituto de Alta Cultura, para frequentar durante três anos lectivos o Centro di Avviamento al Teatro Lirico de Palermo e em Florença, estudando com Gino Becchi. Em Jan. 1967 estreou-se no Teatro Massimo de Palermo, cantando na primeira de uma série de récitas da ópera *Volo di Notte* de Dallapiccola. Foi cantora residente do TNSC (1975-1992), tendo participado em muitas óperas e interpretado vários papéis principais. É membro fundador da Ópera de Câmara do Real Theatro de Queluz e integrou o corpo docente do CN (1988-1998) e desde 1988 é docente na *Escola Superior de Música de Lisboa. Obteve vários prémios de canto nacionais e internacionais e fez parte de júris de concursos de canto, destacando-se a 50.ª edição do Concurso Internacional de Canto de Genebra (1989). Dedica-se igualmente à interpretação de oratória e de canção de câmara, actuando em Portugal e no estrangeiro, tendo apresentado primeiras audições absolutas ou em Portugal. Ao longo da sua carreira interpretou mais de 1000 récitas de ópera nos principais papéis, com destaque para: *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, e.o. Trabalhou, e.o., com os cantores Alfredo Krauss, Carl Bergonzi, Tatiana Troianos, Franco Corelli, Alain Vanzo, Álvaro *Malta, Zuleica *Saque, Fernando *Serafim, Guilherme *Kjölnner, Hugo *Casais, Eliana Cotrubas, Teresa Berganza, Peter Schreier; e com os maestros Nelo Santi, John Neshling, Jan Latham Koenig, Manuel Ivo *Cruz, Silva *Pereira, Garcia Navarro, Álvaro *Cassuto, Oliviero De Fabritis, e.o.

Bibliografia: Moreau, Mário (1995) *Cantores de ópera portugueses*. Lisboa: Livr. Bertrand.

Discografia: Salzmann, Pierre; Saque, Elsa; Bosabalian, Luisa; Gonzales, Carmen; Mitchinson, John; Malta, Álvaro; Fernandes, Cremilde Rosado; Sibertin-Blanc, Antoine; Coro e Orquestra de Câmara Gulbenkian (1970)



Zuleica Saque. Fotografia cedida pela biografia.

João de Sousa Carvalho: *Te Deum*. PM-ARC [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; Saque, Elsa; Matos, Elisabete; Afonso, Helena; Almeida, Nuno Vieira de (1994) *Depois de Tordasilhas*. NUM; Saque, Elsa; Serafim, Fernando; Guerreiro, Armando; Baian, Elisete (s.d.) *Arias de Operetas Portuguesas*. ALV [LP]; Saque, Elsa; Serafim, Fernando; Vanzeller, Madalena (s.d.) *Modinhas Portuguesas e Brasileiras dos Séculos XVIII e XIX*. EN [LP].

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO

SAQUE, Zuleica (Zuleica Maria Gomes Elbling) (n. Caldas da Rainha, 28 Ago. 1941). Cantora (soprano). Iniciou os estudos

musicais durante a adolescência, assistindo a aulas de canto de Arminda *Correia e Judith Lupi *Freire na *Academia de Amadores de Música (AAM). Em 1958, fez a sua primeira apresentação pública numa audição de alunos da AAM e no ano seguinte ingressou no coro do *Teatro Nacional de São Carlos (TNSC), estreando-se neste teatro em 1963, num papel secundário da ópera *Arabela*. Estreou-se como protagonista no TNSC na ópera *Romeu e Julieta*, a que se seguiram outros papéis principais em *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, *Carmen*, *Madama Butterfly*, *Falstaff*, *Turandot*, e.o. Em 1965 integrou a *Companhia Portuguesa de Ópera do *Teatro da Trindade (FNAT-*INATEL). Participou nas temporadas do Teatro da Trindade e do TNSC em obras como *Lucia*, *Rita*, *A arlesiana*, e.o. Em 1966, como bolseira do Instituto de Alta Cultura, partiu para Palermo, onde realizou cursos de aperfeiçoamento vocal e cénico no Centro di Avviamento al Teatro Lirico, onde estudou com Gina Cigna, Gino Becchi, Carlo Tagliabue (Técnica Vocal), Mirabelli e Carriglio (Técnica Cénica). O seu casamento com o também cantor lírico Lucciano Prati levou-a a fixar-se em Itália. A partir desta data, apresentou-se em Portugal e no estrangeiro (Itália, Espanha, França, Irlanda, Bélgica, Bulgária), em repetidas temporadas nos grandes papéis do repertório operático italiano e francês: *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *La Traviata*, *Fausto*, *Carmen*, *La Sonambula*, *La Rondine*, *Rigoletto*, *Roméo et Juliette*, *Il barbiere di Siviglia*, *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, *La Cambiale di Matrimonio*, *Suor Angelica*, *Falstaff*, *Turandot*, *Don Pasquale*. Do repertório coral sinfónico, interpretou a 9.ª *sinfonia* de Beethoven, e muitas obras do séc. xx. Foi a primeira cantora portuguesa a interpretar as *Quatro últimas canções* de Richard Strauss. Em 1970 foi-lhe atribuído o Prémio Tomás Alcaide (ex

aequo com Ana Lagoa), em 1974 foi distinguida no Festival Internacional de Fusignano com o Prémio Pentagrama d'Oro e em 1978 com o galardão Verdi d'Oro pelas suas interpretações no Festival Internacional Saga Del Melodrama de Salsomaggiore. Nos últimos anos da sua carreira, apresentou-se em toda a Itália em recitais de música de câmara e ópera em versão de concerto. Recebeu os prémios da Casa da Imprensa em 1966 e 1970.

HUGO SILVA

SARBIB. Família de músicos que desenvolvem actividades profissionais no âmbito da *música ligeira e do *jazz; constituída por Roger Sarbib e os filhos, André e Jean.

(1) **Roger Simon David** (n. Bône, Annaba, Argélia, 13 Jun. 1906; m. Vila Nova de Gaia, 8 Mar. 1993). Pianista e trompetista. Começou a estudar piano na sua terra natal. Aos 15 anos fixou-se em Paris para continuar os estudos musicais. Diplomou-se em Piano no conservatório daquela cidade, onde estudou com Lazare Levy e Falkenberg. Iniciou a actividade profissional aos 17 anos, tocando duas vezes por semana em sessões de filmes mudos num cinema local. Posteriormente integrou a orquestra de tangos de Bianco-Bachicha e com ela actuou, durante sete anos, em digressão por vários países da Europa e das Américas. De regresso a França, formou o seu primeiro *conjunto, com o qual actuou no cabaré Boeuf Sur Le Toit, no casino de La Beaulieu e no cabaré Florence (Paris), onde se manteve até 1935. Durante este período acompanhou ao piano alguns dos mais consagrados cantores da música ligeira francesa, entre os quais Charles Trenet, Tino Rossi, Maurice Chevalier e Edith Piaf. Em 1936 integrou a orquestra de dança do violinista Bernard Hilda, formação que interpretou algumas das suas composições (*J'ai de la peine, Olé, Paris, Marco Polo, Mon coeur est en exil, Oh la la*, e.o.). Com a entrada das tropas alemãs em Paris (1940) deslocou-se para Espanha com a orquestra, que actuou no clube madrilenho Passapoga e que chegou a apresentar-se no Casino de Espinho. Fixou-se no Porto em 1945 após casar com Maria de Lurdes Sequeira, brasileira de ascendência portuguesa. Até 1963 tocou e dirigiu um conjunto que actuava em *bailes e *festas acompanhando cantores, apresentando-se várias vezes, a partir de 1959, na televisão. No início da década de 60 actuou com um quinteto no Casino da Praia da Rocha e em 1963 fixou-se na Madeira, onde, até 1992, integrou grupos que actuaram em hotéis e *boîtes*, designadamente no Savoy Hotel, onde durante 15 anos actuou em duo com o baterista e cantor Tony Cruz. Pianista versátil e possuidor de uma técnica segura, tanto como acompa-

nhador como na interpretação de versões instrumentais de canções a solo. integrou no seu repertório um vasto leque de estilos, do *music-hall* aos estilos de dança em voga na primeira metade do século (especialmente o tango e o bolero), até à bossa nova e aos novos estilos do jazz usuais em contextos de «piano-bar». As suas composições e *arranjos reflectem um apurado sentido melódico e um especial cuidado na conjugação da melodia e dos *contracantos com o discurso harmónico.

Discografia: (1961) *Viela / Pepe / Nosso Concerto / Enamorada*. RT [EP]; Paula Ribas (1963) *Lisboa É Minha e Tua / Escuta Portuguesa / Ao longe a Vida Ri / Nasci para Cantar*. RT [EP]; Conjunto Roger Sarbib (1965) *Ko-Ki-Pa / Banana Boat Song / Negro Soi / Strangers in the Night*. DEC-VC [EP]; Trio Barroco (1968) *Do Vale à Montanha* [EP]; Conjunto de Roger Sarbib (1970) *Madeira Love: Roger Sarbib com Tony Cruz no Savoy Hotel* [LP].

ANTÓNIO TILLY

(2) **Jean Henri Saheb** (n. Porto, 22 Mar. 1946). Contrabaixista, compositor, arranjador e director de orquestras de *jazz. Começou a interessar-se por música por influência paterna, através da audição de fonogramas (*música erudita e jazz) e da aprendizagem do piano e da percussão. Aos 16 anos começou a aprender a tocar contrabaixo de forma autodidacta e, mais tarde, com um professor do Porto, passando a acompanhar e a participar na gravação de fonogramas de *conjuntos no âmbito da *música ligeira e do *pop-rock (Carlos *Mendes, Fernando *Tordo, Manuela Machado, Quinteto Académico, Trio Barroco — com Pedro *Osório, Status — com Rão *Kyao, e.o.). Simultaneamente formou os primeiros grupos dedicados à interpretação de repertório de sua autoria, sobretudo com influência do jazz e do rock (Albatroz, Mechanical Dreams com Kevin Hoidale, e.o.). Após um período em que exerceu actividade musical entre Paris e Lisboa, fixou definitivamente residência em Paris no início dos anos 70. Nessa cidade, estudou Contrabaixo (jazz e tradição clássica) e desenvolveu actividade no circuito local da música ligeira (George Moustaki, e.o.), do *rhythm'n blues* (Sam and Dave, Glenn Spearman, e.o. e do jazz (Steve Lacy, e.o.), inclusivamente acompanhando músicos americanos em digressão pela Europa (Archie Shepp, Cecil Taylor, Dexter Gordon, Dizzy Gillespie, Milt Jackson, e.o.). Simultaneamente, formou inúmeros conjuntos que integravam músicos como Ambrose Jackson, Alan Shorter, Bobby Few, Daunik Lazro, François Jeanneau, Joe Kelly, Kenny Clark, Mohammad Ali, Mino Cinélu, Rashied Ali, Sonny Stitt, Sunny Murray, e.o. Com o seu trio e quarteto efectuou várias digressões por França, integradas no programa da Jeunesse Musical de France. Um pouco por incentivo de Archie Shepp, começou

igualmente a leccionar Contrabaixo e Educação Musical em várias escolas. Em meados dos anos 70 transferiu-se para Nova Iorque, onde continuou a ensinar, mantendo a actividade musical, sobretudo no circuito do jazz, mas também no âmbito da composição para *cinema. Nesse período formou vários grupos para a execução das suas composições, muitas delas registadas nos inúmeros fonogramas que gravou em nome próprio (Saheb Sarbib Quartet e Quintet, e.o.) ou integrado noutras formações (Archie Shepp Quartet, e.o.). No início dos anos 80 fundou a Saheb Sarbib & His Multinational Big Band, constituída por músicos de diversas nacionalidades (Art Baron, Jack Walrath, Joe Ford, Marc Whitecage, Roy Campbell, Talib Qadir, e.o.). Esta foi, provavelmente, uma das formações por si lideradas que obteve maior visibilidade por parte dos *media*, tendo sido financiada pelo National Endowment for the Arts, em 1982, e pela CAPS — Creative Arts and Public Service, em 1983. As suas composições e arranjos revelam um domínio consistente de diferentes estilos do jazz americano (*be-bop*, *hard-bop*, *free*, e.o.) e denotam uma abertura à criatividade interpretativa dos músicos que participaram nos seus fonogramas. Estas características aplicam-se igualmente ao seu estilo interpretativo, que se distingue pelo uso da potencialidade sonora do instrumento, nomeadamente através da exploração dos seus vários registos, inclusivamente o uso de cordas duplas no acompanhamento de melodias. Nalgumas ocasiões procura utilizar padrões melódicos no desenvolvimento dos solos. Porém, as linhas melódicas que desenvolve tomam frequentemente rumos inesperados, por vezes procurando desarticular a harmonia e até mesmo o ritmo dos padrões de base (LP *Seasons*). A partir da década de 90 começou também a tocar e a compor para piano. Entre os raros trabalhos que efectuou em Portugal após a sua saída para o estrangeiro, destacam-se a participação no I *Festival Internacional de Jazz de Cascais (1971), integrado no Quarteto de Dexter Gordon (juntamente com Manuel Jorge *Veloso e Marcos Resende) e a actuação do Jean Sarbib Quartet no *Festival de Vilar de Mouros de 1982 (acompanhado por Paul Motion, bateria; Joe Ford, saxofone soprano; e Booker T., saxofone tenor), além da gravação de fonogramas com Jorge Lima *Barreto e *Telectu. Denotando uma tendência comum a alguns músicos portugueses que desenvolveram parte da actividade profissional fora do país, o assinalável sucesso que alcançou no universo francês e nova-iorquino do jazz (sobretudo até à primeira metade da década de 80) nunca foi reconhecido em Portugal, o que explica que a sua obra tenha permanecido relativamente ignorada no meio musical português ao longo do séc. xx.

Bibliografia: Barreto, Jorge Lima (1997) *Musa lusa*. Lisboa: Hugin.

Discografia: Mendes, Carlos (1968) *Verão*. PARL-VC [EP]; Mechanical Dream (1969) *Skate / Nobody Loves You When You're Down and Out*. PLD-POLY [EP]; Mendes, Carlos (1969) *Penina*. PARL-VC [single]; Machado, Manuela (1970) *Poesia e Música de Jazz*. MOV [EP]; Albatroz (1972) *It Could Happen / Sixty Years On*. ORF-AT [single]; (1974) *Evil Season*. Palm Records [LP]; (1976) *A Blessing for Joseph Dejean*. Sasa [LP]; (1976) *Live at Palais des Congrès*. Marge [LP]; (1976) *Live in Europe Vol. 1*. Sasa Music [LP]; (1976) *Live in Europe Vol. 2*. Marge [LP]; (1977) *Solos & Duets*. Sasa Music [LP]; Saheb Sarbib Quartet (1979) *UFO! Live on Tour*. Cadence Jazz Records [LP]; Sarbib, Saheb; Barreto, Jorge Lima (1979) *Encounters*. ALV-RT [LP]; Saheb Sarbib All Star Big Band (1980) *Live at the Public Theater*. Cadence Jazz Records [LP]; (1980) *Live at TNC*. Cadence Jazz Records [LP]; (1980) *Unit*. Cadence Jazz Records [LP]; Saheb Sarbib All Star Big Band (1981) *Aisha*. Cadence Jazz Records [LP]; Saheb Sarbib Quartet (1997/1981) *Seasons*. Soul Note [CD/LP]; (1982) *Jancin' at Jazzmania*. Jazzmania [LP]; Shepp, Archie (1993/1984) *Down Home New York*. Soul Note [CD/LP]; Saheb Sarbib Quintet (1985) *It Couldn't Happen Without You*. Soul Note; Telectu; Sarbib, Jean (1989) *Encounters II*. MCAN; Mendes, Carlos; Tordo, Fernando (1993) *Os Primeiros Éxitos de Carlos Mendes & Fernando Tordo*. EMI-VC; Barreto, Jorge Lima; Anar Band; Sarbib, Saheb (1995) *Jorge Lima Barreto — Anar Band — Saheb Sarbib*. Fábrica de Sons-MOV; T., Booker (1995) *Go Tell It on the Mountain*. Silkheart; AAVV (1998) *Pé de Boi: Power Samba Band*. Arkadia Jazz.

PEDRO ROXO

(3) **André Saheb** (n. Porto, 6 Mai. 1952). Pianista e compositor. Desenvolveu um percurso musical marcado pela influência do *jazz, tanto na interpretação pianística como na composição de obras instrumentais. Reconhecido pelos seus pares pelas suas qualidade interpretativas, manteve intensa actividade musical, integrando diversas formações (*conjuntos, duos, quartetos, e.o.), acompanhando intérpretes e tocando regularmente em hotéis como músico residente. O ambiente familiar foi determinante para o início da sua prática musical. Começou a tocar piano durante a infância, vindo a desenvolver uma aprendizagem modelada pela audição e experimentação musical em que privilegiou a interpretação do *pop-rock* das décadas de 60 e 70 (Chicago, Gino Vannelli, Blood Sweat & Tears, e.o.), com destaque para o repertório da editora norte-americana Motown (Otis Reading, Aretha Franklin, Stevie Wonder, Four Tops) e para os estilos da bossa nova e bossa-jazz da música brasileira de António Carlos Jobim, Zimbo Trio, Tamba Trio, Elis Regina, e.o. Simultaneamente, desenvolveu um especial interesse pelo jazz americano de Miles Davis, Keith Jarrett e Herbie Hancock. Destaca-se ainda a influência do pianista Bill Evans, que marcou definitivamente o seu estilo interpretativo e composicional. Aos 15 anos fez as suas primeiras apresentações ao público actuando em *festas e *bailes, tocando maioritariamente instrumentos electrónicos de tecla (ór-

gãos, pianos e sintetizadores). Integrou diversas formações, de que são exemplo os conjuntos portuenses Tártaros e Grupo 5 (1967-1971); com este último efectuou as primeiras gravações. Juntamente com o seu irmão Jean (baixo eléctrico), Rui Pipas (guitarra eléctrica) e Pedro Taveira (bateria) formou o grupo Albatroz (1972), dedicado à interpretação dos novos estilos do *rock* anglo-americano do momento (como os Iron Butterfly e Gentle Giant), interpretando também composições inéditas que proporcionavam momentos de improvisação, seguindo os emergentes estilos do *jazz-rock*, muito valorizados pelos músicos de então. Ainda em 1972, deparado com a necessidade de prosseguir uma carreira musical profissional, integrou o conjunto Pentágono, para o qual compôs, em parceria com Fernando Nascimento, várias canções em português e em inglês, assim como composições instrumentais inspiradas nos estilos do *rock* progressivo inglês protagonizado pelos grupos Yes, IF, e.o. Entre 1973 e 1980 sediou-se na Madeira, onde actuou em hotéis, com o grupo Pentágono e posteriormente com o conjunto Pégaso, período em que se dedicou à composição de música instrumental. Em 1980, regressado ao continente, integrou o conjunto portuense *Arte & Ofício. Em 1983, começou a actuar regularmente no Hotel Meridien (Porto) com Miguel Braga (piano) e José Rato (bateria), apresentando um repertório diversificado, privilegiando o *jazz* e a música brasileira. Neste contexto, que viria a proporcionar uma estabilidade profissional e uma maior dedicação à composição e realização de vários projectos no âmbito do *jazz*, participou em *jam sessions* com músicos estrangeiros de projecção internacional, entre os quais Chick Corea, Dave Weckl, John Patitucci, Eric Marienthal, David Clayton Thomas, Lyle Mays, Djavan, Milton Nascimento, Ivan Lins, e.o.). Em 1984 integrou o quinteto acompanhador de Paulo de *Carvalho em diversas actuações (1984-1985), prolongando esta colaboração até à década de 90. A crescente relevância da composição na sua actividade musical viria a resultar na edição de *Silêncio das Águas* (1990), o seu primeiro fonograma em nome individual, constituído inteiramente por composições instrumentais, opção que manteve no fonograma *Coisas da Noite* (1992). Formou o Quarteto André Sarbib (1991) com Sávio Araújo (saxofone), Francisco Cardoso (bateria) e Daniel Pinto (baixo eléctrico), que actuou maioritariamente em Portugal. O seu estilo composicional é enformado pela técnica instrumental e pela prática da improvisação. As melodias, de aparente simplicidade, são matizadas por um discurso harmónico envolvente que lhes confere sentidos renovados, traço fundamental no carácter expressivo da sua música.

Discografia: Os Tártaros (1967) *Magic Moment / Não Quero Ir à Tua Festa / Since I've Lost My Mine (For You) / Não Quero Nada*. RAPS [EP]; Albatroz (1972) *It Could Happen / Sixty Years On*. ORF-AT [single]; Arte & Ofício (1980) *Marijuana*. Gira [single]; Braga, Miguel (1990) *Ritual*. NUM; (1990) *Silêncio das Águas*. NUM; Braga, Miguel (1992) *Gaia*. NUM; (1993) *Coisas da Noite*. NUM; Carvalho, Paulo de (1999) *Mátia*. UNI.

ANTÓNIO TILLY

SARDINHA, José Alberto de Almeida Moraes (n. Benguela, Angola, 30 Jul. 1953). Colector de *música tradicional. Licenciou-se em Direito na FDUL (1975). Em 1969 integrou o Coro da *Juventude Musical Portuguesa (JMP), regido por Francisco d'*Orey, onde contactou com um repertório de peças populares harmonizadas por Fernando *Lopes-Graça. Em 1972 participou numa visita colectiva a Santo Aleixo da Restauração (Moura) guiada por F. d'Orey, iniciativa inspirada nas recolhas de Michel *Giacometti. Em 1974 integrou o *Almanaque, grupo que sucedeu ao Coro da JMP, no seio do qual começou a realizar recolhas de música tradicional portuguesa. Desde 1983, empreendeu um percurso individual de recolha que resultou em várias edições discográficas e num livro sobre as tradições musicais da Estremadura. Detém um arquivo sonoro pessoal de gravações de campo em vários suportes: bobinas de fita magnética (c. 240 horas), DAT (c. 120 horas) e MiniDiscs (c. 40 horas). O seu trabalho insere-se na linha de várias gerações de colectores que privilegiaram as regiões rurais e as práticas consideradas mais arcaizantes. Contribuiu para a documentação de práticas musicais rurais em todo o país (exceptuando a Madeira), com destaque para a região da Estremadura, negligenciada na literatura existente pela sua proximidade à cidade de Lisboa.

Obra literária: (2000) *Tradições musicais da Estremadura* [contém 3 CD]. Vila Verde: TRADS.

Discografia: (1982) *Recolhas Musicais de Tradição Oral*. Contralto [3 LP]; (1986) *Viola Campanica: O Outro Alentejo* [LP]; (1989) *Modas Estremenhas* [LP]; (1995) *Idanha-a-Nova: Toques e Cantares da Vila*. EMI-VC; (1997) *Portugal: Raízes Musicais*. Jornal de Notícias [6 CD]; (1998) *Sons da Tradição Rural*. DN-BMG.

ANA CRISTINA BRISSOS

SARRONCA (ronca, zorra, zabumba, zamburra, ronca-deira). *Instrumento musical do tipo membrano-fone de fricção. É constituído por uma haste em cana ou em madeira que atravessa perpendicularmente uma membrana, que por sua vez se encontra estendida na abertura de um recipiente em cerâmica ou metal, de diferentes tamanhos e formas, o qual constitui a caixa de ressonância. São também conhecidas sarroncas em que o elemento fricativo é constituído por uma corda esticada entre a membrana e um ponto fixo do instrumento, habitualmente

a caixa de ressonância. A cana ou corda é friccionada pela mão do executante, que a pressiona, apertando-a, de forma a provocar um movimento linear regular e rapidamente interrompido. Este movimento é transmitido à membrana. A variação do som é obtida exercendo maior ou menor pressão no aperto da corda ou da cana e produzindo movimentos mais ou menos rápidos. São utilizadas resina, cera ou água como elementos de contacto entre a cana e a mão do executante. São também obtidos efeitos de variação sonora agindo com outra mão sobre a membrana. O instrumentista segura o instrumento debaixo de um dos braços, em posição horizontal ou ligeiramente oblíqua em relação à horizontal. As peles utilizadas para as membranas são geralmente de ovelha, carneiro, borrego, cabrito ou coelho. É também utilizada a bexiga de porco ou de carneiro. A sarronca era utilizada sobretudo no conjunto de festividades das épocas do *Carnaval e do Natal, e em particular nas cerimónias nocturnas. Ernesto Veiga de *Oliveira (2000/1966) assinala o seu uso generalizado em todas as regiões de Portugal. Contudo, o instrumento caiu em desuso, sendo no final do séc. xx apenas utilizado por um conjunto reduzido de *ranchos folclóricos. O facto de serem referidas por E. V. de Oliveira (Id.) juntamente com outros instrumentos musicais poderá explicar a sua utilização por alguns grupos de recreação fundados no período do pós-25 de Abril de 1974.

Bibliografia: Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG; Id. (1971) *Apontamentos sobre museologia: Museus etnológicos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

SASPORTES, José Estêvão (n. Lisboa, 4 Dez. 1937). Ensaísta, pedagogo, administrador cultural e dramaturgo. Tendo iniciado, em 1958, a sua actividade jornalística no *Diário de Lisboa*, foi a partir dos anos 60 que se revelou mais claramente o seu interesse pelas artes do espectáculo, com a publicação de trabalhos de divulgação de *dança e de textos dramaturgicos, para além de traduções de obras de fic-



Sarronca de São Vicente (Elvas). Espólio Michel Giacometti no Museu da Música Portuguesa. Fotografia de A. Sequeira. Arquivo do Círculo de Leitores.

ção. Foi chefe de redacção da **Arte Musical* e do *Jornal Novo* (1975) e crítico de dança e teatro (*O Tempo e o Modo*, *Colóquio/Artes*, **Gazeta Musical*, *Seara Nova*, *Dance Magazine*, *Ballet*). Em 1970 foi autor da primeira obra panorâmica sobre a história da dança em Portugal, financiada e publicada pela *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Nos anos subsequentes, assinaria, em Portugal e no estrangeiro, sínteses de divulgação, vindo mais tarde a colaborar com António Pinto *Ribeiro na redacção de uma das publicações da Europaíia sobre dança (1991), e com Helena Coelho e Maria de Assis num estudo, publicado no âmbito da *Lisboa 94, sobre a dança teatral no séc. xx (1994). No domínio da administração cultural, sucedeu, em 1990, a Madalena de Azere do *Perdigão na direcção do *ACARTE da FCG, onde permaneceu até 1994. A par com as funções diplomáticas que desempenhou no Canadá (1965-1967), em Itália (1977-1989) e nas Nações Unidas (1989-1990), Sasportes alcançou um lugar internacionalmente reconhecido enquanto especialista e teórico da dança, tanto pela divulgação extrafronteiras da história da dança teatral portuguesa, quanto pelos estudos desenvolvidos a propósito da dança em França e em Itália. Neste ponto, há que notar a direcção da revista *La Danza Italiana*, entre 1984, data da sua fundação, e 1990, tendo sido publicados dois volumes sob o título *Quaderni della Danza Italiana*. Foi professor de História da Dança e do Teatro, Educação Estética, História da Dança Italiana, na Académie des Grands Ballets, no *Conservatório Nacional e na Universidade de Bolonha, e.o. cargos académicos, em especial o de secretário-geral da Comissão para a Reforma do Conservatório Nacional (1971-1974). Foi ministro da Cultura no XIV Governo Constitucional (2000-2001). Ver também: Políticas culturais.

Obra literária: (1962) *Situações e problemas da dança contemporânea*. Lisboa: Presença; (1970) *História da dança em Portugal*. Lisboa: FCG; (1970) «The Dance in Portugal», *Dance Perspectives* 42 (Summer); (1979) *Trajectória da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa; (1983) *Pensar a dança: A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: INCM;

(1988) *La Scoperta del Corpo: Percorsi della danza nel Novecento*. Bari-Roma: De Donato; Sasportes, José Estêvão; Coelho, Helena; Assis, Maria de (1994) *Dança-ram em Lisboa*. Lisboa: L94; Sasportes, José Estêvão; Portela, Artur; Ramos, Artur (1962) *Teatro 62*. Lisboa: Guimarães Ed.; Sasportes, José Estêvão; Ribeiro, António Pinto (1991) *História da dança*. Lisboa: INCM.

DANIEL TÉRCIO

SASSETTI (SST). 1. Geral. 2. Edição de música impressa. (i) Música ligeira. (ii) Música erudita. (iii) Didáctica ou teoria musical. 3. Edição de fonogramas. (i) Música ligeira. (ii) «Música clássica». (iii) Discos falados.

1. Geral. Loja de instrumentos musicais e partituras e editora de música impressa e fonogramas. Sassetti ou Casa Sassetti era a designação pela qual era conhecida a empresa Sassetti & C.^a (posteriormente Sassetti-Sociedade Portuguesa de Música e Som, SARL). Foi fundada em 1848 por João Baptista Sassetti (1817-1889), sediada na Rua do Carmo (Lisboa), onde permaneceu c. 100 anos. Nos anos 50 do séc. xx instalou-se na Rua Visconde Valmor e na Rua Nova do Almada, sucessivamente, tendo, nos anos 80, lojas na Rua Castilho e no Centro Comercial Amoreiras. Manteve a estrutura de empresa familiar até 1969-1970, altura em que integrou uma sociedade comercial. Começou por ser uma loja de instrumentos musicais (sobretudo pianos) nacionais e importados. Nos anos 50 do séc. xix, investiu na *edição de música impressa, constituindo então a principal actividade e razão de reconhecimento social da empresa. Destacou-se pela vasta produção

de partituras para piano ou canto e piano, de *música erudita de compositores portugueses, de obras de carácter pedagógico e de *música ligeira. No início do séc. xx era representante em Portugal da editora italiana Ricordi, servindo de intermediário no aluguer de partituras de ópera para o *Teatro Nacional de São Carlos, actividade que assegurava a viabilidade económica da empresa. Em meados do séc. xx na empresa funcionava uma escola de música denominada Viveiro Musical, cujo responsável e professor era Gonçalves Simões. Em 1970 a SST foi adquirida pela editora discográfica Guilda da Música, fundada em 1968, tendo como disco de estreia *As Barcas Novas* com música de Fernando *Lopes-Graça, sobre versos de Fiamma Hasse Paes Brandão. Em 1972 estas empresas juntaram-se às Organizações Zip-Zip, tendo-se fundido em sociedade em Ago. 1973, com a designação Sassetti — Sociedade Portuguesa de Música e Som, SARL. Sob esta configuração a maior parte do investimento da empresa passou a centrar-se na edição e venda de fonogramas. Mantiveram-se, no entanto, as edições de livros de pedagogia musical. Em Mar. 1975, a empresa passou a um regime de autogestão, tendo a produção discográfica diminuído significativamente. Em 1980, a direcção da SST foi retomada pelos proprietários e, em 1984, cedeu os direitos de parte do repertório editado à empresa e editora discográfica Strauss. **2. Edição de música impressa.** A Sassetti & C.^a, sector do grupo Sassetti dedicado à edição de música impressa, afirmou-se como uma das mais importantes editoras de música do país desde o início do séc. xx, não só pela quantidade de obras editadas, como pela continuidade do seu movimento editorial, dando sequência ao projecto iniciado em meados do séc. xix. Esse movimento editorial abrangeu vários domínios: (i) **Música ligeira.** Nestes domínios conta-se a edição dos números de sucesso do *teatro de revista, do *cinema e da *rádio. Nos autores mais representados incluem-se Alves *Coelho, Belo *Marques, Nóbrega e *Sousa, Joaquim Luís *Gomes, Tavares *Belo, Raul *Ferrão, Frederico de *Freitas, Ferrer *Trindade e António *Melo. As obras são quase exclusivamente para voz e piano, destacando-se em todas as edições o relevo dado aos intérpretes, entre os quais se podem citar *Max, Francisco *José ou Tony de *Matos, Rui de Mascarenhas, Alberto *Ribeiro ou Luís *Piçarra. Os géneros incidem sobretudo sobre o *fado, bolero, *marcha popular e outras canções. A maior parte destas obras data das décadas de 40 e de 50, contando-se por largas centenas. Estas partituras eram ilustradas por artistas plásticos como Almada Negreiros ou Stuart de Carvalhais. (ii) **Música erudita.** Nesta área predomina a



Anúncio da Casa Sassetti editado na contracapa da partitura do tango *À Média Luz*. Ilustração de Stuart de Carvalhais. Museu Nacional do Teatro.



Capa da partitura do tango Capricho. Design de Stuart de Carvalhais. Editora Sasseti, 1922. Espólio de Adelina Filipe, colecção de Bárbara Villalobos.

edição de música para piano, em segundo plano para voz e piano, e uma reduzida incidência na música para conjunto, raramente mais de dois instrumentos. Os autores mais representados são Viana da *Mota, David de *Sousa, Óscar da *Silva, Luís de Freitas *Branco, Cláudio *Carneiro, Hernâni *Torres, Eurico Tomás de *Lima ou Armando José *Fernandes, e diversos autores estrangeiros, principalmente do romantismo. **(iii) Didáctica ou teoria musical.** Inclui livros de teoria e de solfejo de Artur *Fão, bem como a «transcrição fácil» de obras para piano, revistas e dedilhadas por Campos *Coelho. A qualidade da impressão foi sempre boa, o que contrasta com a qualidade do papel, que no entanto teve a vantagem de tornar as edições mais acessíveis. A SST teve ainda a representação de casas estrangeiras, nomeadamente das que editaram compositores portugueses. **3. Edição de fonogramas.** No início dos anos 70, estando formado já o conglomerado de empresas (Guildd da Música, Sasseti e C.^a e Organizações Zip-Zip), foi iniciado um projecto de edição discográfica, pelo qual a SST se notabilizou, tornando-se uma referência no panorama das editoras do país. Este projecto compreendia três secções: **(i) Música ligeira.** Dirigida por João Viegas, nesta secção investiu-se na gravação de músicos então emergentes, destacando-se os primeiros álbuns de José Mário *Branco e de Sérgio *Godinho, bem como álbuns de Luís *Cília, José *Afonso, João *Braga, *Fausto, Júlio *Pereira, José

Jorge *Letria, *Tonicha, e.o. A proeminência de músicos manifestamente opostos ao regime anterior a 1974 pode ser um indicador do critério de selecção de artistas, tendo levado a incidentes com a PIDE e à apreensão de obras que foram retiradas da circulação comercial. **(ii) «Música clássica».** Dirigida por Mário Vieira de *Carvalho, abrangia, como produção original, música de compositores contemporâneos portugueses (p.ex. Jorge *Peixinho, Emmanuel *Nunes, Fernando *Lopes-Graça), bem como intérpretes portugueses (*Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Manuel *Moraes, Jennifer *Smith, Olga *Prats, Sequeira *Costa, Tania *Achat, José de Oliveira *Lopes, Vasco *Barbosa e Grazy Barbosa). Contratavam igualmente com editoras estrangeiras, adquirindo direitos de edição em Portugal de música erudita ocidental em geral. A maior parte da produção original desta secção transitou, ainda antes de ser publicada, para a *Portugalsom. Os lucros da empresa provinham, fundamentalmente, da venda de fonogramas de música erudita, sendo um dos projectos de maior envergadura a realização da *Antologia da Música Europeia*, concebida por António Marques de Almeida, uma série de 110 fonogramas acompanhados por uma história da música de Norbert Dufourq, incluindo um guia de audição. **(iii) Discos falados.** Secção dirigida por Alberto Ferreira, começou por editar as entrevistas realizadas por Igrejas Caeiro a intelectuais e artistas, nos anos 50 do séc. xx (Alves Redol, João Villaret, Aquilino Ribeiro, e.o.), no programa radiofónico *O Perfil do Artista* e, posteriormente, poesia recitada ou declamada (*Sermão de Santo António aos Peixes*, de padre António Vieira, dito por Ary dos *Santos; Luiz de Camões dito por Eunice Muñoz e Ary dos Santos, p.ex.). Estas gravações eram editadas com a etiqueta Guildd da Música e constituíram relativo sucesso da empresa, tendo sido utilizadas como ferramenta de ensino. No âmbito do *jazz editaram o álbum *Estilhaços*, de Steve Lacy, produzido por Manuel Jorge *Velooso, então responsável pelo acompanhamento de gravação e produção de diversos fonogramas. Com o objectivo de produzir fonogramas de boa qualidade musical e gráfica, economicamente mais acessíveis que os das demais editoras portuguesas (*Arnaldo Trindade ou *Valentim de Carvalho), a SST celebrou contratos com congêneres estrangeiras (Hungaroton, Hungria; Supraphon, Checoslováquia; Erato, França), de onde provieram grande parte das gravações de música erudita ocidental editadas pela empresa. Adquirindo matrizes de gravação cujas cópias eram feitas em Portugal, reduziam-se os custos de produção e edição. Os fonogramas produzidos de origem eram gravados em Portugal (Estúdios

de Valentim de Carvalho em Paço de Arcos, p.ex.) e por vezes no estrangeiro (Strawberry Studio em Chateau d'Hérouville perto de Paris, em Paris e em Budapeste). Diferentes etiquetas foram utilizadas, não havendo, no entanto, uma separação clara de domínios musicais no que concerne à etiquetagem. Pode, contudo, afirmar-se a predominância de música erudita e «poesia dita» sob a etiqueta Guilda da Música; de música ligeira sob a etiqueta Diapasão; e de *música tradicional sob as etiquetas Zip (ex-editora, então etiqueta da SST) e Fama. Paralelamente, a SST mantinha uma publicação distribuída gratuitamente, com o título *Diapasão*, e organizava ciclos de conferências apresentadas por personalidades como Maria Helena de *Freitas, João de Freitas *Branco, Humberto d'Ávila, Nuno *Barreiros, José *Duarte, M. V. de Carvalho, e.o.

Bibliografia: Losa, Leonor (2009) «*Nós humanizamos a indústria*»: Reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60. Diss. de mestrado, FCSH-UNL.

LEONOR LOSA (1, 3) E CATARINA LATINO (2)

SASSETTI Paes, Bernardo da Costa (n. Lisboa, 24 Jun. 1970). Pianista e compositor. Descendente de famílias de músicos (Freitas *Branco e Sassetti), iniciou estudos de piano aos nove anos, frequentando depois a *Academia de Amadores de Música. O contacto regular com seus primos, os irmãos *Moreira, aproximou-o do *jazz. Estudou com Zé *Eduardo e Horace Parlan e frequentou o *workshop* do Estoril Jazz com Sir Roland Hanna em 1990. A partir dos 18 anos tocou em concertos e *jam sessions* com o quarteto de Carlos *Martins e o Moreiras Jazztet. Acompanhou, em Portugal e noutros países, músicos como Art Farmer, Curtis Fuller, Benny Golson, Eddie Henderson, Freddie Hubbard, Steve Nelson, Andy Sheppard e Kenny Wheeler. Integrou ainda a Big Band do Hot Clube de Portugal, a United Nations Orchestra, fundada por Dizzy Gillespie e dirigida



Bernardo Sassetti. Lisboa, 1992. Fotografia de Sara Anahory cedida pelo biografado.

após a sua morte por Paquito D'Rivera, os grupos de Carlos *Barretto e Perico Sambeat, bem como o quinteto de Guy Barker. Participou na gravação do CD *What Love Is* deste trompetista inglês com a London Philharmonic Orchestra e o convidado especial Sting. Em Jul. 1993 actuou em Londres no Ronnie Scott's dirigindo o seu próprio trio, com Wayne Batchelor e Ralph Salmins e o convidado especial Peter King. A solo ou com formações que dirigiu, realizou nos anos 90 numerosas digressões pela Europa, África e EUA, tendo participado num concerto no Mainly Mozart Festival (San Diego, Califórnia), bem como em concertos na China acompanhado pela Orquestra Filarmónica de Hong Kong. No *cinema, além da participação na banda sonora de *The Talented Mr. Ripley* (1999, Anthony Minguella), compôs a música para *Facas e Anjos* (2000, Eduardo Guedes), *Aniversário* (2000, Mário Barroso), *As Terças da Bailarina Gorda* (1999, Jeanne Waltz) e *Summer Moments* (1998, Rita Ferreira) e ainda a partitura para a cópia restaurada do filme mudo *Maria do Mar* (1930, Leitão de Barros), numa encomenda do canal televisivo La Sept/Arte (2000). Inicialmente influenciado por Wynton Kelly e Herbie Hancock, cedo se revelou um músico promissor no panorama do jazz em Portugal, pela desenvoltura técnica, criatividade melódica e harmónica, polivalência rítmica e capacidade de improvisação. Aprofundando estas qualidades em vários contextos do jazz e transportando-as para outros domínios musicais com grande componente improvisada, integra nas suas composições alguns elementos de tradições musicais africanas, brasileiras e afro-cubanas. Ver também: Festival, 4.

Obra musical: *Música para trio* (1993); Lisboa, Central Tejo, ciclo Indeterminação na Música, do Renascimento ao Século XX, Central Tejo, Lisboa, 1993. Pf., cb. bat.; *Ecos de África* (Nov. 1993/Jun. 1994); Festival Jazz em Agosto, 1994. Tromp., sax. a., sax. t., fl., pf., cb., bat., perc.; *Sons do Brasil* (Set./Nov. 1994); Lisboa, Culturgest, 18 Dez. 1994. Sax. a. e t., fl., pf., cb., bat. e perc. (2); *Mundos* (Nov. 1995/Jan. 1996); Lisboa, Culturgest, 1996. Sax. a., s. e t., cl., tromp., pf., cb., bat., perc., v.; *Suite ibérica* (2000); Madrid, Out. 2000. Pf., cb., bat., sax. as. **Banda sonora:** *Aniversário* (2000) (Mário Barroso); *Facas e Anjos* (2000) (Eduardo Guedes); *Maria do Mar* (Jun./Set. 1998; Nov. 1999/Fev. 2000); Lisboa, Culturgest; Porto, Teatro Rivoli, Mar. 2000; pf., quint. sopros (fl., ob., fag., trompa), vla., perc., sax. a. e v. [banda sonora para a longa-metragem de Leitão de Barros, 1931].

Discografia: **Jazz como líder ou co-líder:** (1994) *Sassetti-Special Guest Artist: Paquito D'Rivera*. Groove-MOV; (1996) *Mundos*. EmArcy-POLY. **Jazz como sideman:** Viana, Maria (1992) *Just Friends — Entre Amigos*. Timeless [grav. 1988]; Barretto, Carlos (1994) *Impressões*. Groove-MOV; Henderson, Eddie (1994) *Encontro em Lisboa*. Groove-MOV [2 CD]; Herwig, Conrad + Trio de Bernardo Sassetti (1994) *Ao vivo no Festival de Jazz de Guimarães*. Groove-MOV [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]; Dias, Nanã Sousa (1995) *Tom Maior: Homenagem a Tom Jobim*. Groove-MOV; Moreiras' Jazztet — Hubbard, Freddie (1995) *Luandando*. Groove-MOV [grav. 1994]; Martins, Carlos (1996) *Passagem, Carlos Martins Quarteto featuring Cindy Blackman*. Enja; Barker, Guy (1997). *Timeswing*. Verve-POLY; Barker, Guy (1998) *What Love Is*. EmArcy-POLY; Barretto, Carlos (1999) *Olhar*. Up Beat Records; Martins, Carlos (1999) *Sempre*. EMI-VC. **Outros domínios musicais:** Ena Pá 2000 (1994) *És Muita Linda*. DIS; Tet Vocal (1996) *Desafinados*. EMI-VC; AAVV (1997) *Pianistas Portugueses*. BMG; AAVV (1997) *Pianistas Portugueses*. Globo; Gonzo, Paulo (1999) *Ao vivo Unplugged*. SONY [participação especial].

MANUEL JORGE VELOSO

SAUDADE. Canção dançada. Disseminada em todo o arquipélago açoriano, onde foram documentadas numerosas variantes e exemplares homónimos (Câmara 1980: 67), integrava o repertório dos *balhos (Cruz 2001: 102). É executada por um cantador, uma cantadeira ou ambos, acompanhados por duas violas de arame [VER Violas regionais] que tocam a solo no início e no fim da *canção, chegando a repetir toda a melodia cantada. Na versão instrumental, os cantadores são substituídos por uma das violas (Santos 1965). O andamento é lento, as melodias são em tonalidades menores, normalmente em ré ou em lá. No texto descreve-se o sentimento que dá nome à canção. As frases ou palavras são repetidas, por vezes quebrando os versos (também interrompidos pelos interlúdios das violas). Além da saudade, são recorrentes temáticas como o amor, a dor, a aflição e o luto, o mar e as navegações.

Bibliografia: Câmara, José Manuel Bettencourt da (1980) *Música tradicional açoriana: A questão histórica*. Lisboa: ICLP; 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.

Discografia: Santos, Artur (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha Terceira: Vol. 18*. JAH; Santos, Artur (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel*. ICPD [10 LP]; Santos, Artur (1957) *Música Popular da Ilha Terceira n.º 2. Sep. da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. JAH; 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].

CRISTINA BRITO DA CRUZ

SCHINDLER, Kurt (n. Berlim, 17 Fev. 1882; m. Nova Iorque, 16 Nov. 1935). Compositor, director de coros e de ópera e musicólogo norte-americano de origem alemã. Realizou as primeiras gravações de campo de *música tradicional em Trás-os-Montes em 1932. Iniciou os seus estudos em piano, teoria e direcção, tendo prosseguido a sua formação em musicologia na Universidade de Berlim com Carl Stumpf e Max Friedländer, o que lhe despertou o inte-



Kurt Schindler. Bennington College, Vermont, EUA, 1933. Colecção de Israel Katz.

resse pelo universo da «música folclórica», em especial pela «canção folclórica» alemã. Depois de desenvolver a sua carreira como compositor e de se ter destacado como maestro de coros e de óperas em Estugarda, Würzburg e ainda na Ópera de Berlim — onde foi assistente de Félix Mottl e Richard Strauss —, foi convidado em 1905 para dirigir a orquestra da Metropolitan Opera House de Nova Iorque, função que desempenhou até 1909. No mesmo ano fundou o MacDowell Chorus (coro feminino), que, por sugestão de Gustav Mahler, foi transformado num coro misto de 160 vozes, passando a designar-se Schola Cantorum of New York, agrupamento que dirigiu até 1926. A introdução, a partir de 1918, de música folclórica europeia (especialmente de obras corais espanholas) no repertório do Schola Cantorum mereceu-lhe a admiração e o respeito dos compositores espanhóis, expressos em 1919 numa homenagem que o Orfeó Gracienc lhe prestou em Barcelona. Aproveitou a estada de três meses para percorrer a Espanha. Em 1922 foi nomeado presidente honorário da Fiesta Musical Bienal da Catalunha e foi convidado por Manuel de Falla a assistir ao Consuro de Cante Jondo em Granada. Em 1929 (Out.-Dez.) realizou o seu primeiro trabalho de campo recolhendo canções na província de León. Em 1930 (meados de Jul. a fins de Set.) recolheu canções e melodias para dança nas províncias de Soria, Logroño e Burgos. Em 1932 (Ago.-Nov.), com

uma bolsa da Columbia University (Nova Iorque), realizou outro trabalho de campo nas províncias de Salamanca, Santander, Astúrias, Ávila, Cáceres (com Ángel del Río, Federico de Onís e Eduardo M. Torner) e em Trás-os-Montes (com Raul Teixeira e Firmino *Martins), nos concelhos de Miranda do Douro e Vinhais, onde recolheu principalmente romances e *laços. As suas recolhas foram publicadas postumamente (1991/1941), sob a coordenação de Federico de Onís. Das 987 canções coligidas, gravou 370 recorrendo a um *Fair-child recorder*. Cópias do seu espólio estão arquivadas na Fonoteca do Instituto de Filologia do Consejo Superior de Investigaciones Científicas em Madrid, representando a maior colecção de gravações de campo efectuadas em Portugal e Espanha antes da guerra civil espanhola.

Ver também: Etnomusicologia; Música tradicional.

Obra literária: (1991/1941) *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca/Nova Iorque: Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca/Hispanic Institute, Columbia University.

Bibliografia: Katz, Israel J. (1991) «Kurt Schindler: La aventura individual y colectiva de un cancionero» in Israel J. Katz; Miguel Manzano Alonso (coord.), *Kurt Schindler: Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial; Katz, Israel J.; Castro, Zília Osório de (1998) «In the Footsteps of Kurt Schindler: The Portuguese Fieldwork» in Samuel G. Armistead et al., *Cancioneiro tradicional de Trás-os-Montes*. Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

ISRAEL KATZ

SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO (SNI). 1. Geral. 2. Bailados Portugueses Verde-Gaio. 3. Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional. 4. A política dos ranchos folclóricos. 1. Geral. Organismo criado em 25 Nov. 1933 (Dec.-Lei n.º 23 054) sob a designação de Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e rebaptizado SNI em 1944 (Dec.-Lei n.º 33 545, Jan. 1944). O Estado Novo concebeu a propaganda como um instrumento-chave da sua implementação política e social. O SPN/SNI, criado na sequência da institucionalização do regime, foi um dos principais agentes dessa propaganda e o dinamizador da «Política do Espírito». Assim denominada por António Ferro — o grande mentor do SPN e seu director até 1949 —, esta política definia as grandes linhas do Estado para a cultura, tentando, por um lado, promover a criação de uma arte nacional e, por outro, fomentar as artes decorativas, ao empreender a chamada «campanha do bom gosto» através de concursos e exposições várias. Tentava, assim, criar uma imagética que se constituísse em emblema de Portugal, procurando, simultaneamente, incutir os

ideais estéticos e ideológicos do regime no quotidiano da população. Paralelamente aos produtos da «alta» cultura, também a cultura popular, sujeita a um amplo processo de depuração e recriação (Alves 1997), se converteu num material de eleição das iniciativas levadas a cabo pelo SPN. Tratava-se da fonte de inspiração privilegiada no processo de apertuguesamento das «artes», bem como do elemento central dos vários espectáculos e exposições então promovidos pelo Secretariado em Portugal e no estrangeiro. Deste modo, a «arte popular» ocupou um lugar de relevo na Exposição do Mundo Português (1940) e nas representações nacionais levadas à Exposição Internacional de Paris (1937) e à Feira Mundial de Nova Iorque (1939). Apresentados como testemunhos da atemporalidade e vitalidade de uma suposta alma nacional, os elementos do *folclore e da designada «arte popular portuguesa» tiveram um papel fulcral no âmbito de uma propaganda que fazia da afirmação nacionalista um dos principais instrumentos de celebração do regime. Os contornos da política musical deste organismo devem ser percebidos em função do projecto de encenação visual e folclorista da nação que orientou grande parte das iniciativas do Secretariado. É assim que surgem os três grandes eixos de acção do SPN/SNI no domínio da *música erudita e da *música popular portuguesa: a criação dos Bailados Portugueses *Verde-Gaio (VG) por ocasião da comemoração dos centenários (1940); a formação do Gabinete de Estudos Musicais (1942), no âmbito da remodelação da Emissora Nacional, a partir de 1941 [VER Rádio], e, na segunda metade dos anos 40, o desenvolvimento de uma política para *ranchos folclóricos (RF). 2. Bailados Portugueses Verde-Gaio. O VG foi, desde logo, a manifestação de maior peso da política musical do SPN. A par dos bailados de inspiração histórica, o Secretariado criou um repertório de pendor folclórico: *O muro de derrete* e *Ribatejo* (1940); *O homem do cravo na boca*, *A dança da menina tonta* e *Passatempo* (1941) e *Imagens da terra e do mar* (1943). A inspiração na cultura tradicional surgiu quer nas melodias, quer a nível plástico. Perante a crítica, o VG afirmava-se, aliás, mais pelos efeitos visuais criados pelas coreografias, cenários e figurinos, do que propriamente pela música. É assim que, aquando da estreia do grupo, o crítico Paulo de Brito Aranha sublinhou a «maravilha visual» do espectáculo, chamando a atenção para o papel dos artistas plásticos no êxito do mesmo. Também Francine *Benoît, n' *O Diabo* (in Santos 1999: 49), defendeu que «as primeiras, as mais absorventes preocupações do programa foram com a indumentária e com as respectivas molduras e a encenação».

Fernando *Lopes-Graça (1990/1945), em tom bastante crítico, veio declarar ser o VG (à excepção de *A dança da menina tonta*), um pretexto para uma exibição de figurinos e de «números de dança sem concatenação necessária» (Id.: 265). De acordo com o compositor, o VG seria uma arte essencialmente ornamental e decorativa, limitada ao entretenimento dos sentidos (Id.: 267-268). As deficiências apontadas por F. Lopes-Graça decorriam, contudo, menos de possíveis deslizes na execução do projecto do VG, do que da própria ideia que orientou a criação dos bailados portugueses e que fazia deste grupo um dos resultados do já mencionado desígnio de desenvolver um estilo português contemporâneo nas artes visuais. Um estilo que, segundo A. Ferro, também se deveria estender à actividade editorial, às exposições e espectáculos, ao *turismo e às artes decorativas (Ferro 1949: 25). Numa certa perspectiva, os bailados do VG estavam no mesmo plano que os mobiliários das pousadas, as mostras de arte popular, o arranjo gráfico dos roteiros turísticos ou as ilustrações da revista *Panorama*, constituindo mais uma forma de educar o gosto dos Portugueses. Simultaneamente, pretendia-se que a companhia de bailados contribuisse para a criação de uma imagética nacional: ao recriar certos aspectos da «arte popular» portuguesa, quer nas partituras encomendadas a vários compositores portugueses, quer nos cenários e figurinos criados pela equipa de artistas decoradores do SPN/SNI, o VG emergia como uma revelação do «folclore nacional» e uma bandeira de afirmação da nação (Ferro 1950a). **3. Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional.** Com a nomeação de A. Ferro como presidente da direcção da EN em 1941, abriu-se um outro campo para os usos propagandísticos da música. A «voz oficial do regime» nunca deixou de ser, no entanto, da competência do Ministério das Obras Públicas e Comunicações e a iniciativa do secretário da Propaganda Nacional acabou por limitar-se à constituição do Gabinete de Estudos Musicais (GEM), através do qual uma série de compositores e artistas conceituados, alguns com remunerações fixas e colaborando já com o VG, entraram definitivamente na órbita da acção cultural do Estado Novo (Carvalho 1993: 236). Criado em 1942, o GEM surgia com quatro secções (Ferro 1950b: 52): a primeira dedicar-se-ia à recolha da *música tradicional e à sua harmonização com vista à criação de um *Lied* português; a segunda tinha por objectivo a catalogação das obras dos antigos compositores anteriores ao séc. xx, tendo também em vista o desenvolvimento de uma música erudita contemporânea; a terceira secção encarregar-se-ia do aportunamento da *música ligeira. Através da quarta secção, por

fim, pretender-se-ia gravar e editar as obras já recolhidas ou escritas. Entre os vários objectivos assim expressos, o da nacionalização da música ligeira parece ter sido o melhor conseguido. Tentava-se, assim, substituir o peso das canções americanas, do *jazz e dos tangos (Ferro 1950b: 38), criando canções portuguesas com igual «poder de sedução». Pretendia-se, também, diminuir o espaço ocupado por certos *fados e repertório do *teatro de revista, menos consentâneos com a moral do regime. A criação de uma música ligeira nacional, supostamente inspirada no «folclore» (Id.: 100), parece ter tido êxito. Munida de composições de António de *Melo, compositor do teatro de revista, Belo *Marques, que dirigia a Orquestra Típica da EN, ou Tavares *Belo, a música ligeira foi popularizada por artistas como *Mílú, Francisco *José ou as Irmãs Meireles. António Ferro respondia assim à necessidade por ele próprio enunciada à data da sua tomada de posse como director da EN: era preciso criar vedetas da *rádio, que se tornassem uma presença fundamental no quotidiano dos radiouvintes (Id.: 20). Se acompanharmos os escritos de F. Lopes-Graça — guia indispensável para qualquer abordagem da vida musical em Portugal à época da vigência do SPN/SNI —, podemos afirmar que, quer a pesquisa da música tradicional, quer a da música antiga não foram objecto, ao longo dos anos 40 e 50, de um investimento capaz. Apesar das referências de A. Ferro, ainda em 1949, ao levantamento das partituras de compositores eruditos, levado a cabo por Filipe Rosa de *Carvalho, no âmbito do GEM, verifica-se que, em plenos anos 50, surgem vários textos de F. Lopes-Graça a denunciar, precisamente, a carência de investigação musicológica em Portugal e o insuficiente conhecimento da música portuguesa criada até princípios do século. A excepção de alguns esforços isolados, o património musical português permaneceria assim nas trevas (Lopes-Graça 1973: 23) e mesmo compositores do séc. xix, como Domingos Bomtempo, mantiveram-se quase desconhecidos (Id.: 91). Daqui resulta, igualmente, a quase inexistência de discografia da música portuguesa erudita até 1960 (Id.: 38), altura em que a *Fundação Calouste Gulbenkian lançou o primeiro volume da *Portugaliae Musica*. O panorama das iniciativas do GEM no âmbito da documentação da música tradicional é de igual teor. Aos propósitos enunciados por A. Ferro para este domínio correspondeu tão-só a publicação de dois álbuns (1944 e 1948) onde, ao todo, podemos encontrar 47 harmonizações de canções tradicionais realizadas por Luís de Freitas *Branco, Cláudio *Carneiro, Frederico de *Freitas, Jorge Croner de *Vasconcelos, Rui *Coelho, Artur *Santos, Armando José *Fernandes e Joly

Braga *Santos. Sem qualquer prefecção de ordem etnográfica ou outra, e desprovidos de um trabalho de classificação, estas partituras acabam por não alterar o costumeiro carácter fragmentário dos estudos e levantamentos folcloristas. Sete anos depois da criação do GEM, F. Lopes-Graça alertava para a urgência da «recolha sistemática por especialistas competentes da nossa música popular e a sua consequente publicação» (1989/1959: 114), referindo-se, ainda em 1951, ao estado incipiente da pesquisa sobre a canção popular portuguesa» (Id.: 149). **4. A política dos ranchos folclóricos.** A *folclorização constituiu um dos principais vectores da acção do organismo máximo de propaganda do Estado Novo. Nesta medida, também o folclore foi objecto de investimento político. Com a transformação do SPN em SNI, em 1944, criou-se uma terceira repartição que ficou incumbida, entre outras atribuições, de coligir o *cancioneiro popular português. Mas, reforçando a tendência patente na acção da EN, não foi efectuado o levantamento da canção tradicional. Uma debilidade que era, afinal, a outra face de um uso ideológico da cultura popular que a transformava essencialmente em matéria de encenação e convertia os elementos etnográficos em motivos visualmente atraentes. Neste contexto, foram os RF que se tornaram o foco da atenção do secretariado, que, também em 1944, se assumia como o organismo responsável pela sua exibição. Todavia, ao contrário do que amiúde se pensa, a acção do SNI não passou tanto pelo incentivo à criação de novos ranchos, mas por um processo de selecção dos agrupamentos já existentes. Numa altura em que tais grupos já se tinham multiplicado, muitas vezes fruto de iniciativas locais dispersas, o organismo chefiado por A. Ferro pretendia, sobretudo, estabelecer um quadro fixo de grupos folclóricos, a partir do qual pudesse mais facilmente levar o folclore a espectáculos oficiais e fazer recomendações a entidades exteriores. Com o *Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal (1938), teria havido uma primeira tentativa de constituir tal quadro, mas só em 1947, nomeadamente através de dois concursos de RF — um realizado no Porto, outro em Castelo Branco —, se procedeu à formação daquilo a que A. Ferro chamou o «mapa da música popular portuguesa» (SNI 1948: sem paginação). Se até aí a acção do SPN/SNI junto dos ranchos fora pouco sistemática, a partir da realização destes concursos o secretariado enveredou por uma intervenção mais organizada, que incluía uma prática selectiva de convites, pedidos de colaboração e ajudas várias. Conhecidos do Secretariado, escolhidos pela sua adequação aos ideais de «bom gosto» promovidos pela propaganda

de António Ferro, os grupos assim seleccionados passaram a ser regularmente convidados a participar em eventos promovidos por este organismo. A partir de meados da década de 1950, o SNI passou também a financiar a participação de grupos folclóricos nalguns festivais de folclore internacionais. Os usos do folclore por parte do SPN/SNI aqui descritos explicam-se em função de uma das principais linhas de acção deste organismo: o processo de afirmação da nação e de construção da identidade nacional através da «arte popular»; sobretudo o seu lado plástico e espectacular, o qual permitia conferir tangibilidade a uma alegada alma do povo português e, consequentemente, sugerir uma forte vitalidade da nação. Assim se justifica, quer o destaque conferido aos RF em detrimento da recolha e edição da música tradicional, quer a preferência que o grupo de bailados VG desfrutou no campo da música erudita. Na noite da sua estreia, em 1940, o director do SPN discorreu sobre a forma como o VG conferia ânimo às peças de «arte popular» expostas nos pavilhões da Exposição do Mundo Português, sublinhando o lugar central que os ornamentos de origem rural ocupavam nas coreografias e cenários dos espectáculos da companhia: «Com o Verde-Gaio começaram a animar-se, a ganhar vida e — arte, todos aqueles objectos ingénuos e familiares do Centro Regional: as flores de papel, as filigranas, as olarias, os trajes, as mantas, os chapéus festivos, os instrumentos populares, harmónios e adufes, as próprias mãos das bordadoras» (Ferro 1950a: 18). A sobrevalorização das representações visuais e das encenações folcloristas acabou, assim, por relegar outro tipo de iniciativas no campo da música para uma posição subalterna no conjunto das acções levadas a cabo pelo organismo máximo de propaganda do Estado Novo. Para além da criação do VG e das utilizações dos RF, fica apenas a promoção da música ligeira portuguesa através da EN (Lopes-Graça 1989/1959; Ferro 1950b), a estação que F. Lopes-Graça apelidava de «Music-Hall oficial» (1973: 228). Elemento da cultura de massas por excelência, a rádio foi pensada por A. Ferro como «o mais poderoso instrumento de propaganda directa que existe no nosso país» (Ferro 1950b: 19), sendo o lema da sua acção como director da estação «Alegria no recreio e na própria acção cultural. Uma doutrina, um pensamento atrás dessa alegria» (Id.: 21). Desta forma, recusa satisfazer aquilo a que chama as «exigências mediocres de certas camadas da população dos radiouvintes, que precisam de ser orientadas, ensinadas e nunca lisonjeadas nas suas baixas tendências» (Id.: 17). Mas nunca deixou de considerar que a EN servia, sobretudo, para distrair: «Sou da opinião, que a rádio,

afora certos momentos excepcionais de solenidade nacional, deve ser risonha, bem-humorada, sistematicamente alegre» (Id.: 20). A música ligeira tinha, pois, de ocupar um lugar cimeiro na EN, que, enquanto meio de comunicação de massas oficialmente controlado, constituía um instrumento privilegiado de domesticação das consciências, contenção e integração das massas e consequente sustentação do regime.

Bibliografia: Alves, Vera Marques (1997) «Os etnógrafos locais e o Secretariado da Propaganda Nacional: Um estudo de caso», *ERCEAS* 1 (2): 237-257; Carvalho, Mário Vieira de (1993) *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVII aos nossos dias*. Lisboa: INCM; Ferro, António (1949) *Artes decorativas*. Lisboa: Ed. SNI; Id. (1950a) *Bailados Portugueses «Verde-Gaio» (1940-1950)*. Lisboa: SNI; Id. (1950b) *Problemas da rádio*. Lisboa: SNI; Lopes-Graça, Fernando (1990/1945) «Bailados do Verde-Gaio» in *Talia, Euterpe & Terpsicore*. Lisboa: Caminho; Id. (1989/1959) *A música portuguesa e os seus problemas II*. Lisboa: Caminho; Id. (1973) *A música portuguesa e os seus problemas III*. Lisboa: Cosmos; Ó, Jorge Ramos do (1999) *Os anos de Ferro, o dispositivo cultural durante a «Política do Espírito»: 1933-1949*. Lisboa: Estampa; Paulo, Heloisa (1994) *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva História; Santos, Vítor Pavão dos (1999) «Uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950)» in Vítor Pavão dos Santos (coord.), *Verde-Gaio: Uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950)*. Lisboa: IPM-Museu Nacional do Teatro; SNI (1948) *Catorze anos de política do espírito*. Lisboa: SNI.

VERA MARQUES ALVES

SEGRÉIS DE LISBOA. Agrupamento de câmara especializado em música antiga, fundado em 1972, quando Manuel *Morais regressou a Portugal após ter terminado os seus estudos de

Alaúde e Prática Interpretativa na Schola Cantorum de Basileia. Veio substituir o antigo *Grupo de Música Antiga de Lisboa, convertendo-se em Portugal na principal formação verdadeiramente profissional dedicada à execução do repertório pré-romântico com recurso a instrumentos e técnicas interpretativas originais, assente numa permanente investigação. A sua formação foi evoluindo ao longo das quase três décadas de actividade, tendo vindo a incluir diversos músicos mais jovens que entretanto se foram destacando no meio musical erudito português, e variando, do mesmo modo, de acordo com os requisitos do repertório executado, que vai das cantigas trovadorescas e dos cancioneiros quinhentistas aos tons e vilancicos barrocos, às obras sacras em estilo *concertato* da segunda metade do séc. XVIII e à música de salão luso-brasileira do início do séc. XIX. Para lá do próprio M. Morais, responsável pelas escolhas de repertório e assegurando simultaneamente a direcção do conjunto e a execução dos instrumentos de corda dedilhada, entre os seus membros mais destacados devem referir-se os nomes dos cantores Jennifer *Smith, Helena *Afonso, Alexandra do Ó, Rui Taveira e António Wagner *Diniz, e ainda, na sua formação mais frequente desde meados dos anos 80, os de Pedro Couto Soares (flauta de bisel), Miguel Ivo Cruz (viola de gamba e violoncello) e Rui Paiva (cravo e órgão), sendo ainda de sublinhar a sua colaboração frequente com conjuntos vocais como o *Coro Gulbenkian, o Coro da Universidade de Salamanca ou o Coro

de Câmara de Lisboa. Os Segréis de Lisboa são o conjunto de câmara português com maior carreira internacional, tendo actuado repetidamente na maioria dos países europeus, nos EUA, no Brasil, na Índia e no Extremo Oriente, muitas vezes integrados em representações oficiais do Estado português. Possuem uma extensa discografia, com referências críticas destacadas na imprensa especializada portuguesa e estrangeira. Em 1991 foi-lhes atribuída a Medalha de Mérito Cultural da Secretaria de Estado da Cultura.

Bibliografia: Nery, Rui Vieira (1998) «Os Segréis de Lisboa e o percurso da música antiga em Portugal», *ArM* 2 (IV Série, 8/9, Jul.-Out.): 400-407.

Discografia: (1988) *Música Portuguesa Maneirista: Cancioneiro Musical de Belém*. MOV, Lux Bella; (1994) *Modinhas e Lunduns dos Séculos XVIII e XIX*. MOV, Lux Bella;



Segréis de Lisboa. Da esq. para a dir.: Miguel Ivo Cruz, Luísa Vasconcelos, Manuel Morais, António Oliveira e Silva, Alexandra do Ó e Pedro Couto Soares. Curitiba, Brasil, 1988. Fotografia da colecção de Manuel Morais.

(1994) *Música de Salão do Tempo de D. Maria I: Modinhas, Cançonetas e Instrumentais*. MOV, Lux Bella; (1994) *La Portingaloise: Música do Tempo dos Descobrimentos*. MOV, Lux Bella; (1996) *João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos e José Joaquim dos Santos: Obras Sacras*. MOV, Lux Bella; (1997) *José Joaquim dos Santos: Stabat Mater. Miserere*. MOV, Lux Bella; (1997) *Música na Corte de D. João V: Cantatas Humanas a Solo e a Duo*. MOV, Lux Bella; (1998) *Saudade, Amor e Morte nos Cancioneiros Ibéricos dos Séculos XVI e XVII*. POLY.

RUI VIEIRA NERY

SEIXOS. VER Pedrinhas

SEMBA. Termo polissémico que designa um género performativo angolano formado na região de Luanda, entre as décadas de 50 e 60 do séc. XX. O termo descreveu uma história complexa de resignificações. O etnomusicólogo Gerhard Kubik situou as suas origens no início do séc. XX, num contexto de interpretação *kimbundu* (grupo cultural e linguístico do centro do território nacional) das danças europeias de salão (Kubik 1997: 382). De acordo com fontes orais e escritas reunidas pelo autor (Kubik 1991, 1997), o termo «semba» designou originalmente uma «configuração de movimentos» ou um conjunto de «elementos mocionais» específicos que caracterizavam a prática performativa da *rebita. Nos «clubes de rebita» de Luanda do início do séc. XX, tocadores de *ngaieta* (o *harmónio ou a concertina [VER Acordeão]), de *dikanza* (o *reco-reco), de *saxi* (uma pequena cabaça com sementes no seu interior), e por vezes da garrafa (utilizada como instrumento de sopro), forneciam um acompanhamento instrumental à *dança. Os poemas interpretados constituíam, sobretudo, comentários sobre a vida social. Os dançarinos faziam um círculo do qual saíam três ou quatro homens que se dirigiam ao seu par feminino, fazendo-lhe uma vénia e, de seguida, inclinando o corpo para trás. As mulheres respondiam com o mesmo movimento. De acordo com Ana de Sousa Santos (1970: 16), esta postura corporal esteve na origem do nome «dança da umbigada», como é conhecida uma forma coreográfica semelhante no contexto brasileiro. Um dos movimentos centrais consistia numa aproximação do par que, num momento sinalizado na música, batia com os pés, tocando levemente com o abdómen, dando a impressão acústica de um choque violento (Kubik 1997: 383). Entre as décadas de 50 e 60, o termo passou a denotar um conjunto de géneros e estilos musicais populares em Angola, sobretudo no contexto colonial urbano de Luanda, circulando entre a América Latina, do Sul e a Costa Ocidental Africana, (como rumba, merengue, modinha, samba, e.o.) ou de produção *kimbundu* (*kabetula*, *kazeguta* ou *rebita*) (Moorman 2008: 8). Um movimento cultural liderado por

Carlos «Liceu» Vieira Dias e o seu grupo Ngola Ritmos preconizou a síntese de práticas expressivas *kimbundu*, do Brasil e da América Latina, num estilo musical assente na interpretação da viola, dos instrumentos de percussão e na voz, associado à emergente sensibilidade anticolonial e nacionalista angolana. Durante a década de 60, a abordagem iniciada por Ngola Ritmos, a par do crescimento da indústria fonográfica no território e da expansão de meios de divulgação da música (sobretudo estações de rádio e clubes, maioritariamente concentrados nos musseques da cidade de Luanda) (Moorman 2008), motivou a prática de músicos como Orquestra Os Jovens do Prenda, Os Kiezos, Elias Diá Kimuezo, Carlos Burity, Carlos Larmartine, Artur Nunes, e.o. Neste contexto, o termo «semba» foi crescentemente usado para designar um género performativo com traços estilísticos distintivos, em especial descrevendo com um padrão rítmico sincopado dominante, crescentemente designado de «semba». O semba compreende uma canção de dança de estrutura melódica e harmónica tonais, definida por um padrão rítmico binário sincopado, que pode ser executado num andamento lento ou rápido, com variantes que correspondem a diferentes estilos de semba, inspirados em diferentes padrões rítmicos *kimbundu* (Arriscado e Bigault 1999) ou em estilos rítmicos da América Latina e do Sul que marcaram fortemente a experiência cultural de Angola ao longo do séc. XX. O semba é definido por uma canção estrófica com refrão, que se inicia habitualmente com uma introdução instrumental, à qual se segue a canção, sendo cada uma das partes vocais intercaladas por secções instrumentais, por vezes elaboradas, onde a guitarra eléctrica, os instrumentos de tecla ou de sopro desempenham um papel destacado. Durante a década de 60, em paralelo à instrumentação acústica, generalizou-se o uso dos instrumentos eléctricos, com o baixo e a guitarra a assumirem a preponderância rítmica, harmónica e melódica. A sua prática é maioritariamente masculina, tendo existido no contexto de expansão da música popular da década de 60, intérpretes vocais femininas, ligadas aos conjuntos ou surgindo como intérpretes solo (Garda, Belita Palma, Sofia Rosa, Lurdes Van Dunem, e.o.). Após a independência nacional, a guerra civil (1975-2002) opondo duas organizações políticas, MPLA e UNITA, a primeiro controlando o poder estatal e a segunda constituindo a força rebelde, teve consequências profundas para a performance musical, motivando a migração ou exílio político de alguns músicos em Portugal e França, bem como a decadência de estruturas de gravação e edição fonográfica no país. Como resultado, uma significativa comunidade de músicos angolanos sediada na Euro-

pa, nomeadamente em Portugal, constituiu a expressão musical, nomeadamente o semba, como um significativo meio de oposição à guerra. Neste contexto destacaram-se o cantor e percussionista *Bonga e os compositores, violistas e cantores Waldemar *Bastos e Filipe Mukenga, mas igualmente músicos acompanhantes como Nanuto (instrumentos de sopro), Betinho Feijó, Carlitos Semba ou os agrupamentos *Jovens do Hungu e Semba Masters. Durante as décadas de 80 e 90, a diáspora angolana em Portugal formou as redes sociais para que músicos vivendo em Angola gravassem igualmente fonogramas comerciais num período em que o semba conheceu uma forte influência em termos de *arranjos e produção musical do *zouk das Antilhas, cuja apropriação por músicos angolanos foi designada de *kizomba. Estes géneros gravados tornaram-se centrais nas sociabilidades, nomeadamente nas «festas» da comunidade angolana em Portugal, quer no âmbito das redes de parentesco e de amizade, quer nos espaços públicos das discotecas.

Bibliografia: Arriscado, Artur; Bigault, Ariel (1999) «Angola 1972-1973» in AAVV, *Angola 70's 1972-1973*. BUDA [artigo do *booklet* que acompanha o CD]; Kubik, Gerhard (1991) «Muxima Ngola: Veränderungen und Stromungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jahrhundert» in Veit Erlmann (org.) *Populare Musik in Afrika*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz; Id. (1997) «O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o séc. XIV» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (1997) *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música*. Lisboa: D. Quixote; Moomman, Marissa (2008) *Intonations. A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Athens: Ohio University Press.

Discografia: Jovens do Hungu (1995) *Sembele*. STR; Bastos, Waldemar (1998) *Waldemar Bastos: Pretaluz Blacklight*. Luaka Bop-Warner Bros; AAVV (1999) *Angola 60's 1956-1970*. BUDA; AAVV (1999) *Angola 70's 1972-1973*. BUDA; AAVV (1999) *Angola 70's 1974-1978*. BUDA; AAVV (1999) *Angola 80's 1978-1990*. BUDA; AAVV (1999) *Angola 90's*. BUDA.

RUI CIDRA

SEMINÁRIO CONCILIAR DE BRAGA (SCB). Instituição eclesiástica de formação para o sacerdócio, onde a música ocupa um lugar importante. Fundado em 1572, o SCB foi, ao longo do séc. XX, um centro de formação de compositores, organistas e regentes de *coros. O *ensino e a prática musicais estão na linha da tradição musical que remonta ao séc. XVI, quando, em resposta às orientações do Concílio de Trento, D. Frei Bartolomeu dos Mártires criou o Seminário Conciliar. A relação do SCB com a Sé manteve-se ao longo dos séculos. Os primeiros professores do séc. XX eram igualmente subchantres (vice-mestres de capela) na Sé (dignidade do cabido que tinha o encargo da direcção do ofício coral ou entoação do canto); no final do séc. XX, o SCB continuava a

contribuir para as celebrações da catedral com coro e organista. O ensino e a prática musicais foram marcados pelo documento *Tra le Sollecitudini* (1903), de Pio X, e pela constituição litúrgica *Sacrosanctum Concilium* (1963). Entre 1908 e 1910, o SCB teve como professor Emilio Maria Knaepbel, padre do Colégio do Espírito Santo (Braga), que vinha fazendo uma divulgação entusiástica do cantochão e que influenciou Manuel *Alaio. Todavia, o ensino e a prática do canto litúrgico oficial em latim nunca foram obstáculo à criação de um repertório em português, para as devoções populares. Com a abertura da liturgia às línguas e linguagens comuns, a música não perdeu importância, mas foi redimensionada, de forma a adequar-se à participação da assembleia, superando as *missas musicalmente mais complexas. O célebre método de órgão do francês Louis Raffy, muito usado até à década de 60, foi substituído por métodos de linguagem e pedagogia mais moderna como a *Ars Organi* de Floor Peters. O reconhecimento da importância do papel da música pelas equipas de formadores e pelos próprios bispos evidenciou-se nos músicos e compositores que lá iniciaram a sua aprendizagem musical (teoria, solfejo, canto gregoriano, harmonia, piano, órgão e direcção coral): M. Alaio, António Domingues Correia (1877-1953), Alberto José Brás (1900-1976), Manuel de Faria *Borda, Benjamim *Salgado (1916-1978), Manuel *Faria, José Fernandes da *Silva, António Azevedo *Oliveira, e.o., todos padres da arquidiocese. Os compositores Amílcar Vasques *Dias e Cândido *Lima foram também estudantes no SCB. Numa linha de continuidade, apesar das actuais dificuldades inerentes ao menor número de seminaristas, a formação musical dada por A. Oliveira inclui o ensino do canto gregoriano, harmonia, canto litúrgico, polifonia, piano e órgão. Os artigos musicais da revista *Cenáculo* (1946) reflectem as prioridades daquilo que M. Faria designava «Escola de Braga», que se pode caracterizar pelos seguintes aspectos: um desejo de fidelidade ao Magistério da Igreja, a utilização do canto gregoriano, a promoção do canto litúrgico em português, a integração da *música tradicional minhota e da poesia popular, o cultivo da polifonia e a manutenção do acompanhamento a órgão.

Ver também: Ensino da música; Música religiosa.

Bibliografia: Carneiro, Álvaro (1959) «A música em Braga», *Theologica* 2: 34-41; Ferreira, António José (2001/2000) «A Igreja e a música» in Natália Correia Guedes; Manuel Braga da Cruz (coords.), *A Igreja e a cultura contemporânea*. Lisboa: UCP; Ferreira, José Augusto (1937) *História abreviada do Seminário Conciliar de Braga e das Escolas Eclesiásticas precedentes (séc. VI-séc. XX)*. Braga: Edição da Mitra Bracarense.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SEMINÁRIO MAIOR DE CRISTO-REI DOS OLIVAIS.

Instituição eclesiástica de formação para o sacerdócio, que integra o ensino e a prática musicais. Sucedendo ao Seminário Patriarcal de Santarém, cujo espólio atesta um ensino e prática musicais intensos, o Seminário dos Olivais tornou-se casa de formação para os seminaristas do curso teológico de Lisboa, aos quais se juntariam alunos do Algarve, Portalegre, Santarém e Funchal. Desempenhou um papel importante na renovação da liturgia e da música religiosa em Portugal. Na abertura do seminário, em 1931, o patriarca manifestou o desejo de que fosse ensinado o canto gregoriano à maneira do mosteiro beneditino de Solesmes. Nessa linha, o programa de estudos previu uma aula diária de canto gregoriano e o livro de canto litúrgico por excelência era o *Liber Usualis Missae et Officii*. Impresso em Tornai, Bélgica, na Desclée, tipografia da Santa Sé e da Congregação dos Ritos, tinha o canto das missas e ofícios dominicais e festivos em notação gregoriana, o que requeria um estudo do cantochão teórico. Nos anos 30-40, Pascal Piriou e Inácio Aldassoro, padres da Congregação dos Sagrados Corações, deram um valioso contributo no ensino e na direcção coral. A polifonia, executada pelo coro polifónico dos Olivais, assinalava as grandes celebrações pontificais na sé, transmitidas pela Emissora Nacional. Organizada por I. Aldassoro, a selecção de cânticos sacros *Jubilate*, essencialmente monódica, era muito usada na adoração do Santíssimo Sacramento e outras devoções. As portas do concílio, divulgaram-se rapidamente os cânticos de Manuel Luís, que, com o cônego José da Costa Ferreira, marcou a renovação litúrgico-musical incrementada pelo Concílio Vaticano II. Como não havia órgão de tubos, a aprendizagem do instrumento fazia-se no harmónio e, na frequência do Instituto Gregoriano de Lisboa, a partir dos anos 50. Apesar da modéstia gráfica, a *Novellae Olivarum* (1942) é um caso raro entre boletins de seminário, tendo contribuído para a divulgação do movimento litúrgico-musical marcado, numa primeira fase, pela restauração gregoriana de Pio X e, numa segunda fase, pela renovação conciliar da liturgia no mundo contemporâneo. O Seminário dos Olivais contribuiu para a formação musical de regentes de coros, compositores e outros músicos que exerceram uma importante actividade no domínio da música religiosa a nível local.

Ver também: Ensino da música; Música religiosa.

Bibliografia: Ferreira, António José (2000-2001) «A Igreja e a música» in Natália Correia Guedes; Manuel Braga da Cruz (coords.), *A Igreja e a cultura contemporânea*. Lisboa: UCP; Piriou, Pascal (1945) «O ensino da música sacra nos seminários», *Novellae Olivarum* 21: 8.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SEMINÁRIOS. Instituições eclesiásticas de formação para o sacerdócio que integram no seu currículo a prática e o ensino musicais. Em 1903, o documento de Pio X *Tra la Sollecitudine* (TLS) afirmava a música como parte integrante da liturgia, o gregoriano como o modelo de canto, a polifonia romana como o protótipo da polifonia eclesiástica, o órgão como o instrumento exemplar e o latim como língua litúrgica. O ensino da música tinha como objectivo responder às necessidades de uma liturgia atraente e digna e de uma evangelização eficaz. Uma sólida formação litúrgica e musical dos candidatos ao sacerdócio era indispensável para libertar a música eclesiástica da influência «da arte profana e teatral» (TLS). O contacto com a música, teórica ou prática (incluindo o canto gregoriano e o canto popular religioso), era diário, pelas próprias necessidades do culto em que o ofício divino e a missa tinham sempre canto, embora o grau de solenidade variasse. Onde houve um investimento sério na formação musical dos seminaristas, os frutos foram notórios, mesmo em dioceses com menos tradições musicais. Na Madeira, p.ex., surgiu, no primeiro quartel do séc. xx, um grupo significativo de padres-músicos a culminar uma boa formação dada pelos vicentinos Ernest Shmitz (1877-1908) e António Álvaro (1912-1923). Como aconteceu em Braga e no Funchal, e era prática corrente, o subchante (vice-mestre-de-capela) acumulava as funções de mestre-de-capela da Sé com o cargo de professor de música e canto no seminário. Em 1908, um grupo de seminaristas organizou, no Seminário Diocesano do Funchal, a colectânea *Melodias sacras*, segunda edição, c. 25 anos depois da primeira. Nos seminários portugueses passou a ensinar-se o canto gregoriano segundo a edição vaticana e foram criados coros para a execução das polifonias clássica e moderna. Alguns professores estudaram em abadias estrangeiras (Solesmes, Saint Wandrille, Silos) e alguns seminários tiveram esporadicamente aulas e conferências de especialistas estrangeiros e nacionais. Da restauração gregoriana até ao Concílio Vaticano II (1962-1965), o *Liber Usualis Missae et Officii*, em latim e com notação gregoriana, foi o livro de canto oficial. Porém, nas devoções e na própria missa, foram usados também o *Cantai ao Senhor*, *Devocionário musical*, *Jubilate: Selecção de cânticos sacros* e o *Jubilate: Antologia de cânticos religiosos*, todos com repertório monódico e bom número de cânticos gregorianos. Havia, além disso, hinários religiosos e cancioneiros profanos específicos das congregações e seminários. A partir dos anos 50, aumentou significativamente o número de colectâneas nas casas de formação para o sacerdócio. Muitos seminários das dioceses e foram

gregações religiosas fizeram a sua colectânea de cânticos, policopiada, com muitas traduções e já com novos cânticos portugueses. Nas antigas colónias, formadores empenhados na evangelização editavam repertórios plurilingues. Posteriormente, o *Cantemos todos*, o *Novo cantemos todos* e o *Canta, amigo*, *canta* iriam generalizar-se. Apesar da simpatia do magistério da Igreja pelo órgão de tubos, pouquíssimos seminários tiveram acesso ao instrumento, substituído pelo harmónio, dada a falta de organeiros e recursos económicos. Do princípio do século até à década de 60, usava-se o método e peças de harmónio e órgão do repertório erudito, do francês Louis Raffy, com grau de dificuldade progressivo, obviamente, indicações sobre o modo de executar as peças e propostas de registo. Também *Ars Organi*, do holandês Flor Peeters, foi usada e, a partir de 1974, o *Método de harmónio*, de José de Sousa Marques. A aprendizagem era feita, geralmente, sem mestre, apenas com a ajuda do método. Alguns seminários tiveram conjuntos de câmara, que, juntamente com o harmónio, acompanhavam o canto das missas mais solenes, o que obrigava a um estudo e treino amador de instrumentos de corda e sopros. A constituição *Sacrosanctum Concilium* afirmava: «Dê-se grande importância nos seminários, noviciados e casas de estudo de religiosos de ambos os sexos, bem como noutros institutos e escolas católicas, à formação e prática musical. Para o conseguir, procure-se preparar com todo o cuidado os mestres que terão a missão de ensinar a música sacra» (SC, n.º 115). Todavia, com a diminuição dos alunos, o ensino da música tornou-se mais problemático. O recurso a professores leigos de competência oficialmente reconhecida, em alguns seminários, é um elemento novo e exemplar, como acontece nos seminários maiores do Porto e de Coimbra. Houve, ao longo do século, professores importantes como José Augusto *Alegria em Évora, Carlos *Silva, em Leiria, António Ferreira dos *Santos, no Porto, António *Cartageno, em Beja, José Pedro *Martins, em Faro, Manuel *Faria, em Braga, Abílio Costa e Manuel Augusto da Silva Frade, em Coimbra. Apesar de tudo, os professores e instrumentos contribuíram para despertar o talento musical em jovens que, deixando ou seguindo a carreira eclesiástica, continuariam os estudos e se tornariam figuras notáveis da cultura musical: Amílcar Vasques *Dias, Cândido *Lima, José Maria Pedrosa Cardoso, José Manuel Bettencourt da *Câmara, Dinarte *Machado, Fernando Valente e Fernando *Lapa. Os artigos em revistas de seminário, como o *Cenáculo* (Braga), *Novellae Olivarium* (Lisboa) e *Atrium* (Porto), sobre aspectos musicais diversos, como o órgão de tu-

bos, a legislação eclesiástica sobre música ou o contributo de grandes compositores para a arte dos sons manifestam a importância dada à música. Fruto do ensino e da prática musicais nos seminários são também os agrupamentos corais de ex-seminaristas *Stella Vitae* (Lisboa, 1945) e o Coro Gregoriano do Porto (1995), com animações da liturgia, concertos e edições discográficas. Apesar da sua desorganização, os espólios musicais dos seminários são uma fonte importante para o conhecimento do ensino e da prática musicais na Igreja ao longo do séc. xx.

Bibliografia: Ferreira, António José (1997) *Música litúrgica e/ou música sacra: Critérios para uma delimitação conceptual a partir do magistério da Igreja e sua recepção em Portugal*. Diss. de mestrado, UCP.

Discografia: Minke, Christoph D.; Coro dos Alunos do Seminário Maior do Porto (1999) *Liturgia das Horas: Vésperas de Domingo (Tempo Comum)*. Pré-Seminário [Patriarcado de Lisboa: Provocações, s.d.].

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SERAFIM, Fernando Alberto Moreira (n. Alcobaca, 18 Nov. 1933). Cantor (tenor). Um dos mais destacados intérpretes do repertório lírico de compositores portugueses do séc. xx. Concluiu o Curso de Canto do *Conservatório Nacional na classe de Arminda *Correia, tendo estudado ainda com Armando José *Fernandes (Harmonia) e Maria Augusta *Barbosa (História da Música). Foi coordenador de programas na Emissora Nacional (Programa 2) entre 1962 e 1974 e membro da *Companhia Portuguesa de Ópera, entre 1963 e 1974. Bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e do Instituto de Alta Cultura, complementou a sua formação entre 1966 e 1971, primeiro em Itália (Milão) com Carla Castellani e V. Badioli, depois em Salzburgo (Akademie Mozarteum), diplomando-se em Canto na classe de Lisie Egger e em Música de Câmara na classe de Paul Von Schilawsky. No *Teatro Nacional de São Carlos (TNSC), já em situação profissional, foi cantor residente entre 1974 e 1992. No final da década de 50, conheceu Fernando *Lopes-Graça por intermédio de A. Correia (também ela uma destacada intérprete deste compositor). Passou a estudar o repertório do compositor com o próprio e, por vezes, a sua interpretação levava a que o compositor a registasse quanto à dinâmica e à agógica. A par com Dulce *Cabrita, é um dos mais importantes intérpretes da música vocal de F. Lopes-Graça, tendo sido o primeiro intérprete de mais de 100 canções do compositor, muitas das quais lhe foram dedicadas. Acompanhado ao piano por Lopes-Graça, gravou os fonogramas *As Mãos e os Frutos* e *Mar de Setembro*, com obras do compositor. Estreou-se na ópera no papel de Bastien (da ópera *Bastien und Bastienne* de Mozart). Apresentou-se no *Tea-

tro da Trindade (TT), TNSC, Teatro Tivoli (Lisboa e Porto), Fundação de Serralves, Teatro São Luiz, Sala Oval do Palácio da Bolsa, FCG, e.o. Foi um prolífico intérprete de papéis de óperas de compositores portugueses, nomeadamente: *A trilogia das barcas* de Joly Braga Santos, *O canto da ocidental praia* de António Victorino d'Almeida, *Em nome da paz* de Álvaro Cassuto e *As três máscaras* de Maria de Lourdes Martins e de outras obras com orquestra e conjuntos instrumentais de F. Lopes-Graça, J. Braga Santos, Frederico de Freitas, Ivo Cruz, Clotilde Rosa e Simão Barreto. Foi o tenor solista nas primeiras audições, em Portugal, da *Missa em si menor* de Bach (Lisboa e Porto), da ópera *Apolo e Jacinto* de Mozart (TT, Lisboa), da versão moderna da ópera *La Spinalba*, em Lisboa, da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* de Kurt Weill (TNSC), da *opereta Canção de amor* de Schubert (TT) e da *Missa* de Elvira de Freitas. Apresentou-se em recitais acompanhado por outros compositores portugueses cuja obra interpretava, como I. Cruz, Filipe de Sousa, Luís Filipe Pires, Jorge Peixinho e Cândido Lima. Na década de 80 fez duas grandes digressões na ex-União Soviética com F. Lopes-Graça, e na Roménia com Silva Pereira. No Teatro Dona Maria II participou na peça *As troianas* de Eurípides/Sartre, com música de Eduardo Paes Mamede (1996) e no TT na peça *A mãe* de Brecht. Como solista de oratória, colaborou com o Coro e Orquestra Gulbenkian, em concertos em Portugal (continente, Madeira e Açores) e no estrangeiro (Irão, Bélgica, França, Itália, Espanha, Suíça, Macau), com o Coro da Sé do Porto e outros. Colaborou frequentemente com a Companhia de Ópera de Câmara do Real Theatro de Queluz. Dedicou-se também à interpretação de música antiga, tendo integrado o grupo **Sagrés* de Lisboa (1970-1980). Com este agrupamento, apresentou-se na Índia, EUA e em Portugal (**Festival de Música da Costa do Estoril, Encontros Gulbenkian de Música Antiga, e.o.*). Na década de 80 integrou o grupo *Convivium Musicum* com as pianistas Constança Capdeville e Janine Moura, e os cantores Helena Pina Manique, Albertina Xavier (substituída por Christiane Schickert) e Orlando Worm. Na mesma década integrou o Quarteto Marcos Portugal com a cantora Elsa Saque, a cravista Madalena Vanzeller e o guitarrista Pedro Caldeira Cabral. Na década de 90 formou com D. Cabrita e José Oliveira Lopes o Trio Vocal Lopes-Graça, dedicado exclusivamente à interpretação de obras deste compositor. Realizou várias traduções e adaptações de óperas para a língua portuguesa, para o TNSC, sobretudo nas décadas de 80 e 90. Desde 1992 dedicou-se sobretudo ao ensino



Fernando Serafim. Sampetersburgo, c. 1980. Fotografia cedida pelo biografado

de canto a nível particular e em instituições como o Conservatório de Tomar, Santarém, Escola Profissional de Teatro de Cascais e **Juventude Musical Portuguesa*. Gravou com o Coro e Orquestra da FCG várias oratórias e cantatas de compositores como Charpentier, Gabrielli e Vivaldi. Foi distinguido com o 1.º Prémio do Concurso Guilhermina Suggia (1965) e o 1.º Prémio da Canção de Lisboa (1988).

Discografia: Serafim, Fernando (T); Sousa, Filipe de (pf.) (1995/1987) *Songs — Canções de Filipe de Sousa*. STR-PSOM; Serafim, Fernando (T); Sousa, Filipe de (pf.) (1995/1989) *Canções Sonnets = Sonetos de Camões*. STR-PSOM; Saque, Elsa; Serafim, Fernando; Guerreiro, Armando; Baian, Elisete (s.d.) *Arias de Operetas Portuguesas*. ALV [LP]; Saque, Elsa; Serafim, Fernando; Vanzeller, Madalena (s.d.) *Modinhas Portuguesas e Brasileiras dos Séculos XVIII e XIX*. EN [LP].

HUGO SILVA

SERAFIM DA SILVA JERÓNIMO & FILHOS. VER Fundação de Sinos de Braga — Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.

SERGEANT, Mike (James Malcolm Sergeant) (n. Stirling, Escócia, 8 Jan. 1945). Intérprete (**viola, guitarra eléctrica, instrumentos de tecla*), compositor, orquestrador, cantor e produtor de fonogramas (A&R). Passou a infância em Clydebank (perto de Glasgow). Filho de um pianista profissional (Jim Sergeant), começou a estudar piano com o pai ainda em criança. Aos nove anos ingressou na Royal Scottish Academy of Music (Glasgow), concluindo o curso de Piano em 1963. A par do ensino formal de música, iniciou uma prática musical enformada pelos emergentes estilos do *rock'n'roll* e do *blues* anglo-americanos (Ray Charles e Elvis Presley, e.o.), dedicando-se por esta via à pra-

tica da viola e da guitarra eléctrica. Aos 17 anos integrou o grupo Studio Six (guitarra eléctrica e baixo eléctrico), com o qual se apresentou, e.o. locais, no famoso bar Marquee (Londres), onde actuaram grupos como The Rolling Stones, The Who, The Yardbirds, e.o. Com o grupo Studio Six, que se dedicava maioritariamente à interpretação de versões de *blues*, efectuou várias digressões pela Europa (Dinamarca, Espanha, Itália, Portugal). No Verão de 1968, o grupo foi contratado para actuar no clube Ronda (Monte do Estoril). Com o fim do contrato e a dissolução do grupo, M. Sergeant integrou o *conjunto Quinteto Académico até meados de 1969, altura em que optou por residir em Portugal. Ainda em 1969, com Kevin Hoydale, Mário *Guia e Zé Nabo (José Eduardo Pais Rodrigues), fundou o *Objectivo, grupo com o qual colaborou, de forma intermitente, até 1972. Em 1973, por convite de José *Cid, integrou o *Quarteto 1111 e o grupo Green Windows (guitarra eléctrica, baixo eléctrico, voz), substituindo Tozé *Brito. A colaboração com J. Cid consolidou a sua integração na *indústria fonográfica e neste período integrou vários grupos acompanhadores de cantores em gravações da editora *Valentim de Carvalho. No seguimento destas colaborações, e após a saída de J. Cid do Green Windows (1975), encetou uma estreita colaboração com T. Brito, iniciada ainda nesse grupo. Entre 1974 e 1978, trabalhou para a editora *Polygram, onde, entre outras funções, foi produtor fonográfico (colaborações com *Banda do Casaco e *Tonicha, e.o.) e arranjador [VER Arranjo]. Em parceria com T. Brito formou o grupo Gemini (1976), um dos seus primeiros projectos editoriais na Polygram, e que viria a viabilizar o início da colaboração de T. Brito com a editora. Decididamente orientado para a edição fonográfica, e com a configuração de um quarteto vocal (T. Brito, M. Sergeant, Isabel Ferrão, posteriormente substituída por Fátima Padinha e Teresa Miguel), o repertório do Gemini prosseguiu a linha estilística do Green Windows, apresentando-se em espectáculos com o acompanhamento musical previamente gravado. Os dois LP do Gemini, *Pensando em Ti* (1977) e *Dai Li Dou* (1978), constituíram dos maiores êxitos comerciais da indústria fonográfica de então, para o que contribuiu o 1.º Prémio do *Festival RTP da Canção (FRTPC) de 1978 (*Dai li dou*; let. Carlos Quintas; mús. Vítor Mamede). Com o final do grupo Gemini (1979), M. Sergeant continuou a compor para vários grupos e intérpretes, entre os quais se destacaram várias canções para o grupo *Doce — mantendo a actividade de orquestrador e a de director de orquestra em várias canções concorrentes ao FRTPC (1979-1983, 1993 e 1997), especialmente para composições de T. Brito e

J. Cid. Destas destacaram-se as canções vencedoras *Um grande, grande amor* (let. e mús. José Cid; 1980), que orquestrou, e *Esta balada que te dou* (let. e mús. Armando Gama), na qual dirigiu a orquestra. Enquanto instrumentista destacam-se as suas participações nos LP *Blackground* (*Duo Ouro Negro e Objectivo, 1972), *Onde, quando, como, porquê Cantamos Pessoas Vivas* (baixo eléctrico) (J. Cid, 1974) e *10 000 Anos depois entre Vénus e Marte* (guitarra eléctrica e guitarra de 12 cordas) (J. Cid, 1978), fonogramas marcantes no universo do *pop-rock em Portugal. Desde a década de 90 integra o grupo acompanhador de J. Cid em espectáculos no país e no estrangeiro.

ANTÓNIO TILLY E HUGO SILVA

SÉRGIO Correia Ferrão, **António** (n. Benguela, Angola, 14 Jan. 1950; m. Lisboa, 31 Out. 2009). Autor de programas de *rádio e divulgador. Destacou-se enquanto divulgador de estilos da *música popular pouco conhecidos no país, sobretudo no domínio do *pop-rock, o que lhe trouxe o reconhecimento do público, dos profissionais de meios de comunicação social e dos músicos. Este reconhecimento deveu-se, sobretudo, ao seu trabalho na realização e apresentação do programa *Som da Frente*, emitido pela Rádio Comercial (RC) entre 1982 e 1993. Iniciou uma carreira na rádio em 1967, fazendo «serviços de continuidade» em programas comerciais na RC. Estreou-se na realização com o programa *Rotação* (1976), iniciando um espaço amplo de divulgação de músicos na altura considerados «marginais» (Frank Zappa, Captain Beefheart, e.o.). Entre 1980 e 1982 realizou o programa *Rolls-Rock* na RC, iniciando a divulgação em Portugal de *pop-rock* considerado «alternativo», associado ao meio das editoras independentes na Grã-Bretanha e nos EUA. No último ano iniciaram-se as emissões de *Som da Frente* na mesma rádio. O impacto deste programa, transmitido diariamente, deveu-se à divulgação do chamado «rock alternativo» numa altura em que o acesso aos intérpretes desse domínio da música popular era escasso e muito condicionado pelo circuito de importação de discos no país. A agilidade na divulgação e a própria apetência do público por essa área contribuíram para o sucesso do programa. A criação da «lista rebelde», definida como um «anti-top» composto por canções, intérpretes e grupos que não figuravam nos *tops* de vendas nacionais, constituiu outro momento-chave para a projecção do programa, sendo apresentado semanalmente no periódico **Blitz*. Durante esse período, A. Sérgio realizou também *Lança-Chamas* (RC, 1983-1993), dedicado ao *heavy metal, que mais tarde transitou para a Rádio Energia (1994-1997) e, com Ana Cristina Ferrão, co-

-realizou *Loiras, Ruivas e Morenas* (RC, 1983-1985). Após *Som da Frente*, realizou também *O Grande Delta* (1993-1997), na recém-criada XFM. Regressou à RC em 1997 para realizar *A Hora do Lobo* (desde 1997), com renovada incidência em estilos musicais experimentais (estilos da *música de dança, *jazz, e.o.) e na *world music, num formato que incluía actuações de músicos em estúdio. Para além da realização em rádio, teve uma experiência na edição e produção executiva de fonogramas, como o LP *Música Moderna*, do grupo Corpo Diplomático (Nova, 1979), os singles *Sémen / Quero Mais* (Rotação, 1982), *Toca e Foge / Papá Deixa lá* (Rotação, 1982) e do LP *78/82* (Rotação, 1982), dos *Xutos & Pontapés.

PEDRO NUNES

SÉRGIO de Matos Azevedo, **Octávio** (n. Viseu, 15 Ago. 1937). Guitarrista e compositor. Aos 13 anos tomou contacto com a *canção de Coimbra através da *rádio (sobretudo a Emissora Nacional) e das serenatas a que assistia. Aprendeu a tocar *guitarra de forma autodidacta, através da audição de fonogramas (sobretudo de Artur *Paredes) e, com um grupo de amigos, começou a realizar serenatas em Viseu. Estudou Ciências Físico-Químicas (1957-1965) na Faculdade de Ciências da *Universidade de Coimbra e, após ter interrompido o curso para cumprir o serviço militar (1960-1963), finalizou-o na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Enquanto estudante em Coimbra, integrou inicialmente um grupo com David Leandro (guitarra) e José *Niza (*viola). Posteriormente integrou formações com vários guitarristas, violistas e cantores da tradição coimbrã (Adriano Correia de *Oliveira, António *Bernardino, António *Portugal, Jorge *Gomes, Rui *Pato, e.o.). O seu estilo interpretativo foi marcado pelo contacto com guitarristas como António *Brojo, A. Portugal e, sobretudo, Carlos *Paredes, com quem adquiriu uma perspectiva mais alargada das potencialidades da guitarra. Ainda durante o período universitário, começou a desenvolver interesse pela *música erudita (através da audição de fonogramas), o que se reflectiu nas obras para guitarra que compôs a partir dessa época, apesar de só a partir dos anos 70 ter recebido alguma aprendizagem formal na *Academia de Amadores de Música, onde estudou Viola com Piñero *Nagy e Harmonia com Francine *Benoît. Algumas das suas composições foram registadas em fonogramas de vários cantores (Janita *Salomé, José *Afonso, José *Mesquita, e.o.) ou em nome próprio (1981). Foi músico acompanhador de A. Paredes nos últimos dois anos da sua vida (1979-1980) e, ao longo de 15 anos, mante-

ve uma actividade regular com um grupo de canção de Coimbra, constituído por Durval *Moreirinhas, Armando Silva Marta e A. Bernardino, até à morte deste último (1996). Desde 1987, é guitarrista do Coro dos Antigos Orfeonistas, tendo actuado com esta formação na África do Sul, Argentina, Brasil, Cabo Verde, Canadá, EUA e Macau. Mostrando dominar a tradição musical coimbrã, as suas interpretações são marcadas pelo uso de elementos melódicos da *música tradicional de várias regiões do país e pelo respeito pelas técnicas de acompanhamento da canção de Coimbra (suporte e complemento à interpretação vocal), mas complementando-as e enriquecendo-as com linhas melódicas menos comuns neste domínio musical. A interpretação de composições solistas ou de peças de sua autoria é por sua vez marcada pelo virtuosismo e pela procura de soluções musicais menos frequentes na tradição guitarrística de Coimbra, sobretudo patente em algumas progressões harmónicas. O interesse pela guitarra e pela música erudita foi continuado pelo seu filho, António Sérgio, que, após ter acompanhado o pai enquanto violista, enveredou pela carreira de compositor de música erudita, adoptando o nome de Sérgio *Azevedo.

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

Discografia: Pereira, Rui Gomes (1980) *Fados de Coimbra*. R&R [LP]; Salomé, Janita (1993/1980) *Melro*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Afonso, Zeca (1996/1981) *Fados de Coimbra e Outras Canções*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Sérgio, Octávio (1981) *Guitarra Portuguesa: Raízes de Coimbra*. [LP]; Afonso, Zeca (1983) *Ao vivo no Coliseu*. DIAP-SST [LP]; Vinagre, Frederico (1984) *Fados de Coimbra*. Musicorde/MTS; Mesquita, José; Sérgio, Octávio; Sérgio, António; Moreirinhas, Durval (1987) *Ecos da Canção Coimbrã*. POLY; Vinagre, Frederico (1987) *Temas de Coimbra*. MTS.

PEDRO ROXO

SÉRIO. Dança tradicional da ilha do Porto Santo (Madeira), no final do século executada apenas pelo grupo folclórico desta ilha. Trata-se de uma variante da *mourisca madeirense, com uma letra própria. Os habitantes da ilha consideravam o sério a dança da classe mais abastada da ilha, por contraposição à *meia-volta ou ao baile do ladrão, que associavam às classes populares. Em compasso binário composto, a melodia é de carácter tonal, tendo um acompanhamento harmónico limitado à alternância da tónica e da dominante. A letra é fixa, alternando quadra com refrão. As quadras são entoadas alternadamente por uma mulher e por um homem, sendo o refrão cantado em coro.

Bibliografia: Torres, Jorge (1994) «O Grupo Folclórico do Porto Santo», *Revista Xarabanda* 6: 56-59.

Discografia: Grupo de Folclore do Porto Santo (1995) *Danças e Cantares da Ilha Dourada*. Bis-Bis.

JORGE TORRES E RUI CAMACHO

SERÕES PARA TRABALHADORES (ST). Espectáculos criados pela *FNAT com a colaboração da Emissora Nacional, em 1941. Transmitidos radiofonicamente, o primeiro realizou-se no dia 16 de Maio na Fábrica de Loijas de Sacavém, embora futuramente se realizassem, na sua maioria, no Ginásio do Liceu Camões. A iniciativa da FNAT correspondia ao objectivo, inscrito no âmbito das suas funções de regulação social, de ocupar os tempos livres dos trabalhadores portugueses, especialmente os que se encontravam em meio urbano. Os ST foram um eixo fundamental da acção cultural da instituição. Os espectáculos, que contaram desde o início com a colaboração regular da Orquestra Ligeira, com direcção de Tavares *Belo, Orquestra Típica Portuguesa, Coro Feminino e Quartetos Vocais dirigidos por Belo *Marques, Orquestra Sinfónica Popular, com direcção de Venceslau *Pinto ou Frederico de *Freitas; e, com pouca regularidade, da Orquestra Sinfónica Nacional integrada na Emissora Nacional (desde 1976, *Orquestra Sinfónica da RDP), ensaiavam uma ligação entre uma dimensão erudita, com intenção educativa, e expressões mais populares. Neste sentido, os ST eram divididos em três partes: a cultural, com a interpretação de pequenas peças sinfónicas; a recreativa, com repertório ligeiro ou folclórico, e uma terceira parte dedicada às variedades, com a participação de cançonetistas, artistas de *rádio e actores de teatro. Esta última parte serviu também como palco para o

lançamento de diversos cantores do Centro de Preparação de Artistas, fundado em 1947 por Mota Pereira. Participavam ainda, sobretudo a partir dos anos 50, *tunas e *ranchos folclóricos (AAVV 1945: 104). A concepção prévia do espectáculo era adaptável aos intérpretes, ao público e ao espaço existente. A popularidade dos espectáculos atingiu o seu auge na década de 60. Já o *Relatório de actividade e contas* da FNAT relativo ao ano de 1959 afirmava: «É uma das actividades mais antigas da FNAT e, apesar disso, é aquela que ainda hoje mantém um grande interesse nas massas trabalhadoras, não só para aqueles que directamente assistem aos espectáculos, mas também para todos os outros milhares de ouvintes que, por toda a parte, no país e no estrangeiro, não deixam de sintonizar os seus aparelhos para a Emissora Nacional de Radiodifusão nos dias destas realizações» (AAVV 1959-1960: 9). A centralização inicial dos ST em Lisboa deu lugar a uma distribuição regional que incidia fortemente no Porto, mas também em Évora, Coimbra, Braga, Portalegre, Setúbal e Santarém. É no âmbito desta descentralização que, em 1945, foi criada a orquestra popular da FNAT no Porto, dirigida por Raul de Lemos, em 1946 a orquestra Sinfónica Popular da FNAT e respectivo Orfeão, com a direcção artística de Dias Pombo. Ainda nos anos 40, existe, associado aos Centros de Alegria no Trabalho (CAT), por intermédio das delegações regionais, o apoio a pequenas orquestras



O Coro Feminino da Emissora Nacional dirigido por Belo Marques num espectáculo dos Serões para Trabalhadores. Serviço Museológico e Documental da RTP.

(p.ex. a Orquestra Sinfónica Eborense) e a formação de orfeões locais, através dos CAT (como o Grupo Coral da Delegação da FNAT de Leiria, dirigido por Ruy Barral), o que constituiu não apenas uma tentativa de descentralização geográfica, bem como uma autonomização de recursos artísticos relativamente à Emissora Nacional, no que aos ST diz respeito (é inclusive constituído um «elenco artístico da FNAT»). Em 1960 os ST registaram 160 000 espectadores em Lisboa e 72 300 no resto do país (AAVV 1960-1961: 14). A evolução do número de serões levou a FNAT a apelar a uma organização descentralizada, apoiada em estruturas enquadradas em empresas e localidades, os CAT e os Centros de Recreio Popular. Apesar da concorrência de uma realidade mediática em expansão, os ST continuavam a crescer: «embora o espectáculo de variedades seja o género mais divulgado e levado a efeito não só pela FNAT, como ainda pela TV e até por iniciativa particular é, mesmo assim, aquele que mais entusiasmo desperta nas classes trabalhadoras» (AAVV 1967-1968: 14-15). A tensão entre as componentes educativa e ligeira dos ST resultou na criação, em 1969, dos Serões de Música e Poesia. Os restantes espectáculos passaram a ser designados Serões Ligeiros. Os Serões de Música e Poesia visavam «estimular o gosto por formas musicais mais elevadas», contando com «cantores líricos, declamadores e músicos solistas de comprovado mérito artístico, interpretando trechos de ópera e de outros géneros musicais clássicos, poesias e composições para piano e violino, de autores consagrados» (AAVV 1969-1970: 15). Participaram nestes serões artistas como Nella *Maissa, Olga *Prats, Maria João *Pires, Vasco *Barbosa ou Cristina Ruppen e Henrique Luz Fernandes. No primeiro ano realizaram-se oito espectáculos deste género. Em 1972 já se realizaram 51, alcançando os 23 000 espectadores. Seria importante reflectir o modo como os ST, na sua diversidade, terão contribuído, associados à expansão da rádio e da televisão, para a popularização de um conjunto de intérpretes nacionais da chamada *música ligeira. Esta relação está ainda, em grande parte, por explorar.

Bibliografia: AAVV (1945) *FNAT: Ano X*; AAVV (1953-1972) *Relatórios de actividade e contas da FNAT*. Lisboa: s.e.; Valente, José Carlos (1999) *Estado Novo e alegria no trabalho: Uma história política da FNAT*. Lisboa: Colibri-INATEL.

NUNO DOMINGOS E PEDRO MOREIRA

SERRAÇÃO DA VELHA. Evento associado à Quaresma que se encontra disseminado por todo o país tal como a *queima do Judas ou o enterro do bacalhau. A prática de «serrar a velha» ocorre na noite de quarta-feira da quarta semana da Quaresma, a chamada «noite de sarr'a

velha». Cada região e cada localidade tinha ou tem as suas representações, mas são sempre os homens solteiros os grandes protagonistas desta noite de brincadeiras. Em alguns casos escolhia-se um homem ou rapaz com dotes teatrais para simbolizar a «velha». Este nomeava os seus testamenteiros e mencionava todos os seus bens — normalmente incluía apenas os dos vizinhos —, sendo em seguida presenteado com um faustoso lanche de doces e vinho. Colocava-se um cilindro de cortiça em bruto à volta do seu corpo, que era depois serrado perante as lamúrias e as injúrias da «velha» e as gargalhadas dos assistentes. A «velha» deveria ser capaz de fugir antes que a serra atingisse o seu corpo. Noutros casos, grupos de rapazes dirigiam-se às casas onde morassem mulheres idosas e recitavam ou cantavam quadras mais ou menos atrevidas. Acompanhavam as quadras com um instrumento construído com dois paus estriados que tocavam imitando o violino, mas que produzia o som de um serrote (*reco-reco). As donas das casas reagiam atirando água ou insultando os cantores, que deveriam fugir antes de serem reconhecidos. Em alguns locais era hábito informar os mais novos e desprevenidos de que a «velha» iria ser serrada num determinado lugar, aconselhando-os a levar bancos altos para ver melhor, para depois os surpreender brincando com a sua ingenuidade. É durante a «noite de sarr'a velha» que os rapazes da localidade se divertem a trocar os vasos de plantas que enfeitam as casas, ou a depositá-los no adro da igreja ou no largo central. Nas aldeias onde existem carros de bois é ainda hábito colocá-los a atravessar as ruas ou os caminhos, aproveitando os períodos de fraqueza dos seus donos que normalmente se encontram de sentinela. Em muitas localidades do país realiza-se ainda o *baile de «mucarême» (meados da Quaresma), consagrando a noite de «sarr'a velha» como uma espécie de anticlímax deste período de reserva e abstinência do calendário católico.

Ver também: Festa; Música tradicional.

Bibliografia: Coelho, Adolfo (1993) *Obra etnográfica: Vol. 1: Festas, costumes e outros materiais para uma etnologia de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote [col. Portugal de Perto 28; compil. de textos originalmente publicados entre 1882 e 1916]; Dias, Jaime Lopes (1942) *Etnografia da Beira*. Vol. 4. Lisboa: Livr. Férin.

SUSANA SARDO

SERRANO, Francisco (n. Mação, 20 Ago. 1862; m. Mação, 27 Out. 1941). Colector, compositor e regente. Autodidacta, desenvolveu toda a sua actividade na zona de Mação, distrito de Santarém. Foi ajudante de professor primário e funcionário da administração local. Começou por ser músico na Filarmónica União Maçaense, tendo escrito peças originais para essa *banda filarmónica, tornando-se mais tarde

seu regente. Posteriormente envolvido em iniciativas locais, dedicou-se igualmente à composição para teatro e para a igreja. Realizou um levantamento etnográfico na zona de Mação, no qual se inclui a recolha e transcrição de um vasto repertório musical que o autor publicou, nomeadamente *romances e *canções religiosas. Este trabalho encontra eco nas práticas musicais dos diferentes grupos folclóricos e etnográficos da zona de Mação.

Obra literária: (1921) *Romances e canções tradicionais da minha terra*. Braga: A. Costa e Matos; (1935) *Elementos históricos e etnográficos de Mação*. Mação: F. Serrão; (1972) *Viagem à roda de Mação*. Mação: CM de Mação.

ROSA CLARA NEVES

SERRÃO, Ernesto Batista (n. Câmara de Lobos, 11 Set. 1898; m. Funchal, 16 Jul. 1937) Compositor, regente, contrabaixista de sopro e saxofonista. Frequentou a Escola de Música do Regimento de Infantaria da Madeira (Funchal) (1915-1922), onde completou o curso de contrabaixo de sopro. Em 1922, fez o concurso para sargento músico, cargo que exerceu na Banda Militar da Madeira (1924-1937). Durante o mesmo período foi regente da Banda Filarmónica da PSP, no Funchal. Em 1924, foi convidado para director artístico da Associação Recreio Musical União da Mocidade (fundada em 1913), posteriormente denominada Tuna de Bandalins de São Roque do Funchal, e, no final do séc. xx, denominada Orquestra de Palhetas. Foi responsável por esta orquestra (1924-1936), tendo contribuído de forma decisiva para o seu sucesso, sobretudo através da criação de obras originais e *arranjos. Desde muito novo, foi considerado pela crítica da imprensa local como um «músico intuitivo» e «exímio executante» de saxofone. Numerosas bandas e orquestras locais encomendaram-lhe arranjos, actividade que representava um meio de subsistência. A sua obra é variada, incluindo peças de concerto, composições originais para *tuna, música de salão, *bandas filarmónicas, *canções e cançonetas cómicas de carácter popular, arranjos de música erudita e de *operetas e de sucessos comerciais portugueses difundidos pela *rádio.

Obra musical: [Todas as composições foram editadas no fonograma *A Bem da Arte*, editado em 1996 pelo Recreio Musical União da Mocidade]; *A minha paixão*; *A night in June* (arr.); *Aragonaise (Carmen)* (arr.); *Corbeille de noivos*; *Divertissement*; *La reine du nord* (arr.); *Marie... Marie...*; *Nova aurora*; *Nuits florentines* (arr.); *O sole mio* (arr.); *Souvenir d'enfance* (arr.); *Triste aveznha*; *Un soir à Madrid* (arr.); *Vers le progrès* (arr.).

Discografia: Orquestra de Palheta Recreio Musical União da Mocidade (1996) *A Bem da Arte*. Recreio Musical União da Mocidade [disco de homenagem a Ernesto Serrão].

JORGE TORRES E RUI CAMACHO

SERVIÇO NACIONAL DE LITURGIA E MÚSICA SACRA (SNLMS). Instituição eclesial nacional de apoio à música sacra e litúrgica. Sediado em

Fátima, o SNLMS é um departamento do Secretariado Nacional de Liturgia. Fundado em 1975 no cumprimento das orientações do magistério universal (constituição *Sacrosanctum Concilium*, n.º 44, e instrução *Musicae Sacram*, n.º 68-69), pretende fomentar a música sacra, nas dioceses e comunidades religiosas de Portugal, divulgar o património musical da Igreja, promover a criação de um repertório sacro adequado e incrementar o património organístico. Presidido por um elemento nomeado pela Comissão Episcopal de Liturgia (António Ferreira dos *Santos, desde 1983), a ele pertencem, na forma plenária, os presidentes das comissões diocesanas de música sacra, quatro representantes da Confederação Nacional dos Institutos Religiosos, quatro representantes da Federação Nacional dos Institutos Religiosos Femininos e um representante da Federação Nacional dos Institutos Seculares. Funciona em três instâncias: plenário, corpo de vogais e corpo directivo, com uma, duas e quatro reuniões por ano, respectivamente. Com o apoio do Santuário de Fátima, o SNLMS organizou iniciativas nacionais relevantes como a I Jornada Nacional de Grupos Corais Litúrgicos (1990), o I Encontro Nacional de Pequenos Cantores (1992), o Jubileu Nacional dos Músicos (2000) e alguns dos seus membros colaboraram activamente nos Encontros Nacionais de Pastoral Litúrgica. Igualmente relevante para a instituição foi o Curso de Música Litúrgica (Fátima, 1991-1994 e 1995-1998), para organistas e directores de coro, que pôs exigência na formação de um grupo, restrito, mas representativo de quase todas as dioceses. No âmbito do Secretariado Nacional de Liturgia, o SNLMS colaborou na publicação dos *Salmos responsoriais*, livro do organista (1997), *Cânticos instrumentados para banda* (1999), e *Cânticos de entrada e comunhão*, em dois volumes (1999 e 2000), para as missas de todo o ano litúrgico, sendo significativo o número de cânticos para quatro vozes mistas.

Ver também: Comissões Diocesanas de Liturgia e Música Sacra; Música religiosa.

Bibliografia: Ferreira, António José (1997) *Música litúrgica e/ou música sacra: Critérios para uma delimitação conceptual a partir do magistério da Igreja e sua recepção em Portugal*. Diss. de mestrado, UCP.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SE7E. Semanário dedicado ao espectáculo e tempos livres, fundado em 15 Jul. 1978 por Mário Zambujal. Surgiu num momento extremamente fecundo no campo artístico, cujo contexto possibilitou a divulgação de inúmeros projectos musicais e cinematográficos, até aí remetidos a um forte obscurantismo mediático-cultural. Domínios como o *rock*, *jazz, *música popular portuguesa, e.o., encontraram, deste modo, uma nova oportunidade de

exposição ao grande público português. Colunas de opinião, entrevistas a profissionais de diversas esferas artísticas e reportagens sobre o seu trabalho complementavam secções sobre futebol, automóvel, bricolage, fotografia, gastronomia, pesca, campismo e banda desenhada. Saliente-se também a existência de um roteiro destacável, que facultava informação sobre programação televisiva e radiofónica, peças de teatro e películas de *cinema, exposições e bailados, livros e discos, bem como bares e outras formas de ocupação de tempos livres, dentro e fora de casa. Ao longo dos seus 854 números, o *Se7e* teve como directores Pedro Rafael dos Santos, José Silva Pinto, Luís Almeida Martins, Carlos Cáceres Monteiro, Afonso Praça, Rodolfo Iriarte, João Govern e Manuel Falcão, sendo a sua publicação assegurada pela empresa Projornal, dirigida por José Carlos de Vasconcelos. Para além da sua redacção, este periódico recorria a periódicos e agências de informação internacionais, designadamente *Le Nouvel Observateur*, *Los Angeles Times*, *Cambio 16*, *Washington Post News Service*, *Rolling Stone Magazine*, e.o. O seu carácter arrojado (nudez explícita na capa e interior) e a forte presença da publicidade assumiram-se como dois dos seus traços mais distintivos, particularmente nos seus primeiros números. Durante a primeira metade da década de 80, o *Se7e* atingiu a posição de semanário português de maior tiragem e expansão, tendo chegado a imprimir uma média de 81 300 exemplares em 1982 (o que se traduziu numa quase triplicação em apenas quatro anos). Apresentando uma distribuição homogénea no que diz respeito ao género, os seus leitores pertenciam, na sua maioria, a um escalão etário baixo de população não-activa. Neste mesmo ano, sublinhe-se ainda a iniciativa *Se7es de Ouro*, «galardões criados para distinguir, anualmente, as figuras que mais se salientaram nos diversos sectores da vida artística e desportiva» (*Se7e* 1982). Este evento constituiu uma importante referência quer para os nomeados, quer para o seu público, já que este era solicitado para participar através do seu voto. O ano de 1984 assinalou a utilização da primeira fotografia colorida na sua capa e a criação de um destacável destinado à informática. A partir deste momento, o *Se7e* iniciou uma década de declínio, que viria a resultar na sua cessação no dia 28 Dez. 1994. Em 1989, ano em que a tiragem média se aproximou do valor observado no seu primeiro número, registaram-se três alterações em termos de formato, grafismo, qualidade de papel e conteúdos. Entre Fev. e Mai. 1994, houve inclusivamente uma interrupção da publicação. Não obstante este esforço, o *Se7e* acabou por perder a sua capacidade concorrencial. Junte-se ainda o au-

mento do número de jornais e roteiros diários e a previsão de uma subida do preço do papel para o ano de 1995. Com a associação do grupo suíço Edipresse à Projornal, assistiu-se a um redireccionamento de investimento para um formato mais rentável, que resultou numa absorção de parte substancial da redacção deste periódico pela futura revista *Visão*. De acordo com José Silva Pinto (director deste semanário de 1981 a 1983 e director-geral da Projornal em 1994), a designação *Se7e* foi mais tarde «apropriada indevidamente, mas não ilegalmente» (Pinto 2004) pelo jornal *O Primeiro de Janeiro*: apesar de estar legislado que «um periódico deverá publicar pelo menos uma vez por ano para se manter em actividade, e o *Se7e* ter sido encerrado por decisão da Projornal, ninguém estabeleceu qualquer tipo de contacto no sentido de uma negociação da marca.» (Id.).

Bibliografia: *Se7e* (1982) «Se7es de Ouro» in *Se7e*. Ano V (30 Jun.).

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

SÉTIMA LEGIÃO. Grupo musical de *pop-rock, formado em Lisboa, em 1982, por Rodrigo *Leão (baixo, instrumentos de tecla, viola e guitarra eléctrica), Pedro Oliveira (voz, viola e guitarra eléctrica) e Nuno Cruz (bateria). Em 1983, Paulo *Marinho (*gaita-de-foles e *flauta) juntou-se ao trio inicial e, em 1985, Gabriel Gomes (*acordeão), Ricardo Camacho (instrumentos de tecla, guitarra eléctrica, programação de ritmos e produção musical) e Paulo Abelho (percussões, nomeadamente *caixa, *bombo e *adufe, e *samplers*) completaram a formação que se manteve até ao final do século. Francisco Menezes é o oitavo elemento do grupo, estreando todas as suas letras. Estrearam-se em concerto no Concurso Grande Noite do Rock (1982), gravando para a editora independente *Fundação Atlântica o *single Glória / Partida* (1983) e o LP *A Um Deus Desconhecido* (1984), com produção musical do futuro membro do grupo R. Camacho. Após o encerramento da Fundação Atlântica (1985), a *EMI-Valentim de Carvalho passou a ser a editora do grupo, adquirindo os direitos sobre os dois primeiros fonogramas, que reeditou em CD (1989). Com a edição de *Mar d'Outubro* (1987) e *De Um Tempo Ausente* (1989), o grupo conheceu um período de assinalável popularidade, traduzida num considerável aumento do número de fonogramas vendidos (o primeiro alcançou a marca dos 15 000 exemplares vendidos e tornou-se Disco de Prata, o segundo vendeu 25 000 exemplares e tornou-se Disco de Ouro) e numa preenchida agenda de espectáculos (entre 1987 e 1990, uma média de 60 por ano). Canções como *7 mares*, *Noutro lugar*, *Saudades (Mar d'Outubro)*, *Por quem não esqueci* e *Porto Santo (De Um Tempo Au-*

sente) tornaram-se êxitos radiofónicos, pontificando como nucleares no seu repertório interpretado ao vivo. Entre as suas actuações mais significativas, destacam-se concertos no Auditório Carlos Alberto, na Aula Magna de Lisboa (ambos em 1987), no Pavilhão Dramático de Cascais (1988, na primeira parte de Loyd Cole & the Commotions), no Teatro Micaelense, São Miguel, Açores (1989), no Pavilhão Carlos Lopes, no *Coliseu do Porto (ambos em 1990), no Estádio José de Alvalade (com Madredeus), na *Festa do Avante! (ambos em 1993), assim como participações no Festival Portugal ao Vivo (1996) e nas bienais de Cultura Mediterrânica de Turim (1988) e Marselha (1990). No seu estilo musical, o grupo Sétima Legião conjugou um acompanhamento instrumental de baixo, bateria, guitarra eléctrica, instrumentos de tecla e um estilo de interpretação vocal muito influenciados pela música *pop* britânica dos finais da década de 70 e início da década de 80 (nomeadamente pelos Joy Division, New Order e outros grupos do meio «independente») e a utilização de *instrumentos musicais conotados com a *música tradicional, quer do contexto português, quer doutras regiões europeias (Galiza, Bretanha, Irlanda, etc.), que começou com a gaita-de-foles e flauta, alargando-se a instrumentos de percussão e ao acordeão, com um papel preponderante nos *arranjos. Introduções, solos instrumentais e linhas melódicas desempenhados pela gaita-de-foles, flauta e acordeão,

padrões rítmicos alusivos à música tradicional desempenhados pelos instrumentos de percussão e coros constituem elementos estilísticos que criam imagens de «ruralidade» e de «ancestralidade», e, por vezes, de desenraizamento espacial (ao remeterem os receptores para culturas expressivas de diferentes regiões do globo). As letras do grupo abordam frequentemente temáticas relacionadas com a história de Portugal e com uma identidade nacional, focando a vida marítima e a epopeia dos Descobrimentos, menções às dinastias portuguesas, etc. O vínculo à música tradicional portuguesa foi, nas gravações de *Sexto Sentido* (1998), renovado com a utilização de *samples* das recolhas de Michel *Giacometti trabalhadas de acordo com características da produção musical contemporânea das áreas do *hip-hop, *dub*, etc. (ritmos, timbres, sequências harmónicas). Paralelamente ao trajecto do grupo Sétima Legião, os seus elementos trabalharam conjuntamente noutros agrupamentos ou em carreiras individuais: R. Leão e G. Gomes fundaram com Pedro Ayres *Magalhães os *Madradeus (1985), o primeiro mantendo-se no grupo até 1994, o segundo até 1997; R. Leão iniciou em 1993 uma carreira como compositor e intérprete, da qual, até ao final da década, resultou a gravação de quatro CD; P. Abelho formou um duo precursor na chamada *música de dança no país, Golpe de Estado (1989), dedicando-se posteriormente às actividades de técnico de som (desde 1995), professor, pro-



Sétima Legião. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

dutor e editor musical; P. Marinho foi um dos fundadores e mentores do grupo *Gaiteiros de Lisboa (desde 1991), está ligado à Casa da Galiza, em Lisboa, onde integrou o grupo Añaquinos de Terra, e é professor de gaita-de-foles, fundou o colectivo Gaita Folia (1998) e a Associação Portuguesa para o Estudo e Divulgação da Gaita-de-Foles; G. Gomes foi produtor musical do grupo Danças Ocultas, formou o Projecto OM, e com os seus parceiros R. Leão e P. Oliveira (guitarra eléctrica, viola e voz) desenvolveu composição para poemas de Mário Cesariny, Herberto Helder, António Franco Alexandre, e.o., num agrupamento denominado Os Poetas (1997). Além desta participação, P. Oliveira participou ainda no agrupamento de Rodrigo Leão. Ricardo Camacho foi produtor musical de fonogramas de Manuela Moura Guedes, Diva, *GNR e *Xutos & Pontapés, mas tem-se dedicado fundamentalmente à investigação científica e médica do vírus da sida.

Discografia: (1983) *Glória / Partida*. FATL [single]; (1989/1984) *A Um Deus Desconhecido*. EMI-VC/FATL [CD/LP]; (1987) *Mar d'Outubro*. EMI-VC; (1989) *De Um Tempo Ausente*. EMI-VC; (1992) *O Fogo*. EMI-VC; (1994) *Auto de Fé*. EMI-VC; AAVV (1994) *Filhos da Madrugada Cantam José Afonso*. BMG; (1998) *Sexto Sentido*. EMI-VC; AAVV (1999) *XX Anos — XX Bandas — Xutos & Pontapés: Tributo*. EMI-VC; (2000) *A História da Sétima Legião: Canções 1983-2000*. EMI-VC.

RUI CIDRA

SHEIKS. Agrupamento musical no domínio do *pop-rock formado no início de 1963 por Carlos *Mendes (voz solo e baixo eléctrico), Fernando Chaby (guitarra eléctrica), que já integravam uma formação do mesmo tipo (os Windsors), aos quais se juntou Paulo de *Carvalho (bateria e voz, 1963) e Jorge Barreto (guitarra eléctrica). Os jovens elementos do grupo, com idades compreendidas entre os 16 e 17 anos, acompanharam através de programas de *rádio (*23.^a Hora* e *Em Órbita*, e.o.), as emergentes tipologias da música *pop* anglo-americana associadas à *dança, adoptando a configuração instrumental (quarteto eléctrico) de grupos ingleses como The Shadows ou The Beatles, na altura designados por *conjuntos. Apresentaram-se em *bailes de festas de estudantes e em *boîtes*, com um repertório constituído por versões dos êxitos internacionais de grupos e intérpretes como The Searchers, The Everly Brothers, The Beach Boys ou Roy Orbison, aprendidas através da audição de fonogramas, num processo de imitação que enformou a experiência musical dos seus elementos e os estilos musicais e performativos das *canções originais que vieram a compor. Numa altura em que a música *pop* internacional começava a ser divulgada, o carácter ecléctico das tipologias rítmicas que emergiam do *rock'n'roll*, aliado às interpretações vocais e aos *arranjos onde



Capa do single *Yesterday Man*, do grupo Sheiks. Parlophone. 1966. Fotografia cedida pela EMI Music Portugal.

predominavam as guitarras eléctricas, enquadraram a música do grupo no gosto da juventude da época. As canções originais disputaram as preferências do público com os sucessos internacionais, tornando o grupo num dos mais conhecidos e relevantes conjuntos portugueses da década de 60. Numa altura em que a música *pop* não despertava o interesse das editoras em Portugal, gravaram, entre 1965 e 1967, vários fonogramas para a editora *Valentim de Carvalho (VC) que incluem cinco versões e 23 canções originais, com autorias de C. Mendes, P. de Carvalho, F. Chaby, Edmundo Silva e de dois elementos que não integravam o grupo: José Alberto Diogo (let.) e Luís Miguel Oliveira (let. e mús.). Em 1964, fruto da relação privilegiada que estabeleceram com os produtores do programa de rádio *23.^a Hora*, da Rádio Renascença, especialmente com o locutor João Martins, actuaram e gravaram no estúdio de emissão do programa, o que lhes proporcionou o contacto com a VC para a gravação do primeiro disco, um EP com uma versão de *Summertime* (G. Gershwin) e três composições originais com letras em português cantadas com sotaque brasileiro de modo a atenuar o impacto da sonoridade do sotaque português, que consideravam estranho à música *pop*: *Co-po* (let. e mús. de P. de Carvalho), *Glogloo* e *Zalui* (ambas com let. e mús. de L. M. Oliveira). Em Set. 1964, alterou-se a constituição do grupo: J. Barreto saiu e C. Mendes passou a tocar «guitarra-ritmo» (guitarra eléctrica com a função de acompanhamento rítmico). Edmundo Silva, elemento do *Conjunto Mistério, integrou o grupo (baixo eléctrico), tendo também assumido um papel relevante enquanto autor de letras. Em 1965, editaram o segun-

do EP, integralmente constituído por canções originais, de que se destacaram *Missing You* (let. J. A. Diogo; mús. C. Mendes) e *Tell Me Bird* (let. E. Silva; mús. P. de Carvalho), que se tornaram os dois maiores êxitos do grupo. Em 1966, a editora VC viabilizou a edição das duas canções em França, lançando as bases para o ingresso do grupo no mercado discográfico internacional. A edição chegou a figurar em tabelas de vendas durante algumas semanas, suscitando referências ao grupo em periódicos da especialidade. Durante o ano de 1966, o inesperado sucesso internacional motivou o grupo para a composição de novas canções em língua inglesa, com a excepção da sua última música em português, *A mala* (let. E. Silva; mús. P. de Carvalho). As composições originais acompanharam maioritariamente os estilos e as sonoridades emergentes do *rock'n'roll* britânico protagonizado pelo grupo The Beatles, mas também as tipologias musicais da música *folk* e *country* americana. Nas quatro versões de êxitos internacionais gravadas por sugestão da editora, as orquestrações de Joaquim Luís *Gomes implicaram o alargamento dos recursos instrumentais: trompetes e trombones em *Yesterday Man* (Chris Andrews) e novas harmonizações vocais em *Michelle* (The Beatles). Utilizaram o órgão electrónico e a sobreposição das guitarras eléctricas com timbres diferenciados produzindo efeitos de espacialidade com o uso de reverberação e da estereofonia em *These Boots Are Made For Walkin'* (Lee Hazelwood) e em *Treat Her Right* (Roy Head), um *rock'n'roll* onde o estilo vocal se assemelha ao de Elvis Presley. Os arranjos (especialmente as harmonizações vocais) e a variação da qualidade tímbrica da bateria e das guitarras eléctricas, aliada aos procedimentos de gravação, garantiram a actualidade da produção musical do grupo. Utilizaram guitarras com distorção em *Try To Understand* (let. E. Silva; mús. P. de Carvalho) e *I've Got To Give Up* (let. E. Silva; mús. C. Mendes). Nas canções *Tears Are Coming* (let. E. Silva; mús. C. Mendes) e *I'm Feeling Down* (let. E. Silva; mús. P. de Carvalho), o acompanhamento instrumental do conjunto foi substituído por uma orquestra. Em Nov. 1966, no seguimento da edição francesa das canções de 1965, *Missing You* e *Tell Me Bird*, e de diligências da editora VC, deslocaram-se a Paris, onde, durante um mês, tocaram no clube Bill Bouquet, de Silvie Vartan e Eddie Barclay. Durante a estadia compuseram e gravaram as canções *Baby Don't Cry* e *Let It Rain*, editadas em França em 1967. Apesar da hipótese de uma estadia mais prolongada que favorecesse uma carreira internacional, optaram por regressar a Portugal em Dez. 1966, altura em que C. Mendes deixou o grupo, tendo

sido substituído por Fernando *Tordo, então membro do conjunto Os Deltons. Em 1967, cumpriram uma temporada no Algarve, na *boite* Sete e Meio, em Albufeira, e gravaram o último disco com canções originais, *That's All* (let. e mús. de E. Silva), *How Could You Forget* (let. J. A. Diogo; mús. P. de Carvalho), *Old Generation* (let. E. Silva; mús. P. de Carvalho) e *Bloody Dreamin'* (let. E. Silva; mús. F. Chaby), com orquestrações de Thilo *Krasmann. Em Nov. 1967, P. de Carvalho e F. Chaby saíram do grupo. No sentido de cumprir as obrigações contratuais no ano de 1968, Luís Moutinho (bateria) e Luís Waddington («guitarra-solo») juntaram-se a E. Silva e F. Tordo, no que foi a última formação dos Sheiks. O grupo separou-se no final de 1968. Em 1979, por iniciativa de F. Chaby e P. de Carvalho, na altura um dos responsáveis da editora Nova, C. Mendes, P. de Carvalho, F. Chaby e E. Silva gravaram uma selecção de canções, interpretadas com novos arranjos, em que colaboraram José Moz Carrapa (viola) e Pedro Luís (teclados), dando origem ao álbum *Pintados de Fresco*. Já em 1980, o grupo concebeu e protagonizou um programa de televisão, constituído por *sketchs* e entrevistas com a colaboração de actores e músicos convidados e gravou o álbum *Sheiks com Cobertura*, integralmente constituído por canções originais com letras em português. O percurso do grupo foi determinante no futuro de C. Mendes, P. de Carvalho e F. Tordo, que optaram por fazer da actividade musical as suas profissões, dando um contributo significativo para a produção musical em Portugal das últimas três décadas do século.

Discografia: (1965) *Summertime (Tempo de Verão)*. PARL-VC [EP]; (1965) *Tell Me Bird*. PARL-VC [EP]; (1966) *Lonely Lost and Sad*. PARL-VC [EP]; (1966) *Tears Are Coming / I'm Feeling Down*. PARL-VC [EP]; (1966) *Yesterday Man / These Boots Are Made For Walkin'*. PARL-VC [EP]; (1967) *Sheiks em Paris*. PARL-VC [EP]; (1967) *That's All*. PARL-VC [EP]; (1979) *Os 20 mais dos Sheiks*. VC [LP]; (1979) *Pintados de Fresco*. BOOM-NOVA [LP]; (1980) *Sheiks com Cobertura*. NOVA [LP]; (1993) *Os Grandes Êxitos dos Sheiks*. EMI-VC; (1996) *Missing You*. EMI-VC; (1998) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (2000) *Clássicos da Renascença*. MOV.

ANTÓNIO TILLY E JOÃO CARLOS CALLIXTO

SIBERTIN-BLANC, Antoine Marie Jacques (n. Paris, 16 Jul. 1930). Organista e professor francês radicado em Portugal desde 1961. Foi aluno de Edouard Souberbielle e de G. Lioncourt na Escola César Franck, e de Maurice Duruflé no Conservatório de Paris (1946-1954). Antes de se estabelecer em Portugal foi organista nas igrejas de La Madeleine e Saint Mery (1952-1955) em Paris, e na Igreja de Saint Joseph (1955-1961), no Luxemburgo. Professor no *Instituto Gregoriano de Lisboa desde 1961 e na *Escola Superior de Música de Lisboa des-



Antoine Sibertin-Blanc num recital na igreja evangélica de Erkrath. Düsseldorf, 16 Ago. 1987. Fotografia de Dorothea Köhl-Martini cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

de 1991, desenvolveu uma importante acção como formador de uma nova geração de jovens organistas portugueses. Organista titular da Sé Catedral de Lisboa desde 1965, desenvolveu também carreira de concertista em Portugal e em vários países europeus, dando especial atenção à interpretação de peças para órgão de autores ibéricos. Apresentou em Lisboa a integral das obras para órgão de Johann Sebastian Bach e colaborou em importantes eventos, com destaque para o ciclo de recitais O Órgão nos Países Latinos.

Ver também: Música erudita.

Discografia: Salzmänn, Pierre; Saque, Elsa; Bosabalían, Luisa; Gonzales, Carmen; Mitchinson, John; Malta, Álvaro; Fernandes, Cremilde Rosado; Sibertin-Blanc, Antoine; Coro e Orquestra de Câmara Gulbenkian (1970) *João de Sousa Carvalho: Te Deum*. PM-Archives [LP]; Id. (1974) *Dix pièces inédites de Händel pour une horloge a mécanisme d'orgue; Concerto no. 1 en Sol Min. pour orgue*. Arion [LP]; Id. (s.d.) *Flores de Música*. CBS-EMI [LP]; Id. (s.d.) *Flores de Música n.º 2*. CBS-EMI [LP]; Id.; Ravelle-Chapuis, Bernard (1984) *Carlos Seixas: Sonatas para Flauta e Órgão*. SST [LP].

MIGUEL ÂNGELO RIBEIRO

SILENCE 4. Agrupamento musical formado em Leiria em 1995 por David Fonseca (voz, guitarra electroacústica e composição), Tozé Pedrosa (bateria), Rui Costa (baixo eléctrico e *arranjos) e Sofia Lisboa (coros). Após ter ganhado o concurso Termómetro Unplugged de 1997, o grande impulso na carreira do grupo verificou-se no seguimento da inclusão da versão de *A Little Respect* (do grupo Erasure) na compilação *Sons de Todas as Cores* (que continha também composições de Sérgio *Godi-

nho, Pedro *Abrunhosa, *Delfins, e.o.) e a sua subsequente integração nas *playlists* de estações de rádio como a RDP-Antena 3, tornando-se uma das canções mais difundidas na rádio durante esse ano. Em 1998, o grupo assinou contrato com a *Polygram, editando o fonograma *Silence Becomes It* com a colaboração de Mário *Barreiros, que, tendo causado um grande impacto no público e nos *media*, levou a uma digressão com mais de um ano de duração, na qual se destacaram os espectáculos dados nos principais festivais de Verão, no *Coliseu dos Recreios de Lisboa e, particularmente, no Pavilhão Atlântico e Praça Sony (ambos no âmbito da Expo 98). Com oito galardões de Disco de Platina e mais de duzentos espectáculos ao longo da sua existência, destacam-se as canções *Borrow*, *My Friends*, *Old Letters*, *Angel Song*, *Sextos sentidos* (com a participação de S. Godinho), *To Give* e *Only Pain is Real*. O estilo musical do grupo distingue-se pela combinação dos timbres e estilos vocais de D. Fonseca e S. Lisboa na interpretação de *canções cuja linha melódica realça o cariz reflexivo, introspectivo e autobiográfico das letras escritas por D. Fonseca. As influências de grupos como Pixies, Cocteau Twins, Belly e This Mortal Coil contribuíram para a escolha do inglês na escrita dos textos.

Discografia: AAVV (1997) *Sons de Todas as Cores*. Hugana; (1998) *Silence Becomes It*. POLY; (2000) *Only Pain is Real*. UNI.

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

SILVA, Carlos da (n. Minde, Alcanena, 5 Mar. 1928; m. Fátima, 16 Fev. 2009). Compositor, professor e regente no âmbito da música litúrgica. O cónego Carlos Silva, ordenado presbítero em 1950, desenvolveu a sua actividade na diocese de Leiria-Fátima, e leccionou Música e Liturgia no Seminário Diocesano. Foi maestro titular do *coro da Sé Catedral de Leiria desde 1975, e autor de c. um quarto do repertório praticado nas celebrações litúrgicas da diocese. A dimensão deste compositor estende-se para além do território nacional, pelo facto de muitos dos seus *cânticos estarem presentes há mais de vinte e cinco anos nas celebrações do Santuário de Fátima, onde durante as décadas de 70 e 80 foi responsável musical das grandes peregrinações, o que porventura explica a preferência pela temática mariana na sua obra. Escreveu exclusivamente para voz. São os cânticos processionais, particularmente os de comunhão e entrada, que mais motivavam o compositor. A sua escrita caracteriza-se pela ênfase na frase, sem muito lugar para momentos polifónicos que, quando existem, não são muito elaborados. A ausência de polifonia na sua obra deve-se em parte ao facto de este compositor escrever maioritariamente para coros paroquiais cuja preparação e nível técnico possibilita ape-

nas a prática de repertório essencialmente monódico, com breves passagens a duas ou três vozes. Por isso soube apurar uma fluência melódica muito equilibrada, baseada essencialmente no sistema tonal, ainda que com muitos momentos que aludem à modalidade. Pela sua colaboração com o Santuário de Fátima, e como mestre de coro na Sé de Leiria, onde dirigiu musicalmente as principais celebrações diocesanas, estabeleceu ao longo do último quartel do século XX os principais critérios interpretativos da música litúrgica aí praticada. Com um gosto particular pela voz e pelo acto de cantar, foi a dimensão puramente vocal que mais procurou. Privilegiou o repertório que menos referências tem com uma escrita instrumental, onde o órgão nunca ocupa o lugar de solista, sendo sempre entendido como um suporte da voz. Porque a sua escrita está muito próxima da de Manuel *Luís, contribuiu para a definição e entendimento de um estilo de música litúrgica nacional, distinto do utilizado por outros compositores coetâneos, essencialmente pela ausência de pensamento harmónico e orquestral. Em Novembro de 2001, comemorando os 50 anos da sua ordenação sacerdotal, o Secretariado Nacional de Liturgia publicou a sua obra completa (Silva 2001).

Obra musical: (2001) *Horar cantando* [opera omnia de Carlos Silva]. Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia.

PAULO LAMEIRO

SILVA, Dany (Daniel) Pereira da Rocha e (n. Praia, Cabo Verde, 4 Jul. 1946). Cantor, guitarrista, baixista, compositor e autor de letras cabo-verdiano radicado em Portugal desde 1961. Começou a cantar aos 10 anos no coro da Igreja Evangélica Nazarena, na cidade da Praia. Em 1961 fixou-se em Portugal para estudar na Escola Agrícola de Santarém. Aí formou Os Charruas (ou Os Charruas de Santarém) (1964), *conjunto académico onde cantava e tocava guitarra eléctrica. No final do curso, mudou-se para Lisboa, integrando como baixista o Quinteto Académico + 2 (1968-1969). Após cumprir serviço militar na Guiné (1970-1972), foi baixista do conjunto privativo do Casino do Alvor, no Algarve (1974). Em 1975 formou o grupo The Four Kings, que, até ao final da década, tocou em *boîtes*, casinos e hotéis, em Portugal, França, Bélgica e Suíça. Em 1980, a promoção de um *single* gravado para a editora DMC levou-o a actuar no programa televisivo de Júlio Isidro *Passeio dos Alegres*. Assinou então um contrato discográfico que lançou a sua carreira a solo. Ao longo dos anos 80 e 90, as suas apresentações enquanto cantor convidado em salas de performance da música cabo-verdiana em Lisboa (nomeadamente no Ritz Clube e no *B. Leza) sedimentaram o seu papel de divulgador do repertório de *Cabo

Verde junto do público português, popularizando igualmente algumas das suas composições. De entre os músicos originários daquele contexto, é o que reflecte na sua música maiores influências de estilos musicais afro-americanos (*funk*, *soul*, *rhythm'n'blues*), fruto da experiência adquirida nos vários agrupamentos que integrou e de preferências pessoais que vão para além dos géneros que caracterizam a vida musical do arquipélago. A abordagem que fez da *morna e da *coladeira a partir do disco *Lua Vagabunda* (produzido por Rui *Velloso e Moz Carrapa) reflecte as marcas dessa experiência musical, presentes na escolha e na abordagem dos instrumentos musicais, na construção dos *arranjos e, de forma explícita, no seu estilo vocal.

Ver também: Migração, Música e; Paris, Tito.
Discografia: (1979) *Feel Good*. DMC [EP]; (1980) *Branco, Tinto e Jeropiga*. VC [EP]; (1982) *Já Estou Farto*. VC [EP]; (1983) *Não Há-de Ser nada*. EMI-VC [EP]; (1984) *(Com Ela) Crioulas de S. Bento*. EMI-VC [EP]; (1986) *Lua Vagabunda*. EMI-VC [LP]; (1991) *Sociedade de Funaná*. EMI-VC; (1994) *Crioulas de S. Bento: As Melhores de Dany Silva*. EMI-VC; (1999) *Tradição*. POLY.

RUI CIDRA

SILVA, Domingos Cerqueira da (n. Porto, 3 Out. 1901; m. Porto, 1980). Construtor de *instrumentos musicais. Foi considerado o melhor construtor de *guitarras da cidade do Porto, tendo realizado instrumentos para José *Nunes, Fontes *Rocha e Álvaro Martins. Herdeiro de uma tradição familiar que remonta a seu avô, tinha oficina na Rua Costa Cabral, n.º 388, a mesma rua onde seu pai e seu avô tinham possuído outras casas de instrumentos, nomeadamente em sociedade com Artur Barbosa. Com 16 anos foi para Lisboa trabalhar para a casa de António Victor Vieira, na Rua das Portas de Santo Antão, e em 1919 empregou-se na casa *Custódio Cardoso Pereira e C.ª, Lda., vindo mais tarde, em 1926, a trabalhar para a *Casa Castanheira, no Porto, cidade onde se estabeleceu por conta própria em 1962. Aí criou a célebre oficina da Rua Costa Cabral, que reunia em tertúlia muitos dos melhores instrumentistas portuenses do séc. XX.

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

PEDRO CRISÓSTOMO

SILVA, Francisco Ferreira (n. Ourém, 5 Abr. 1928). Regente e professor. Iniciou os estudos musicais aos 12 anos na Banda de Ourém, aprofundando-os no período em que foi instrumentista de várias bandas do exército (1948-1964). Regeu a Banda do Comando Militar da Madeira (1964-1970) e paralelamente leccionou Instrumentos de Sopro, Harmonia, Acústica e História da Música na Academia de Música da Madeira, sendo ainda docente no Liceu e na Escola Industrial e Comercial do

Funchal, criando um *coro em ambas as escolas. Regeu a Banda da Região Militar de Angola (1970-1972) e leccionou Acústica, Harmonia e História da Música na Academia de Luanda (1971-1972), regressando a Lisboa para reger a Banda do Regimento n.º 1, até 1975. Após o 25 de Abril, a sua actividade centrou-se na criação da Inspeção de Bandas e Fanfarras do Exército, fundada em 1977. Com este trabalho foi possível remodelar os quadros orgânicos das Bandas do Exército, criar a Orquestra Ligeira do Exército e criar, em 1983, os fundamentos da *Banda do Exército. Passou à reserva em 1986, altura em que foi convidado para dirigir o sector de música do *INATEL, permitindo o desenvolvimento e alargamento de planos de apoio às actividades musicais levadas a cabo nas *associações recreativas, até 1993. Paralelamente dirigiu algumas *bandas filarmónicas, entre as quais a Banda de Ourém e a Banda de Gualdino Pais, em Tomar (1962-1964), e a Banda de Minde, Fátima (1972-1976).

MÓNICA MARTINS E LINA SANTOS

SILVA Leite Guerreiro, **Hermínia** (n. Lisboa, 23 Out. 1907; m. Lisboa, 13 Jun. 1993). Cantora e atriz. Começou a actuar em *verbenas e *associações recreativas no Bairro do Castelo, onde residiu a partir dos dois anos, integrando depois o grupo de teatro amador da associação Academia Recreativa Leais Amigos (c. 1925). A partir de 1926, a sua carreira como atriz de *teatro de revista começou a ganhar visibilidade, integrando a companhia que actuava no Teatro Gil Vicente (Graça, Lisboa) e fazendo digressões pelo país e actuando no cinema Malacaia. Contudo, ganhou mais notoriedade com as suas actuações no Parque Mayer, primeiro em esplanadas e estabelecimentos de venda de faturas (Júlio das Faturas, 1929), depois em teatros, actuando em várias revistas e *operetas (TMV — *Fonte santa*, 1932, *Boa vai ela*, 1941; TA — *Festa brava*, 1933; TT — *Estrelas de Portugal*, 1936; TV — *Ai, bate, bate*, 1948; TABC — *Daqui fala o Zé*, 1956, e.o.). Paralelamente, entre 1929 e 1932, actuou em espaços específicos para a performance de *fado em Lisboa (Cervejaria Jansen, Salão Artístico de Fados, Solar da Alegria e Café Luso). Nas décadas de 30 a 60, participou como atriz e cantora em vários filmes (*Aldeia da Roupa Branca*, 1938; *O Costa do Castelo*, 1943; *Um Homem do Ri-*

batejo, 1946; *Ribatejo*, 1949; *O Diabo Era Outro*, 1969). A partir da década de 30 começou a gravar fonogramas para a editora HMV e a actuar na *rádio. Em 1958, inaugurou a sua casa de fados em Lisboa (Solar da Hermínia), que manteve até 1982, centrando aí a sua carreira. Ainda assim participou numa peça de teatro declamado (*História de Uma Fadista*, 1950) e nas revistas no teatro ABC (*Ai venham vê-las*, 1964, *Afinal como é?*, 1975, e *Cada cor seu paladar*, 1976). Em 1962, abriu o «restaurante típico» Pôr do Sol, em Benavente, que manteve até c. 1973, funcionando somente aos fins-de-semana. Neste estabelecimento, apresentava fado e *ranchos folclóricos, apenas com artistas convidados, com destaque para Alfredo *Marceiro e Amália *Rodrigues. Na primeira fase da sua carreira, que se estendeu até final dos anos 60, interpretou maioritariamente fado-canção associado ao teatro de revista, tendo como principais compositores Raul *Ferrão, Raul *Portela, Frederico de *Brito e Frederico *Valério, e.o. Algumas canções desse repertório foram popularizadas pelos media (*A tendinha*, *Lisboa antiga* e *Rosa enfeitada*, e.o.), tendo sido frequentemente seleccionadas para representar os sucessos da *música ligeira portuguesa. A partir do final dos anos 60, o seu repertório passou a incluir obras do letrista Eduardo Damas e do compositor Manuel *Paião, que potenciaram a sua faceta cômica enquanto atriz de revista, parodiando sucessos do cinema e da música *pop-rock nas canções de sua autoria, tendo inclusivamente gravado um EP com repertório e músicos ligados ao pop-rock, *A Hermínia Canta Yé-Yé* (1970). Esse repertório alcançou grande sucesso comercial e contribuiu para o seu reconhecimento fora do circuito do Parque Mayer. Actuou em países como França, Brasil (1951), EUA e



Hermínia Silva no programa Natal dos Hospitais. Lisboa, 22 Dez. 1983. Arquivo do Diário de Notícias.

Canadá (1971). Recebeu o Prémio Nacional de Teatro Ligeiro do *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) para o papel de Antígona na revista *Sempre em pé* (1946), a Medalha de Ouro da Cidade, atribuída pela Câmara Municipal de Lisboa (1980), a Ordem de Mérito da Cruz Vermelha Portuguesa e a comenda da Ordem do Infante D. Henrique (1985) e a grã-cruz da mesma ordem (1990), e.o. A sua presença em palco, caracterizada por uma gestualidade própria, contribuiu para o seu sucesso, tornando-a numa das mais importantes cantoras ligadas ao teatro de revista a partir dos anos 30. Nas suas interpretações utiliza técnicas expressivas como a inserção de melismas e frases declamadas em secções tradicionalmente instrumentais, bem como o uso de *rubato*, *acelerando*, *ralentando* e mudança de timbre.

Bibliografia: AAVV (1965) *Álbum da Canção* (Ano 2, 23.), 1.ª Jan.; Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Machado, A. Vitor (1937) *Ídolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves; Rebello, Luiz Francisco (1985) *História do teatro de revista em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Dom Quixote; Santos, Vitor Pavão dos (1978) *A revista à portuguesa: uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Edições O Jornal; Sucena, Eduardo (1992) *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Vega.

Discografia: (1960) *A Tendinha / Fado das Toiradas / Sou Miúda / Fado da Sina*. Columbia-VC [EP]; (1961) *O Bom Fado*. DEC-VC [EP]; (1966) *Marinheiro Americano*. DEC-VC [EP]; (1968) *Uma Lição de Folclore*. DEC-VC [EP]; (1970) *A Herminia Canta Yé-Yé*. DEC-VC [EP]; (1970) *Isto É Fado*. DEC-VC [LP]; (1973) *O Padrinho da Herminia*. DEC-VC [EP]; (1990) *O Melhor de Herminia Silva*. EMI-VC; (1993) *Fados Clássicos*. EMI-VC; (1993) *No Teatro de Revista*. EMI-VC; (1993) *Sucessos*. EMI-VC; (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (1996) *Lisboa Antiga*. EMI-VC; (1998) *Herminia Silva*. EMI-VC.

JOÃO SILVA

SILVA «Filho», Jaime Rodrigues da (n. Lisboa, 28 Out. 1908; m. Lisboa, 12 Jun. 1970). Pianista, director de orquestra e compositor. Estudou em Lisboa com Rey *Colaço e Viana da *Mota e prosseguiu estudos em Berlim e Leipzig com Edwin Fischer, e.o. Foi professor de Piano no *Conservatório Nacional a partir de 1934. Em 1955 voltou a Berlim, onde se especializou em Direcção de Orquestra com Edwold Lindemann. De regresso a Portugal apresentou-se em concertos e dirigiu produções operáticas no *Teatro Nacional de São Carlos e participou com frequência nas actividades da *Companhia Portuguesa de Ópera do *Teatro da Trindade. Dirigiu ainda e escreveu música para vários filmes portugueses como *Aldeia da Roupas Branca*, *João Ratão*, *Frei Luís de Sousa*, *Amor de Perdição*, *Aniki-Bobó*, *Noiva do Brasil*, *Eram Duzentos Irmãos*. Exerceu actividade como crítico musical no jornal *O Diário Popular*. Ver também: Cinema.

LUÍSA CYMBRON

SILVA, José Fernandes da (n. Pereira, Barcelos, 4 Set. 1936; m. Vila Nova de Famalicão, 27 Fev. 2003). Compositor. Foi ordenado presbítero em 1960. Nos seminários de Nossa Senhora da Conceição, São Tiago e *Seminário Conciliar de Braga, estudou com Manuel *Borda e Manuel *Faria (1953-1960). Na década de 60, frequentou o *Conservatório de Música do Porto, o Conservatório de Braga e diversos cursos, com especial destaque para as Semanas Gregorianas, em Fátima (1953-1958). As suas composições, das quais 174 foram publicadas na *Nova Revista de Música Sacra* (NRMS) entre 1971 e 2003, privilegiam a participação cantada da assembleia, caracterizando-se por melodias inspiradas na *música tradicional e um acompanhamento harmónico simples ao órgão. Compôs sobre textos bíblicos ou de inspiração bíblica, recorrendo muitas vezes ao poeta Fernando Melo. Após o Concílio Vaticano II, desenvolveu uma forte dinamização litúrgico-musical através dos encontros de liturgia na arquidiocese e de uma Escola de Órgão, em Barcelos. Com M. Faria, iniciou, em 1974, o movimento dos coros paroquiais. Foi presidente da Comissão Bracarense de Música Sacra e director da NRMS (1983-1988). Recolheu e organizou provisoriamente o espólio das obras compostas por M. Faria, trabalho completado pela investigação de Cristina Faria. Deu um importante contributo para a música litúrgica bracarense juntamente com os padres M. Faria, António Azevedo *Oliveira, Manuel *Simões e Joaquim Gonçalves dos *Santos.

Obra musical editada: (1971) NRMS (1, 1.ª série): 18, 19; (2, 1.ª série): 20-21, 22; (4, 1.ª série): 7-8; (1972) NRMS (5, 1.ª série): 14; (6, 1.ª série): 8; (1977) NRMS (1, 2.ª série): 10, 11, 12, 13, 14, 15; (2, 2.ª série): 8-9, 15, 16-17; (4, 2.ª série): 6-7, 8-9, 10-11, 12-13; (1978) NRMS (6, 2.ª série): 10-11; (7, 2.ª série): 3, 12-13; (8, 2.ª série): 8-9, 10-11; (1979) NRMS (10, 2.ª série): 5, 19; (11/12, 2.ª série): 8-9, 38, 40; (1980) NRMS (13): 10-11; (14): 5-6, 12-13, 14-15; (15): 11; (16): 15-17; (1981) NRMS (17): 5, 12-13; (18): 6-7; (19/20): 26-27, 28-29, 32-33; (1982) NRMS (21): 10-11, 12-14; (22): 10-11, 12-13, 14-15, 16-17, 18-19, (23): 13; (1983) NRMS (25): 6, 9-10; (26): 5, 14-15, 16-17, 18-19, 20; (1984) NRMS (29): 14-15, 16-17, 20; (30): 14-15; (31): 12-13; (32): 14-16; (1985) NRMS (33/34): 12-13, 20-21; (35): 11, 14-15; (36): 6-7, 16-17; (1986) NRMS (37): 14-15; (38): 14, 15; (39): 8-9, 16-17; (40): 10-12; (1987) NRMS (41): 7; (44): 12-13, 14, 15, 16-17, 18; (1988) NRMS (45): 11-13; (46): 12-13, 15; (47): 16-17; (48): 14-15; (49): 20; (1989) NRMS (50/51): 8, 46; (53): 8-9; (1990) NRMS (54): 14-15; (55): 14; (56): 8-9; (1991) NRMS (57): 10-11, 12-13, 14-15; (58): 8-9, 14-15; (59): 6; (60): 11-12; (1992) NRMS (61): 5-7; (62): 7-8; (63): 12-14; (64): 16-17; (1993) NRMS (65): 19-20; (66): 8-9, 16-17; (67): 15-16; (68): 8-9; (1994) NRMS (69): 7-9, 18-20; (70): 12, 13-14, 17-18; (71/72): 12-13, 20-21, 33-35; (1995) NRMS (73/74): 12-13, 16-17, 19, 26-27, 33-34; (75): 14-15; (76): 19-20; (77): 10-12; (1996) NRMS (77/79): 18-19, 24-25, 37, 43, 46-48; (80): 16-18; (1997) NRMS (81): 12-14; (82/83): 15-17, 32-33, 34-35, 36-37; (84): 12-13; (1998) NRMS (85): 12-14; (86): 5-6; (87): 22-24;

(88): 10-11; (1999) *NRMS* (89): 5-7; (90/91): 24-26, 39, 42-43, 44; (92): 9-12; (2000) *NRMS* (93): 5-7; (94): 14-15; (95/96): 27-29, 30-31, 32-33, 34-35, 36-37; (2001) *NRMS* (97): 5-7; (98): 9-11; (99/100): 7, 32-36, 47, 58-59; (2002) *NRMS* (101): 12-13; (102): 18-20; (2003) *NRMS* (105): 5-20; (108): 20; (2004) *NRMS* (109): 17-20. **Bibliografia:** Ferreira, António José (2001/2000) «A Igreja e a música» in Natália Correia Guedes; Manuel Braga da Cruz (coord.), *A Igreja e a cultura contemporânea*. Lisboa: UCP Editora.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SILVA, José António Lopes e (n. Oliveira de Frades, 15 Fev. 1937). Violista, professor e compositor. Estudou *viola com Emílio Pujol e Andrés Segovia. Em 1962 fixou-se no Brasil, estudando e leccionando em São Paulo. A partir de 1970 estudou música contemporânea e novas correntes musicais, com Jorge *Peixinho, Álvaro *Salazar, Luís de Pablo e Filipe *Pires. Estudou interpretação de música contemporânea para guitarra e trabalhou em Darmstadt sob orientação de Ligeti, Kagel e Cristóbal Halfter em 1976. Integrou o *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa desde 1970. De 1972 a 2000 leccionou no *Conservatório Nacional. Apresentou obras suas e de compositores portugueses a ele dedicadas em concertos e gravações a solo e em conjunto, em Portugal e no estrangeiro. A sua obra oscila entre o carácter intimista e uma forte componente cénica que utiliza jogos de luzes e elementos extramusicais, como bolas em ricochete sobre os instrumentos de percussão.

Obra musical [Todas as obras em ms. autogr., estão na posse do autor]: *Tensão e distensão* (1972). Guit. amplificada; *Epigono I* (1978). Guit. amplificada, fm.; *Sub memória* (1981). Guit. STR, 1995; *Nocturnal* (1984); VIII Encontros de Música Contemporânea da FCG, 1984. Guit. preparada, perc., expressão coreográfica; *Silhueta* (1988); XII Encontros de Música Contemporânea da FCG, 1988. V., conj. instrumental; *No jardim das delícias* (1991); XVI Encontros de Música Contemporânea da FCG, 1992. Conj. instrumental, fm.; *Canticum joviale* (1993); XVII Encontros de Música Contemporânea da FCG, 1993. Cl. b., vl., guit., hrp., cel., pf., perc., fm., um actor e dois bailarinos; *Nocturnal II* (1994); XVIII Encontros de Música Contemporânea da FCG, 1994. Música electrónica e conj. instrumental.

Discografia: (1995/1987) *Portuguese Contemporary Music: Works for Guitar*. STR/PSOM; Russo, Ana Paula; Silva, José Lopes e (1993) *Canções de Natal*. Novaga.

CATARINA LATINO

SILVA, José Pais de Almeida e (n. Vagos, 6 Jul. 1899; m. Lisboa, 27 Dez. 1968). Compositor e regente. Em 1919 matriculou-se em Ciências Físico-Químicas na Faculdade de Ciências da *Universidade de Coimbra. Formou-se igualmente em Engenharia Química e, mais tarde, em Matemática, pelo IST (Lisboa). Integrou o *Orfeão Académico de Coimbra (OAC) em 1920, como elemento dirigente, passando a membro ensaiador juntamente com um dos seus irmãos e outros dois elementos. No mesmo ano foi regente deste organismo na digres-

são realizada por várias cidades espanholas. Voltou a reger o OAC em 1925-1926. Em 1924 fazia parte da Mesa da Assembleia Geral da Tuna e, em 1925, passou a seu director técnico. Foi também regente da *tuna entre 1928 e 1929. Na deslocação a Leiria (Fev. 1929), a tuna tocou pela primeira vez, sob sua direcção musical, *Momento musical*, de F. Schubert, composição que se havia de estabelecer como indicativo musical da tuna. Esteve ligado à criação e era director do Grupo Musical de Instrumentos de Corda na Associação Cristã dos Estudantes. Fundou e regeu o Orfeão de Vagos e foi também regente do Orfeão de Leiria. Possuidor de vasta produção musical (peças corais, *canções, *fados e composições para récitas de despedida), muita da sua obra foi divulgada por Almeida d'*Eça, Armando *Goes, Edmundo de *Bettencourt e Luiz *Goes.

Obra musical: *Adeus a Coimbra* (s.d.). PLD [78 rpm], 1929; *Balada do encantamento* (s.d.). Columbia [78 rpm], 1929; *A dobadoura* (s.d.). Discos Melodia [78 rpm], 1952; *Nossa Senhora de Vagos* (s.d.). PLD [78 rpm], 1929; *Rezas à noite* (s.d.). Discos Melodia [78 rpm], 1952. **Música para teatro:** *Fitas doiradas... ilusões douradas* (1927) (João Carlos Celestino Gomes); *Sonho final* (1927) (Adriano Gonçalves) [inclui: *Balada da despedida do V Ano de Ciência Médicas 1926-1927*, *Fado da récita da despedida do V Ano de Ciência Médicas 1926-1927* e *Coro da despedida da récita do V Ano de Ciências Médicas 1926-1927*]. **Opereta:** *Noite de agouro* (s.d.) (João Carlos Celestino Gomes).

Bibliografia: Carvalho, José Anjos de (2003) *D. José Pais de Almeida* [texto não publicado].

Discografia: Goes, Luiz (1995/1967) *Coimbra de ontem e de hoje*. EMI-VC/VC [CD/LP].

AMPARO CARVAS E VIRGÍLIO CASEIRO

SILVA, Júlio Adolfo César da (n. Lisboa, 11 Nov. 1872; m. Lisboa?, c. 1960). Guitarrista, compositor e professor. Concebeu uma técnica virtuosística para *guitarra, contribuindo para a eruditização do instrumento. A sua formação repartiu-se pelo *Conservatório Nacional e pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, onde foi discípulo de Veloso Salgado, formando-se em 1891. Integrou um grupo de instrumentos de corda dirigido por Martins da Mota (fundador da *Troupe Gounod) e teve como acompanhador Ivens Ferraz (*viola). O seu repertório incluía composições divulgadas na época (*Chorradinho*, *Corrido*, *Chula do Douro*, *Ramaladeira*, *Bailarico salão*, e.o.) e *arranjos de *música erudita, nomeadamente valsas, minuetos, trechos de ópera, danças espanholas e, inspirado por Andrés Segóvia, composições de J. S. Bach, Francisco Tárrega, Enrique Granados e Isaac Albeniz. Integrou a Orquestra Típica da Emissora Nacional (década de 40), onde permaneceu durante 18 anos, tendo abandonado o agrupamento após um acidente que lhe afectou a mão direita. Efectuou numerosas digressões no país e em Espanha (até 1957). Compôs *canções, *fados, fantasias e rapsódias que al-

cançaram grande sucesso junto do público. Leccionou guitarra na Escola Académica e a título particular, tendo sido professor de diversos guitarristas da primeira metade do séc. XX. Embora actualmente só seja conhecido um fonograma de 78 rpm, os *periódicos de música especializados no fado referem que terá gravado vários.

Bibliografia: Simões, Armando (1974) *A guitarra: Bosquejo histórico*. Lisboa: Tip. Eborauto.

PEDRO FÉLIX

SILVA, Marino Coutinho (n. ilha do Sal, Cabo Verde, 11 Abr. 1931). Cantor, violista, compositor e autor de letras cabo-verdiano radicado em Portugal desde 1946. Entre as décadas de 50 e 70 foi, com Fernando *Quejas, um dos cantores de *Cabo Verde ligados à Emissora Nacional (EN). Filho de um oficial da marinha mercante vivendo na metrópole (Manuel Silva), migrou para Portugal aos 14 anos para prosseguir os estudos. Concluiu o Curso Industrial, tornando-se funcionário da Câmara Municipal de Lisboa. Iniciou a aprendizagem da *viola, participando com o pai e irmão, ambos violistas, em *festas de amigos cabo-verdianos em Lisboa. Nesses convívios recebeu ensinamentos de «tocadores» como Oca, Alec Tercena ou Cipiano Monteiro, que marcaram a sua abordagem do instrumento. A participação nos EP *Mar Eterno* (1953), de Martinho Silva, e *Carta* (1958), de F. Quejas, como violista acompanhante, proporcionaram a gravação de um primeiro fonograma enquanto intérprete principal, *Mal di Amor* (1958). A convite de Nóbrega e *Sousa, tornou-se cantor da EN, em 1959, instituição a que permaneceu ligado até 1974. Entre 1958 e 1976 gravou c. 18 EP de *mornas e *coladeiras de autores como Eugénio Tavares, *B. Leza, Jorge Monteiro (Jotamonte), Luís *Rendall, Frank Cavaquinho, Luís

Morais, Amândio Cabral, Manuel de Novas, e.o. As composições eram, frequentemente, interpretadas por um conjunto característico da música cabo-verdiana (violas, *cavaquinho e voz) e por músicos da Orquestra Ligeira da EN, dirigidos por um orchestrador que lhes conferia elementos estilísticos caracterizando a música popular da época. Nesse período, a par de participações em convívios da comunidade cabo-verdiana, apresentou-se regularmente no programa da EN/*FNAT **Serões para Trabalhadores* (emitido em directo e ao vivo) e concebeu algumas emissões do programa *Vamos Ouvir*, dedicado à música popular de Cabo Verde (emitido em directo, em estúdio), com textos e música da sua autoria. Para a televisão, concebeu e apresentou o programa *Serenata de Cabo Verde* (1963-1964), tendo igualmente participado em diversas emissões do programa *Presença do Ultramar* (entre 1964 e 1968).

Ver também: Migração; Rádio.

Discografia: (1959) *Mal di Amor*. ALV-RT [EP]; (1960) *Armando*. ALV-RT [EP]; (1960) *Nossa Senhora do Monte*. VDD [EP]; (1963) *Luiza*. ALV-RT [EP]; (1965) *Nho Miguel Pelnar*. ALV-RT [EP]; (1967) *Bidja*. ALV-RT [EP]; (1967) *Lua Nha Testemunha*. ALV-RT [EP]; (1967) *Sangue di Berona*. ALV-RT [EP]; (1967) *Terezinha*. ALV-RT [EP]; (1969) *Serpentina*. ALV-RT [EP]; (1973) *Bia d'Lu-lutcha*. IMA [EP]; (1974) *Capadera*. IMA [EP]; (1974) *Morgadinha*. ALV-RT [EP]; (1976) *Moreninha sem Par*. ALV-RT [EP]; (s.d.) *Bobista Dja Manchê*. Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *Karatê*. Voz de Cabo Verde [LP].

RUI CIDRA

SILVA, Mário (n. Caranguejeira, Leiria, 15 Fev. 1937). Compositor. Franciscano da Ordem dos Frades Menores desde 1952, foi ordenado presbítero em 1960 e estudou Liturgia e Música no Institut Catholique de Paris (1961-1965). No *Instituto Gregoriano de Lisboa, com bolsa de estudos da *Fundação Calouste Gulbenkian, foi discípulo de Frederico de *Freitas em Composição e Antoine *Sibertin-Blanc em Órgão (1966-1972). A sua actividade musical tem estado ao serviço da pastoral litúrgica e vocacional. Os seus *cânticos caracterizam-se pela linha melódica simples e textura homofónica em linguagem tonal. Muitos cânticos têm o suporte poético de Mário Branco, Adelino Pereira e Maria Rosária Nunes, frequentemente quadras de versos pentassilábicos ou em redondilha maior. Recorre à orquestração de José Prata e Carlos Rocha, às harmonizações de Manuel *Valença e José Silva Correia.

Obra musical editada: *Louvai ao Senhor* (s.d.) Lisboa: s.e. [11 vols.]; *Poema de amor* (2000). Porto: s.e.;



Marino Silva (ao centro), acompanhado por Nelson Rendall (esq.) e Armando Tito (dir.). Palácio Valenças, Sintra. Maio de 1995. Fotografia cedida pelo biografado.

Vai nascer (2000). Porto: s.e.; *Apoteose a Jesus Cristo* (s.d.) Lisboa: s.e. [*Louvai ao Senhor* 19]; *Novo caminho* (s.d.) Lisboa: s.e. [*Louvai ao Senhor* 15]; *Paz e bem, a toda a criatura saúdo por irmã* (s.d.). Lisboa: s.e.; *Peregrino da esperança* (s.d.). Lisboa: s.e. [*Louvai ao Senhor* 18]; *Saudação a Nossa Senhora* (s.d.). Lisboa: s.e. [*Louvai ao Senhor* 20]; *Vai depressa mensageiro* [10 cânticos; (s.d.). Lisboa: s.e. *Louvai ao Senhor* 12]; *Vem cantar a vida* (s.d.) [1993]. Lisboa: s.e. [*Louvai ao Senhor* 16]; *Vem construir* (s.d.) Lisboa: s.e. [*Louvai ao Senhor* 14]; *Vem servir o homem* (s.d.). Lisboa: s.e. [*Louvai ao Senhor* 13]; *Voz da palavra* (s.d.) [1994]. Lisboa: s.e. [*Louvai ao Senhor* 17].

Bibliografia: Ferreira, António José (1997) *Música litúrgica e/ou música sacra: Critérios para uma delimitação conceptual a partir do Magistério da Igreja e sua recepção em Portugal*. Diss. de mestrado, UCPL.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SILVA Corrêge Araújo, **Óscar da** (n. Porto, 21 Abr. 1870; m. Leça da Palmeira, 6 Mar. 1958). Compositor, pianista e professor. Desenvolveu os primeiros estudos de música no Porto com Miguel Ângelo Pereira, Artur Ferreira e Félix Moreira de Sá. Em 1886, instalou-se em Lisboa, onde estudou no *Conservatório Nacional (?1886-1892) com Timóteo da Silveira (Piano). Paralelamente estudou Harmonia e Contraponto com Victor Hussla na *Academia de Amadores de Música. Em 1891 iniciou uma carreira de pianista, tendo realizado digressões pelo país, interrompidas aquando da sua partida para a Alemanha com uma bolsa da rainha D. Amélia. Estudou no Conservatório de Leipzig com Richard Hofmann e Adolf Ruthardt (Piano), Karl Reinecke (Interpretação) e Salomon Jadassohn (Contraponto e Fuga). Em Frankfurt frequentou aulas particulares de piano com Clara Schumann. Em 1894 efectuou a sua primeira digressão pela Europa (Alemanha, França, Polónia e Rússia) e estabeleceu-se no Porto, onde se dedicou à composição e ao ensino, sem abandonar a carreira de concertista. Entre 1900 e 1905 fixou residência em Lisboa, tendo integrado o Grupo Luso-Penúria com outros artistas e intelectuais. Em Jul. 1901 estreou no *Coliseu dos Recreios de Lisboa a sua ópera *D. Mécia*. Já em 1917 foi nomeado professor de piano no *Conservatório de Música do Porto (CMP). Depois de uma primeira digressão pelo Brasil (1919) efectuou concertos na América do Norte e do Sul, em África e na Europa (1921-1923). Em 1924 fixou residência no Brasil, onde viveu até 1951 (Rio de Janeiro e São Paulo), realizando digressões na América do Sul intercaladas com estadas em Portugal, onde voltou a fixar residência e a leccionar no CMP, em 1953. A organização cronológica da sua obra revela-se uma tarefa difícil, na medida em que são poucos os manuscritos com indicação da data de composição (Pires 1995). O próprio compositor estabeleceu uma periodização, que corresponde a grandes linhas de

orientação técnica e estilística (Id.: 38). Óscar da Silva definiu-se como um «romântico espontâneo» e era grande admirador de Chopin e Schumann, cujas composições integravam o seu repertório pianístico preferido (Id.: 38). Na primeira fase da sua obra, a influência destes compositores bem como a de Liszt está bem patente, «não apenas em certos traços virtuosísticos mas também no contorno melódico e na estrutura harmónica» (id: 38-39). Encontram-se também influências francesas e do teatro ligeiro português da segunda metade do séc. XIX, mas «o estilo romântico de salão oitocentista é [...] aquele que predomina em maior número de composições» (Id.: 39). Recebeu dois prémios de composição enquanto jovem (*Marcha triunfal*, 1898; *D. Mécia*, 1904) e foi condecorado em 1937 com a Ordem de São Tiago e Espada e com a Medalha de Ouro de Mérito Artístico da cidade do Porto. Óscar da Silva foi essencialmente um pianista, o que se reflecte na multiplicidade de obras que escreveu para este instrumento, revelando um carácter intimista onde se combinam as características de um romantismo tardio com, principalmente a partir dos anos 30, uma maior elaboração harmónica.

Obra musical: Música de câmara. Até 1929: *1.ª suite* [s.d.]; op. 8. Vl., pf.; Berlim, 1906, Heinrich Kaven; *Flirtations* (3 peças) [s.d.]. Vl., pf.; *La souffrance des fleurs* [s.d.]. Vl., pf.; *Mélodie du Mystère* [s.d.]. Vl., pf.; Lisboa, Conselho de Educação Nacional, ME; *Palmilhando, Amourette, Estúrdia* [s.d.]. Quart. cord.; *Quarteto em ré maior* [s.d.]. Quart. cord., pf.; *Três números* [*Romance-Serenata, Pleading, Parting*] [s.d.]. Vlc., pf. **Música de câmara: Depois de 1951:** *Mistério* [s.d.]. Quint. cord. **Música de câmara: Data desconhecida:** *Serenata* [s.d.]. Fl., vl., pf. Porto, 1995, Fermata; *Valsa* [s.d.]. Fl., vl., pf. Porto, 1995, Fermata. **Música de cena:** *Dona Mécia* — *Novela lírica em dois actos* (Júlio Dantas) [1901]; Lisboa, CRL, 4 Jul. 1901. **Música para orquestra:** *Alma crucificada* (poema sinfónico) [1923]. Orq. S; *Orientais* (suite) [s.d.]. Orq. S. **Música para piano. Até 1929:** *1.ª rapsódia portuguesa* [s.d.]. Leipzig, s.d., Peters; *Bagatelas* (6 peças) [s.d.]; Lisboa, s.d., SST. PSOM, 1993; *Dolorosas, musique intime* (8 peças) [s.d.]; op. 11; Berlim [1911], Heinrich Kaven; Lisboa [1924], SST. PSOM, 1993; *Images* (sete peças) [s.d.]; op. 6; Raab; Lisboa, s.d., SST. PSOM, 1993; *Marcha triunfal* [s.d.]; op. 3; Lisboa, SST, s.d.; *Mazurcas* [s.d.]; op. 9 (n.º 1-4); *Mazurcas* [s.d.]; op. 10 (n.º 5-8); *Páginas portuguesas — Livro 1* (6 peças) [s.d.]. Lisboa, s.e., s.d.; Lisboa, SST, s.d. [arr. para banda de Frederico de Freitas, 3 números]; *Páginas portuguesas — Livro 2* (6 peças) [s.d.]; Ed. Aut. PSOM, 1993; *Quatro trechos* [s.d.]; op. 2; Leipzig [1893], Breitkopf & Härtel; *Rhapsodie portugaise* [s.d.]; op. 1; Leipzig, s.d., Peters; *Scherzo a la valse* [s.d.]; op. 4; Berlim [1935], Joseph Bruck. PSOM, 1993. **1930-1935:** *Bouquet Violet* [s.d.]; Lisboa [1935], SST; *Estudo n.º 1* [s.d.]; Lisboa, Conselho de Educação Nacional, ME; *Extras — 3 cadernos* (10 peças) [s.d.]; Lisboa [1935], SST; *Girouettes* (4 peças) [s.d.]; Lisboa [1934], SST; *Moi (Feu, Cendres, Toujours gai)* [s.d.]; Lisboa [1934], SST; *Nostalgies* (10 peças) [s.d.]; Lisboa, s.d. SST; *Pandemonium* [s.d.]; Lisboa, Conselho de Educação Nacional, ME; *Phrases* (4 peças) [s.d.]; Lisboa [1935], SST; *Préludes-Valses* [s.d.]; Lisboa, Conselho de Educação Nacional, ME; *Tout court*

(4 peças) [s.d.]; Lisboa, s.d., SST; *Vieilles* (11 peças) [s.d.]; Lisboa [1934], SST. **1936-1951:** *Brasiliense* [*Brésilienne*] [s.d.]; São Paulo, s.d., Editorial Tupy; *Embalos* (2 peças) [s.d.]; São Paulo, s.d., Editorial Tupy; *Humorísticas* (2 peças) [s.d.]; São Paulo, s.d., Editorial Tupy; *Mazurcas* — 2.º caderno [s.d.]; São Paulo [1948] Editorial Tupy; *Prelúdios* (13 peças) [s.d.]; São Paulo, s.d., Editorial Tupy; *Queixumes* [*Complaintes*] (24 peças) [s.d.]; São Paulo [1948] Editorial Tupy; *Românticas* (2 peças) [s.d.]; São Paulo, s.d., Editorial Tupy. **Posterior a 1951:** *Divertimentos* [*Humorescas*] [s.d.]; Lisboa, 1953, Ocidente; *Estados de alma* (26 peças) [s.d.]; Lisboa [1953], Ocidente; *Saudades* [s.d.]; Lisboa, 1953, Ocidente. NUM, 1995. **Música para voz e instrumento:** *1.ª suite de romances* (N. Marin) [s.d.]; op. 5. S ou Bar. Leipzig, s.d. (n.º 1 e n.º 2); *Complaintes* (*Endechas*) [s.d.]. V, pf.; *Silence* (Haraucourt) [s.d.]. V, pf.; Lisboa [1935], SST; *Souviens-toi* [s.d.]. V, pf. **Bibliografia:** Courrège, Orlando (1970) *Dona Mécia*, novela lírica do século XIII: *Música de Óscar da Silva: História breve*. Porto: s.e.; Id. (1974), «Óscar da Silva organiza um concerto em honra de Gago Coutinho e Sacadura Cabral», sep. do *Boletim da Associação Cultural «Amigos do Porto»*. Porto: s.e.; Pinto, Alfredo (1915) *A sonata «Saudade» de Óscar da Silva: Notas impressionistas*. Lisboa: s.e.; Pires, Filipe (1995) *Óscar da Silva: Estudo biográfico-analítico*. Matosinhos: Afrontamento-CM de Matosinhos. **Discografia:** Henriques, Miguel (1993) *Óscar da Silva: Piano Works*. PSOM; Pavlova, Tatiana (1995) *Luis de*

Freitas Branco: Prelúdios; Óscar da Silva: Saudade; Cláudio Carneiro: Bailadeiras, Pavana, Harpa Eólica; Armando José Fernandes: Scherzino. NUM; Pavlova, Tatiana (1995) *Tatiana Pavlova: Piano*. NUM.

ADRIANA LATINO

SILVA, Manuel Augusto Martins Tristão da (n. Lisboa, 17 Jul. 1927; m. Lisboa, 10 Jan. 1978). Cantor. Nascido no bairro do Alto Pina, ficou conhecido na década de 40 por «Miúdo do Alto Pina». Estreou-se no Café Mondego em 1936, contratado pelo empresário teatral José Miguel. Por essa altura ainda era conhecido por Manuel da Silva, tendo feito o percurso recorrente das *associações recreativas. Em 1942, passou a apresentar-se em casas de fado, tendo inaugurado a Sala Júlia Mendes, no Parque Mayer, e o Café Monumental. No fim da década de 40, reformulou o seu repertório, passando a ser reconhecido, já não como «cantor castiço» como no início da sua carreira, mas como intérprete de fado-canção, o que lhe trouxe um acesso facilitado à *rádio. João Allabern apresentou-o então a Belo Marques (director musical da Fábrica de Discos Estoril), tendo ficado combinada uma gravação do cantor acompanhado pela Orquestra de Belo Marques. Este maestro e Manuel Simões (responsável, na qualidade de proprietário da Editora fonográfica Estoril, pela promoção da carreira de Artur *Ribeiro ou Francisco *José) foram centrais para o lançamento de Tristão da Silva. Em 1954 vem a conhecer *Max e A. Ribeiro, que lhe cederam a *canção *Nem às paredes confesso*, enquanto Casimiro *Ramos e Francisco Radamanto cederam *Maria Morena*, dois fados que estreiam a carreira discográfica do cantor e que garantiram o sucesso junto do público. O sucesso abriu também as portas da Emissora Nacional, onde por diversas vezes havia sido recusado. Aí cantou em programas nos estúdios, mas também em exteriores, em particular os **Serões para Trabalhadores* da *FNAT. Passou então a dedicar-se mais às apresentações nas rádios do que propriamente ao fado, tendo-se apresentado nos anos seguintes na Madeira (1955) e Açores (1956). Em 1957 foi gravar em Madrid, onde existiam melhores estruturas para o registo de som. No mesmo ano, realizou uma digressão por África, altura em que começou a actuar também na RTP. Em Fevereiro de 1960 foi para o Brasil para actuar numa das maiores redes de rádio e televisão brasileiras (Tupi). Aí actuou em «casas típicas» e participou em alguns espectáculos de teatro musical. A estadia prolongou-se por quatro anos, tendo-se deslocado ao Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires (onde actuou seis meses consecutivos no canal de televisão Mar del Plata), efectuando ainda uma extensa digressão pelo Brasil (Recife, Baía, Porto Ale-



Tristão da Silva (centro) acompanhado por Adelino Santos (esq.) e Mário Silva (dir.). Foto União. Espólio de Tristão da Silva. Museu do Fado.

gre, Fortaleza, Brasília, e.o.). Em Porto Alegre, na conclusão da digressão brasileira, Pedro Sanches Moreno, da direcção das relações públicas da emissora de televisão Mar Del Plata, contratou o cantor para actuar pela América do Sul (Bolívia, Chile, Paraguai, Argentina, Uruguai, Peru). Nessas digressões interpretava um repertório baseado em canções portuguesas, brasileiras e espanholas. Nas rádios tinha por hábito receber cartas do público solicitando a interpretação de uma dada canção, o que fazia acompanhando a leitura da missiva. Em 1964, ainda no Brasil, Vasco Morgado demonstrou vontade de o contratar de novo para actuar em Portugal, em especial na revista *Férias em Lisboa* (1964-1965). Esse regresso deu-se também com apresentações na televisão, teatro e na casa típica propriedade de Fernanda Maria, Lisboa à Noite. No entanto, manteve no Brasil uma série de negócios imobiliários e financeiros, país a que se deslocará pelo menos até 1969. A sua imagem de cantor ligeiro consolidou-se com as contínuas apresentações na rádio pelo menos até ao primeiro quartel da década de 70, altura em que sofreu as consequências da concorrência de outros géneros musicais veiculados nos meios de comunicação. Tornou-se reconhecido publicamente mais como «cantor ligeiro» ou «romântico», muitas vezes acompanhado por orquestra, do que como fadista, tendo ficado célebres as suas canções *Nem às paredes confesso* (A. Ribeiro/Ferrer Trindade), *Aquela janela virada para o mar* (Frederico de Brito) e a versão *Guitarra toca baixinho* (da canção *Chitarra suona piu piano*, de Evangelisti e Nicola di Bari Marrochi). Do seu repertório fazem ainda parte canções de A. Ribeiro, Domingos Gonçalves da Costa, F. Brito, Nóbrega e Sousa, e.o. O seu estilo interpretativo insere-se no da canção ligeira da época caracterizando-se por uma abordagem melódica linear, por uma dicção clara que reforçava a compreensão do texto, pela abertura e prolongamento das vogais em *vibrato*. Ficou reconhecido no universo musical português como um dos mais categorizados «artistas da rádio».

Discografia: (1958) *Calçada da Glória*. DEC-VC [EP]; (1958) *Da Janela do Meu Quarto*. DEC-VC [EP]; (1959) *Aquele Automóvel*. DEC-VC [EP]; (1960) *Aquela Janela Virada p'ró Mar*. DEC-VC [EP]; (1960) *Mulher*. DEC-VC [EP]; (1961) *Sete Saias*. PARL-VC [EP]; (1971) *Tristão da Silva*. ORF-AT [LP]; (1973) *Guitarra Toca Baixinho*. MOV [LP]; (1978) *Fados e Boleros*. MOV [LP]; (1978) *Homenagem a Tristão da Silva*. EMI-VC [LP]; (1978) *Tributo a Tristão da Silva*. DEC [LP]; (1991) *O Melhor de Tristão da Silva*. EMI-VC; (1996) *Da Janela do Meu Quarto*. EMI-VC.

PEDRO FÉLIX

SILVESTRE, Isabel Gomes (n. Manhouce, 4 Mar. 1941). Cantora, colectora e promotora. Profes-



Isabel Silvestre com elementos do Grupo de Cantares de Manhouce. Manhouce, 1998. Fotografia de Maria do Rosário Pestana.

sora do primeiro ciclo do ensino básico, integrou o Rancho Regional de Manhouce nas actuações realizadas entre 1957 e 1969. Da acção conjunta com outro manhoucense, António Lourenço da Silva, resultou a formação do Rancho Infantil da Casa do Povo de Manhouce (1980). Presidente e solista do Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce (desde 1979), as suas qualidades vocais e comunicativas despertaram, desde as primeiras actuações do grupo, a atenção da indústria fonográfica e do espectáculo. Possuidora de uma voz plástica, de timbre singular e de uma grande capacidade comunicativa, construiu em torno da sua figura as representações que o mundo rural inspira, sobretudo nos públicos urbanos («essência», «autenticidade»). Foi este factor que potenciou a sua carreira no âmbito de vários domínios da música urbana, junto dos quais se tornou um ícone da ruralidade. Depois de oito anos a representar em palco práticas musicais

circunscritas a Manhouce, começou a partir de 1988 a integrar espectáculos e efectuar gravações dirigidos a novos e alargados públicos, nos quais se sobrepuseram domínios musicais distintos: a *música popular portuguesa (*Rão Kyao), a música popular brasileira (Gal Costa), o *fado (António *Chainho) e o *pop-rock (*GNR). Neste âmbito, a sua figura e voz foram utilizadas sobretudo para evocar Portugal rural e os seus valores. Na sua freguesia natal, desenvolveu acções a favor da defesa e colecção do património cultural, tendo contribuído para o processo de *folclorização. Foi também a principal responsável pela publicação do *Cancioneiro popular de Manhouce*, com transcrições musicais do repertório dos grupos e *ranchos folclóricos de Manhouce. Contribuiu para melhorar a condição feminina em Manhouce com a promoção de cursos de formação profissional destinados às mulheres suas conterrâneas.

Bibliografia: Pestana, Maria do Rosário (2000) *Vozes da terra: A folclorização em Manhouce (1938-2000)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Rosenberg, Neil V. (1993) «Introduction» in Neil Rosenberg, *Transforming Tradition*. Chicago: University of Illinois Press.

Discografia: Rancho Regional de Manhouce (1961) *Rancho Regional de Manhouce*. RT; (1961) *Rancho Regional de Manhouce*. RT (1991/1982) *Cantares da Beira*. EMI-VC; Grupo de Cantares de Manhouce (1984) *Aboio*. EMI-VC; (1985) *Cânticos Religiosos*. EMI-VC; (1991) *Vozes da Terra*. EMI-VC; Silvestre, Isabel (1996) *A Portuguesa*. EMI-VC; Silvestre, Isabel (2000) *Eu*. EMI-VC.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA

SIMÕES, António de Jesus (n. Ansião, 5 Nov. 1952). Organeiro. Foi professor de Educação Musical durante 12 anos. Despertou para a organaria com o apoio da *Fundação Calouste Gulbenkian. Estagiou sob a responsabilidade de Dirk Flentrop (Holanda, 1982). Trabalhou com Gerhard Grenzing (Barcelona, 1983) em órgãos de França e Espanha. Abriu uma oficina em Condeixa-a-Nova (1984) e é responsável pela firma Organeiros do Centro, em Ansião, desde 1997. Construiu os órgãos das igrejas de Oliveira do Bairro, Verdemilho (Aveiro) e São Tiago de Bougado (Trofa), além de um órgão positivo. Dos numerosos restauros de órgãos históricos sobressaem os das catedrais de Braga, Miranda do Douro e Coimbra. Colaborou nalgumas publicações da especialidade; é o responsável pela versão portuguesa do *Dicionário de órgão*.

Bibliografia: Praet, Wilfried (coord.) (2000) *Orgelwoordenboek*. Nieuwkerken (Bélgica): Ed. CEOS.

DOMINGOS PEIXOTO

SIMÕES, Manuel (n. Pousaflores, Ansião, 10 Nov. 1924; m. Braga, 9 Fev. 1995). Compositor, professor e regente. Entrou na Companhia de Jesus em 1942. Licenciou-se em 1950 na

Pontifícia Faculdade de Filosofia de Braga, frequentando em seguida o Curso de Teologia em Granada, onde foi ordenado presbítero em 1956. Durante a década de 60 foi membro da Comissão Nacional de Música Litúrgica, membro da Comissão Bracarense de Música Sacra e vogal do *Serviço Nacional de Música Sacra. Discípulo de Manuel *Faria, deu um importante contributo à música litúrgica renovada pelo Concílio Vaticano II, em Portugal. Compôs numerosos *cânticos que foram editados na *Nova Revista de Música Sacra*, de cuja direcção fez parte. Os dois volumes de *Salmos e cânticos*, publicados em 1970-1971, alcançaram bastante popularidade na região de Braga. Desenvolveu uma actividade multifacetada, tendo sido director da Casa de Camilo, em São Miguel de Ceide (Famalicão), desde 1982 até à sua morte, fundador e director do Centro de Estudos Camilianos (1987-1995), director cultural (1978-1995), administrador da Fundação Cupertino de Miranda (1985-1995) e director do Orfeão Famalicense e da Associação dos Coros Paroquiais de Vila Nova de Famalicão. Docente na Faculdade de Filosofia de Braga (Universidade Católica Portuguesa) desde 1982, foi titular da cadeira de Cultura Portuguesa até à sua morte. Escreveu vários livros de poesia e ensaio e foi tradutor.

Ver também: Música religiosa.

Obra musical editada: (1970-1971) *Salmos e cânticos*. 1, 2. Caldas da Saúde: Instituto Nun'Álvares; obras publicadas na *NRMS*: (1971) 1 (1): 13, 14; 2 (1): 7, 8-9, 9-10; (1972) 6 (1): 4-5; 8 (1): 8; (1973) 11 (1): 4, 5, 8; (1977) 2 (2): 12-13; (1978) 6 (2): 17; 7 (2): 7-9; 8 (2): 14-15; (1979) 9 (2): 18, 19; 10 (1): 16-17; (1980) 19/20 (2): 3; 13: 6-7; 14: 16-17; 16: 10-11; (1981) 17: 6-7; 19/20: 4, 5-6, 7, 9; (1982) 23: 16-17; 24: 3-4; (1983) 25: 7, 18, 19; (1984) 30: 9, 10-13; 31: 6-7; (1985) 33/34: 17, 33; 35: 8-9; 36: 18-19; (1986) 37: 18-20; 38: 12-13; (1987) 41: 19-20; 42: 14; (1988) 47: 12-13; 48: 17; 49: 7-13; (1989) 50/51: 7, 16-18, 37, 43; 52: 12-14; (1990) 55: 16; 56: 17-18; (1991) 58: 10-12, 13-14; 59: 5, 12-13; (1992) 61: 17-20; 62: 9-11; 63: 7-8, 9-11; 64: 5-7, 10-11; (1993) 65: 5-7, 10; 66: 13-15, 20; 67: 17; 68: 11, 16-17; (1994) 70: 15-16; 71/72: 22-23, 42-43; (1997) 81: 16-17; 82/83: 19-20; obras publicadas no *Boletim de Música Litúrgica* (1980) 37: 13-14; (1981) 42: 11-12; (1982) 45: 19; 46: 19.

Obra literária: (1984) «A música sacra e os seus problemas», *Laikos* 3-4: 480-489; (1991) *Camilo e a música sacra*. Braga: s.e.

Bibliografia: Garcia, Mário (1995) «Padre Manuel Simões, S.J. (1924-1995)», *NRMS* 73-74: 1-4.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

SINDICATO DOS MÚSICOS. 1. Enquadramento geral. 2. Origens do associativismo profissional dos músicos em Portugal. 3. Associação de Classe dos Músicos Portugueses (1909-1932). 4. Sindicato Nacional dos Músicos (1932-1974). 5. Sindicato dos Músicos (1974-2000).

1. Enquadramento geral. Instituição legalmente representativa dos músicos profissio-

nais portugueses. Conheceu várias denominações ao longo do séc. xx, correspondentes a diferentes contextos ideológicos e políticos, assim como a modos de reivindicação, de organização e de funcionamento divergentes. No entanto, a sua continuidade institucional efectiva ao longo do século, apesar das mudanças de nome e de orientação, e o facto de ter constituído a única manifestação de organização profissional dos músicos portugueses, permite abordar a história do Sindicato dos Músicos e das instituições de que é herdeira como um processo único e coerente, revelador da evolução da situação social dos músicos no país. Até ao momento não existe um trabalho aprofundado sobre o associativismo musical português; o que aqui se apresenta é a síntese possível a partir das fontes e literatura disponíveis. Esta entrada, que não incide de forma homogênea sobre todas as fases cronológicas da história do sindicalismo musical português, apela assim a futuras investigações.

2. Origens do associativismo profissional dos músicos em Portugal. Podemos identificar o início do associativismo musical em Portugal com a fundação, em 1603, da Confraria de Santa Cecília. Esta instituição contou desde o início da sua actividade com a protecção da coroa portuguesa — a família real e uma parte da aristocracia eram seus membros honorários — tendo D. José obrigado, por decreto datado de 15 Nov. 1760, todos os músicos que actuassem em público a pertencer à Confraria. Uma carta de membro era atribuída depois de provas de técnica musical e a obtenção de um certificado de bons costumes, sendo os membros obrigados ao pagamento de uma cotização anual. Os organizadores de concertos ou de festividades musicais deviam igualmente pagar uma contribuição à Confraria, conhecida como «o tostão da Santa», sendo os fundos recolhidos destinados aos membros necessitados, doentes ou idosos (Balsa 1999). A instituição cumpria assim duas funções, o controlo das habilitações e a solidariedade profissional, que se manteriam como eixos fundamentais do associativismo musical posterior. No início do séc. xix, a partida da família real para o Brasil e as guerras liberais fragilizaram a Confraria e os músicos que aderiam aos ideais progressistas começaram a manifestar resistências às suas disposições, que simbolizavam o Antigo Regi-

me e o poder da Igreja. Neste contexto, um dos membros mais eminentes da Confraria, João Alberto Rodrigues da Costa (1798-1870), fundou a Associação de Socorros Mútuos Montepio Filarmónico, a 4 Nov. 1834, instituição laica que procurou adaptar-se às novas preocupações da classe musical, que se emancipara da tutela da Igreja e do ensino da Patriarcal, depois da criação pelo compositor liberal João Domingos Bomtempo do ensino musical público no *Conservatório Nacional. No entanto, as duas instituições de protecção dos músicos permaneceram intimamente ligadas, tendo o *Montepio Filarmónico ficado sediado nas instalações da Confraria, na Igreja dos Mártires, e a partir dos estatutos aprovados em 1843 a própria admissão à Confraria passou a implicar uma inscrição obrigatória no Montepio Filarmónico. As atribuições do Montepio incidiam principalmente na solidariedade e na assistência aos seus membros, mas a instituição serviu igualmente de plataforma para a constituição de outras associações, em particular a Academia de Professores de Música, conhecida como Academia Melpomense, criada em 1846 também por iniciativa de João Alberto Rodrigues da Costa. A Academia, que era financiada pela Caixa do Montepio, organizou várias temporadas de concertos, onde nomeadamente foram pela primeira vez executadas em Portugal as obras sinfónicas de Beethoven (Nery e Castro 1991: 137). O terceiro organismo inspirado pela acção reformadora de Rodrigues da Costa foi a Associação Musical 24 de Julho, que começou as



Posse dos novos corpos gerentes do Sindicato dos Músicos. Filipe de Sousa (presidente da direcção) António Victorino d'Almeida (presidente da Assembleia Geral). Lisboa, 5 Jun. 1983. Arquivo do Diário de Notícias.

suas actividades em 1842 enquanto loja maçónica, tendo publicado os seus estatutos definitivos apenas em 1851. Igualmente ligada ao Montepio, a sua actividade visava sobretudo o controlo e regulação dos contratos entre os músicos e os empresários das orquestras de teatro e de concertos, bem como organização do mercado de forma a «oferecer aos estudantes do Real Conservatório de Lisboa um futuro razoável» (*Estatutos...* 1851), introduzindo desta forma um terceiro eixo na acção do associativismo musical português, o da reivindicação de condições dignas e justas no exercício da actividade profissional dos músicos. Em 1893, a Associação Musical 24 de Julho foi reorganizada e tomou o nome de Associação dos Professores de Música de Lisboa (APML). Esta nova estrutura reforçou a sua componente reivindicativa e criou um serviço de colocação que, depois de uma prova musical, procurava encontrar um contrato correspondente ao valor artístico do candidato (s.a. 1896). Nesta época, a imprensa profissional teve um importante papel na consolidação do movimento associativo musical, e em particular a revista **Arte Musical*, onde Joaquim José Marques, p.ex., se tornou um dos mais activos defensores do estatuto social e profissional dos músicos. O desenvolvimento do movimento sindical português no final do séc. XIX, que se traduziu na criação de diferentes associações de classe representativas dos vários sectores profissionais, forneceu o impulso decisivo para a criação de uma instituição legalmente representativa dos músicos, com legitimidade para negociar com as empresas de espectáculos e com o Estado.

3. Associação de Classe dos Músicos Portugueses (1909-1932). O desaparecimento da APML, em 1905, deixou a classe musical numa situação de fragilidade num momento em que as actividades profissionais se encontravam em plena expansão, nomeadamente com a multiplicação das **bandas militares* e **bandas filarmónicas* e a introdução de **orquestras* e grupos musicais nos cafés e **music-halls*. A comissão instaladora da Associação de Classe dos Músicos Portugueses (ACMP) reuniu-se pela primeira vez a 9 Mar. 1909 e os seus estatutos foram promulgados dois meses depois por decreto real (19 Mai.). A primeira direcção da nova instituição era constituída maioritariamente pelos músicos que tinham decidido a dissolução da Associação de Professores de Música, o que permite estabelecer uma genealogia directa entre a ACMP e a APML e, por extensão, com a Associação 24 de Junho (Braga 1914). No dia 1 de Março de 1910 foi aprovado o regulamento interno da ACMP e anunciada a primeira tabela salarial, tendo sido criada no ano seguinte, por iniciativa de Alvaro Santos, uma «Caixa da Associa-

ção», destinada a manter «a integridade e o direito» dos sócios em caso de greve ou de desemprego. Em 1911 foi publicado o primeiro número do *Boletim da ACMP*, tendo outros jornais profissionais contribuído igualmente para a afirmação da nova instituição, nomeadamente o *Echo Musical*, que se autoproclamou «órgão defensor dos músicos portugueses». Nos seus primeiros anos de existência, a ACMP conheceu um aumento constante dos seus efectivos: em 1909 contava 301 sócios, 458 no ano seguinte (*Boletim da ACMP*, n.º 1, Jan.-Jun. 1911) e mais de 600 em 1911 (Sadi 1911), um número relativamente importante se pensarmos que a poderosa Federação dos Artistas Músicos de França agrupava, em 1908, 4500 membros (Fauquet 1991). Nos primeiros anos da República a Associação beneficiou de uma vitalidade assinalável, em torno de várias frentes de acção: o estabelecimento de tabelas salariais e a exigência de remuneração dos ensaios; a introdução de contratos colectivos de trabalho; a solidariedade em casos de greve, desemprego, doença ou invalidez; a defesa do estatuto específico dos músicos militares; a intensificação dos contactos com organismos internacionais e instituições congéneres no estrangeiro. Em Jan. 1911, a ACMP integrou a Confederação Internacional dos Artistas Músicos, que dispunha já de delegações na Alemanha, Austria, França, Bélgica, Suíça, Grã-Bretanha, Espanha, Itália, Noruega e Suécia (Seitz 1912). É difícil determinar a orientação política dominante dos primeiros dirigentes da ACMP, uma vez que não são conhecidos registos de uma ligação directa com partidos ou jornais militantes. Alguns elementos apontam, no entanto, para uma proximidade com os meios republicanos. Na sessão comemorativa do 3.º aniversário da Associação, organizada a 7 Mar. 1912 no Salão do Conservatório, o conferencista convidado foi um homem de letras republicano, Agostinho Fortes, que na ocasião defendeu uma visão nacionalista e orgânica do associativismo musical (*Eco Musical*, 8 Mar. 1912). Por outro lado, a ACMP participou em Mai. 1911 no 2.º Congresso Operário Português, realizado na sala da Associação dos Compositores Tipógrafos, em Lisboa, congresso que foi largamente dominado pelas ideias do anarcossindicalismo (Rodrigues 1980: 134). O musicólogo Ernesto *Vieira, delegado da ACMP à Confederação Internacional e antigo secretário da Associação 24 de Julho, constitui um bom exemplo dos dirigentes influenciados pelo sindicalismo revolucionário. Vieira defendia que a situação difícil dos músicos se explicava pela diferenciação social do sistema capitalista, e apelava à união com os outros grupos profissionais, em torno de uma acção combativa e internacionalista:

«A nossa associação faz parte do grande exército do trabalho; este exército deve necessariamente armar-se por todos os meios ao seu alcance [...]. A nossa Associação tem como objectivo a luta; a luta pacífica ou a luta armada, segundo as circunstâncias, mas não se ganha sem combater; e não se combate sem armas» (Vieira 1911). O antagonismo entre o discurso revolucionário de E. Vieira e o corporativismo nacionalista e republicano de A. Fortes são representativos das duas correntes ideológicas fundamentais que percorriam o sindicalismo musical português, que partilhavam no entanto uma mesma posição hostil face ao «trabalho livre» (a possibilidade de cada músico estabelecer individualmente o seu contrato de trabalho) e a vontade de dignificar o estatuto social dos músicos (em 1913 a classe protestou fortemente contra o uso depreciativo da designação «músico» num debate parlamentar, «como se a profissão de músico tivesse qualquer coisa de degradante») (*Eco Musical*, 23 Dez. 1913). Como noutros países europeus, o aumento do número de músicos nos meios urbanos, a precariedade crescente das condições laborais e os baixos salários praticados contribuíram para a tomada de consciência do processo de «mercantilização» do trabalho e dos produtos artísticos, assim como a necessidade de uma acção comum da classe para evitar os abusos e a exploração por parte das empresas organizadoras de espectáculos (Fauquet 1991). No entanto, a maioria dos dirigentes da ACMP considerava que estas profundas transformações da profissão musical não justificavam necessariamente uma solidariedade profissional com o movimento operário. Em 1914, p.ex., Ferreira Braga sustentava que a «grave questão [da] luta do capital contra o trabalho» não se concretizava da mesma forma no campo do trabalho manual e nas artes liberais. Não era possível, segundo ele, assimilar aqueles que cultivavam a «sublime arte dos sons» com os operários e os camponeses, mesmo se os primeiros partilhavam com os outros a mesma recusa da lógica de «injunta superioridade» que o capital impunha em todos os domínios. Segundo Ferreira Braga, ao contrário do que sucedia nas actividades manuais totalmente «dependentes da procura e da oferta», o valor do trabalho musical não dependia da variação quantitativa da actividade artística disponível, nem do número de músicos em actividade, uma vez que nada podia «desvalorizar o mérito, quando ele existe, e é esse mérito que o capital precisa num determinado momento, e que ele deve remunerar condignamente» (Braga 1914). A divisão entre trabalho artístico e trabalho físico proposta por Ferreira Braga manifesta as contradições que acompanharam a tomada de consciência profissional dos músicos portu-

gueses no início do séc. xx, divididos entre as novas dinâmicas sociais do consumo artístico, com o surgimento das tecnologias de reprodução sonora e a constituição de um «mercado da música», e a concepção romântica do artista, baseada nas noções de talento e génio, que levavam os músicos a considerar a sua equiparação ao universo dos trabalhadores como uma desvalorização simbólica. A consequência desta ambiguidade foi um relativo isolacionismo da ACMP, que quase nunca se associou a outros movimentos sindicais, diminuindo assim a sua capacidade de acção contra as empresas de espectáculos (Silva 2005). A relação com as organizações internacionais também se ressentiu do nacionalismo corporativo que prevaleceu no seio da ACMP, uma questão que se levantou em particular durante o 1.º Congresso dos Músicos Portugueses, que se reuniu entre os dias 12 e 14 de Junho de 1913, nos salões da Sociedade de Geografia de Lisboa. Uma das teses do congresso estipulava que a admissão de sócios da ACMP seria reservada exclusivamente aos músicos portugueses, o que provocou a reacção imediata do secretário-geral da Confederação Internacional dos Artistas Músicos, Albert Seitz, que enviou uma carta ao congresso onde expressou a sua inquietude diante das tendências proteccionistas da associação portuguesa. Reconhecendo o problema colocado pela mobilidade internacional, e a legítima vontade da Associação em querer proteger os músicos nacionais, A. Seitz exortava no entanto a ACMP a não esquecer a concepção fraternal e internacionalista do movimento associativo dos músicos (Seitz 1912). Anteriormente, aliás, a ACMP recorrera já à solidariedade internacional, p.ex. aquando do diferendo com o Teatro Avenida, em 1911, acusado de não respeitar os preços mínimos e o pagamento dos ensaios. Para que o empresário não pudesse contornar o bloqueio decretado pela ACMP através da contratação de companhias estrangeiras, a Confederação Internacional enviou uma circular a todas as suas delegações para que recusassem qualquer contrato com esse teatro (Sadi 1911). Da mesma forma, a ACMP publicara regularmente no seu boletim o nome dos teatros europeus colocados no «index» pela Confederação Internacional (ver, p.ex., *Boletim da ACMP*, n.º 3, Nov. 1911/Jan. 1912). O bloqueio e o estabelecimento de um «index» das empresas que não respeitavam os direitos dos músicos foram as principais formas de pressão do sindicalismo musical nos anos 10, momento em que, apesar da indecisão ideológica e da debilidade organizativa, a ACMP parece ter acompanhado o movimento de crescimento da actividade sindical no país, que conduziria à fundação da Confederação Geral do Trabalho em Dez. 1919. A 23 Fev.

1919, começara por seu lado a publicação do jornal *A Batalha*, que se impôs rapidamente como o espaço de expressão autónoma do movimento operário, com uma tiragem de mais de 20 mil exemplares que o transformou no terceiro mais importante jornal do país. Durante a greve dos operários da construção, em Jun. 1919, os músicos dos teatros associaram-se à contestação, organizando concertos de «peças de compreensão fácil» destinados à classe operária, que foram activamente publicitados pela *Batalha*, que apelou a que todos os trabalhadores viessem «apoiar os seus camaradas músicos» (*A Batalha*, 19 Jul. 1919, in Carvalho 1993). No início dos anos 20, a ACMP manteve aliás uma relação mais estreita com o movimento sindical, tendo Álvaro Santos sido nomeado delegado da associação na União dos Sindicatos Operários. As principais reivindicações da ACMP nessa época, que corresponde à direcção de António Pinto Carvalho, podem ser retraçadas a partir das respostas enviadas ao inquérito sobre a situação social dos músicos, realizado pela Comissão Internacional da Cooperação Intelectual (CICI) da Sociedade das Nações, em 1923. Segundo o relatório da ACMP, a classe musical portuguesa encontrava-se numa profunda crise: a actividade profissional estava reduzida a Lisboa e Porto («nas outras partes do país, o meio é de tal modo reduzido que podemos dizer que não existe»); o desemprego sazonal era particularmente importante, sobretudo para os instrumentistas de sopro; não existia o direito ao repouso semanal; apenas os professores do Conservatório e das escolas oficiais, os músicos militares e os das casas de jogo dispunham de postos fixos e podiam viver da sua actividade artística, os outros, c. dois terços, eram obrigados a manter outras actividades para assegurar a sua subsistência. Não existiam em Portugal leis de enquadramento do trabalho dos músicos, e mesmo as regras que o movimento associativo dos músicos tinha conseguido impor, como o pagamento de ensaios, uma prática pouco corrente antes de 1913, eram sistematicamente desrespeitadas pelas empresas. A concorrência desleal dos músicos amadores, para quem as actividades artísticas constituíam apenas um vencimento acessório, era outro elemento perturbador, segundo a ACMP, uma vez que provocavam um aumento do desemprego e a diminuição dos salários. Mas a «mais grave alteração nas condições de existência dos músicos» fora o aumento exponencial do preço dos instrumentos musicais depois da I Guerra Mundial, devida às taxas aduaneiras impostas pelo Estado, que os considerava como «objectos de luxo». Nas conclusões do relatório, a ACMP apontava para a necessidade de uma maior intervenção e

protecção do Estado, nomeadamente no que dizia respeito à regulamentação dos horários de trabalho, proibição de contratar músicos estrangeiros em detrimento dos nacionais e criação de uma taxa especial para os músicos amadores (Martin 1923). Esta orientação foi confirmada pouco depois, em 1924, quando a ACMP apresentou ao ministro da Instrução Pública um conjunto de propostas de protecção do trabalho dos músicos, que reunia as ideias fundamentais do relatório enviado à CICI. O ministro considerou as reivindicações legítimas e enviou o documento à Direcção-Geral das Belas Artes, que no entanto não deu qualquer seguimento às propostas da ACMP (*Folha Musical de Combate*, n.º 2, 8 Out. 1926). A instauração da Ditadura Militar em 1926 provocou uma crise e um refluxo do conjunto do meio sindical português (Patriarca 1995), e a ACMP não foi excepção. No final da década, as dificuldades em fazer respeitar os regulamentos e tabelas sucessivamente aprovadas, a instabilidade dos corpos gerentes — renovados completamente ou parcialmente todos os anos entre 1923 e 1933 (foram directores, nesse período, Á. Santos, Pedro Costa Pereira, Júlio *Cardona, Manuel Ribeiro e Alfredo Mantua) —, assim como as frequentes expulsões de sócios por não pagamento de quotas ou por desrespeito das regras sindicais, reduziram sensivelmente o número dos seus membros efectivos (386 em 1928, ver ACMP: 1922-1933: 40).

4. Sindicato Nacional dos Músicos (1932-1974). Ao contrário de outras associações de classe, a ACMP não parece ter oferecido uma forte resistência à reorganização corporativa dos sindicatos imposta pelo Estado Novo, tendo procurado rapidamente assegurar a sua legitimidade no quadro da ordem política que então se afirmava. Na Assembleia Geral realizada a 23 Dez. 1932, Ivo *Cruz, compositor e musicólogo integralista próximo do novo regime, foi convidado a aceitar a direcção da ACMP, com o argumento, avançado por Luís de Freitas *Branco, de que a «simples inclusão do seu nome à frente dos destinos da Associação [era] um factor muito importante para desarmar os [seus] adversários» (ACMP 1922-1933). O Decreto-Lei n.º 23 050, de 23 Set. 1933, determinou que as associações de classe então existentes deviam alterar os seus estatutos antes do final desse mesmo ano, sob pena de dissolução, devendo incluir artigos obrigatórios, idênticos para todos os sectores profissionais. A ACMP procedeu à alteração dos seus estatutos na Assembleia Geral de 4 Dez. 1933, incluindo no novo texto o primado dos interesses da «Nação portuguesa» sobre a defesa dos direitos da classe (art. 3e, p. 1e, alíneas a e b); a rejeição explícita da «luta de classes» (art. 3e, p. 1e, alínea c);

o abandono das acções reivindicativas, nomeadamente o apoio a movimentos de greve ou outras formas de contestação (art. 3e, p. 2e, alínea a); a sua integração no sistema corporativo (art. 3e, du p. 5e a 7e) e a proibição de colaborar com instâncias internacionais (art. 3e, p. 8e a 10e). A ACMP tornava-se assim no Sindicato Nacional dos Músicos (SNM), tendo os novos estatutos sido promulgados a 28 Dez. 1933 pelo secretário de Estado das Corporações e da Previdência. A acção do SNM passaria a ser estreitamente controlada pelo sistema corporativo, que se reservava o poder de ratificar ou anular as eleições para os diferentes órgãos, ou de suspender a autorização legal à mínima suspeita de actividade subversiva. A 7 Mar. 1936 foi inaugurada a nova sede do Sindicato no Palácio de Palmela, situado na Praça do Calhariz, em Lisboa, o que permitiu nomeadamente a organização de temporadas de concertos e recitais. Os primeiros anos da acção de I. Cruz à frente do SNM foram marcados por uma campanha intensa contra o desemprego dos músicos, provocada segundo a direcção do sindicato pela introdução desregulada da «música mecânica». A 20 Dez. 1935, o deputado José Cabral apresentou na Assembleia Nacional um projecto-lei que, entre outras disposições, pretendia impor às empresas cinematográficas a contratação obrigatória de músicos, que deveriam assegurar momentos de «música viva» nos intervalos das projecções cinematográficas. O número de músicos seria definido por lei segundo o tamanho das salas exploradas e os contratos geridos directamente pelo SNM, que teria o poder de escolher os músicos, além de fixar e receber os salários (*Diário das Sessões* 58, 21 Dez. 1935). A resposta da indústria cinematográfica foi imediata, desmontando a argumentação do projecto-lei e lembrando os elevados custos da passagem ao sistema sonoro, assim como a já importante contribuição empresarial para o fundo de desemprego (*Diário das Sessões* 84, 20 Fev. 1936). Activamente defendido pelo Sindicato (SNM 1935), o projecto-lei, que previa igualmente a proibição da entrada nos cinemas dos menores de 14 anos, apenas foi apoiado pela ala mais conservadora, monárquica e católica da Assembleia Nacional (Silva 2005). A Câmara Corporativa, por seu lado, emitiu um parecer negativo, apesar dos protestos de I. Cruz, procurador nessa instância em representação dos músicos. Júlio Dantas, relator do projecto-lei, considerou que a resolução da crise conjuntural da «corporação dos músicos» não deveria passar por uma penalização das novas indústrias da «música mecânica», nem por um ataque à liberdade dos actores económicos. Recomendava, pelo contrário, que a acção do Estado se concentrasse na re dinamização da vida

musical nacional, através da reabertura do *Teatro Nacional de São Carlos, de uma maior presença de «música viva» e não apenas de música gravada na programação da Emissora Nacional, de subsídios ao SNM para a realização de concertos de música portuguesa, da criação de orquestras municipais e da redução da fiscalidade para as casas de espectáculo que programassem música, teatro ou *cinema português (*Diário das Sessões* 81, Fev. 1936). As propostas de J. Dantas são reveladoras da dinâmica efectiva do sistema corporativo, criado pelo Estado Novo principalmente para vigiar o associativismo profissional e impedir a contestação dos trabalhadores, e que não deveria contrariar, antes pelo contrário, a iniciativa empresarial privada e o primado da concorrência nos mercados (Brito 1996). Neste contexto, tornava-se clara no campo cultural a opção por um modelo de «estado patrono», e não de um «estado organizador», através da constituição de uma rede institucional (São Carlos, Conservatório, Emissora Nacional) e de um sistema de subsídios e encomendas a compositores, teatros e orquestras. A ineficácia do aparelho corporativista colocou o SNM numa situação de fragilidade, uma vez que este não tinha o poder de tomar atitudes repressivas. Na correspondência que manteve com a sua tutela, o Instituto Nacional do Trabalho e da Previdência (INTP), I. Cruz insistiu em vão, durante os anos seguintes, na necessidade de cumprir os regulamentos oficiais, que eram sistematicamente desrespeitados pelos músicos e pelas empresas, e de aplicar as sanções previstas, mas raras vezes as denúncias do SNM tiveram consequências (ver espólio de I. Cruz na BN). As duas principais campanhas lançadas por I. Cruz ao longo do seu mandato, contra a contratação de músicos estrangeiros e a actividade remunerada dos músicos amadores, tiveram um sucesso limitado e a implementação da carta profissional, outra das suas prioridades, foi igualmente lenta e pouco eficaz. Criada em 1939 pelo Decreto-Lei n.º 29 931, a carta profissional apenas foi regulamentada em Abr. 1945 e nunca conseguiu impedir totalmente a realização de representações amadoras remuneradas, particularmente nas *festas populares, *carnavais ou *touradas. A partir da sua revisão em 1947, a lei previa que a carta profissional apenas podia ser atribuída aos músicos titulares dum diploma do Conservatório ou aos que se submetessem a um exame organizado pelo júri do Sindicato. Estavam previstas sete categorias: maestro de *música erudita e ópera, maestro de *opereta e zarzuelas, maestro doutros géneros musicais, maestro de *coros, maestro de banda filarmónica, músico executante ou músico auxiliar. Os compositores estavam autori-

zados a dirigir as suas obras, sem necessitar do título de maestro. O SNM tentou igualmente fixar os horários de trabalho e uma tabela de salários mínimos para cada uma das categorias previstas. O período de trabalho diário máximo foi fixado, em 1939, em 8 horas, tendo o SNM pedido em 1944 ao INTP uma redução para 7 ou 6 horas para os músicos dos casinos, cabarés e clubes, para respeitar as «possibilidades físicas dos executantes» (Correspondência SNM-INTP, 24 Ago. 1944). Por outro lado, o SNM contestou repetidamente o regime de excepção da Emissora Nacional (EN), cuja orquestra assegurava simultaneamente diferentes contratos (actividade regular da Emissora, temporada lírica, bailados *Verde Gaio, concertos do *Círculo de Cultura Musical, etc), violando assim claramente os regulamentos do sindicato. Acusou igualmente a EN de não respeitar os direitos dos músicos, contratando-os em regime de prestação de serviços, com salário pago à hora, o que os privava de protecção social, do direito à reforma, assim como a todas as outras protecções do estatuto de funcionário. Não tendo jurisdição para atacar directamente a administração da EN, o SNM recorreu repetidamente ao INTP, que no entanto nunca deu qualquer seguimento aos seus protestos. Em 1948, uma exposição de I. Cruz ao subsecretário das Corporações, Castro Fernandes, sobre o desemprego dos músicos, levou à publicação de um despacho (21 Fev.) obrigando as entidades que promovessem concertos com músicos estrangeiros a contratar músicos nacionais, em igual número nos espectáculos de *música ligeira e na proporção de um músico português por cada quatro músicos estrangeiros nos de música erudita. Os honorários deveriam ser semelhantes para cada categoria, sendo a equiparação feita de acordo com o SNM (Cruz 1985). No entanto, o despacho foi anulado pouco depois, mostrando uma vez mais as enormes dificuldades do SNM em impor, no quadro institucional do regime, a sua visão interventiva, corporativista e proteccionista, uma situação que se manteve e intensificou nas duas décadas seguintes. Até ao final do Estado Novo, e apesar da sindicalização obrigatória, o SNM ficou reduzido a iniciativas de representação institucional, de assistência ou de promoção cultural (organização de pequenas orquestras e grupos de câmara, concertos e recitais) e à função de agência de validação de competências, através da gestão da carteira profissional. O mandato de I. Cruz terminou em 1948, quando diversos problemas administrativos levaram à nomeação de uma Comissão Administrativa, dirigida por Alberto Pena Monteiro, que assumiu igualmente a representação dos músicos na Câmara Corporativa. Três anos depois, Pena Monteiro

foi substituído em ambos os cargos por Mário de Sampaio *Ribeiro, que dirigiu o sindicato durante a década seguinte. Em 1961 tomou posse uma nova direcção, chefiada por Lourenço Varela *Cid, no momento em que se redefiniam as condições do exercício da actividade dos músicos (Decreto-Lei n.º 43 181 e 43 190, de 23 Set. 1960), no quadro de um novo contexto profissional dos espectáculos, marcado pelo surgimento da televisão. Varela Cid foi reconduzido à frente do SNM três vezes (1964, 1967 e 1970), até ser substituído em 1973 por Joaquim Silva *Pereira. Os corpos gerentes que tomaram posse a 23 Jul. desse ano, já no contexto de relativa abertura do período marcelista, integravam um conjunto de músicos que viriam a tomar uma parte activa na vida do sindicato depois do 25 de Abril, nomeadamente Estêvão Ferreira, Alfredo Flores e António Oliveira e Silva. **5. Sindicato dos Músicos (1974-2000).** Apenas cinco dias depois da Revolução dos Cravos, tomou posse uma comissão *ad hoc*, composta, e.o., por António Oliveira e Silva, Carlos Franco, Álvaro Machado, Jorge *Peixinho e Silva Pereira, que assegurou a fase de transição para o sindicalismo democrático. As primeiras eleições do Sindicato dos Músicos (SM) realizaram-se a 27 Jul. 1974, tendo Alfredo Flores chefiado a direcção que tomou posse a 13 Ago. Com nova denominação e estatutos, o SM filiou-se na CGTP-IN e aderiu à Federação Internacional dos Músicos, retomando assim a ligação com o movimento sindical nacional e internacional que fora interrompida durante os anos do Estado Novo. Foi igualmente criada uma Comissão de Contratação e Colocações e disponibilizada uma assistência jurídica aos filiados. As direcções chefiadas por Alfredo Flores (que viu o seu lugar renovado nas eleições de 1975, 1977 e 1979) foram marcadas pela negociação de contratos colectivos de trabalho. Uma Portaria de Regulamentação de Trabalho dos músicos foi promulgada em 1979, tendo sido depois assinada uma Convenção Colectiva de Trabalho (CCT) com as entidades patronais da indústria hoteleira em 1981 (no ano seguinte foi assinada uma CCT específica para a Madeira). Da forte acção reivindicativa desses anos resultaram ainda outros sucessos como, p.ex., a aceitação pela *Orquestra Gulbenkian do princípio da equivalência da remuneração dos músicos efectivos e dos reforços, no início da década de 80. Em 1981 tomou posse um novo presidente da direcção, João Sousa Galvão, num contexto em que novas tecnologias eram recebidas como uma ameaça para o trabalho dos músicos, nomeadamente os sintetizadores e os equipamentos de reprodução sonora de maior potência, que reduziram o espaço da música ao vivo nos estabelecimentos hoteleiros e

nocturnos. Do programa de acção da lista eleita em 1981 constava assim a intenção de «restringir o uso de música reproduzida mecanicamente nos recintos onde se praticam preços acima do normal ou haja consumo obrigatório» e de lutar por «legislação que regule a utilização do play-back de forma a atenuar a escandalosa exploração do trabalho dos músicos de estúdio» (ASM 1981). Em 1983 foi eleita uma direcção presidida por Filipe *Sousa, que se confrontou no ano seguinte com a alteração do regime de emissão de carteiras profissionais, cuja competência passou dos sindicatos para a Inspeção-Geral do Trabalho (Decreto-Lei n.º 358, de 13 Nov. 1984). Poucos anos depois, a carteira profissional dos músicos seria definitivamente revogada por portaria das secretarias de Estado da Cultura e do Emprego e Formação Profissional (Portaria n.º 306/87, 11 Abr. 1987). O fim da obrigatoriedade do vínculo sindical provocou uma rápida diminuição do número de associados do SM na segunda metade da década de 80, num momento em que o progressivo dismantelamento da Orquestra da RDP e da Empresa Pública do Teatro Nacional de São Carlos vinham transformar a situação do emprego musical no país. É nesse contexto que surge a reivindicação de um «Estatuto de Músico», proposta no programa de acção da direcção eleita em 1985, dirigida por Carlos Alberto Correia Passos (ASM 1985). O problema do emprego continuou no centro das preocupações da direcção seguinte, eleita em 1989 e dirigida por José Lopes e *Silva, nomeadamente com a exigência de orquestras residentes na *rádio e televisões nacionais, assim como de «orquestras descentralizadas e geradoras de postos de trabalho». Mantinham-se como prioridades a «regulamentação do uso dos meios de reprodução sonora (*play-back*, sintetizadores, *samplers*, etc.)» e «do trabalho em estúdio, cinema e televisão», assim como a «preparação da Classe Musical para o estabelecimento do Mercado Único Europeu» (ASM 1989). Em 1992, depois de alguns meses de gestão por uma Comissão Administrativa Provisória, foi eleita uma nova direcção, dirigida por José Tristão Nunes Nogueira, que se propôs reorganizar profundamente o SM, privilegiando «o tratamento jurídico nas questões sindicais em vez da acção político-sindical», revendo as anteriores adesões do sindicato a Uniões e Federações, assim como estudando «a possível fusão dos Sindicatos do Sector dos Espectáculos num único Sindicato» (ASM 1992). Nos anos 90, o SM batalhou activamente pelo reconhecimento dos direitos conexos dos artistas intérpretes ou executantes, consignados na lei desde 1985 (Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos), mas que tardaram em ser regula-

mentados [VER Direito de autor]. O SM esteve particularmente empenhado na criação, em 1995, da Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes, que administra os direitos de todos os artistas que tenham obras criadas, comercializadas ou utilizadas no país. Uma outra frente da direcção de José Tristão Nunes Nogueira (reeleito em 1996) continuou a ser a reivindicação de um «Estatuto do Músico Profissional», e em particular o reconhecimento das actividades artísticas como profissões de «desgaste rápido» (ASM 1996). Em 1997, depois de um novo período de gestão por uma comissão administrativa, apresentaram-se a eleições, pela primeira e única vez na história do Sindicato, duas listas para a direcção, tendo vencido a lista A, dirigida por Carlos Passos, que viu o seu mandato renovado em 2000. A falta de regulamentação laboral do sector, que generalizou o regime de prestação de serviços, a insuficiência do regime de segurança social (com a excepção das orquestras e algumas companhias de teatro), assim como os problemas provocados pela duração limitada dos ciclos económicos de muitas actividades musicais e a necessidade de períodos de preparação e ensaio, constituíram as principais características da situação profissional dos músicos no final do século. Apesar da persistente diminuição do número de sócios (1800 no início da década de 90, 1200 no ano 2000) e do contexto sindical que, segundo os próprios corpos gerentes, não permitia «gerar grandes expectativas ou entusiasmos» (ASM 2000), o SM procurou adaptar-se às novas realidades sociais e laborais, privilegiando nomeadamente a integração em redes e plataformas de reivindicação mais abrangentes. Esteve presente dessa forma, p.ex., nas mobilizações para a imposição de quotas de música portuguesa na rádio e no início do movimento dos profissionais do espectáculo para o reconhecimento do regime de intermitência, temas que vieram a marcar o debate no meio artístico português nos primeiros anos da década seguinte.

Bibliografia: Arquivo do Sindicato dos Músicos (ASM), *Livro de actas da Assembleia Geral (1922-1933)*; *Planos de Acção das listas concorrentes aos corpos gerentes* (1981, 1985, 1989, 1992, 1996 e 2000); Balsa, Francisco (1999) *Da Irmandade de Santa Cecília ao Sindicato dos Músicos*. Lisboa: Sindicato dos Músicos; Braga, Ferreira (1914) «A associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra», *Eco Musical* (8, 16 e 23 Nov.); Brito, José Maria Brandão de (1996) «Corporativismo» in Fernando Rosas; José Maria Brandão de Brito (ed.), *Dicionário de história do Estado Novo*. Lisboa: CL; Carvalho, Mário Vieira de (1993) «Pensar é morrer» ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa: INCM; Cruz, Ivo (1985) *O que fiz e o que não fiz*. Lisboa: Ed. Aut.; espólio de Ivo Cruz, no Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional de Lisboa; (1851) *Estatutos da Associação Música*

24 de Julho em Lisboa, reunida ao Monte-Pio Philarmónico e installada aos 8 de Julho de 1842. Lisboa: Tip. de E. Ferreira de Mattos; Fauquet, Joël-Marie (1991) «Les débuts du syndicalisme musical en France» in Huges Dufort; Joël-Marie Fauquet (dir.) *La musique: Du théorique au politique*. Paris: Klincksieck; Martin, William (ed.) (1923) *Enquête sur la situation du travail intellectuel. Première série: Questions générales. Les Conditions de vie et de travail des musiciens*. Genebra: Société des Nations, Commission de Coopération Intellectuelle; Nery, Rui Vieira; Castro, Paulo Ferreira de (1991) *História da música*. Lisboa: INCM; Patriarca, Fátima (1995) *A questão social no salazarismo (1930-1947)*. Lisboa: INCM; Rodrigues, Edgar (1980) *O despertar operário em Portugal (1834-1911)*. Lisboa: Editora Sementeira; s.a. (1896) *Regulamento da agência organizada na associação dos Professores de Música de Lisboa (associação de classe)...* Lisboa: Papelaria Le Bécarré; Sadi (1911) «Questões associativas», *Echo Musical* [suplemento ao n.º 32 de 28 Ago.]; Seitz, Albert (1908) «Quatrième congrès international des Artistes Musiciens d'Orchestre, Rapport d'A. Seitz, secrétaire confédéral», *Courrier de l'Orchestre* (Dez.); Id. (1912) «Relatório ao Congresso de Budapeste pelo Secretário da Confederação Internacional dos Músicos», *Boletim da*

Associação de Classe dos Músicos Portuguezes (Tomo 1, n.º 4, Fev-Jul.); Id. (1913) «Carta ao Congresso dos Músicos Portuguezes», *Eco Musical* 119 (23 Jun.); Silva, Manuel Deniz (2005) «*La musique a besoin d'une dictature*: Musique et politique dans les premières années de l'Etat Nouveau (1926-1945)». Diss. de doutoramento, Universidade de Paris 8 [texto policopiado]; Sindicato Nacional dos Músicos (SNM) (1935) *Um projecto de lei e sua defesa, 5 razões objectivas*. Lisboa: SNM; Vieira, Ernesto (1911) «Trabalho livre», *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portuguezes* 2 (Jul.-Out.).

MANUEL DENIZ SILVA

SITIADOS. Agrupamento musical fundado em Lisboa em 1987 por João Aguardela (voz e *viola), Sandra Baptista (*acordeão), Mário Miranda (baixo eléctrico), Francisco José Resende (guitarra eléctrica) e Fernando Fonseca (bateria). Desenvolveu a sua actividade no âmbito do *pop-rock, reflectindo, porém, uma forte inspiração nas correntes estéticas do universo folk internacional e tendo como principal referência a *música tradicional portuguesa. Desde a sua formação,



Sitiados. João Aguardela (voz), Sandra Baptista (acordeão), Francisco José Resende (guitarra eléctrica) 1996. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

o grupo procurou constituir um repertório que reflectisse uma nova abordagem ao universo da música tradicional portuguesa, do *fado e de sonoridades associadas ao *folclore. Em 1988, participou no Concurso de Música Moderna do *Rock Rendez-Vous, no qual obteve o segundo lugar. As suas composições aliam elementos do pop-rock (configuração instrumental, tipologias rítmicas, e.o.) ao uso de *instrumentos musicais tradicionais e ao acordeão. As composições (letra e música) eram da autoria de J. Aguardela, sendo os *arranjos elaborados posteriormente por todos os elementos do grupo. Nos seus textos tentava recuperar expressões e palavras em desuso na língua portuguesa. Na sua intensa actividade de espectáculos em Portugal e no estrangeiro, destacaram-se as participações na *Festa do Avante! (1992), no espectáculo Portugal ao Vivo (Lisboa, Estádio de Alvalade, 1993), no festival Printemps de Bourges (1995) e no Zenith de Paris (1995). O grupo cessou actividade em Dez. 2000, destacando-se da sua produção as canções *Vida de marinheiro* (1992) e *O circo* (1993).

Discografia: (1992) *Sitiados*. BMG; AAVV (1993) *Variações: As Canções de António*. EMI-VC; (1993) *E ago-*

ra...!? BMG; AAVV (1994) *Os Filhos da Madrugada Cantam José Afonso*. BMG; (1995) *Triunfo dos Electrodomésticos*. BMG; (1996) *Sitiados*. BMG; AAVV (1999) *XX Anos XX Bandas — (Xutos e Pontapés — Tributo)*. EMI-VC; (1999) *Mata-Me depois*. Sony Music.

ANA FILIPA CARVALHO E GONÇALO
ANTUNES DE OLIVEIRA

SMITH, Jennifer Mary (n. Lisboa, 13 Jul. 1945). Cantora (soprano). De origem inglesa, fez a sua formação musical no *Conservatório Nacional, tendo complementado a sua especialização em Londres a partir de 1971 com uma bolsa da *Fundação Calouste Gulbenkian. Afirmou-se no panorama internacional como especialista em repertório francês dos sécs. XVII e XVIII, mas também inclui nos seus programas repertório até ao séc. XX. Tem-se apresentado com regularidade nas mais importantes salas de espectáculo, como a Royal Opera, Wigmore Hall, English National Opera ou Queen Elizabeth Hall. Para além da sua actividade operática e de concerto, apresentou-se em recitais com Olaf Bär e Geoffrey Parsons. Em Portugal é presença regular no *Teatro Nacional de São Carlos e com os *Sagrés de Lisboa. A variedade de repertório e a credibilidade de que goza no domínio da *música erudita reflectem-se na sua extensa discografia, nos músicos, agrupamentos e maestros com que trabalha (English Chamber Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre; Boulez, Leonhardt, Christie, Minkowski, Herreweghe, e.o.), nas editoras que publicaram as suas mais de 40 gravações (Érato, Philips, Sony, Deutsche Grammophon Archiv e His Master's Voice) e nas transmissões radiofónicas e televisivas de concertos seus (BBC).

Discografia: Smith, J.; Philharmonia Orchestra; Mackerras, Charles (dir.) (1979) *Berlioz: Les Nuits d'Été*. IMP Records; Smith, J. (Alphise) et al.; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists; Gardiner, John Eliot (dir.) (1982) *Rameau: Les Boréades*. Erato; Smith, J. (La Folie) et al.; Les Musiciens du Louvre; Minkowski, Marc (dir.) (1990) *Rameau: Platée*. Erato; Smith, J. et al.; Netherlands Chamber Choir; Orchestra of the 18th Century; Brüggén, Franz (dir.) (1995) *J. S. Bach: Missa em Si Menor*. PHI; Smith, J.; Morais, Manuel; Cruz, Miguel Ivo (1995-1996) «*Saudade, Amor e Morte*»: *Cancioneiros ibéricos dos séculos XVI e XVII*. PHI; Smith, J.; Olivier Greif (1996) *Greif: Chants de l'Âme*. TRI; Smith, J. (Theone) et al.; Les Musiciens du Louvre; Minkowski, Marc (dir.) (1999) *Lully: Phaëton*. Erato; Smith, J. (Diane) et al.; Choeur et Orchestre de l'Opéra National de Lyon; Minkowski, Marc (dir.) (1999) *Offenbach: Orphée aux Enfers*. EMI.

VANDA DE SÁ



Jennifer Smith. Fotografia de Peter Seges cedida pela biografada

SNI. VER Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo.

SOARES, Fernando Machado (n. São Roque do Pico, Horta, Açores, 3 Set. 1930). Cantor, compositor e autor de letras. Uma das referências da *canção de Coimbra da geração que iniciou a sua actividade artística na década de 50. Atraído pela sonoridade do *coro e do órgão da igreja que os seus pais frequentavam, na ilha do Pico, aprendeu piano e solfejo entre os oito e os dez anos. Enviado para Ponta Delgada para cursar o liceu, frequentou aulas de Canto entre 1948 e 1951, tendo desenvolvido particular interesse pela ópera,

principalmente de G. Verdi. Em 1952, fixou residência em Coimbra para frequentar a Faculdade de Direito, tendo finalizado o curso em 1958. A escassez de actividades musicais ligadas à vertente erudita terá desviado o seu interesse para o fado de Coimbra. Apesar disso, continuou a cultivar o gosto pela ópera, frequentando assiduamente o *Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, e organizando deslocações de companhias de ópera a Coimbra, enquanto membro do Conselho Cultural da Associação Académica. Começou a cantar durante o período de estudante, integrando o *Orfeão Académico de Coimbra (OAC) — do qual chegou a ser presidente e solista do naipe de tenores — e a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra. Destacando-se enquanto solista, foi convidado para ensaiar com um grupo de fados e *guitarradas composto por Luiz *Goes, José *Afonso, Fernando *Rolim e Florêncio de Carvalho (vozes), e ainda António *Brojo, António *Portugal (guitarras), Aurélio *Reis e Mário de Castro (violões). Apesar de se ter destacado sobretudo enquanto cantor, o seu primeiro trabalho neste grupo foi a criação de uma letra e de uma melodia para uma canção (*Graça de Deus*), para preencher a última faixa de um fonograma que L. Goes preparava. Desenvolveu intensa actividade musical no âmbito de organismos académicos, tendo acompanhado o OAC na digressão ao Brasil (1954) e aos EUA (1961) e o Grupo de Fados da Tuna Académica da Universidade de Coimbra na deslocação a África (1956). Nos primeiros anos da sua actividade musical gravou quatro fonogramas. Em Madrid (1957), compôs e fez *arranjos para o fonograma *Coimbra Quintet*, gravado por um grupo constituído por A. Portugal e Jorge Godinho (guitarras),

Manuel Pepe e Levy Baptista (violões). Apesar disso, optou por não participar enquanto cantor, cedendo o lugar a L. Goes. Desde a década de 60, efectuou inúmeras gravações tanto em Portugal como em França. Após o início da actividade profissional (foi magistrado nas comarcas de Guimarães, Santarém e Almada), continuou a frequentar o ambiente universitário de Coimbra (sobretudo a República Baco, onde residiu), participando em serenatas e encontros musicais, acompanhado por José *Niza, Fernando Gomes Alves (cantor), Manuel Pepe (violista) e Francisco Bandeira Mateus (autor de letras). Após ser transferido para o Tribunal de Almada, começou a frequentar casas de *fado em Lisboa, tendo vindo a fixar-se como fadista residente na casa de fados Sr. Vinho, explorada por Maria da *Fé e seu marido José Luís Gordo. Nesse local, era acompanhado sobretudo por Fontes *Rocha (guitarra), Durval *Moreirinhas (viola) e, mais tarde, por Ricardo *Rocha, cantando o repertório da canção de Coimbra e/ou de sua autoria. Em consequência da relação de amizade e de profissionalismo que desenvolveu com M. da Fé, começou igualmente a efectuar espectáculos com aquela cantora, tanto no país como no estrangeiro (cada um era responsável por uma das duas partes do espectáculo). Sempre com os mesmos músicos que o acompanhavam no Sr. Vinho, realizou inúmeras digressões ao estrangeiro (sobretudo França, mas também ao Brasil, EUA, União Soviética, quase todos os países da Europa, etc.) ao longo dos anos 80 e 90, performando tanto para o público local, como para a comunidade portuguesa. Apesar da dificuldade em conciliar a carreira de magistrado com a carreira artística (que nem sempre foi bem recebida no meio da magistratura), foi bem-sucedido em ambas as actividades, tendo chegado a juiz conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça. É da sua autoria uma das canções emblemáticas da canção de Coimbra: a *Balada do VI ano médico de 1958* (frequentemente lembrada como «Coimbra tem mais encanto...»), que, além de constituir um dos maiores sucessos da canção coimbrã, apresentou uma inovação importante. Dado que, na época, apenas os finalistas do curso de Medicina organizavam recitais, foi solicitado a F. M. Soares que compusesse uma *balada para ser cantada em grupo por todos os alunos finalistas, em vez da tradicional voz solista. Partindo de um profundo conhecimento da tradição coimbrã, desde muito cedo procurou inovar do ponto de vista interpretativo e composicional. O seu estilo interpretativo caracteriza-se por uma expressividade intensa e uma grande liberdade na abordagem da melodia, introduzindo mudanças na dinâmica e longas suspensões, por vezes em *pianissimo* ou *dimi-*

nuendo sobre notas-chave, ou em notas agudas, frequentemente após um ataque em *fortissimo*. O seu processo composicional baseia-se no desenvolvimento de uma linha melódica sugerida por uma frase, ou poema, adaptando posteriormente o texto à melodia e harmonizando-a com recurso à viola. Compôs fados em tonalidades pouco comuns até então na tradição da canção de Coimbra, introduzindo igualmente progressões harmónicas e desenhos melódicos menos frequentes (cf. *Santa Luzia*, e.o.). Retomou a tradição de adaptar melodias da *música tradicional portuguesa ao estilo de Coimbra (cf. por ex: *Abaixa-te ó Serra de Arga*, *Ó meu bem se tu te foges*, e.o.) e ao seu modelo interpretativo, por vezes juntando duas linhas melódicas de tradição popular numa única canção (*Senhora d'Aires*, e.o.) e acrescentando ornamentação característica das regiões de onde são originárias as canções que adapta (p.ex., *Senhora d'Aires*). A sua acção de renovação do repertório e do estilo interpretativo inspirou o movimento das baladas e das trovas desenvolvido por J. Afonso e Adriano Correia de *Oliveira (este último gravou várias das suas composições). Ao longo da sua carreira musical recebeu várias distinções e foi alvo de diversas homenagens.

Obra musical: *Balada do VI ano médico de 1958* (1958); *Balada do entardecer* (s.d.); *Balada das morenas* (s.d.); *Balada para uma vida* (s.d.); *Cantares do Penedo* (s.d.); *Cantiga partindo-se* (s.d.); *Canto de amor e de amar* (s.d.); *Canto da nossa tristeza* (s.d.); *Desengano* (s.d.); *Fado das minhas penas* (s.d.); *Fado do estudante* (s.d.); *Fado do fim do ano* (s.d.); *Graças a Deus* (s.d.); *A ilha e o sonho* (s.d.); *Noites de festa* (s.d.); *O que mais me prende no mundo* (s.d.) [adaptado pelo coro de ópera de Helsínquia, 2000]; *Prece* (s.d.); *Santa Luzia* (s.d.); *Senhor d'Aires* (s.d.); *Serra d'Arga* (s.d.); *Teu nome* (s.d.).

Bibliografia: Grupo de Guitarras e Cantares de Coimbra (1992) *Tempo(s) de Coimbra: Oito Décadas no Canto e na Guitarra*. EMI-VC [booklet do CD]; Niza, José (1999) *Fados de Coimbra: Vol. 2*. Alfragide: Ediclube.

Discografia: 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]; Afonso, José (1987) *Os Vampiros*. Edisco; (1988) *Fernando Machado Soares*. POLY; (1988) *Portugal: Le Fado de Coimbra*. Harmonia Mundi/Ocora; AAVV (1993) *Os Grandes Nomes do Fado*. POLY; AAVV (1994) *Fados e Baladas de Coimbra*. MOV; (1994) *Le Fado de Coimbra*. Audivis/Ethnic; AAVV (1996) *Fados e Guitarradas de Coimbra*. MOV.

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO E PEDRO ROXO

SOARES, Paulo Jorge de Figueiredo Marques (n. Coimbra, 3 Abr. 1967). Guitarrista, violista e compositor. Também conhecido por Jojó no meio musical coimbrão, começou a aprender *guitarra na *Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC), à qual pertencia ainda antes de se tornar aluno universitário. Frequentou o curso de Engenharia Electrotécnica da *Universidade de Coimbra (1985-1993) até ao quarto ano, integrando-se activamente na

vida musical académica, tocando *cavaquinho, *viola e guitarra em vários agrupamentos (orquestra, grupo de música popular e grupo de fados da TAUC; grupo da secção de Fado e os grupos Estudantina Universitária de Coimbra, Orquestra Típica e Rancho, da Associação Académica). Frequentou aulas particulares de guitarra com Jorge *Gomes na secção de Fado da Associação Académica de Coimbra (1986-1987) e Octávio *Sérgio (desde 1991). O seu processo de aprendizagem foi também marcado pela audição de fonogramas de *canção de Coimbra (sobretudo as *guitarradas de Artur *Paredes e Carlos *Paredes). Na sequência do crescente envolvimento com o meio musical, abandonou o curso superior, passando a dedicar-se unicamente à actividade de músico. Começou a leccionar guitarra nas instalações do Coro Misto da Universidade de Coimbra (1990) e, posteriormente, a título particular, no Porto (1993) e no Conservatório de Música de Coimbra, onde introduziu o curso desse instrumento (1997). O envolvimento no ensino e a inexistência de material didáctico para guitarra de Coimbra motivou-o a publicar o *Método de guitarra portuguesa*, constituído por peças, exercícios, desenhos, textos e tablaturas. A sua prática instrumental envolveu vários domínios musicais (*fado, *folclore, *jazz, *música erudita, e.o.), o que influenciou o seu estilo interpretativo e composicional. Fundou o Grupo Canção de Coimbra Praxis Nova (1988-1993) e desenvolveu actividade enquanto concertista, apresentando inúmeros recitais a solo e concertos com orquestra, em Portugal e no estrangeiro.

Obra musical: *Nostalgia* (1987); *Tarde de serenata* (1989); *Almedina* (1990); *Estudo 1* (1990); *Estudo 2* (1990); *Estudo 3* (1990); *Contraste* (1991); *Malhossa nova* (1991); *Mata de lobos* (1993).

Obra literária: (1997) *Método de guitarra portuguesa: Bases para a guitarra de Coimbra*. Ed. Aut.

Discografia: Grupo Praxis Nova (1991) *Coimbra em Canções*. Praxis Nova; Kinteto António Ferro (1992) *Crepúsculo do Vinho*. NUM; Soares, Paulo; Costa, Carlos; Silva, Vítor Almeida (1994) *Trova Lírica*. MOV.

PEDRO ROXO

SOCIEDADE DE CONCERTOS DE LISBOA (SCL). Instituição promotora de concertos. Foi fundada em Lisboa em 24 Out. 1917, e.o., por Michel'Angelo *Lambertini, Cecil McKee, Viana da *Mota, Luís de Freitas *Branco, António *Joyce, Alberto Pedroso e Pedro Joyce Dinis. Dando continuidade à Sociedade de Música de Câmara (fundada em 1899, por Lambertini, McKee, José Relvas, Costa Carneiro, Luís de Meneses), teve como objectivo proporcionar concertos de qualidade numa era conturbada e particularmente pobre em empreendimentos musicais. Estreou-se em 1918 com um concerto do Trio de Paris no Teatro República, posteriormente Teatro São Luiz, em Lisboa. As

suas actividades decorreram sobretudo nas salas de espectáculo lisboetas, tendo-se também estendido a outros locais, como os Açores e a Madeira. Em meados dos anos 50 a presidência da direcção foi assumida por Olga *Cada-val, a qual se dedicou com esmero ao desenvolvimento da SCL, tendo contribuído com avultados donativos. A possibilidade, aliada à responsabilidade, de convidar os mais celebrados pianistas mundiais levou a SCL a comprar, em 1958, um piano de cauda de elevada qualidade, investimento raro nesta época em Portugal, o que incrementou o sucesso dos concertos por ela promovidos. O seu papel na divulgação musical foi de extrema importância, organizando concertos a solo, de câmara e sinfónicos (incluindo bailado), e oferecendo em cada temporada, de 1918 a 1975, uma plêiade de intérpretes portugueses e estrangeiros de renome internacional. A última reunião da direcção, coincidente com a assembleia geral ordinária, realizou-se a 30 Nov. 1976.

Ver também: Música erudita.

PATRICIA LOPES BASTOS

SOCIEDADE FILARMÓNICA ALUNOS DE APOLO

(SFAA). *Associação recreativa sediada no bairro de Campo de Ourique, em Lisboa, contando no final do século com c. 700 associados e com filiais em Santarém, Porto, Setúbal, Famalicão e Loulé. Dedicar-se ao ensino e à divulgação das *danças de salão, promovendo igualmente outras actividades, entre as quais o teatro, a música e o desporto. A beneficência no âmbito do bairro constitui também uma das suas prioridades. A SFAA teve origem na Banda Filarmónica União e Capricho, fundada a 26 Mai. 1872 por um grupo de cabos da polícia da freguesia de Santa Isabel, no ambiente «bairrista» que se vivia em Campo de Ourique (então conhecido como «bairro latino»). A banda, que foi regida, e.o., por Alfredo *Keil e Freitas *Gazul, teve projecção significativa, reconhecida pelo rei D. Carlos em 1907 com a atribuição da Batuta de Prata. Desde 1932, a SFAA fez-se representar através da banda nas *marchas populares (Marcha de Campo de Ourique/Alcântara). A dança de salão foi introduzida nos anos 40, para promover o convívio entre sócios. A partir da década de 1950, a importância da banda na SFAA diminuiu devido à crescente afirmação da dança nesta associação, tendo cessado actividade em 1980 por falta de financiamento. Desde 1956 a SFAA tem promovido, sobretudo em Lisboa, competições de danças de salão entre alunos de diversas escolas de dança do país. Em 1972 teve lugar o Primeiro Campeonato Nacional de Danças de Salão. Em 1991 foi criada, por iniciativa da SFAA, a Federação Portuguesa de Dança Desportiva (com sede provisória na sociedade).

Eram leccionadas na SFAA classes amadoras e de competição, com as danças agrupadas em «Latino-americanas» (chachachá, samba, rumba, *pasodoble* e *jive*), *standard* (valsa inglesa, tango, *slow fox*, valsa vienense e *quickstep*) e «10 danças» («Latino-americanas» + *Standard*). A SFAA desempenhou um papel importante na formação de professores e dançarinos profissionais que têm representado Portugal nas competições nacionais e internacionais de danças de salão.

HUGO SILVA

SOCIEDADE NACIONAL DE MÚSICA DE CÂMARA (SNMC). Instituição promotora de concertos fundada em 1919, em Lisboa, por Fernando Cabral, João Carlos da Silva Valente, João Figueira Gomes da Silva, Irene Dinis e Júlio *Cardona, assumindo este último a direcção artística. A SNMC nasceu, como muitas outras sociedades nesta época, da necessidade de criar instituições que proporcionassem a divulgação de repertório musical erudito de uma forma regular, tentando preencher a escassez existente no panorama concertístico português. O primeiro recital da SNMC decorreu em 11 Abr. 1920 no Salão do *Conservatório Nacional, tendo participado a cantora Berta Viana da Mota, o pianista Viana da *Mota, J. Cardona, como violinista e maestro (orquestra de cordas), e Luís de Freitas *Branco, como conferencista e regente (*coro). As actividades desta instituição musical ultrapassaram largamente o âmbito inicial restritivo à música de câmara. Promoveram mais de 300 concertos, na sua maioria interpretados por músicos portugueses, sendo de destacar: *Missa Solene* de Beethoven em 1927, *Beatudes* de César Franck em 1930, *Canções para as crianças mortas* de Gustav Mahler e *Abertura em sol menor* de Anton Bruckner em 1936, todas em primeira audição em Portugal, bem como *Serena* de Alfredo *Keil em 1938, *Cristo no Monte das Oliveiras* de Beethoven em 1939, *Requiem à memória de Camões* de Bomtempo em 1941 e *Missa em sol maior* de Schubert em 1942. As últimas actividades da SNMC de que se tem conhecimento realizaram-se em 1974. Ver também: Música erudita.

PATRICIA LOPES BASTOS

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES (SPA). Sociedade de gestão de *direito de autor sediada em Lisboa. Constituída a 22 Mai. 1925, a sua primeira denominação foi Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, tendo sido o escritor Júlio Dantas o seu primeiro presidente. Adoptou o formato institucional de cooperativa anónima de responsabilidade limitada. Os objectivos que presidiram à sua fundação passavam pela união dos escri-

tores e compositores musicais portugueses para a defesa dos seus direitos e interesses e pela cobrança, no território nacional e fora dele, de direitos que pertencessem aos sócios pela representação, execução e reprodução mecânica das suas obras, ou qualquer outro meio que de futuro fosse criado. A SPA reúne «todos os autores de obras intelectuais» e titulares de direitos sobre essas obras (herdeiros e cessionários), nacionais e estrangeiros, os primeiros através de representação directa e os segundos através de contratos com congéneres mundiais. Em Abr. 1970 adoptou a actual designação e novos estatutos ao abrigo dos quais passaram a ser admitidos como sócios criadores de todos os géneros literários e artísticos, independentemente da utilização e exploração das suas obras. Em 1973, Luiz Francisco Rebello (autor, historiador de teatro e jurista) assumiu a presidência da direcção, sucedendo a Carlos Selvagem. O seu mandato, que durou até ao final do século, coincidiu com uma conjuntura favorável que se deveu sobretudo ao crescimento da indústria musical e dos mercados de música aos níveis nacional e internacional, o que originou um aumento do caudal de receitas cobradas pela SPA, ao mesmo tempo que mantinha a relação com os autores dramáticos e com os autores musicais ligados ao teatro (sobretudo ao *teatro de revista). Um dos resultados directos do crescimento das receitas foi a construção de uma nova sede, inaugurada em 1975, à qual se seguiu em 1990 um segundo edifício (onde funcionam a Biblioteca, o Gabinete de Acção Cultural e a Delegação do Porto). Este crescimento permitiu também aumentar o número de funcionários, passando dos c. 120 no final da década de 70 para os 200 em 2000. No final do século, a SPA contava com c. 19 000 associados divididos em dois tipos: beneficiários (c. 18 500) e cooperadores (c. 700), dos quais c. 60 % são músicos. Os sócios beneficiários tornam-se cooperadores, tendo em conta o tempo de filiação como sócio, o volume de obras registadas e o valor médio anual dos últimos três anos de cobrança de direitos, mínimo de vinte e quatro mil escudos (120 euros). Esta média tem de ser mantida para que um sócio possa ser elegível para os corpos gerentes. Qualquer indivíduo ao registar-se na SPA tem direito à cobrança de direitos de autor e a assistência jurídica, no caso de violação ou ameaça de violação dos seus direitos. A música é a área na SPA que gera mais receitas (c. 70 %). O trabalho da SPA neste domínio centra-se sobretudo em dois departamentos, a Reprodução Mecânica e a Distribuição. O primeiro encarrega-se da fiscalização da reprodução das obras, o segundo da distribuição dos direitos cobrados, por associado. O departamento de

Contencioso trata de todas as situações de conflitualidade, desde o pedido de intervenção por suspeita de plágio até à reclamação do não pagamento dos direitos de autor por parte das editoras. A SPA tem dois tipos de parcerias, as que defendem o mesmo tipo de interesses, como o combate à pirataria (Ministério da Cultura e *Associação Fonográfica Portuguesa, e.o.), e outras de âmbito «cultural», como as câmaras municipais e associações culturais locais. Este tipo de parceria tem como principal objectivo propiciar e promover iniciativas de oferta cultural por parte da SPA. A nível internacional, a SPA tem como principal referência, no tocante à música, a SACEM (Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique) e no tocante ao teatro a SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques). É parceira da European Cultural Association (parceira da UNESCO para acompanhar o direito de autor), sendo também observadora na WIPO (World Intellectual Property Organization), no CISAC (International Confederation of Societies of Authors and Composers) e no GESAC (The European Group of Societies of Authors and Composers). Além do papel como gestora de direitos de autor e no reconhecimento do autor como criador de património original, a SPA teve ao longo dos anos uma oferta cultural assinalável, destacando-se, no plano da edição, uma das mais completas colecções de teatro do país (desde 1970 e que conta com mais de 80 títulos), uma colecção de biografias, várias edições de música e a constituição de um arquivo [ver Arquivos, bibliotecas e museus]. Desde 1982 que a SPA organiza as comemorações do Dia do Autor com uma série de iniciativas como a Mensagem do Autor (publicadas em livro no ano 2000), a organização de colóquios, concertos, exposições e atribuição de prémios.

Bibliografia: s.a. (1975) «Para a história da SPA», *Motivações* 77: 4-15.

HUGO SILVA

SOCIEDADE SONATA. Instituição musical sem fins lucrativos criada a 28 Dez. 1942, com o objectivo de divulgar exclusivamente *música erudita contemporânea de autores nacionais e estrangeiros. Teve como fundador Fernando *Lopes-Graça, que contou com a colaboração de Francine *Benoît, Maria da Graça Amado da *Cunha, Silva *Pereira, João José *Cochofel e Macario Santiago *Kastner — este último apenas num primeiro momento —, organizando sobretudo recitais de música de câmara com obras de compositores «pós-impressionistas». O concerto inaugural teve lugar na *Academia de Amadores de Música (AAM), em Lisboa, sendo os restantes distribuídos pelas salas do *Sindicato Nacional dos Músicos, do jornal *O Século* e da Sociedade Nacional

de Belas-Artes. Foram ainda organizados concertos no Porto e em Coimbra, pelas delegações regionais que, embora por reduzido período, esta estrutura cultural conseguiu manter. Em 1947, com Luís de Freitas *Branco na presidência e F. Lopes-Graça como secretário, a Sociedade Sonata foi admitida na Sociedade Internacional de Música Contemporânea, posição que abandonou em 1951 na sequência de um pedido de demissão, alegando dificuldades no cumprimento das obrigações financeiras e divergência no critério da organização de eventos internacionais. No ano de 1954 a AAM integrou a Sociedade Sonata na sua estrutura, muito embora fosse mantido o funcionamento autónomo. Mesmo com os escassos recursos que sempre conheceu — as fontes de financiamento provinham, em grande parte, da parca contribuição dos subscritores dos concertos —, teve uma acção ímpar na divulgação em Portugal da música dos compositores da primeira metade do séc. xx, muitos deles praticamente desconhecidos da maioria do público. É de salientar que o momento da criação da Sociedade Sonata corresponde a um período de decréscimo da oferta de eventos musicais de iniciativa privada, em consequência de uma crescente intervenção estatal neste domínio, cujo interesse propagandista suplantava o cultural. Não é por acaso que o tom crítico transparece do texto publicado no programa de sala do concerto inaugural, realizado a 28 Dez. 1942, em que se refere que «não temos concertos públicos, e nas sociedades privadas que chamam até nós os mais célebres virtuosos do teclado ou do arco, a música moderna parece não gozar de muito bom crédito. Só excepcionalmente nos é dada a ouvir uma ou outra peça de Debussy ou Ravel — e ficamo-nos por aí». Entre os compositores representados nos concertos da Sonata, com algumas obras em primeira audição nacional, contam-se Bartók, Britten, Dallapiccola, Dutilleux, Jolivet, Krenek, Lutoslawsky, Messiaen, Prokofiev, Schönberg e Stravinsky, para além da grande maioria dos compositores nacionais activos na época. Destes últimos destacam-se F. Benoît, L. de F. Branco, Cláudio *Carneiro, Elvira de *Freitas, Frederico de *Freitas, F. Lopes-Graça, Armando José *Fernandes, Vítor Macedo *Pinto, Joly Braga *Santos, Óscar da *Silva, Berta Alves de *Sousa e Gabriel de Sousa. Momento de particular significado na vida desta organização foi a audição integral, em 1948, dos quartetos de Bartók, pelo Quarteto Húngaro, uma das raras presenças de artistas estrangeiros nos concertos, que eram entregues, quase sempre, a músicos nacionais. Um outro momento alto foi a primeira audição nacional, em 1944, de *Kammermusik n.º 2* de Hindemith, com a pianista Helena Sá e *Costa como solista. As constan-

tes dificuldades financeiras da Sociedade Sonata, que limitaram igualmente a apresentação do repertório sinfónico à audição das obras em registos fonográficos, levaram, em 1960, ao cancelamento definitivo da sua actividade.

Obra literária: Sociedade Sonata (1942) «Sonata» [texto de apresentação publicado no programa de sala do concerto inaugural de 28 Dez.].

Bibliografia: Castro, Paulo Ferreira de; Nery, Rui Vieira (1991) *História da música*. Lisboa: INCM [col. Sínteses da Cultura Portuguesa]; Lopes-Graça, Fernando (1973) *A música portuguesa e os seus problemas (III)*. Lisboa: Cosmos [col. Obras Literárias de Fernando Lopes Graça, 8].

MIGUEL SOBRAL CID

SOCIEDADES RECREATIVAS. VER Associações recreativas

SOLIDÓ. Expressão que resulta da junção dos nomes de duas notas musicais: sol e dó, que definem a cadência perfeita utilizada no final de quase todas as *canções ou *danças tradicionais portuguesas. Rapidamente esta expressão adquiriu diferentes significados, querendo designar quase sempre algo que é fácil de interpretar. Na linguagem corrente, a utilização das expressões «vamos dançar um solidó» ou «vamos cantar um solidó» — esta última também utilizada no *fado — quer justamente significar que se vai cantar ou dançar algo com uma dificuldade técnica reduzida e que é, normalmente, improvisado. No princípio do séc. XX, a expressão «solidó» era também utilizada para designar um grupo não específico de músicos que acompanham as canções ou as danças de *baile. Ernesto *Vieira (1908) refere-se ao conceito como sinónimo de *tuna. Ver também: Música tradicional.

Bibliografia: Sardinha, José Alberto (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vilaverde: TRADS; Vieira, Ernesto (1908) «A música em Portugal» in *Notas sobre Portugal*. Lisboa: Exposição Nacional do Rio de Janeiro.

SUSANA SARDO

SOUSA, Afonso de (n. Maceira, Leiria, 24 Jun. 1906; m. Leiria, 18 Dez. 1993). Guitarrista, autor de letras e compositor. Ingressou na Faculdade de Direito da *Universidade de Coimbra (1923), onde concluiu a licenciatura (1930). Durante este período, integrou a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra e o *Orfeão Académico de Coimbra (OAC), com os quais participou em inúmeros espetáculos e digressões, em Portugal e no estrangeiro. Foi um dos guitarristas mais solicitados para actuar nas festividades académicas coimbrãs, nos anos 20 e 30, tendo tido um papel preponderante como solista (sobretudo acompanhado por Laurénio da Silva Tavares), mas principalmente como segundo guitarra de Artur *Paredes, tendo com este gravado todos os seus discos editados pela His Master's Voice. Acompanhou igualmente cantores célebres,

tais como Edmundo de *Bettencourt, António *Menano, Lucas *Junot, Paradel de *Oliveira, Armando *Goes, Almeida d'*Eça, José Lopes do Espírito Santo e Fernando *Rolim, e.o. Actuou na Índia portuguesa com L. Goes, António *Brojo e F. Rolim e apresentou-se nas televisões suíça e francesa, com José *Afonso, António *Portugal, David Leandro e Paulo *Alão. Em meados dos anos 80, foi homenageado na sua cidade natal, durante um espectáculo em que participou o OAC.

Obra musical: **Fado:** *Asas brancas* (s.d.); *Desalento* (s.d.); **Guitarrada:** *Saudades de Coimbra* (s.d.); *Temas tristes* (s.d.); *Variações de Coimbra* (s.d.). COL, s.d.; *Variações em lá menor* (s.d.).

Obra literária: (1955) «Breve notícia de uma geração artística em colaboração com o Orfeon Académico» in *Sep. Bodas de Diamante do Orfeon Académico de Coimbra — 1880-1955*. Coimbra: Coimbra Editora; (1986) *O canto e a guitarra na década de ouro da Academia de Coimbra (1920-1930)*. Coimbra: Ed. Aut. [2.^a ed. (ilustrada)]; (1986) *Roteiros subjectivos na minha terra*. Coimbra: Coimbra Editora [2.^a ed. ampliada]; (1988) *Breve cancionário de Coimbra e outras trovas*. Coimbra: Coimbra Editora; (1988) *Do Choupal até à Lapa*. 2.^a ed. Coimbra: Coimbra Editora; (1989) *Ronda pelo passado*. Coimbra: Coimbra Editora.

Discografia: Sousa, Afonso de; Tavares, Laurénio (1929) *Variações de Coimbra / Fado Liró*. Columbia [78 rpm]; Paredes, Artur (s.d.) todos os discos gravados para a HMV.

AMPARO CARVAS E VIRGÍLIO CASEIRO

SOUSA, Avelino Ferreira de (n. Lisboa, 6 Abr. 1880; m. Lisboa, 18 Jun. 1946). Autor (textos dramáticos e letras), investigador e cantor. Começou a cantar *fado aos 16 anos em *cegadas, *festas, convívios e retiros (enquanto tipógrafo, grupo profissional mobilizado politicamente), interpretando exclusivamente poemas de sua autoria, essencialmente de temática sentimental e social. Nesses contextos, apresentou-se com fadistas/autores de letra também ligados ao movimento anarcossindicalista e que divulgavam letras de cariz político e social como João *Black, Carlos *Harrington, Guilherme Coração, e.o. Contudo, foi como escritor e ensaísta dedicado à defesa do fado que se notabilizou. O seu trabalho como conservador no Arquivo Nacional da Torre do Tombo ter-lhe-á proporcionado o acesso privilegiado a documentos que influenciaram, a par da sua formação ideológico-política, os seus textos dedicados ao fado. Destes destaca-se *O fado e os seus censores* (1912), uma colectânea de artigos publicados em *A Voz do Operário*, em que ataca posições críticas em relação ao fado, contestando a conotação do género com os meios marginais, o fatalismo e a inacção, apresentando-o como veículo de difusão de ideais políticos e sociais. Essa publicação logo constituiu uma fonte essencial para o estudo do fado daquele período. Prefaciou várias obras ligadas ao fado e colaborou em várias publicações ao longo da sua vida (em particular *A Voz do Operá-*

rio, *Jornal dos Teatros e Álbum Teatral*, do qual foi director), destacando-se ainda os *periódicos de música *A Canção de Portugal* e **Guitarra de Portugal* (no qual realizou, juntamente com Linhares *Barbosa, investigação acerca de personagens e contextos ligados à memória histórica do fado, publicados numa coluna intitulada «Tempos que já lá vão...»). Foi autor de texto para duas *operetas sobre fado (*Bairro Alto*, São Luiz, 1927 — editado também em romance — e *História do fado*, TMV, 1931). É considerado o introdutor do fado com versos de 12 sílabas (alexandrinos) e do fado triplicado. A estrutura das suas letras adequa-se à execução sobre fados estróficos e fados com refrão, estes últimos característicos do *teatro de revista e da opereta, sendo de destacar *História do fado*, *Perseguição e Amizade*. **Obra literária:** (1909) *O fado das mulheres: Trovas alexandrinas com música para piano e canto*. Lisboa: Ed. de A. Casa dos Typographos; [19??] *Canções ao fado*. Lisboa: Francisco Franco; (1912) *O fado e os seus censores* [artigos coligidos de *A Voz do Operário*; crítica aos detractores da canção nacional]. Lisboa: Avelino de Sousa; (pref.) (1917) *Guitarra de cravelhas*. Lisboa: Domingos Serpa, imp.; (pref.) (1918) *Maguas da mocidade* (versos seguidos de um canto em prosa). Lisboa: B. J. A. Batista; (1922) *A trova portuguesa* (fados e canções Artur Arriegas / pref. Avelino de Sousa). Lisboa: Barateira; (1944) *Bairro Alto* (romance de costumes populares). Lisboa: Livr. Popular de Francisco Franco; (s.d.) *A rua do fado* (episódio dramático em 1 acto); (s.d.) *Album teatral* (biografias em prosa e verso). 2 vols.; (s.d.) *Bairro Alto* (opereta em 2 actos e 6 quadros); (s.d.) *História do fado* (opereta em 2 actos) [com Álvaro Santos]; (s.d.) *Paixão do fado* (comédia musicada em 1 acto); (s.d.) *Perdeu a fala...* (revista em 2 actos e 6 quadros); Teatro Moderno, 1911; (s.d.) *Revista do fado* (revista em 1 acto).

Bibliografia: AAVV (1946) *Guitarra de Portugal* [n.º 26]; Arre & Egas [pseud.] (1918) «Novas ideias sobre o fado», *O Faduncho* (6 Jun.); Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Machado, A. Vítor (1937) *Ídolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves; Reporter Lynce [pseud.] (1932) «Avelino de Sousa: Uma rápida palestra com o modesto mas insigne escritor e dramaturgo», *A Canção do Sul* (16 Mar.); s.a. (1919) «Inquérito sobre o fado: o que nos diz o popular poeta e autor dramático Dr. Avelino Souza», *A canção de Portugal* (5 Jan.).

JOÃO SILVA

SOUSA, Berta Alves de (n. Liège, Bélgica, 8 Abr. 1906; m. Porto, 30 Jul. 1997). Compositora, professora e pianista. Irmã da violinista Leonor Alves de Sousa *Prado. Influenciada pela mãe, pianista amadora, iniciou os estudos musicais no *Conservatório de Música do Porto (CMP), onde foi aluna de Piano de Luís *Costa. Ainda no Porto, prosseguiu os seus estudos de Composição com Lucien *Lambert e Cláudio *Carneiro. Foi para Paris (1927) estudar Piano com Wilhelm Backhaus e, mais tarde, Théodor Szantó, e Composição com Georges Migot. Em 1929, regressou a Portugal, onde, em Lisboa, recebeu, a título particular, lições de Viana da *Mota. Dedicou-se posteriormen-

te à direcção de orquestra, tendo frequentado um curso nessa área em Berlim com Clemens Krauss e em Lisboa, a título particular, com Pedro de Freitas *Branco. Em 1946 integrou o corpo docente do CMP como professora de Música de Câmara, e em 1949 passou a ser responsável pelo curso de Piano da mesma instituição. Em simultâneo com a docência, realizou recitais a solo, acompanhou Guilhermina *Suggia na Emissora Nacional, foi crítica de música no jornal *O Primeiro de Janeiro* (1939-1970) e foi vogal do Instituto de Alta Cultura. O seu estilo composicional baseia-se na politonalidade, aproximando-se da linguagem impressionista (Lima 1965: 538). A sua obra é relativamente vasta, incidindo particularmente em peças para canto e piano, música de câmara, orquestra sinfónica, orquestra e *coro. Obteve vários prémios, nomeadamente: Prémio Moreira de Sá (1941, conjuntamente com a sua irmã), Menção Honrosa do Círculo de Cultura Musical (1943).

Bibliografia: Lima, Cândido (1965) «Berta Alves de Sousa» in *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Verbo.

Obra musical: O seu espólio está depositado no Conservatório de Música do Porto. **Canto e piano:** *Alhambra* (s.d.); *O altitudo* (s.d.); *Ardentia* (s.d.); *Batalha do Ocidente* (s.d.); *Catedrais* (s.d.); *De bordo* (s.d.); *Despojos* (s.d.); *Farol eterno* (s.d.); *Gil Eanes* (s.d.); *Largada* (s.d.); *Mais além* (s.d.); *O meu Portugal* (s.d.); *Oh mar imenso* (s.d.); *Rosas de Santa Maria* (s.d.); *Sete anos de Pastor* (s.d.); *Sol-Posto* (s.d.); *Terra Sagrada* (s.d.); *Vos teneis mi corazon* (s.d.). **Coro e piano:** *Oremos* (s.d.). Partitura ms. do coral, CMP [existe versão orquestral a partir do original para piano]. *O S. João de Landim* (s.d.) [auto inspirado em melodias populares colhidas por Maria Clementina Pires de Lima]. **Coro misto:** *Mas porém a que cuidados* (Luís Vaz de Camões) (s.d.). **Coro misto ou quarteto de cordas:** *Desejo* (Pedro Homem de Melo) (s.d.); *Oração à luz* (s.d.) [partitura incompleta]. **Música de câmara:** *Canção n.º 5* (s.d.). Ob., cl., fag., cor., vls., vla., vlc., cb.; *Quinteto de sopros* (s.d.). Fl., ob., cl., fag., cor.; *O tear* (s.d.). Fl., cl., fag., vls., vla., vlc., cb. **Orquestra de cordas:** *Suíte para orquestra sinfónica* (*The young King*) (s.d.). **Orquestra e coro:** *A rivedere i Stelle* (s.d.); *Avé Maria* (s.d.); *Eia mater fons amnis* (s.d.). **Orquestra e voz:** *Canção marinha* (Teixeira de Pascoaes) (s.d.); *Ó virgens que andais ao Sol Poente* (s.d.). Orq. S., Bar. solo. **Orquestra sinfónica:** *Avé Maria* (s.d.). Fl., ob., cl., cor., fag., tromp., vls., vla., vlc., cb.; *Pastoral* (s.d.). Orq. S.; *Scherzo — Marcha* (s.d.). Orq. S. **Piano:** *Esboço elegiaco* (s.d.). Pf. a 4 mãos; *O jumentinho* (s.d.); *Prelúdio n.º 1* (s.d.); *Prelúdio n.º 2* (s.d.). **Violino e piano:** *Berceuse* (s.d.); *Dança exótica* (s.d.); *Pavana* (s.d.). **Violoncelo e piano:** *Lamento* (s.d.).

LEONOR LOSA

SOUSA, Celestino Borges de (n. Lousada, 16 Set. 1930; m. Porto, 9 Ago. 1999). Compositor, organista, cantor e regente de *coros. Professou no *Mosteiro de Singeverga em 1947. Em 1954, foi para o Mosteiro de Montserrat, em Espanha, e no ano seguinte para a Abadia de São Pedro de Solesmes, em França. Nos anos de 1955 a 1961, estudou em Paris, onde obteve, no Instituto Gregoriano, em 1957, o diploma

do curso superior de Harmonia e, em 1960, o diploma de acompanhamento de Canto Gregoriano. Nesse mesmo ano, diplomou-se em Composição na Escola Superior de Música César Franck. Em 1961, obteve ainda o Diploma Superior de Órgão na classe do Prof. J. J. Grunenwald, na Schola Cantorum, e o Certificado de Estudos Superiores na Sorbonne-Universidade de Paris. A partir do mesmo ano, de regresso a Portugal, foi mestre de coro e organista no Mosteiro de Singeverga, onde, após a reforma litúrgica decorrente do Concílio Vaticano II, e a consequente introdução do vernáculo na liturgia, se dedicou à criação de um repertório musical litúrgico, constituído essencialmente por vésperas e *missas. Em 1965, o seu poema sinfónico *Fátima* foi estreado no Mosteiro de Singeverga, interpretado pelo Coro dos Monges e Pequenos Cantores do Mosteiro, e pela Orquestra Sinfónica do Porto, dirigida por Silva *Pereira, com o compositor ao órgão. O espólio musical do compositor, constituído por obras essencialmente de cariz neoclássico, encontra-se repartido pela biblioteca do Mosteiro de Singeverga e pela sua família. Em 1969, C. B. de Sousa secularizou-se com o respectivo indulto da Santa Sé, tendo, pouco tempo depois, assumido a direcção do Coro da Igreja dos Congregados, na cidade do Porto, actividade que exerceu até à sua morte.

Obra musical: (1968) *Cânticos litúrgicos*. Mosteiro de Singeverga: Edições Ora & Labora; (1968) *Oração Litúrgica da Tarde*. Mosteiro de Singeverga: Edições Ora & Labora.

ELISA LESSA

Sousa, David Ascensão de Figueiredo e (n. Figueira da Foz, 6 Mai. 1880; m. Figueira da Foz, 3 Out. 1918). Director de orquestra, compositor, violoncelista e professor. Após a conclusão do curso de Violoncelo (*Conservatório Nacional, CN, 1904), estudou no Königliches Conservatorium der Musik zu Leipzig (Real Conservatório de Música de Leipzig) (1907-1908), onde concluiu os cursos de Violoncelo (com Julius Klenzel), de Teoria da Música e Composição (com Stephan Krel). A título particular estudou composição com Max Reger, Paul Klengel e direcção de orquestra com Artur Nikish (c. 1908-1909). Desenvolveu intensa actividade artística no estrangeiro como maestro, violoncelista e compositor, principalmente na Rússia (onde foi nomeado director de orquestra e violoncelo solista da Orques-

tra dos Concertos Históricos de Moscovo), Áustria e Inglaterra. Regressou a Portugal em 1913, onde, depois de se apresentar enquanto violoncelista em concerto na Figueira da Foz (Teatro Príncipe D. Carlos, 29 Set.), fundou e dirigiu (1913-1918) uma orquestra sinfónica sediada no Teatro Politeama (TP) em Lisboa, tendo sido esta formação apresentada sob várias designações: Orquestra Sinfónica do Teatro Politeama, Orquestra David de Sousa, Orquestra Sinfónica de David de Sousa, Orquestra Portuguesa, Orquestra Sinfónica Portuguesa. A orquestra que dirigiu deu o seu primeiro concerto a 7 Dez. 1913, passando a rivalizar com a *Orquestra Sinfónica Portuguesa, dirigida por Pedro *Blanch no Teatro da República (1911-1928). Os concertos de ambas realizavam-se aos domingos à tarde, à mesma hora. Após a sua morte, a direcção da orquestra que fundou e dirigiu foi assumida por Viana da *Mota, passando a designar-se *Orquestra Sinfónica de Lisboa, o que terá levado alguns autores a atribuir esta designação à orquestra durante o período de regência de D. de Sousa. Enquanto chefe de orquestra, desempenhou um papel importante na divulgação de repertório sinfónico até então desconhecido em Portugal, em especial a música de cunho nacionalista (russa, francesa e portuguesa). Foi professor de Violoncelo (1915) e da Classe de Música de Orquestra (1916-1918) no CN. Compôs uma centena de obras, com destaque para: *Rapsódia eslava*, os poemas sinfónicos *Inês*, *Babilónia* e *Cantares portugueses* (duas séries). O seu estilo musical enquadra-se num romantismo tardio de influência alemã. A 14 Jun. 1919 realizou-se no TP uma festa de homenagem à sua memória, que se repetiu em 29 Out. 1945, no CN. O seu espólio está depositado na Biblioteca Pública Municipal Pedro Fernandes Tomás e Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz.

menagem à sua memória, que se repetiu em 29 Out. 1945, no CN. O seu espólio está depositado na Biblioteca Pública Municipal Pedro Fernandes Tomás e Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz.

Obra musical: *Inês* (1907): op. 16; Berlim, Set. 1907. Orq. S. [poema sinfónico baseado em *Os Lusíadas* de Luís de Camões]; *Rapsódia eslava* (1910). Orq. S. Ms. autografado, Museu Municipal Dr. Santos Rocha; *Babilónia* (1917). Orq. S. Ms. autografado, Museu Municipal Dr. Santos Rocha [poema sinfónico baseado em *A morte de D. João*, de Guerra Junqueiro]; *Cantares portugueses* (1917) Orq. S. Ms. autografado, Museu Municipal Dr. Santos Rocha.

Bibliografia: Ávila, Humberto d' (coord.) (1989) *Património musical da Figueira da Foz* [catálogo da exposição]. Figueira da Foz: CM da Figueira da Foz-Comissão Permanente do Dia Mundial da Música; s.a. (1913-1914) *ArM* (15 Dez. 1913; 31



David de Sousa. 1913. Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz.

Dez. 1913; 15 Mar. 1914; 31 Mar. 1914; 31 Dez. 1914): 243-244; 264; 40-41; 50; 193 [críticas e anúncio de concertos da OSL]. **Periódicos consultados:** *DN* (19 Out. 1913; 8 Dez. 1913; 4 Out. 1918); *Jornal de Notícias* (18 e 20 Abr. 1915; 3 Out. 1947); *Jornal do Commercio e das Colónias* (25 Dez. 1913); *A Capital* (28 Fev. 1915); *O Século* (28 Fev. 1915); *República* (1 Mar. 1915); *O Primeiro de Janeiro* (20 Abr. 1915); *O Tempo* (19 Out. 1918); *Gazeta da Figueira* (15 Jan. 1919; 22 Mai. 1948); *A Voz da Figueira* (9 Mai. 1974); s.a. (s.d.) Espólio de David de Sousa pertencente ao Museu Municipal Dr. Santos Rocha (Figueira da Foz) [programas e críticas de concertos do Teatro Politeama, artigos diversos em periódicos]; Silva, Hugo (2003) «Orquestra Sinfónica de Lisboa e Orquestra Sinfónica Portuguesa: Denominações e maestros 1911-1930» [texto inédito]; Silva, Jaime da (1949) *Pequenas palestras de cultura musical*. Lisboa: s.e. [palestra proferida no Colégio Militar a 12 Nov.].

BRUNO CASEIRÃO E HUGO SILVA

SOUSA Júnior, Filipe de (n. Maputo/Lourenço Marques, Moçambique, 15 Fev. 1927; m. Lisboa, 23 Nov. 2006). Compositor, director de orquestra e pianista. Iniciou os seus estudos musicais no *Conservatório Nacional (CN), tendo-se diplomado em Piano, com Abreu Mota, e Composição, com Jorge Croner de *Vasconcelos (1941). Simultaneamente licenciou-se em Filologia Clássica na FLUL (1949). Graças a uma bolsa de estudo do governo de Moçambique, prosseguiu a sua formação no estrangeiro (Alemanha e França), centrando-se na direcção de orquestra e diplomando-se em 1957 na Staatsakademie de Viena, com Swarowsky. Estudou ainda em Munique, com Mennerich e F. Lehmann, e em Hilversum, com Alberto Wolf (1956). Para além da sua actividade como maestro e pianista, a quem se ficaram a dever numerosas primeiras audições em Portugal de obras de Bartók, Hindemith, Stravinsky, Schönberg, Berg ou Milhaud, dedicou-se à investigação, divulgação e edição do património musical português dos sécs. XVIII e XIX, de Bomtempo, António Teixeira, António Francisco de Almeida e João Pedro de Almeida Mota, e.o. Repartida por vários géneros musicais, a sua produção confere especial relevância à voz, destacando-se a música de câmara, de cena, música para teatro, televisão e *cinema. Esta serve de veículo a uma criteriosa selecção literária (Pessoa, Pessoa, Lorca, Éluar, Rilke, e.o.) e, em termos musicais, uma especial preocupação com a representação do discurso poético, apoiada por texturas pianísticas elaboradas, que não desdenham incorporar a herança clássica da harmonia funcional no seio de uma linguagem moderna. No âmbito da música instrumental, destacam-se obras como a *Sinfonietta*, a *Suite de danças*, o *Quinteto de sopros*, *Caleidoscópio*, *Monólogo para violino*, a *Suite para viola* e as duas *Sonatinas para piano*. Foi um dos fundadores da *Juventude Musical Portuguesa, da *Pró-Arte, do

Grupo Experimental de Ópera de Câmara de Lisboa e do *Conselho Português de Música; foi professor no CN, presidente do *Sindicato dos Músicos (1983-1985) e director do Serviço de Música da RTP. Foi júri dos concursos de composição da *Fundação Calouste Gulbenkian e Fernando *Lopes-Graça e do *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta.

Obra musical: *Música de câmara/instrumento solo:* *Sonatina n.º 1* (1951). Pf.; *Quinteto de sopros* (1957); *Sonatina n.º 2* (1957). Pf.; *Caleidoscópio* (1981). Vl.; *Monólogo* (1981). Vl., fm.; *Suite* (1985). Vla.; *4 haikai* (1998). Vlc. *Música sinfónica:* *Suite de danças* (1956). Edition Modern, Munique; *Sinfonietta* (1961). *Música vocal:* *Two Negro Poems* (1948). V., pf.; *2 sonetos de Camilo Pessanha* (1950). V., pf.; *2 poemas de cante jondo* (García Lorca) (1951). V., orq.; *Cinco odes de Ricardo Reis* (1952). V., orq.; *Entwürfe aus Zwei Winterabenden* (1956). V., 2 cor., orq. cord. sem vl.; *Quatre poèmes d'amour* (1965-1970). V., pf.; *3 sonetos ingleses de Fernando Pessoa* (1985). V., pf.

Bibliografia: Azevedo, Sérgio (1998) *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho; Carvalho, Mário Vieira de (1987) *Filipe de Sousa-Songs*. STR/PSOM [booklet do CD].

Discografia: Sousa, Filipe de (1983) *Filipe de Sousa-Songs*. STR/PSOM; Glatzer, Jack (vl.) (1993) *20 Century Violin Recital: Jack Glatzer Interprets Bloch, Bartók e Filipe de Sousa*. Orient Vision Ltd.; AAVV (1995) *XIII Festival de Música da Figueira da Foz*. NUM.

CRISTINA FERNANDES

SOUSA Ferrão, Georgino de (n. Lisboa, ?1893; m. 28 Mar. 1949) Violista. Iniciou a sua carreira como guitarrista, mas notabilizou-se tocando *viola. Acompanhou (viola ou *guitarra) os fadistas mais destacados da sua época (Cecília de Almeida, Joaquim *Campos, Berta *Cardoso, Alberto *Costa, Ermelinda *Vitória, Alfredo *Marceneiro, Maria do *Carmo, Filipe *Pinto e Júlio *Proença, e.o.) em *festas, espaços de performance de *fado (Solar da Alegria, Salão Artístico de Fados — do qual foi co-proprietário com *Armandinho, e.o.) e foi o violista mais requisitado para gravações. Acompanhou solos de guitarra de Armandinho (com quem tocou durante grande parte da sua carreira), Salvador Freire (tendo gravado diversos fonogramas de *guitarradas com ambos) e Raul *Nery, e.o. O seu acompanhamento caracteriza-se pelo encadeamento de acordes arpejados em alguns fados (à semelhança da tradição da *canção de Coimbra da época — também acompanhou António *Menano), mas o seu principal contributo nesse campo foi o estabelecimento de uma abordagem que se tornou o paradigma interpretativo na viola de fado. Essa abordagem consiste em alternar uma nota grave isolada com o acorde a que pertence (por vezes executando padrões melódicos exclusivamente nas notas graves, em especial na progressão dominante-tónica), mantendo uma pulsação constante e impulsionando assim o guitarrista (que se foi autonomizando progressivamente no acompanhamento ao cantor). Essa mudança de cânone interpretativo remeteu

a manutenção do ritmo e do suporte harmónico para a viola, de forma a potenciar uma maior horizontalidade na abordagem do guitarrista (patente em Armandinho, p.ex.), agora com mais liberdade para complementar a linha vocal com *contracantos. Um dos seus fados integra o repertório tradicional de fados estróficos (*Fado Georgino*).

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* [catálogo de exposição MNE]. Lisboa: L94/Electa; s.a. (1929) «Festas do fado», *Guitarra de Portugal* 7 (173): 6; s.a. (1929) «Festas de homenagem», *Guitarra de Portugal* 7 (181): 2; s.a. (1929) «O solar da alegria, um templo do fado», *Guitarra de Portugal* 7 (177): 20-21; s.a. (1930) «Canção eterna...: O fado através da música mecânica», *Guitarra de Portugal* 8 (190): 1-2; s.a. (1930) «Uma autêntica selecção de valores do fado», *Guitarra de Portugal* 8 (194): 2; s.a. (1931) «Armandinho», *Guitarra de Portugal* 10 (231): 10; s.a. (1931) «Gravação de discos», *Guitarra de Portugal* 9 (229): 6; s.a. (1932) «A grande serenata», *Guitarra de Portugal* 10 (256): 7; s.a. (1932) «A homenagem ao nosso director», *Guitarra de Portugal* 10 (253): 6; Teles, Fernando (1939) «Georgino de Sousa», *Guitarra de Portugal* 17 (360): 6-7.

Discografia: AAVV (1992) *Fado de Lisboa*. Heritage [vol. 1]; AAVV (1994) *Arquivos do Fado*. Heritage [vol. 3].

JOÃO SILVA

Sousa, Carlos de Melo Garcia Correia Nóbrega e (n. Aveiro, 4 Nov. 1913; m. Lisboa, 3 Abr. 2001). Compositor e pianista. Um dos mais prolíficos compositores no âmbito da *música ligeira desde a década de 40, a sua obra é constituída maioritariamente por canções que abrangem vários estilos musicais. Destacaram-se pelo sucesso mediático as canções *Sol de Inverno* (let. Jerónimo Bragança; int. Simone de *Oliveira; orq. Fernando de *Carvalho), *Vocês sabem lá* (let. Jerónimo Bragança; int.

Maria de Fátima *Bravo) e *Sobe, sobe, balão, sobe* (let. N. e Sousa; int. M. de F. Bravo), e.o. Iniciou a sua aprendizagem musical aos sete anos com Amélia Faca e Júlia Nóbrega. Em 1924 mudou-se para as Caldas da Rainha, onde frequentou a Escola Industrial e Comercial Bordalo Pinheiro. Deslocou-se em 1931 para Lisboa, matriculando-se no Instituto Comercial e na *Escola de Música do Conservatório Nacional, onde concluiu o curso superior de Piano, tendo sido aluno de Tomás *Borba (Harmonia), Luís de Freitas *Branco (Acompanhamento e Leitura de Partituras) e Viana da *Mota (Piano). Durante a década de 30 a sua rede de contactos estendeu-se ao meio intelectual lisboeta, conhecendo figuras como Alma-da-Negreiros, António Duarte, Carlos Botelho, João Fragoso e Teixeira de Pascoaes, e.o. Simultaneamente à sua actividade musical, trabalhou como escriturário na Câmara Municipal de Lisboa. Em 1933 a *Sassetti publicou a 1.ª edição da composição *Aventura de amor*, financiada pelo autor, com uma tiragem de 500 exemplares que se esgotou em 15 dias. O sucesso comercial alcançado originou a encomenda, pela mesma editora, de 30 «valsas românticas», iniciando assim o seu processo de profissionalização. Ainda durante a década de 30, começou a ser solicitado como pianista e compositor por algumas das primeiras emisoras de *rádio (Rádio Graça, Rádio Peninsular, Rádio Club Português e Voz de Lisboa), acompanhando cantores como Ausenda de *Oliveira, Luís *Piçarra, Maria da Graça, Maria Gabriela, José António, Gina Esteves, Natália Viana, Domingos Marques, e.o. Acompanhou vários cantores em digressões a localidades onde a rádio começava a chegar, processo que contribuiu para a descentralização da vida artística durante a década de 40, e para a configuração dos espectáculos de variedades. Em 1940 ingressou nos quadros da Emissora Nacional (EN), onde veio a desempenhar o cargo de Chefe de Secção de Música Ligeira. Nesta instituição foi um dos responsáveis pela criação de programas radiofónicos, definindo os alinhamentos, seleccionando artistas e repertório, entre outras actividades, funções em que colaborou com António *Melo, Fernando Correia *Martins, David Teller, Fernando de Carvalho, Joaquim Luís *Gomes e Tavares *Belo, e.o., e com os poetas e letristas Adolfo Simões Muller, António José, António de Sousa Freitas, David *Mourão-Ferreira, Hernâni Correia, Joaquim Pedro Gonçalves, Joaquim Pessoa, Luís Zamara, Manuel Lerenó, Silva Tavares e Stélio Gil, destacando-se, a partir de 1948, a colaboração com Jerónimo Bragança, autor da maioria das letras das suas canções, na maior parte dos casos concebidas posteriormente à composição musical. Em 1958 foi um



Nóbrega e Sousa (ao piano) com António Vilar da Costa. Serviço Museológico e Documental da RTP.

dos compositores convidados a participar no 1.º Festival da Canção Portuguesa, organizado pela EN. Recebeu em 1962 e 1963 o Oscar da Imprensa para o melhor compositor de música ligeira. Participou como compositor em várias edições do *Festival RTP da Canção (FRTPC) (1965, 1966, 1967, 1970 e 1979), alcançando o primeiro lugar em 1965 com a canção *Sol de Inverno*, em 1970 com a canção *Onde vais rio que eu canto* (int. Sérgio Borges) e em 1979 com a canção *Sobe, sobe, balão, sobe*. Em 1966 participou no Festival da Canção do Rio de Janeiro com *Começar de novo* (let. David Mourão-Ferreira; int. Simone de Oliveira). Compôs números musicais para revistas do Parque Mayer e música para *cinema. Em 1980 integrou a direcção da *Sociedade Portuguesa de Autores. Enquanto compositor, o seu percurso foi configurado pela rádio, *teatro de revista e FRTPC, cujas exigências enformaram a sua produção e estilo musical. As suas composições caracterizam-se pela diversidade na abordagem melódica, pelo rigor e imaginação das soluções harmónicas e pela sua articulação com o ritmo na concepção do acompanhamento, em que adoptou um leque diversificado de estilos e tipologias rítmicas (valsa, tango, swing).

Obra musical: *Canção: Lado a lado* (Jerónimo Bragança) (s.d.); *Sobe, sobe, balão, sobe* (Nóbrega e Sousa) (s.d.); *Sol de Inverno* (Jerónimo Bragança) (s.d.); *Vocês sabem lá* (Jerónimo Bragança) (s.d.). **Cinema:** *Pão Nosso* (1940) (Armando de Miranda); *O Hóspede do Quarto 13* (1946) (Arthur Duarte); *As Pupilas do Senhor Reitor* (1961) (Perdigão Queiroga); *Rapazes de Táxis* (1965) (Constantino Esteves); *Sarilho de Fraldas* (1966) (Constantino Esteves); *Derrapagem* (1974) (Constantino Esteves). **Revista:** *Casa da sorte* (1957); Lisboa, ABC, 1957; *Adão e elas* (1966); Lisboa, ABC, 1966; *Meninas vamos ao vira* (1978); Lisboa, Teatro Laura Alves; *Isso é que era bom* (1979); Lisboa, TV, 1979; *Não deites foguetes* (s.d.); *Tomate saloio* (s.d.).

Outras publicações: Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Rodrigues, Ferro (let.); Fernando, Santos (let.) (1961) *Fim de romance: Slow*. Lisboa: SST.

Bibliografia: Cajão, José Luís; Bragança, Jerónimo; Canelhas, Carlos (1996) *Nóbrega e Sousa: Uma vida cheia de música*. Lisboa: Dom Quixote-SPA.

Música impressa: Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1960) *Amanhã se Deus quiser*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.) (1960) *Marcha do Rádio Clube do Cuanza Sul*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1949) *Amor é mal que sabe bem: Valsa*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1950) *Es tu e mais ninguém: Bolero*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1951) *Encontro às dez: Bolero*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1952) *Encontro às dez: Bolero*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1952) *Dorme, meu menino: Canção de embalar*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1960) *Amanhã, se Deus quiser: canção-slow*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1961/1960) *Sinceramente: Slow*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Bragança, Jerónimo (let.) (1960) *Triste sina: Fado-slow*.

Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Correia, Hernâni (let.) (1960) *Portugal numa canção: Fado-slow*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Correia, Hernâni (let.) (1960) *O fado de quem ama*. Lisboa: Robbialac; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); José, António (let.) (1960) *Nasci contra o vento: Slow-rock*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); José, António (let.) (1961) *De cá para lá: Canção-slow*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); José, António (let.) (1961) *O fado foi à Madeira: Fado-bailinho*. Lisboa: Robbialac; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); José, António (let.) (1964) *Um fio de esperança: Canção*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Leren, Manuel (let.) (1946) *Melodia do nosso amor: Canção/habanera*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Leren, Manuel (let.) (1946) *Quando me encontro contigo*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Leren, Manuel (let.) (1946) *Vivo só com os meus sonhos*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Moreno, José (let.) (1946) *Tudo me fala de ti: Valsa*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Portugal, Boavida (let.) (1953) *Cá estão os jornais: Marcha*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Ribeiro, Artur (let.) (1954) *Maria da Fé*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Roque, Mário (let.) (1936) *Espera... vou sonhar: Valsa*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Triste, Carlos (let.) (1936) *Quem me dera beijar-te outra vez*. Lisboa: SST; Sousa, Carlos Nóbrega e (mús.); Zamara, Luís (let.) (1940) *Aventura de amor: Comédia em 1 acto*. Lisboa: s.e.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E ANTÓNIO TILLY

SOVERAL, Isabel Maria Machado Abranches (n. Porto, 25 Dez. 1961). Compositora e professora. **1. Geral. 2. Estilo composicional.**

1. Geral. Iniciou os seus estudos musicais no Porto, tendo frequentado os cursos de Formação Musical nos níveis básico e geral na Escola de Música do Porto sob orientação de Hélia Soveral e Madalena Soveral (1979-1983). Concluiu o curso superior de Piano e de Composição no *Conservatório Nacional em 1987, onde foi aluna de Joly Braga Santos, e.o. Paralelamente, estudou Composição com Jorge Peixinho (1981-1987) e frequentou os cursos orientados por Emmanuel Nunes (1984-1987) na *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Frequentou cursos de Música Electrónica dirigidos por Daniel Teruggi e Makoto Shinoara (Viana do Castelo, 1983 e 1984) e de piano orientados por Claude Hellfer (1981-1982). Ingressou, em 1988, na State University of New York (SUNY, Stony Brook), onde completou o mestrado (1990) e o doutoramento (1993) em Composição, na qualidade de bolsista da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, da Fulbright e da FCG. Em Nova Iorque, dedicou-se sobretudo ao estudo de *música electroacústica, trabalhando com os compositores Bulent Arel e Daria Serengen. É docente no Departamento de Comunicação e Arte da *Universidade de Aveiro desde 1995. **2. Estilo composicional.** O conceito de anamorfose — transformação, mas também deformação óptica — atravessa o corpo principal de obras de I. Soveral, servindo-lhe de tí-

tulo e de legenda operacional interna. Ao longo de *Anamorfoses I-VII* desenrola-se um programa poético pontualmente alimentado de referências extramusicais (na poesia, sobretudo Rimbaud e Al Berto), que exprime uma mundividência particular onde o gosto intelectual do jogo entre «a coisa e seu contrário» se funde com notas de um panteísmo inconfessado. Soveral apurou ao longo do ciclo e das obras posteriores uma solução construtiva pós-serial baseada num conjunto de formantes temáticos interactivos, com características harmónicas, rítmicas e tímbricas mutantes que, ao longo de dialéticas múltiplas, se fundem e multiplicam variacionalmente. Cada um dos formantes desenvolve uma dramaturgia própria de tempo musical — reconhecível até nas partes do ciclo para instrumento solo — que se inscreve num macrocontraponto herdado da tradição polifónica ocidental. Um incessante apuramento de técnicas instrumentais, orientado pela invenção tímbrica, é participado pelo uso de sons electrónicos concebidos a partir de uma lógica densificadora do material acústico. O recorte formal de cada obra provém das suas necessidades orgânicas intrínsecas, resultando de um crescimento centrípeta que surpreende tanto pela ausência de uma matriz formal pré-estabelecida como pelo cruzamento entre liberdade e ascese.

Obra musical: *Quatro variações para flauta solo* (1983); Viana do Castelo, Encontros de Música Electroacústica de Viana do Castelo, 1983; *Quarteto* (1984); Lisboa, EGMC, 1984; *Fragmentos* (1985); Espanha, Vigo, Festival Dias de Música Contemporânea de Vigo [seleccionada para representar Portugal no Festival Internacional de Música Contemporânea FOCUS, Nova Iorque]; *Opium I* (1985); Itália, Florença, Festival Comune de Firenze, 1986. Cl. PSOM-STR, 1995; *Opium II* (1986); Itália, Florença, Festival Comune de Firenze, 1986. Cl. PSOM-STR, 1995; *Contornos I-III* (1987-1990) [*Contornos I* foi premiada no Concurso Exposom da JMP, e seleccionada para a representação portuguesa no festival The 1998 ISCM-ACL World Music Days, Hong Kong]; *Quadrivium* (1988); Lisboa, CN, 1988; *Electrónica um* (1991); Nova Iorque, Fundação Staller Center of Arts Stony Brook, 1991; *Pensando, enredando sombras...* (1991); Nova Iorque, Staller Center of Arts Stony Brook, 1991. V., orq. cam.; *Anamorfoses I-VII* (1993-2003); Lisboa, EGMC, Tage für Neue Musik, Zürich; VII Festival de Música Electroacústica — Spring in Havana; ISMEAM 99, Sarvar; Les Nuits de Septembre, Liège; The 2002 ISCM-ACL World Music Days; Música Viva, Lisboa. Cl., fm., vl., fm.; vlc. solo; quart. cord.; sax., fm.; vlc. e orq. de cam.; *Electrónica dois* (1994); Nova Iorque, Fundação Staller Center of



Isabel Soveral. Nova Iorque, 1988. Fotografia de Gilard Koren cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Arts, 1994; *Quadriformosis* (1994); Nova Iorque, Staller Center of Arts Stony Brook, 1991. 4 perc., fm.; *Momento I* (1995); Barcelona, Conservatório Nacional de Barcelona, 1995. Pf. Ediciones Cecilia Honneger, 1995; Sociedade de Música Contemporânea de Barcelona 1995. Pf. solo; *Inscriptions sur une peinture* (1998); Viena, Festival Wien Modern, 1998. Orq. de cam. Capella, 2001; ... *Un soir j'ai assis la Beauté sur mes genoux*. — *Et je l'ai trouvée amère* (1998); Lisboa, Culturgest, 1998. V., cl. b., pf., 3 perc.; *Mémoires d'automne, quadro I* (1999); Lisboa, TNSC: Ciclo de concertos Compositores Portugueses, 1999. Marimba; *Mémoires d'automne, quadro II* (1999); Lisboa, Festival Música Viva, 2000. Flautim, fl., fl. b.
Discografia: Matuz, István; Salgado, Jorge; Marinho, Helena (1991) *Nova Música para Flauta*. NUM; Grupo de Música Contemporânea de Lisboa; Tokyo Symphony Orchestra; Jerónimo, Manuel; Percussion Group of Stony Brook (1994) *3 Compositoras Portuguesas*. EMI-VC; Saiote, António (1995) *Música Portuguesa Contemporânea: Obras para Clarinete*. PSOM-STR; Kientzy, Daniel (1996) *Memoriam Jorge Peixinho*. Nova Música; Harper, Nancy Lee (1999) *Estreia Mundial: Música Portuguesa para Piano*. NUM.

HELENA SANTANA (1) E ANTÓNIO CHAGAS ROSA (2)

SPN (Secretariado de Propaganda Nacional). VER Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo.

SUGGIA Carteador Mena, **Guilhermina** Augusta Xavier de Medim (n. Porto, 27 Jun. 1885; m. Porto, 30 Jul. 1950). Violoncelista. Uma das intérpretes mais proeminentes a nível internacional neste instrumento e uma das raras mulheres a fazer carreira internacional como solista na época em que viveu. Recebeu as primeiras lições do seu pai, o violoncelista e professor de música Augusto Suggia (de ascendência espanhola e italiana). Aos sete anos apresentou-se pela primeira vez em público, no Salão da Assembleia de Matosinhos, aos 12 integrou a Orquestra da Cidade do Porto e aos 13 o Quarteto Moreira de Sá. Foi também aos 13 anos que conheceu o violoncelista catalão Pablo Casals, contratado pelo Casino de Espinho, onde o seu pai a levava para receber lições. Mais tarde, ambos viriam a estabelecer uma intensa relação sentimental e artística. Em 1901 partiu para Leipzig, com uma bolsa concedida pela rainha D. Amélia, a fim de estudar com Julius Klengel, através do qual reencontrou P. Casals. As suas capacidades de intérprete rapidamente despertaram as atenções e um ano depois da sua chegada foi convidada a tocar com a Orquestra da Gewandhaus, sob a

direcção de Arthur Nikisch. Entre 1906 e 1913 viveu com P. Casals, em Paris, tendo tocado em conjunto com grande impacto nas mais importantes salas de concerto europeias. Em 1914, Suggia instalou-se em Inglaterra, onde continuou a actividade. De regresso ao Porto, nos anos 30, começou a participar mais assiduamente na vida musical portuguesa, formando no final dos anos 40 um duo com Maria Adelaide de Freitas *Gonçalves, directora do *Conservatório de Música do Porto (CMP) e fundadora da Orquestra Sinfónica deste Conservatório, cabendo a Suggia dirigir o naipe de violoncelos, onde figuravam muitos alunos seus. O concerto de estreia realizou-se a 21 Jun. 1948, com a violoncelista como solista. Em 1949, já atingida pela doença hepática que a vitimou, foi pela última vez aclamada no Festival de Edimburgo. Preocupando-se com o futuro dos jovens intérpretes, deixou indicações testamentárias para que a Royal Academy of Music de Londres atribuisse anualmente o Prémio Guilhermina Suggia ao melhor aluno do curso superior de Violoncelo da instituição (financiado pela venda do seu violoncelo, do construtor Stradivarius). Expressou em testamento a vontade de instituir outros prémios com o seu nome, da responsabilidade do CMP e do Arts Council of Great Britain («Fundo para o Violoncelo em Memória de Guilhermina Suggia»). Dos seus instrumentos, dois ficaram especialmente célebres: um Stradivarius e o Montagnana que foi adquirido pela Câmara Municipal do Porto e entregue ao CMP. As numerosas críticas aos seus concertos na imprensa nacional e internacional e outros relatos da época destacam, para além do domínio técnico, o seu temperamento arrebatado e o irresistível magnetismo das suas interpretações. Realizou uma série de gravações de peças de Glazunov, Bach, Fauré, e.o., editadas em 78 rpm pela His Master's Voice (entre 1924 e 1930) e Decca (1946). Algumas destas gravações foram reeditadas em LP pela EMI (1988). Recebeu várias condecorações, nomeadamente a de oficial da Ordem de Sant'Iago da Espada (1923).

Discografia: (1924) *Senallé* (arr. Salmon): *Allemande*. David Popper: *Spanische Tänze*, Vito, op. 54, n.º 5. HMV [78 rpm]; (1924) *Sinigaglia*: *Humoreske*. David Popper: *Tarantella em Sol M*. HMV [78 rpm]; (1924-1925) *Bach*: *Suite para Violoncelo Solo em Dó M (prelúdio e allemande)*. Boccherini (arr. Piatti): *Sonata em lá M (partes I e II)*. HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Barbirolli, John (dir.) (1927) *Haydn*: *Concerto em Ré M, op. 101 (allegro moderato, adagio, allegro)*. HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Collingwood, Lawrence (dir.) (1927) *Max Bruch*: *Kol Nidrei, op. 47*. HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Collingwood, Lawrence (dir.) (1927) *Saint Saëns*: *Concerto n.º 1 em Lá m, op. 33*. Lalo: *Concerto em Ré m (Intermezzo)*. HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Reeves, George (pf.) (1927) *Sammartini*: *Sonata em Sol M (allegro,*

grave, vivace). HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Reeves, George (pf.) (1929) *Benedetto Marcello* (arr. Salmon): *Sonata n.º 3 em Ré M (largo, allegro)*. Francesco Guerrini (arr. Salmon): *Allegro con brio*. HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Reeves, George (pf.) (1929) *Gluck*: *Mélodie de Orfeu*. Ravel: *Peça em forma de Habanera*. HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Paul, Reginald (pf.) (1930) *Carmago*: *Moto Perpetuo*. HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Paul, Reginald (pf.) (1930) *Fauré*: *Elégie em Dó m, op. 24*. HMV [78 rpm]; Suggia, Guilhermina; Branco, Pedro de Freitas (dir.); London Symphony Orchestra (1946) *Lalo*: *Concerto em ré m*. DEC [78 rpm]; (1988) *Sammartini*: *Sonata em Sol M (allegro, grave, vivace)*. *Saint Saëns*: *Concerto n.º 1 em Lá m, Op. 33*. Lalo: *Concerto em Ré m (intermezzo)*. Max Bruch: *Kol Nidrei, Op. 47*. Haydn: *Concerto em Ré M, op. 101 (allegro moderato, adagio, allegro)*. Ravel: *Peça em forma de habanera*. Benedetto Marcello (arr. Salmon): *Sonata n.º 3 em ré M (largo, allegro)*. Francesco Guerrini (arr. Salmon): *Allegro con brio*. Fauré: *Elégie em Dó m, Op. 24*. Carmago: *Moto Perpetuo*. EMI [LP; inclui gravações realizadas para a HMV entre 1927 e 1930]; (2005) *Suggia Plays Haydn, Bruch, Lalo, Sammartini*. Dutton Laboratories-Vocalion [CD que inclui gravações de 1927-1928 e 1946]; (s.d.) Henschel: *Gavotte; Au temps jadis*. Glazounov: *Sérénade espagnole*. HMV [78 rpm].

Bibliografia: Mercier, Anita (2008) *Guilhermina Suggia: Cellist*. Londres: Ashgate; Pombo, Fátima (1993) *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida; Id. (1996) *Guilhermina Suggia: A sonata de sempre*. Afrontamento-CM de Matosinhos.

CRISTINA FERNANDES



Guilhermina Suggia. Arquivo do Círculo de Leitores.

T

TAMBOR. Designação genérica para qualquer *instrumento musical do tipo membranofone com uma caixa de ressonância cilíndrica em madeira. Os tambores mais frequentes em Portugal são o *bombo, a *caixa e o *tamboril, que diferem a nível sonoro e morfológico.

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

SÓNIA SILVA

TAMBORIL. *Instrumento musical tradicional bímembranofone. Consiste num *tambor de pequenas dimensões, com bordões sobre ambas as peles. Foi documentado sobretudo em Trás-os-Montes, onde acompanha a *gaita-de-foles, tocando-se em posição horizontal com duas baquetas. A designação «tamborileiro» aplica-se a um pequeno conjunto instrumental composto pela *flauta e pelo próprio tamboril, tocados pela mesma pessoa, sendo que o tambor (tocado nesta situação apenas com uma baqueta) executa o acompanhamento rítmico da melodia tocada pela flauta. Este conjunto instrumental apresentava-se em Trás-os-Montes (Miranda do Douro), sozinho ou juntamente com instrumentos como o *bombo, *ferrinhos, *castanholas, «carracas» (*conchas), e.o., no acompanhamento de danças (p.ex. *dança dos paulitos), festas de rapazes, presépios de Natal e algumas cerimónias religiosas. Foi igualmente documentado no Alentejo, nomeadamente nos concelhos de Moura, Serpa e Barrancos, essencialmente em festas religiosas patronais.

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

SÓNIA SILVA

TANTRA. Agrupamento musical. Formado em 1976, em Lisboa, por Manuel Cardoso (viola eléctrica e voz), Armando Gama (instrumentos de tecla), Américo Luís (baixo eléctrico) e António José Almeida (bateria), o grupo destacou-se no universo do rock em

Portugal no final da década de 70 pela introdução do estilo emergente do rock anglo-americano, vulgarmente designado por «rock progressivo». Sob esta influência, o grupo desenvolveu um repertório caracterizado pelo virtuosismo e pela exploração de temáticas alegóricas, aspectos que potenciaram o carácter contemplativo da sua música. Armando Gama e M. Cardoso tocavam juntos desde 1975. Influenciados pelos estilos do *pop-rock do final da década de 60 (The Beatles, Jimi Hendrix, Moody Blues, Deep Purple, Pink Floyd, Genesis, Yes, King Crimson, e.o.) e pelas novas configurações dos espectáculos de grande dimensão cénica dos grupos rock da década de 70, formaram um grupo de carácter profissional desenvolvendo um repertório de composições originais em língua portuguesa. O processo de constituição do grupo decorreu durante o ano de 1976, primeiro com a integração de Américo Luís (baixo eléctrico) e, posteriormente, de Raul Rosa (bateria) e José Firmino (percussão), o que deu origem a uma primeira formação do grupo. Já sob a designação Tantra (que evoca uma forma de meditação indiana de que M. Cardoso se tornara adepto), o grupo gravou o primeiro fonograma pela *Valentim de Carvalho com as canções *Alquimia da luz* (mús. M. Cardoso) e *Novos tempos* (mús. A. Gama). Apesar de não evi-

denciar o estilo musical que o grupo viria a desenvolver, este fonograma foi determinante para o percurso do grupo. Ainda sem os meios técnicos necessários à realização do espectáculo idealizado, o grupo fez as primeiras apresentações, das quais se destacou a participação no Festival de Rock da Amadora (1976), que reuniu alguns dos grupos protagonistas do rock em Portugal. No final de 1976 António José (Tozé) Almeida (bateria), integrou o grupo, substituindo Firmino e Rosas. O seu desempenho contribuiu decisivamente para o desenvolvimento do estilo musical do grupo. Com esta



Tamboril de Vale de Vargo, Serpa. Espólio Michel Giacometti no Museu da Música Portuguesa. Fotografia de A. Sequeira. Arquivo do Círculo de Leitores.

formação, que se manteria até 1978, o grupo encetou um processo de composição conjunta assente na exploração de temas e ritmos propostos na sua maioria por A. Gama, M. Cardoso e T. Almeida, de que resultaram novas composições de crescente complexidade estrutural. Para apresentar o novo repertório, o grupo concebeu um espectáculo de apresentação no Cineteatro da Encarnação (Lisboa, 1977) no qual a componente cénica (luzes, fumos e diapositivos) foi articulada com a interpretação musical, abordagem inovadora na performance do *rock* em Portugal. As composições, estruturadas em secções temáticas que definem sucessivos planos tonais, privilegiam as mudanças de andamento e a alternância de padrões rítmicos e conjugam secções instrumentais com desenvolvimentos solísticos. A voz, encarada como mais um recurso instrumental, perde a preponderância na exposição melódica. O uso de sintetizadores e processadores de som (*flangers*, reverberações, ecos, e.o.) aplicados aos vários instrumentos contribuiu para a sonoridade peculiar do grupo. A apologia da meditação e da espiritualidade numa evocação do místico e do fantástico, expressa nos textos, moldou igualmente a orientação artística que o grupo veio a seguir. O impacto desta apresentação viria a viabilizar a gravação do primeiro LP, *Mistérios e Maravilhas* (1977), que o grupo apresentou numa digressão pelo país, estratégia de promoção inédita em Portugal. A crescente popularidade do grupo possibilitou a realização de um concerto no *Coliseu dos Recreios de Lisboa (CRL) (1978), no que foi o primeiro concerto de um grupo português de *rock* a ter lugar nesta sala. Ainda neste ano, A. Gama deixou o grupo, sendo substituído temporariamente por Pedro Mestre e, posteriormente, por Pedro Luís (instrumentos de tecla), e integrou o grupo António (Tony) Moura (voz e guitarra eléctrica), até 1980, que colaborara nos grupos *Pop Five Music Incorporated e *Psico. Com esta formação que gravou o álbum *Holocausto* (1978), seguiu a linha estilística de *Mistérios e Maravilhas*, dando lugar ao segundo espectáculo no CRL (1979). Influenciados pela música de Peter Gabriel, através do qual procuraram desenvolver uma carreira internacional, o grupo gravou o álbum *Humanoid Flesh* (1981), com a colaboração de Pedro Ayres *Magalhães (baixo eléctrico), aproximando-se dos estilos emergentes da *new wave* internacional. No momento de expansão do **rock* português, o álbum, constituído por canções em inglês, não teve êxito comercial. No entanto, o grupo manteve o perfil vanguardista que o caracterizou, manifestado no aparato cénico dos seus espectáculos (cenários, luzes de cena, fumo carbónico, e.o.), na utilização por M. Cardoso de indumentária e más-

caras, transfigurando-se em Frodo — personagem da obra *O Senhor dos Anéis* (John Ronald Reuel Tolkien, 1954) — nome que adoptou na sua carreira individual posterior. Após a participação no espectáculo organizado pelo programa radiofónico *Febre de Sábado de Manhã* no Estádio de Alvalade (23 Mai. 1981), o grupo cessou a sua actividade. Na segunda metade da década de 90, na sequência de um movimento revivalista do *rock* progressivo, M. Cardoso reactivou o grupo integrando novos elementos.

Discografia: (1976) *Novos Tempos / Alquimia da Luz*. VC [single]; (1998/1977) *Mistérios e Maravilhas*. EMI-VC [CD/LP]; (1978) *Holocausto*. EMI-VC [LP]; (1981) *Humanoid Flesh*. VC [LP].

ANTÓNIO TILLY

TARANTULA. Agrupamento musical. Foi formado em 1981, em Valadares (Vila Nova de Gaia), com a denominação Mac Zac, num momento de afirmação do **heavy metal* em Portugal. Da formação inicial fizeram parte os irmãos Luís Barros (bateria) e Paulo Barros (guitarra eléctrica), António Ezequiel (baixo eléctrico), João Campos (voz) e Fernando Rola (guitarra eléctrica). O grupo desenvolveu-se em torno da actividade dos irmãos Barros, autores da maioria do repertório, e contou com a colaboração de vários músicos. Em 1982, após dois espectáculos na Alemanha (Frankfurt e Estugarda), e perspectivando uma carreira internacional (o que só se veio a verificar na década de 90), o grupo adoptou a denominação Tarantula (1983). Até 1985, o grupo criou um repertório em língua portuguesa, inspirado nos estilos do *hard rock* e do *heavy metal* da década de 70 protagonizados por AC/DC, Black Sabbath, Alice Cooper, Deep Purple, e.o. Em 1985 Carlos Meneido (voz), João Correia (guitarra eléctrica), José Baltazar (baixo eléctrico) e António Paiva (sintetizadores) juntaram-se aos irmãos Barros, no que foi a primeira reformulação do grupo, que passou a adoptar a língua inglesa e reorientou o estilo performativo para o emergente *black metal*, tendência que manteve até 1987. Com a saída de C. Meneido (1987), os irmãos Barros assumiram as vozes principais até à entrada de Jorge Marques (1988). Em 1989, A. Paiva e J. Correia deixaram o grupo, que passou a ter quatro elementos (bateria, baixo eléctrico, guitarra e voz). No grupo, colaboraram ainda Jorge Arménio (1991) e José Aguiar (a partir de 1993) no baixo eléctrico. O grupo apresentou-se nos momentos de espectáculo das *festas e em eventos dedicados ao *rock*. Ainda na década de 80, participou nalguns dos mais destacados eventos de *rock* em Portugal, como a Maratona de Rock do jornal **Musicalíssimo* (1981), o Festival Heavy Metal de Santo António dos Cavaleiros (1984), o *Rock Rendez-Vous

(1985) e o Festival Heavy Metal da XII *Festa do Avante! (1988), o que confirmou o seu crescente protagonismo no universo do *heavy metal* em Portugal. Apesar do interesse manifestado por algumas editoras, que exigiam a adopção da língua portuguesa, o grupo optou por manter a língua inglesa, o que constituiu um constrangimento à edição fonográfica. Só em 1987, através da editora Transmídia, o grupo conseguiu editar o primeiro fonograma, o LP *Tarantula*. Para ultrapassar os constrangimentos técnicos e editoriais da *indústria fonográfica portuguesa, o grupo encetou outras actividades para viabilizar a dedicação exclusiva dos seus membros à actividade musical. Para além da estrutura logística necessária à montagem dos espectáculos, o grupo criou um «clube de fãs» (Brigada Tarantula Metal Power) e um *fanzine* (*Brigada Metal Power*), uma escola dedicada ao ensino da prática instrumental e dos procedimentos de gravação comuns aos diversos estilos do *rock* (Rock n'School, 1987) e um estúdio de gravação (Rec n' Roll, 1990) onde conceberam os seus fonogramas e os de outros grupos *rock* e *heavy metal* como W.C. Noise, Genocide, Gangrena, *Blind Zero, e.o. Até à década de 90, dos recursos estilísticos evidentes nas suas composições, destacam-se a exploração da dissonância, as métricas irregulares assim como frequentes referências a elementos composicionais do repertório erudito, sobretudo do período barroco, verificando-se uma maior preocupação na harmonização da melodia vocal. No repertório posterior predominam os *riffs* na sustentação do discurso melódico, sendo os refrões cantados por todo o grupo. Em 1996, após conceber o fonograma *Light Beyond the Dark* e com o objectivo de atingir o mercado internacional, o grupo viria a editá-lo pela empresa alemã AFM (1998), através da qual publicou os fonogramas posteriores. Esta edição viabilizou a internacionalização do grupo, que, no final do século, estava representado nos mercados alemão, japonês e norte-americano. Ainda no final da década de 90, destacaram-se as actuações em Portugal nos espectáculos dos grupos Deep Purple, Stratovarius, e no estrangeiro, no Baad Laasphe Festival (Frankfurt) e no Felix Rock Festival (Vigo). O grupo constitui uma referência para os adeptos de *heavy metal* em Portugal, sendo no final do século o grupo português de *heavy metal* com repertório próprio há mais tempo em actividade.

Discografia: (1987) *Tarantula*. TRANS [LP]; (1990) *Kingdom of Lusitania*. POLY; (1993) *Tarantula III*. NUM; (1995) *Freedom's Call*. NUM; (1999) *Light Beyond the Dark*. AFM; (2000) *Dream Maker*. AFM.

MIGUEL ALMEIDA

TAROLA. VER Caixa.

TAROUCA, Tereza (Teresa de Jesus Pinto Coelho Telles da Silva) (n. Lisboa, 4 Jan. 1942). Cantora. Membro de uma família ligada ao *fado (Maria Teresa de *Noronha, Vicente da *Câmara, Frei Hermano da *Câmara e Nuno da *Câmara Pereira), começou a interessar-se, ainda em criança, pelas interpretações de Amália *Rodrigues e M. T. de Noronha. Actuou em *festas particulares até aos 13 anos, altura em que se apresentou no salão da Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de Oeiras. Com a mesma idade começou a escrever poesia, actividade que no final do século ainda mantinha. Actuou enquanto amadora em diversas casas de fado em Cascais, na Emissora Nacional e na RTP, tendo-se profissionalizado no início da década de 60. A partir dessa altura, deu vários espectáculos pelo país, actuou em diversos casinos (Casino Estoril, Casino da Figueira da Foz e Casino de Espinho), gravou o seu primeiro fonograma (RCA, 1962) e, desde os anos 80, começou a actuar em restaurantes (Novital e Velho Páteo de Sant'Ana, e.o.). Alguns dos poetas que marcaram a sua carreira foram Pedro Homem de *Melo (autor de vários dos seus sucessos, como *Deixa que te cante um fado*, *Canção verde*, *Povo*) e Lima Brummon. Além dos previamente citados, os seus maiores sucessos são: *Saudade*, *silêncio e sombra*, *Fado do cartaz*, *Testamento*, *Meu bergantim*, *Zé Sapateiro* e *Não sou fadista de raça*. Actuou em países como: Dinamarca, Bélgica, Espanha, EUA e Brasil. A sua carreira obteve particular destaque mediático na década de 60, tendo recebido o Prémio da Casa da Imprensa (1964). De voz situada entre «voz de garganta» e «voz de peito», utiliza um timbre rouco no registo médio/grave. No início da sua carreira privilegiava uma abordagem com pouca ornamentação que se foi alterando, passando a utilizar mudanças de dinâmica e suspensões, de forma a realçar o sentido da letra.

Discografia: (1962) *Saudade, Silêncio e Sombra / Deixaste a Vida de outrora / Espero a Morte a Cantar / Destino Que Deus Nos Deu*. RCA-TEL [EP]; (1971) *Os Maiores Sucessos de Tereza Tarouca: Vol. I*. RCA-TEL [LP]; (1971) *Os Maiores Sucessos de Tereza Tarouca: Vol. II*. RCA-TEL [LP]; (1992) *Temas de Ouro da Música Portuguesa*. POLY; (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; AAVV (1997) *Sol e Toiros: 20 Fados sobre a Festa Brava*. EMI-VC.

REGINA AGUILAR GONÇALVES

TASI FETO TASI MANE. Grupo de música e *dança timorense sediado em Laveiras, Caxias. Foi fundado em 12 Mai. 1987, por Maria de Lurdes Belo Almeida (n. Díli, Timor, 1935), e presidido por Manuel de Almeida (n. Oecússi, Timor, 1935). É composto por c. 18 elementos, com idades compreendidas entre os nove e os 40 anos, nascidos em várias zonas de Timor, ligados por laços familiares, de amizade

ou de vizinhança. Os objectivos do grupo prendem-se com a preservação da cultura timorense e a sua transmissão aos jovens timorenses em Portugal. Até finais de 1999, altura em que foi reconhecido o direito à autodeterminação de Timor, o grupo pretendia ainda contribuir para a luta pela autodeterminação do seu território de origem. O repertório executado compõe-se fundamentalmente de géneros musicais e coreográficos como o *tebe* (dança de roda ou em «meia-lua», sem acompanhamento instrumental), o *tebedai* (dança executada com acompanhamento de padrões rítmicos tocados por mulheres num *babadok*, um pequeno tambor de madeira), o *bidu* (movimento masculino que acompanha o *tebedai*), além de outros que são genericamente denominados por «dança» (designação das danças que não são realizadas em roda ou em «meia-lua»). Os instrumentos *babadok*, *dadir* (instrumento de metal em forma de círculo), *baba* (tambor) e a *viola (só utilizada no repertório em tétum) compõem o conjunto instrumental. O repertório é cantado em várias línguas faladas em Timor: tétum (língua nacional), *mambae*, *bunak* e *kemak*. O grupo actua com os trajes e adornos tradicionais timorenses de várias regiões. É um dos grupos timorenses que se mantém activo há mais tempo e aquele que tem procurado representar o repertório tradicional timorense com maior fidelidade.

Ver também: Tata Mai Lau; Timor em Portugal, Música de.

Bibliografia: Barreto, Simão (1987) *Tebe: Colectânea de canções populares de Timor Leste*. Lisboa: Fundação Austronésia Borja da Costa; Costa, Luís (2000) *Dicionário de tétum-português*. Lisboa: Colibri-FLUL; Silva, Maria Manuel (1998) «A música timorense no contexto português». Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses [texto apresentado para o programa *Marés do Som*].

Discografia: AAVV (1999) *Timor: Cantos e Prantos*. STR.

MARIA MANUEL SILVA

TATA MAI LAU. Grupo de música e dança timorense sediado em Setúbal, fundado por Carlos e Maria do Socorro Agostinho em 1984. Desde 1988 integra as actividades do Grupo Cultural, Recreativo e Desportivo Tata Mai Lau, constituído oficialmente como «associação cultural sem fins lucrativos» [VER Associação recreativa]. Juntamente com o coral Sol Nascente, é um dos grupos timorenses com maior visibilidade. É composto por c. dezena e meia de elementos, centrando-se no núcleo familiar Agostinho, ao qual se juntam um número variável de outros timorenses residentes na Área Metropolitana de Lisboa. Os seus membros são na maioria estudantes, nascidos em Díli, com idades que variam entre os 17 e os 45 anos. O grupo dedica-se à manutenção e divulgação da cultura timorense, através da recriação de um repertório musical e coreográfico tradicio-



Grupo Tasi Feto Tasi Mane no Jardim de Oeiras durante a gravação do programa RTP Timor, 1999. Fotografia e colecção de Maria Manuel Silva.

nal. A participação na luta pela autodeterminação de Timor Leste e a representação da cultura timorense no estrangeiro foram igualmente assumidos como objectivos fundamentais. O repertório é composto por géneros musicais e coreográficos como o *tebedai* (dança executada com acompanhamento do *babadok*, um pequeno tambor de madeira), o *tebe* (dança de roda ou em «meia-lua», sem acompanhamento instrumental, acompanhada por inúmeras melodias cantadas), a «dança» (designação atribuída ao grupo das danças, normalmente cantadas, que não são realizadas em roda ou em «meia-lua») e a «canção» (designação da categoria do repertório constituída por melodias acompanhadas à *viola). O repertório tem como fontes a memória dos seus elementos, assim como gravações em cassetes áudio e vídeo de repertório registado em Timor ou na Austrália, ou ainda criações recentes. No contexto português, o repertório foi adaptado à apresentação em palco, o que contribuiu quer para a fixação da forma em detrimento do seu carácter improvisado, quer para a inclusão de elementos estéticos ocidentais contemporâneos, vivenciados diariamente pelos elementos mais jovens do grupo. O acompanhamento instrumental é realizado pelo *babadok*, pelo *dadir* (instrumento de metal em forma de círculo) e ainda pela viola e flauta de bisel. O repertório é cantado em tétum e em português. O grupo actua com os trajes e adornos tradicionais timorenses. Ver também: Tasi Feto Tasi Mane; Timor em Portugal, Música de.

Bibliografia: Barreto, Simão (1987) *Tebe: Colectânea de canções populares de Timor Leste*. Lisboa: Fundação Austronésia Borja da Costa; Silva, Maria Manuel (1994) *Tata Mai Lau: Uma participação na luta pela autodeterminação de Timor* [trabalho inédito realizado no âmbito da licenciatura em Ciências Musicais da FCSH-UNL]; Id. (1999) *Vozes de Timor: Timor Lian*. Aveiro: Universidade de Aveiro [booklet do CD].

Discografia: AAVV (1999) *Timor: Cantos e Prantos*. STR; Tata Mai Lau; Coro da Escola de Música; Bailado Timorense (1999) *Vozes de Timor: Timor Lian*. Universidade de Aveiro.

MARIA MANUEL SILVA

TAVARES, Sara Alexandra Lima (n. Lisboa, 1. Fev. 1978). Cantora, compositora e autora de letras. Iniciou a sua actividade musical em 1994 numa igreja protestante. Na mesma altura teve aulas de canto de Dale Chapell, um professor americano radicado em Portugal. No final do mesmo ano venceu o concurso televisivo *Chu-*



Grupo Tata Mai Lau. Bairro da Bela Vista. Setúbal, 1999. Fotografia e colecção de Maria Manuel Silva.

va de Estrelas, interpretando uma canção de Whitney Houston. A exposição mediática que obteve possibilitou a participação no *Festival RTP da Canção em 1996, que viria a ganhar com a canção *Chamar a música* (let. Rosa Lobato Faria; mús. João Mota Oliveira). No ano seguinte, destacou-se a sua participação na gravação de canções para dois filmes de animação da Walt Disney (*Hércules* e *O Corcunda de Notre Dame*). Ainda em 1997, lançou o seu primeiro fonograma, *Sara Tavares & Shout*, onde são claras as influências americanas do *soul* e da música *gospel*. Neste fonograma, para além da gravação de repertório central na tradição *gospel*, verifica-se uma tentativa, inédita em Portugal, de compor numa estética associada a esse género musical, em língua portuguesa. Em 1999, verifica-se uma mudança clara nas influências e referências musicais com o fonograma *Mi ma bô*, que se revelam tanto no estilo interpretativo como performativo. Gravado em França e promovido através de concertos em vários países europeus e africanos, este álbum manifesta a procura de (re)criar um estilo musical evocativo da sua ascendência cabo-verdiana, que se verifica, sobretudo, no facto de algumas canções serem cantadas em crioulo e na utilização de tipologias rítmicas associadas à música africana. Esta aproximação a Cabo Verde acabou por colocá-la no mapa da música actual desse país, bem como no mercado da chamada *world music.

Discografia: AAVV (1994) *Chuva de Estrelas 1994*. BMG; Tavares, Sara; Shout (1997) *Sara Tavares & Shout*. BMG; (1999) *Mi ma bô*. BMG; Ala dos Namorados; (1999) *Solta-Se o Beijo*. EMI-VC; AAVV (2000) *20 Anos depois: Ar de Rock*. EMI-VC.

SÓNIA SILVA

TAXI. Grupo musical formado no Porto em 1979 por João «Grande» Carvalho (voz e *viola), Henrique Oliveira (guitarra eléctrica), Rodrigo Freitas (bateria) e Rui Taborda (baixo eléctrico e instrumentos de tecla). Em 1974, J. Carvalho e R. Taborda, então elementos do grupo Sticky Fingers, integraram o grupo Pesquisa (formado no ano anterior), do qual fazia parte H. Oliveira. Em 1975, R. Freitas integrou igualmente o grupo. O agrupamento Pesquisa dedicava-se à interpretação de êxitos do *pop-rock, reflectindo as preferências musicais de cada um dos seus elementos (T. Rex, Rolling Stones, Pink Floyd, Deep Purple, Genesis, Supertramp, e.o.). O grupo actuou em *festas populares a par de contextos estudantis (festas de finalistas, queimas das fitas, e.o.). Em 1977, gravou um fonograma em edição de autor, com as composições *Dude's Serenade* e *Fool Dream*, orientadas para os estilos do «rock progressivo» e, no mesmo ano, acompanhou como grupo de suporte instrumental a cantora Cândida Branca Flor, com a colaboração de Pedro Calvário (instrumentos de tecla), numa digressão que esta realizou com o cantor francês Art Sullivan. Outros elementos integraram o grupo, como Alexandre Soares (guitarra eléctrica; 1978) e Luís Ruvina (instrumentos de tecla; c. 1976-1978), o que permitiu a exploração de diversos instrumentos de tecla (*minimoog*, *Fender Rhodes*, *Hammond*, *clavinet*, *mellotron*) pelo facto de estas marcas serem representadas em Portugal pela empresa *Ruvina. O grupo iniciou um processo de composição orientado para os novos estilos que se desenvolveram no final da década de 70, em parte influenciados pelo movimento *punk, altura em que alteraram o nome para



Capa do single *Sozinho / In the Twinkling of an Eye*, do grupo Taxi. 1985. Polygram. Fotografia cedida por Universal Music Portugal.

Taxi, estreando-se com esta denominação num concerto em São João da Madeira com o grupo *Arte & Ofício (passagem de ano 1979-1980). Aquando da sua actuação no Colégio Alemão (Lisboa, 1980), o grupo foi convidado pela *Polygram para gravar um LP (*Táxi*, 1981), que teve como condição a composição de novas letras em língua portuguesa (com a colaboração de António Pinho), adaptadas às *canções já compostas. Entre as canções gravadas, apresentando uma crítica aos hábitos de consumo, destacaram-se *T.V.W.C.*, *Chiclete*, *As dos flippers*, e.o. O estilo musical insere-se nos estilos do rock do início da década, denotando uma relevante aproximação a estilos associados ao reggae, nomeadamente na sua variante, o ska, popularizado por grupos como The Madness, The Clash, The Police, e.o., cuja tipologia rítmica (acordes executados em contratempo na região médio-aguda da guitarra ou instrumento de tecla) constitui a introdução à primeira canção do fonograma, *Chiclete*. O fonograma obteve um sucesso assinalável (c. 50 000 discos vendidos), reforçado pela divulgação em programas radiofónicos e televisivos, nomeadamente *Febre de Sábado de Manhã* (Rádio Comercial) e *Passeio dos Alegres* (RTP), ambos da autoria de Júlio Isidro, os quais contribuíram para a divulgação de grupos portugueses e internacionais de pop-rock do início da década de 80 [ver *Pop-rock*]. Durante o mesmo ano, apresentaram-se em concerto por todo o país, o que reforçou a sua popularidade, destacando-se a actuação com o grupo britânico The Clash no Pavilhão Dramático de Cascais. Em Abr. 1982 editou o segundo LP, *Cairo* (cuja capa é uma lata com o formato do suporte) que vendeu 15 mil exemplares nos primeiros três dias e a partir do qual foi editado o single *1-2 Esq-Dto / Cairo*. A partir desta altura, o grupo passou a realizar diversos espectáculos no estrangeiro (França, Luxemburgo, Inglaterra, Suíça, e.o.). Em 1983 editou o álbum *Salutz*, constituído por canções da autoria de R. Taborda e H. Oliveira, em composições onde a componente rock (prevalência da guitarra eléctrica e da bateria) é abandonada em detrimento de uma componente mais pop (prevalência de sintetizadores e baterias electrónicas). Em 1985 gravou em Hamburgo o single *Sozinho / In the Twinkling of an Eye* (Polygram), constituído pela mesma canção com dois textos (em português e inglês). Em 1987 gravou o seu último fonograma, *The Night*, com letras exclusivamente em inglês e do qual se destacam as canções *Screamin' Love* e *Never On Sunday*. No entanto, o álbum não obteve a popularidade dos anteriores. O estilo musical do fonograma denota uma influência de grupos como The Cure, Joy Division, U2, e.o., com um ênfase

nos instrumentos de tecla electrónicos, fonograma que contou com a colaboração de Tomás *Pimentel, Rui *Cardoso, Teresa Maiuco, *Dina, e.o. Nesse ano o grupo terminou a sua carreira. Em 1998 reuniu-se para participar no Festival Roma Mega Rock.

Discografia: (1977) *Dude's Serenade / Fool Dream*. Ed. Aut. [single]; (1981) *Taxi*. POLY [LP]; (1982) *Cairo*. POLY [LP]; (1983) *Salutz*. POLY [LP]; (1987) *The Night*. POLY [LP]; (1992) *Nova Compilação: The Very Best of Taxi*. POLY; (1999) *O Melhor dos Taxi: O Céu Pode Esperar*. POLY-UNI.

MIGUEL ALMEIDA

Tê, Carlos (Carlos Alberto Gomes Monteiro) (n. Porto, 14 Jun. 1955). Autor de letras e compositor. É um dos mais criativos e prolíficos autores de letras no domínio do *pop-rock. O seu contributo foi fundamental para a definição do movimento do chamado rock português e para a produção de canções em língua portuguesa de grande popularidade. Durante a infância e adolescência iniciou a sua relação com a música através da escuta de canções na *rádio e da troca de discos de vinil e cassetes com amigos. Aos 14 anos integrou enquanto cantor o *conjunto Expectro, que se dissolveu pouco tempo depois devido ao cumprimento do serviço militar nos territórios ultramarinos pelos elementos mais velhos. A relação com a rádio e a sua participação nas redes sociais de jovens identificados com o pop-rock, trocando fonogramas e assistindo aos concertos dos mais activos grupos rock do Porto (Espaciais, Jacto X Nove, *Psico, Pentágono e Hexágono), em *bailes de São João, festas de finalistas de liceu e concursos proporcionou que travasse conhecimento com Rui *Veloso (1975). Preferências musicais comuns e o gosto pela escrita desenvolvido por C. Tê fomentaram uma parceria fundamental no movimento de expansão do rock cantado em português no início da década de 80. A inclusão da canção *Chico Fininho*, a única escrita em português no conjunto de *canções, com letras em língua inglesa, apresentadas à *Valentim de Carvalho (VC) em 1979. A letra desta canção veicula uma perspectiva inspirada em Frank Zappa e representa um exercício artístico «parodiante da própria língua», tendo assegurado o contrato com a editora VC e a gravação do disco *Ar de Rock* (1980). Ao ser interpretada por R. Veloso, a canção, com letra e música de C. Tê, revelou aos responsáveis da editora o estilo a explorar na gravação de um futuro fonograma. A dupla dedicou-se então à composição e escrita de letras para dez novas canções, um desafio para C. Tê, que, num curto espaço de tempo, procurou um registo de linguagem e temas adequados à escrita de letras em língua portuguesa, idioma ainda artisticamente estranho para si. Num período dominado pelos textos em portu-

guês da *canção de intervenção, dos estilos da *música ligeira considerados como *nacional-cançonetismo e centrados no amor romântico, e pelas letras maioritariamente em inglês dos grupos rock, o autor recuperou as referências de uma geração influenciada pelo rock and roll e pelo blues, transpondo para a língua portuguesa o que descreve como «a tradição anglo-saxónica dos temas da vida comum como o amor, a traição, as pequenas perplexidades da vida, as coisas do dia-a-dia». A popularidade das canções gravadas em *Ar de Rock* deveu-se, igualmente, à diversidade de registos procurada, do poético (*Sei de uma camponesa*) ao irónico (*A rapariguinha do shopping*), passando pelo romântico (*Saiu para a rua*), eclectismo que manteve na parceria com R. Veloso. Destacou-se, do mesmo modo, a sua perspectiva enquanto narrador, atento à vida quotidiana e aos modos de vida das classes populares, usando simultaneamente um olhar distanciado que reflectia as influências da literatura e do *cinema que sofreu no período pós-25 de Abril. A partir de *Fora da Moda* (1982), deu especial atenção a um trabalho que designou de «carpintaria», isto é, o ajuste perfeito da palavra à frase musicada pelo compositor. O acompanhamento do processo de transformação das suas letras em textos cantados constituiu uma prioridade, pontuando todas as suas colaborações artísticas. Nesse processo o domínio da linguagem musical foi fundamental. Na colaboração com R. Veloso, a busca de um encaixe entre o texto e a música gerou uma profunda interacção no processo de composição. A economia de recursos estilísticos constitui igualmente uma significativa marca de autor, patente em toda a sua obra, mesmo quando é suportada por extensiva investigação, como em *Auto da Pimenta*, uma «história dos Descobrimentos» criada em parceria com R. Veloso que resultou de uma encomenda da Comissão dos Descobrimentos (1991). Nas suas letras está patente a perspectiva do que considera ser o «homem simples», que o autor aperfeiçoou através da experiência enquanto ser humano e escritor, e, eventualmente, através da sua formação em Filosofia, disciplina na qual se licenciou na Universidade do Porto. Carlos Tê escreveu todas as letras originais das canções dos álbuns de R. Veloso *Ar de Rock*, *Fora da Moda*, *Guardador de Margens*, *Mingus & Os Samurais*, *Auto da Pimenta*, *Lado Lunar*, *Avenidas* (à excepção da canção homónima e de *Moby Dick*, ambas com letras de Clara Pinto Correia) e *A Espuma das Canções* (à excepção de *Questão de confiança*, com letra de João Monge). Paralelamente colaborou com os grupos *Trovante (*Lua de Março*, LP *Cais das Colinas*, 1983), *Jáfumega (*Dá-me lume* e *Latinaméri-ca*, LP *Jáfumega*), Gabriela Schaff (*Leva-me*

ao cinema, LP *Outra Vez*, 1982) e *Clã (as letras dos CD *Kazoo*, 1997, e *Lustro*, 2000). Fora do âmbito musical, escreveu para o caderno *Local* do diário *Público* (1991-1994) e para o semanário *Expresso*. Colaborou nas revistas de poesia *Avatar*, *Quebra-Noz* e *Pé-de-Cabra* (Porto, 1978-1981), tendo igualmente publicado um romance (*O voo do melro*).

Discografia: Veloso, Rui (1988/1980) *Ar de Rock*. EMI-VC/VC [CD/LP]; Veloso, Rui (1982) *Fora de Moda*. EMI-VC/VC [LP]; Veloso, Rui (1983) *Guardador de Margens*. EMI-VC [LP]; Veloso, Rui (1986) *Rui Veloso*. EMI-VC [LP]; Veloso, Rui (1990) *Mingos & Os Samurais*. EMI-VC; Veloso, Rui (1991) *Auto da Pimenta*. EMI-VC; Veloso, Rui (1995) *Lado Lunar*. EMI-VC; Clã (1996) *Luso qualquer Coisa*. EMI-VC; Clã (1998) *Kazoo*. EMI-VC; Clã (2000) *Lustro*. EMI-VC; Veloso, Rui (1998) *Avenidas*. EMI-VC.

ISABEL CAMPELO

TEATRO DA TRINDADE. Espaço lisboeta situado na zona do antigo Convento da Trindade, nos limites do Chiado com o Bairro Alto. Construído em 1866 pelo empresário teatral Francisco Palha, o Trindade foi, desde a sua estreia em 1867, destinado a vários géneros teatrais e operáticos, mas a sua afirmação como um dos pontos centrais da vida musical lisboeta da segunda metade do séc. XIX deve-se, em grande parte, ao sucesso das *operetas de Offenbach (iniciado com *Barba Azul* em 1868) e de zarzuelas de autores como Barbieri, Gaztambide ou Arrieta. Originalmente tinha anexa uma sala de concertos, o Salão da Trindade, um dos primeiros espaços do género que existiram em Lisboa, que teve uma intensa actividade até 1920, data em que foi demolido. A partir de 1901 foi explorado pelo empresário Afonso Taveira, com um repertório de operetas, comédias e *revistas. Em 1908-1909 esteve nele sediada uma companhia de ópera formada por cantores portugueses, entre os quais se contavam nomes como Isabel Fragoso, Delfina Victor, Maurício *Bensaúde ou Júlio Câmara, que apresentou um repertório ligeiro e ainda *Serrana* de Alfredo *Keil, tendo obtido grande aceitação por parte do público, mas que foi um desastre em termos financeiros. Em 1920 o edifício foi vendido e o seu interior demolido, tendo tido início as obras que deram origem ao teatro que actualmente existe, inaugurado em 1925. Depois da reabertura subiram à cena, com frequência, revistas, com a companhia de Eva Stachino. Em 1941 Josephine Baker apresentou uma série de espectáculos de *music-hall*. Nos anos 40 albergou igualmente o grupo *Bailados Portugueses* *Verde Gaio, criado por António Ferro e dirigido por *Francis e Ruth Walden, mas nas décadas de 40 e 50 esteve especialmente ligado ao teatro declamado. Em 1962 foi vendido à *FNAT, tendo vindo a sofrer obras de restauro aquando do seu centenário em 1967. Passou então a

apresentar com maior regularidade espectáculos de variedades, concertos sinfónicos comentados por João de Freitas *Branco, concertos de câmara, bailados e, principalmente, entre 1963 e 1975, a *Companhia Portuguesa de Ópera, dirigida por Serra *Formigal, teve ali a sua sede, num esforço de apresentação popular de uma cultura erudita de carácter supostamente mais nobre. Depois de 1974 o teatro passou para o *INATEL, organismo sucessor da FNAT, que se tem esforçado por manter uma actividade diversificada: teatro declamado (tanto profissional como amador), concertos de *música erudita, *jazz, *folclore, *fado, apresentação de grupos amadores (como *bandas filarmónicas, BF, e *coros), bailado e até *cinema. Tomás *Ribas refere um total de 736 espectáculos no período compreendido entre 1974 e 1980, dos quais 246 foram musicais, mas dos 1318 espectáculos realizados entre 1981 e 1989 apenas 168 foram musicais, na sua maioria concertos de BF. Em 1991 foram de novo levadas a cabo obras de reestruturação, dotando o teatro de melhores condições técnicas.

Bibliografia: Domingos, Nuno (2007) *A Ópera do Trindade: O papel da Companhia Portuguesa de Ópera na «educação cultural» do Estado Novo*. Lisboa: ASA-Lua de Papel [Série Músicas 1]; Ribas, Tomás (1993) *O Teatro da Trindade: 125 anos de vida*. Porto: Lello & Irmão.

LUÍSA CYMBRON

TEATRO DE REVISTA. A revista surgiu em Lisboa, tal como a *opereta, nos meados do séc. XIX, oriunda de Paris, onde fora introduzida pelos actores italianos dos tablados de feira. Era então designada por «revista do ano», porque nela se fazia uma revisão crítica, em clave burlesca, entremeando a prosa e o verso com a música, dos acontecimentos e das figuras mais marcantes dos precedentes 12 meses. A actualidade era o seu substrato, e por isso pôde Fialho de Almeida, seu primeiro exegeta, considerar que, nas suas manifestações superiores, ela «realiza a melhor das formas de panfleto, o panfleto falado» (1925: 67). Nela a música desempenha uma função importante, sobretudo nos períodos de vigência da censura, em que, juntamente com os cenários, os figurinos e a coreografia, tende a sobrepor-se ao texto, por aquela expurgado dos comentários mais acutillantes ou atenuando-lhes a aspereza. Quer a opereta quer a revista tiveram entre nós o seu berço no Teatro do Ginásio, onde em 1848 se estrearam *A marquesa* e três anos depois *Lisboa em 1850*, respectivamente, primícias portuguesas de cada um dos géneros. Assinava o libreto daquela Paulo Midosi, Latino Coelho e Francisco Palha o texto desta, e o maestro António Luís Miró era o responsável pela música de ambas, «original e coordenada» de entre melodias populares e árias de ópera conheci-

das. Depressa a revista, aclimatada ao gosto nacional, conquistou o favor do público, multiplicando-se o número de peças do género que anualmente subiam à cena, número que nos primeiros tempos da República chegou a exceder as quatro dezenas. O início do séc. xx correspondeu a um dos momentos de maior popularidade do género: a revista «conquista tudo, invade tudo», observou um visitante estrangeiro (Lyonnet 1898: 22). Dois nomes de autores, o empresário Sousa Bastos e o dramaturgo Eduardo Schwalbach, sobressaíam, e com eles colaboravam compositores ilustres, como Freitas *Gazul, Rio de Carvalho e Luís Filgueiras, a que não tardariam a juntar-se, num registo mais ligeiro, mas de técnica apurada, Filipe *Duarte, Tomás Del *Negro e Carlos *Calderón. A eles, e aos seus continuadores, ficou a revista a dever grande parte da sua aceitação, para a qual concorreu em elevado grau a popularidade das melodias que compuseram. Sem que possa falar-se em termos genealógicos, ou mesmo genológicos, e sem prejuízo das alterações que ao longo dos tempos lhe foram sendo introduzidas, a estrutura da revista aparenta-se às farsas de Aristófanes e aos autos de Gil Vicente. O modelo que adopta é o do teatro não-aristotélico, em que as cenas se sucedem, independentes umas das outras, ainda que um ténue fio condutor, que as mãos de um *compère* (a única personagem que atravessa toda a acção cénica, comentando-a,

por vezes flanqueado de uma *commère*) procuram agarrar, estabeleça uma certa ligação entre elas. E, como no teatro épico, a música «comenta o texto, que pressupõe, e indica um comportamento» (Brecht 1976); mas a essa função útil acrescenta uma função lúdica (Brecht diria função culinária). Aquela é sobretudo evidente nas *canções de tema político ou, mais latamente, de comentário social; esta, nas canções sentimentais e brejeiras. É que, lembrando o título de uma revista que se representou no Teatro Nacional por ocasião do *Carnaval de 1942, tudo, neste tipo de espectáculo, *Diz-se por música* — desde a abertura pela *orquestra até aos últimos compassos da apoteose final. Não é por acaso que o título de muitas revistas explicita a sua conexão à música, com predomínio para o *fado, sozinho ou associado a outros estilos (*Fado corrido*, 1916 e 1923; *O nosso fado*, 1919; *Fado liró*, 1928; *O fado da Mouraria*, 1945; *Tudo isto é fado*, 1952; *O último fado em Lisboa*, 1974, no primeiro caso — e, no segundo, *Fado e maxixe*, 1909; *O fado caiu no samba*, 1954). E, se Offenbach e o câncã eram evocados no título de uma revista de 1871 (*O processo do can-can*), três anos após a triunfal estreia em Lisboa da *Grã-duquesa de Gerolstein* e de *Barba-Azul*, e o tango numa revista de Schwalbach com música de João Alves *Coelho (*Tango cordial*, 1914), seriam os novos ritmos norte-americanos a inspirar autores e compositores: assim, *Jazz-band* em 1925, *Fox-trot* em 1926, *Viva o jazz!* em 1931. Outras vezes era o nome de melodias populares que surgia no cartaz das revistas: *A Rosa tirana*, 1915; *Caninha verde*, 1920; *Margarida vai à fonte*, 1943; *Ó Rosa, arredonda a saia*, 1952. Estas últimas juntavam-se ao fado para protestar contra aqueles: no quadro de abertura do *Fado corrido*, de 1923, a *guitarra incitava à luta contra as «canções bolchevistas» (!) — «*shimmies*, tangos e *fox-trots*» — que as queriam «destronar». Reaccionária, a revista? Sim e não. Acusaram-na, muitas vezes, de defender e se apoiar em valores passadistas (a tradição, o fado, o saudosismo), de se subordinar ao *status quo*, de apenas superficialmente o criticar. Mas o próprio da revista é a ambiguidade. Assim, uma das primeiras a subir à cena — e das raras cujo texto se publicou — *Fossilismo e progresso*, de Manuel Roussado (1856), tomava abertamente o partido do segundo contra o primeiro, ao contrário do que o seu autor faria, apenas nove anos volvidos, ao intervir na questão coimbrã do Bom Senso e Bom Gosto. Algumas das personalidades ali visadas tentaram proibi-la, sem contudo o conseguirem — mas já em 1860 *Os melhoramentos materiais*, de J. M. Andrade Ferreira, e em 1879 *A viagem à roda da Parvónia*, de Guerra



Capa da partitura da revista *O Anno em 3 dias*. Música de Filipe Duarte, letra de Acácio Antunes e Machado Correia. Ilustração de Nunes da Silva. Edições Salão Neuparth.

Junqueiro e Guilherme de Azevedo, acobertados sob o pseudónimo «Gil Vaz» (também Andrade Ferreira assinava «Um curioso observador»), foram retiradas de cena por imposição da autoridade. E nos últimos 20 anos da Monarquia, por aplicação da lei de Lopo Vaz, dita «lei das rolhas» (1890), ou das medidas ditatoriais de João Franco (1906-1908), bem como no longo período transcorrido de Mai. 1926 a Abr. 1974, em que a actividade teatral foi «fiscalizada e reprimida», a revista travou um longo e difícil combate com a censura, procurando esquivar-se entre as suas apertadas malhas pelo recurso à metáfora, à sinédoque e ao duplo sentido, com a pressuposta cumplicidade do público. Variava, aliás, o rigor censório — mais brando em certas épocas (no termo da II Guerra Mundial, nos primeiros tempos do consulado marcelista), mais duro noutras (nos anos de consolidação do Estado Novo, no rescaldo do «furacão Delgado»). Era, obviamente, em relação à política que as restrições se agravavam — António Ferro afirmava que «o teatro ligeiro não precisa da política para nada, porque a política é sempre a realidade e o teatro ligeiro deve ser o sonho». Mas sem o comentário político a revista perdia o seu maior trunfo. À imaginação e engenho dos autores, dos compositores, dos artistas, se pedia então que encontrassem a fórmula que conciliasse as expectativas do público com os *Diktate* dos censores. Sem a intervenção destes, a revista pôde saudar, derrubada a Monarquia, a «bandeira revolucionária» verde e vermelha

«que nos sorri / como um sol novo» (*Agulha em palheiro*, 1911, mús. F. Duarte e C. Calderón) e cantar, na euforia da revolução triunfante, os «punhos levantados / do povo no mês de Abril» (*Ó pá, pega na vassoura*, 1974, mús. de Nuno Nazareth *Fernandes). Mas, fora desses períodos, a sobrevivência da revista assentou num compromisso permanente entre a liberdade e a contenção, a crítica e a lisonja, a tradição e a modernidade. Assim, por um lado, crivou de sarcasmos a frustrada Monarquia do Norte que tentara «reduzir a República / a pó, terra, cinza e nada» (*A Traulitânia*, 1919, mús. F. Duarte) — e por outro «levou água ao moínho» do integralismo e do nacionalismo com a trilogia «insuflada pelo fervor patriótico» de E. Schwalbach (*O dia de juízo*, *O ovo de Colombo*, *Ao deus dará*, 1915-1918, mús. T. Del Negro e C. Calderón). Traçou a caricatura de Salazar no Salvador que vende limões e a quem se pede «que não esprema mais o limão» (*Sape gato!*, 1932, mús. Raul *Portela, Raul *Ferrão e Camilo Rebocho) e no alfaiate Oliveira, que a censura obrigou a mudar o nome para Costa, «o mestre de cortes mais completo que houve em Portugal» (*Arraial*, 1933, mús. R. Ferrão, R. Portela, Vasco *Macedo e Afonso Correia Leite) — mas era ele «o homem dos meus sonhos / que os céus trouxeram» a quem Vasco Santana declarava a sua devoção em *Santo António* (1934, mús. Frederico de *Freitas, R. Portela e A. Correia Leite), «*mon homme*» cantado por João Villaret na versão portuguesa da célebre cançoneta de



Revista O ricocó. Teatro Maria Vitória, Lisboa, 1929. Coleção de Luiz Francisco Rebello.



Revista Estrelas de Portugal. Teatro da Trindade, Lisboa, 1936. Colecção de Luiz Francisco Rebello.

Maurice Yvain criada por Mistinguett (*Belezas de hortaliça*, 1942). Evocou saudosamente a «Lisboa de outras eras» (*Pirilau*, 1932, mús. R. Portela) e, na voz de Estêvão *Amarante, os tempos «em que princesa do fado / não era Amália *Rodrigues, / era a Maria *Vitória» (*A marcha de Lisboa*, 1941, mús. R. Ferrão e Carlos *Dias) — mas comoveu-se com o progresso, simbolizado na máquina que «semeia / os novos ideais de humanidade» (*Pernas ao léu*, 1933, mús. R. Portela, R. Ferrão, Jaime *Mendes e A. Correia Leite). Enterneceu-se com a paz idílica da «minha aldeia / (onde) todos são primos e primas» (*Rosmaninho*, 1938, mús. Belo *Marques) — mas aceitou a convivência da «velha tendinha», a «tasca humilde, eterna / que mantém a tradição» recordada por Hermínia *Silva em *Zé dos Pacatos* (1934, mús. R. Portela), com o bulício dos cabarés dos anos 20 e deixou-se embriagar com a sedução venenosa da «maldita cocaína» (*Charivari*, 1930, mús. Cruz e Sousa). Troçou dos poetas do *Orpheu* no *Diabo a quatro* (1915, mús. T. Del Negro e C. Calderón) — e no entanto pediu a colaboração dos pintores «modernistas» Almada Negreiros, Jorge Barradas, Botelho e António Soares. Exaltou o «império colonial, / encanto de um povo sonhador» (*Feira da alegria*, 1933, mús. R. Portela, R. Ferrão e Hugo *Vidal) e sentiu orgulho pe-

los soldados expedicionários que iam defender «o que é só nosso / lá nessas terras de além» (*A loja do povo*, 1935, mús. R. Portela, R. Ferrão e C. Leite; *Manda ventarolas*, 1941, mús. João *Nobre) — e, quando a França se libertou do jugo nazi, dançou com Mirita *Casimiro a «java du maquis / do ano quarenta e cinco» (*Alto lá com o charuto!*, 1945, mús. R. Ferrão e Fernando de *Carvalho). E se já em 1908 defendia o feminismo contra «o preconceito / do velho Pai Adão» (*O ano passado*, mús. F. Duarte) e aplaudiu a evolução da moda feminina nos anos do pós-guerra, evocando a Marlene que «deitou as saias ao ar», personificada por Irene Isidro em *Pernas ao léu* numa cançoneta de A. C. Leite (1933), ainda em 1943 E. Amarante, em bom marialva, proclamava que «não há prazer maior / do que o selim e a mulher» (*De fora dos eixos*, mús. J. Mendes). Recorrendo ao título de um espectáculo levado à cena em 1974, a revista dava *Uma no cravo, outra na ditadura...* Tudo isto era «dito por música». E muita dessa música tornou-se rapidamente popular, saltou do palco para a rua, foi impressa, gravada em disco, a partir de certa altura transmitida pela *rádio, e ainda hoje perdura na memória colectiva. É o caso, e.o., do *Fado do 31* na revista do mesmo nome, e do *Dia da espiga* em *O cabaz de morangos*, ambos de A. Coelho (1913 e

1926), das *Lavadeiras de Caneças* de F. Freitas na *Rambóia* (1928), do *Burrié* em *O mexilhão* e do *Cochicho* em *Pim! Pam! Pum!*, ambos de R. Ferrão (1931 e 1932), da *Lisboa antiga* de Portela (*Pirilau*, 1932), das *Carvoeiras* de Frederico *Valério (*Milho-Rei*, 1935), de *Lisboa à noite* e do fado do *Zé Cacilheiro*, ambos de C. Dias, em *Não faças ondas* (1956) e *Zero Zero Zé... ordem para pagar* (1966), *Cheira a Lisboa* João de *Vasconcelos (*Peço a palavra*, 1969). Uma antologia da *música ligeira não pode deixar de incluir estes números, bem como a que para os bailados de *Francis escreveram F. de Freitas (em *Água-pé*, 1927-1928; *Chá de parreira*, 1929; *Feira da luz*, 1930; *Ai-ló*, 1931; *Areias de Portugal*, 1932; *Travessa da espera*, 1946) e Rui *Coelho (*A minha terra*, 1936) sobre motivos folclóricos ou temas de fantasia — ou a *Severa Jones* de A. Tavares *Belo, que parafraseava a *Carmen Jones* norte-americana de Oscar Hammerstein, adaptada ao cinema em 1954 por Otto Preminger (em *Forrobo dó*, 1962). Não admira que Filipe La Féria, ao pôr em cena uma evocação da trajetória da revista (*Passa por mim no Rossio*, 1991), tivesse incluído quase todas essas canções. Falecidos R. Portela (em 1942) e R. Ferrão (em 1953), afastado F. de Freitas do teatro ligeiro, os nomes de F. de Carvalho e F. Valério, C. Dias e J. Nobre passaram a figurar nos cartazes com assiduidade idêntica à daqueles. Eles e mais alguns, os veteranos J. Mendes e J. Vasconcelos, Ferrer *Trindade, Nóbrega e *Sousa, depois Manuel *Paião, Braga Santos, N. Nazareth Fernandes, Thilo *Krasmann, Fernando Correia *Martins, procuraram conciliar as características tradicionalmente populares da música de revista (ou para a revista) com as exigências da modernidade e do novo quadro social decorrente da restauração democrática. Significativamente, os nomes de cantores de intervenção [VER Canção de intervenção], como Fernando *Tordo, Paulo de *Carvalho ou Carlos Alberto *Moniz, aparecem a assinar algumas revistas estreadas depois de Abril de 74, ou mesmo participando nos respectivos espectáculos. Os textos e a letra das canções deviam-se a sucessivas gerações de autores, reunidos em parcerias que por vezes se associavam entre si. Não lhes faltava engenho nem experiência; mas a intensa produção a que eram obrigados — anos houve em que o mesmo autor colaborou em mais de seis revistas —, os condicionamentos a que a censura os constrangia e os gostos do público a que se dirigiam, tinham necessariamente uma repercussão negativa no nível literário da maioria dos espectáculos. Seria no entanto injusto esquecer, entre os mais operosos, Ernesto Rodrigues, João Bastos e Félix Bermudes, Alberto Barbosa e

José *Galhardo, Lino Ferreira, Fernando Santos e Almeida Amaral, Ascensão Barbosa, Abreu e Sousa, Amadeu do *Vale, Aníbal Nazaré e Nelson de Barros, César de Oliveira, Paulo da Fonseca e Rogério Bracinha, ou as parcerias portuenses formadas por Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa (depois substituído por Campos Monteiro), Ascensão Barbosa e A. e Sousa, a que por vezes se juntavam escritores provenientes de outras áreas, como os dramaturgos Tomás Ribeiro Colaço e Ramada Curto ou os poetas António Botto e Ary dos *Santos. Mas, embora a revista tivesse os seus próprios artistas, particularmente acarinhados pelo público, tão à vontade no canto como na declamação — e logo ocorrem nomes como os de Beatriz *Costa, Maria das Neves, Lina Demmoel, Luísa Satanela, I. Isidro, M. Casimiro, Laura *Alves, Ivone Silva, E. Amarante, Nascimento Fernandes, V. Santana, António Silva, Ribeirinho, Salvador, José Viana —, era frequente contracenarem com eles grandes figuras do teatro dito «sério», desde Ângela Pinto, Adelina Abranches, Palmira *Bastos (que aliás iniciou a sua longa carreira pela opereta e a revista), Lucília Simões, Maria Matos, Chaby, Assis Pacheco, Villaret, a Eunice Muñoz, Maria do Céu Guerra, Paulo Renato e Armando Cortez. A esta lista, que peca por incompletude, devem acrescentar-se os numerosos cantores e cançonetistas, nacionais e estrangeiros, que, integrados no corpo da revista ou como «atracções», valorizaram a parte musical do espectáculo: fadistas como as lendárias Júlia *Mendes e M. Vitória, criadora do *Fado da estúrdia* em *O 31*, Adelina *Fernandes, a «Cesária» da opereta *Mouraria* (1926), Ercília *Costa, Berta *Cardoso, H. Silva, que se desdobrava em atriz dotada de um raro poder comunicativo, A. Rodrigues, Tony de *Matos, Alberto *Ribeiro, Luís *Piçarra, António *Calvário, F. Tordo. E no palco da revista desembarcaram, alguns e algumas para aqui permanecerem, oriundos das mais diversas terras, as francesas Berthe Baron e Marie Dubas, as espanholas Carmen Flores e Nati Mistral, as brasileiras Vanise Meireles e Berta Loran, a mexicana Eva Stachino (que, fixada em Portugal, deu um importante contributo para a renovação estética da revista entre 1928 e 1935), a argentina Perla de Cristal, a cubana Xiomara Alfaro, a romena Anne Nicolas, a chinesa Mai-Lan, o chileno Rubens de Lara, o brasileiro Waldomiro Lobo. E também este inventário está longe de ser completo. Com uns e outros, em estreita colaboração — poderia mesmo dizer-se convivência — com autores e compositores, artistas plásticos e coreógrafos, a revista portuguesa viveu o seu período áureo, que durou até ao meio do séc. xx. Os primeiros anos do marcelismo e da revolução de 1974 insufla-

ram-lhe um novo alento, que depressa esmoreceu. E ficaram isoladas certas tentativas de renová-la pela aproximação aos modelos do café-concerto e da comédia musical anglo-americana, como as que empreenderam o Teatro da Comuna, a Seiva-Trupe do Porto ou F. La Féria. Tentativas que, distanciando-se do padrão desenhado por Sousa Bastos, Schwalbach e os músicos que se lhes associaram, ou mesmo recusando-o, a descaracterizaram. Para além delas, só ficou lugar para a repetição monótona e desconsolada de uma fórmula sedida. No começo dos anos 20 a revista instalou-se no Parque Mayer, sem contudo abrir mão das restantes salas de Lisboa, nomeadamente o Apolo e o Avenida, e do Porto (Sá da Bandeira e Teatro Carlos Alberto). Mas foi-as abandonando até se restringir ao Parque Mayer e, dentro deste, a um único teatro, o Maria Vitória, onde triste e longamente agoniza. A faustosa e antológica homenagem que La Féria lhe prestou em 1991 no Teatro Nacional, *Passa por mim no Rossio*, teve o sabor de um epicedio. Foi, premonitoriamente, uma festiva missa de *Requiem* por alma da revista portuguesa. A sua última apoteose.

Bibliografia: Almeida, Fialho de (1925/1896) «Estado do teatro: As revistas», *Actores e Autores*, 67-96. Lisboa: Livr. Clássica Editora; Bastos, Sousa (1899) *Carteira do artista*. Lisboa: s.e.; Id. (1908) *Diccionario do theatro portuguez*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva; Berjeaut, Simon (2005) *Le théâtre de revista: Un phénomène culturel portugais*. Paris: L'Harmattan; Brecht, Bertolt (1976) *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália; Dreyfus, Robert (1909) *Petite histoire de la revue de fin d'année*. Paris: Eugène Fasquelle; Faria, Jorge de (1972) «Notas para a história da revista em Portugal», *Autores* 61: 21-22; Guimarães, Luís de Oliveira (1940) *O teatro de revista*. Lisboa: Ed. Gráfica Portuguesa; Osório, António (1967) «Mitologia da revista», *O Tempo e o Modo* 50-53: 608-617; Pedro, António (1946) «Quase elogio da revista», *Mundo Literário* 5; Rebello, Luiz Francisco (1984-1985) *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote; Reis, Luciano; Trigo, Jorge (2004) *Parque Mayer: 1922-1952* [2 vols.]; 1.º Vol. Lisboa: Sete Caminhos; Santos, Vitor Pavão dos (1978) *A revista à portuguesa: Uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Ed. O Jornal; Saraiva, Arnaldo (1980) «A revista (à) portuguesa», *Literatura Marginalizada* 37-62. Porto: Árvore; Sequeira, Gustavo de Matos (1947) «O teatro de revista» in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. Vol. II [p. 127-154]. Lisboa: O Século.

Discografia: AAVV (1998) *A Revista à Portuguesa*. MOV; AAVV (2000) *Grandes Éxitos da Revista Portuguesa*. MOV.

LUIZ FRANCISCO REBELLO

TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS (TNSC). Principal teatro de ópera português, situado no coração da cidade de Lisboa (Chiado). **1. 1792-1912. 2. 1918-1934. 3. 1940-1974. 4. 1974-2000.**

1. 1792-1912. A sua construção foi promovida e financiada pela elite dos homens de negócios da capital, em 1792, apoiados pelo intendente-geral da polícia, Diogo Inácio de Pina Mani-

que, com o pretexto de comemorar o nascimento do primeiro filho do príncipe regente, futuro rei D. João VI. O teatro, ainda incompleto, foi estreado a 30 Jun. 1793 com a ópera *La ballerina amante* de Cimarosa e manteve-se em funcionamento contínuo até 1912, apenas com uma grande interrupção (1828-1833), em consequência do regime imposto por D. Miguel e da guerra civil que se seguiu. As temporadas de ópera seriam suspensas por um período mais longo em 1912, depois da implantação da República, como consequência indirecta da especial ligação do teatro e do público que o frequentava à casa real. Sendo o principal teatro da cidade, frequentado pela corte e pela elite social, o São Carlos contou desde a sua fundação, e praticamente durante todo o séc. XIX, com um significativo apoio financeiro dos sucessivos governos (quer através da concessão de lotarias quer sob a forma de subsídios), apesar de ter sido quase sempre gerido por empresários contratados para o efeito. Em 1854 o Estado resgatou a dívida ainda existente aos descendentes dos financiadores originais, passando o teatro a ser definitivamente propriedade pública. Construído pelo arquitecto José da Costa e Silva com base em modelos italianos (sendo a fachada muito semelhante à do Teatro alla Scala de Milão), o São Carlos funcionou no período em questão como um verdadeiro «teatro italiano» — para utilizar a expressão da época — importando repertório, cantores, bailarinos, cenógrafos, e.o. profissionais do espectáculo. O repertório exibido seguia muito de perto as tendências dos principais teatros italianos, verificando-se a chegada das primeiras óperas de Rossini em 1815, de Donizetti e Bellini aquando da reabertura em 1834, de Verdi a partir de 1843, de Puccini e da Giovinne Scuola na década de 90. Em 1836 seriam ouvidas as primeiras *grand opéras*, sempre em versão italiana, e a partir dos anos 60 começa-se a sentir uma maior presença da ópera francesa, que se acentuará com a recepção de Massenet. Wagner, à semelhança do ocorrido em Itália, só seria ouvido muito tardiamente (*Lohengrin*, 1883) e geralmente em versões italianas.

2. 1918-1934. Só com o final da I Guerra Mundial e a fundação de uma Sociedade do Teatro de São Carlos, Lda., que iria administrar o teatro em regime de concessão gratuita até 1924, houve condições para novas temporadas de ópera. Em 1919-1920 teria lugar a primeira temporada de uma série que se prolongou até 1924, sob a direcção do empresário italiano Ercole Casali, que aproveitou os recursos internacionais disponíveis e contratou nomes como Vittorio Gui, Tulio Serafin ou Sergei Koussevitzki, os quais apresentaram um repertório centrado nos dramas musicais de Wagner, incluindo a estreia de *Parsifal*, e

ainda *Boris Godunov* de Mussorgsky e *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss (todas elas estreadas em Itália pouco tempo antes), entre as óperas mais populares do repertório tardo-oitocentista francês e italiano. Entre 1925 e 1927, Luís de Freitas *Branco assumiu a direcção artística do TNSC, aí programando as estreias portuguesa de *Pelléas et Mélisande* de Debussy por uma companhia de ópera francesa dirigida por Gabriel Grovlez, então director da Ópera de Paris, e da *Fedra* de Pizzetti. Em 1926 o teatro é adjudicado ao empresário do *Coliseu dos Recreios de Lisboa, Ricardo Covões, que o administrou apenas por um ano, e em 1934 encerraria definitivamente para obras de restauro, que só tiveram contudo início a partir de 1938. **3. 1940-1974.** No final de 1940, tendo como pano de fundo a Exposição do Mundo Português e para comemorar os 300 anos da Restauração, o São Carlos reabriu as suas portas totalmente restaurado. A ópera escolhida era da autoria de Rui *Coelho, transformado em compositor oficial do salazarismo, mas nos anos seguintes quase não houve espectáculos de ópera. Em 1943, para comemorar os 150 anos do teatro, foi adoptada a

designação de Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) e a partir de 1946 o teatro passou a ser directamente administrado pelo Estado, sob a direcção de José de Figueiredo, dando-se então início a um longo ciclo de temporadas de ópera. Embora gerido em moldes artísticos muito conservadores e com um conjunto de normas de funcionamento que faziam dele um teatro dirigido à elite social, o TNSC beneficiou de um conjunto de factores — nomeadamente a situação europeia do pós-guerra e a estabilidade política nacional apoiada por uma moeda relativamente forte — que permitiram trazer a Lisboa um imparável desfile de grandes vozes do panorama internacional, culminando na célebre produção de *La Traviata*, com Maria Callas e o jovem Alfredo Kraus, em 1958. Com a morte de J. Figueiredo e já no quadro da abertura política marcelista, é nomeado director do teatro, em 1970, João de Freitas *Branco. Assiste-se então à abolição parcial do traje de cerimónia e à progressiva abertura do teatro a um público mais vasto. Começaram, além disso, a ser mais frequentes espectáculos patrocinados por governos ou entidades culturais estrangeiras, os quais possibi-



Espectáculo de reabertura do Teatro Nacional de São Carlos. Lisboa, 1 Dez. 1940. Fundo documental do jornal O Século. Centro Português de Fotografia.

litaram a apresentação de companhias, como a Scottish Opera ou a companhia alemã da ópera de Karlsruhe, que funcionavam com base em padrões estéticos e dramaturgicos mais modernos do que aqueles a que o público lisboeta se habituara e estrearam um repertório muito mais eclético que ia de *Lulu* de Alban Berg (1971) a *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1974). **4. 1974-2000.** A revolução de 25 de Abril de 1974 teve repercussões rápidas na vida do São Carlos, nomeadamente ao nível do público, com a abolição total do traje de cerimónia e do regime de assinaturas (retomado mais tarde). Do ponto de vista institucional, o teatro entrou numa fase marcada por indecisões políticas relativamente ao seu estatuto e financiamento. Foi transformado em empresa pública em 1980, com um conselho de gerência, órgão esse por sua vez substituído por um conselho de administração em 1985. Em 1992 foi extinta a Empresa Pública do Teatro Nacional de São Carlos e no ano seguinte criada a Fundação de São Carlos, que integrava, além da Secretaria de Estado da Cultura, várias empresas públicas e uma privada. Em 1998 foi extinta a fundação e retomada a designação TNSC. Estas sucessivas mudanças foram também acompanhadas por uma maior rotação nos cargos administrativos: João Carlos de Freitas Branco *Paes sucedeu a J. de F. Branco em 1974, quando este assumiu funções governativas, sendo substituído em 1981 por José Manuel Serra *Formigal, antigo director da *Companhia Portuguesa de Ópera sediada no *Teatro da Trindade, o qual teve como directores artísticos Mário *Moreau (1982-1984) e J. de F. Branco (1985-1988). Em 1988 foi nomeado um novo conselho de administração, sendo o lugar de director artístico ocupado por José Ribeiro da *Fonte. A partir de 1992 esse cargo foi assumido por Paulo Ferreira de *Castro, que em 1998 passou a director do teatro, abandonando o lugar em finais de 2000. Depois de 1974 surge o projecto de criar uma companhia residente, com uma orquestra, um corpo de baile, etc. Em Jun. 1975 a *Orquestra Filarmónica de Lisboa é integrada no teatro (passando mais tarde a designar-se Orquestra Sinfónica do Teatro Nacional de São Carlos) e em 1992/1993 foi criada a *Orquestra Sinfónica Portuguesa. Nessa temporada e na seguinte começaram a figurar com assiduidade nos elencos do teatro cantores portugueses como Elisette *Bayan, Carlos Fonseca, José Oliveira *Lopes, Álvaro *Malta, Helena Pina Manique e Fernando *Serafim, aos quais se juntaram na década de 80 outros mais jovens. Em 1986 a Companhia Nacional de Bailado foi integrada no teatro mas, com a extinção da empresa pública, foram rescindidos os contratos de todos

os membros dos corpos artísticos e de uma boa parte dos funcionários técnicos e administrativos, vindo mais tarde tanto estes últimos como o coro a ser reintegrados. A partir de 1974 assistiu-se a um assinalável número de estreias, em especial de obras do repertório barroco e contemporâneo, na esteira do que havia sido iniciado por J. de F. Branco. Nos anos 80, e na sequência dos projectos de Serra Formigal, foram estreadas várias óperas nacionais, ou óperas estrangeiras em versão portuguesa, havendo geralmente para cada produção dois elencos: um com cantores estrangeiros e outro com portugueses. A direcção de Ribeiro da Fonte procurou especialmente reforçar a presença dos grandes nomes da cena lírica internacional, com a apresentação de Plácido Domingo no papel titular do *Otello* de Verdi em 1989, manifestando muito pouco interesse pela montagem de produções próprias. Depois de 1993, P. F. de Castro tentou um compromisso entre o chamado repertório popular e algumas produções mais arrojadas, comprando, alugando e co-produzindo ou encenando localmente, integrando cantores portugueses e estrangeiros. Ensaia assim um modelo alternativo às tendências internacionalista e nacionalista que tinham dominado e polarizado a vida do teatro no último terço do séc. xx.

Bibliografia: Benevides, Francisco da Fonseca (1883) *O Real Theatro de São Carlos de Lisboa: Desde a fundação em 1793 até à actualidade*. Lisboa: Typographia Castro Irmão; Id. (1902) *O Real Theatro de São Carlos de Lisboa: Memórias 1883-1902*. Lisboa: Typographia e Litographia de Ricardo de Souza & Salles; Branco, João de Freitas; Almeida, Jaime Duarte de (1956) *O Teatro de São Carlos (1793-1956)*. Lisboa: Carvalho, Mário Vieira de (1993) *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. xviii aos nossos dias*. Lisboa: INCM; Costa, Joel (1993) *Teatro São Carlos: Breve resenha histórica*. Lisboa: SEC; Cranmer, David (1997) *Opera in Portugal 1793-1828: A Study in Repertoire and its Spread*. Diss. de doutoramento, Universidade de Londres [2 vols.]; Cruz, Manuel Ivo (1992) *O Teatro Nacional de São Carlos*. Porto: Lello & Irmão; Cymbron, Luísa (1998) *A ópera em Portugal (1834-1854): O sistema produtivo e o repertório nos teatros de São Carlos e de São João*. Diss. de doutoramento, FCSH-UNL; Moreau, Mário (1999) *O Teatro de São Carlos: Dois séculos de história*. Lisboa: Hugin [2 vols.]; Seabra, Augusto M. (1993) *Ir a São Carlos*. Lisboa: Correios de Portugal.

LUÍSA CYMBRON

TEATRO NACIONAL DE SÃO JOÃO (TNSJ). Teatro da cidade do Porto, localizado na Praça da Batalha. **1. O Real Teatro de São João. 2. O século xx: 1920-2000.**

1. O Real Teatro de São João. Desenhado pelo cenógrafo italiano Vincenzo Mazzoneschi, o primitivo Teatro de São João foi inaugurado, ainda incompleto, a 13 Mai. 1798 e viria a ser destruído por um incêndio em Abr. 1908. Construído em homenagem ao príncipe regente e futuro rei D. João VI, com fundos obtidos

através de uma subscrição pública de acções, levada a cabo pelo corregedor Francisco de Almada e Mendonça, o teatro parece ter sido destinado à apresentação de espectáculos de ópera italiana, tal como o *Teatro Nacional de São Carlos (TNSC), cuja denominação homenageava a princesa D. Carlota Joaquina. Porém, dada a inexistência no Porto de um «teatro de primeira» (de acordo com a classificação oitocentista) dedicado ao repertório declamado, o TNSJ desempenhou simultaneamente as funções de teatro lírico e teatro de prosa, situação que gerou com frequência atritos decorrentes da partilha de espaço por duas companhias com características e interesses distintos. A partir de 1805 passou a ser gerido pelos accionistas proprietários do imóvel mas o processo da montagem das temporadas foi, ao que se conhece, sempre entregue a empresários. Até aos anos 60 as companhias líricas foram maioritariamente organizadas por italianos residentes na cidade (primeiro Francesco Nicolini, depois José Domingos Lombardi, Angelo Alba e Pietro Giorgi Pacini) mas já desde os anos 50 se vinha notando a participação de portugueses (António José de Oliveira Basto, António da Fonseca Pascoal, António Moutinho de Sousa, Eduardo Viana, e.o.) e nas décadas de 80 e 90 espanhóis (como Luciano Rodrigo e José Tolosa). Em 1821 há notícia de uma tentativa de obter um subsídio estatal para a companhia italiana do TNSJ, mas este só seria concedido a partir de 1838. Todavia os montantes atribuídos, muito reduzidos por comparação com os do TNSC, não só não foram constantes como a sua concessão foi pouco sistemática. Esse facto condicionou substancialmente a actividade operática do TNSJ, que se assemelhou, ao longo do séc. XIX, à de muitos outros teatros italianos periféricos. Assim, as temporadas de ópera ocorreram de forma descontínua (p.ex. no período entre 1798 e 1816 ou mesmo no final do século, dado que entre 1880 e 1885 não houve qualquer actividade operática) e com frequentes falências. Para a contratação de cantores, directores e músicos de orquestra o TNSJ dependeu sempre bastante dos recursos disponíveis nos teatros vizinhos, nomeadamente em Lisboa e na Galiza. Ao nível do repertório sentia-se também a dependência de Lisboa: as primeiras óperas de Rossini foram ouvidas em 1820, Donizetti e Bellini durante a década de 30 e Verdi em 1844. A precariedade dos orçamentos não possibilitava a montagem de óperas mais dispendiosas, como as grandes opéras, pelo que *Robert le diable* e *Les Huguenots* de Meyerbeer só seriam estreadas nos anos 60, juntamente com *Faust* e *L'afraicaine*. Nas décadas de 70 e 80 juntavam-se pontualmente às obras mais populares da tradição franco-italiana alguns

sucessos mais recentes como *Carmen* e *Aida*. Nos anos 90 chegou a Giovine Scuola (com *Cavalleria Rusticana*, *La Bohème* e *I Pagliacci*) e, tardiamente mesmo em relação a Lisboa, *Lohengrin* de Wagner. O TNSJ assumiu-se, porém, nas décadas de 60 e 70, como o palco privilegiado para a estreia de óperas de compositores portugueses (escritas todavia dentro de modelos internacionais), tendo sabido aproveitar o desinteresse do público e dos empresários do TNSC por tudo o que não fossem as novidades do circuito franco-italiano. Esta situação, que teve início com *Beatrice di Portogallo* de Francisco de Sá Noronha em 1863, possibilitou a estreia de duas outras óperas deste compositor — *L'arco di Sant'Anna* (1867) e *Tagir* (1876) — bem como a apresentação da versão revista de *Eurico*, de Miguel Ângelo Pereira (1874), depois de uma estreia desastrosa no TNSC (1870).

2. O século XX:

1920-2000. No séc. XX, o teatro herdou do seu antecessor a localização, a designação e, pelo menos inicialmente, o legado estético e simbólico subjacente à actividade músico-teatral aí desenvolvida. A reconstrução do TNSJ materializou a vontade de perpetuar um espaço público onde confluiam múltiplas significações e confirmou a importância do papel desempenhado por esse espaço original no imaginário colectivo da cidade ao evocar uma tradição, uma razão cultural e uma memória. Um período de mais de dez anos (1908-1920), marcado por uma conturbada conjuntura política e pela eterna questão da difícil angariação de fundos, com recurso à subscrição pública e privada, foi o tempo de resposta necessário para cumprir o imperativo público de reconstruir um teatro que pudesse satisfazer as necessidades culturais do burgo e obedecer ao objectivo específico de providenciar condições especiais para serem levadas à cena óperas líricas. Com projecto de Marques da Silva, a 7 Mar. 1920, inaugurou-se o teatro com a representação da *Aida* de Verdi. O novo espaço expressava uma carga referencial que o distinguia dos restantes edifícios teatrais da cidade; lugar de legitimação, usufruía da condição de repositório de uma tradição e, nessa perspectiva, continuava a repartir o seu palco com companhias de teatro declamado, mas beneficiava de uma qualificação conferida pela sua função de teatro lírico. Até 1926, as companhias de ópera de Ercole Casali, à imagem do que sucedia na capital, marcaram a vida do TNSJ e passaram a incluir a apresentação de concertos sinfónicos, com especial relevância para a figura do maestro Pedro *Blanch. As evidentes limitações espaciais do teatro não impediram que representações como as de *Tristan und Isolde* (1920) ou *Parsifal* (1921) de Wagner, *Boris Godunov* (1923), de Mussorgsky, ou óperas de compo-

sitores portugueses como Rui *Coelho e Alfredo *Keil tenham sido encaradas como verdadeiros acontecimentos. Apesar do desígnio inicial, e apesar de ser o local de lançamento do efêmero projecto de Pedro de Freitas *Branco de uma Companhia Portuguesa de Ópera Lírica (1928), a ópera passou, a partir de então, a ter uma presença muito pontual na vida do teatro, cuja actividade musical, até ao final da década de 70, foi caracterizada essencialmente por recitais de solistas ou agrupamentos de música de câmara reconhecidos internacionalmente e por concertos sinfónicos, maioritariamente agendados pelo *Orpheon Portuense, instituição que adoptou o TNSJ como local de apresentação das suas temporadas a partir de 1934. A passagem do TNSJ, em 1932, a cinema, verificada apesar da petição de protesto endereçada ao inspector-geral dos Espectáculos, com as assinaturas de 39 artistas, não foi impeditiva da manutenção de uma actividade musical que nem a II Guerra Mundial interrompeu. Neste edifício apresentou-se em 1927 a Orquestra Sinfónica Portuense e esgotou-se o teatro para acolher muitos dos concertos organizados pela Empresa dos Concertos Sinfónicos de Lisboa. Integrados nas temporadas do Orpheon Portuense, tiveram lugar, a partir de 1949, os concertos da Orquestra Sinfónica Nacional [VER Orquestras]. A Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música, mais tarde associada à Emissora Nacional [VER Rádio], marcou presença assídua desde 1949. O ano de 1966 assinalou o início da colaboração da Orquestra Gulbenkian [VER Fundação Calouste Gulbenkian]. O TNSJ constituiu-se também como palco para uma série de orquestras estrangeiras, com especial destaque para a vinda consecutiva em 1941-1942 da Orquestra Filarmónica de Berlim. Os concertos do Orpheon Portuense, por norma oito concertos anuais, permitiram a um público seleccionado, sócios e convidados desta Sociedade, manter um notável contacto com os circuitos internacionais de produção musical, seja no que se refere a repertório, onde se distinguem, para além do repertório clássico romântico, obras de contemporâneos como Richard Strauss, Vaughan Williams, Paul Hindemith, Maurice Ravel, Ernesto *Halffter ou Béla Bartók, seja no que se refere a intérpretes, com um representativo número de solistas de craveira internacional onde se inscrevem nomes como os dos pianistas Wilhelm Kempff e Vladimir Ashkenazy (o piano era o instrumento notoriamente preponderante), o violinista Jacques Thibaud ou o violoncelista Paul Tortelier, mas também uma progressiva inclusão de artistas portugueses, muitos deles distinguidos com o Prémio Moreira de Sá, citando-se, a título de exemplo, Viana de *Mota, Guilhermina *Sug-

gia, Luís *Costa, Madalena e Helena Moreira de Sá e *Costa, Vasco *Barbosa, José Carlos Sequeira *Costa ou Sérgio Varela *Cid. Paralelamente o TNSJ acolhia récitas de caridade, saraus académicos e orfeónicos e audições públicas de alunos de professores particulares ou do *Conservatório de Música do Porto, estas últimas maioritariamente no Salão Nobre. Nêle se organizaram ainda espectáculos, com carácter esporádico, de bailado e companhias de zarzuela. A solicitação imposta pela multiplicação de actividades musicais, sobretudo nas décadas de 40, 50 e 60, correspondeu à afirmação de novos espaços e novas associações, em particular o Teatro Rivoli, com um vínculo estreito ao desempenho do *Círculo de Cultura Musical do Porto (delegação inaugurada em 1937) e da Orquestra Sinfónica do Porto, o *Coliseu do Porto (aberto ao público em 1941) ou, mesmo posteriormente, o Cine-Teatro Carlos Alberto, acentuando e contribuindo para o diluir do papel cultural do TNSJ, que, numa vistoria de 1980, apareceu classificado na categoria de teatro de 3.ª classe. As novas ofertas culturais e o progressivo esmorecimento da colectividade que imprimia um cunho distintivo a esta casa de espectáculos tornaram a Sociedade Gestora do Teatro de São João incapaz de sustentar a progressiva deterioração física do espaço. Contudo, a sua inserção urbanística e cultural na cidade do Porto levou a que o imóvel tenha sido adquirido pelo governo em 8 Out. 1992, procedendo-se, em seguida, à sua reabilitação qualitativa e reconversão em Teatro Nacional. A uma escala local, regional e mesmo internacional, o TNSJ recuperou a sua imagem emblemática, porém, quase duzentos anos após as primeiras lutas entre companhias de teatro português declamado e companhias líricas de italianos (1814 e 1817), a vertente musical, apesar de sobreviver, funcionalmente autónoma, ao reinado cinematográfico, passou a estar subjugada ao primado da actividade cénica.

Bibliografia: Barroso, Eduardo Paz (coord.) (1993) *Teatro Nacional de São João: Um renascimento*. Porto: Porto Editora; Carneiro, Luís Soares (2003) *Teatros portugueses de raiz italiana*. Diss. de doutoramento, Faculdade de Arquitectura — Universidade do Porto; Couto, Vasco de Lima (1952) *Os olhos e o silêncio*. Porto: Tip. Liv. Simões Lopes; Cymbron, Luísa (1990) *Francisco de Sá Noronha e L'arco di Sant'Anna: Para o estudo da ópera em Portugal (1860-1870)* [trabalho de síntese apresentado à FCSH-UNL; texto policopiado]; Id. (1994-1995) «O Teatro de São João do Porto: Novos dados sobre o seu funcionamento (1834-1876)», *RPM* 4-5: 147-166; Id. (1998) *A ópera em Portugal (1834-1854): O sistema produtivo nos teatros de São Carlos e de São João*. Diss. de doutoramento, FCSH-UNL [texto policopiado]; Ferreira, Paula Cristina Abrunhosa de Figueiredo (1998) *Ópera italiana nos teatros do Porto (1762-1820): Memórias de um tempo e de uma cidade*. Diss. de mestrado, FLUC [texto policopiado]; Graça, Manuela Carmona (1994) «Real Theatro de São João da cidade do Porto: Visitas régias e outros acontecimentos (1798-

-1900)», *Museu IV* (2): 63-71; Id. (1995) «Actividades artísticas do Real Theatro de São João (1798-1908): A ópera», *Museu* 25 (4): 227-46; Orpheon Portuense (1931, 1952, 1979) *Anais do Orpheon Portuense*, 5.º, 6.º e 7.º suplementos. Porto: Orpheon Portuense.

LUÍSA CYMBRON (1) E PAULA ABRUNHOSA (2)

TEATRO POPULAR. A abordagem do teatro popular pela antropologia tem sido remetida, quase exclusivamente, para a classificação dos géneros performativos em termos duma historização geral da arte teatral, ou para a sua componente discursivo-literária, ou ainda para os níveis de intertextualidade entre erudito e popular. O teatro popular não é uma realidade uniformemente submetível a um só enquadramento e a sua delimitação conceptual não foi pacífica. Todavia, a manipulação, a interface e a intertextualidade entre modos e fontes oriundos de tradição letrada e de tradição oral presentes no teatro popular são reconhecidos pelos diversos especialistas. Assinale-se a heterogeneidade e a polimorfologia das suas variantes, sustentadas em origens tão distintas como os textos bíblicos, a liturgia, as fontes literárias eruditas, as narrativas orais, e.o., num vasto conjunto diversificado de modos performativos: *autos, mistérios, milagres e outras peças baseadas em textos dramáticos escritos ou oralmente fixados, espectáculos de bonecos, fantoches ou marionetas, desfiles carnavalescos, mascaradas, *cegadas, brincas, testamentos, pulhas, quadros vivos e presépios, danças teatralizadas, desfiles de gigantes e cabeçudos, batalhas encenadas entre cristãos e infiéis, *cavalhadas, certas formas de oratória dramatizada, e até, finalmente, *procissões com recurso a formas teatralizadas (Semana Santa, corpo de Cristo ou as endoenças, p.ex.); e poderíamos ainda enquadrar sob a mesma designação os *cortejos etnográficos e históricos, cuja dimensão cénica e teatral tem vindo a assumir cada vez mais contornos de espectáculo teatral popular, inseridos numa *política cultural de promoção turística local, regional e nacional — desencadeando movimentos particulares de «recriação» cultural com a participação de agentes educativos, intelectuais, poder político e *mass media*. Em Portugal, os trabalhos de fundo dedicados a esta temática resumem-se às obras pioneiras em torno da história da literatura dramática, no quadro do movimento romântico e nacionalista, as de Almeida Garrett, Teófilo *Braga, Carolina Michaëlis de *Vasconcelos e de Albino Forjaz de Sampaio, e, contemporaneamente, a de João David Pinto-Correia (1986). Estas foram secundadas por outros esforços historiográficos encetados entretanto pelos teatralistas Luciana Stegagno Picchio (1964), Luiz Francisco Rebello (1967), José de Oliveira Barata (1991, 1998) e ainda pelo trabalho de Andrée Crabbe

Rocha nas décadas de 1950 e 1960. A abordagem etnográfica terá o seu expoente no acervo editado postumamente de José Leite de *Vasconcelos — *Teatro popular português* (organizado em três volumes, religioso 1974, profano 1976 e Açores 1979, por António Machado Guerreiro de acordo com uma divisão temática e regional) —, que nunca foi, porém, mais do que um desejo editorial em maturação desse vulto oitocentista da etnografia portuguesa. Existe um outro recenseamento extensivo das manifestações teatrais populares, elaborado de acordo com critérios territoriais (volumes referentes às diferentes províncias do território continental; sendo que o volume dedicado ao teatro açoriano, madeirense e das então chamadas «províncias ultramarinas» nunca chegou a ser encetado): trata-se do projecto *Teatro popular português* (1968-1973) da autoria do poeta, etnógrafo amador e bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian (FGC), Azinhal *Abelho. A estes dois grandes projectos de fixação das manifestações teatrais populares juntam-se outras pesquisas mais localizadas, quer temporal quer territorialmente. Neste sentido se deve entender o trabalho pioneiro de Firmino *Martins, *Folklore do concelho de Vinhais*, publicado em 1938 pela Imprensa Nacional, que recolhe alguns «cascos» (peças manuscritas) da região. Também é o caso do contributo de António *Mourinho, nos anos 50-60, sobre autos religiosos em Trás-os-Montes, publicados quase exclusivamente no *Mensário das Casas do Povo*, que confrontará a teatralidade do ciclo de Natal e da Paixão com exemplares semelhantes registados na Baviera. Os dados recenseados dispersamente nas décadas de 60-70 nos levantamentos de Michel *Giacometti e Fernando *Lopes-Graça para a *Antologia da música popular portuguesa*, e, posteriormente, nas missões dos «brigadistas do Serviço Cívico no Verão de 1975 (c. 14 exemplares recolhidos e classificados sob o título de «teatro popular» em vários contextos pelas equipas do Plano de Trabalho e Cultura) assumem-se como mais uma tentativa de recensear estes materiais expressivos. Ainda podemos referir as assistemáticas recolhas etnográficas do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, nomeadamente com a criação em 1960 de um projecto de recolha na zona de Coimbra pela designada Comissão para o Teatro Popular Português, entretanto publicado na revista *Vértice*. Assinalem-se também os levantamentos de teatro popular mirandês pelo Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra realizados após Abril de 1974 e publicados em edição restrita no final dessa década com financiamento da FCG. E, finalmente, os trabalhos de recolha e as tentativas de sistematização sobre literatura popular no

quadro da linha de acção de recolha e estudo do Centro de Estudos Geográficos, coordenados por Manuel Viegas Guerreiro, recobriram também o teatro popular no continente e nas regiões autónomas. Destaque-se a este respeito a obra de António Machado Guerreiro, responsável pela edição de um volume especial dedicado ao *Teatro de São Miguel — Açores* (1990) e pela organização dos materiais de J. L. de Vasconcelos. Assinale-se ainda todo um conjunto de textos dispersos por artigos de revistas de carácter eminentemente etnográfico como a *Lusa, Feira da Ladra, Portucale, Lusitana, Tradição, Ethnos, Revista de Etnografia*, sob autoria de Luís *Chaves, Cláudio Bastos, Couto Viana, Armando Lucena, Jaime Lopes *Dias, Guilherme *Felgueiras, e mais tarde Ernesto Veiga de *Oliveira, M. V. Guerreiro ou A. M. Guerreiro, ou por revistas de carácter mais geral como a *Vértice, Colóquio Artes* ou *Viagem*, assinados por intelectuais como Ernesto de Sousa, Alves Costa, Carlos Wallenstein. Também pela mão de muitos etnógrafos e eruditos locais surgem recolhas e comentários dispersos por todo um conjunto de publicações, boletins e arquivos municipais, regionais e turísticos, e ainda pelos programas e boletins de *festas locais. Não pode ser aqui descurada a particular relação entre teatro e outras formas expressivas, nomeadamente a *dança e a música. É, aliás, frequente detectar nas abordagens desta temática uma enorme fluidez entre os limites das referidas formas expressivas. Mais ainda, na grande maioria dos trabalhos atrás referidos, denota-se mesmo uma presença articulada entre as formas dramáticas propriamente ditas, complementadas pelas soluções coreográficas (danças, movimentos corporais e disposição espacial dos actores) e pela componente musical (*coros, oratórias plenas de musicalidade, *canções, *loas e uso de *instrumentos musicais — desde a elementar percussão até ao acompanhamento por *bandas filarmónicas). Alguns exemplos podem ser aqui destacados. O tratamento dado por J. L. de Vasconcelos, ainda que centrado na componente textual, assinala frequentemente a presença de coros, canções ou cânticos, *orações, música, sobretudo no tomo dedicado ao *Teatro popular religioso*. Também pela mão de autores como L. Chaves, A. Mourinho ou G. Felgueiras, ou dos registos do diplomata inglês Rodney *Gallop (1932) e.o., verificamos uma forte presença da dimensão coreográfica e musical no retrato das formas teatrais populares. Esta dimensão da teatralidade popular foi, aliás, motivo para uma multiplicidade de determinações pastorais, bispais e papais desde a Idade Média. A Igreja manteve assim uma posição ambígua e contraditória em relação ao teatro popular,

ora usando-o como modelo litúrgico, evangelizador ou moralizante, ora condenando-o como fonte de desordem, vício e imoralidades (Rebello 1967; Barata 1991, 1999; Sousa 1943). Se o teatro popular europeu emergiu da liturgia e das narrativas religiosas, se foi continuamente afastado dos templos, não deixou porém de pertencer aos clérigos, religiosos e monges a tarefa de guardar, copiar, encenar, organizar (e, claro, também proibir) as representações teatrais, sobretudo no mundo rural. Todavia, o teatro popular, no seu modo particularmente jocoso e satírico, também, por assim dizer, popularizou uma outra visão não hegemónica da religião, dos seus mitos centrais e da própria vida social. A esse teatro, muitas vezes designado por «profano», estão associadas as mascaradas, as pulhas carnavalescas, as cegadas urbanas e outras representações fundadas em textos dramáticos, literários (vulgo literatura de cordel) ou em narrativas orais de origem secular. A pesquisa de M. Giacometti e F. Lopes-Graça, paralelamente ao esforço central de registo das «sonoridades populares portuguesas», destacou também a forte relação entre o teatro dos bonecos de Santo Aleixo (Alentejo) e uma antiga tradição peninsular de tocadores de *violas dedilhadas. De facto, a presença musical no repertório teatral dos bonecos de Santo Aleixo é absolutamente marcante, através de cantos, coros falados e cantados, recitativos e danças. Puderam ainda aqueles autores recolher e registar para o *Cancioneiro popular português (Minho)* sob o título de «Eu m'arrego para a batalha» um dos temas centrais do *Auto da Floripes*. Neste trecho fundado no tema carolíngio e nos combates entre mouros e cristãos, e que tem ainda nos dias de hoje várias versões em função na região minhota, podemos aliás detectar a presença de uma disputa musical (*despique) que atravessa toda a peça, opondo duas bandas filarmónicas (a que assinala alguns dos movimentos dos cristãos, e a dos mouros), e de um instrumentista presente em palco (o «caixa», que assinala as movimentações bélicas dos guerreiros). A este respeito, diga-se que é regular a presença de um instrumento de percussão (quase sempre uma «*caixa» ou tarola, ou, de modo mais exuberante, os *bombos) que, geralmente, anuncia os espectáculos teatrais populares e marca alguns momentos particulares ou interlúdios. José Alberto *Sardinha (2000) reserva justamente um espaço para as formas de teatralidade carnavalescas da região salaia — corso, pulhas e cegadas —, onde surgem muito visíveis as relações entre música, movimentos coreografados e formas teatrais. Acentuadamente urbano, o corso carnavalesco parece acentuar uma lógica de fusão e hibridismo particular: sambas, bombos, *gaitas-de-

-foles e cabeçudos, grupos de instrumentistas amadores de tom circense (pandilha, em Torres Vedras) criando pequenos números teatrais sempre musicados misturam-se com as bandas filarmónicas, ou com os cânticos chorosos do enterro do *Entrudo. Curiosamente, um fenómeno recente de «recuperação» de formas teatrais de rua (cegadas) tem vindo a ser potenciado pelas autarquias de concelhos como Setúbal, Vila Franca de Xira, Loures ou Cascais, com evidentes propósitos turísticos, recolhendo e publicando «textos» e apoiando associações, escolas ou grupos de teatro que os ponham de novo *in actu*. Finalmente, um conjunto de fixações cinematográficas e televisivas formam ainda um acervo importante de tentativas de recenseamento e documentação do fenómeno do teatro popular, anunciando também uma outra espécie de «(re)descoberta» do «popular». Assim, associados a um movimento social emergente nos anos 50, o do cineclubismo [VER Música e cinema], foi uma equipa de jovens amadores, ligados ao Cine-Clube do Porto na área do cinema experimental, quem produziu um filme em 16 mm, *Auto da Floripes* (1959), centrado no famoso auto do lugar das Neves (Minho); algum tempo depois, Manoel de Oliveira realizou em Curalha (Trás-os-Montes) o famoso *Acto da Primavera* (1962) e Ernesto de Sousa realizou o também célebre *D. Roberto* (1962) — todos eles retratos de um novo olhar sobre as expressões performativas populares. Estas abordagens pioneiras foram retomadas no período imediatamente antes e após a revolução de 1974, por cineastas como Fernando Lopes, António Macedo, Luís Galvão Teles, João e Fernando Matos Silva, e.o. Com a emergência da televisão, surgiu todo um conjunto de reportagens documentais produzidas e realizadas neste clima de «(re)descoberta do popular», no final dos anos 60 e por toda a década seguinte. Aos nomes dos já citados realizadores juntaram-se M. Giacometti, Alfredo Tropa, Teresa Olga e tantos outros, associados a programas televisivos como *Povo Que Canta* ou *Memória Dum Povo*, que uma vez mais cruzaram os elementos artísticos populares teatrais, coreográficos e musicais. Desde meados dos anos 80, o fenómeno parece ter ficado remetido para programas de acento turístico ou folclórico, para curtas reportagens em programas de informação local e regional, ou ainda como «curiosidades» para «fechar» os telejornais, acentuando um movimento de «refolclorização» [VER Folclorização] ligado ao *turismo cultural. Assim, desta revisão sumária ressalta que os esforços pioneiros de sistematização extensiva do teatro popular parecem ter sido exploratórios, e, sobretudo, muito marcados por uma abordagem dramática — a recolha dos textos, a busca

das suas fontes e a explicitação da intertextualidade oral/escrito são o mote. A presença de interfaces com a música e a dança são frequentemente assinalados pelos autores. Por outro lado, foram sobretudo os traços de uma «cultura popular» marcadamente rural e ruralizante que se procuraram demarcar. E os discursos e representações dessa cultura fundearam-se em conceitos-chave como os de «raízes», «tradição», «arcaísmo» e «autenticidade», e.o., quer nos modelos que acentuaram os modelos nostálgicos, bucólicos e moralizantes destas formas expressivas do «povo», quer nos que assinalaram as suas componentes de resistência, ingenuidade e crítica social. Uma visão de conjunto do fenómeno importa realizar, afinal, apenas clarificada através de uma perspectiva atenta aos diversos materiais e documentos produzidos em torno do teatro popular, dos actuais processos de mercadorização da cultura popular (produção, circulação e consumo) e reconhecendo nas manifestações teatrais populares as afirmações de identidades segmentares de pertença local em confronto, negociação ou resistência.

Ver também: Folclore; Música tradicional; Turismo.

Bibliografia: Abelho, A. (1968-1973) *Teatro popular português*. Braga: Editora Pax [6 vols.]; Barata, José de Oliveira (1991) *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta; Id. (1998) *História do teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Lisboa: Difel; Bastos, Claudio (1939) *Silva etnográfica*. Porto: Ed. Marânus; Bonito, Rebelo (1959) «As mouriscas na coreografia popular» in *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos Dr. José Leite de Vasconcelos*. Vol. II. Porto; Braga, Teófilo (1870-1871) *História do theatro portuguez*. Porto: Imprensa Portuguesa Editora [3 vols.]; Chaves, Luís (1942) «Danças, bailados e mímicas guerreiras», *Ethnos* 2: 411-432; Felgueiras, Guilherme (s.d.) «Teatro» in Augusto César Pires de Lima (org.), *Arte popular em Portugal*. Lisboa: Verbo [2 vols.]; Gallop, Rodney (1936) *Portugal, a Book of Folk-Ways*. Cambridge: CUP; Guerra, M. (1982) *O auto da Floripes*. Braga: ss. edc.; Lucena, A. (1947) «Teatro para o povo», *MCP* 13: 12-13; Martins, Firmino (1938) *Folklore do concelho de Vinhais*. Vol. II. Lisboa: INCM; Ministério da Educação Nacional (1937) *Centário de Gil Vicente 1537-1937*. Lisboa: INCM; Mourinho, António (1947-1952) «Oberammergau em Portugal I; II; III»; «Natal em terras de Miranda»; «Natal em terras de Miranda. Texto fiel da Embaixada»; «Mistério da Paixão de Oberammergau»; «Teatro para o povo» in *MCP*, n.º 12: 13-16; 13: 15-17; 14: 9-10; 16: 9-16; 17: 8-9 e 16; 57: 12-13; 71: 12-13 e 15, respectivamente; Neves, L. Q. (1952) «Texto integral do Auto da Floripes», *Vértice* 12 (102): 23-43; Passos, A. (1999) *Bonecos de Santo Aleixo: As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*. Évora: Centro Dramático de Évora; Pereira, Benjamim (1965) *Bibliografia analítica de Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia Peninsular [capítulo 13, «Teatro popular»]; Picchio, Luciana Stegagno (1964) *História do teatro português*. Lisboa: Portugal Editora; Pinto-Correia, João (1986) *O essencial sobre o romancero tradicional*. Lisboa: INCM; Raposo, Paulo (1992) «Teatro popular português» in Joaquim Pais de Brito (org.), *Tradições*. Lisboa: Ed.

Pomo; Id. (1998) «O Auto da Floripes: Cultura popular, etnógrafos, intelectuais e artistas», *Etnográfica* II 2: 189-219; Rebello, Luiz Francisco (1967) *História do teatro português*. Lisboa: Europa-América; Rocha, André Crabée (1969) *As aventuras de Anfitrião e outros estudos de teatro*. Coimbra: Almedina; Sampaio, Albino Forjaz (1929-1935) *História da literatura portuguesa ilustrada*. Lisboa-Paris: Livr. Aillaud & Bertrand [4 vols.]; Sardinha, J. A. (2000) *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: TRADS; Sousa, D. A. Jesus e (1943) *Pastoral sobre festas*. Porto: Tip. Porto Médico Lda.; Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1934) *Romances velhos em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade; Vasconcelos, José Leite de (1974, 1976, 1979) *Teatro popular português*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis [3 vols.; ed., notas e coord. de António Machado Guerreiro]; Viana, António Manuel Couto (1952) «Teatro para o povo», *MCP* 69: 12-13; Wallenstein, Carlos (1974) «Teatro popular tradicional», *Col. Ar.* 2.^a Série, 16: 57-65.

Discografia: (1968) *Bailes Populares Alentejanos*. VC [LP]; Giacometti, Michel (compil.) (1968) *Bonecos de Santo Aleixo: Auto da Criação do Mundo*. ASP; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1981) *Cancioneiro Popular Português*. CL [MC]; AAVV (1998) *The Rough Guide to the Music of Portugal*. World Music Network [MC e LP]; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (compil.) (1998) *Música Regional Portuguesa. Vols. 1-5*. STR-PSOM; Neves, Rosa (compil.) (1998) «Tchiloli» in *A Viagem dos Sons*. TRADS; Lima, P.; Barriga, P.; Jones, J. L.; Brázio, A.; Galhoz, M. A. (s.d.) *No Paraíso Real: Tradição, Revolta e Utopia no Sul de Portugal*. S.e.; Sardinha, J. A. (2000) *Tradições Musicais da Estremadura*. TRADS.

Filmografia: Filmes documentais e programas de televisão: Alves, Correia (1978) *Portela Suzã: Auto de Santo António*. 16 mm, pb, sonoro [doc. para televisão]; Campos, Jaime; Ribas, Tomás (1992) *Auto da Floripes (do Minho a S. Tomé e Príncipe)*. Pb/cor, sonoro [doc. para a RTP]; Cruz, Bruges da (1981) *Ribeira Grande: Da Etnografia às Cavalhadas*. Cor, sonoro [doc. para televisão da RTP-Açores (ilha de São Miguel)]; Giacometti, Michel (1971) *Povo Que Canta: Vozes e Imagens para Uma Antologia da Música Regional Portuguesa* (Estremoz, Manuel Jaleca e a família de bonecreiros de Santo Aleixo). Cor, sonoro. Prod. Francisco d'Orey e M. Jorge Veloso — RTP [doc. para televisão]; Giacometti, Michel; Tropa, Alfredo (1973) *Povo Que Canta — Vozes e Imagens para Uma Antologia da Música Regional Portuguesa* (Trás-os-Montes — Parada de Infâncias, Gimonde — canções de trabalho). Cor, sonoro. Prod. Francisco d'Orey e M. Jorge Veloso/col. Teresa Olga — RTP [doc. para televisão]; Guimarães, Dórdio (1982) *O Fim (A Paixão)*. 16 mm, cor, sonoro [auto pastoril por amadores numa sociedade recreativa; programa de Manuel Guimarães e Natália Correia; doc. para televisão]; Guimarães, Dórdio (1982) *O Natal Português*. Cor, sonoro [auto pastoril por amadores numa sociedade recreativa; programa de Manuel Guimarães e Natália Correia; doc. para televisão]; Listopad, Jorge (1988) *Não Faças Cenas*. Pb, sonoro [magazine de teatro de Jorge Listopad/RTP — reportagem e entrevista com José Russo e Bonecos de Santo Aleixo/Cendrev; programa de televisão]; Midões, Fernando (1977) *Fila T (Enterro do Bacalhau e Queima do Judas)*. Cor, sonoro [magazine teatral de Fernando Midões; programa de televisão]; Olga, Teresa (1982) *Memória de Um Povo (Ai Dolor! A Paixão em Castelejos; Malhadas e Vilar de Perdizes)*. Cor, sonoro [realização Teresa Olga/prod. José Firmino; RTP; documentário para televisão]; Olga, Teresa (1982) *Memória de Um Povo (Renacer das Tradições em Bragança — Miranda — Póvoa)*. Cor, sonoro [realização Teresa Olga/prod. José Firmino; RTP; doc. para televisão]; Olga, Teresa (1985) *Memória de Um Povo (O Povo Que So-*

mos. IV — Vila Real/Sonim e Bragança/Malhadas — sobre autos populares). Cor, sonoro [série de Teresa Olga; doc. para televisão]; Orey, Francisco d' (1982) *Inventário Musical*. Cor, sonoro [2 partes; Grupo de Teatro de Marionetas Bonecos de Santo Aleixo/Talhinhos e Cendrev; programa para televisão]; Osório, Luís (1998) *Portugalmente*. Cor, sonoro [Natal na aldeia — Santo António de Alcórrego, Avis; programa de televisão para a RTP]; Osório, Luís (1999) *Portugalmente*. Cor, sonoro [Bonecos de Santo Aleixo — Mestre Talhinhos e José Russo; programa de televisão para a RTP]; Tropa, Alfredo (1978) *Memória de Um Povo (Auto do Filho Pródigo pelo Povo de Sonim, Valpaços)*. Cor, sonoro [série de Alfredo Tropa/RTP — 2; doc. para televisão]; Tropa, Alfredo (1978) *Memória de Um Povo (Auto do Nascimento de Cristo pelo Povo de Sonim, Valpaços)*. Cor, sonoro [série de Alfredo Tropa/RTP-2; doc. para televisão]; Tropa, Alfredo (1978) *Representação do Auto da Paixão (pelo Povo de Vale de Salgueiro, Mirandela)*. Cor, sonoro [doc. realizado pela RTP-2]; Tropa, Alfredo (1979) *Memória de Um Povo (Auto da Criação do Mundo pelo Povo de Sonim, Valpaços)*. Cor, sonoro [série de Alfredo Tropa/RTP-2; doc. para televisão]; Vitório, José (1983) *Memória de Um Povo (Brincas em Évora 1979 — Raimundo Lopes e o Bairro de Almeirim)*. Cor, sonoro [série de José Vitório/RTP; doc. para televisão]; Vitório, José (1985) *Memória de Um Povo (Bonecos de Orada — Conversa com Mestre Sandes)*. Cor, sonoro [série de José Vitório; doc. para televisão]. Filmes de ficção e documentários: Constantini, Philippe (1975) *Vilar de Perdizes: Terra de Abril*. Cor, sonoro; Cooperativa Cinequipa (1976) *O Teatro em Borba*. 16 mm, pb, sonoro [para a RTP, programa *Viram e Pensaram*]; Delgado, Noémia (1976) *Máscaras*. Cor, sonoro; Lopes, Fernando; O'Neill, Alexandre (1976) *Nós por cá Todos bem*. 16 mm, cor, sonoro; Macedo, António; Cinequanon (1975) *Teatro Popular*. Cor, sonoro; Oliveira, Manoel de (1962) *Acto da Primavera*. Cor/pb, sonoro; Secção Experimental do Cine-Club do Porto (1959) *Auto da Floripes*. Cor, sonoro; Silva, João Matos; Cinequipa (1974) *A Cavalcada segundo S. João Baptista*. Cor, sonoro; Sousa, Ernesto de (1962) *D. Roberto*. Pb, sonoro; Teles, Luís Galvão; Cinequanon (1975) *Casegas — I. Procissão dos Bêbados*. Cor, sonoro; Teles, Luís Galvão; Saraiva, Arnaldo; Cinequanon (1975) *Casegas — 2. Chorar o Entrudo*. Cor, sonoro.

PAULO RAPOSO

TELECTU. Agrupamento musical constituído por Jorge Lima *Barreto (piano) e outros instrumentos de tecla) e Vítor *Rua (guitarra e baixo eléctricos). Formado em 1982, por ocasião de um concerto na III Bienal de Vila Nova de Cerveira, apresentando-se em quarteto com «Toli» César Machado (bateria) e José Carlos Militão «Dr. Puto», apresentando-se como o primeiro grupo português de música minimal repetitiva. O conhecimento entre J. L. Barreto e V. Rua ocorreu por intermédio de Rui Reininho (que entre 1975 e 1977 participou no grupo Anarband liderado por J. L. Barreto), quando este era vocalista do grupo *GNR (onde tocava V. Rua). Desde o início, a prática musical deste grupo foi orientada por um programa de experimentação de diferentes soluções interpretativas e composicionais, com a finalidade de produzir um discurso musical original, a par de uma forte preocupação com a tecnologia. Este cariz experimental le-



Telectu durante um concerto no Pinguim Café. Porto, 1987. Fotografia de Alexandre Simões.

vou a que o grupo interpretasse essencialmente as suas composi  es, exceptuando-se uma peça de La Monte Young, *X for Harry Flint* (1982, editada em 1984). Ao longo da sua carreira o grupo tem realizado concertos em Portugal (*Fund   o Calouste Gulbenkian, *Sociedade Portuguesa de Autores, Aula Magna, Bienal de Cerveira, Casa de Serralves, *Festa do Avante!, *Festival de Vilar de Mouros, e.o.) e no estrangeiro (Festival de Jazz de Macau; Forum Les Halles e Centre George Pompidou, Paris; Teatro Mali e Est  dio Lenine, URSS; Bienal de Barcelona; Knitting Factory, Nova Iorque; Clube de Jazz, Hong Kong; China Central Television, Pequim). No entanto, a sua actividade foi limitada pelo número reduzido de entidades interessadas em organizar concertos deste estilo musical, levando o grupo a compor regularmente para teatro, poesia, *cinema, vídeo, instala  es, *performances* e exposi  es. Ao longo da década de 80 a sua produção foi marcada, primeiro pelo minimalismo (até c. 1985), depois pela busca de novas tipologias musicais («música mimética», *art-rock*, *música improvisada, e.o.). Nos anos 90 o grupo desenvolveu uma carreira centrada na música improvisada, colaborando frequentemente com músicos estrangeiros com carreiras firmadas nesse domínio (Elliot Sharp, Chris Cuttler, Daniel Kientzy, Eddie Prévost, Louis Sclavis, Jac Barrocal, e.o.). Estas colabora  es resultaram na edição de fonogramas com o registo dessas sessões. Ao longo de toda a sua carreira apresentou-se em *festivais, galerias e salas de concerto onde

desenvolveu uma prática de improvisação conjugada com outras práticas performativas não musicais, de actores, pintores, videastas, e.o. Nestes *happenings*, ou eventos performativos (sobretudo nos anos 80), recorriam frequentemente    surpresa e    ironia como estratégias de resistência e de criação de situações não convencionais ao que consideravam ser um estado de espírito conformado no meio cultural português. Altamente profícuo em termos de edição discográfica (mais de 30 títulos editados), é o grupo mais reconhecido como representante de uma «vanguarda» musical que procura articular o material sonoro, o fonograma enquanto objecto est  tico (capas realizadas pelo pintor António Palolo, ou utilizando materiais e técnicas gráficas inusitadas)

e a criação musical no âmbito do «*rock experimental*», «música ambiental», *música electroacústica, «música mimética», «*jazz-off*», «música minimal», «concretismo», etc., conceitos que apresentam, definem e desenvolvem nos textos (muitos deles com cariz pedagógico) que acompanham os fonogramas.

Obra musical: **Música para instalação:** *Eno to La Monte* (1984); IV Bienal de Cerveira; *EBRAC*, José Nuno da Câmara Pereira (1986) [Prémio AICA]; *P  riplo I* (1986); Porto, inauguração da Casa de Serralves [com António Palolo]. **Música para performance:** [várias composi   es para *performances* de Silvestre Pestana] (1979-1992); [várias composi   es para *performances* de João de Avila] (1980 e 1989); [várias composi   es para *performances* de Manoel Barbosa] (1984-1992). **Música para poesia:** [várias composi   es] (E. M. de Melo e Castro) (1972-1993); *X musatonias para 10 poetas portugueses* (1983); Lisboa, Centro de Arte Moderna-FCG, 1983. **Música para vídeo:** [várias composições para vídeos de António Palolo] (1983-1992); *Halley* (1985); *Cyberpunk* (1992).

Discografia: (1982) *Ctu Telectu*. EMI-VC [LP]; (1984) *Performance*. 3 Macacos [LP]; (1985) *Rosa-Cruz-Live Gulbenkian*. s.e. [LP]; (1985) *Telefone: Live Moscovo*. 3 Macacos [LP]; (1986) *Halley*. Centro Nacional de Cultura-Altamira [LP] [inclui serigrafia original de Palolo]; (1988) *Camerata Elettronica*. AMRO [2 LP]; (1989) *Ben Johnson*. DAT [LP]; (1989) *Live at the Knitting Factory — New York City*. MC [LP]; Telectu; Sarbib, Jean (1989) *Encounters II*. MCAN; (1990) *Digital Bui  a*. Tragic Figures [LP]; Telectu; Sharp, Elliott (1991) *Evil Metal*. Area Total; (1993) *Belzebu / Off Off*. ANA/CLich   — 3 Macacos [reed. dos LP *Belzebu* (1983) e *Off Off* (1984)]; (1993) *Theremin Tao*. ANA; (1994) *Biombos*. China Records; Telectu; Cutler, Chris; Berrocal, Jac (1995) *Telectu / Cutler / Berrocal*. Fábrica dos Sons-MOV; Telectu; Berrocal, Jac (1996) *   Lagard  re*. NUM; (1997) *Leonardo Innternet*. STR; Telectu; Sclavis, Louis; Berrocal, Jac (1999) *Jazz Off Multim  dia*. ANA; (2000) *Solo*. Baucau Records.

PEDRO FÉLIX

TERESA Moreira de Oliveira, **Dina** (n. Avintes ou Oliveira do Douro, Vila Nova de Gaia, 24. Nov. 1902; m. ?Lisboa, ?1985). Cantora de *teatro de revista. Em 1930 foi seleccionada por Leitão de Barros, de entre 400 candidatas, para protagonista do primeiro filme sonoro português, *A Severa* (1931) — baseado no afamado romance, e depois peça, de Júlio Dantas e *opereta homónima de André Brun —, em concurso organizado pelo *Diário de Lisboa* e Sociedade Universal de Superfilmes. Pretendia-se «uma voz harmoniosa», «embora não grande», «ouvido musical», «tipo português» para um filme «de sugestão tradicional» (regulamento do concurso in Cinemateca 1983). O sucesso do filme (200 000 espectadores em 1931, em Lisboa) foi confirmado no estrangeiro (Brasil, África e comunidades portuguesas nos EUA). Sempre a acompanhar a estreia do filme eram editados discos e partituras nos diferentes países. O êxito anterior da peça e da opereta, aliado à novidade tecnológica e à dimensão da produção cinematográfica, foram as principais razões do sucesso do filme, e, consequentemente, dos fados interpretados por Dina Teresa, Mariana Alves e Paradela de *Oliveira (também actores no filme), gravados em Paris, aquando da rodagem de partes do filme que implicavam a captação de som. Os fados foram compostos por Frederico de *Freitas com letra de Júlio Dantas. Tendo-se estreado no Porto, aos 14 anos, na revista *O Trunfo É Paus...* (Teatro Nacional do Porto, posteriormente Rivoli), a cantora regressou aos palcos a seguir à estreia do filme (primeiros anos da década de 30), actuando em inúmeras revistas, operetas e comédias musicais (*Jigajoga, Ai-ló, O Boa Nova, Vida Airada, Brasileiro Pancrácio, Mexilhão, Areias de Portugal, O Timpanas, O Pagode, Santo António, Cigarro Forte*, e.o.), havendo em quase todos os papéis desempenhados ecos da Severa do filme (uma Severa morena, forte, com cabelo preto ondulado). Em certa medida, foi nesse papel que se apresentou na inauguração do Retiro da Severa a 6 Ago. 1933. Aproveitando a visibilidade do filme, o empresário de São Paulo, Francisco Serrador, contratou-a para actuar no Brasil em 1933, estada que durou três meses, tendo sido acompanhada por José de Oliveira Cosme (*guitarra). No seu regresso não conseguiu qualquer contrato, o que também impediu que alcançasse uma carreira autónoma à imagem construída pelo filme. Ainda assim, voltou a surgir fugazmente num outro filme de L. Barros *O Trevo de Quatro Folhas* (1939), tendo-se posteriormente radicado no Brasil. São conhecidas três sessões de gravação. A primeira (1927-1929) foi realizada em Lisboa e editada pela Parlophone (série B 3300), sob o nome de Dina Moreira, onde

surge acompanhada por Paulo de *Sá (guitarra) e violista não identificado, ou por piano e *viola. A segunda sessão de gravação, utilizando o nome artístico de Dina Tereza, teve lugar em Paris, em 1931, acompanhada por um conjunto constituído por guitarra, viola e *coro. A terceira sessão ocorreu em Lisboa, em 1931-1932, com Maria Isabel, acompanhadas por guitarra, viola ou orquestra, tendo sido editada pela His Master's Voice (série EQ), reeditada no Brasil pela Victor e em Portugal pela Grande Bazar do Porto, Lda. Reinaldo *Varela e José Manuel Coelho dedicaram-lhe um programa televisivo: *Chorai, Fadistas, Chorai!* (RTP-Brasil, 1981). Dina Teresa foi a primeira «vedeta» do *cinema sonoro português, tendo alargado a sua actividade aos diferentes meios da altura (cinema, teatro e registo sonoro), mas que, pelo contexto incipiente da indústria cultural e pelas limitações que lhe terão sido impostas pelos seus pares, não conseguiu levar a sua carreira para além do próprio filme que a celebrou.

Bibliografia: Cinemateca Portuguesa (1983) *Dina Teresa: A Severa: 50 anos de cinema sonoro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Ribeiro, M. Félix (1983) *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Discografia: Moreira, Dina (c. 1927-1929) *Fado dos Cúmes / Não Me Digas Que Me Queres*. PARL-Odeon [78 rpm]; Moreira, Dina (c. 1927-1929) *Fado Cristal-Cicatrices*. PARL-Odeon [78 rpm]; Teresa, Dina (1931) *Novo Fado da Severa (do Fonofilm «A Severa»)* / *Velho Fado da Severa*. Gramophone Company [78 rpm]; Teresa, Dina (1931) *Vira*. HMV [78 rpm]; Teresa, Dina (1931-1932) *Canção da Severa — Revista «Ai-lo» / Na Taberna — Fado da Espera de Toiros*. HMV [78 rpm]; Teresa, Dina (1931-1932) *Garoto / Feira de Alcântara*. HMV [78 rpm]; Teresa, Dina (1931-1932) *A Rainha das Costureiras / Cavaquinho — Revista «Canto da Cigarra»*. HMV [78 rpm]; Teresa, Dina (1931-1932) *Velho Fado da Severa*. HMV-Victor [78 rpm]; Vernon, Paul (compil.) (1998) *A History of the Portuguese Fado*. Aldershot: Ashgate.

Filmografia: Barros, Leitão de (1931) *A Severa*. 35 mm, pb, sonoro; Barros, Leitão de (1939) *A Varanda dos Rouxinóis*. 35 mm, pb, sonoro.

PEDRO FÉLIX

TERNO. Designação dada a uma organização vocal polifónica a quatro ou cinco vozes, que se utiliza para a interpretação da *música religiosa em toda a região do Minho, e aos grupos que a executam. De acordo com Gonçalo *Sampaio, os ternos são grupos organizados constituídos por seis mulheres (sendo duas responsáveis pela melodia e as outras pela harmonia que se vai introduzindo em patamares). Quando estes grupos interpretam música profana adquirem a designação de «lote». Os termos que designam as vozes variam muito ao longo de toda a região mas a sua organização é semelhante. A melodia está a cargo dos «baixos» que iniciam o canto. A seguir entra o «meio», ou «cima», à distância de uma terceira

ra ou quarta superior ao «baixo». Segue-se o «guincho» («desencontro», «fora» ou «contra»), uma quinta ou sexta acima do «baixo», e depois o «sobreguincho» («fim», «grito» ou «fino»), habitualmente na última frase de cada estrofe, uma oitava superior aos «baixos». Em alguns casos é introduzido o «baixão», num registo mais grave do que os baixos. Apesar do seu pendor quase exclusivamente religioso, as «modas de terno», assim chamadas, podiam também ser cantadas durante o trabalho, normalmente no período da Quaresma, quando o canto profano estava interdito. A partir da década de 60 do séc. xx, o repertório e a prática interpretativa acima descritos caíram em desuso.

Bibliografia: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL; Sampaio, Gonçalo (1986) *Cancioneiro minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

Discografia: Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1998/1968) *Música Regional Portuguesa: Vol. 1: Minho*. PSOM [CD/LP]; Sardinha, José Alberto; Reino, Victor (1982) *Recolhas Musicais de Tradição Oral Portuguesa: Vol. 1*. Lisboa: Contralto [LP].

SUSANA SARDO

THE GIFT. Grupo musical fundado em Alcobaça em 1994 por Nuno Gonçalves (compositor, produtor musical e instrumentos de tecla), John Gonçalves (baixo eléctrico e instrumentos de tecla), Miguel Ribeiro (guitarra eléctrica e baixo eléctrico) e Sónia Tavares (voz). Desde o início da sua actividade, o grupo manteve uma intensa agenda de concertos, destacando-se a *tournee* organizada pelo Instituto Português da Juventude em 1996, o que permitiu a actuação em vários auditórios no país e a digressão de apresentação do primeiro fonograma *Digital Atmosphere*, no ano seguinte. Este registo, sem edição comercial e gravado na casa dos músicos, era composto por seis canções e por um bloco multimédia que incluía entrevistas e vídeos do grupo. O timbre grave de S. Tavares assumiu-se como um dos traços mais distintivos do grupo. Estes eventos, aliados ao apoio e reconhecimento dos *media* e à fidelização do público, conduziram à criação da sua própria editora (La Folie Records), em resposta ao desinteresse por parte das editoras nacionais. Ainda neste contexto, o grupo alcançou maior notoriedade na Digital Atmosphere Tour, tendo actuado em c. 30 espaços, finda a qual editou um registo em vídeo com os espectáculos ocorridos no *Centro Cultural de Belém (CCB) e no Cine-Teatro de Alcobaça. Em Nov. 98, editou o álbum de originais *Vinyl*, cujas principais características se centraram por um lado na gravação sem recurso a uma editora, e por outro lado na combinação de instrumentos associados à *música erudita (violino, violoncelo, trompete, saxofone, e.o.) com as novas tecnologias (*samples*, sintetizadores e caixas de ritmos). As suas influências musi-

cais incluem a *música de dança, designadamente os intérpretes do estilo *trip-hop* do início dos anos 90 como Portishead, Massive Attack e Tricky, e grupos portugueses como *Madredeus, e.o. As letras, escritas em inglês por S. Tavares e N. Gonçalves, surgem como recurso estilístico, demonstrando igualmente o interesse pela internacionalização da sua actividade. O grupo escreveu também textos em português, mas apenas quando estes melhor se adaptavam à melodia. As temáticas são fundamentalmente autobiográficas, abordando igualmente aspectos da vida quotidiana. A componente cénica e visual é um dos aspectos centrais do grupo, privilegiando a sua associação aos elementos musicais, tanto na performance como na concepção gráfica dos fonogramas. Entre as suas inúmeras actuações (mais de 80 durante a Vinyl Tour) destacam-se em Portugal as realizadas no Grande Auditório do CCB, na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, no *Coliseu dos Recreios de Lisboa e no *Coliseu do Porto; em Paris na Sala La Cigalle; em Cannes na Feira Internacional de Música MIDEM2000 e na Alemanha na Expo 2000. No seu repertório até ao final do séc. xx, destacou-se a canção *Ok, Do You Want Something Simple?*, cujo sucesso e adesão do público granjeou ao grupo vários prémios e a venda de mais de 20 000 fonogramas, um êxito pouco usual para um álbum gravado e editado sem o suporte de editoras discográficas.

Discografia: (1997) *Digital Atmosphere*. The Gift; (1998) *Vinyl*. The Gift.

ANA FILIPA CARVALHO E GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

TIMOR EM PORTUGAL, MÚSICA DE. A prática musical da comunidade timorense em Portugal teve início em 1976, na sequência de um doloroso processo migratório, originado pela guerra civil e subsequente invasão indonésia em 1975. A maioria da comunidade timorense (c. 2500 indivíduos em finais de 1999) reside na Área Metropolitana de Lisboa (Laveiras, Amadora, Forte da Casa, Setúbal), manifestando um grande dinamismo, no sentido da criação e organização de grupos musicais. Destes, sobressaem três agrupamentos que têm mantido a sua actividade em território português: *Tata Mai Lau, *Tasi Feto Tasi Mane e Kadalak. Com a realização da Expo 98 em Lisboa, e com o destaque dado à cultura timorense neste certame, verificou-se um aumento no número de grupos musicais. Estes desenvolveram, por altura do referendo sobre a independência (1999), uma intensa actividade de actuações, em resposta às constantes solicitações de instituições públicas e privadas portuguesas. A música foi o veículo por excelência para a preservação da identidade e tradição timorenses, contribuindo para a visibilidade da comunidade.

de refugiada e da sua luta pela autodeterminação. A sua prática reflecte diversos aspectos progressivamente visíveis ao longo das últimas décadas. Destes, realçam-se a inconstância no fluxo migratório, a deslocação de muitos elementos da comunidade para outros destinos (nomeadamente para a Austrália), a origem territorial e sociocultural dos imigrantes, o empenhamento político da comunidade e também o desejo de integração social na comunidade portuguesa. O repertório executado pelos grupos timorenses em Portugal abrange diferentes géneros musicais, reflectindo a postura dos grupos face à sua própria cultura, e também a idade dos seus elementos e respectiva vivência cultural. Destacam-se quatro géneros bem definidos: *tebe*, *tebedai*, «dança» e «canção». Baseiam-se numa tradição oral, transmitida pelos mais velhos que viveram em Timor, ou aprendida através de cassetes áudio enviadas de Timor ou da Austrália. Na década de 90, começaram a surgir também originais compostos por timorenses na diáspora. O *tebe*, palavra que em tétum literalmente significa «dançar», é um género executado em todas as casas de Timor ou a anoitecer, em festas de carácter animista (*Estilu*), durante a época das colheitas ou ainda na abertura de uma casa sagrada (*Uma lulik*). É uma dança em roda ou meia-lua, composta por uma melodia sem acompanhamento instrumental. Também uma dança, o *tebedai* é comum a toda a ilha de Timor, embora com variações consoante a zona onde é executado. É um género com uma componente exclusivamente rítmica, onde os elementos femininos tocam os *babadok* e os *dadir* com ou sem movimentos corporais. É composto geralmente por dois motivos rítmicos, repetidos alternadamente tantas vezes quanto o desejado. Por vezes, o *tebedai* feminino é acompanhado pelo *bidu* masculino, realizado por um ou mais homens, que se movem livremente à frente, ao lado ou atrás das mulheres, erguendo a espada e emitindo gritos guerreiros. No género «dança», a melodia é acompanhada pelas *violões dentro dos parâmetros de harmonia tonal, o que reflecte o processo de assimilação da tradição musical ocidental. É um género mais recente, que se foi difundindo pelo território e foi sendo adaptado para exprimir sobretudo actividades do quotidiano, como p.ex., a debulha do arroz ou a apanha do camarão. Finalmente, a «canção» deve ser entendida como uma melodia com acompanhamento instrumental. Esta classificação incorpora em Portugal três tipos diferentes de performances. Por um lado, é atribuída às canções populares executadas em Timor, já com influências ocidentais. Por outro, designa as canções tradicionais, que consistem em melodias tradicionais executadas

pelo povo timorense, que não são dançadas. Por último, esta denominação é também aplicada às melodias originais acompanhadas, compostas por timorenses com textos originais em tétum ou português, ou a melodias ocidentais a que foi adaptado um texto em tétum. A temática dos poemas aborda, sobretudo, a situação política e o apoio à independência de Timor. A música tornou-se um símbolo emblemático da luta de um povo. O repertório, até então desconhecido e vagamente citado (mesmo entre muitos timorenses), sofreu uma dinamização fora do seu contexto e actores originais que lhe conferiu a denominação de «música timorense».

MARIA MANUEL SILVA

TINHORÃO, José Ramos (n. Santos, São Paulo, Brasil, 7 Fev. 1928). Investigador e jornalista brasileiro. Adoptou como apelido a alcunha atribuída por colegas jornalistas. Licenciado na Universidade do Rio de Janeiro em Direito e Jornalismo (1953), iniciou a sua vida profissional no *Diário Carioca* (1953-1958) e no *Jornal do Brasil* (1958-1963), onde escreveu sobre música popular, numa altura em que a produção literária sobre este domínio era escassa, actividade que continuou até à sua demissão por motivos políticos (1964), tendo-se desde então dedicado à escrita de ensaios. Tem trabalhado sobre música e cultura popular brasileira (samba, bossa nova, tropicalismo, *Carnaval, literatura, etc.), procurando desconstruir alguns dos mitos ligados às origens de algumas práticas musicais brasileiras. Por proposta da Editorial Caminho, e na sequência de um debate na RTP sobre as origens do *fado (1993), realizou investigação histórica em torno desse género, defendendo a sua proveniência de uma dança brasileira. Segundo J. R. Tinhorão, o fado no contexto português seria um prolongamento da componente musical de géneros dançados como o *lundum* e o próprio fado (dança brasileira). Surgido em meados do séc. XIX, resultou de «um intercâmbio cultural espontâneo», considerado por J. R. Tinhorão «um dos mais interessantes fenómenos da história cultural» (1994: 10), sendo o «negro» o elemento difusor de práticas culturais expressivas e a mestiçagem o seu processo central. Inicialmente performado pelas classes baixas de Lisboa e pelos negros, o fado viria a ser apropriado pelas classes burguesas até que, na viragem do séc. XIX para o séc. XX, se tornou um produto da «indústria do lazer urbano» (Id.: 110) e, mais tarde, canção nacional. Abordou, ainda que sucintamente, as indústrias culturais no contexto português (com alusões ao *teatro de revista, *rádio, empresários, *orquestras ligeiras, etc.). O acervo de materiais recolhidos, um dos mais importantes do

Brasil, está depositado no Instituto Moreira Salles (São Paulo), em processo de digitalização. Deste acervo destacam-se c. 6000 fonogramas que representam a história da gravação do som naquele país (desde 1906) e a documentação escrita referente aos negros em Portugal (desde o séc. XVIII).

Obra literária: (1969) *O samba agora vai... A farsa da música no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores; (1988) *Os negros em Portugal: Uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho; (1990) *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho; (1991) *Pequena história da música popular brasileira: Da modinha à lambada*. Petrópolis: Editora Vozes; (1994) *Fado: Dança do Brasil, cantar de Lisboa: O fim de um mito*. Lisboa: Caminho; (1997) *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho.

PEDRO FÉLIX

TINOP (João Pinto Ribeiro de Carvalho) (n. Lisboa, 2 Jan. 1858; m. Lisboa, 20 Out. 1936). Jornalista e investigador. **1. Geral. 2. Obra sobre o fado.**

1. Geral. Diplomado com o então Curso Superior de Letras, enveredou pela actividade jornalística, tendo-se evidenciado pelas suas crónicas de carácter histórico-satírico. Colaborou com vários jornais (*Nova Luta, Jornal da Noite*) e revistas (*Os Serões, Ilustração Portuguesa*), tendo, em 1893, integrado o corpo redactorial do *Correio da Manhã*. Em 1909 abandonou a actividade jornalística. Levou a cabo pesquisas sobre diversas facetas das sociedades lisboeta e portuense, apoiando-se em *arquivos e publicações periódicas, e partindo da análise de pequenos factos e acontecimentos. Este trabalho está patente nas obras que publicou, bem como nos escritos que constam do seu espólio, ainda por inventariar, depositado no Gabinete de Estudos Olisiponenses. Foi membro da Sociedade Olisiponense e membro fundador do grupo Amigos de Lisboa. Das suas obras destacam-se *Lisboa de outros tempos* (1898 e 1899) e *História do fado* (1903).

2. Obra sobre o fado. Pinto de Carvalho, que já demonstrara um vasto conhecimento da história e da cultura popular da capital na sua obra *Lisboa de outros tempos*, traça na *História do fado* o percurso histórico do género baseando-se na consulta sistemática da imprensa periódica e da literatura oitocentista, bem como num trabalho de campo junto dos próprios protagonistas mais velhos dos círculos fadistas nos bairros populares lisboetas. Recuando como matriz inicial à modinha, ao *lundum* e ao repertório de salão para *viola e *guitarra portuguesa do início do séc. XIX, acompanha depois as primeiras manifestações documentadas da prática do *fado em Lisboa, nas décadas de 30 e 40 do séc. XIX, e a partir daí traça, tanto quanto possível, retratos individuais dos principais cantadores e guitarristas de cada geração. Para isso coligiu resenhas biográficas e

recolheu os poemas mais emblemáticos do repertório de cada fadista referido, e em relação às figuras de menor relevo agrupa-as, sem particular detalhe personalizado, em grandes listas para cada subperíodo. Procurou ainda descrever os espaços e itinerários de uma verdadeira «geografia» do fado na cidade, e retratar os tipos humanos característicos da sua prática. Menos sistemático na sua visão do género do que Alberto *Pimentel e mais interessado do que este na acumulação de uma multiplicidade de episódios de carácter pitoresco e anedótico, em relação aos quais se sente por vezes alguma falta de distanciamento crítico, Pinto de Carvalho preserva, contudo, um acervo de informação precioso, muita da qual transmitida oralmente ao autor pelas próprias figuras que viveram a história das primeiras décadas do desenvolvimento do fado. A sua obra constitui, por isso mesmo, uma fonte única e insubstituível para o conhecimento do respectivo processo de constituição, enraizamento e mudança deste género até ao início do séc. XX.

Obra literária: (1898) *Lisboa de outros tempos: Vol. 1: Figuras e scenas antigas*. Lisboa: Livr. Antonio Maria Pereira; (1899) *Lisboa de outros tempos: Vol. 2: Os cafés*. Lisboa: Livr. Antonio Maria Pereira; (1992/1903) *História do fado*. Lisboa: Dom Quixote.

Bibliografia: Dias, Marina Tavares (1988) *Lisboa desaparecida*. Lisboa: Quimera; Gama, Elizabete (1994) *Relatório de estágio da CML — Técnica Superior de História* [não editado]; Mesquita, Maria Antónia Oliveira Martins (1986), «Lembrando “Tinop”», *Olisipo* 149: 123-133; Nery, Rui Vieira (2004) *Para uma história do fado*. s.l.: Público, Comunicação Social, SA-Corda Seca, Edições de Arte, SA; s.a. (1936) «Tinop», *Diário da manhã*. (21 Out.).

LEONOR LOSA (1) E RUI VIEIRA NERY (2)

TITINA (Albertina Alice dos Santos Rodrigues Oliveira de Almeida) (n. ilha de São Vicente, Cabo Verde, 27 Nov. 1947). Cantora cabo-verdiana radicada em Portugal desde 1962. Em 1959 estreou-se publicamente nos espectáculos de «teatro de variedades» do Grémio Sportivo de Castilho, em São Vicente, interpretando canções popularizadas por Ângela Maria e Maísa Matarazzo, duas cantoras brasileiras da sua preferência. Ainda adolescente, actuou na Rádio Clube Mindelo e na Rádio Barlavento, gravando *mornas e *coladeiras populares, de *B. Leza e de Frank Cavaquinho, que tiveram uma grande divulgação radiofónica em *Cabo Verde. Dando voz a novas composições de F. Cavaquinho, liderou a renovação que a coladeira sofreu no arquipélago durante toda a década de 60. Em 1962, a convite do então ministro do Ultramar, Adriano Moreira, integrou um grupo de músicos da ilha do Sal e de São Vicente (Celso Estrela, Luís *Rendall, Agostinho Moraes Fortes, Taninho Évora) que efectuou uma digressão por diversas cidades da metrópole. Entre 1962 e 1966 gravou quatro EP para a editora *Rádio Triunfo (etiqueta



Titina e Armando Tito. Associação Cabo-Verdiana de Lisboa, 1992. Fotografia cedida por Moacyr Rodrigues.

Alvorada). Fez então uma paragem de dez anos na sua carreira, retomando-a em 1976, quando se juntou a uma numerosa comunidade de músicos cabo-verdianos sediados em Lisboa, que actuavam no restaurante e discoteca do cantor *Bana, o Monte Cara. Em 1988 gravou *Titina Canta B. Leza*, homenagem a um dos mais relevantes compositores e poetas de Cabo Verde e que conheceu durante a infância. A promoção desse disco levou-a a realizar concertos em diversos países da Europa e nos EUA. As duas fases da carreira da cantora são marcadas por diferenças na escolha de repertório e no estilo interpretativo. Nas gravações de coladeiras dos anos 60 tinha um estilo declamatório, facilitando a projecção do conteúdo satírico das letras. Durante os anos 80 e 90, período em que interpretou quase exclusivamente mornas, utilizou um estilo mais dramático, característico desse género, prolongando as sílabas das palavras através do recurso ao *vibrato* e *portamento*.

Discografia: Conjunto Cabo Verde (1962) *Conjunto de Cabo Verde: Faze'mperte. Samcente. Intentaçon de Carnaval. Junior.* ALV-RT [EP]; Conjunto Cabo Verde (1962) *Conjunto de Cabo Verde: Folclore de Cabo Verde. Minduca. Cinturão tem Mel. Estanhadinha. Doutor Albertino.* RAPS [EP]; (1965) *Titina, Mornas. Finta. Distino di Home. Mama Na Bôde. Tanha.* ALV-RT [EP]; (1966) *Titina, Acompanhada pelo Conjunto de Marino Silva: Aviadora. Funha. Firvura. Sabine Largame.* ALV-RT [EP]; (1979) *Titina: Sodade di Bô. Menininha d'Salamansa. 'N ca Tem Ninguém. Tchutchinha.* DMC; (1988) *Música de Cabo Verde: Titina Canta B. Leza.* Discos Porto Grande/Ed. Aut. [LP].

RUI CIDRA

TITO, Armando António Boaventura (n. ilha de São Vicente, Cabo Verde, 18 Jul. 1944). Intérprete (*viola, *cavaquinho, *banjo e violino) cabo-

-verdiano radicado em Portugal desde 1969. Aprendeu banjo, cavaquinho e viola durante a infância. Estreou-se publicamente aos oito anos no restaurante de D. Apolónia, em São Vicente, como violista acompanhante de cantores, entre os quais se contava Cesária Évora. Tocou nos grupos Los Gatos Bravos e Ritmos Cabo-Verdianos. Em 1969 integrou o grupo *Voz de Cabo Verde, em Lisboa. Permaneceu no agrupamento 14 anos, participando em c. 25 fonogramas. Fundou e foi líder dos agrupamentos So Sabe (1982) e Cabo Verde Show, Lisboa (1987). Acompanhou o violinista António Travadinha nas suas gravações e actuações em Portugal, nomeadamente no *Hot Clube de Portugal e no *Festival de

Vilar de Mouros (1982), bem como Luís *Rendall no fonograma *Loucura pelo Violão* (1988). Entre 1993 e 1997 acompanhou Cesária Évora. Gravou com *Bana, L. Rendall, Celina *Pereira, Fernando *Quejas e *Titina. Reconhecido como um dos principais solistas de viola da música popular de *Cabo Verde, o seu contributo reside numa grande capacidade de improvisação e de exploração melódica das *coladeiras, das mazurcas, das *mornas ou de géneros da música popular latino-americana, difundidos no arquipélago durante os anos da sua juventude (cumbia, merengue, e.o.).

Discografia: Pereira, Celina (1979/1976) *Celina Pereira.* DMC [EP]; Firmino, Ana (1979) *Carta di Nha Cretcheu.* Kola [LP]; Travadinha, Antoninho (1992/1986) *Musique du Monde: Travadinha, Le Violon du Cap Vert.* Buda Records; Pereira, Celina (1986/1987) *Força di Cretcheu.* Ed. Celina Pereira; Titina (1988) *Música de Cabo Verde: Titina Canta B. Leza.* Discos Porto Grande [LP]; Évora, Cesária (1992) *Miss Perfumado.* LUS/BMG; Pereira, Celina (1994/1992) *Celina Pereira: Nós Tradição.* LUS/MOV-Sonovox; AAVV (1993) *Cap-Vert, le Piano-Bar de Mindelo. Cape Vert, the Piano of Mindelo.* Buda Records; Alice, Maria (1998) *D'zemcontre;* Pereira, Celina (1998) *Estória Estória... no Arquipélago das Maravilhas (Vol. 1): Celina Pereira.* Ed. Celina Pereira; Quejas, Fernando (1998) *Corredor de Fundo: Câ no Dexâ nós Morna Môrrê.* Ed. Aut.

RUI CIDRA

TOADA. Designação de melodia vocal. A aceção primeira da palavra refere-se justamente ao tom ou ao som da *canção, isto é, à parte que deve ser «entoada». Porém, na linguagem corrente, sempre que a palavra «toada» é utilizada como sinónimo de «melodia», refere-se a uma entoação bastante repetitiva, melismática, balanceada e lenta, de carácter modal e muito

associada a cantos de trabalho ou religiosos. Por vezes utiliza-se mesmo a designação de «toadilha» quando a fórmula melódica é muito simples e curta ou quando se confunde com a fala. Por exemplo, muitos *aboios são designados por «toadilhas de aboiar». As palavras «*cantilena» ou «*lengalenga» podem também ser utilizadas como sinónimo de toada. Ver também: Música tradicional.

SUSANA SARDO

TOMÁS, Pedro Fernandes (n. Figueira da Foz, 30 Abr. 1853; m. Figueira da Foz, 4 Ago. 1927). Professor, etnógrafo e jornalista. Filho de um escrivão de direito, João Pedro Fernandes Tomás Pipa, ingressou no *seminário e frequentou o liceu em Coimbra, sem contudo terminar qualquer curso superior. Iniciou a sua carreira profissional na função pública, primeiro como secretário dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta (1880) e depois como fiscal do governo (1889). Porém, foram o seu lado de pedagogo e as suas invulgares qualidades como didacta que o projectaram profissionalmente, tendo ficado conhecido no meio figueirense por «mes-tre Pedro». Iniciou aos 23 anos a sua carreira de professor no Ensino Livre e em 1893 foi nomeado professor de Francês na Escola Industrial Dr. Bernardino Machado, na Figueira da Foz. Foi ainda regente das cadeiras de Português, História e Geografia na mesma escola, tendo assumido o cargo de director em 1910. Simultaneamente desenvolveu uma intensa actividade de pesquisa histórica, etnográfica e de jornalismo. Foi um dos fundadores e director da *Gazeta da Figueira* e do *Comércio da Figueira*, tendo igualmente colaborado noutros periódicos locais como *Correspondência da Figueira*, *Correio da Figueira* e *O 8 de Maio*. Foi director da *Revista Figueira* do grupo Studium e fundador da Sociedade Arqueológica da Figueira, em cujo boletim publicou diversos estudos. Como bibliófilo, fundou a Biblioteca Municipal da Figueira da Foz, que detém o seu nome, tendo sido o seu primeiro conservador. A tendência que sempre demonstrou para os estudos humanísticos revelou-se fundamentalmente nos domínios da arqueologia, da epigrafia, da história e, sobretudo, da etnografia. Neste último caso é interessante notar a particular atenção que deu aos estudos sobre *música tradicional, visto que ele próprio era músico amador, tendo participado em diversas *orquestras locais. Dedicou-se especialmente ao estudo da «canção popular portuguesa», sobre a qual desenvolveu um intenso trabalho de recolha na região das Beiras, publicando em seguida os textos das *canções e as transcrições, em alguns casos, com *arranjos para piano. As obras que editou neste domínio destacam-se também pelas notas que acrescentou a

alguns dos espécimes transcritos e pelas introduções ou prefácios a cargo de António *Arroio, em dois casos, e José Leite de *Vasconcelos noutro. Com efeito, o estreito relacionamento que mantinha com alguns dos intelectuais mais destacados de então e que herdara dos seus tempos de Coimbra terão contribuído decisivamente para a manutenção de um nível de erudição francamente invulgar, que se reflecte na extensa lista de trabalhos que publicou e na preocupação que neles demonstra em termos de rigor de informação e de actualidade teórica. No domínio da *música erudita conta-se um artigo publicado na revista *Vida Musical* sobre Duarte Lobo. No último ano de vida preparava a edição da obra *Canções populares portuguesas: Do século XVIII à actualidade*. A cegueira progressiva impediu-o de terminar o trabalho, que foi posteriormente revisto por Salinas Calado, um erudito figueirense seu amigo, e editado postumamente pela Imprensa da Universidade de Coimbra. Era republicano e maçom, tendo sido um dos fundadores da loja figueirense Evolução.

Obra literária: (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 José Leite de Vasconcelos]; (1913) *Velhas canções e romances populares portugueses*. Coimbra: F. França Amado [introdução de António Arroio]; (1919) *Cantares do povo: poesia e música*. Coimbra: F. França Amado [pref. de António Arroio]; (1930?) *Canções portuguesas do século XVIII à actualidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

SUSANA SARDO

TONICHA (Antónia de Jesus Montes) (Beja, 8 Mar. 1946). Cantora. Uma das principais intérpretes e divulgadoras do *folclore e da *música popular portuguesa, em Portugal e no estrangeiro, tendo sido particularmente mediatizada entre meados da década de 60 e meados dos anos 80. Começou a cantar durante a infância em contextos informais (festas de família e *associações recreativas). Em 1961, fixou-se em Lisboa, onde, após aulas de canto com Corina *Freire, ingressou no Centro de Preparação de Artistas da Rádio da Emissora Nacional, tendo passado a colaborar em programas de estúdio (*rádio e televisão) e, com grande frequência, nos *Serões para Trabalhadores. Em 1964 gravou o seu primeiro fonograma e iniciou a participação em vários *festivais, destacando-se o Festival da Canção da Figueira da Foz de 1966 organizado pela Emissora Nacional, no qual obteve o 1.º lugar com a interpretação da canção *Boca de amora*, o mesmo sucedendo no ano seguinte com *Tua canção, avozinha*. A transmissão televisiva deste evento e a participação no filme *Sarilhos de Fraldas* (1966), com António *Calvário e Madalena *Iglésias, contribuíram de forma decisiva para a sua po-



Tonicha. Serviço Museológico e Documental da RTP.

pularidade, reforçada com o 2.º lugar no *Festival RTP da Canção (FRTPC) de 1968, num período em que este se constituía como o evento musical de maior relevância no país. As digressões que, até final da década de 60, efectuou junto das comunidades migrantes (França, Holanda, Venezuela, África do Sul, Roménia, e.o.) onde o folclore era valorizado foram determinantes na orientação da sua carreira musical, que construiu em colaboração com João Viegas, seu marido, na altura responsável pelos programas de folclore da RTP. *Senhora do Almortão*, *Pezinho do Pico*, *Resineiro* e *Vira dos malmequeres*, incluídos no fonograma *Folclore de Portugal* (RCA, 1970), constituíram os seus maiores êxitos deste período. Em 1971 venceu o FRTPC com a canção *Menina* (let. Ary dos *Santos; mús. Nuno Nazareth *Fernandes) e obteve o 9.º lugar no Festival da Eurovisão (Dublim). A canção foi posteriormente editada em várias línguas, no estrangeiro. Participou novamente neste certame em 1976 e 1978. Ainda em 1971 participou em vários festivais internacionais: Festival do Rio de Janeiro (Brasil), onde recebeu o

prémio especial da crítica, nas Olimpíadas da Canção em Atenas (Grécia), onde se classificou em 4.º lugar, e no Festival de Split (Jugoslávia), merecendo o prémio de interpretação. Entre 1968 e 1975, o seu repertório incluiu também canções de vários compositores e autores de letra como José *Cid, N. Nazareth Fernandes, José *Niza, Patxi Andion, Jorge *Palma e, principalmente, Ary dos Santos, na criação e adaptação de letras (p.ex.: *Batatinhas*, *Senhor Padre Valentim*, *Vira do vinho*). Fundou a editora discográfica Discófilo (1974-1975), pela qual editou cinco fonogramas, dois dos quais de poesia declamada por Ary dos Santos. Em 1978 as canções *Zumba na caneca* e *És tu o Zé que fumas* constituíram os maiores êxitos da sua carreira. Além da sua carreira musical, foi proprietária do restaurante, Pátio do Almeirim (fundado em 1987), onde se apresentaram vários cantores como Manuel de *Almeida, Fernando Machado *Soares, e.o. Ao longo do seu percurso interpretou mais de 600 canções e gravou mais de 150 fonogramas. Enquanto intérprete salienta-se a capacidade de adaptação a vários estilos musicais, além de uma clareza e cuidado na interpretação do texto.

Discografia: (1965) *Luar para Esta Noite*. RCA-Victor/TEL [EP]; (1967) *Boca de Amora*. RCA-Victor/TEL [EP]; (1967) *A Tua Canção Avozinha*. RCA-Victor/TEL [EP]; (1968) *Fui Ter com a Madrugada*. RCA-Victor/TEL [EP]; (1968) *Tonicha Canta Composições de José Cid*. RCA-Victor/TEL [EP]; (1969) *Caminheiro, Onde Vens?* RCA-Victor/TEL [EP]; (1969) *Modas do Alentejo*. RCA-Victor/TEL [EP]; (1969) *Modas do Ribatejo*. RCA-Victor/TEL [EP]; (1970) *Folclore de Portugal*. RCA-Victor/TEL [EP]; (1971) *Os Maiores Sucessos de Tonicha — Vol. I*. RCA-Camden/TEL [LP]; (1971) *Os Maiores Sucessos de Tonicha — Vol. II*. RCA-Camden/TEL [LP]; (1971) *Menina do Alto da Serra*. ZIP [single]; (1971) *Tonicha Canta Folclore de Portugal*. RCA-Camden/TEL [EP]; (1972) *4 Canções de Patxi Andion*. MOV [EP]; Mendes, Carlos; Mendes, Duarte; Samuel; (1998/1972) *Fala do Homem Nascido*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1972) *Glória, Glória, Aleluia*. ORF/AT [single]; (1972) *Poema Pena*. ZIP [EP]; (1973) *Batatinhas*. ORF-AT [EP]; (1973) *Canções e Folclore*. Orlador [LP]; (1973) *Folclore*. ORF-AT [LP]; (1973) *A Rapariga e o Poeta*. ORF-AT [EP]; (1973) *Tonicha*. ORF-AT [LP]; AAVV (1974) *Portugal Ressuscitado*. ZIP-SST [single]; (1974) *Obrigado Soldadinho / Já Chegou a Liberdade*. ZIP-SST [single]; (1974) *O Preto no Branco / Tanto Me Faz*. ZIP-SST [single]; (1975) *Bandeira da Vitória*. S.e. [single]; (1975) *Canções de Abril*. Discófilo [LP]; (1975) *Cantigas do Meu País*. Folclore. Discófilo [LP]; (1975) *Terras de García Lorca / País Irmão*. Discófilo [single]; (1976) *Cantigas Populares*. ORF-AT [LP]; (1976) *O Menino*. PLD-PHO [single]; (1977) *Cantigas Duma Terra à Beira Mar*. PLD-PHO [LP]; (1980) *És Tu o Zé Que Fumas*. PLD-POLY [single]; (1980) *Zumba na Caneca*. PLD-POLY [single]; AAVV (1983) *20 Canções de Tozé Brito*. PLD-POLY [LP]; (1987) *Fátima, Altar do Mundo*. S.e. [LP]; (1993) *Regresso*. POLY; (1994) *Tonicha*. MOV; (1995) *Cantigas d'aquém e d'além Tejo*. POLY; (1999) *Os Inesquecíveis: História da Música Ligeira Portuguesa: Tonicha*. Planeta deAgostini.

HUGO SILVA

TOQUE. 1. Geral. 2. Toques militares. 3. Toques da tourada.

1. Geral. Refere-se ao acto de tocar, ao acto de transmitir ordens através da execução de uma melodia por um *instrumento musical, e ao timbre de um instrumento ou à constituição instrumental, como, p.ex., «toque de pandeiro e ferranholas» (Oliveira 1982). Pode também referir um repertório instrumental associado a funções específicas, como, p.ex., «toque de peditório» (Giacometti e Lopes-Graça 1981), «toque de alvorada». **2. Toques militares.** Pequeno motivo melódico utilizado para dar ordens ou indicativos a unidades e personalidades em instituições militares ou militarizadas, interpretado normalmente por um clarim. Os toques militares são também denominados «toques de ordem unida». São compostos exclusivamente por cinco notas (harmónicos 2 a 6 da série), uma vez que são tocados por instrumentos sem pistões, como o clarim. Destes, ainda hoje são identificados 32 para actos tão diversos quanto fazer continência, armar baioneta, reunir, alarme, desensarilhar arma, fazer fogo ou descansar (Ministério do Exército 1956). Os toques podem ser constituídos por uma só nota (p.ex.: sinal de execução) até um máximo de seis compassos, normalmente de 2/4 (p.ex.: avançar ou reunião). Os toques militares são utilizados frequentemente como material temático para as *marchas militares, especificamente para a *fanfarra inicial. **3. Toques da tourada.** Motivo com as mesmas características e funções dos toques militares, interpretado na *tourada pelo trompete com a designação de «chamada». Os toques da tourada, porque interpretados pelo trompete, possuem maior diversidade melódica, ainda que a sua estrutura assente sempre nas notas comuns aos toques militares. Destinados a indicar as decisões do director da corrida a todos os intervenientes do espectáculo tauromáquico, os toques da tourada são em muito menor número que os militares.

Bibliografia: Breyner, A. de Mello (1900) «O tamborileiro», *A Tradição* (II): 71-72; Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando (1981) «Toque de peditório» in *Cancioneiro popular português*. Lisboa: CL; Ministério do Exército (1956) *Regulamento para a instrução de ordem unida*. Capítulo x, Ministério do Exército, 3.ª Direcção-Geral. Lisboa: Tip. da Liga dos Combatentes da Grande Guerra; Oliveira, Ernesto Veiga de (1982) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG; Valadas, Manuel de Jesus Gentil-Homem (1900) «Peditório», *A Tradição* (II): 169.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA (1) E PAULO LAMEIRO (2-3)

TORDO, Fernando Travassos (n. Lisboa, 29 Mar. 1948). Cantor, compositor e autor de letras. Cantou pela primeira vez em público aos 9 anos integrado num *coro do Colégio Moderno, interpretando espirituais negros, uma experiência para si marcante. Autodidacta, fez a

sua aprendizagem através da audição de fonogramas. Aos 12 anos começou a aprender *viola e a cantar música *pop* italiana e anglo-americana (The Beatles, Cliff Richard, The Shadows, Marini Marino, e.o.). Em 1964 integrou o *conjunto Os Deltons, cantando e tocando guitarra eléctrica em *bailes de finalistas e *associações recreativas. Com este conjunto iniciou a sua carreira profissional, marcada num momento inicial pela tentativa de emular o estilo vocal de Cliff Richard, tendo porém a ambição de se aproximar do estilo interpretativo de Ray Charles. Em Dez. 1966 integrou, substituindo Carlos *Mendes, como vocalista principal e «guitarra-ritmo» (guitarra eléctrica com a função de acompanhamento rítmico), o conjunto *Sheiks, uma das formações com mais sucesso na época, onde permaneceu aproximadamente ano e meio. A partir de 1968 desenvolveu uma intensa e profícua colaboração com Ary dos *Santos que se prolongou por 14 anos, da qual resultaram perto de 400 composições, entre *canções (algumas das quais para *teatro de revista e para comédia musical: *Os macacões* e *O caso da mãozinha misteriosa*, ambas de 1977), música de cena (*Português, escritor*, 45 anos de idade, de Bernardo Santareno, de 1975) e música para *cinema. Algumas destas composições foram requeridas por intérpretes de *fado, especialmente Carlos do *Carmo (*Namorados da cidade*, *Fado da pouca sorte*, *Fado dos cheirinhos*) e Beatriz da *Conceição. Tordo compunha a música e Ary dos Santos trabalhava posteriormente a letra condicionando-a à melodia existente. A partir de 1982, data em que interrompeu a parceria com Ary dos Santos, passou a escrever as letras para as suas canções. A sua participação em várias edições do *Festival RTP da Canção (FRTPC) (1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1977 e 1984) foi determinante para o desenvolvimento e para a projecção da sua carreira a solo e da sua actividade como cantor e compositor, proporcionando-lhe ainda a edição dos seus primeiros fonogramas. A sua produção musical, associada no início da sua carreira aos festivais da RTP, implicou sempre o trabalho com orquestradores e arranjadores (Joaquim Luís *Gomes, José *Calvário, Dennis Farnon e «Kitflus», e.o.). Em 1969 participou pela primeira vez no FRTPC, com *Cantiga* (let. José Rodrigues Dias; mús. José Magalhães Morais e José Firmino; orq. J. L. Gomes), tendo ficado em 5.º lugar e obtido o Prémio de Imprensa para a Melhor Interpretação. Retomando a parceria com Ary dos Santos compôs, em finais de 1970, *Cavalo à solta*, com a qual concorreu ao FRTPC de 1971. Classificada em 3.º lugar, esta canção contribuiu para a credibilização de Tordo enquanto compositor. No final de 1971 ou início de 1972, colaborou

com o arranjador canadiano D. Farnon e com Luís *Villas-Boas na gravação, produção e *arranjo das composições do seu primeiro álbum, *Tocata* (1972). Participou novamente no FRTPC em 1973 com quatro canções com música de sua autoria: *Tourada*, *Carta de longe* (ambas interpretadas pelo compositor), *Minha Senhora das Dores* (interpretada por Luís Duarte) e *Apenas o meu povo* (interpretada por Simone de *Oliveira). Venceu a canção *Tourada*, que representou Portugal no Festival Eurovisão em 1973. Trata-se de uma canção que se tornou emblemática da oposição ao regime ditatorial, identificando o intérprete com um segmento contestatário da sua geração, no âmbito do conturbado ambiente social e político envolvente. Em 1974 gravou para a editora *Sasseti *Cai-cai*, *Fado do operário leal* e *O emprego*, canção para a revista *Uma no cravo, outra na ditadura* — onde se estreou como actor — e que lhe valeu o segundo Prémio da Imprensa. Durante este período destaca-se a fundação da cooperativa discográfica Toma Lá Disco (1975), para a qual gravou vários fonogramas (ver Discografia). Concorreu ao FRTPC em 1977, classificando-se em 1.º lugar com a canção *Portugal no coração*, interpretada pelo grupo Os Amigos (F. Tordo, Paulo de Carvalho, Luísa Basto, Ana Bola, Edmundo Silva e Fernanda Piçarra). A morte de Ary dos Santos em 1984 marcou uma nova etapa na sua carreira e a sua actividade diminuiu em consequência, em parte, da explosão da indústria do *pop-rock, o que implicou um menor interesse das editoras pelas suas composições. Residiu nos Açores entre 1982 e 1986, altura em que gravou os discos *Anticiclone* (1984) e *A Ilha do Canto* (1986), que marcaram o início da sua colaboração com o compositor e orquestrador François Rauber (que até então apenas tinha colaborado exclusivamente com Jacques Brel), tendo estes discos sido galardoados com o prémio Se7e d'Ouro. Esta colaboração manteve-se até 1991, ano em que foi gravado um álbum com novas versões de antigas canções e um tema original e que no final do séc. xx ainda permanecia inédito. Gravou pela CBS *O Menino Ary dos Santos* com orquestrações de J. Calvário. Este CD inclui poemas da juventude de Ary dos Santos, musicados por Tordo e que constavam do primeiro livro de poesia publicado pelo poeta: *Asas* (1952). Já em 1989, integrou um espectáculo de sua autoria (com C. Mendes e P. de Carvalho), com orquestrações de Pedro *Osório e algumas composições originais suas. Intitulado *Só nós três*, consistia na reinterpretação de composições dos três autores e dos Sheiks e do qual resultou um CD registado ao vivo no Casino Estoril, editado pela *EMI-Valentim de Carvalho, cujo sucesso comercial motivou a repeti-



Fernando Tordo no Festival RTP da Canção. 1973.
Fotografia cedida pelo biografado.

ção do espectáculo no Casino, bem como a sua apresentação noutras salas do país e do estrangeiro (Macau, Espanha, e.o.). Depois da colaboração com C. Mendes no fonograma *Boa Nova* (1992), foram ambos convidados pela estação televisiva SIC para apresentar o programa *Falas Tu ou Falo Eu*. Desde 1995 até ao final do século os seus fonogramas de originais são, na sua totalidade, edições de autor. É o caso dos fonogramas *Lisboa de Feira* (1995) e *Calendário* (1997), este último vendido como complemento a uma edição do *Diário de Notícias*, o que o tornou no álbum mais vendido num dia em Portugal (40 000 cópias). No processo de composição utiliza frequentemente a viola, onde delinea o desenvolvimento harmónico que suporta a construção melódica, prevalecendo a melodia enquanto elemento fundamental da canção. Na sua interpretação é característico o timbre «aveludado» e o fácil recurso ao registo grave, aliado ao controlo da intensidade e ao doseamento das fricativas que precedem as vogais, beneficiando a percepção e os sentidos do texto.

Obra musical: *Apenas o meu povo* (Ary dos Santos) (s.d.); *Cai-cai* (Ary dos Santos) (s.d.); *Carta de longe* (Ary dos Santos) (s.d.); *Cavalo à solta* (Ary dos Santos) (s.d.); *O emprego* (Ary dos Santos) (s.d.); *Fado dos cheirinhos* (Ary dos Santos) (s.d.); *Fado do operário leal* (Ary dos Santos) (s.d.); *Fado da pouca sorte* (Ary

dos Santos) (s.d.); *Minha Senhora das Dores* (Ary dos Santos) (s.d.); *Namorados da cidade* (Ary dos Santos) (s.d.); *Tourada* (Ary dos Santos) (1973); [c. 400 com letra de Ary dos Santos] (1969-1984). **Música de cena:** *Português, escritor, 45 anos de idade* (Bernardo Santarém) (1975). **Revista:** *O caso da mãozinha misteriosa* (1977); *Os macacões* (1977).

Discografia: (1969) *Bem Querer, mal Viver*. DEC-VC [EP]; (1969) *Cantiga*. DEC-VC [EP]; (1969) *The Windmills of Your Mind*. DEC-VC [single]; (1970) *Escrevo às Cidades*. DEC-VC [single]; (1971) *A Time of Freedom*. PHI [single]; (1972) *Eu não Vou Nisso / Invenção de Amor*. TCL [single]; (1972) *Tocata*. PHI-PHO [LP]; (1973) *O Café*. ORF-AT [single]; (1973) *Tourada / Carta de longe*. TCL [single]; (1974) *Cai-Cai*. ZIP-SST [single]; (1974) *O Emprego*. ZIP-SST [single]; (1975) *Fado das Rabanadas / Fado Espanhol / Fado de Alcoentre / Assim, como Quem Morre*. TLD [EP]; (1975) *Feito cá p'ra Nós*. TLD [LP]; AAVV (1976) *Alegria na Luta*. TLD [single]; Mendes, Carlos (1976) *De Pé na Revolução / Dia de Haver Revolução*. TLD [single]; (1977) *Estamos Vivos!*. TLD [LP]; Carvalho, Paulo de; (1978) *10 Anos de Cantigas*. TLD [LP]; (1979) *Fazer Futuro*. TLD [LP]; (2003/1980) *Cantigas Cruzadas*. MOV/NOVA [CD/LP]; (1981) *Conversa Nova*. NOVA [single]; (1982) *Sopa de Pedra*. NOVA [LP]; (1983) *Adeus Tristeza*. DaCapo [LP]; (1986) *A Ilha do Canto*. SCH-TMD [LP]; (1988) *O Menino Ary dos Santos*. CBS; Mendes, Carlos; Carvalho, Paulo de (1989) *Só Nós Três*. EMI-VC; Mendes, Carlos (1992) *Boa Nova*. Tertúlia; Mendes, Carlos; (1993) *Os Primeiros Êxitos de Carlos Mendes & Fernando Tordo*. EMI-VC; AAVV (1994) *Canções com Aroma de Abril*. STR; AAVV (1994) *Canções com Aroma de Abril: Vol. 2*. STR; (1994) *Só Ficou o Amor por Ti*. MOV; (1995) *Lisboa de Feira*. Ed. Aut.; (1997) *Calendário*. Ed. Aut.; (1997) *Peninsular*. Ed. Aut.; (2000) *Clássicos da Renascença*. MOV.

HUGO SILVA E ANTÓNIO TILLY

TORRES, Hernâni (n. Porto, ?1881; m. Porto, 2 Ago. 1939). Pianista e compositor. Iniciou os seus estudos no *Conservatório Nacional, onde foi aluno de João Eduardo da Mata Júnior (Piano), Júlio *Neuparth (Harmonia) e Francisco Guimarães (Composição). Concluiu a sua formação no Conservatório de Leipzig, como aluno de Piano de Teichmüller. Em 1910 foi nomeado professor de Piano na mesma instituição. Nessa época desenvolveu a sua carreira como concertista em diversas cidades alemãs, publicando em Leipzig algumas das suas primeiras obras. Entre 1921 e 1922 estabeleceu-se no Porto dirigindo a Sociedade de Concertos Sinfónicos. Após uma segunda estadia em Leipzig, em 1924 voltou definitivamente para Portugal, para assumir a direcção do *Conservatório de Música do Porto, onde já tinha sido professor de Piano em 1921. A maior parte da sua obra musical é para piano, tendo ainda escrito uma sinfonia para orquestra e uma sonata para violino e piano.

Obra musical: [extraída de AAVV, 1940]. 1.^a *rapsódia portuguesa*; op. 4. Pf. Leipzig, 1921; 2.^a *rapsódia portuguesa*; op. 7. Pf.; 3.^a *rapsódia portuguesa*; op. 15. Pf.; *Balada*; op. 1, n.º 1. Vl., pf. Leipzig; *Barcarola*; op. 9. Pf.; Lisboa, 1941, SST; *Berceuse*; op. 17, n.º 1. Pf.; *Canto da noite*; op. 11, n.º 2. Pf.; *Capelinhas d'aldeia* (Francisco Branco). SATB; *Chamarita*; op. 18, n.ºs 1 e

2. Vl., pf.; *Dança*; op. 11, n.º 1. Pf.; Lisboa, SST; *Dança do vento* (A. Lopes Vieira); op. 8, n.º 1. S, pf.; *Fileuse*; op. 10, n.º 2. Pf., vla.; 1940, SST; *Humoreske*; op. 1, n.º 2. Vl., pf. Leipzig; *Mazurca*; op. 13, n.º 1. Pf., vla.; Lisboa, SST; *Minueto*; op. 13, n.º 2. Pf.; Lisboa, SST; *Morgenlied*; op. 2, n.º 2. Pf. Leipzig; *Prelúdio, coral e fuga*; op. 5. Pf.; *Romance*; op. 2, n.º 1. Pf. Leipzig; *Romança*; op. 10, n.º 1. Pf.; *Seis mazurcas*; op. 6. Pf.; *Sonata quase uma fantasia*; op. 12. Vl., pf.; *Sonatina*; op. 3. Vl., pf. Leipzig; *Melodia* (1903). Vlc., pf.; *Canção popular: Sábies a vida que eu levo* (1909). SATB; *Rêverie* (1909). Orq.; *Rapsódia sobre motivos portugueses* (1917). Orq.; *Canção das montanhas* (Carvalho Barbosa) (1932). SATB; *Fantasia portuguesa* (1935). Vl., pf.; *Ave Maria* (1936). T/S, pf.; *Barcarola em tom popular* (1936). Pf.; *Marcha nupcial* (1936). Pf.; *Danças portuguesas* (1937). Vl, pf.; *São Gonçalo de Amarante* (1938). Pf.

Obra literária: (1933) *Síntese histórica do Conservatório de Música do Porto: Breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933*. Porto: Imprensa Moderna.

Bibliografia: AAVV (1940) *Obra musical de Hernâni Torres, 1881-1939: Homenagem de um grupo de admiradores e alguns ex-alunos do grande mestre*. Porto: Tip. Enciclopédia Portuguesa.

TERESA CASCUDO

TORRES, Maria do Carmo Alves (n. Fuzeta, 8. Jan. ?1907; m. ?Leça do Bailio, c. 1950). Cantora e actriz. Começou a cantar *fado em contextos informais em Setúbal, onde a sua família se fixou, passando a actuar também em *revistas. Fixou-se em Lisboa em 1926, onde residiu c. 20 anos, desenvolvendo actividade tanto em contextos informais (retiros, esperas de touros, *festas), como em espaços profissionais de performance de fado (Retiro da Severa, Solar da Alegria, Café Luso, Café Mondego, Retiro dos Marialvas). Paralelamente, fez parte do elenco da peça *Adeus Artur* e das *operetas *Coração de Alfama* (TV, 1935) e *O Chico do Intendente* (TAP, 1936). Cantou na Emissora Nacional e em rádios particulares ao longo da sua carreira artística [VER Rádio]. Actuou no Brasil (1934), Argentina e Uruguai. O seu estilo interpretativo é caracterizado por uma abordagem melódica linear pouco ornamentada e pela acentuação de algumas consoantes.

Bibliografia: Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Leite, Artur (1931) «Na berlinda», *Canção do Sul* 9 (55): 4; Machado, Vítor (1937) *Ídolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves; Reis, João (1931) «Maria do Carmo Torres», *A Canção do Sul* 9 (50): 1; s.a. (1932) «Festas do fado», *A Canção do Sul* 10 (70): 4; s.a. (1932) «Mais uma embaixada de fadistas partiu para as ilhas», *A Canção do Sul* 10 (71): 1-2.

Discografia: AAVV (1992) *Fado de Lisboa: Vol. 1*. Heritage; AAVV (1994) *Arquivos do Fado: Vol. 1: Fado de Lisboa (1928-1936)*. TRADS; AAVV (1997) *Variações em Fado*. Kardum.

JOÃO SILVA

TOSCANO, António Simão (n. Santa Maria da Feira, 29 Set. 1932). Guitarrista, violista e compositor. Aprendeu a tocar *guitarra durante o período de liceu, motivado pela audição de fo-

nogramas de cantores e guitarristas de Coimbra dos anos 20 e 30 (António *Menano, Armando *Goes, Edmundo de *Bettencourt, Paradela de *Oliveira, Artur *Paredes, e.o.), pelos programas semanais da Emissora Nacional preenchidos com *guitarradas de A. Paredes, e pelo convívio com os seus conterrâneos, os guitarristas e compositores Paulo de *Sá e Alberto Toscano (ambos antigos estudantes de Coimbra, 1907-1915). Estudou Direito na *Universidade de Coimbra entre 1950 e 1960, tendo interrompido os estudos para cumprir o serviço militar, que incluiu uma comissão em Goa e Diu (então províncias portuguesas no território da Índia). Enquanto estudante universitário, integrou o *Orfeão Académico de Coimbra (1951-1955, com o qual se deslocou a Marrocos e ao Brasil, integrado no *coro) e o Grupo de Fados da *Tuna Académica da Universidade de Coimbra (enquanto acompanhador do guitarrista Júlio Ribeiro na digressão à Madeira e aos Açores, em 1954; e do Grupo Coral da Faculdade de Letras na digressão à Holanda, em 1955). Para a ligação ao meio musical académico foi factor determinante ter ficado hospedado em casa do guitarrista e seu colega, Humberto Amado Gomes. Beneficiando do facto de esse local ser frequentado por vários intérpretes ligados à *canção de Coimbra (Fernando *Rolim, José *Afonso, Luiz *Goes, Sutil *Roque), começou a participar em serenatas e a acompanhar guitarristas como Júlio Ribeiro e cantores como J. Afonso e L. Goes (1954). Estabeleceu-se em Lisboa no final dos anos 60 e passou a integrar o «grupo de guitarradas» de João *Bagão, enquanto violista (1966-1980). Nesse período, envolveu-se mais activamente na canção de Coimbra, passando a acompanhar cantores como L. Goes (que Toscano introduziu ao grupo de J. Bagão), P. Oliveira e A. Menano. Com o grupo de J. Bagão, participou em digressões ao estrangeiro (Áustria, Brasil, África do Sul, EUA e Suíça) e na gravação de fonogramas, sobretudo de L. Goes, mas também de Alexandre Herculano. Após a morte de J. Bagão, prosseguiu a sua actividade musical acompanhando outros guitarristas e cantores, com principal destaque para o guitarrista e compositor Fernando Xavier. Em 1997, integrou o grupo Porta Férra (Carlos Couceiro e Teotónio Xavier nas guitarras; Durval *Moreirinhas na *viola; Anjos de Carvalho, Alcindo Costa, Arménio Marques Santos, Carlos Carranca, José Dias, José Rodrigues Rocha, L. Goes, Luís Nascimento Ferreira e Tito Costa Santos, como cantores), com o qual se deslocou a Angola e ao Canadá. A partir de 1999, integrou igualmente o Grupo Jurídico de Canto e Guitarra de Coimbra, constituído por antigos licenciados pela Faculdade de Direito da Universidade de

Coimbra (David Leandro e José Lopes Almeida na guitarra; Levy Baptista na viola; e os cantores Arménio Marques Santos, José Rodrigues Rocha e Luís Nascimento Ferreira). Ambos os grupos actuaram sobretudo em contextos particulares e/ou académicos. Tal como outros violistas da canção de Coimbra (João *Gomes, José *Niza e D. Moreirinhas, p.ex.), apesar de ter sido o autor de algumas canções (gravadas por L. Goes e A. Camacho), nunca aprofundou a faceta de compositor, tendo desenvolvido sobretudo a actividade de violista.

Obra musical: *Alegria* (let. Edmundo de Bettencourt) (1969); *Cântico de um pescador* (let. Leonel Neves) (1969); *Canção para quem vier* (let. Luiz Goes) (1972); *Trova da Vila da Feira* (let. Leonel Neves) (1972); *Aqui* (let. Miguel Torga) (1983); *Regresso da pesca* (let. Leonel Neves) (1983); *Coimbra velas do Mondego* (let. Leonel Neves) (1994). DIS, 1994.

Bibliografia: Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Vol. II. Lisboa: 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]; Camacho, Augusto (1994) *Colectânea 1880-1994: Dr. Augusto Camacho Vieira*. DIS [autor de canção].

PEDRO ROXO

TOURADA. Espectáculo no qual toureiros e forcados «lidam» um touro, e em que a música tocada por um trompetista e uma *banda filarmónica (BF) desempenha um papel importante, cumprindo quatro funções: anunciar o início dos principais momentos da tourada, papel desempenhado pelo trompetista; oferecer um acompanhamento instrumental às «lides» seleccionadas pelo director da corrida; executar uma «música de cena» em diversos momentos como a entrada dos «artistas» ou a sua volta de agradecimento; assinalar a consumação do espeto de farpas no touro. O início de cada um dos momentos do espectáculo, cuja decisão cabe ao director da corrida, é anunciado por *toques de trompete, denominados «chamadas». O trompetista encontra-se junto ao responsável máximo da corrida, o «inteligente», e dele recebe ordens. Tendo por base uma estrutura similar à dos toques militares, as «chamadas» distinguem-se destes por terem mais ornamentação, e variam de intérprete para intérprete dependendo das suas capacidades técnica e improvisatória. Esta liberdade interpretativa é superior à do clarim militar, permitindo ao solista um estilo pessoal que está ausente nos toques militares. No decorrer do cortejo de entrada inicial dos diversos artistas intervenientes (as «cortésias»), bem como na volta de agradecimento depois de cada lide, a BF toca um *paso doble*, género específico para este espectáculo. Para cada um dos touros a lidar, a banda tem de preparar dois *pazos dobles*. Um para ser to-

cado durante a lide e outro para a volta de agradecimento dos toureiros e forcados, se esta acontecer. A decisão de tocar na decorrer da lide, que está dependente da qualidade do toureiro apresentado, é tomada pelo «inteligente», que a comunica à banda colocando na varanda à sua frente um lenço branco, sinal para que a música tenha início. Imediatamente a seguir à colocação de cada ferro e à consumação da pega do touro, para assinalar o feito, a banda toca uma das fórmulas existentes para estes momentos, designada por «farpas e bandarilhas». Trata-se de breves trechos musicais de quatro a oito compassos. Para que a banda toque uma destas fórmulas é necessário que o ferro ou a pega tenham sido de facto realizados. Porque o toque tem de seguir-se imediatamente à consumação do acto, o regente da banda assume aqui um compromisso de liderança da corrida com o director, devendo por isso conhecer a arte taumáquica. Dada a especificidade deste «serviço» musical, que implica, p.ex., a necessidade de integrar no repertório dois *passos dobrados* por animal lidado, por norma seis ou oito, e ter uma capacidade de adaptação imediata às decisões do director de corrida, nem todas as bandas estão preparadas para tocar em touradas. Neste serviço são particularmente conhecidas as BF residentes em localidades com praças de touros. O trompetista é contratado exclusivamente para realizar as «chamadas», não pertencendo, por norma, à banda.

Bibliografia: Capucha, Luís Manuel Antunes (1991) «Touros e touradas» in Joaquim Pais de Brito (coord.) *Portugal Moderno: Tradições*. Lisboa: Pomo; Oliveira, Ernesto Veiga de (1984) *Festividades cíclicas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.

PAULO LAMEIRO E JOSÉ BRITO

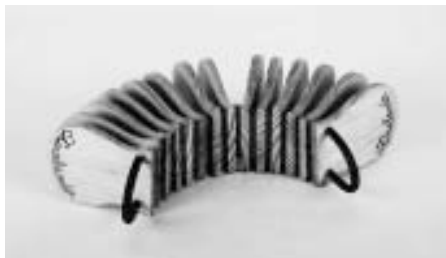
TRABALHADORES DO COMÉRCIO. Agrupamento musical fundado em 1979 no Porto por Sérgio Castro e Álvaro Azevedo (voz e multi-instrumentistas), então elementos do grupo *Arte & Ofício, e João Luís Medicis (voz). No sentido de acompanhar o emergente *rock* português, a editora discográfica Rádio Produções Europa convidou o grupo Arte & Ofício, cujo repertório era exclusivamente em inglês, para compor e gravar *canções em língua portuguesa. Aproveitando algumas composições do Arte & Ofício que não foram editadas, para as quais S. Castro escreveu letras em português, e juntamente com novas canções, S. Castro e A. Azevedo decidiram formar um novo grupo. Após diversas apresentações em programas de televisão (em *playback*), as solicitações para actuar em espectáculos levaram à entrada de vários elementos: Miguel Cerqueira (baixo), Jorge Filipe (instrumentos de tecla) e José Santos (guitarra eléctrica), posteriormente substituído por Carlos Araújo. Nos seus espectácu-

los, os músicos utilizavam mangas de alpaca, invocando a imagem dos trabalhadores do comércio das décadas anteriores, numa associação crítica à condição dos músicos perante a orientação da *indústria fonográfica no momento de expansão do *rock* português. As suas letras abordam, num registo humorístico e crítico, situações do quotidiano urbano da época, postura reforçada quer pelo timbre vocal de J. L. Medicis (sobrinho de S. Castro na altura com sete anos de idade), quer pelo seu estilo interpretativo, designadamente o recurso a um sotaque associado ao Porto (também transcrito foneticamente na capa e no material de divulgação dos fonogramas). Com o mesmo sentido, o repertório do grupo explorou vários estilos do **pop-rock*, integrando pontualmente elementos identificadores de géneros como o tango, o *fado e o *reggae*. No final de 1982, uma digressão dos Arte & Ofício e os estudos de J. L. Medicis levaram à interrupção da sua actividade até 1985, altura em que concorreu ao *Festival RTP da Canção de 1986 com a canção *Tigres de Bengala*, classificada em segundo lugar. A tentativa de impedimento da compra do *Coliseu do Porto pela Igreja Universal do Reino de Deus, a defesa de uma «Região Autónoma do Porto», e.o. iniciativas que visavam a valorização do Norte, identificaram o grupo como representante desta região. O grupo cessou a actividade em 1990, em virtude de outros compromissos profissionais dos seus elementos, continuando a reunir-se para actuações pontuais em Portugal e Espanha. Entre o seu repertório, destacaram-se as canções *Chamem a pulissia, Taquetinho ou lebas no fucinho, Lima 5, A canção qu'iu abô minsinoue, A chabala do meu curaçom, Sim sou un gaijo do Pôrto, Binhu garrafas de binho, Tigres de Bengala S.F.R.*

Discografia: (1980) *A Canção Quiu Abô Minsinoue*. Gira [single]; (1980) *Lima 5*. RPM [single]; (1981) *Trip's à Moda do Porto*. POLY [LP]; (1982) *NaBraz*. POLY [LP]; (1986) *Mais Um Membro p'rá Europa: Tigres de Bengala* [LP]; (1996) *Tigres de Bengala Sociedade Filarmónica Recreativa*. Vaga [single]; (1989) *Trabalhadores do Comércio* POLY [LP]; (1990) *Sermões a Todo o Rebalho*. POLY [LP]; (1995) *O Melhor dos Trabalhadores do Comércio*. PLD.

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

TRÉCULAS. *Instrumento musical, do tipo idiófone de entrechoque, também conhecido por tabuinhas ou *castanholas. É constituído por um conjunto de placas rectangulares em madeira, com duas perfurações numa das extremidades, unidas entre si por um cordel em sisal ou por uma fina tira de couro ou pele de animal. Entre cada placa é colocada uma pequena tira de madeira, também ela perfurada e segura pelo mesmo cordel, de modo a evitar que duas placas vizinhas se encostem uma à outra. Este instrumento é seguro pelas duas mãos, que,



Tréculas. Fotografia de Rui Camacho. Arquivo do Grupo Xarabanda.

movimentando-se na mesma direcção mas em sentidos opostos, fazem com que as placas batam sucessivamente umas nas outras, provocando um som regular e estridente. Utilizado sobretudo no Norte do país, o instrumento caiu praticamente em desuso nas últimas décadas do séc. XX.

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

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

TRIÂNGULO. VER Ferrinhos.

TRINDADE, Carlos Maria Pereira (n. Lisboa, 28 Out. 1954). Multi-instrumentista, compositor, autor de letras e produtor discográfico. Iniciou a sua formação musical aos seis anos de idade na *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), onde aprendeu flauta de bisel e violino durante dois anos segundo o método Orff-Schulwerk [VER Martins, Maria de Lourdes], tendo ainda pertencido ao coro infantil. Ingressou no *Conservatório Nacional aos nove anos, onde estudou Solfejo, História da Música, Harmonia e Contraponto, tendo concluído o Curso Geral de Piano (1977). Em 1971, ainda estudante, formou com Paulo Pedro Gonçalves (guitarra eléctrica) o grupo de *pop-rock Soft Thurd. Com um repertório constituído por *canções em inglês (versões e originais), o grupo apresentou-se em festas de liceu e *festivais de rock, experiências que constituíram o primeiro contacto com o meio musical. Entre 1973 e 1976 residiu em Inglaterra, onde estudou *jazz com Keith Tippett. A partir de 1977 e até 1980 dedicou-se à exploração dos estilos do *mixed media* (mistura de elementos da natureza com instrumentos convencionais na concepção das peças musicais e da performance) e às técnicas da *música improvisada, tendo-se apresentado no estrangeiro em duo com Rui Calapez com uma bolsa da FCG. Salientaram-se as participações no VII Festival Internacional de Mixed Media (Bélgica), no Environmental Musical Festival e Music at a Distance (Inglaterra) e na Universidade Complutense (Madrid). Em Portugal apresentou-se

a solo no AR.CO (Centro de Arte e Comunicação Visual), onde leccionou com R. Calapez um curso de Introdução à Improvisação, nos III Encontros de Música Contemporânea da FCG e noutros eventos associados à (ou no âmbito da) «música de vanguarda». Em 1979, com P. P. Gonçalves e Pedro Ayres *Magalhães, formou o grupo Corpo Diplomático, contribuindo, com o recurso aos sintetizadores, para a aproximação da sonoridade do grupo aos estilos musicais do movimento *new wave*. No momento de expansão do rock português, o crescente contraste com os estilos do *punk-rock* então privilegiados pelas editoras ditou a reorientação do percurso artístico e deu origem ao grupo *Heróis do Mar, no qual centrou a sua actividade até 1990. Simultaneamente, desenvolveu uma carreira individual como instrumentista e produtor (programador e arranjador). Após a edição do seu primeiro fonograma, o *single Princesa* (1982), colaborou na gravação dos fonogramas dos grupos Ópera Nova (*Sonhos*, 1983), António *Variações (*Dar & Receber*, 1984), *Rádio Macau (*Spleen*, 1986), *Xutos & Pontapés (*Circo de Feras*, 1986) e *Delfins (*Libertação*, 1987, e *U Outro Lado Existe*, 1988 — no âmbito da *Fundação Atlântica). No seguimento do interesse pelo *arranjo e pelas novas técnicas e tecnologias da produção musical, escreveu uma coluna semanal no periódico **Se7e* («Clínicas», 1990), na qual abordou também temas como audioecologia, mapas de ruído, marcas sonoras, sensibilização e desenvolvimento da audição, bem como o surgimento e evolução de vários instrumentos musicais. Gravou o seu primeiro álbum com composições originais, *Mr. Wollogallu* (1990) em dueto com Nuno Canavarro (instrumentos de tecla). Em 1991 substituiu Tozé *Brito no departamento de artistas e repertório (A&R) da editora *Polygram, onde foi responsável pela edição de vários fonogramas, entre os quais os de Pedro *Abrunhosa (*Viagens*, 1994), *Quinta do Bill (*Os Filhos da Nação*, 1994), Paulo Bragança (*Amai*, 1994), e.o. Compôs a banda sonora do primeiro CD interactivo português no formato CDi da Philips, *Lisboa* (Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1993). Um ano depois integrou o grupo *Madredeus. Em 1996, gravou o seu segundo álbum, *Deep Travel*, produziu o fonograma *Love?*, do grupo *Santos & Pecadores, e compôs a canção *Sky & Soul* em colaboração com a cantora inglesa Natasha Atlas. Até ao final do século dedicou-se exclusivamente ao grupo Madredeus. Nas diversas funções que desempenhou, experimentou de modo transversal um vasto espectro de géneros musicais e estilos performativos, tendo ficado associado à origem de vários

grupos de relevância no panorama musical português.

Discografia: (1982) *Princesa*. Vimúsica [single]; (1990) *Mr. Wollogallu*. UL; (1996) *Deep Travel*. UL.

GONÇALO ANTUNES DE OLIVEIRA

TRINDADE, Francisco **Ferrer** (n. Barreiro, 9 Dez. 1917; m. Setúbal, 13 Jan. 1999). Director de orquestra, compositor, orquestrador, clarinetista e violinista. Algumas das suas composições foram amplamente mediatizadas em Portugal e no estrangeiro por intérpretes como Amália *Rodrigues e *Max, e.o., destacando-se, na década de 50, composições como *Canção do mar* (let. Frederico de *Brito; int. Amália Rodrigues, e.o.), composta para o filme *Os Amantes do Tejo*, realizado por Henri Verneuil em 1954 (editada no EP *Les Amants du Tage*, Columbia/VC, 1955), e *Nem às paredes confesso* (let. Artur *Ribeiro; mús. Max e Ferrer Trindade; int. Max e Amália Rodrigues, e.o.), editado no LP *Amália no Olympia* (Columbia/VC, 1957). O seu estilo musical foi, em 1969, conotado depreciativamente, por João Paulo Guerra, com o *nacional-cançonetismo. Iniciou a aprendizagem informal do *bandolim, do violino e do clarinete durante a juventude, apresentando-se no grupo de cordas Os Timpanas e na *banda filarmónica da Sociedade União Democrática Barreirense. Durante a década de 30 trabalhou na Companhia União Fabril (CUF), frequentando simultaneamente o *Conservatório Nacional, instituição na qual estudou Clarinete, Violino e Piano. Estudou Composição e Direcção de orquestra na Academia de Santa Cecília em Itália. Entre 1937 e 1951 integrou a *Banda da Armada como clarinetista. Tocou violino na *Orquestra Filarmónica de Lisboa. Posteriormente integrou as *orquestras ligeiras Toseli [VER Belo, Tavares] e Almeida Cruz, formando mais tarde a Orquestra Ritmo, actuando nos casinos da Póvoa do Varzim, da Figueira da Foz, de Espinho e do Estoril. Como director de orquestra, apresentou-se frequentemente na RTP, assumindo a direcção musical do *Festival RTP da Canção nas edições de 1969 e de 1973. Participou no Festival da Canção da Figueira da Foz com as canções *Olhos de veludo* e *Sombras da madrugada*, ambas com letra de António *José Lampreia. Dirigiu a Orquestra Ligeira da Emissora Nacional. Compôs e orquestrou para *teatro de revista trabalhando com Amadeu do *Vale, Aníbal Nazaré, F. de Brito, José *Galhardo, Henrique Santana, César de Oliveira e Fran-



Ferrer Trindade. Serviço Museológico e Documental da RTP.

cisco Nicholson, e.o. Entre 1987 e 1994 dirigiu a Banda do Capricho Setubalense.

Obra musical: *Serenata a Lisboa* (1952). Lisboa, 1952, SST; *Canção do mar* (1953). Lisboa, 1953, VC; *Nem às paredes confesso* (1955). Lisboa, 1955, SST; *Chá, chá, chá em Lisboa* (1956). Lisboa, 1956, VC; *Haja saúde!* (1956). Lisboa, Castor; *Lisboa* (1960). Lisboa, 1960, SST; *Canção de Setúbal* (1961). Lisboa, 1961, Robbialac; *O fado de Santarém* (1961). Lisboa, 1961, Robbialac; *Évora* (1964). Lisboa, 1964; *De mão em mão* (1968). Lisboa, VC.

Discografia: Rodrigues, Amália (1988/1957) *Amália no Olympia*. EMI-VC/Columbia [CD/LP]; Silva, Tristão da et al. (1973) *Guitarra Toca Baixinho*. MOV [LP]; Silva, Tristão da (1978) *Fados e Boleros*. MOV [LP]; Fé, Maria da (1988) *Tradição*. EMI-VC; José, Francisco (1989) *Álbum de Recordações*. POLY; Ramos, Carlos (1989) *O Melhor de Carlos Ramos*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (1989) *Amália*

mais os Poetas Populares. EMI-VC; Rodrigues, Amália; Trindade, Ferrer et al. (1989) *O Teatro e o Cinema*. EMI-VC; Armada, Maria (1991) *Simplemente*. DIS; Silva, Tristão da (1991) *O Melhor de Tristão da Silva*. EMI-VC; Alexandre, Paulo (1993) *Canções da Minha Saudade*. MOV; Calvário, José (1993) *Saudades*. MOV; José, Francisco (1993) *O Mundo Romântico de Francisco José*. POLY; Max (1993) *O Melhor de Max*. EMI-VC; Mísia (1993) *Fado*. BMG; Pontes, Dulce (1993) *Lágrimas*. MOV; Batista, Fernanda (1994) *Fernanda Batista*. MOV; Calvário, António (1994) *O Melhor de António Calvário*. EMI-VC; Carvalho, Paulo de (1994) *Alma*. MOV; Gentil, Lenita (1994) *Lenita Gentil*. MOV; Guerreiro, Anita (1994) *Anita Guerreiro*. MOV; Iglésias, Madalena (1994) *Madalena Iglesias*. MOV; Maria, Fernanda (1994) *Fernanda Maria*. MOV; Mascarenhas, Rui de (1994) *Rui de Mascarenhas*. MOV; Milú (1994) *Milú*. MOV; AAVV (1996) *Primal Fear*. Milan; Calvário, José (1996) *As mais Belas Melodias Portuguesas*. Reader's Digest; Gentil, Lenita (1996) *Fado*. MOV; Mendes Harmónica Trio (1996) *Mendes Harmónica Trio: Tri-Campeões Mundiais*. MOV; Fontes, Jorge (1998) *Guitarras de Portugal: Beautiful Songs from Portugal*. CNM; Moreira, Cidália (1998) *Fados da Lisboa Desaparecida*. CNM; Vasconcelos, João (1998) *Guitarras de Lisboa*. EMI-VC; Rodrigues, Amália (2000) *Tudo isto É Fado*. EMI-VC.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E JORGE SÁ MACHADO

TRIO ODEMIRA. Agrupamento musical fundado em 1958. Constituído pelo duo Os Dois de Odemira, formado em 1955 pelos irmãos Júlio e Carlos Augusto Teixeira da Costa (voz e *viola), ambos residentes na vila alentejana de Odemira, e por José Ribeiro (voz e *cavaquinho). O duo apresentava-se em espectáculos de músicos amadores, organizados pelos próprios ou por outros músicos, executando canções alentejanas e êxitos mediatizados da música popular latino-americana. Em 1955 participou, em representação de Odemira, no programa *Os Companheiros da Alegria*, de Igrejas Caeiro

(Rádio Clube Português) alcançando o primeiro lugar com a canção sul-americana *La paloma*. Foi o primeiro grupo à excepção dos grupos corais alentejanos a gravar canções tradicionais alentejanas, editadas no *single Rio Mira* (1957, Valentim de Carvalho), fonograma que também integra uma adaptação da *canção *Cartas de amor* celebrizada por Tony de *Matos. Já com a formação de trio, actuou em *festas e romarias e, a partir de 1959, fez digressões apresentando-se nas comunidades portuguesas de França, Alemanha e Suíça, e em países como África do Sul, Congo Belga, Brasil, EUA, Israel, Suécia, Finlândia, Japão, Filipinas e Tailândia. Foram sócios do Sindicato de músicos Norte-Americano, o que lhes assegurou uma presença constante em concertos nesse continente. O repertório do Trio Odemira é eclético, podendo dividir-se em duas categorias: a primeira inclui êxitos de música popular espanhola, mexicana, chilena, cubana, venezuelana e argentina (principalmente boleros e rancheras), celebrizados pelo trio mexicano Los Panchos (nalguns casos traduzidos para português); a segunda categoria inclui *arranjos de Carlos e Júlio Costa de êxitos de música popular angolana, sambas, canções portuguesas e *fados celebrizados por *Max e Amália *Rodrigues, canções infantis, canções tradicionais portuguesas (Beira Baixa e Alentejo) e *marchas de Lisboa. A maioria deste repertório foi adaptada ao padrão rítmico do bolero, sendo cantado a três vozes com acompanhamento da viola, do cavaquinho e de instrumentos de percussão. A partir de 1974, o grupo passou a ser acompanhado por uma orquestra com c. 12 elementos (cordas, sopros e percussão). Entre as canções de maior sucesso comercial contam-se: *Alma, coração e vida* (1960), *Novo fado da Severa* (1958), *Malagueña* (1958), *As minhas mãos nas tuas* (1964) e

Anel de noivado (1983). A colectânea *O Melhor do Trio Odemira*, editada em 1989 pelas Selecções do Reader's Digest, constituiu o maior êxito de vendas desta editora em Portugal e integra adaptações de obras de *música erudita como *Una furtiva lagrima* de Donizetti e as *Ave Maria* de Schubert e de Gounod. O Trio Odemira participou no primeiro programa experimental da RTP em 1956, e em diversos programas televisivos portugueses e estrangeiros, o que contribuiu para a sua popularidade. Foi galardoado com seis Discos de Ouro (120 000 unidades vendidas) e um Disco de Platina (40 000 unidades vendidas).

Discografia: (1984) *Saudade*. VC [2 LP]; (1992) *Temas de Ouro da Música Portuguesa: Ana Maria*. PHI; (1993) *35 Primaveras: As Primeiras Gravações: 1957/1967* [2 CD]; (1994) *Trio Odemira*. MOV; (1996) *Margarita*. VID; (2000) *Trio Odemira*. MOV.

ANTÓNIO TILLY, CARLA NUNES E HUGO SILVA

TROUPE GOUNOD. Agrupamento musical constituído por instrumentos de corda (em particular *bandolins) e piano, com sede em Lisboa, activo na viragem do século. Com constituição semelhante à de uma *tuna, integrou e.o., como fundadores e membros, Martins da Mota, Luís Carlos da Silva *Petrolino (*guitarra) e Júlio Augusto Sérgio (violoncelo). Contaram com a participação do cantor Carlos Braga. Integraram também a Troupe os músicos Augusto César Santos, Leal (que desempenhou funções de regente), Sérgio, Lamas, Deodonato, Branco, Duarte Machado e outros três instrumentistas não identificados. O sucesso deste grupo em Portugal e nas suas digressões pela Europa Central e Rússia (que tiveram início em 1899, tendo durado 15 anos) foi referenciado em todos os jornais da época. De acordo com o catálogo da editora Interstate, existem três fonogramas editados pela Columbia em

1928 (editados nos EUA em 1929, nas séries 8100 e V), resultado de uma sessão de gravação realizada em Lisboa nesse ano. O seu repertório seria em tudo semelhante ao de outras *troupes* em actividade no país. Incluía *arranjos instrumentais de *canções divulgadas na altura, *fados, canções tradicionais, animando *bailes ou saraus que tinham lugar em *associações recreativas, clubes e *festas.

Discografia: (1928) *Balalikas / Corridinho do Algarve*. Columbia [78 rpm]; (1928) *Canção do Ribeirinho / Selecção de Fados*. Columbia [78 rpm]; (1928) *Fado do Bacalhau / Mondego (Selecção de Fados)*. Columbia [78 rpm].

PEDRO FÉLIX



Trio Odemira. Serviço Museológico e Documental da RTP.

TROVANTE. Agrupamento musical. Formado em Lisboa em 1976 pelos irmãos Luís *Represas (voz, *bandolim e *viola) e João Nuno Represas (voz e instrumentos de percussão), Manuel Faria (instrumentos de tecla), João Gil (voz e viola) e Artur Costa (*flauta e saxofone), protagonizou ao longo da década de 80 uma das correntes fundamentais da *música popular portuguesa. Manuel Faria e os irmãos Represas (vizinhos e colegas do Liceu Pedro Nunes), influenciados pelo *pop-rock anglo-americano do início da década de 70 e pelo carácter interventivo da emergente música popular portuguesa, tocavam em conjunto, desde 1975, com a intenção de formar um grupo. Os três elementos conheceram J. Gil e A. Costa na sede da União dos Estudantes Comunistas, mas seria num encontro em Sagres (4 Ago. 1976) durante as férias de Verão que os irmãos Represas, A. Costa e J. Gil, motivados por Francisco Viana (poeta e jornalista, filho de *Vianinha), decidiram fundar o Trovante (designação que reuniu as noções de «Trova» e de «Avante»). Nessa altura compuseram as primeiras canções sobre textos de F. Viana que evidenciam a inspiração quer na *música tradicional (*Mais e mais agora*), quer nos estilos do pop-rock anglo-americano (*Alto e bom som e Hoje*). Por intermédio de Ruben de *Carvalho, primo de F. Viana, o grupo estreou-se na *Festa do Avante! de 1976, evento que se tornaria central no percurso do grupo. Ainda neste ano, o grupo estabeleceu os contactos com a editora *Sassetti que viabilizaram a gravação do primeiro fonograma, o álbum *Chão Nosso* (1976), que, produzido sob a orientação de Pe-

dro *Osório, contou ainda com a colaboração dos músicos Luís Duarte (baixo eléctrico) e Guilherme Inês (bateria), que completaram a formação instrumental. Até 1979, período de crescente relevância da música popular portuguesa nos movimentos políticos e sociais ulteriores à revolução de 25 de Abril de 1974, o grupo desenvolveu-se no âmbito das actividades do Partido Comunista Português (PCP), no qual militavam os seus membros, actuando por todo o país em eventos de dinamização política. A crescente valorização da música tradicional condicionou a configuração instrumental assente em instrumentos de carácter popular (violas, bandolim, *acordeão, flauta e instrumentos de percussão). As referências políticas partilhadas pelos elementos do grupo, expressas nas letras de F. Viana e nos estilos musicais das suas composições referenciados nas canções de cariz revolucionário de várias origens (Chile, Cuba, Angola, e.o.), enformaram o repertório inicial. O apoio logístico e financeiro de F. Viana foi fundamental para o desenvolvimento do grupo até ao início da década de 80. Neste período de integração do grupo no universo da emergente música popular portuguesa, destacou-se o espectáculo partilhado com os grupos *Brigada Victor Jara e *Banda do Casaco (Aula Magna, Lisboa, 1977), bem como as participações, por via do PCP, em vários festivais internacionais: Blagoevgrad (Bulgária, 1977), Sokolov (Checoslováquia, 1978), Rote Lider (Berlim, Alemanha Oriental, 1978, 1979) e no XI Festival da Juventude e Estudantes (Havana, Cuba, 1978). Neste último o grupo representou Portugal

com a canção *Nuvem negra* (1978), que originou o seu segundo fonograma. Por sugestão de Adriano Correia de *Oliveira, *Fausto viria a colaborar nos *arranjos do segundo álbum, *Em nome da vida* (1978), no qual participaram também os músicos Paulo Godinho, Rui *Cardoso e Pedro Caldeira *Cabral, e.o. O álbum, apesar de pouco divulgado, propiciou novas colaborações com Fausto, A. C. de Oliveira e José Afonso nos grupos acompanhadores dos espectáculos e, posteriormente, nas gravações dos álbuns *Fura-Fura* (J. Afonso, 1978) e *História de Viajeiros* (Fausto, 1979). As participações nos programas de televisão *Quadrados e Quadrinhos*, apresentado por Eugénia Melo e *Castro (1978), e *Porque hoje*



Trovante, c. 1980. Fotografia cedida pela EMI Music Portugal.

É *Sábado* (1979) — para o qual o grupo concebeu composições próprias — viabilizaram a continuidade da actividade musical. O interesse conjunto no aperfeiçoamento do desempenho musical — que levou os membros do grupo a frequentar a escola do *Hot Clube de Portugal —, a par das experiências com J. Afonso e Fausto, contribuíram decisivamente para o desenvolvimento artístico do grupo. Para viabilizar o prosseguimento de uma carreira profissional e alcançar outros públicos que não só os do universo partidário, o grupo iniciou um processo de autonomização das estruturas do PCP e experimentou outras configurações. Neste período destacou-se a colaboração de Né *Ladeiras em vários espectáculos e na gravação da canção *Toca a reunir*, editada na Festa do Avante! de 1979, ano em que o grupo inaugurou o palco principal. Durante 1980, o grupo constituiu um novo repertório, musicando textos isentos de teor político e complementando o conjunto instrumental com as colaborações de Fernando Júdice (baixo eléctrico) e José Martins (bateria e instrumentos de tecla). Seria este repertório que daria origem a *Baile no Bosque* (1981), álbum que provocou uma mudança significativa na carreira do grupo. Gravado em Fev. e Mar. 1981, coincidiu com o emergir do movimento de expansão do *rock português, no qual o grupo não se integra, mas que traduziu o interesse das editoras fonográficas pelos grupos portugueses e a aceitação da música em língua portuguesa pelo público jovem. Pela popularidade alcançada, destacaram-se as canções *Balada das sete saias* (let. F. Viana), *Prima da chula* (let. António Aleixo e quadras populares), *Outra margem* (let. Maria Rosa Colaço) e *Lisboa* (let. Eugénio de Andrade). A participação do grupo na festa do periódico **Se7e* (Campo Pequeno, Lisboa, 11 Jul. 1981), integrado na Noite de Música Popular, confirmou a crescente relevância do Trovante, que nesse ano recebeu o prémio Casa da Imprensa para o melhor agrupamento na categoria de *Música Ligeira. Ainda em 1982, o grupo sofreu nova reconfiguração, com a saída de J. N. Represas e a integração efectiva de F. Júdice e J. Martins. Em 1983, com a entrada de José *Salgueiro (bateria), definiu-se a constituição do grupo até à sua dissolução. O êxito comercial de *Baile no Bosque* possibilitou a continuação contratual com a editora VC e a gravação de *Cais das Colinas* (1983), álbum que marcou o início da colaboração de João Monge na autoria de letras. Destacaram-se as canções *Saudade* (let. e mús. J. Gil), *Linha das fronteiras* (let. Sérgio *Godinho; mús. M. Faria e J. Gil), *Baile no meu coração* e *Ribeirinho* (let. Fernando Pessoa), que se mantiveram como obras fundamentais no repertório do grupo. Inspirando-se

nos processos de estilização propostos por Fausto, cujas canções interpretaram nos seus espectáculos (*O barco vai de saída*, *Uns vão bem outros mal*, *Namoro*), o repertório do grupo, que manteve referências à música tradicional, foi progressivamente integrando elementos do *jazz nos arranjos harmónicos e na concepção dos padrões rítmicos. As suas composições — tanto vocais como instrumentais — evidenciam igualmente a influência da música popular brasileira de Elis Regina, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Ivan Lins, e.o. [VER Brasil em Portugal, Música de]. Destacam-se também os ritmos estilizados evocativos de géneros tradicionais portugueses, da música popular africana e sul-americana (Chile e Cuba), pelo que o repertório do grupo extravasou largamente o âmbito da recriação da música tradicional portuguesa. Em 1983, fruto da crescente popularidade, o grupo realizou os primeiros espectáculos individuais, em Lisboa (Aula Magna) — e no Porto (Teatro Rivoli), dando início a uma prática repetida posteriormente de concretizar o mesmo espectáculo nas duas cidades. Simultaneamente, o interesse pela concepção dos espectáculos e pelos aspectos técnicos inerentes à performance levou à constituição de uma estrutura própria de agenciamento de espectáculos (1985). Neste período, intensificou-se a especialização das funções dos elementos de acordo com os interesses que cada um tinha vindo a desenvolver, destacando-se os papéis de J. Gil enquanto compositor, M. Faria nos *arranjos e na gravação e de L. Represas enquanto voz principal. As canções do álbum *84* (1984) evidenciaram a consolidação do estilo musical do grupo, salientando-se *Xácara das bruxas dançando* (que ficou conhecida por «As caravelas»), *Travessa do Poço dos Negros*, *Molinera*, *Sorriso*, *Esplanada* e *Procissão da Sta. Bebiãna*. O álbum constituiu um enorme êxito de vendas (Disco de Ouro), que possibilitou a realização de dois espectáculos consecutivos no *Coliseu dos Recreios de Lisboa a que se seguiu um terceiro no Rivoli (Porto, Jul. 1984). Neste ano o grupo recebeu dois prémios da revista *Se7e* para o Melhor Grupo e Melhor Espectáculo. Do álbum *Terra Firme* (1987) destacaram-se as canções *Perdidamente* (let. Florbela Espanca; mús. João Gil) e *125 azul*. Em 1988 o grupo realizou um concerto no Campo Pequeno a que assistiram oito mil pessoas e que resultou no fonograma *Trovante ao vivo no Campo Pequeno*, que mereceu a atribuição do Disco de Platina. No último fonograma de composições originais, *Um Destes Dias* (1990), destacou-se a canção *Timor* (let. João Monge), que foi utilizada como um hino pela independência de Timor Leste, causa que mobilizou a sociedade portuguesa nos anos

90. Envolvido num lento processo de desgaste, o grupo realizou somente uma última digressão antes da dissolução definitiva em 1991. Luís Represas prosseguiu uma carreira individual. João Gil formou os grupos Moby Dick (1992), com Artur Costa, e *Ala dos Namorados (1993), este com a colaboração de João Monge. Em 1996 integrou o grupo Rio Grande (com Rui *Veloso, *Vitorino, Jorge *Palma e Tim [VER Xutos & Pontapés]) e foi o produtor do primeiro álbum individual de Isabel *Silvestre. Manuel Faria deu seguimento à actividade de produtor musical em fonogramas de Mafalda *Veiga, Entre Aspas, *Da Weasel, e.o. Destacaram-se ainda as suas colaborações como director musical na peça de Ricardo Pais *Fados* (1994), no primeiro álbum do grupo Cramol (1995) e as várias colaborações com S. Godinho. A convite do presidente da República, Jorge Sampaio, os elementos do grupo reuniram-se novamente em 1999, ano de comemoração dos 25 anos da revolução de 25 de Abril de 1974, efectuando um espectáculo no Pavilhão Multiusos (12 Mai, Parque das Nações, Lisboa) que originou um duplo fonograma (*Uma Noite só*) e a transmissão televisiva do espectáculo.

Bibliografia: Faria, Manuel (2003) *Trovante: Por detrás do palco*. Lisboa: Dom Quixote.

Discografia: Grupo Trovante (2002/1977) *Chão Nosso*. DIAP-SST [CD/LP]; Trovante; Paulo, Carlos (1978) *Nuvem Negra / Terra Amada*. Mundo Novo [single]; (1979) *Toca a Reunir*. Forum [single]; (1981) *Baile no Bosque*. VC [LP]; (1981) *Balada das Sete Saias*. VC [single]; (1983) *Cais das Colinas*. EMI-VC [LP]; (1983)

Saudade. EMI-VC [single]; (1988/1984) 84. EMI-VC [CD/LP]; (1988/1986) *Sepes*. EMI-VC [CD/LP]; (1987) *Terra Firme*. EMI-VC; (1990) *Um Destes Dias...* EMI-VC; (1991) *Saudades do Futuro: O Melhor dos Trovante*. EMI-VC; (1992) *Ao vivo no Campo Pequeno*. EMI-VC; (1997) *Saudade*. EMI-VC; (1999) *Timor*. EMI-VC [CD single].

ANTÓNIO TILLY

TUDELLA, João Maria de Oliveira Pegado de Bastos Carreira (n. Maputo/Lourenço Marques, Moçambique, 27 Ago. 1929). Cantor. Descendente de uma família aristocrata radicada em Moçambique, aprendeu piano, *guitarra, *viola e *harmónica de forma autodidacta. Depois da instrução primária, estudou até aos 13 anos na África do Sul. Mudou-se para Coimbra em 1944 para prosseguir os seus estudos, tendo aí conhecido intérpretes da *canção de Coimbra (Almeida *Santos e José *Afonso, e.o.) e grupos musicais académicos e começado a cantar em contextos informais. Em 1951, regressou a Lourenço Marques sem terminar o curso, onde se notabilizou enquanto tenista. Dedicou-se à música como amador, tendo sido um dos fundadores da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra em Lourenço Marques, que integrava um grupo musical. Nesse ano, estreou-se no Rádio Clube de Moçambique como harmónico e cantor. Destacou-se enquanto cantor na tradição coimbrã e começou a ser reconhecido em todo o território moçambicano, na África do Sul e na Rodésia (actual Zimbábue). Em 1957, foi convidado pela editora Gallotone (África do Sul) para gravar o seu primeiro fonograma (*Sundown at Lourenço Marques*), que integrava fados de Coimbra e êxitos de Carlos *Ramos e de *Max. A partir desse ano e até 1961, cantou e editou fonogramas acompanhado por uma orquestra que interpretava «música para dançar» dirigida por Dan Hill, colaboração essa registada em fonogramas inicialmente editados pela Gallotone e, depois, pela CBS, que os distribuiu mundialmente. Nessa fase, começou a constituir repertório próprio com letra de Reinaldo Ferreira e Gustavo Matos Sequeira e música de Artur Fonseca, autor da maioria do repertório de Tudella nessa fase. Esses autores criaram o seu primeiro e maior êxito, a *canção *Kanimambo* (editada em 1959 pela Gallotone na África do Sul e pela *Valentim de Carvalho em Portugal), a qual projectou a



João Maria Tudella num espectáculo do Natal dos Hospitais. Serviço Museológico e Documental da RTP.

sua carreira internacionalmente. Além de *Kanimambo*, o sucesso comercial de outras canções (*Eh! Uene!*, *Beira, Macala, Xicumbo, Hambanine, Inhambane, Kuhaer, Obrigado, Moçambique e Lourenço Marques*) motivou a sua profissionalização, tendo iniciado em 1961 uma actividade intensa centrada na gravação de discos e na realização de espectáculos em Portugal e no Brasil. As canções que possibilitaram o seu êxito enquadram-se nos modelos da *música ligeira portuguesa e anglo-saxónica da época, embora os seus títulos, textos e alguns dos seus elementos musicais remetessem para a África. Fixou-se definitivamente em Portugal em 1961, onde se integrou no meio artístico, actuando na *rádio, na televisão, em cruzeiros e em várias salas de espectáculo. Participou no *Festival RTP da Canção em 1966 e 1978 como intérprete e, em 1969, como compositor (em parceria com Fernando *Alvim), com a canção *Tenho amor para amar*, interpretada pelo *Duo Ouro Negro. A partir de meados dos anos 60, contactou com personalidades ligadas à oposição política (Mário Castrim, Alice Vieira, Correia da Fonseca, Ary dos *Santos e Fernando *Tordo, e.o.), passando o seu repertório a centrar-se em textos de intervenção política da autoria de José Gomes Ferreira, Ary dos Santos, Manuel *Alegre e música de F. Tordo, Pedro Jordão (compositor e pianista que marcou esta fase da sua carreira), e.o. Algumas canções que marcaram esse período são *Liberdade* (utilizada posteriormente pelo MFA nos seus comunicados), *Fuzilaram um homem num país distante*, *Os ratos e Oração pela paz*. Em 1968 apresentou-se num espectáculo para convidados no Teatro Villaret, no qual cantou exclusivamente repertório de intervenção política, tendo sido interdita a sua apresentação na RTP, em sequência da interpretação em directo da canção *Cama 4, Sala 5* (let. Ary dos Santos; mús. Nuno Nazareth *Fernandes) no programa *Natal dos Hospitais*. Este incidente terá contribuído para a sua decisão de terminar a sua carreira profissional como cantor no fim da década de 60. Em 1969, colaborou, com Jorge Jardim, em negociações pela autonomia e, posteriormente, independência de Moçambique. Desde então actuou esporadicamente na RTP (*Curto-Circuito*) e em vários palcos em Portugal e em Londres, participou como actor no

filme *Cântico Final* (1975) e foi autor e apresentador de programas da RTP (*Noites de Gala, Uma Noite de Natal*, 1987, e.o.). Enquanto intérprete, aborda a melodia de modo linear, privilegiando a clareza do texto, salvo nas canções que remetem para África, em que utiliza a técnica de *yodelling*.

Bibliografia: Antunes, José Freire (1996) *Jorge Jardim agente secreto*. Venda Nova: Bertrand; s.a. (1963) *João Maria Tudella, o fabuloso artista de Lourenço Marques*. Lisboa: Agência Internacional Artística.

Discografia: Dan Hill and His Amigos (1957) *Fiesta Tropical*. CBS [LP]; (1957) *Fados and Portuguese Guitars*. Gallo [LP]; (1957) *Sundown at Lourenço Marques*. Gallotone [LP]; AAVV (1958) *Celebration at Ciro's*. CBS [LP]; (1958) *Come Dance with Tudella*. Gallotone [LP]; (1959) *Uma Casa Portuguesa: João Tudella Canta Música de Artur Fonseca*. Gallotone [LP]; (1960) *Saudação ao Brasil*. Gallotone [LP]; (1961) *Dizes Que Gostas de Mim*. PLD [LP]; (2003/1965-1969) *Amália Triste*. MOV; (1969) *Tudella Canta Música de Pedro Jordão*. DEC-VC [LP]; (1994) *O Melhor dos Melhores*. MOV; (2000) *Clássicos da Renascença*. MOV; (2000) *Kanimambo*. EMI-VC.

Filmografia: *Cântico Final* (1975) (Manuel Guimarães).
JOÃO SILVA

TUNA. Grupo musical constituído por instrumentos de corda dedilhada: *bandolins, *bandolas, *bandolinetas, *bandoloncelos, *viola baixo e *violões. A instrumentação da tuna pode, no entanto, variar com a inclusão de instrumentos de corda friccionada, flautas, percussão e de uma secção vocal. Algumas tunas estão estruturadas segundo a faixa etária (tunas infantis, juvenis, seniores) e o género dos seus elementos. Surgidas em Portugal no séc. XIX, as



Tuna da Sociedade Recreativa Arcenense. 1929. Divisão de Museus, Património e Arquivo Histórico. Palácio do Sobralinho.

tunas podem ser classificadas em três tipos, em função do contexto da sua implantação: «tunas tradicionais», «tunas-orquestra» e «tunas académicas». As «tunas tradicionais», também designadas tocatas ou «estúrdias», tinham uma incidência rural, tendo entre dez e 20 elementos masculinos. Na maioria dos casos, estas tunas estavam ligadas a clubes ou agremiações locais que utilizavam instrumentos de baixo custo, geralmente de fabrico local, adquiridos pelos próprios membros do grupo. O seu repertório era variado e integrava *arranjos de *música tradicional, de «números» do *teatro de revista e repertório divulgado pela *rádio, transcrito pelo maestro ou disponível em partituras comercializadas em lojas de instrumentos musicais nos centros urbanos. As «tunas tradicionais» apresentavam-se em *festas, acompanhando *bailes e representações teatrais, nomeadamente em *cegadas. As «tunas-orquestra» (masculinas ou femininas) estavam ligadas a *associações recreativas, culturais, sociais e profissionais em contextos urbanos. Próximas das orquestras sinfónicas, delas se distinguiam por incluírem instrumentos de corda dedilhada (de mais fácil execução e financeiramente mais acessíveis). Entre as mais antigas destacam-se a Tuna Comercial de Lisboa (fundada em 1902), a Tuna Caleira de Montemor (1904), a Tuna União dos Empregados do Comércio do Porto (1907), a Grande Tuna Feminina (1908), e.o. Eram formações com maior número de membros do

que as «tunas tradicionais», variando entre os 50 e os 120 elementos. Além dos instrumentos de corda dedilhada, integravam instrumentos de corda friccionada, sopro e percussão. O seu repertório era constituído por arranjos de *música erudita europeia dos sécs. XVIII e XIX, adaptada pelos maestros, que também compunham valsas, rapsódias e mazurcas, para além do hino da tuna. As «tunas-orquestra» apresentavam-se em festas de homenagem, saraus e concertos nas mais afamadas salas de espectáculos das cidades onde estavam sediadas. As «tunas académicas», também designadas por «estudantinas», surgiram no final do séc. XIX, no âmbito de algumas universidades e liceus dos principais centros urbanos do país. Das mais antigas, ainda se encontram em actividade a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC, fundada em 1888), a Tuna Académica do Liceu de Évora (TALE, 1890), a Tuna Universitária do Porto (1900) e a Tuna Académica de Lisboa (1905). Inicialmente masculinas, estas tunas foram até meados do séc. XX semelhantes às «tunas-orquestra» em termos do seu repertório, da sua instrumentação e dos eventos em que actuavam. Durante este período, tanto as «tunas académicas» como as «tunas-orquestra» evidenciavam preocupações sociais, promovendo concertos de solidariedade «em benefício dos mais desprotegidos», saraus de beneficência, festas de homenagem, bailes e festas carnavalescas, e.o. A integração das tunas



Tuna A dos Lourenses. 1922. Divisão de Museus, Património e Arquivo Histórico. Palácio do Sobralinho.

em instituições de cariz social e cultural submete-as aos estatutos das instituições a que pertencem, mantendo, no entanto, estandarte e hino próprios. Por vezes, estes agrupamentos instrumentais apresentavam-se juntamente com *orfeões, em alguns casos pertencentes à mesma instituição. Entre os maestros de tunas que se notabilizaram na primeira metade do século enquanto arranjadores e compositores, podem destacar-se Simões de Carvalho Barbas, Francisco Lopes Lima de Macedo, Raposo Marques, Alves Ferreira, José Pais de Almeida e *Silva (todos da TAUC); Manuel João Alves (da TALE); Joaquim António Pires (da Tuna Louletana); Alfredo Mântua (da Grande Tuna Feminina); Jacinto Figueiras (da Tuna União dos Empregados de Comércio do Porto). Alguns dos maestros eram também músicos e/ou maestros de *bandas filarmónicas, o que resultou

numa utilização dos mesmos repertórios para ambos os agrupamentos. Na segunda metade do séc. xx, o surgimento de outros domínios de prática musical, aliado à difusão da rádio e da televisão, contribuíram para uma perda da relevância destes agrupamentos e dos eventos em que se apresentavam. As «tunas-orquestra» desapareceram e as «tunas tradicionais», apesar de algumas dificuldades, foram sobrevivendo (algumas ainda com significativa actividade e reconhecimento público, como a Tuna de Carvalhais), com interrupções mais ou menos longas (algumas delas transformando-se em grupos denominados O Jazz ou Troupe de Jazz, isto é, agrupamentos que integravam uma bateria rudimentar), outras acabaram por ser extintas. Surgiram, no entanto, novas «tunas tradicionais», sobretudo nos arquipélagos dos Açores e da Madeira, entre 1988 e 1995. O seu objectivo reside, acima de tudo, na revivificação das antigas «tunas tradicionais», cuja formação instrumental procuram respeitar de maneira fidedigna. A sua actividade é diversificada, integrando actuações em palco (sobretudo em *festivais regionais), participações em programas de rádio e televisão, e.o. eventos. O repertório destes agrupamentos inclui novas composições inspiradas na música tradicional, o que revela uma preocupação com a representação de tradições locais. Os cordo-



Tuna de Carvalhais. Vila Real. Fundo Documental do SPN/SNI/SEIT. Centro Português de Fotografia.

fonos permaneceram um elemento central na sua constituição. A partir do final da década de 80 e ao longo de toda a década de 90, as «tunas académicas», sediadas nos principais pólos universitários do país (Lisboa, Porto, Coimbra, Setúbal), sofreram, por sua vez, um considerável incremento. O seu principal objectivo é o de proporcionar o convívio entre os elementos do grupo, realizar viagens ao estrangeiro e estimular o intercâmbio entre tunas. Estas tunas são compostas por um leque variável de instrumentos, com predomínio dos cordofones, e por uma secção vocal. O *acordeão foi integrado num grande número de grupos. O repertório cruza vários domínios musicais, desde arranjos de música tradicional à criação de novas composições da responsabilidade de um ou mais elementos do grupo (que não necessariamente o maestro). Apresentam-se em palco com o traje da sua universidade e com o estandarte da tuna, elementos fulcrais na sua identificação como grupo, actuando em pé, em forma de meia-lua, fazendo-se acompanhar pelo «porta-estandarte» e pelos «pandeiretas», cuja actuação se pretende exuberante, incluindo movimentos acrobáticos que cativam a atenção do público. A TAUC e a TALE são a excepção a esta forma de exibição, apresentando-se em palco sentados, dirigidos por um maestro como grupo essencialmente instrumental. As tunas

mais antigas construíram uma ideia de tradição que lhes limita a acção. Por outro lado, as novas tunas, fundadas no âmbito dos pólos universitários recentes, orientam a sua actividade para actuações em eventos locais, festivais, encontros de grupos do mesmo tipo e outros espectáculos, bem como muitas actuações no estrangeiro, em universidades, sobretudo de países ibero-americanos, por convite de comunidades portuguesas no estrangeiro ou de grupos congéneres. Momento importante na actividade das tunas académicas é a organização de *festivais e a edição de gravações (das apresentações em festivais ou gravações de estúdio, com arranjos ou repertório original) que, ao longo dos anos 90, têm surgido no mercado discográfico.

Ver também: Folclore; Folclorização; Música tradicional.

Bibliografia: *A Arte Musical: Revista publicada quinzenalmente* (1899-1915). Lisboa: Carmine, Nobre (1937) *Coimbra de capa e batina*. Lisboa: Atlântida; *Echo Musical: Semanário artístico, literário e noticioso* (1911). Lisboa: Tip. do Commercio; Freitas, Pedro de (1946) *História da música popular em Portugal*. Lisboa: Tip. da Liga dos Combatentes da Grande Guerra; *Gazeta Musical de Lisboa: Musica, teatro, bellas artes* (1889-1897). Lisboa: Companhia Propagadora de Instrumentos e Músicos; Leiria, César (1940-1947) *Ar-*

quivo musical português: Calendário musical (Anos 1939 a 1940). Lisboa: SST; *Lyra-Gazeta Mensal de Propaganda e Pedagogia Musical* (1927-1928). Lisboa: G. Pais; Minhava, Ângelo (1984) *Duas tunas em paralelo* (Ermelo-Carvalhais). Vila Real: Minerva Transmontana; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG; s.a. (1959) *Tuna Académica da Universidade de Coimbra em Angola*. Coimbra: s.e.; s.a. (1994) *IX Encontro Regional de Tunas*. s.l.: Casa do Povo da Ribeira Brava; s.a. (1998) *XIII Encontro Regional de Tunas*. s.l.: Freguesia do Seixal; Sardenha, José Alberto (2005) *Tunas do Marão*. Vila Verde: TRAD\$; Vieira, Ernesto (1930-1943) *«A Arte Musical»: Órgão defensor dos músicos portugueses*. Lisboa: F. Xavier Rodrigues.

Discografia: Estudantina Universitária de Lisboa (1993) *Serenata das Fitas*. VID; Tuna da Universidade Autónoma de Lisboa (1994) *In Vino Veritas/Tuna Camoniana in Vino Veritas da Univ. Aut. de Lisboa*. BMG; AAVV (1995) *II Festival Internacional de Tunas Universitárias do IST*. MOV; Sete Colinas 94 (1995) *VI CITU: Certame Internacional de Tunas Universitárias*. OV; Estudantina Universitária de Coimbra (1997) *VII Festuna. Secção de Fado da AAC*; I Invicta (1997) *I Festival de Tunas Académicas da Universidade de Fernando Pessoa*. MOV; Magna Tuna Cartola (1997) *«P'ra Aveiro»*. Edisco; Tuna Feminina da Universidade Católica Portuguesa (1998) *Tuna Feminina da Universidade Católica Portuguesa*. Fortes & Rangel Lda; Tunas ao vivo.

CONCEIÇÃO CAPELA E LEONOR CRUZ



FITU — Festival Internacional de Tunas Universitárias Bracara Augusta. Braga. Arquivo do INET-MD.

TUNA, Jorge Manuel Casqueiro Lopo (n. Coimbra, 1 Jul. 1937). Guitarrista e compositor. Estudou na Faculdade de Medicina da *Universidade de Coimbra entre 1954 e 1961 e cumpriu o serviço militar no Norte de Angola entre 1962 e 1965. Posteriormente fixou-se em Lisboa, onde se especializou em Cardiologia e se doutorou, em 1980, pela Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa. Desenvolveu actividade enquanto cardiologista, tendo igualmente desempenhado as funções de professor associado na Universidade de Lisboa e chefe dos Serviços de Cardiologia do Hospital de Santa Maria. Começou a desenvolver interesse pela *canção de Coimbra com o pai de Durval *Moreirinhas e a aprender *guitarra com Júlio Ribeiro (guitarrista e então aluno de Ciências Histórico-Filosóficas), tendo sido inicialmente o seu segundo guitarra. Já no final dos anos 50 formou o seu próprio grupo de guitarras, com Jorge Godinho, D. Moreirinhas e José Tito Mackay. Com esta formação gravou vários fonogramas com algumas das suas primeiras composições (p.ex., *Variações em mi menor*, *Variações em lá menor* e *Rapsódia de fados* — composição que foi durante alguns anos o indicativo do programa *Do Choupal até à Lapa*, do Emissor Regional Centro da Emissora Nacional). Ainda durante o período de estudante pertenceu ao *Orfeão Académico de Coimbra (de promoção da primeira digressão aos EUA) e à direcção da *Tuna Académica da Universidade de Coimbra (com a qual participou nas digressões a Angola, Espanha e França). Apesar de ter sofrido alguma influência de Afonso de *Sousa, desenvolveu a sua aprendizagem guitarrística através da audição de fonogramas de Artur *Paredes, inicialmente imitando as gravações o mais fielmente possível. Posteriormente, procurou desenvolver um estilo próprio, tendo igualmente começado a compor a partir de finais dos anos 50. Ao longo da sua actividade musical acompanhou cantores como Adriano Correia de *Oliveira, António *Bernardino, Fernando Machado *Soares, José Horácio *Miranda, Lacerda e Megre, Luiz *Goes, Sutil *Roque, e.o., e actuou com guitarristas como Júlio Ribeiro, J. Godinho, David Leandro, Lopes de Almeida e violistas como José *Niza, Levy Baptista, Humberto Matias e, sobretudo, D. Moreirinhas. Ao descrever o seu estilo interpretativo, Carvalho Homem (2004) realça inovações ao nível da dedilhação (com a coordenação entre os dedos indicador e polegar a exercer-se em diferentes pontos da escala), da ornamentação (com a utilização do *tremolo* de quatro notas), do *vibrato* (sobretudo na corda mi), da utilização de bordões e

progressões harmónicas menos comuns e na construção de melodias divididas em diferentes frases com grupos de três notas. Apesar de ter interrompido a sua actividade guitarrística intermitentemente durante alguns anos (sobretudo entre 1969 e 1980), foi um dos guitarristas de Coimbra que mais fonogramas gravou, muitos deles com composições de sua autoria (mais de 50 obras gravadas), o que constitui, de certo modo, um dado inédito, apenas comparável ao percurso musical de Carlos *Paredes e de seu pai A. Paredes.

Obra musical: *Andamento*; *Rapsódia de fados*; *Solidão*; *Variações em lá menor n.º 1*; *Variações em lá menor n.º 2*; *Variações em mi menor*; *Variações em si menor n.º 1*; *Variações em si menor n.º 2*.

Bibliografia: Homem, Armando Luís de Carvalho (2004) *Remate em lágrima: Estudos e memórias sobre a guitarra de Coimbra e os seus contextos*. Coimbra: Minerva; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra*. Vol. II. Alfragide: Ediclube.

Discografia: Tuna, Jorge; Godinho, Jorge; Mackay, José Tito; Moreirinhas, Durval [1957] *Sé Velha: Guitarras de Coimbra*. RAPS [EP]; Godinho, Jorge; Mackay, José Tito; Moreirinhas, Durval; Tuna, Jorge (1958) *Coimbra à noite*. RAPS [EP]; Orfeão Académico de Coimbra; Niza, José; Pereira, Sousa; Roque, Sutil; Godinho, Jorge; Tuna, Jorge; Moreirinhas, Durval (1961) *Coimbra Orfeon of Portugal*. Monitor-Columbia [LP]; Tuna, Jorge; Moreirinhas, Durval (1966) *Coimbra*. RAPS [EP]; Tuna, Jorge; Moreirinhas, Durval (1967) *Um Som Diferente nas Guitarras de Coimbra*. PLD [LP] [dir. musical de Jorge Costa Pinto]; Tuna, Jorge; Moreirinhas, Durval (1968) *Coimbra Guitars*. PLD [EP]; Tuna, Jorge; Moreirinhas, Durval (1969) *Coimbra Guitars Played by Dr. Jorge Tuna and Durval Moreirinhas*. PHI-PLD; Tuna, Jorge; Moreirinhas, Durval (1990) *Tempo de Guitarra*. JSOM [LP]; Tuna, Jorge (1997) *A Guitarra de Coimbra*. JSOM; Tuna, Jorge (2000) *Coimbra*. Edisco.

PEDRO ROXO

TUNA ACADÉMICA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (TAUC). Agrupamento musical integrado na *Universidade de Coimbra. Oficialmente fundada em 1888, com a designação Estudantina de Coimbra, a TAUC deu o seu primeiro concerto em Aveiro, em Mai. do mesmo ano. O seu início foi impulsionado pela visita a Coimbra da Estudantina Universitária de Santiago de Compostela. A Sociedade Dramático-Musical, fundada em 1870, esteve ligada à criação da TAUC através de Simões de Carvalho Barbas e Francisco Lopes Lima de Macedo, respectivamente o primeiro e o segundo maestros da TAUC. Em 1873 a Sociedade Dramático-Musical fundiu-se com a Sociedade Dramática, ficando ambas a integrar o então denominado Teatro Académico. No entanto, este começaria a perder importância devido ao aparecimento de outras associações estudantis, como o *Orfeão Académico de Coimbra, em 1880, que atraíram para si o interesse dos estudantes. A TAUC contava inicialmente com c. 40 estudantes e era composta por violinos, violoncelos, con-

trabaixo, flautas, clarinetes, oboé, *bando-lins, *bandolas, *bandoloncelo, *violas e instrumentos de percussão. Do seu repertório constavam *arranjos de aberturas, selecções e árias de óperas famosas, danças (valsas, tangos, mazurcas, polcas, etc.) e rapsódias de *música popular e *música tradicional. A actividade musical da TAUC esteve sempre muito vocacionada para acções beneméritas e filantrópicas, facto que lhe mereceu a atribuição do grau de Comendador da Ordem de Benemerência em 1939. Destes primeiros 50 anos, de entre centenas de concertos dados por todo o país e no estrangeiro, sobretudo em Espanha, onde a TAUC se deslocou frequentemente, podemos destacar alguns pontos altos, como: a deslocação em 1888 ao antigo Palácio de Cristal do Porto; dois concertos em Nov. 1894, em benefício da Sociedade Filantrópica, em que colaborou com Viana da *Mota (enquanto pianista) e com o qual se apresentou em finais de Jan. 1915; em Abr. 1910, conjuntamente com o Orfeão Académico de Coimbra, apresentou-se em Lisboa para dar dois concertos no *Teatro Nacional de São Carlos; no Verão de 1925 deslocou-se ao Brasil, onde foi recebida com enorme entusiasmo. Em 1897 surgiu pela primeira vez um grupo de *fado de Coimbra associado à TAUC (era então presidente o estudante de Medicina Egas Moniz). A associação do fado de Coimbra ao repertório da TAUC foi uma

constante no percurso do grupo. Actuaram em digressão com a TAUC figuras proeminentes da *canção de Coimbra, como, p.ex., Augusto Hilário, Artur *Paredes, Edmundo *Bettencourt, Paradelo de *Oliveira, Jorge *Tuna, Luiz *Goes, José *Afonso, Adriano Correia de *Oliveira ou António *Portugal. Além da *tuna e do grupo de fados, existiram diversos grupos musicais e teatrais associados à TAUC. No primeiro concerto, em 1888, há registo da actuação de um grupo dramático que representou uma comédia no final da actuação da tuna. Ao longo do seu percurso podemos nomear alguns dos grupos que fizeram parte da TAUC, como a Orquestra de Câmara, o Grupo de Tangos, o Grupo Dramático, o grupo de música antiga Ars Musicae, o Ensemble de Plectros Carlos Seixas e o grupo de música popular Contos Velhos Rumos Novos, além dos já mencionados grupos de fado. O Ensemble de Plectros Carlos Seixas, fundado em 1966 pelo professor Tobias Cardoso, conquistou por três vezes o primeiro prémio no Festival Internacional de Neerpelt, na Bélgica (1966, 1973 e 1977), e a medalha de mérito Pro Musica, atribuída pelo Ministério da Cultura belga. Em 1970 realizou uma digressão pelo Oriente intitulada 500 Anos de Música Portuguesa (Macau, Tóquio, Quioto e Bangucoque). No final do séc. xx a TAUC prosseguiu a sua actividade mantendo em funcionamento a tuna (com uma formação se-



Primeira formação da Tuna Académica da Universidade de Coimbra. 1888. Arquivo da TAUC.



Tuna Académica da Universidade de Coimbra. Capela de São Miguel, Universidade de Coimbra, c. 1940. Arquivo da TAUC.

melhante à da fundação, designada comumente por Orquestra da TAUC para a diferenciar das actuais tunas académicas), uma escola de música (onde se ensina fado e *guitarra de Coimbra, e.o. instrumentos), o Ensemble de Plectros Carlos Seixas, a orquestra de *jazz Rags Big Band e dois grupos de fado de Coimbra.

Bibliografia: Leite, Manuel da Câmara (1926) *Estudantes de Coimbra no Brasil: Descrição da viagem ao Brasil da Tuna Académica da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Ed. Aut.; Ramos, Mário; Matos, Guilherme Augusto Meireles de (1923) *Em terras de Espanha coisas sobre a viagem do Orfeon e da Tuna Académica da Universidade de Coimbra*. Lisboa: Lumen; Soares, António José (1961) *Subsídios para a história do Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra*. Coimbra: s.e.; Id. (1962) *Breve história da Tuna Académica da Universidade de Coimbra — Sep. Arquivo Coimbra* 18. Coimbra: Bib. Municipal; Id. (1985) *Saudades de Coimbra: Pequena história da Academia de Coimbra 1901-1950*. Coimbra: Livr. Alameda; Tuna Académica da Universidade de Coimbra (1935) *Tuna Académica de Coimbra viagem à Madeira e Açores*. Coimbra: Oficinas da Atlântida; Id. (1954) *Primeiro recital da Orquestra de Câmara da Tuna Académica oferecido ao corpo docente da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Tip. União; Id. (1956) *Viagem a Angola e Moçambique da Tuna Académica da Universidade de Coimbra*. Coimbra: s.e.; Id. (1958) *Tuna Académica da Universidade de Coimbra em Angola, 1958*. Coimbra: s.e.; Id. (1964) *Setenta e cinco anos da Tuna Académica da Universidade de Coimbra*. Coimbra: s.e.

Discografia: Tuna Académica da Universidade de Coimbra; Cardoso, Tobias (arranj./dir.) (1965) *Tuna Académica da Universidade de Coimbra*. Orfeo Coimbra [LP].

ANDRÉ FILIPE OLIVEIRA GRANJO

TURISMO. 1. Música: as primeiras «imagens» de Portugal turístico. 2. O Estado Novo: o «povo» como atracção turística. 3. O fado enquanto emblema nacional. 4. A produção da «cultura popular portuguesa»: folclore. 5. Anos 80: a diversificação das atracções musicais. 6. Turismo e práticas musicais transnacionais. 7. Cartazes turísticos.

Embora os estudos socioantropológicos sobre o turismo dediquem grande parte da sua reflexão aos impactes culturais, e de forma específica à emergência das *tourist arts* (Graburn 1976, 1984; Jules-Rosette 1984), as relações entre a música e o turismo carecem de investigação específica, quer ao nível nacional quer ao nível internacional (Wallis e Malm 1984; Lewin et al. 1988). Isso dever-se-á, eventualmente, ao facto de a música ser frequentemente encarada, em termos turísticos, como um recurso complementar, ou mesmo como mera componente de uma atracção ou animação de um qualquer destino. Esta concepção liga-se, por seu turno, à percepção do turismo moderno como prática de consumo eminentemente visual (Urry 1991). No caso português, a ne-

gligência pela análise das relações entre o turismo e a música pode ainda explicar-se pela postura preservacionista que prevaleceu, quase exclusivamente, até há pouco tempo, na recolha musical em Portugal (Castelo-Branco 1989; Castelo-Branco e Toscano 1988). Em todo o caso, as problemáticas de fundo analisadas pela sociologia e antropologia no que respeita as questões fundamentais das atracções turísticas podem e devem ser aplicadas específica e pertinentemente à música. Também aqui se coloca a questão da «mercadorização da cultura» (Greenwood 1989), da produção de «pseudo-eventos» (Boorstin 1992/1964), da «encenação da autenticidade» (MacCannel 1989/1973) e da negociação de identidades provocada ou estimulada pelo turismo. Mas a música relaciona-se com o turismo de múltiplas maneiras que não devem ser analisadas exclusivamente segundo a perspectiva, importante mas insuficiente, dos impactes unidireccionados. **1. Música: as primeiras «imagens» de Portugal turístico.** No caso português, a música terá desempenhado um papel comparativamente importante nas primeiras preocupações de promoção turística, logo no primeiro quartel do séc. xx. Assim se pode ver pela argumentação apresentada em 1908 para justificar a proposta da Sociedade Propaganda Portugal (SPP, fundada em 1906) de construção de um grande teatro de ópera nacional, bem como pelo entusiasmo com que a mesma promove e divulga, três anos mais tarde, a *Ópera Bonita*, uma peça de costumes portugueses de autoria de Wadliam Peacock e de F. Limso, apresentada, com pompa e circunstância, no Queen's Theatre de Londres. Tendo em conta que se considerava prematuro atrair um turismo internacional para um país que ainda não reunia condições suficientes de acolhimento, e que o próprio empreendimento turístico era contestável do ponto de vista socioeconómico e cultural, o recurso ao *cinema (ainda mudo) e à música como técnicas publicitárias contrasta com a escassa produção de folhetos e, sobretudo, de cartazes. É nesse quadro que, mais tarde, o Conselho Nacional de Turismo (criado em 1911 pelo Governo Provisório da República), seguindo o projecto iniciado pela SPP, lança um concurso para a criação de uma «canção popular» para difusão em disco e telefonia sem fios (Pina 1987). E ainda que o sucesso da iniciativa tenha sido gorado pelo «fraco mérito» dos trechos apresentados para este concurso «de carácter patriótico», a música enquanto veículo de propaganda tinha decididamente entrado no circuito promocional de Portugal. A consagração da sua eficácia far-se-á mais tarde através de *canções como a que Raul *Ferrão compôs para o filme *Capas Negras* de Armando de Miranda (1947), inter-

pretada por Alberto *Ribeiro (contracenando com Amália *Rodrigues), que se tornou um êxito internacional, tendo sido reintonada por Jacques Larue — «Avril au Portugal» — em 1950, e interpretada, e.o., por Louis Armstrong numa gravação de 1953. Importa, todavia, sublinhar que, dado o fraco investimento na promoção turística internacional durante a primeira metade do século, a imagem de Portugal que se exportou nesse período e que alimentou estereótipos turísticos era muito dependente da imagem de nação que se produzia para consumo interno. **2. O Estado Novo: o «povo» como atracção turística.** Na verdade, promoção turística e propaganda nacionalista parecem indissociáveis, pelo menos até ao final do Estado Novo. A própria lógica que desde o início (em 1870, mas com especial relevância a partir da década de 20) presidiu à recolha de música em contexto rural e à política de apoios institucionais que a acompanhou durante, pelo menos, a primeira metade do séc. xx denuncia a associação constante entre música e nação. Isso é testemunhado pelo empenho na revivificação de tradições florescentes no território, pela exclusão de formas fronteiriças ou partilhadas com Espanha, e pela canalização de fundos exclusivamente para formas tradicionais, *bandas filarmónicas (BF) e *ranchos folclóricos (RF) (Caufriez 1989; Castelo-Branco e Toscano 1988; Castelo-Branco 1989). Esta atitude estava ligada, por um lado, à descoberta do «povo» e da sua força maior na construção ideológica da nação e, por outro, a uma apropriação da paisagem rural por parte da burguesia do final de Oitocentos, de onde nascerá «o ímpeto para a mobilidade sazonal de índole turística» (Branco 1999; Medeiros 1995, 1996, 1999) e a prática do retiro no campo, estimulada pelo desenvolvimento dos transportes. Se o folclorismo aparece indissociavelmente ligado à modernidade, o turismo, na sua forma contemporânea, é íntimo dos dois. A esta estética «ruralista e popular» herdada de Oitocentos estava ainda associado o termalismo, que, à semelhança do que acontecia noutros países, foi a prática turística dominante no início do século, assim se mantendo em Portugal até aos anos 30, altura em que o discurso terapêutico sofreu profundas alterações com os avanços da farmacopeia. Mas, entretanto, já as termas haviam deixado de ser o destino exclusivo e aristocrático do séc. XIX: a sua nova frequência burguesa — especialmente afluente durante a I Guerra Mundial, que dificultava as deslocações ao estrangeiro — estimulava a animação social e levava à organização de *bailes e outras actividades nas zonas termais, onde a música desempenhava um papel importante. Foi ainda durante a guerra que se organizaram espectáculos com RF formal-

mente estruturados, no Norte do país, pela acção de Abel *Viana (os «ranchos de lavradeiras» actuam em Viana do Castelo a partir de 1917). Isso implica, ao mesmo tempo que é sintoma de, uma nova dinâmica e contextualização da *dança e da música. A organização dos ranchos e dos espectáculos pressupõe um leque de manifestações próprias para o espectáculo, para a exibição: um palco, um programa, uma assistência passiva, o aplauso. E, obviamente, isso tem profundos efeitos sobre os géneros musicais, privilegiando-se os associados ou associáveis à dança (Branco 1999). Na verdade, encontramos já aqui, em germen, grande parte das motivações, dispositivos e impactes que em geral se atribuirão, mais tarde, ao efeito «perturbador» do turismo relativamente às artes e performances espontâneas. Esta atracção da cidade pelo campo e o despontar das primeiras expressões turísticas traduz-se pelo aparecimento das primeiras estruturas regionais de turismo, cuja competência abrangia actividades de recolha e inventariação de monumentos e artes locais. Tal foi o caso das delegações da SPP estabelecidas em 1914, substituídas, em 1921, pelas comissões de iniciativa e, depois, em 1936, pelas comissões municipais e juntas de turismo. O trio «nação»/propaganda/promoção turística dominou, portanto, a primeira metade do séc. xx em Portugal, e isso no que respeita aos meios, métodos, estratégias, imagética e até mesmo aos protagonistas envolvidos. Essa sobreposição tornar-se-á ainda mais evidente sob o regime do Estado Novo, pela acção enérgica de António Ferro, o grande mestre da propaganda do regime, dinamizador das artes tradicionais enquanto catalisadoras de nacionalismo e, por consequência, do turismo. É ele que assume de modo mais explícito, mas também mais profícuo, a indissociabilidade entre «cultura nacional» e turismo: diria ele que «a arte pode ser uma grande arma de turismo, se for compreendida dentro do país e puder sair de Portugal» (Ferro 1949). É também ele que revolucionaria a imagem promocional de Portugal, insistindo no *marketing* da diferença e do pitoresco como alternativa às atracções eruditas e monumentais de destinos europeus concorrentes. Assim, será compreensível que o *fado, como um dos estilos privilegiados — embora sem unanimidade — pelo regime político para a expressão oficial da ideia de «nação» em contexto urbano, mas sobretudo o *folclore, como veículo preferencial para a sua expressão à escala regional, tenham sido os principais tipos musicais exportados e reproduzidos para alimentar estereótipos e, por consequência, a inspirar a promoção turística de Portugal. Pode portanto dizer-se que, no que respeita à «encenação da autenticidade», para o caso

português (como para muitos outros contextos europeus), o processo se iniciou claramente antes do desenvolvimento da indústria turística (bem como da *indústria fonográfica), ao qual aparece frequentemente associado pelo senso comum. A *folclorização iniciada em Oitocentos e fortemente empreendida, depois, pelo Estado Novo, mais precisamente sob a égide de A. Ferro, prepara a música, e a «cultura popular» em geral, para a mercadorização turística. Ao encenar uma «cultura tradicional» de raiz rural, ao desenhar uma «geografia musical e bailadora», de um povo «que tem o coração perto da boca» (SPN 1940), ao apresentar Portugal como «uma flauta rústica onde dormem velhos ritmos e melodias e um dos mais sugestivos guarda-roupas» (Ferro 1949) e a paisagem portuguesa, resumida, depois, nos Bailados Portugueses *Verde Gaio, «como um leque, [...] diante dos nossos olhos, com toda a frescura e musicalidade, orquestra de pássaros, de vozes humanas, de águas vivas, de ramos de árvores» (Ferro 1950a), o regime produz uma nação de «fachada», mas, simultaneamente, uma paisagem rural, visual e sonora, idílica e turisticamente atractiva. **3. O fado enquanto emblema nacional.** A encenação e coreografia do «reaportuguesamento de Portugal» excluía, por princípio, as «coisas tristes» que contrariassem a lógica esteticizante do «povo alegre», nomeadamente o fado. E no que respeita à música, Armando *Leça, um dos principais «orquestradores» do antigo regime, perguntava: «Não será doentio, monomania, notar no nosso cancionário só lamúrias, saudosismo piegas? E a alegria dos viras, malhões, bailarcos, verdegais, da cana-verde, chula [...]» (SPN 1940). Ao fado faltava a alegria e o ritmo que A. Leça, já em 1922, queria impor à *música popular portuguesa: «Portugal erguendo-se não pode ter como instrumento simbólico uma guitarra de fadista, mas sim, uma viola ou um cavaquinho florido» (Leça 1922). Já para António Lopes Ribeiro, p.ex., o fado poderia, sem o menor inconveniente, ser considerado para todos os efeitos a canção nacional, porque era «retintamente português» (Ribeiro 1945). Duvidava mesmo da capacidade de apreciação do fado por parte dos estrangeiros. «O fado é um amigo para uso interno, da ordem do pé descalço e do bacalhau com batatas [...] guardamo-nos bem de chamar para uma coisa a atenção dos forasteiros da estranja, nem de lhes servir a outra à refeição. Pois com o fado devemos fazer o mesmo. Não é coisa que se entenda e aceite assim à primeira vista. É preciso... tê-lo mamado, por assim dizer. Do fado, só gostam a valer os portugueses.» Mas, paradoxalmente, isso só o qualificava para melhor emblematizar a nação: «quanto mais especificamente portuguesa, pessoal e intrans-

missível, imprópria para exportação, e inacessível ao espírito de estranhos, mais nacional a havemos de reconhecer» (*id.*). Na verdade, o fado contém na imagem construída dois elementos fortes para as negociações, produções e consumos identitários: a intimidade e a exibição. É isso que o coloca na arena das discussões nacionalistas; mas é, porventura, também isso que justifica o êxito da sua posterior mercadorização turística. O fado cantava-se e dançava-se originalmente em meios de imigração, congregando gente de origem diversa que acorria às zonas ribeirinhas de Lisboa, ligada pelo infortúnio da pobreza e da diáspora. Desde o princípio que terá dependido de uma audiência com quem se partilhava saudade e angústia, uma dor, uma história mais ou menos desconhecida, mais ou menos exótica. Foi talvez esse exotismo e estranheza, bem como essa disposição para a partilha com uma audiência de «estranhos», que justificou primeiro o fascínio «dentro de portas» que atraiu a aristocracia e burguesia portuguesas e, depois de devidamente «domesticado», nas casas de fado de *décor* evocativo dos antros originais da performance, os turistas. Nos anos 40 já o Secretariado de Propaganda Nacional, posteriormente *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SPN/SNI) pagava as encenações onde, sem sobressalto dos turistas, se incluía o *corridinho ritmado de um *acordeão. E nos anos seguintes a *Panorama* (*Revista de Arte e Turismo do SPN*) incluía nas informações turísticas multilíngues o anúncio das partidas, às terças e sábados, dos Restauradores para a «Lisboa by Night», de uma visita que incluía passeios por Alfama abrilhantados «casualmente» por fadistas pagos pela instituição (Costa e Guerreiro 1984). Assim, o fado — um certo tipo de «fado afinado», controlado e depurado pelo regime — e a imagética a ele associada — as fadistas, os xailes negros, as guitarras portuguesas — tornam-se progressivamente representativos da tipicidade e do exotismo mediterrânico português, constituindo um acervo importante da iconografia promocional, e elegendo Amália, ela própria também criadora dessa imagem, como a embaixatriz de Portugal. **4. A produção da «cultura popular portuguesa»: folclore.** O país era divulgado como uma cantiga plena da alma das suas regiões. Mas, à excepção do fado, que depurara em mais um exercício de «educação do gosto» português, o regime preferia, de facto, a cantiga alegre e ritmada. E foi dentro desse espírito que se foram progressivamente promovendo as *marchas populares (as primeiras em 1932) e se multiplicaram *festivais e concursos nacionais de RF (Grande Cortejo Folclórico da Emissora Nacional em 1936, por altura das comemorações do X Ani-

versário da Revolução Nacional; 1.º Concurso Nacional de Ranchos Folclóricos nas Comemorações do VIII Centenário de Lisboa organizado pelo SNI em 1947; I Grande Festival de Folclore de 1958). A organização destes eventos e das romarias e *festas locais progressivamente incentivadas pelo Estado acompanhava o estímulo ao excursionismo, ambos escrupulosamente controlados por instituições do regime como a *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, órgão central do moderno turismo social (fundada em 1935), e as Casas do Povo (em 1933). Mas a divulgação dos calendários e mapas das feiras, festas e romarias (traduzidos em francês e inglês) em separata, na revista *Panorama*, indiciava maiores ambições para o aproveitamento turístico da «cultura popular». Se o desenvolvimento dos transportes estimulava o excursionismo automóvel dos Portugueses — o que é testemunhado pelo papel activo do Automóvel Clube Português (fundado em 1903) —, os estrangeiros começavam a afluir a Portugal atraídos pelo Estoril, que Raul Proença, no seu *Guia de Portugal*, apresenta como a «Riviera portuguesa». Em 1932 registaram-se 2500 turistas estrangeiros na Costa do Sol — onde o Casino contava com animação musical e outros espectáculos — e 1250 nos grandes hotéis de Lisboa (Pina 1987). O número de turistas estrangeiros diminuiu, no entanto, entre 1936 e 1945, primeiro pelos efeitos da Guerra Civil de Espanha e depois pelos da II Guerra Mundial. A posição de «neutralidade colaborante» atraía, contudo, grande número de refugiados que voltariam, nos anos do pós-guerra, para constituir parte do contingente de turistas que visitou Portugal nos anos 50. Foram estes, e os portugueses impedidos de irem para o estrangeiro dada a situação de conflito, que dinamizaram o turismo em Portugal até à aurora do turismo de massas nos anos 60 (em 1958 contaram-se 250 000 turistas estrangeiros em Portugal, que se multiplicaram para atingir dois milhões e meio, passados dez anos). Até então pouco se tinha feito em termos de promoção turística internacional, cuja competência cabia quase exclusivamente às Casas de Portugal (fundadas as de Paris e Londres em 1931, a de Antuérpia em 1933 e a de Nova Iorque em 1939). Mas, na verdade, os órgãos, tal como o discurso promocional, eram indissociáveis da propaganda do regime, e isso era especialmente visível nas grandes exposições nacionais e internacionais. Nelas a «música popular» era também exibida e folclorizada na sua vertente material. A Exposição de Arte Popular, montada no Parque Eduardo VII em 1936, exibia, entre as várias secções dos Ofícios e Regiões Nacionais, uma dedicada aos *instrumentos musicais tradicionais. E como A. Ferro diria

depois, relativamente ao Museu de Arte Popular [VER Arquivos, bibliotecas e museus, II: 49], inaugurado em 1948, esta realização era «etnográfica, mas também turística» (Ferro 1949). Para legitimar a «genuinidade» da *música tradicional que efectivamente produzia, o regime criou o Gabinete de Estudos Musicais, que, em 1949, apresentou no *Teatro Nacional de São Carlos o primeiro concerto resultante da política de recuperação dos «sons típicos» da «cultura popular». Para iludir a distância entre o centro decisor e as regiões incluída, nos júris dos concursos nacionais, etnógrafos e musicólogos locais. A música aparecia como uma componente dessa panóplia harmoniosa e colorida que dava corpo à alma dos Portugueses. No mais célebre desses concursos, o *Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal (1938), A. Leça aparece como o musicólogo da missão. Outro instrumento importante — aliás, «o mais poderoso instrumento de propaganda directa», nas palavras de A. Ferro (1950a) — era a radiotelefonía. Já em 1936, por ocasião do 1.º Congresso Nacional de Turismo, Luiz C. Lupi, queixando-se, como muitos outros congressistas, da falta de promoção de Portugal no exterior (a SPP virá ainda a testemunhar, em 1947, o mesmo desagrado por parte de muitos turistas estrangeiros), aludia à importância da radiotelefonía, da Emissora Nacional: «o cartaz sonoro, musical, do país» (Lupi 1936). Os programas e concursos dedicados à «música portuguesa» difundiam as produções nacionalistas e impunham os seus modelos musicais, onde predominam títulos como *Harmonia saloia* e *Fado Robles* ou temas de «fitas cinematográficas» como *Bailarico saloio*, do filme *Bocage*, ou a *Canção de bordo*, do filme *Trevo de Quatro Folhas* (Paulo 1994), contribuindo, por outro lado, para uma relativa homogeneização da música tradicional das diferentes regiões, depois agravada pela televisão, num processo de «descaracterização» progressiva. O dilema entre a necessidade de revivificação e controlo de qualidade do folclore *versus* a importância estética da sua espontaneidade expressiva é problematizado já em 1963 por A. Viana, que coloca a dupla questão: 1.º «tratando-se de coisas que respeitam o fortalecimento da consciência nacionalista, será lícito deixá-las correr de maneira desordenada e anárquica, tal como se está verificando? 2.º — Em contrapartida, convirá evitar que a orientação dos chamados “ranchos folclóricos” se entregue a comissões de turismo, às casas do povo e dos pescadores, ou a outras entidades e organismos oficiais, a fim de evitar que os ranchos não [sic] corram o risco de serem automatizados e cadaverizados por uma burocracia que pode tornar-se feroz e ininteligente?» (Viana

1963). Os riscos voltaram a ser denunciados por Jorge *Dias em 1970: «Os concursos, com prémios, obrigavam aqueles que perdiam a tentar imitar os que tinham ganho, acelerando os ritmos ou fazendo passos e piruetas de mau gosto» (Dias 1970). Não era o folclorismo que estava em causa: as críticas expressas relativamente à «mudança» continuavam a denunciar um olhar paternalista e hegemónico sobre o «povo» que, desde o final de Oitocentos, presidiu à sua produção. O problema era justamente o «povo» que transformava o folclore em «folclorite» (Lopes-Graça 1991/1953). É a propaganda do Estado Novo que — pelo seu empenho, extensão e meios utilizados — devemos, talvez, a produção da imagem de cultura popular portuguesa — e por consequência da sua música tida por tradicional — mais persistente. De tal modo foi persuasiva que só muito recentemente tem vindo a ser decomposta e objectivada (e nos últimos anos intensivamente; ver, e.o.: Brito 1980; Paulo 1994; Sousa 1996; Alves 1997; Branco 1999; Leal 2000). Tão eficaz se evidenciou em termos de *marketing* promocional que continua a inspirar a imagética turística. Tão fortemente foi implementada, que acabou por ser incorporada na ideia de «tradição». Seria, contudo, errado pensar-se que o folclore terá sempre sido a expressão coreográfica e musical dominante. O que nos interessa, e sobretudo para pensarmos o turismo, é que ele foi a expressão de uma concorrência à cultura de massas importada e criticada por isso mesmo (Branco 1999). Nesse sentido acentuou o tipicismo, produziu a autenticidade, inventou a exclusividade que constituem grande parte das motivações para a mobilidade e consumo turístico desde os finais do séc. XIX, e que voltaremos a encontrar nos finais do séc. XX. Seria também errado condicionarmos demasiado o turismo ao processo de folclorização, e vice-versa. A mera observação da cartografia contemporânea dos RF demonstra a ausência de coincidência entre as zonas de maior procura turística e as zonas de maior implantação de ranchos ou associativismo folclórico (Castelo-Branco e Lima 1998). Tem sido, p.ex., negligenciado o papel dos emigrantes de retorno — em férias ou definitivo — na «reactivação das tradições» musicais, e outras, do seu local de origem, ainda que possamos reconhecer neste processo e seus protagonistas performances e comportamentos turísticos de busca e reinvenção de uma «autenticidade perdida». Os impactes directos do turismo sobre a música e RF têm sido melhor analisados em regiões-destino de turismo dito de massas (Sousa 1996; Prista 1991). No Algarve o grupo folclórico mais antigo é o de Faro (1932) (este grupo teve várias designações ao longo do período de actividade),

que, ao contrário da imagem rural habitualmente veiculada, nasce em meio urbano, constituído por operários e pequenos-burgueses (Lameira 1993). Independentemente da genuinidade do corridinho (Ribas 1982, Lameira 1993, Jerónimo 1995, Martins 1995), de facto é esse o género musical que vai condicionar as suas actuações e justificar o seu êxito (em 1935 participa num programa de rádio e em 1940 na Exposição do Mundo Português). Nos anos 50 o grupo, agora denominado Grupo Folclórico e de Variedades de Faro, passa a incluir nas suas actuações diversos tipos de canções: o fado, trechos de guitarra e *harmónica, enfim, a «panóplia da música portuguesa» (Souza 1996). A verdade é que a imagem de marca do corridinho, ritmado, alegre e brejeiro como se queria o povo, conformava-se à domesticidade pretendida pelo Estado e compunha a imagem de «rodapé florido da nação», que se queria sobrepor à imagem literária comum de um Algarve tristonho e de selvagens (Prista 1991). O êxito do rancho de Faro difunde a eficácia coreográfica do corridinho que é importado — e com ele o acordeão, substituindo as antigas gaitas-de-beiços — pelo RF de Alte, aldeia algarvia concorrente de Monsanto no Concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal. O sucesso deste grupo — capitalizado pelo selo de tipicidade que o concurso lhe atribuiu — levou-o à rápida entrada no circuito turístico que, a partir dos anos 50, se desenvolvia no Algarve (hotéis, casinos, centro de férias da FNAT em Albufeira e, nas décadas já mais movimentadas de 60 e 70, nos festivais de folclore e nos hotéis, onde passa a ser comum a instalação de um «arraial popular» (Souza 1996). Este êxito do corridinho e suas variantes — sublinhado pela emergência do turismo — sobrepôs-se a formas locais que se mantiveram apenas nos bastidores rurais, só posteriormente revalorizadas (frequentemente pela intervenção de emigrantes em férias): é o caso das *charolas que, em grupo, iam cantar as *Janeiras de porta em porta na passagem do ano e na noite de *Reis, e dos bailes de acordeão que se mantiveram mesmo quando os repertórios incluíam já pouco da «tradição musical do Algarve» (Prista 1991). **5. Anos 80: a diversificação das atracções musicais.** Embora os fluxos massificados do turismo tenham sido «adiados» em Portugal para os anos 80, em razão da revolução de 1974 e dos períodos de instabilidade dos anos seguintes, o número de estrangeiros em Portugal na década de 70 rondava já os três milhões e meio. Esse acréscimo de turistas correspondia ao despontar de um turismo «moderno» determinado por novas concepções sociais e culturais e induzido pelo desenvolvimento dos transportes, sobretudo os aéreos, e a vulgarização progressiva

das férias pagas nos países da Europa. A partir de então, surgem, durante a época balnear, pólos de animação musical e turística de outro tipo e de cariz menos «tradicional». Trata-se dos festivais de música, de carácter mais ou menos erudito — que haviam já conhecido a sua estreia nas regiões de primeiro desenvolvimento turístico (*Festival de Música de Sintra, em 1959, e Festival da Figueira da Foz, em 1961) —, dirigidos, agora, a uma população turística que começava a diversificar-se (*Festival Internacional de Jazz de Cascais, 1971; *Festival de Vilar de Mouros, 1971; Festival de Música Clássica do Algarve, 1975). A diversificação da oferta inscreve-se numa lógica de produção de Portugal como «*multidestination holidays*» (Sampaio 1986). O Festival de Vilar de Mouros reproduz, na linguagem do *marketing*, a metáfora da romaria, «uma romaria de juventude» que, ao lado da Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira, constitui «o cartaz turístico, a nível europeu, que faltava à Costa Verde» (Id.). Os anos 80 são, em Portugal — e sobretudo no Algarve —, anos de grande mudança quantitativa e qualitativa no que respeita ao turismo (no início da década contavam-se 6 977 003 estrangeiros e em 1989, 16 475 799). Portugal passa a estar incluído na zona turística mais importante do mundo, sendo o país que apresenta a maior taxa de crescimento na procura turística entre 1983 e 1987. É então que se multiplicam os concertos e festivais de *rock* no Algarve, respondendo às expectativas de uma população jovem e descontraída que procurava mais as praias e o divertimento do que a contemplação rural do mundo tradicional, ao mesmo tempo que tentavam canalizar os fluxos turísticos para zonas menos concorridas (p.ex., o Festival de Sagres, e, já nos anos 90, o da Zambujeira). Turismo e indústria fonográfica convergem, neste período, para um novo tipo de mercado: a juventude. Cria-se, assim, novos pólos festivos populares, enquanto os velhos ciclos de festividades tradicionais se adaptam aos ritmos balneares para a animação hoteleira, dirigida sobretudo a um público mais velho e estrangeiro. Mas as alterações dos anos 80 e 90 não implicaram, de modo nenhum, uma desvitalização folclórica das zonas saturadas de turismo. O folclore deixa de ser, a partir da democratização, um veículo de afirmação do Estado, para se tornar um meio de afirmação da sociedade civil (Castelo-Branco 1989). É verdade que, no pós-25 de Abril, outras instâncias oficiais se apresentam, frequentemente, como guardiãs da identidade cultural, como o *INATEL (1979), o Instituto de Promoção Turística (1986), as direcções regionais de Turismo (1986), exigindo aos RF uma «qualidade-verdade» (Sampaio 1986) que os qualifique

nos concursos para a atribuição de subsídios de que depende grande parte da música tradicional, sobretudo as bandas e os RF (Castelo-Branco 1989). O próprio associativismo promove, na figura da *Federação do Folclore Português (FFP) (1978), novas normas, afirmando-se face à «calamidade» do turismo (Sousa 1996). Mas agora cada grupo e, dentro de cada grupo, cada indivíduo responde aos desafios éticos e culturais colocados pelo turismo, de acordo com lógicas próprias que, no fundo, traduzem fissões socioculturais internas, típicas de uma sociedade em processo de mudança acelerado e em busca de uma identidade referencial. É assim que no Algarve surgem «os fatos mentira» (*id.*) e os repertórios coreográficos e musicais de encomenda, específicos para a exibição turística (no «*front stage*» da cena turística de que nos fala MacCannel), ao mesmo tempo que, nos bastidores (no «*back stage*», *idem*) ou fora dos circuitos do turismo de massa, se recuperam, encenam e consomem «as verdadeiras tradições». Assim, indirectamente, o turismo acaba por dinamizar e viabilizar a revivificação do folclore e do interesse pela etnografia, na medida em que muitas vezes são as receitas turísticas que permitem o investimento em performances menos «mercadorizáveis». Ao mesmo tempo, o confronto com o turismo lubrifica a objectivação da cultura local e desencadeia ou estimula os processos de reconstrução identitária em curso, levando à recuperação de formas musicais e coreográficas há muito perdidas, embora frequentemente «contaminadas» pela incorporação de elementos que entraram, afinal, no *corpus* da «tradição» pelo longo e persuasivo trabalho da folclorização, num processo de «autenticidade emergente», já descrito noutros contextos (Cohen 1988 e 1995). O movimento de retorno endógeno às origens culturais, protagonizado agora muitas vezes pelos próprios performers, é acompanhado pelas tendências de um turismo de vanguarda na procura da «autenticidade», e do «regional» resistente à globalização. Estas tendências, ambas emanações das transformações culturais transnacionais, e que, para além disso, se influenciam mutuamente, levam à preponderância das manifestações regionais sobre as nacionais. Tal como outros produtos culturais, a «música regional» ou local passa a beneficiar de uma mais-valia turística. Estamos perante um processo idêntico ao do nacionalismo, agora transposto para o regionalismo, com uma outra inversão frequente: ao contrário do que aconteceu na primeira metade do século, sobretudo durante o Estado Novo, é agora o turismo, com a eficácia de difusão simbólica do *marketing* que entretanto desenvolveu, que serve simultaneamente como retórica para a

exibição identitária e/ou para a cristalização de discursos regionalistas. Diga-se, então, que o idioma turístico passa, também, a ser utilizado como uma espécie de propaganda regionalista. De facto, após a revolução de 25 de Abril, a «cultura popular», e a «música tradicional» por inclusão, é reassumida como suporte privilegiado para a construção identitária. Isso é visível pela multiplicação e revivificação de ranchos, bandas, *coros amadores e grupos de cante alentejano. Ao mesmo tempo, perante a quebra sofrida pelo turismo internacional, dado o clima de instabilidade política pós-revolução, e o incremento do turismo interno desencadeado pela melhoria das condições sociais dos Portugueses, a promoção turística começa a interessar-se pelo turismo nacional, e a acentuar o carácter regional das suas campanhas. É nesse quadro que, p.ex., a Região de Turismo do Alto Minho organiza excursões folclóricas (incluindo performances de cantigas ao *desafio e contadores de histórias) para grupos restritos dirigidos à comunicação social, agentes de viagem e operadores turísticos (Sampaio 1986). É também então que se multiplica a edição de LP com repertórios folclóricos, ou outros, da região, servindo a capa de suporte gráfico para exibição do artesanato e paisagem local (p.ex., o LP *Costa Verde*, de Rui *Veloso, de 1984). Este movimento regionalista acentua-se a partir de finais dos anos 80, com a emergência de preocupações desenvolvimentistas e ecologistas reactivas ao turismo de massas, que se traduzem nas fórmulas do turismo alternativo e do turismo sustentável. A mercadorização dos produtos culturais adequados a esta nova ética privilegia as artes da terra. A sua expressão sonora pode ir desde as recolhas musicais locais da tradição sobrevivente — agora etnográficas e não mais folclóricas, porque o folclorismo é conotado com contaminação ideológica ou turística — ao canto das baleias (Pico, Açores) editado em CD. **6. Turismo e práticas musicais transnacionais.** Mas o efeito dinamizador do turismo sobre a música não incide apenas sobre a produção etnográfica. Muitos músicos, incluindo os «músicos de hotel» (p.ex., Tony *Amaral) e os jovens músicos iniciados na «animação turística» que, a partir dos anos 50, entra nos circuitos dos hotéis e dos bares para responder à crescente necessidade de diversificação das atracções turísticas, e os cantores e músicos de rua, podem ver-se encorajados pelo turismo a expor a sua «arte» individual. O turismo oferece-lhes espaços livres e gratuitos, de exibição descontraída e uma audiência relaxada que convém ao espírito ensaísta e debutante, mas que oferece possibilidades de contactos nacionais e internacionais com outros músicos e também com empresários. De-

vemos igualmente considerar os efeitos da música sobre o turismo e isso não apenas enquanto factor de atracção turística. Um ponto de vista interessante, e frequentemente negligenciado, é o que contempla as práticas turísticas dos próprios executantes das atracções turísticas. O caso português oferece pistas interessantes no que respeita, p.ex., a mobilidade e práticas sociais dos membros de grupos folclóricos, de *tunas e dos coros locais amadores que, muitas vezes subsidiados pela região de turismo ou organismos afins, se convertem, simultaneamente, em atracção turística e em turistas (ou pelo menos excursionistas). No mesmo tipo de análise, embora num quadro de grupos e práticas sociais diferentes, podem-se incluir as digressões de artistas ou grupos internacionalizados e suas comitivas. A música pode funcionar também como elemento congregador e motor, se não mesmo como pretexto, geralmente agradável, para a digressão e para o turismo. Para além disso, pode congrega grupos ou comunidades efémeras, como as que se reúnem por ocasião de festivais temáticos ou de festas *rave* que fizeram a sua entrada em Portugal nos anos 90, colocando o país no roteiro de eventos do género. As relações entre música e turismo são complexas e diversificadas, e as formas culturais emergentes na contemporaneidade acentuam essa complexidade, ao mesmo tempo que evidenciam a sua proficuidade. Se, por um lado, se quebram as fronteiras entre alta e baixa cultura, e também entre diferentes formas de arte, por outro, diluem-se os limites entre trabalho, educação, lazer e turismo. Por seu turno, a divulgação de modelos transnacionais pela globalização, como foi múltiplas vezes observado, tem estimulado a produção cultural local. A Expo 98, em que todo o género de música foi consumido, todos os dias, de diferentes modos, por turistas de todos os tipos e nacionalidades, é o melhor exemplo de uma contemporaneidade musical portuguesa que tende para essa desdiferenciação e posição anti-hierárquica que exige que a música — seja ela regional, nacional ou internacional — se afirme, não tanto como expressão de uma identidade, mas antes pela adequação a padrões de consumo estético compósito de um turismo cada vez mais diversificado e também cada vez mais exigente. **7. Cartazes turísticos.** Esta manifestação de cultura visual ilustra algumas das fases da evolução do turismo. De forma embrionária e não muito expressiva, a música surge associada à animação dos convívios sociais que marcavam os veraneios das classes mais abastadas no princípio do séc. xx. Destacavam-se destinos como o Estoril ou a Figueira da Foz, onde a associação à música era feita por via da ilustração de alguém que dançava (ou através do recurso ao



Cartaz Turismo Portugal. Mercado da Primavera. 1972. Biblioteca Nacional.

texto) e que se percebe pertencer à alta sociedade, e não pela ilustração da performance musical em questão. Mas, na década de 30, o enfoque voltou-se para outro segmento musical. Ao longo do séc. xx, vários domínios da música não erudita dominaram o cenário musical da promoção turística portuguesa de responsabilidade institucional. No entanto, o folclore encontrava-se sobrerrepresentado nos cartazes turísticos, sobretudo a partir dos anos 40, quando a sua produção foi fomentada pelo Estado Novo e, particularmente, pelo organismo que este responsabilizou pela gestão e controlo das manifestações culturais e propaganda ideológica do regime: o SPN/SNI. Simbolicamente associados à ruralidade que até muito tarde dominou a paisagem e o quotidiano portugueses, os RF surgem iconograficamente representados, na maior parte dos casos, pela dinâmica da actuação dos seus dançadores, convergendo visualmente expressivos trajes tradicionais, quais símbolos de identidade. Enquadrados geralmente por uma qualquer paisagem rural, raramente ilustram músicos e seus instrumentos, embora, quando representados, se destaquem o *cavaquinho e o *tambor. Por outro lado, evidenciava-se o *fado, que introduzia, por sua vez, a dimensão de urbanidade,

patente no cenário escolhido para enquadrar os componentes visuais predominantes, centrados frequentemente na fadista, com o seu trajar de negro, e na *guitarra, ora na mão dos músicos que a tocavam, ora apresentada com força de artefacto. O folclore, e também o fado, surgem enquanto dois grandes aliados na comunicação de valores e na projecção de costumes e tradições do Portugal que Salazar preconizava. Era o contributo da «arte dos sons», ora para a criação de uma mercadoria musical, ora para a afirmação de uma ideologia do poder. Não sendo as únicas, estas duas vertentes que resultam do entendimento do papel que a música e a dança têm representado na promoção turística nacional, regional ou local, dar-nos-iam, no caso dos cartazes, um mapa turístico muito particular. A diferenciação registaria ainda cambiantes consoante se tratasse de promoção interna ou externa. Internamente dominava a promoção dos RF e das BF locais, presença assegurada na animação das festividades, de carácter religioso ou não, locais e regionais. No que diz respeito à promoção internacional, predomina um Portugal musical mais centrado no folclore (em comemorações e festivais) do Minho, da Madeira e do Algarve; e no fado de Lisboa e Coimbra. Seguindo a caracterização que Jorge Lima *Barreto (1997) faz da melodia na música popular portuguesa, podemos ver na composição gráfica destes cartazes duas características fundamentais que lhe conferem grande parte da sua força comunicacional: o seu carácter mnemónico, na medida em que, por via da repetição, se inscreve na memória um conjunto de características musicais que se querem associadas a Portugal; e a sua abordagem anamnésica, caracterizada pela aspiração de evocar aspectos tradicionais olvidados. Podemos no entanto encontrar alguns eventos que têm marcado a presença de outros domínios musicais no programa de animação turística de alguns locais, mas que surgem promovidos enquanto evento e não, como acontecia na maior parte dos casos anteriormente referidos, enquanto iconografia associada a um destino turístico. O seu surgimento dá-se com maior ênfase a partir de meados da década de 70 e podemos entre eles encontrar festivais internacionais de *jazz e *música erudita (inicialmente em locais frequentados por turistas estrangeiros, como sejam Cascais e Algarve), o *carnaval (cujos festejos são geograficamente dispersos pelo território nacional) ou, mais recentemente, os festivais de *pop-rock*. A iconografia utilizada nestes cartazes remete predominantemente para elementos passíveis de reconhecimento generalizado e deslocalizado, que não são por isso entendidos enquanto elementos identificadores duma cultura e local específicos. Esta tendência procura evidenciar

uma marca de estatuto, pretendendo representar e publicitar não mais uma identidade nacional mas antes um gosto internacionalmente reconhecido. Estas tendências mostram que a construção da identidade resulta não apenas de processos locais mas também de processos globais. Ao manter-se a valorização «do que é tradicional», presente na estratégia de promoção turística desde o Estado Novo à actual ambição de reforço dos fluxos do turismo cultural, aposta-se na subsistência de referências nacionalistas, patente nas opções que têm ditado os conteúdos temáticos da promoção turística de Portugal.

Ver também: Fado; Festival; Juventude Musical Portuguesa; Música popular portuguesa; Música tradicional; Rancho folclórico.

Bibliografia: Alves, Vera Marques (1997) «Os etnógrafos locais e o Secretariado da Propaganda Nacional: Um estudo de caso», *ERCEAS* 1 (2): 237-258; Barreto, Jorge Lima (1997) *Musa lusa*. Lisboa: Hugin; Biblioteca Nacional de Lisboa (1975) *300 anos do cartaz em Portugal/Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: BN de Lisboa; Id. (1988) *Cartazes de propaganda política do Estado Novo: 1933-1949*. Lisboa: Biblioteca Nacional [catálogo 27. Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura]; Boorstin, Daniel J. (1992/1964) *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. Nova Iorque: Vintage Books; Branco, Jorge Freitas (1999) «A fluidez dos limites: Discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal», *Etnográfica* 3 (1): 23-47; Brito, Joaquim Pais de (1980) «O Estado Novo e a aldeia mais portuguesa» in *O fascismo em Portugal: Actas do colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa em Março de 1980*. Lisboa: A Regra do Jogo; Brito, Manuel Carlos (1984) «Musicology in Portugal since 1960», *Acta Musicológica* 16 (1): 29-47; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (1989) «A etnomusicologia, a política e acção culturais e a música tradicional em Portugal» in *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia; Id. (1991) «Etnomusicologia, a política e a acção culturais e a música tradicional: O caso de Portugal e as suas relações com a Espanha e países de expressão portuguesa», *RPM* 1: 27-35; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Contente, Irene (1981) *O cartaz em Portugal, 1918-1945 (contribuição para o seu estudo)*. Lisboa: FLUL [texto policopiado]; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Lima, Maria João (1998) «Práticas musicais: Alguns indicadores preliminares», *Obs — Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais* 4: 10-13; Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Toscano, Maria Manuela (1988) «In Search of a Lost World: An Overview on Traditional Music of Portugal», *YTM* 20: 158-219; Caufriez, Anne (1989) «L'ethnomusicologie au Portugal des origines a nos jours» in *Recherches en Anthropologie au Portugal*. Paris: Centre d'Études Portugaises, EHESC; Cohen, Eric (1988) «Authenticity and Commoditization in Tourism», *Annals of Tourism Research* 15 (3): 371-386; Id. (1995) «Contemporary Tourism: Trends and Challenges: Sustainable Authenticity or Contrived Post-modernity?» in R. Butler e D. Pearce (eds.), *Change in Tourism: People, Place, Processes*. Nova Iorque-Londres: Routledge; Costa, António Firmino da; Guedes, Maria Isabel (1971) «Subsídios para a história do cartaz em Portugal», Sep. *Museu* 2.ª Série (14); Dias, Jorge (1970) *Da música e da dança como formas de expressão espontâneas populares aos ranchos folclóricos*. Lisboa: Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências; Ferro, António (1949) *O turismo como fonte*

de riqueza e poesia. Lisboa: SNI; Id. (1950b) *Problemas da rádio (1941-1950)*. Lisboa: SNI; Id. (1950b) *Verde Gaio*. Lisboa: SNI; Id. (ed.) (1976) *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press; Graburn, N. H. (1984) «The Evolution of Tourist Arts», *Annals of Tourism Research* 11 (3): 393-419; Greenwood, D. J. (1989/1977) «Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization» in Valene Smith (org.) *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Filadélfia University of Pennsylvania Press; Guerreiro, Maria das Dores (1984) *O trágico e o contraste: O fado no bairro de Alfama*. Lisboa: Dom Quixote; Jerónimo, Rui M. (1995) «A música popular tradicional do Algarve: Contributos para o seu estudo», *Algarve: Tradições Musicais* 1: 17-33; Jules-Rosette, Bennetta (1984) *The Messages of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*. Nova Iorque: Perseus Books; Lameira, Francisco I. (1993) «Contribuições para o estudo das danças populares no concelho de Faro», sep. dos Anais do Município de Faro 23; Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): Cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Dom Quixote; Leça, Armando (1922) *Da música portuguesa*. Lisboa: Lumen; Lewin, Olive et al. (1988) «“Come Mek Me Hol ‘Yu Han’”: The Impact on Tourism on Traditional Music» in *Papers Presented at ICTM Colloquium in Jamaica 1986*. Jamaica: Jamaica Memory Bank; Lopes-Graça, Fernando (1991/1953) *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Caminho; Lupi, Luiz C. [1936] *Comunicações do Primeiro Congresso Nacional de Turismo*. Lisboa: s.e.; MacCannel, Dean (1989/1973) *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Nova Iorque: Shoken Books; Martins, P.; Jesus, José P. de (1995) «Raízes da música popular do Algarve», *Algarve: Tradições Musicais*. Faro: Grupo Musical de Santa Maria; Medeiros, A. (1995) «Minho: Retrato oitocentista de uma paisagem de eleição», *Revista Lusitana* 13-14: 97-123; Id. (1996) «Ruínas: Notícia da Arcádia Atlântica», *Trabalhos de antropologia e etnologia* 36 (1-2): 47-62; Id. (1999) «Na serra: os (des)encontros no Soajo», *Ler História* 36: 177-220; Paulo, Heloisa (1994) «Vida e arte do povo português: Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo», *Revista de História das Ideias* 16: 105-134; Pina, Paulo (1987) *Portugal: O turismo no século xx*. Lisboa: Lucidus; Prista, Pedro (1991) «Turismo e culturas populares no Algarve» [inédito]; Ribas, Tomás (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICLP; Ribeiro, António Lopes (1945) «Variações sobre o fado», *Panorama: Revista da Repartição de Turismo do SNI* 5 (25-26); Rosa, Pedro Miguel Aparício Alves (2000) *O cartaz de propaganda do Estado Novo: 1930-1940*. Diss. de mestrado, Faculdade de Belas-Artes-UL [texto policopiado]; Sampaio, Francisco (1986) *Alto Minho: Região de turismo*. Viana do Castelo: Casa dos Prazeres; Sociedade Propaganda Portugal (Touring Club de Portugal) (1947) *Relatório e contas da gerência*. s.l.: s.e.; Sousa, Carla (1996) «Cultura popular e turismo: O folclore no Algarve», *Dos Algarves* 1: 12-19; Urry, John (1991) *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Society*. Newbury Park, CA: Sage; SPN (1940) *Vida e arte do povo português*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional; Sociedade Propaganda Portugal (Touring Club de Portugal) (1947) *Relatório e contas da gerência*. s.l.: s.e.; Vasconcelos, João (1997) «Tempos remotos: A presença do passado na objectificação da cultura local», *ERCEAS* 1

(2): 213-236; Viana, Abel (1963) «A etnografia perante o folclore turístico: O folclore tradicional e costumes populares actuais», *Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore*. Lisboa: Biblioteca Social e Corporativa; Wallis, Roger; Malm, Krister (1984) *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. Londres: Constable.

MARIA CARDEIRA DA SILVA (1-6) E MARIA JOSÉ AURINDO (7)

TV JAZZ. Programa televisivo. Primeiro programa de *jazz na televisão portuguesa, iniciado poucos anos após as primeiras emissões da RTP. Produzido e apresentado, de forma pedagógica e crítica, por Manuel Jorge *Veloso, nos anos 60 e início dos anos 70, teve um papel decisivo na divulgação do jazz, num tempo em que escasseavam os concertos e Portugal ainda não entrara na fase dos festivais de Cascais. Numa época em que a divulgação dependia essencialmente dos discos, *TV Jazz* exibiu na íntegra *Jazz Scene USA* (EUA, 1962) e *Jazz 625* (BBC, 1963-1966), duas das raras e excelentes séries dedicadas ao jazz existentes nos anos 60, permitindo ver, pela primeira vez, concertos de músicos que marcaram a história do jazz como Cannonball Adderley, Art Farmer, Ben Webster, Coleman Hawkins, Oscar Peterson, Duke Ellington, Wes Montgomery, Dizzy Gillespie, Modern Jazz Quartet, Bill Evans, Clark Terry, Thelonious Monk, Art Blakey, Erroll Garner, Willie «The Lion» Smith. No âmbito de uma regular colaboração com a Eurovisão (prática depois abandonada pela RTP no domínio do jazz), foram exibidos numerosos concertos e festivais internacionais. *TV Jazz* foi igualmente pioneiro na realização de concertos em estúdio com a participação da maioria dos músicos da primeira geração do jazz em Portugal, constituída por músicos profissionais das orquestras dos *nightclubs*, cabarés e casinos que tocavam jazz como amadores, entre os quais Hélder Martins, Jorge Simões, Jorge *Machado, Carlos *Menezes, José Magalhães, Domingos Vilaça, Fernando Rueda, Fernando *Albuquerque e Thilo *Krassman. Foi palco, quase exclusivo, da primeira orquestra de jazz portuguesa, dirigida por Jorge Costa *Pinto, produziu concertos de grupos estrangeiros (trios de Ronnie Scott, Eddy Louiss, Rita Reyes) e de solistas internacionais, como Pony Poindexter, acompanhados por músicos do *Quarteto do Hot Clube de Portugal. Em Jul. 1966 realizou uma emissão histórica do quarteto de Charles Lloyd, com Keith Jarrett, Cecil McBee e Jack DeJohnette.

ANTÓNIO CURVELO

U

UHF. Agrupamento musical. Fundado em Almada em 1977, teve como primeira denominação *A Flor da Pele*, adoptando o nome UHF em 1978. Foi um dos grupos pioneiros do movimento de expansão do *rock* português do início da década de 80. Da primeira formação fizeram parte António Manuel Ribeiro (voz e guitarra eléctrica), Carlos Peres (baixo eléctrico) e Alfredo Antunes (bateria), aos quais se juntou, ainda nesse ano, Renato Gomes (guitarra eléctrica). Alfredo Antunes saiu, no início de 78, para integrar o grupo *Iodo*, sendo substituído por Américo Manuel, que, no final de 1979, deu lugar a José Carvalho (bateria). Ao longo de duas décadas de actividade, o grupo registou várias mudanças na sua formação, o que evidenciou o carácter centralizador de A. M. Ribeiro, enquanto vocalista, autor da totalidade das letras e também compositor, actividade que repartiu com R. Gomes, C. Peres e outros músicos que integraram o grupo como Fernando Delaere, Renato Júnior, António Corte-Real, e.o. Na primeira fase do seu percurso, o grupo constituiu um extenso repertório de composições próprias, fazendo dos espectáculos a sua actividade principal. Em Nov. 1978 estreou-se no bar *É* (Lisboa), numa época em que a influência do movimento **punk* contribuiu para o surgimento de grupos de **pop-rock*. A partir de então realizou vários concertos, especialmente com o grupo **Aqui D'el Rock* e actuando nas primeiras partes de espectáculos de grupos estrangeiros em Portugal (Elvis Costello, Ramones, Dr. Feelgood). A preferência pela apresentação em espectáculos, o estilo musical das suas composições e a grande intensidade proporcionada pela amplificação sonora conferiram-lhe um carácter de autenticidade, valorizado no emergente universo do *rock* em Portugal. As características performativas do grupo viabilizaram a edição, pela Metrosom, do primeiro fonograma com as canções *Jorge morreu*, *Aquela Maria* e *Caçada*, cuja edição constituiu um dos primeiros indícios do interesse da **indústria discográfica* pelo *rock* cantado em português. Em 1980 o grupo editou *Cavalos de Corrida*, já pela **Valentim de Carvalho* (VC), *single* que obteve uma significativa divulgação radiofónica e constituiu um êxito comercial (mais de 50 mil

unidades vendidas), até aí inédito num grupo de *rock* português. Durante esse ano o grupo realizou mais de uma centena de espectáculos pelo país, entre concertos individuais, **festas de estudantes*, **festivais de rock* e vários espectáculos na campanha eleitoral da coligação partidária APU. Nesse período (1980-1982), o grupo afirmou-se como um dos mais destacados protagonistas do movimento de expansão do *rock* em Portugal, participando nos principais eventos de *rock* (como a *Tarde de Rock* do concerto de aniversário do semanário **Se7e*, no Campo Pequeno) e nos concertos de grupos estrangeiros em Portugal: Uriah Heep, Ramones e UFO (1980); Téléphone e Dexy's Midnight Runners (1981). No âmbito do acordo contratual com a VC, editaram o primeiro álbum, *A Flor da Pele* (1981), do qual se destacaram as canções *Rua do Carmo*, *Modelo fotográfico* e *Rapaz caleidoscópico*. Com vendas superiores a 50 mil exemplares, foi o fonograma produzido em Portugal mais vendido no ano de 1981, tendo o grupo recebido o galardão de Disco de Ouro e o prémio da Casa da Imprensa, o que confirmou a popularidade da sua música no universo do *rock* em Portugal, a par de Rui **Velo*. As canções deste período reflectem ainda a influência dos estilos *rock* associados ao movimento *punk* internacional, particularmente no que respeita à configuração instrumental, tipologias rítmicas e temáticas. Com arranjos de grande simplicidade, apresentam uma estrutura composta por duas secções principais, usualmente intercaladas por pequenas secções instrumentais de ligação, com motivos melódicos curtos que servem de introdução. A primeira secção, de âmbito harmónico restrito, desenvolve-se em torno da nota fundamental, sendo a melodia constituída por motivos curtos de carácter prosódico. A segunda, que constituiu o refrão, privilegia a melodia e a projecção do canto na exposição da ideia central do texto sobre uma estrutura de maior movimento harmónico. Os ritmos rápidos e incisivos, de grande intensidade, reforçam a irreverência implícita na maioria das temáticas dos textos, onde, numa perspectiva pessoal de A. M. Ribeiro, se expõem situações e acontecimentos do quotidiano com incidência nos problemas da juventude (como o con-

sumo de drogas) enquanto consequência das convulsões sociais da época. A acentuação da última sílaba das frases, seguida de pequenos *portamentos* ascendentes, tornou-se um elemento referencial do estilo performativo de A. M. Ribeiro. Em 1982, no momento de maior popularidade, editaram dois álbuns: *Estou de passagem*, do qual se destacaram as canções *Noites lisboetas* e *Estou de passagem*, e, já pela *Rádio Triunfo (RT), *Persona non grata* (1982), de que se destacou a canção *Um mau rapaz*. A rescisão do contrato com a VC, a relação atribulada com a editora RT e vários desentendimentos entre os membros do grupo levaram à saída de C. Peres. A partir de 1984, a ausência de representação editorial dificultou a divulgação das suas canções, o que se repercutiu na popularidade do grupo num período em que emergiram outros grupos e estilos musicais. Apesar destes constrangimentos, destacou-se a gravação de um concerto no Centro Cultural do Alfeite de que resultou a primeira edição fonográfica de um espectáculo de um grupo *rock* português, *No Jogo da Noite: Ao vivo em Almada* (1985). No entanto, o empenho de A. M. Ribeiro garantiu a continuidade do grupo, que gravou, a expensas próprias, o álbum *Noites Negras de Azul* (1988), posteriormente editado pela Edisom (1988), empresa que editou os seus fonogramas até 1991. Ainda no final da década de 80, o grupo voltou a participar em espectáculos de grande dimensão como o 1.º Festival Rock do Benfica (1988), onde actuaram Bonnie Tyler, o grupo Saxon e Bryan Adams, e nos espectáculos de Joe Cocker e Simple Minds (1991), assim como os de Billy Idol e Bon Jovi no estádio de Alvalade (1993). Durante a década de 90, o grupo protagonizou vários êxitos (*Menina estás à janela* e *Sarajevo*, 1993; *Toca-me*, 1995; *Foge comigo Maria*, 1996; *Quando*, 1998; *Uma palavra tua* e *Sou Benfica*, 1999), sendo um dos grupos protagonistas do movimento de expansão do *rock* português que, no final do século, se mantinha em actividade.

Discografia: (1979) *Jorge Morreu*. MTS [EP]; (1980) *Cavalos de Corrida*. VC [single]; (1981) *À flor da Pele*. VC [LP]; (1981) *Modelo Fotográfico*. EMI-VC [single]; (1981) *Quem Irá Beber Comigo? (Desfigurado) / Noite dentro*. VC [single]; (1981) *Rua do Carmo*. VC [single]; (1982) *Estou de Passagem*. VC [mini-LP]; (1982) *Persona Non Grata*. RT [LP]; (1982) *Um Mau Rapaz*. RT [single]; (1983) *Ares e Bares de Fronteira*. RT [LP]; (1983) *Voo Para a Venezuela*. RT [single]; (1984) *Pu-seste o Diabo no Mim*. ORF-RT [single]; (1985) *Ao vivo em Almada: No Jogo da Noite*. RT [LP]; (1988) *Em Lugares Incertos*. EDS [LP]; (1988) *Noites Negras de Azul*. EDS [LP]; (1989) *Hesitar*. EDS [maxi-single]; (1990) *Este Filme*. EDS [maxi-single]; (1990) *Julho, 13*. EDS [2 LP]; (1991) *Comédia Humana*. BMG; (1993) *À Flor da Pele*. EMI-VC; (1993) *Menina Estás à Janela*. BMG [maxi-single]; (1993) *Santa Loucura*. BMG; (1995) *Cheio: O Melhor dos UHF*. BMG; (1996) *69 Ste-*

reo. BMG; (1996) *Cavalos de Corrida*. EMI-VC; (1996) *Foge Comigo Maria*. BMG [single].

ANTÓNIO TILLY

ULISSES, Jorge Augusto Pessoa de Almeida (n. Mangualde, 1 Abr. 1940). Artista plástico e construtor de instrumentos de corda dedilhada. Estudou Escultura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1960-1966), onde mais tarde veio a leccionar a mesma disciplina (1988-1998). Entre 1962 e 1966, beneficiou de uma bolsa de estudo da *Fundação Calouste Gulbenkian e efectuou algumas visitas de estudo ao estrangeiro (Bélgica, Paris e Londres), subsidiadas pela mesma fundação. Nas suas viagens procurou igualmente aprofundar o interesse pelo estudo da construção de instrumentos de corda dedilhada. Estudou *viola a título particular com Fernando Lencart (1963-1966) e as visitas periódicas à oficina de Domingos Cerqueira da *Silva influenciaram o desenvolvimento do seu interesse pela *construção de instrumentos musicais. Após uma fase de formação autodidacta, iniciou actividade de construtor em 1994, executando instrumentos para a sua colecção particular e, mais tarde, para encomendas que começaram a ser-lhe solicitadas. Em 1996 abriu uma oficina de construção em Braga. O interesse que desenvolveu pela música antiga constituiu um estímulo para a construção de vihuelas, alaúdes, violas (barrocas e românticas), com base nos planos dos instrumentos originais. Por outro lado, influenciado pelo trabalho dos construtores José Carvalho e Abílio Pinheiro (ambos de Braga), desenvolveu novas propostas formais para a *guitarra e viola «clássica», com base em estudos minuciosos das caixas acústicas. A sua actividade enquanto construtor é caracterizada pela procura da qualidade acústica e pelo cuidado na apresentação dos instrumentos.

Bibliografia: Calazans, Fernando (2000) *Os violeiros da família Capela num contexto da violaria em Portugal*. Diss. de mestrado, FLUC.

FERNANDO CALAZANS

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA (UCP). Instituição do ensino superior concordatário, criada pela Conferência Episcopal Portuguesa em 1967. A Escola das Artes, situada no Centro Regional do Porto da UCP (Campus da Foz), iniciou a sua actividade em 1997 e integra os cursos de Arte (Arte Sacra e Conservador de Museus e Edifícios Históricos), de Música (Direcção de Coros, Música Sacra, Musicologia e Pedagogia Musical) e de Som e Imagem (Argumento, Artes Digitais, Televisão e Som). Os três cursos possuem um tronco comum curricular, que contempla as cadeiras de Bíblia e Simbólica, Literatura Ocidental, Tecnologias da Informação, Mundividência Cristã, Psicologia das Artes, Metodologia da Investigação,

Estética, História Comparada das Artes, História da Cultura Portuguesa, Criação Artística e Transcendência, Ética, Culto e Cultura, e Tradição e Poética. A licenciatura em Música visa a formação de especialistas em música sacra (organistas, directores de *coros e compositores), musicólogos e professores do ensino vocacional da música [VER Ensino da música]. O plano curricular pressupõe três anos de estudo geral, seguido de dois anos de especialização: Música Sacra (único curso na Península Ibérica) Direcção Coral, Musicologia ou Pedagogia Musical. A especialização em Música Sacra fornece disciplinas complementares como Canto Gregoriano, Composição, Direcção de Orquestra, Improvisação, Liturgia e Música, Música Sacra em Análise, Organologia, Órgão Litúrgico e Redução de Partituras. A especialização em Pedagogia Musical está vocacionada para o ensino de instrumentos e canto.

EQUIPA EDITORIAL

UNIVERSIDADE DE AVEIRO. Instituição pública de ensino superior universitário. A Universidade de Aveiro iniciou a sua intervenção no quadro do ensino artístico em 1989 com a criação de duas licenciaturas: Música e Ensino de Música [VER Ensino da música]. Apenas o Curso de Licenciatura em Ensino da Música (CLEM) se encontrava em actividade lectiva no final do século e tem como principal objectivo a formação de professores de música para o ensino especializado (*conservatórios e academias de música) nas áreas de Instrumento, Composição e Formação Musical. Trata-se do primeiro curso numa universidade portuguesa, exclusivamente destinado à formação de professores de música do ensino especializado. O curso tinha a duração de cinco anos, sendo o último maioritariamente dedicado à prática pedagógica e à profissionalização dos alunos. O primeiro ano lectivo do CLEM decorreu em 1990-1991 sob a alçada científica do CIFOP — Centro Integrado de Formação de Professores. Nesse mesmo ano lectivo foi criada a Secção Autónoma de Comunicação e Arte, que em 1997 passou a designar-se Departamento de Comunicação e Arte (DeCA). Ao nível da formação inicial, o DeCA acolhia ainda a licenciatura em Novas Tecnologias da Comunicação (fundada em 1993) e a licenciatura em Design (fundada em 1997). No quadro da Comunicação e Arte na Educação, o CLEM garantia a formação em música nas licenciaturas em Educação de Infância e em Ensino Básico — 1.º Ciclo. O DeCA albergava um conjunto de espaços e de condições de trabalho fundamentalmente vocacionados para a prática musical fomentando também a apresentação de espectáculos gerados no interior do departa-

mento ou provenientes do exterior numa relação bastante estreita com o *campus* universitário e com a cidade de Aveiro. Oferecia ainda um conjunto de actividades não lectivas associadas à música (conferências, oficinas de formação, cursos de Verão, *festivais), que procuravam complementar a formação contínua no domínio da performance musical e reforçavam a principal vocação do CLEM. O corpo docente do CLEM é formado maioritariamente por instrumentistas/cantores, compositores e musicólogos com especialização nos domínios da história da música, da teoria da música e da *etnomusicologia. A presença no DeCA de alguns dos compositores mais destacados da música contemporânea portuguesa, como João Pedro *Oliveira, Isabel *Soveral e António Chagas *Rosa, contribuiu para fortalecer a área da composição no departamento. O DeCA integrava, no final do séc. xx, a UNICA — Unidade de Investigação em Comunicação e Arte — onde se encontravam os três domínios de estudo oferecidos pelo departamento: Música, Novas Tecnologias da Comunicação e Design. A UNICA encontrava-se estruturada em seis laboratórios: Criação Musical, Interação Som-Imagem, Comunicação Humano-Computador, Multimédia na Educação, Comunicação e Design, e Design de Interfaces. Alguns projectos mais relevantes testemunham a coordenação entre estas três áreas, como são exemplo o projecto Orquital e o Ciber Parque de Jogos, os dois vocacionados para a educação infantil e juvenil e desenvolvidos no âmbito do projecto Aveiro Cidade-Digital. O DeCA apresentou em 1997 o I Festival Internacional de Música da Universidade de Aveiro (FIMA), que anualmente tem vindo a ultrapassar as fronteiras da universidade expandindo-se pelo distrito de Aveiro. Em 2000 teve lugar a primeira edição do Festival Internacional de Piano (FIP) «Celebrando Grandes Pianistas», uma iniciativa da pianista e docente no DeCA Nancy Lee Harper e cuja primeira edição foi dedicada a Vladimir Horowitz.

SUSANA SARDO

UNIVERSIDADE DE COIMBRA (UC). Instituição pública de ensino superior universitário. A Universidade de Coimbra era a única instituição de ensino superior em Portugal até à implantação da República a 5 de Outubro de 1910. Em 1911 foram criadas as universidades de Lisboa e do Porto. As reformas na UC, transformando nomeadamente a Faculdade de Teologia em Faculdade de Letras, contemplaram também a cadeira de Música, provida regularmente desde 1544. Mantida nas décadas anteriores como cadeira teórico-prática de apoio à Capela da Universidade, e perdido esse objectivo por imposição da ideologia republicana, aquela ca-

deira deu lugar à de História da Música, que havia de perdurar até ao final do séc. xx. Todavia, esta mudança não se operou graças a uma nova visão pedagógica. Deveu-se, antes, a uma estratégia administrativa em ordem à manutenção do *Orfeão Académico de Coimbra (OAC), sendo o maestro deste coro contratado mediante a provisão da cadeira de Música. A relação institucional desta com o OAC, na sequência da Lei n.º 861, permitiu à Faculdade de Letras a contratação de professor e maestro. O padre Elias de Aguiar foi o primeiro a ocupar estes cargos, até 1936, ano do seu falecimento. O maestro seguinte, Raposo Marques, foi contratado a pretexto daquela provisão, não tendo ministrado qualquer docência na Faculdade de Letras, prestando serviço apenas como regente da *Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC) e do OAC. Com ele perdeu-se a relação intrínseca e secular de uma música teórico-prática assegurada pela mesma pessoa. A partir de 1960, a cadeira de História da Música, praticamente vaga, passou a ser provida por Francisco Faria, e a partir de 1992-1993 por José Maria Pedrosa Cardoso, sem qualquer ligação com o OAC, o qual, dirigido até 1966 por Raposo Marques, continuou o seu curso como organismo académico independente da Faculdade de Letras. O *ensino da música na Faculdade de Letras, para além da cadeira de História da Música, recebeu novo impulso com a criação de um mestrado em Ciências Musicais, implementado em 1986 e dirigido sucessivamente por Gerhard *Doderer, Maria Augusta *Barbosa e, posteriormente, por J. M. Pedrosa Cardoso. A música prática foi uma constante na UC, embora a sua instituição se tenha concretizado na criação de um grupo coral — o OAC, 1880 — e de um grupo instrumental — a TAUC, 1888. O séc. xx assistiu a uma actividade regular destes organismos e testemunhou a criação de uma série de outros, nomeadamente nos últimos anos. No final do séc. xx existiam na UC mais de uma dezena de grupos musicais. No âmbito coral, o OAC, o Coral Misto, o Coral de Letras e o Coro da Capela da Universidade. Com uma prática instrumental de tendência erudita, a TAUC, centrada na sua orquestra de câmara mas alargada ao grupo Rags e ao Ensemble de Plectros Carlos Seixas. Outros grupos definem-se pela prática de *música tradicional, a partir sobretudo dos instrumentos utilizados: cordas e sopros, percussão e, quase sempre, *acordeão. Entre eles: as tunas masculina e feminina de Medicina, a Tunalex (tuna feminina de Direito), a Phartuna (tuna de Farmácia), o Coral Quecofónico do Cifrao (tuna de Economia), a Quantunna (tuna mista da Faculdade de Ciências e Tecnologia), os grupos In Vino Veritas, as Mondeguinas e a

Fan-Farra. Simultaneamente, outros grupos dedicavam-se ao *folclore ou à música tradicional, como o GEFAC (Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra) e os vários grupos de fado [VER Canção de Coimbra]: além de grupos dispersos por outros organismos, só a Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra contemplava os grupos de fado Coimbra de Sempre, Aeminium e Guitarras do Mondego, além de alimentar ainda vários grupos instrumentais como a Orquestra Típica e Rancho Folclórico, a Orquestra Pitagórica, a Estudantina Universitária de Coimbra e o Grupo de Cordas. Alguns destes organismos são autónomos, isto é, possuem estatutos juridicamente reconhecidos e têm gestão própria com fundos garantidos pela Associação Académica e pela Reitoria, mas outros são apenas reconhecidos e sustentados eventualmente pela instituição universitária de que directamente dependem. A presença da música na UC, em todo o séc. xx, não se esgota na sua organização académica e nos seus organismos de prática musical, mas completa-se ainda com a rica e variada documentação musical existente nos vários centros universitários de Coimbra. Salienta-se, pelo seu valor histórico e importância, o fundo de manuscritos musicais da Biblioteca Geral, a colecção de instrumentos e as gravações de música tradicional do Instituto de Antropologia e também a documentação musical do Museu Académico [VER Arquivos bibliotecas e museus: II: 17;18;19;20;21].

JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO

UNIVERSIDADE DE ÉVORA. Instituição pública de ensino superior universitário. No final do séc. xx oferecia uma licenciatura em Música com dois ramos, Vocacional e Ensino, que visam, respectivamente, a formação de compositores e de executantes (instrumentistas e cantores) nas especialidades de Música Antiga e Música do Século XX e Contemporânea e a formação de docentes para o ensino secundário vocacional. A 25 Mai. 1994 foi criado por iniciativa do então reitor, Jorge Araújo, um grupo de trabalho designado Ensinos Artísticos, com o objectivo de estudar e executar um projecto pedagógico integrado que incluísse três cursos de licenciatura (Música, Estudos Teatrais e Artes Plásticas). Este constituiu-se como Comissão Instaladora em 1995. O Departamento de Artes, com três secções — Música, Teatro e Artes Plásticas — foi criado por deliberação do Senado Universitário em 9 Fev. 2000, sendo eleito presidente do Conselho de Departamento Manuel *Moraes. A licenciatura em Música iniciou-se no ano lectivo de 1996-1997 com o plano de estudos constante do Despacho n.º 3/SAC/96, publicado no D.R., 2.ª Série, n.º 57, de 7 Mar. 1996, vigorando,

no final do século, a reforma curricular constante do Despacho Reitoral n.º 17 668/98, publicado no D.R., 2.ª Série, n.º 236, de 13 Out. 1998.

JOÃO PEDRO D'ALVARENGA

UNIVERSIDADE DO MINHO. Instituição pública de ensino universitário fundada em 1973. O Instituto de Estudos da Criança (IEC) integra o Departamento de Expressões Artísticas e Educação Física (DEAEF). Este é um departamento de ensino e investigação, fundado em 1982 como área de expressão não verbal. Desenvolveu actividades pedagógicas e científicas com responsabilidades lectivas nos cursos de licenciatura e mestrado assegurados pelo IEC. Foi também responsável pelo Curso de Estudos Superior Especializados em Educação Musical (1992-2000), tendo preparado a criação de cursos de mestrado e doutoramento em Estudos da Criança, especialização em Educação Musical. As actividades de investigação integradas no Centro de Estudos da Criança contemplam, e.o., um projecto de inventariação e estudo de repertório musical erudito português para a infância. Em Dez. 2000 foram editadas *Canções para a juventude*, de Cândido *Lima. O DEAEF promoveu a realização de concertos, nomeadamente, Serões Musicais e Recitais de Jovens Músicos; *masterclasses*; colóquios, conferências e exposições. Em 1999, realizou o I Encontro de História do Ensino da Música em Portugal.

ELISA LESSA

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (UNL) — FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS (FCSH). 1. Departamento de Ciências Musicais. 2. Instituto de Etnomusicologia. 3. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

A UNL é uma instituição pública de ensino superior universitário criada em 1973. Em 1977 foi fundada a FCSH, uma das unidades orgânicas da UNL, assumindo-se como uma unidade interdisciplinar de ensino e investigação. **1. Departamento de Ciências Musicais (DCM).** Criado na FCSH em 1980, por iniciativa de Maria Augusta Alves *Barbosa, o DCM albergou o primeiro curso de licenciatura em Ciências Musicais, em Portugal. Ainda no âmbito do DCM, foram lançados em 1990 os cursos de mestrado em Ciências Musicais com opção em *Musicologia Histórica ou *Etnomusicologia e, em 1999, o mestrado em Psicologia e Pedagogia Musical, oferecendo ainda cursos de doutoramento nestas áreas. Conta ainda com um Centro de Documentação, destacando-se da sua colecção o espólio de Macário Santiago *Kastner. Desde o seu início, o corpo docente integrou alguns dos investigadores mais destacados no domínio da música:

M. A. Barbosa, João de Freitas *Branco, Constança *Capdeville, Gerhard *Doderer, João Ranita *Nazaré e Salwa El-Shawan *Castelo-Branco no núcleo inicial e, posteriormente, Rui Vieira *Nery, Paulo Ferreira de *Castro, Mário Vieira de *Carvalho, Manuel Carlos de *Brito, Manuel Pedro *Ferreira, José Tomás *Henriques e Helena Rodrigues. Uma parte do corpo docente foi já formado, no todo ou em parte, pelo DCM, como João Soeiro de Carvalho, Luísa Cymbron, Adriana Latino, Manuela Toscano e Jorge Matta. A licenciatura em Ciências Musicais confere formação de base em diversas áreas das Ciências Musicais (Acústica Musical, Análise e Teoria Musical, Estética Musical, Electroacústica, Etnomusicologia, História da Música, Organologia, Pedagogia Musical, Sociologia da Música), tendo como principais objectivos a preparação de docentes para o ensino secundário e vocacional de música, e fornecer formação inicial para futuros investigadores, docentes universitários e outros quadros superiores em actividades ligadas à música. Os cursos de mestrado em Ciências Musicais conferem especialização nas áreas acima descritas, oferecendo currículos assentes em perspectivas científicas actualizadas e transdisciplinares, privilegiando o estudo do património expressivo português e do mundo lusófono. A FCSH albergava no final do séc. xx três centros de investigação na área da musicologia: O Centro de Estudos de Música Portuguesa e duas Unidades de Investigação & Desenvolvimento financiadas pela Fundação para a Ciência e Tecnologia: o Instituto de Etnomusicologia (INET) e o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Os trabalhos de investigação desenvolvidos nestes centros ou no âmbito do DCM têm contribuído para o desenvolvimento da investigação em torno da música em Portugal. **2. Instituto de Etnomusicologia (INET).** A primeira unidade de investigação em Portugal centrada no estudo da música. Fundada em 1995 por S. Castelo-Branco, sua directora desde então, integra investigadores da FCSH e de outras instituições nacionais e conta com colaboradores estrangeiros. Tem por missão o desenvolvimento da investigação multidisciplinar em torno da música e da *dança, da formação (sobretudo de jovens investigadores, integrando-os em projectos de investigação) e da extensão à comunidade. Para tal prossegue objectivos, dos quais se destacam: realizar investigação de terreno, bem como em arquivos, focando e problematizando processos e domínios de estudo tais como música e dança tradicionais, populares, eruditas, contemporâneas, *jazz, música e dança de comunidades migrantes, indústrias culturais, tecnologias e *media*; contribuir para o desenvolvimento de sociedades

científicas, redes e projectos de investigação, assim como para programas de pós-graduação; desenvolver um arquivo audiovisual, utilizando os processos e técnicas mais recentes de digitalização, arquivo e indexação; realizar actividades destinadas ao público em geral, em colaboração com outras instituições. Tem desenvolvido um banco de dados relacional (PortMuse) em permanente actualização, que se constitui como uma fonte de informação sobre a música em Portugal no séc. xx. O INET conta ainda com um arquivo sonoro e um laboratório de som [VER Arquivos, bibliotecas e museus II/59]. Dos projectos levados a cabo destacam-se o Dicionário Multimédia da Cultura Expressiva em Portugal no Século XX, que terá como principal resultado a publicação da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*; A Revivificação do Património Cultural Expressivo Tradicional em Portugal no Século XX e A Música e a Construção de Identidade no Universo das Comunidades Migrantes em Lisboa. **3. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).** Foi criado em 1997, por iniciativa de M. V. de Carvalho, para promover a investigação em ciências musicais, em particular nas áreas da estética e da sociologia da música, em articulação com outras disciplinas das ciências so-

ciais e humanas. Na origem do Centro esteve o projecto Investigação, Edição e Estudos Críticos de Música Portuguesa dos Séculos XVIII a XX, envolvendo o Museu da Música Portuguesa [VER Arquivos, bibliotecas e museus: II: 8], a *Musicoteca e a *Universidade de Aveiro. O Centro tem como objectivos o estudo da herança cultural na área da música em Portugal e das suas dimensões histórica, dramática, sociocomunicativa, estético-filosófica, cognitiva, psicoacústica, interpretativa, técnica e criativa. Embora esteja sediado na FCSH-UNL, e conte com alguns professores do DCM, congrega investigadores de todo o país. As linhas de investigação que aí se desenvolvem incluem projectos sobre música medieval, o compositor Marcos Portugal, ópera, a criação contemporânea portuguesa, informática musical e aprendizagem musical. O CESEM alberga um centro de documentação e várias bases de dados que fornecem informação sobre compositores, intérpretes, obras, instituições, autores de textos e libretos, musicólogos, documentos (incluindo, p.ex., a digitalização das obras de Jorge *Peixinho e C. Capdeville), bem como bibliografia de música portuguesa dos sécs. xviii a xx [VER Arquivos, bibliotecas e museus, II. 58, 59].

SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO (1, 2)
E MANUEL PEDRO FERREIRA (3)

V

VAISS (Osvaldo Marcos Dias) (n. Santo Antão, Cabo Verde, 25 Abr. 1965). Intérprete (*viola, guitarra e baixo eléctricos, *cavaquinho, viola de dez cordas) e compositor cabo-verdiano radicado em Portugal desde 1988. Cresceu num meio marcado pela experiência da música popular de Cabo Verde, na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente. Motivado por um contacto próximo com o violinista Antoninho Travadinha, aos 14 anos iniciou a aprendizagem de instrumentos de corda. Tocou cavaquinho e viola com o multinstrumentista Bau (1987-1988), num duo dedicado à interpretação de chorinhos do compositor brasileiro Waldir Azevedo. Imigrou para Portugal para tocar baixo eléctrico no agrupamento de *Bana (1988-1989). Foi músico acompanhante de Paulino *Vieira (1989-1991), Cesária Évora (1991-1994), Celina *Pereira, Dany *Silva, *Titina, Ildo Lobo, Maria Alice (desde 1995) e integra o agrupamento que actua diariamente na sala de dança *B. Leza (desde 1996). Algumas *canções que compôs em parceria com o letrista Luís Lima têm integrado repertórios gravados por alguns destes intérpretes (Bana, I. Lobo, M. Alice). Estudou viola na *Academia de Amadores de Música, em Lisboa, e no Conservatório de Música de Santarém. Em paralelo à sua actividade de músico acompanhante, desenvolveu uma carreira a solo interpretando um repertório de *mornas e *coladeiras maioritariamente da sua autoria. Violista e guitarrista versátil, alterna na sua prática instrumental formas de execução e características estilísticas associadas à música popular de Cabo Verde (sobretudo a géneros como a morna, a coladeira, a mazurca, os solos de violão), à *música erudita e ao *jazz, consoante os contextos de performance em que se insira.

RUI CIDRA

VALE, Amadeu do (Amadeu Augusto dos Santos) (n. Fonte Santa, Caparica, 6 Mar. 1898; m. Lisboa, 19 Fev. 1963). Autor de letras para *fado e *teatro de revista. Começou a escrever por influência de Avelino de *Sousa, tendo-se dedicado ao teatro a partir de 1920, sendo de sua autoria mais de 200 peças, entre originais e adaptações, algumas em colaboração com José *Galhardo. Escreveu ainda coplas para revista

(*Sape gato*, 1932; *Cala o bico!*, 1954), texto para *opereta (*A Rosa cantadeira*, 1944), adaptou peças de teatro (*A cruz de Clarinha*, ?1950) e escreveu letras para os fados do filme *Canção de Lisboa* [VER Cinema, Música e]. A sua notoriedade como autor de letras para fado muito deve ao facto de ter escrito alguns dos textos mais divulgados do repertório de Amália *Rodrigues, de que são exemplo *Ai! Mouraria* e *Fado do ciúme* (músicas de Frederico *Valério), *Fado da saudade* (música de Fernando *Carvalho), *Fado da carta* (música de João *Nobre), *Lisboa antiga* (letra sua e de José Galhardo, música de Raul *Portela) e *Saudades de ti* (música de Frederico Valério e Raul *Ferrão). Hermínia *Silva foi outra das suas mais destacadas intérpretes.

RITA JERÓNIMO

VALENÇA, Manuel Augusto Calheiros (n. Braga, 10 Abr. 1917). Musicólogo, compositor e organista. As suas publicações sobre órgãos, organeiros, organistas e obra para órgão de compositores portugueses são pioneiras no âmbito da organologia em Portugal e têm um grande interesse didáctico e científico, reconhecido nacional e internacionalmente. Divulgou a mecânica, história, bibliografia e discografia de órgão e deu a conhecer a música portuguesa para órgão através dos seus concertos. Desde criança, foi influenciado pelas *canções ouvidas no *cinema mudo e pelo ambiente familiar — o pai tocava *bandolim, no Orfeão de Braga, e a mãe cantava e declamava poesia. No Colégio de Montariol estudou Teoria Musical, Solfejo e Canto Gregoriano. Foi discípulo de Armando *Leça e Cláudio *Carneiro, no *Conservatório de Música do Porto (1948-1952), transferindo-se para o *Conservatório Nacional (1952-1956), a fim de estudar órgão. Em Lisboa estudou Fuga com Armando José *Fernandes, Sonata e Orquestração com Jorge Croner de *Vascelos e Órgão com Carl Heinz Müller. Posteriormente, diplomou-se em Musicologia pela University of South Africa, Pretória (1974/1975-1978/1979). Entre 1967 e 1974 escreveu numerosos artigos e crítica musical em jornais de Lourenço Marques (Maputo). Analisou e divulgou as características de canções chopes e do folclore musical moçambicano. Nas revistas *Música Sacra* (Brasil), *Itinerarium*, *No-*

va *Revista de Música Sacra* e *Ars Lusitana Musica* escreveu sobre compositores, registo e arte de acompanhar o canto litúrgico. Em Lourenço Marques, onde foi missionário e presidente da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra (1969-1974), animou actividades musicais relevantes e foi organista em concertos a solo e com orquestra. Compôs música sacra e profana, vocal, instrumental e orquestral, quase toda por encomenda, para concertos na África do Sul, Espanha, EUA, Itália e Portugal.

Ver também: Música religiosa.

Obra musical: Obra editada: *Cinco peças sacras* (1947). SATB, org. Barcelona: Ed. P. M. Mola; *Hino ao sacerdócio* (1947). V. e org. Braga: Tip. das Missões Franciscanas; *Hino a St.ª Maria Goretti* (1952). V., org. Braga: Editorial Franciscana; *A Virgem das Rosas* (1953). V., pf. Braga: Editorial Franciscana; *Hino missionário* (1958/1949). SATB, 3 v. infantis, pf. Braga: Tip. das Missões Franciscanas; *Quem vos escolheu, Rainha dos Céus* (1986). NRMS 37: 16-17; *Vinde, comei do meu pão* (1986). NRMS 42: 13; *Felizes os que habitam na vossa casa Senhor* (1988). NRMS 48: 9; *Sacerdote por Cristo eleito* (1990). Novo Cantemos Todos Cucujães — Editorial Missões, 747; *A toda a hora bendirei o senhor* (1991). NRMS 60: 19-20. **Obra inédita:** *Missa Tota Pulchra* (1943); Rádio Clube de Lourenço Marques, 1953. 3 v., org.; *Missa credo* (1946). 2 V. masc., org.; *Missa ferial* (1946); op. 4. 4 v. infantis a capella; *Missa jubilar sacerdotes domini* (1955). 3 v. infantis, org.; *Missa meditabor* (1955). 4 v. masc., org.; *Fanfarra solene* (1960). Metais, quart., pf.; *Missa breve modal* (1966). Solistas, SATB alternado; *Divertimento à Seixas* (1968). Suíte de 5 movimentos para orq. de madeiras e cordas; *Missa do Novo Rito (português)* (1970). 4 v. masc. e org.; *Cantata breve: Duas poesias místicas para coro misto* (1989). T., SATB, org. orq. câm.

Obra literária: (1951) «O último mestre de capela do convento de Mafra, frei João da Soledade», *Colectânea de Estudos* 3 (1); (1953) «O arquivo musical da Real Casa e Igreja de Santo António à Sé», *Colectânea de Estudos*, 2.ª Série, 4; (1975) «Uma análise das características musicais de seis canções chopes», *Miscelânea Luso-Africana*: 293-311; (1979) «O órgão “Rieger” e a música sacra em Montariol», *Itinerarium* (25): 39-73; (1984) «A arte organística em Braga nos séculos XVI-XIX», *Itinerarium* 29 (116): 215-260; (1985) «O órgão do Bom Jesus (Braga)», *Itinerarium* (121/122): 3-44; (1987) *A arte organística em Portugal depois de 1750*. Braga: Editorial Franciscana; (1995) «Actividade musical dos Arrábidos em Mafra e outros aspectos culturais», *Itinerarium* 152: 247-294; (1997) «Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Faro (1679-1950)», *Itinerarium*, 159; (1997) *A arte musical e os Franciscanos no espaço português (1463-1910)*. Braga: Editorial Franciscana; (1998) «As práticas musicais da Ordem Terceira de São Francisco de Faro vistas através do seu arquivo (1714-1945)», *Itinerarium* 162: 549-599; (1999) «Subsídios para a organística na área do Porto», Sep. de *Itinerarium* 164: 267-281; (2001) «Manuel de Sá Couto, organista (1768-1837)», *Itinerarium* 169: 131-145;

Bibliografia: Carneiro, Álvaro (1959) «A música em Braga», *Theologica* 375-377; Ferreira, António José (2001) «A Igreja e a música» in Natália Correia Guedes e Manuel Braga da Cruz (coords.), *A Igreja e a cultura contemporânea*. Lisboa: UCP.

ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA

VALENTIM DE CARVALHO (VC). 1. Geral. (i) 1914-1926; (ii) 1926-1957; (iii) 1957-1974;

(iv) 1974-1983; (v) 1983-2000. 2. Vadeca Lda. 3. Valentim de Carvalho Angola 4. EMI-Valentim de Carvalho.

1. Geral. Empresa familiar constituída por: loja de instrumentos musicais, partituras, fonogramas e material associado à produção, reprodução e consumo musical; editora de música impressa e manuais didácticos; empresa de gravação de fonogramas; editora discográfica; estúdios de gravação de audiovisual. Contribuiu de modo determinante para enformar e desenvolver a indústria da música em Portugal, assumindo-se como uma das empresas mais sólidas no meio, sobretudo enquanto editora discográfica. (i) 1914-1926. Foi fundada em 1914, por Valentim Pereira Botelho de Carvalho (n. 14 Fev. 1888; m. 1957), na Rua da Assunção, n.º 37-39 (Lisboa), tendo-se mantido ao longo do séc. xx como empresa familiar. Nesta morada, foi iniciada a comercialização e edição de partituras. Em 1923 estabeleceu-se na Rua Nova do Almada, n.º 95-97 (Lisboa), aquando da compra da loja de pianos e editora de partituras Salão Neuparth, que aí mantinha as instalações. Do Salão Neuparth foi mantida durante alguns anos a designação, em conjunto com a nova designação Valentim de Carvalho, bem como a *edição de música impressa que constituía a tradição da loja. Do catálogo de música editada faziam parte manuais dedicados ao ensino (Tomás *Borba, sobretudo), obras didácticas para piano, *música erudita de compositores portugueses e, sobre-



Capa da partitura do tango milonga À Média Luz. Ilustração de Carlos Botelho. Edições Valentim de Carvalho. Museu Nacional do Teatro.

tudo, *música popular, em particular *fados e canções celebrizadas pelo *teatro de revista de compositores como Joaquim Tomás Del *Negro, Raul *Ferrão, João Alves *Coelho, e.o., normalmente para voz e acompanhamento de piano. As capas destas edições apresentavam o nome da canção e do intérprete que a celebrou e, por vezes, a fotografia do intérprete, e eram decoradas com gravuras alusivas à letra, de artistas plásticos como Stuart de Carvalhais, Carlos Botelho ou Almada Negreiros. Para além da edição, realizavam, a pedido, *arranjos para formações de *jazz, *tunas e *orquestras. Nesta loja, além de aparelhos de tecnologia inovadora, eram comercializados pianos (das marcas Steinway & Sons, Bechstein, Blüthner), instrumentos musicais destinados às bandas (das marcas Stowasser, Lecomte, Selmar, Ziildjian & Cia. e.o.), instrumentos de corda (violinos, violoncelos, contrabaixos, violas, *guitarras, *bandolins, *cavaquinhos, e.o.), *acordeões, instrumentos de percussão, materiais de manutenção e acessórios (cordas, palhetas, metrónomos, etc.). Até 1926, a comercialização de fonogramas restringia-se a discos de 78 rpm importados, competindo com as demais empresas (Grande Bazar do Porto, p.ex., que mantinha uma filial em Lisboa, e Casa Cardoso). (ii) **1926-1957.** Em 1926 contrataram com a editora discográfica Columbia (Vernon 1998: 62-65) prevendo a sua representação em Portugal e a gravação de música portuguesa, estando a direcção técnica destas gravações a cargo de Júlio Cunha. Ainda em 1926 iniciaram, no edifício da loja, o processo de gravação eléctrica de intérpretes portugueses como Maria *Alice, Adelina *Fernandes, Beatriz *Costa, Armando Freire (*Armandinho), Georgino de *Sousa, Alberto *Costa, Estêvão *Amarante, e.o. Em 1931, com a fusão das editoras Columbia Graphophone Company e Gramophone Company foi formada a empresa multinacional EMI (Electric Musical Industries), passando a haver um sistema de representação mútua entre EMI e VC que previa a exploração do catálogo da EMI por parte da VC e vice-versa (Vernon 1998: 72). Os fonogramas então produzidos pela VC eram sobretudo de música popular, predominantemente de fado e êxitos de teatro de revista. O catálogo organizava-se por categorias genéricas: «Canto», «Grupos Folclóricos», «Recitativos-Cômicos-Imitações», «Coros», «Solos — instrumental, acordeão, acordeão e piano, guitarra, violino», «Orquestras», «Bandas». Na segunda metade dos anos 30, com a introdução e disseminação da *rádio, verificou-se uma diminuição da comercialização de fonogramas em Portugal. No entanto, o investimento da VC quer na venda e divulgação de aparelhos de rádio, quer na manutenção e alargamento

do comércio de fonogramas (contrariamente à tendência generalizada), estendendo as suas representações a músicos e a editoras estrangeiras com as quais haviam cessado a actividade outras editoras portuguesas (Casa Cardoso seria a mais proeminente até então), resultou na liderança de mercado, situação que se manteve pelas três décadas seguintes. A empresa comercializava ainda equipamentos de reprodução («radiogramofones», «discofones»), existindo, na década de 50, cabinas de audição na própria loja. Em meados da década de 50, a comercialização de gira-discos atingiu um público mais vasto quando surgiu o modelo alemão *Piccolo* (mais acessível que os modelos até então comercializados), o que suscitou um aumento na venda de fonogramas. Em 1946, Hugo *Ribeiro, que havia sido contratado para a secção de partituras da loja, começou a assistir Júlio Cunha na gravação. (iii) **1957-1974.** Em 1957, aquando da morte de Valentim de Carvalho, a empresa foi herdada pelos seus sobrinhos, sendo a gestão assumida por Maria da Graça Barbosa de Carvalho e Rui Valentim de Carvalho, que havia trabalhado, durante um ano de estágio em Londres, na fábrica de discos da EMI e na loja da His Master's Voice (HMV). Por volta de 1960, por iniciativa de Rui Valentim de Carvalho (e contra a vontade da EMI), a VC fundou a primeira fábrica de discos (localizada no Campo Grande), onde eram fabricados EP de gravações originais e cópias de gravações de editoras e etiquetas estrangeiras representadas pela VC, como HMV, Columbia ou Parlophone (etiquetas da EMI), Decca, Brunswick. Depois de terem sido utilizados para gravação vários espaços (primeiro andar da loja na Rua Nova do Almada, Clube Estefânia, Teatro Taborda), a empresa investiu na compra de material de gravação e edição, tendo sido inaugurado, na primeira metade da década de 60, em Paço de Arcos (Oeiras), o primeiro estúdio construído para o efeito em Portugal. A par com a fábrica, da autoria dos arquitectos Conceição Silva e Tomás Taveira (fábrica que só no início dos anos 70 viria a pensar LP, uma vez que, até então, não existia mercado em Portugal que justificasse o investimento neste formato), o estúdio e a loja garantiram que a empresa funcionasse num regime de auto-suficiência (contratação de artistas, selecção de repertório, gravação, fabrico, edição, distribuição e venda ao consumidor) que se prolongou até 1983, altura em que se começaram a autonomizar os diferentes serviços. A participação de H. Ribeiro, como técnico de som em substituição de J. Cunha, fomentou a qualidade de captação sonora do fado e da *guitarra, pela qual a editora se destacou. As gravações (que acompanharam os avanços tecnológicos da captação sonora, tanto quanto a

empresa permitiu através de investimento) caracterizavam-se sobretudo por uma sonoridade aproximada à das actuações em espectáculo. Destacaram-se as gravações sistemáticas de Amália *Rodrigues, que, pela mediatização em Portugal e no estrangeiro e pela extensa discografia editada pela VC, se tornou o principal símbolo da editora. Nos anos 50, a secção de Artistas e Reportório (A&R), que englobava inicialmente a Publicidade, ganhou especial proeminência sob a responsabilidade de Pozal Domingues (que assumiu diversas funções na VC desde a década de 40, e que seria homenageado depois da sua morte com a criação dos Prémios Pozal Domingues, destinados a premiar intérpretes de *música erudita), efectuando o processo de selecção de intérpretes e adequação de repertório. Algum tempo depois da morte de P. Domingues (1965), o responsável por esta secção passou a ser Mário Martins (1966), que definiu critérios como a imagem, o timbre vocal e as temáticas abordadas nos textos na selecção e criação de artistas e de repertório. Mário Martins delineou uma estratégia assente sobretudo na edição de intérpretes de *música ligeira e música popular portuguesa (MPP) e na continuidade de edição de intérpretes de fado (A. Rodrigues, Hermínia *Silva, Maria Teresa de *Noronha, Alfredo *Marceneiro, *Max, Lucília do *Carmo, Carlos *Ramos e Fernando *Farinha) e da «canção romântica» (Alberto *Ribeiro, Luiz *Piçarra, Tony de *Matos, Tristão da *Silva, Maria Clara, Júlia Barroso, Maria de Lurdes *Resende, António *Calvário e Simone de *Oliveira), tendo, sob a sua direcção, alcançado grande popularidade intérpretes como José *Cid, Frei Hermano da *Câmara, Marco *Paulo (amplamente comercializado a partir do final dos anos 70), Carlos *Paião (a partir de 1981), e.o. No final da década de 60 e início da década de 70, o aparecimento de novas editoras — *Sasseti (Lisboa), *Arnaldo Trindade (Porto) — tornou o mercado mais competitivo. A crescente relevância da música popular associada aos movimentos ideológicos de oposição ao regime vigente e a gravação de intérpretes representativos destes movimentos pela Arnaldo Trindade, bem como o projecto ideológico que ia sendo levado a cabo pela Sasseti, contribuiu para que a VC ficasse à margem deste processo, tendo sido tomada pelo público como uma editora de carácter conservador. No entanto, o processo decorrente da internacionalização de A. Rodrigues (sobretudo a partir de meados dos anos 50) e do *Duo Ouro Negro (iniciado nos anos 60), a proeminência e continuidade da edição de fonogramas de intérpretes já firmados no mercado, o despontar de novos músicos no domínio da MPP (em particular Paco *Bandeira e J. Cid

— a solo e com os grupos *Quarteto 1111 e Green Windows, que representavam uma nova era em relação ao estilo *yé-yé* protagonizado pelos *Sheiks e pelo *Conjunto João Paulo na primeira metade da década de 60) e a edição de Carlos *Paredes (desde 1967), de música erudita (em particular *Lopes-Graça) e poesia (coleção A Voz e o Texto, inicialmente dirigida por David *Mourão-Ferreira) garantiram a continuidade na produção e edição de música em Portugal. Paralelamente, o sucesso mundial do grupo britânico The Beatles (editado pela EMI), mundialmente inédito na *indústria fonográfica, teve também reflexos em Portugal e consecutivamente na VC como detentora dos direitos de publicação no país. (iv) **1974-1983.** Depois do 25 de Abril de 1974, a marginalização dos músicos conotados com o *nacional-cançonetismo, alguns dos quais gravavam para a VC, em prol de músicos politicamente comprometidos, associada a movimentos grevistas de músicos, originou uma quebra na gravação e, por conseguinte, a diminuição da actividade nos estúdios da VC. Francisco Vasconcelos e David Ferreira (sobrinhos-netos de Valentim P. B. de Carvalho), convocados em 1978, depois de alguns anos nas lojas de discos, para a selecção de Repertório e para a Promoção, respectivamente, tiraram partido dessa conjuntura que levava a empresa a uma certa estagnação. O conhecimento directo, pela proximidade tanto etária como geográfica (Lisboa e Porto), de uma geração emergente com novas referências musicais, bem como o gosto pessoal de ambos, proporcionou que novos músicos, influenciados pelos estilos anglo-saxónicos do *rock*, tivessem oportunidade de gravar. Nesta altura assistiu-se a uma mudança no repertório editado, desencadeando a ascensão do *rock português, protagonizado por Rui *Veloso, *UHF e *GNR, e posteriormente por Lena d' *Água e António *Variações, e.o. Esta mudança de repertório assentou igualmente na mudança da imagem do «artista» que, por oposição à geração anterior e emulando as tendências surgidas nos EUA e Inglaterra, simulava a total liberdade do intérprete e a apresentação do produto tal como foi concebido, associado directamente ao seu contexto de performance, sem ser sujeito a trabalho de estúdio ou a constrangimentos impostos por produtores ou editoras. Nesta época, enveredaram pela edição de grupos e intérpretes associados à MPP como *Trovante e *Vitorino. (v) **1983-2000.** Em 1983, a secção editorial da VC contratou com a multinacional EMI formando o conglomerado EMI-VC, tendo dado início a um processo de autonomização dos diferentes sectores da empresa [VER 4. EMI-Valentim de Carvalho]. Em 1988, a principal loja da VC, na zona do Chiado (Lisboa), foi dizimada por

um incêndio que viria a fragilizar a empresa. Na sequência deste acontecimento, foram separados o comércio de instrumentos musicais e de fonogramas, tendo sido fundada uma empresa autónoma de distribuição de instrumentos para grandes superfícies e lojas especializadas — Valentim de Carvalho Electrónica — e criada uma rede de lojas exclusivamente de fonogramas por todo o país. O advento do suporte digital (*compact disc*) e a impossibilidade de investimento no seu fabrico levou a que a fábrica de LP fosse encerrada em 1988. Por outro lado, as mudanças nos sistemas de gravação que se vinham a verificar desde a década de 70, levou a que os estúdios de gravação outrora utilizados para gravação de música, fossem otimizados para a gravação audiovisual, que passou a ser a principal actividade da empresa. Em 1992 os estúdios adquiriram autonomia empresarial, sob a designação Estúdios Valentim de Carvalho. Em 1994 a VC vendeu à multinacional EMI a sua parte no conglomerado EMI-Valentim de Carvalho, tendo sido criada no final do século uma nova editora discográfica com a denominação Edições Valentim de Carvalho. **2. Vadeca Lda.** Em 1941 foi fundada, por Valentim P. B. de Carvalho uma empresa autónoma no Porto (Rua de Santo António, n.º 176) denominada Vadeca Lda., que garantia a distribuição dos produtos da VC no Norte do país. Em 1956 a gerência da Vadeca ficou a cargo de Francisco Jácome de Vasconcelos (casado com uma sobrinha de Valentim de Carvalho — Etelvina Barbosa de Carvalho) e a sede da Vadeca transferiu-se para um outro edifício na mesma rua (mais tarde renomeada Rua 31 de Janeiro). Aquando da morte de Valentim de Carvalho, a Vadeca, tal como a VC, passou a pertencer aos sobrinhos (os irmãos Maria da Graça, Carlos Barbosa de Carvalho, Maria Eulália Barbosa de Carvalho Mourão Ferreira, Maria Etelvina e Rui). Na década de 60 foi iniciado um processo de edição de fonogramas, criando a Vadeca, sob a responsabilidade de Carlos Alberto Machado da Cunha e com a participação de Pedro Homem de Melo enquanto consultor, a etiqueta Roda, sobretudo dedicada à gravação de música popular, *ranchos folclóricos e outros agrupamentos e intérpretes do Norte do país. Os fonogramas destinavam-se principalmente à exportação, sendo o público-alvo as comunidades de emigrantes portugueses em França e nos EUA. Em finais dos anos 70, foi criada a etiqueta VDC, sob a responsabilidade de Ilídio Viana, no intuito de se instalar no mercado nacional, investindo na gravação de músicos dos estilos emergentes do *pop-rock* Adelaide *Ferreira, Iodo, Street Kids, e.o. Em 1993, depois de as lojas Vadeca terem sido absorvidas pela VC, o direito de utilização da

designação Vadeca foi comprado por Francisco Jácome Vasconcelos, tendo desde então a empresa mudado de ramo comercial. **3. Valentim de Carvalho Angola.** No início da década de 60, por iniciativa de R. V. de Carvalho e F. J. Vasconcelos, iniciou-se um processo de avaliação de mercado em Angola, através da venda de fonogramas. A adesão do público e a crescente procura levou a que a VC inaugurasse uma loja em Angola (c. 1963/1964), cujo responsável e gerente era José Correia Nobre. No ano seguinte, a VC abriu uma fábrica de EP, onde eram reproduzidas matrizes dos fonogramas gravados em Portugal pela VC bem como pela Vadeca, editados em Angola com a marca Valentim de Carvalho Angola. Além desses, detinham os direitos de representação e distribuição em África dos catálogos de editoras como CBS, EMI, RCA e Polygram. Sob direcção técnica de J. C. Nobre, gravavam-se artistas locais nas traseiras da loja, que eram editados com a etiqueta N'Angola. Na sequência do 25 de Abril de 1974 e da independência, a fábrica e a loja foram abandonadas, marcando o fim da Valentim de Carvalho Angola. **4. EMI-Valentim de Carvalho.** Na década de 70, a editora discográfica multinacional EMI (Electric Musical Industries), empresa com a qual existia um sistema de representação mútua desde 1931 (Vernon 1998: 72), começou a manifestar interesse na criação de uma parceria com a VC. No entanto, com a instabilidade política resultante da mudança de regime em 1974, esta parceria só se viria a efectivar em 1983, numa altura em que várias editoras multinacionais se instalaram no mercado português (CBS, BMG, Warner). As duas empresas contrataram entre si num sistema de *joint-venture*, formando uma nova editora, com divisão de capitais, autonomizando desta forma a antiga secção de edição fonográfica da VC. O contrato previa o licenciamento permanente dos intérpretes que na altura gravavam para a VC, bem como a exploração pela nova empresa dos catálogos da EMI e da VC. A direcção ficou a cargo de D. Ferreira e F. Vasconcelos que transitaram ambos da VC. Embora do ponto de vista da organização administrativa e financeira o funcionamento tenha passado a ser regido pela multinacional, o facto de não ter havido uma ruptura no que respeita ao A&R e ao Marketing permitiu que houvesse continuidade na estratégia editorial de F. Vasconcelos, seguida na VC entre 1980 e 1983. Desta forma, o processo de gravação da nova geração de intérpretes do *rock* português (R. Veloso, GNR, A. Variações, e.o.) transitou para a EMI-Valentim de Carvalho, bem como intérpretes que pela popularidade e mediatização garantiram a estabilidade da empresa (Vitorino, Trovante, C. Paião, Nuno da Câmara

*Pereira, Frei Hermano da Câmara ou F. Paulo). A contratação de intérpretes como Sérgio *Godinho e *Heróis do Mar — ou, por períodos mais breves, Carlos do *Carmo e *Xutos & Pontapés —, até então vinculados a outras editoras, e o investimento em novos talentos como *Sétima Legião, *Delfins, *Madredeus, *Ala dos Namorados, *Camané, *Clã ou *Da Weasel estiveram na base da actividade sistemática da editora. Em 1994, a VC vendeu a sua quota na empresa à EMI, mantendo-se, no entanto, a designação EMI-VC. Desde a sua criação, a empresa destaca-se, geralmente, pela liderança de mercado de vendas de música nacional, e com frequência do mercado total. Na transição para o séc. XXI foi adoptada a designação EMI Music Portugal.

Bibliografia: *Catálogo geral: Discos Roda*. Vadecca Lda.; *Discos portugueses: Catálogo geral*. VC; «His Master's Voice» Portuguese Records. The Gramophone Company, Lda., England; Matos, José Sarmiento de (1989) *Sons de Lisboa: Uma biografia de Valentim de Carvalho*. Lisboa: Dom Quixote; *Música portuguesa: Discos: Catálogo geral do repertório português das marchas*. s.e.; s.a. (1930) *ArM* 1: 7 (1 Jan.); s.a. (1947) *Ecos de Portugal*: 2 (1 Jun); s.a. (1947) *Ecos de Portugal* 50: 2 [1 Jul.]; s.a. (1950) *Gazeta Musical*: 8 [15 Out.]; s.a. (1950) *Gazeta Musical*: 3 [1 Dez.]; s.a. (1951) *Gazeta Musical*: 2 [1 Jan.]; s.a. (1951) *Gazeta Musical*: 8 [1 Fev.]; s.a. (1951) *Gazeta Musical*: 8 [1 Mar.]; s.a. (1951) *Gazeta Musical*: 8 [1 Dez.]; s.a. (1957) *Gazeta Musical*: 3 [Jan.]; s.a. (1960) *Gazeta Musical*: 49 [Jan.-Fev.]; s.a. (1960) *Gazeta Musical*: 49 [Abr.-Mai.]; s.a. (1973) *ArM* III Série, vol. III n.º 30 [anúncio na contracapa]; Valentim de Carvalho (1951) *Dance ao som das melhores orquestras do mundo em discos apresentados por Valentim de Carvalho*. Lisboa: VAD; Vernon, Paul (1998) *History of Portuguese Fado*. Inglaterra: Ashgate; Losa, Leonor (2009) «Nós humanizamos a indústria» — Reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60. Diss. de Mestrado, FCSH-Universidade Nova de Lisboa.

LEONOR LOSA

VALÉRIO, Frederico Pires (n. Lisboa, 11 Mai. 1913; m. Lisboa, 29 Mai. 1982). Compositor. Depois de estudar com Pedro *Blanch e Tomás *Borba na *Academia de Amadores de Música, ao mesmo tempo que frequentava a Escola Comercial Veiga Beirão, inscreveu-se na classe de Piano do *Conservatório Nacional com Flaviano Rodrigues, não chegando a terminar o curso. Começou ainda adolescente a escrever música para teatro, especialmente para o *teatro de revista, alcançando o seu primeiro grande sucesso aos 20 anos, na revista *A Feira da Alegria*, onde os restantes autores da música eram nomes já consagrados como Raul *Portela e Raul *Ferrão. A partir de então afirmou-se como um dos mais prolíficos compositores para teatro de revista, chegando a participar em três a quatro novos espectáculos por ano e sendo autor de canções de enorme êxito popular, como *As carvoeiras* (revista *Milho-Rei*, 1935). Em grande parte destas obras formou parcerias duradouras com letristas ex-

perientes como Amadeu do *Vale, José *Galhardo ou Silva Tavares, que, sem serem propriamente poetas eruditos, manejavam com segurança as convenções dos vários géneros músico-teatrais da época. As suas revistas *Essa é que é essa*, *Boa nova* (ambas de 1942) e *Alerta está* (1943) puseram-no em contacto com a estreante Amália *Rodrigues, que alcançou grande êxito com alguns dos «números» de Valério, como *Maria da Cruz e Boa nova*, e que em seguida triunfaria na sua *opereta *A Rosa Cantadeira* (TAP, 1944, e Rio de Janeiro, Teatro República, 1945) com os fados *Fado do ciúme*, *Perseguição* e *Ai, Mouraria*. Em 1949, com R. Ferrão, foi autor da música da revista *Ela aí está!*, que marcou o regresso de Beatriz *Costa aos palcos portugueses no Teatro Avenida, e em 1952 o empresário Vasco *Morgado confiou-lhe a direcção musical da opereta vienense *As três valsas*, que inaugurou o novo Teatro Monumental, onde se estrearia logo em seguida com grande êxito uma produção luxuosa da sua revista *Lisboa nova*. Escreveu música para os filmes *Capas Negras* (com Amália), *Madragoa*, *Eram Duzentos Irmãos* (com Fernanda Peres), *Aqui Portugal* e *Sangue Toureiro* (com Amália), e.o. Por várias vezes alcançou nos EUA considerável sucesso como compositor, primeiro com a canção *Don't Say Goodbye* (na versão portuguesa *Partir, Partir*), que em 1938 chegou a alcançar a primeira posição de vendas no *Hit Parade*, depois já em 1952-1954, com a partitura da peça *On with the Show*, do dramaturgo norte-americano Frank O'Neill, estreada na Broadway no Mark Hellinger Theater, mas preferiu sempre regressar a Portugal malgrado o inerente prejuízo para a sua carreira internacional. Os anos 40 e 50 representam sem dúvida o período áureo da sua produção, sobretudo pela sua associação intensa ao arranque da carreira internacional de Amália, com peças como *Fado Lisboa*, *Fado Amália*, *Confesso*, *Fado Madragoa*, *Fado Malhoa* e *Não sei porque te foste embora* (todos sobre poemas de Galhardo), ou como *Maria da Cruz*, *Boa nova*, *Fado do ciúme*, *Ai, Mouraria!* e *Só a noite-nha* (todos sobre textos de Amadeu do Vale, e o último de parceria com R. Ferrão), ou ainda como *Que Deus me perdoe* e *Sabe-se lá* (let. de Silva Tavares). Em todos eles se afirmou o modelo do chamado «fado-canção» — com alternância de coplas e de um refrão de forte recorte melódico mas aberto à forma de «estilar» própria de cada intérprete — que viria a impor-se no repertório fadístico precisamente a partir dos grandes sucessos da revista, apesar da resistência dos sectores mais tradicionalistas, fiéis aos velhos fados estróficos oitocentistas.

Ver também: Teatro musical.

Obra musical: *O cartaz da Mouraria* (1933); Lisboa, TAP, 1947 (com Raul Ferrão, Fernando de Carvalho e Carlos Dias); *Ela aí está!* (1933); Lisboa, TAV, 1949 (com Raul Ferrão); *Faça Sol...* (1933); Lisboa, ET, 1938 (com Vasco de Macedo); *Fanfarrá* (1933); Lisboa, ET, 1938 (com Vasco de Macedo, Raul Ferrão e Melo Júnior); *A feira da alegria* (1933); Lisboa, TAV, 1933 (com Raul Ferrão e Raul Portela); *O jogo do diabo* (1933); Lisboa, TAV, 1944 (com Raul Ferrão e Jaime Mendes); *A romaria* (1933); Lisboa, TAP, 1943 (com Raul Ferrão e Carlos Dias); *Se aquilo que a gente sente* (1933); Lisboa, TV, 1947 (com Raul Ferrão e Fernando de Carvalho); *Sempre em festa* (1933); *Tá bem não 'tá?* (1933); Lisboa, TAV, 1947 (com Fernando de Carvalho); *O tiroliro* (1933); Lisboa, TAV, 1946 (com Fernando de Carvalho, Carlos Dias e Vasco de Macedo); *A pérola da China* (1934); Lisboa, TV, 1934 (com Jaime Mendes e Gama Lobo); *Ánima-te, Zé!* (1935); Lisboa, TMV, 1935 (com Fernando de Carvalho e Afonso Correia Leite); *Milho-Rei* (1935); Lisboa, TMV, 1935 (com Fernando Guimarães, Rafael Medina e Jaime Mendes); *A feira de Agosto* (1936); Lisboa, TMV, 1936 (com Fernando de Carvalho e Camilo Rebocho); *A minha terra* (1936); Lisboa, CRL, 1936 (com Rui Coelho, Raul Ferrão e Fernando de Carvalho); *A vara larga* (1936); Lisboa, TMV, 1936 (com Vasco de Macedo, Camilo Rebocho e Fernando de Carvalho); *Chuva de mulheres* (1937); Lisboa, Teatro Eden, 1937 (com Carlos Calderón); *Cigarro forte* (1938); Lisboa, TMV, 1938 (com Fernando Guimarães, R. Gomes e J. Baena); *Rua da Paz* (1938); Lisboa, TAV, 1938 (com Raul Ferrão, Raul Portela e Carlos Dias); *Eh! real!* (1939); Lisboa, TV, 1939 (com Raul Ferrão, Raul Portela e António Lopes); *Na ponta da unha* (1939); Lisboa, TMV, 1939 (com Raul Ferrão, Raul Portela e Fernando de Carvalho); *O bailarico* (1940); Lisboa, TV, 1940 (com Raul Ferrão, Raul Portela e Fernando de Carvalho); *Porto ao Sol*; Lisboa, Teatro Sá da Bandeira, Porto, 1940 (com Raul Portela e Bernardo Ferreira); *Ribeira nova* (1940); Lisboa, TMV, 1940 (com Raul Ferrão, Raul Portela e Fernando de Carvalho); *O baile das sopesiras* (1941); Lisboa, TMV, 1941 (com Jaime Mendes); *Boa vai ela* (1941); Lisboa, TMV, 1941 (com Raul Portela e Fernando de Carvalho); *A desgarrada* (1941); Lisboa, TMV, 1941 (com Fernando de Carvalho); *O jogo da laranjinha* (1941); Lisboa, TT, 1941 (com Jaime Mendes e Fernando Guimarães); *A tendinha* (1941); Lisboa, TMV, 1941 (com Fernando de Carvalho); *Boa nova* (1942); Lisboa, TV, 1942; *Essa é que é essa!*; Lisboa, TMV, 1942 (com Fernando de Carvalho); *Alerta está!* (1943); Lisboa, TAP, 1943 (com Raul Ferrão e Carlos Dias); *Margarida vai à fonte* (1943); Lisboa, TAV, 1943 (com Belo Marques, Raul Ferrão e Isabel Manso); *Estás na lua*; Lisboa, TAP, 1946 (com Fernando de Carvalho e João Nobre); Lisboa, TV, 1950 (com Raul Ferrão, Jaime Mendes, Fernando de Carvalho e Carlos Dias); *Fogo de vistas* (1950); Lisboa, TMV, 1950 (com Fernando de Carvalho); *Lisboa nova* (1953); Lisboa, TM, 1953; *Melodias de Lisboa* (1955); Lisboa, TM, 1955 (com Fernando de Carvalho); *Abril em Portugal* (1956); Lisboa, TV, 1956 (com Fernando de Carvalho e João Nobre); *Champagne salão* (1959); Lisboa, TV, 1959 (com Fernando de Carvalho); *Há feira no Coliseu* (1959); Lisboa, CRL, 1959 (com Fernando de Carvalho e João Nobre); *A vida é bela* (1960); Lisboa, TCAP, 1960 (com Fernando de Carvalho); *Tá bem... deixa!* (1961); Lisboa, TCAP, 1961 (com João Vasconcelos e José Mesquita); *Lisboa à noite* (1962); Lisboa, TAV, 1962 (com Belo Marques); *Esta Lisboa que eu amo* (1966); Lisboa, TM, 1966 (com Fernando de Carvalho); *De vento em popa* (1966); Lisboa, TMV, 1966 (com João Vasconcelos); *Zé-ro-zero-zé — Ordem para pagar* (1966); Lisboa, TV, 1966 (com Fernando de Carvalho e Carlos Dias); *Ver, ouvir... e calar* (1973); Lisboa, TMV, 1973 (com João Nobre e Vítor Bonjour); *Até parece mentira* (1974); Lis-

boa, TMV, 1974 (com João Vasconcelos, Vítor Bonjour e Jorge Machado); *Alto e pára o baile* (1977); Lisboa, TMV, 1977 (com Jorge Machado); *E tudo São Bento levou* (1978); Lisboa, TMV, 1978 (com João Vasconcelos e Jorge Machado); *Rei, capitão, soldado, ladrão* (1979); Lisboa, TMV, 1979 (com João Vasconcelos, Jorge Machado e Nuno Nazareth Fernandes); *Mais vale só que mal acompanhado* (1980); Lisboa, TMV, 1980 (com João Vasconcelos, Jorge Machado e Nuno Nazareth Fernandes); *O patego! olha o balão!* (1980); Lisboa, TMV, 1980 (com João Vasconcelos e Nuno Nazareth Fernandes).

Bibliografia: Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Rebello, Luiz Francisco (1985) *História do teatro de revista*. Lisboa: CL; Santos, Vítor Pavão dos (1987) *Amália*. Lisboa: Contexto.

RUI VIEIRA NERY

VALÉRIO Dourado, **Maria José** (n. Amadora, 6 Mai. 1933). Cantora. Sobrinha de Frederico *Valério. Influenciada pela actividade de seu tio e pela carreira de Amália *Rodrigues, cedo manifestou interesse em desenvolver uma actividade artística. Iniciou a sua formação enquanto cantora com o seu tio, estreando-se numa festa no Tivoli dedicada ao Sporting Clube de Portugal, na qual cantou a *Marcha do Sporting* (let. Eduardo Damas; mús. Manuel *Paião) em 1954. No mesmo ano começou a actuar em programas de variedades emitidos pela Emissora Nacional [VER Rádio] e a gravar fonogramas. A partir de 1957 participou no período experimental da RTP (em programas emitidos em directo da Feira Popular). O seu repertório abrange a *música ligeira e o *fado (incluindo o fado-canção e fado-musicado), que interpretou em inúmeros espectáculos em Portugal e no estrangeiro (EUA, África, Brasil, e.o.) ao longo da sua carreira. Na década de 90, participou na peça de Filipe La Féria *A casa da saudade*. Na interpretação vocal privilegia a enunciação do texto com uma voz aberta, de peito, potente e com um timbre rouco. Destacamos a sua gestualidade como forma de potenciar a dimensão emotiva do texto.

Discografia: (1967) *Expedicionário / Um Dia / Casa Sombria / Deixa Andar*. Marfer [EP]; (2001) *Os Inesquecíveis: História da Música Ligeira Portuguesa: Maria José Valério*. Planeta deAgostini.

REGINA AGUILAR GONÇALVES

VARELA, **Reinaldo** Augusto Álvares Pereira Leite da Silva (n. Ponte de Lima, 1867; m. Lisboa, 24 Dez. 1940). Guitarrista, compositor, cantor e professor. Foi um dos mais destacados instrumentistas no domínio do *fado no final do séc. XIX e nas primeiras duas décadas do séc. XX, quer pelas suas numerosas e concorridas actuações públicas, quer pelo manancial de fonogramas que gravou para várias companhias discográficas, tendo sido identificados até final do século c. 140 fonogramas dispersos por vários *arquivos, bibliotecas e

museus. Oriundo de uma família de músicos, o seu pai era cantor, o seu irmão tabelião e autor de várias obras de música sacra e dois dos seus tios eram músicos, tendo um deles desenvolvido a sua actividade no âmbito de estruturas militares, enquanto o outro foi um dos primeiros organistas e concertistas portugueses. Acompanhou também o seu filho, Renato Varela, que compôs o *Fado Varela*. Como professor, desenvolveu actividade junto da Casa Real (tendo sido professor do rei D. Carlos), de membros da aristocracia (netas da duquesa de Palmela) e da alta sociedade lisboeta, e foi autor de três métodos de ensino de cordofones (*viola francesa, *bandolim e *guitarra), nos quais aborda aspectos como a afinação (*Methodo completo de guitarra*, c. 1906). O seu *Methodo facil de viola franceza para aprender sem musica* inclui várias peças da sua autoria: fados, adaptações de repertório da música tradicional e transcrições de obras originalmente escritas para piano. Segundo Manuel *Morais, este repertório é o mais antigo publicado em Portugal para o violão.

Obra musical: *Canção de amor*; *Dor íntima*; *Fado da rosa*; *Fado das 3 horas*; *Fado do desejo*; *Fado do Estoril*; *Fado do Monte do Estoril*; *Fado dos Remadores*; *Fado das praias* (s.d.). EMI, 1992.

Bibliografia: Cabral, Pedro Caldeira (1999) *A guitarra portuguesa*. Amadora: Ediclube-Edição e Promoção do Livro, Lda.

Manuais de ensino: (189?) *Compendio mais correcto e augmentado para aprender a tocar guitarra sem musica e sem mestre...* Lisboa: Manoel Augusto Ferreira; (189?) *Methodo pratico e simples para aprender a tocar bandolim sem musica*. Lisboa: Sebastião de Miranda; (19??) *Methodo facil de viola franceza para aprender sem musica*. Lisboa: Manoel Augusto Ferreira; (1900) *Breves explicações sobre o processo de tocar guitarra e bandolim, pelo systema de algarismos*. Lisboa: Francisco Nunes.

Discografia: Varela, Reinaldo; Cruz, Almeida (1903) *Fado Anadia / Fado Sentimental*. International Zonophone Company; (1903) *Fado de Coimbra*. Gramophone; (1903) *Fado das Mãos Pequienhas*. Gramophone; (1903) *Fado da Mouraria*. Gramophone; (1903) *Fado de S. Pedro do Sul*. Gramophone; (1903) *Fado dos Praes*. Gramophone; (1903) *Fado Serenata*. Gramophone; (1903) *Fado Serenata / Fado da Mouraria*. International Zonophone Company; (1903) *Fado Toureiro*. Gramophone; (1903) *Fado das Três Horas*. Gramophone; (1904-1905) *Fado do Candeiro / Fado Silva*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado do Estoril / Fado do Funchal*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado da Figueira / Canção d'Amour*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado das Flores / Fado Hylario*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado de Lamego / Fado da Anadia*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado da Mouraria / Fado Paladini*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado da Mouraria / Fado Toureiro*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado do Olympia / Fado das Rosas*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado dos Praes / Fado Robles*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado dos Remadores / Fado Portuense*. Beka-Record; (1904-1905) *Fado da Sentimental / Fado Paladini*. Beka-Record; (1905) *Fado dos Desejos / Fado Rey Colaço*. Chiadophone.

ARMÉNIO DE MELO

VARGAS da Silva, António Manuel Faria Pinho (n. Vila Nova de Gaia, 15 Ago. 1951). Compositor, professor e pianista. **1. Geral.** **2. Jazz.** **3. Música erudita.**

1. Geral. Estudou piano no *Conservatório de Música do Porto, completando o curso superior em 1987. Licenciou-se em História pela Universidade do Porto em 1983. Estudou Composição no Conservatório de Roterdão, com Klaas de Vries, diplomando-se em 1990. Lecciona Composição na *Escola Superior de Música de Lisboa desde 1991. Foi assessor musical da Fundação de Serralves, Porto (1994-2000), e do *Centro Cultural de Belém (1996-1998). O seu interesse pela *música erudita desenvolveu-se após uma carreira como músico e compositor de *jazz. Começou a tocar em 1969 em *conjuntos de *pop-rock (*Jáfumega, *Arte & Ofício e Banda Sonora, de Rui *Veloso), dedicando-se depois ao jazz e *música improvisada. **2. Jazz.** No início dos anos 70 integrou o Anarband, formação muito influenciada pelas concepções de Jorge Lima *Barreto. A partir de 1975, já como membro do grupo Zanarp (com José *Nogueira, Artur Guedes e Pedro Cavaco, depois substituído por José Martins), começou a tocar *free jazz* e, depois, a explorar um rumo próximo da denominada *nova música. A experiência do Zanarp e o contacto com o grupo Araripa, de Zé *Eduardo, levaram-no a interessar-se pela história do jazz em geral, num processo marcado por uma clara opção ideológica. Além do período *free*, e seguindo as tendências dominantes da época, praticou formas *funky* e de fusão do *jazz-rock*, com um novo grupo, Abralas (1977), sendo um dos primeiros músicos de jazz portugueses a usar com regularidade o piano Fender Rhodes. Em 1976 começou a tocar com Rão *Kyao, com quem gravou, nesse ano, *Malpertuis*, o primeiro disco de jazz realizado por músicos portugueses. Admirador do quinteto de Miles Davis dos anos 60 (com Herbie Hancock) e do estilo de pianistas como Keith Jarrett, Chick Corea e Paul Bley, formou o seu quarteto (José Nogueira, Pedro Barreiros, Mário *Barreiros) e começou a usar como nome artístico António Pinho Vargas (em vez de António Pinho), iniciando, a partir de 1980, uma das mais importantes e originais carreiras do jazz em Portugal. Influenciado pelas gravações do quarteto europeu de Keith Jarrett (com Jan Garbarek), evoluiu de forma progressiva para uma sonoridade própria e um repertório de composições originais que o individualizam como um dos primeiros músicos a procurar um cruzamento do jazz com elementos da *música tradicional portuguesa, através da exploração e/ou adaptação de melodias e ritmos populares (cantares alenteja-

nos, percussões dos mareantes do rio Douro, etc.). Ao contrário da maioria dos músicos que trabalham no âmbito da música erudita e do jazz, manteve sempre uma clara linha de separação entre os dois mundos, cuja fusão considera impossível, atitude que fundamenta o seu envolvimento em cada um desses domínios: apenas compositor na música erudita, compositor e instrumentista no jazz. O seu estilo interpretativo é marcado por um intenso lirismo melódico com uma evidente dimensão vocal e é um dos raros nomes nacionais no domínio do jazz cujo estilo composicional é facilmente reconhecível. A sua discografia como líder, iniciada em 1983 com *Outros Lugares*, é um marco essencial da história do jazz em Portugal. **3. Música erudita.** A experiência enquanto músico de jazz interessado por outras tipologias musicais e o contacto (enquanto estudante e já como compositor) com um leque variado de escolas e de técnicas de composição conferiram-lhe uma atitude crítica e reflexiva em relação à música e ao acto de compôr, que se reflectiu na sua obra teórica (ensaaios, textos críticos, notas de programa sobre as suas obras), sobretudo a partir da segunda metade dos anos 80, e numa grande abertura em relação à sua produção enquanto compositor. Nesta perspectiva, distanciou-se dos paradigmas do modernismo e das vanguardas musicais, assumindo uma atitude de liberdade no uso de diferentes técnicas que marcaram a história da música e a composição do séc. xx. Defende a «historicidade» total do que chama «objectos musicais», a liberdade como única atitude criativa actual e a primazia do discurso musical em relação ao vocabulário ou material. Assumindo diversas influências, a sua linguagem musical estende-se desde um atonalismo inequívoco até passagens neotonais. Os pontos de partida das suas obras são geralmente de grande simplicidade e clareza. A partir da segunda metade dos anos 90, a sua linguagem rítmica tornou-se mais pulsada e a sua harmonia pode alternar secções tonais e secções muito cromáticas. A sua segunda ópera, *Os dias levantados*, escrita para a comemoração dos 25 anos do 25 de Abril, ilustra esta nova fase mais eclética. Foi condecorado com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique em 1995.

Obra musical: **Cinema:** *Tempos Difíceis* (1988) (João Botelho); *Aqui na Terra* (1993) (João Botelho); *Cinco*



António Pinho Vargas. Porto, 1992.
Fotografia de Atlântico Press.

Dias, Cinco Noites (1996) (José Fonseca e Costa). **Música de câmara e instrumental:** *Três fragmentos* (1987). Cl.; *Mirrors* (1989). Pf.; *Estudo/Figura* (1990). 8 insts.; *Poetica dell'estinzione* (1992). Fl., quart. cord.; *Monodia* — *Quasi un requiem* (1993). Quart. cord.; *Nocturno/Diurno* (1994). Sext. cord.; *Três quadros para Almada* (1994). 10 insts.; *La luna* — *Cuatro fases* (1996). Guit.; *Três versos de Caeiro* (1997). 12 insts.; *Estudos e interlúdios* (2000). 6 perc. **Música vocal:** *9 canções de António Ramos Rosa* (1995). V., pf.; *7 canções de Albano Martins* (2000). Bar., pf. **Ópera:** *Edipo, a tragédia do saber* (1995/1996) (textos de Pedro Paixão) [ópera de câmara]; *Os dias levantados* (1997/1998) (Libreto de Manuel Gusmão). 8 v. solistas, SATB, orq. [ópera em 2 actos]. **Orquestra:** *Geometral* (1988). 22 insts.; *Mechanical String Toys* (1992). Orq. cord.; *Acting Out* (1998; rev. 2000). Pf., perc., orq.; *A impaciência de Mahler* (1999). **Teatro:** *Hamlet* (1987); *Richard II* (1995). **Obra literária:** (2003) *Sobre música: Ensaaios, textos e entrevistas*. Lisboa: Edições Afrontamento. **Discografia:** Kyao, Rão (1976) *Malpertuis*. VC [LP]; Kyao, Rão (2001/1977) *Bambu*. EMI-VC/PARL-VC [CD/LP]; Arte & Ofício (1979) *Faces*. ORF-AT [LP]; Arte & Ofício (1980) *Marijuana*. Gira [single]; Arte & Ofício (1982) *Danza*. PLD-POLY [LP]; Kyao, Rão (2002/1982) *Ritual*. MOV/NOVA [CD/LP]; Veloso, Rui (1993/1982) *Fora de Moda*. EMI-VC/VC [CD/LP]; (1990/1983) *Outros Lugares*. EMI-VC/POLY [CD/LP]; (1990/1985) *Cores e Aromas*. EMI-VC [CD/LP]; (1988/1987) *As Folhas Novas Mudam de Cor*. EMI-VC [CD/LP]; (1989) *Os Jogos do Mundo*. EMI-VC; AAVV (1991) *Lisboa em Jazz*. Pelouro da Cultura-CML; (1991) *Selos e Borboletas*. EMI-VC; Castro, Eugénia Melo e (1992) *Lisboa Dentro de Mim: O Sentimento Dum Ocidental*. BMG; (1994) *Monodia*. EMI-VC; (1996) *A Luz e a Escuridão*. EMI-VC; (1998) *As Mãos*. EMI-VC; (2000) *Versos*. STR.

CHRISTOPHER BOCHMANN (1, 3) E ANTÓNIO CURVELO (2)

VARIAÇÕES, António (António Joaquim Rodrigues Ribeiro) (n. Fiscal, Braga, 3 Dez. 1944; m. Lisboa, 13 Jun. 1984). Cantor e autor de letras. Foi o quinto de dez irmãos duma família de agricultores do Alto Minho. Recebeu uma educação católica, participando nas principais romarias e *festas religiosas da região. Após concluir a instrução primária, durante a qual ajudava os pais nos trabalhos do campo, trabalhou, por exigência do pai, numa oficina de brinquedos de madeira na aldeia de Caldelas, aprendendo o ofício de marceneiro. Aos 12 anos migrou para Lisboa, trabalhando, num primeiro momento, como marçano e, posteriormente, como empregado de escritório, enquanto estudava em regime pós-laboral. Na primeira metade da década de 60, cumpriu três anos de serviço militar em Angola como operador de telecomunicações. Depois duma curta estadia em Portugal, emigrou para Inglaterra

no final da década de 60, hospedando-se em casa do seu irmão, José Ribeiro, cabeleireiro de profissão em High Hycombe, na periferia de Londres. Aí trabalhou num colégio, iniciando com o irmão a aprendizagem da profissão de cabeleireiro, que continuou em Amesterdão, c. um ano depois. Ao regressar a Portugal, trabalhou em alguns dos mais prestigiados salões da capital. Em 1978 fundou o seu próprio estabelecimento, na Baixa pombalina da cidade, ao qual chamou É pr'ó Menino e pr'á Menina. Paralelamente à sua actividade profissional, gostava de cantar, criando melodias para as suas letras, que acompanhava com ritmos percutidos no tampo de uma mesa ou utilizando objectos de uso diário. Esses esboços de *canções eram meticulosamente gravados. Desejava seguir uma carreira de «artista». Idolatrava a figura de Amália *Rodrigues, da qual colecionava, desde a adolescência, fotos e notícias de jornais e revistas. Após ter entregue uma maquete à *EMI-Valentim de Carvalho, firmou um contrato discográfico com a editora, nos últimos anos da década de 70. Reuniu músicos para o acompanhar num agrupamento que recebeu as designações provisórias de António & os Kamikazes, António & Variações, até se transformarem no seu nome artístico António Variações. Sobre a palavra «variações» mencionou sugerir «elasticidade, liberdade» (entrevista ao jornal *O País*). Actuações na disco-



António Variações durante actuação no programa televisivo Berros & Bocas. 1982. Fotografia cedida pela EMI Music Portugal.

teca Trumps, em Lisboa, ainda com a designação de António & Variações, uma gravação feita para o programa da RR *Meia de Rock* (1980) e um convite de Júlio Isidro, seu cliente na barbearia, para actuar no programa televisivo *Passeio dos Alegres* (em Fev. 1981, interpretando uma canção inédita, *Toma o comprimido*), contribuíram para criar visibilidade no panorama musical português. Durante a sua curta carreira, as actuações em programas de televisão foram fundamentais para construir a sua popularidade. Uma forma pessoal de configurar a aparência, frequentemente classificada como «extravagante», usando cortes de cabelo, roupas e adornos corporais invulgares, provocaram estranheza, mas cativaram a atenção e geraram a curiosidade do público. O cumprimento do contrato discográfico com a EMI-VC foi adiado c. quatro anos por indefinições da parte de diferentes A&R quanto ao tipo de orientação que o intérprete deveria seguir e desacordo entre as escolhas da editora e as prioridades do cantor. A principal dúvida residia no tipo de repertório a criar, se deveria enquadrar-se no *folclore, na *música popular ou na música *pop*. Na sequência de uma carta escrita à editora pelo seu irmão, o advogado Jaime Ribeiro, a EMI avançou para uma fase de gravações. Nos anos de popularidade do chamado *rock* português estava criado o enquadramento para lançar a carreira dum cantor que pretendia articular na sua prática expressiva o legado cultural do lugar onde nascera e vivera a infância (o folclore e a *música tradicional do Minho) e a inspiração na figura e no estilo interpretativo de A. Rodrigues e no universo de referências da *pop-rock* internacional que conhecera nas suas estadias em Inglaterra e na Holanda, numa época em que surgiram o *glam-rock*, o *punk-rock*, o *disco sound*, a *pop* «neo-romântica» e a *new wave*. Essa multiplicidade de referências foi de resto traduzida em várias das suas entrevistas e surge sintetizada numa frase que proferiu quando, para os arranjos do *Fado Vitória* (celebrizado através da interpretação de A. Rodrigues do poema «Povo que lavas no rio»), elaborados por Ricardo Camacho, afirmou pretender «qualquer coisa entre a Sé de Braga e Nova Iorque» (Ricardo Camacho, *Variações*, filme documental de Maria João Rocha). O acompanhamento instrumental e os *arranjos dos seus fonogramas foram entregues a músicos do domínio do **pop-rock* vinculados à editora: Vitor *Rua, Toli César Machado, então pertencentes ao grupo *GNR, e José Moz Carraça em *Anjo da Guarda* (1983); Pedro Ayres *Magalhães, Carlos Maria *Trindade e os restantes músicos do grupo *Heróis do Mar, assim como Paulino *Vieira, em *Dar & Rece-*

ber (1984). Na produção musical de ambos os fonogramas sobressai uma tentativa de constituir uma sonoridade contemporânea, «moderna», transmitida através de vários meios de produção sonora e elementos estilísticos: sintetizadores, um leque de timbres de guitarra eléctrica, ritmos de bateria característicos da música *pop* da época, solos de saxofone, e.o. Criou um estilo interpretativo muito influenciado pela colocação vocal utilizada no **fado*, utilizando o *portamento* como um recurso estilístico distintivo, assim como o *vibrato*. Interpretava os seus poemas com intensidade e emotividade, muitas vezes complementando com inflexões vocais o conteúdo dos textos. Com uma forte dimensão autobiográfica, as suas letras expressavam as suas inquietações existenciais, a sua solidão e o confronto da sua identidade com os «outros» (*Estou além, Ausente, Canção de engate*, e.o.), homenageavam as figuras a quem se sentia ligado (Amália — *Voz de Nós, Deolinda de Jesus*, dedicada à mãe) ou narravam pequenas crónicas de costumes sobre a sociedade portuguesa, recorrendo a uma linguagem e sabedoria populares (*O corpo é que paga, Quando fala um português, É pr'amanhã, Quem feio ama*, e.o.) e onde estavam implicados aspectos da sua vida e personalidade. Após a edição de *Anjo da Guarda*, a considerável popularidade alcançada pelas canções *Estou além, O corpo é que paga e É p'ra amanhã* levou-o a cumprir uma intensa agenda de espectáculos. O concerto com maior significado pessoal ocorreu na Aula Magna de Lisboa (Mai. 1983), na primeira parte de um espectáculo de Amália Rodrigues, que havia homenageado em *Anjo da Guarda*, dedicando-lhe o LP. Realizou igualmente concertos no **Rock Rendez-vous*, participou na **Grande Noite do Fado* e sobretudo em festas populares e actuações por todo o país. Em Fev. 1984, quando gravou *Dar & Receber* (1984), estava já enfraquecido por problemas respiratórios. Foi hospitalizado antes do lançamento do fonograma, vindo a falecer um mês depois. A sua história de vida traduz, de forma singular, diversos processos significativos na história contemporânea de Portugal que afectaram um segmento da sua geração: as migrações dos meios rurais para as cidades e para a Europa, a participação dos jovens na Guerra Colonial, um tímido cosmopolitismo que sucedeu ao 25 de Abril de 1974 e que transformou os primeiros anos da década de 80 numa época de ensaio de expressões culturais (em larga medida) desconhecidas e de abertura a novos modos de vida. A sua prática expressiva sintetizou alguns destes contrastes e transformações. A memória da sua figura e repertório pode ser aferida pelas interpretações que dele

fizeram vários intérpretes e agrupamentos (**Delfins, Lena d'Água, Isabel *Silvestre, *Mão Morta, Sérgio *Godinho, e.o.*). A colectânea *O Melhor de António Variações* (1997) atingiu o 1.º lugar do *top* de vendas do mercado português.

Discografia: (1982) *Estou além / Povo Que Lavas no Rio*. VC [single]; (1998/1983) *Anjo da Guarda*. EMI-VC/VC [CD/LP]; (1983) *É p'ra Amanhã*. VC [single]; (1998/1984) *Dar & Receber*. EMI-VC [CD/LP]; (1997) *O Melhor de António Variações*. EMI-VC.

RUI CIDRA

VASCONCELOS, Armando Óscar Frago de (n. Lisboa, 28 Dez. 1878; m. Lisboa, 8 Nov. 1957). Actor, cantor e empresário teatral. Iniciou a sua carreira como actor amador, tendo-se estreado profissionalmente em 1900, integrado na companhia dirigida pelo actor José Ricardo, então a actuar no **Teatro da Trindade*. A sua primeira intervenção verificou-se numa reposição da **opereta O moleiro de Alcalá*, extraída por Eduardo Garrido da famosa novela de Alarcón *El sombrero de tres picos*, com música de J. Clerice. A este género de espectáculo dedicou a maior parte — e a mais importante — da sua actividade, primeiro como intérprete, depois como empresário e director artístico. Sucessivamente contratado por Afonso Taveira, Sousa Bastos e Luís Galhardo, e depois associado a este, interpretou e ensaiou um elevado número de operetas do repertório internacional — *A casta Susana, A viúva alegre, A princesa dos dólares, O conde de Luxemburgo, A boneca, O soldado de chocolate* — e, eventualmente, nacional (*A Flor da Rua e Maria do Rosário*, 1913, com música de Filipe *Duarte e Carlos *Calderón, respectivamente), em companhias de que eram primeiras figuras Palmira *Bastos, Ausenda de *Oliveira, Cremilda de *Oliveira, J. Ricardo e Alfredo Sales *Ribeiro. Em 1917 dirigiu, no Teatro República (depois São Luiz), a revista *Lisbia amada*, com música de Vasco de *Macedo e Luz Júnior, evidenciando os seus notáveis dotes de encenador. Episodicamente abordou a cena declamada, participando em 1919, no Teatro Avenida, com P. Bastos, Eduardo Brasão, Ilda Stichini e Erico Braga no desempenho de *A morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas, e *Leonor Teles*, de Marcelino Mesquita, após o que formou a sua própria companhia de operetas, com a qual realizou várias temporadas no Teatro São Luiz, entre 1920-1927. Dessa companhia fizeram parte A. de Oliveira, Medina de Sousa, Alice Pancada, A. Sales Ribeiro, Vasco Santana e Sílvio Vieira; e o seu repertório, além de operetas estrangeiras, algumas em estreia (*Roma galante*, de L. Gilbert; *Paganini, A dança das libélulas e Frasequita*, de F. Léhár), concedeu um largo espaço

à produção nacional: *A leiteira de Entre-Arroios*, *A moreninha*, *A lenda do templo*, *As andorinhas*, *Rato de hotel*, *Mouraria*, todas de F. Duarte; *J. P. C.*, de Venceslau *Pinto; *Bairro Alto*, de W. Pinto, Alves *Coelho e Raul *Portela, as duas últimas protagonizadas pela fadista Adelina *Fernandes. Estes espectáculos, pelo alto nível artístico e pelo brilho da montagem, alcançaram grande sucesso, e alguns deles foram levados em *tour-née* ao Brasil. Entre 1941 e 1943 dirigiu uma companhia lírica, de que faziam parte Luísa Nobre, Violante Montanha, Mina Braga e Guilherme *Kjölner, que apresentou no *Coliseu dos Recreios de Lisboa *A viúva alegre*, *A princesa dos dólares*, *O sonho de valsa*, *Os sinos de Corneville* e *O fado*, de F. Duarte, depois do que se retirou.

LUIZ FRANCISCO REBELLO

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (n. Berlim, 15 Mar. 1851; m. Porto, 28 Jan. 1925). Investigadora alemã radicada em Portugal a partir de 1911. De um notável rigor e erudição, realizou a sua formação no importante centro cultural de Berlim, não na universidade, vedada às mulheres, mas no convívio com vultos como Jacob Grimm, Alexander von Humboldt, Varnhagen von Ense e graças às lições do romanista Golbeck e do linguista Maetznar. Estudou árabe, sânscrito, as línguas eslavas e germânicas, o provençal, o francês antigo e ainda algumas línguas peninsulares, o catalão, o castelhano e o português. O seu interesse pelas literaturas ibéricas manifestou-se, em primeiro lugar, em relação às obras castelhanas, aceitando o convite da editora Brockhaus para organizar as notas ao *Cid* de Herder e, logo em 1871, tomando a seu cargo uma nova edição do *Romancero del Cid* — *Nueva edición añadida y reformada sobre las antiguas, que contiene doscientos y cinco romances recopilados, ordenados y publicados por Carolina Michaëlis*. Contudo, rapidamente ampliou os seus estudos às letras portuguesas ao publicar, em 1873, «Neues aus Spanien und Portugal» na revista *Magazin für die Literatur des Auslandes* (XLII, p. 387-389, 400-402 e 411-413). Se é possível que este artigo resulte, em parte, dos ecos germânicos da polémica portuguesa em torno da tradução do *Fausto* de Goethe saída da lavra de António Feliciano de Castilho (1872), seguramente revela, a um tempo, a evolução dos estudos da investigadora e o seu interesse pela renovação promovida por Adolfo Coelho, Joaquim de *Vasconcelos e Teófilo *Braga no meio literário lusitano. A hipótese da probabilidade da influência desta querela ganha consistência considerando a epistolografia que iniciou com J. de Vasconcelos, um dos protagonistas da polémica (além de musicólogo e



Carolina Michaelis de Vasconcelos com as insígnias doutorais da Universidade de Coimbra. 1916. Coleção de J. J. Dias Marques.

historiador de arte) e seu futuro consorte. Instalada, depois do casamento, no Porto, foi convidada, em 1911, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a leccionar, mas foi em Coimbra que exerceu o seu magistério, tornando-se, assim, a primeira mulher a ensinar numa universidade portuguesa e, posteriormente, uma das primeiras (com Maria Amália Vaz de Carvalho) a ser admitida na Academia de Ciências de Lisboa; foi, igualmente, distinguida por D. Carlos com a Ordem de São Tiago. Na Alemanha, o reconhecimento do seu mérito como investigadora também lhe tinha conferido o título de doutora em Filosofia, na Universidade de Friburgo, e de doutora *honoris causa* na Universidade de Hamburgo. Figura de grande prestígio, desenvolveu em Portugal uma extensa e inovadora obra em diversos domínios, destacando-se os seus títulos sobre a lírica medieval, o *romanceiro, os autores quinhentistas, a filologia e a etnografia. Entre eles, assume relevo a edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda*, código inacabado por se verificar a falta de cadernos, de vinhetas, de letras iniciais, do nome dos autores e, inclusivamente, das notações musicais que acompanhavam alguns poemas e poderiam vir a ser inscritas nos espaços deixados em branco pelo copista sob algumas estrofes e findas. Após uma longa investigação bibliográfica e paleográfica, na área da história cultural e literária, apresentou em Halle, em 1904, os dois volumes: no primeiro, fez

uma edição textual com resumos das cantigas em alemão e apresentou anotações métricas; no segundo, publicou os resultados das suas investigações, entre os quais figuram a história do códice, a sua relação com o *Cancioneiro da Vaticana*, com o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (então designado *Cancioneiro Colucci-Brancuti*) e com os apógrafos italianos e o entendimento desta fortuna da lírica galego-portuguesa pelo intenso intercâmbio com a Provença e pela existência de uma lírica tradicional peninsular que se reflectia nas composições trovadorescas. Voltou, mais tarde, em 1920, a este seu trabalho com a adição de um glossário etimológico. O seu interesse pela conservação poética através da tradição (processo do qual não excluía a própria música) produziu títulos particularmente importantes. «Estudos sobre o Romanceiro Peninsular» (*Revista Lusitana*, II, 1890-1892, p. 156-179 e 193-240) e *Romances velhos em Portugal* (primeiro dados à luz na *Cultura Española* em números publicados entre 1907 e 1909) constituem investigações quase pioneiras em Portugal, comparáveis às que Ramón Menéndez Pidal fazia em Espanha. Nos *Romances velhos em Portugal* (2.^a ed., 1924), tomando criticamente as classificações estabelecidas por Wolf, Milá y Fontanals e pelo próprio Menéndez Pidal, identificou e estudou as mais de 80 alusões ou citações de romances, tantas vezes cantados, e cantigas na obra de c. 50 autores portugueses (Gil Vicente, Camões, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Francisco Manuel de Melo, e.o.) tentando provar uma fortuna do género idêntica à espanhola. Mas se a interessou a vida e a própria origem do romanceiro velho, não deixou de se debruçar sobre a tradição oral moderna e de frisar a necessidade da recolha e compilação das versões dos romances. Editou e estudou a obra de poetas e dramaturgos, entre os quais se destacam *Poesias de Francisco Sá de Miranda* (1885), publicando em 1911 «Novos estudos sobre Sá de Miranda» no *Boletim da Segunda Classe, Actas e Pareceres, Estudos e Documentos e Notícias; Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina* (1922) com notas para uma edição crítica acompanhadas de uma introdução sobre a bibliografia, a obra e suas fontes, a biografia e a formação intelectual do dramaturgo; *Estudos Camonianos. I — O Cancioneiro de Fernandes Tomás* (1922) *II — O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (1924). Fez, ainda, incursões na história literária portuguesa com, p.ex., *Geschichte der portugiesischen Literatur* — obra na qual também colaborou T. Braga e que foi integrada na *Grundriss der romanischen Philologie* de Gustav Gröber (1897) —, na filologia, publicando vários estudos na *Revista Lusitana* e, postumamente,

Lições de filologia portuguesa (1946), na etnografia com *Algumas palavras sobre os púcaros de Portugal* (1921) e apresentou, igualmente, trabalhos sobre o tema da saudade como dominante na psicologia e na literatura nacionais. Embora não tenha oferecido títulos especialmente dedicados aos estudos musicais, dedicou atenção à relação da música com a poesia, nomeadamente, à que verificou em géneros literários medievais e tradicionais (lírica, romanceiro) e no drama dos séculos XVI-XVII. Neste sentido, também os seus *Romances velhos em Portugal* constituem um inestimável documento oferecendo, igualmente, referências bibliográficas nacionais e estrangeiras. E, por isso, não surpreende que alguns dos seus contemporâneos tenham recorrido aos seus esclarecimentos neste âmbito, como se depreende das suas próprias palavras introdutórias a *A saudade portuguesa*: «Um estudioso do reino vizinho — J. Gómez Olerin — preparou uma edição, com aparato crítico, de um dos numerosos e belos dramas, escritos no séc. XVII por distintos poetas castelhanos sobre matéria portuguesa [Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*]. E consultou-me, há dias, acerca de um *Intermezzo* musical nele contido [...]» (1914; 1990: 7).

Ver também: Cancioneiro.

Bibliografia: AAVV (1933) *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Coimbra: Imprensa da Universidade; Basto, A. de Magalhães (1947) *Figuras literárias do Porto*. Porto: Livr. Simões Lopes de Manuel Barreira; Cidade, Hernâni; Selvagem, Carlos (pseud.); Torres, Rui de Abreu (1975) *Cultura portuguesa* (16): 156-165; Coelho, Jacinto do Prado (1978) «Carolina Michaëlis de Vasconcelos» in *Dicionário de Literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística, literária*, 3.^o vol., 1132-1133. Porto: Figueirinhas; Correia, Maria Assunção Pinto (1986) *O essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Lisboa: INCM; Vasconcelos, José Leite (1980) *Etnografia portuguesa*. Vol. I. Lisboa: INCM.

TERESA ARAÚJO

VASCONCELOS, João Fragoso de (n. Carcavelos, 26 Mar. 1908; m. Lisboa, 9 Set. 2004). Compositor e director de orquestra. Destacou-se no âmbito da *música ligeira e do *teatro de revista. Estudou piano com Judite Leiria no *Conservatório Nacional, e aos 17 anos começou a tocar nos cabarés e bares de Lisboa — Maxime, Ritz, Majestic, Bristol Clube. Em 1930 fundou a Orquestra Portugal, composta por onze instrumentistas, e em 1939 a Orquestra Caravana, que se manteve activa durante 20 anos, tendo-se exibido no estrangeiro. A partir de 1956 dedicou-se exclusivamente à escrita de música para os teatros do Parque Mayer, nomeadamente ABC e Maria Vitória (TMV), cujas *orquestras dirigiu. Colaborou em cerca de oito dezenas de revistas, a primeira das quais, *Haja saúde!*, de José Galhardo, Carlos

Lopes e Frederico de *Brito, inaugurou o Teatro ABC em 13 Jan. 1956, mantendo-se ainda em actividade na transição para o séc. XXI. Entre uma e outra, deixou o seu nome ligado a algumas revistas de significativo sucesso, como *Champanhe saloio* (Variedades-TV, 1959, última revista em que interveio João Villaret), *Ai venham vê-las* (ABC, 1964, que assinalou o início da parceria formada por César de Oliveira, Paulo da Fonseca, e Rogério Bracinha, com a qual trabalhou assiduamente, e que teve a particularidade de ser interpretada por um elenco exclusivamente feminino, encabeçado por Herminia *Silva), *Ena, já fala* e *Peço a palavra* (ambas em 1969, aquela no ABC e esta no TV, primeiras revistas a beneficiar do relativo abrandamento da censura consequente à chegada de Marcelo Caetano ao poder), *Sai das casca* (ABC, 1971) e, depois de restaurada a democracia, *O pá, pega na vassoura* (TV, 1974). Das muitas *canções que escreveu, construídas sobre uma linha melódica de fácil acessibilidade, várias foram as que se popularizaram, como *O fado mora em Lisboa*, com letra de Aníbal Nazaré, interpretada por Fernanda *Baptista em *Sopa de mel* (1965, TMV) e *Cheira a Lisboa*, interpretada por Anita Guerreiro em *Peço a palavra* (TV, 1969).

LUIZ FRANCISCO REBELLO

VASCONCELOS, Joaquim António da Fonseca de (n. Porto, 10 Fev. 1849; m. Porto, 1 Mar. 1936). Musicólogo, historiador e crítico de arte. Nascido numa família da burguesia abastada do Porto, fez o essencial da sua formação num colégio privado de Hamburgo (1859-1865), viajando durante a adolescência por vários países da Europa, e em particular pela Alemanha, cuja vida musical intensa o marcou decisivamente. Regressado a Portugal, publicou em 1870, aos 21 anos, os dois volumes daquela que se tornaria a primeira grande obra da moderna *musicologia em Portugal, *Os músicos portugueses*, onde procurou reunir toda a informação então disponível sobre os compositores e teóricos musicais portugueses do séc. XV aos contemporâneos. As suas fontes de informação foram sobretudo de natureza secundária, como as obras de referência setecentistas de Barbosa Machado e D. António Caetano de Sousa e os levantamentos musicológicos internacionais de Forkel ou Fétis. Tendo localizado na Bibliothèque Nationale de Paris, provavelmente através dos seus contactos com o musicólogo espanhol Barbieri, um exemplar do catálogo impresso (1649) da biblioteca de música de D. João IV, dedicou a maior parte da sua vida de investigador ao seu estudo detalhado nos planos histórico e bibliográfico, reproduzindo-o numa cuidadosa edi-

ção fac-similada que estava já impressa em 1874, mas não foi distribuída durante mais de 30 anos. Contudo, esse trabalho seria prejudicado por dificuldades financeiras inesperadas, que em 1883 forçaram o autor a aceitar um lugar de professor de liceu, pelo que os resultados da sua pesquisa viriam apenas a ser publicados parcialmente em 1905, substanciais mas longe de terem cumprido integralmente o programa de pesquisa inicialmente anunciado. Lançou a série de ensaios *Archeologia Artística*, onde surgiria, a par com outros textos sobre história da arte portuguesa, o primeiro estudo de fundo sobre Luísa Todi. Em 1875-1876 enviou, por outro lado, vários artigos sobre compositores portugueses para o suplemento, dirigido por Arthur Pougin, à *Biographie Universelle des Musiciens* de Fétis. Ainda em 1876 tornou-se no primeiro membro português de uma associação musicológica internacional, a Gesellschaft für Musikforschung, de Berlim. Em 1898 seria obrigado a leiloar a biblioteca musical riquíssima que fora reunindo, da qual sobrevive um catálogo impresso. Sem ter um domínio seguro das fontes primárias, com excepção das referentes a D. João IV, e dependendo por isso essencialmente de uma bibliografia secundária onde abundavam os erros históricos, J. Vasconcelos não pode hoje de modo algum ser considerado uma fonte de informação factual sempre fidedigna. Contudo, a sua perspectiva de enquadramento problematizante do fenómeno musical num contexto histórico-cultural mais vasto — comparável, p.ex., à abordagem seguida na mesma época por sua mulher, Carolina Michaëlis de *Vasconcelos, ou por Teófilo *Braga no domínio da história da literatura e do teatro — aponta decisivamente no sentido de uma interdisciplinaridade e de uma capacidade de problematização teórica, que faltarão à maioria das correntes subsequentes da musicologia portuguesa, o mesmo sucedendo com a sua preocupação de enquadramento da *música erudita portuguesa de cada época no seio da evolução musical europeia do mesmo tempo.

Obra literária: (1870) *Os músicos portugueses: Biographia — Bibliographia*. Porto: Imprensa Portuguesa [2 vols.]; (1873) *Ensaio crítico sobre o catálogo d'el-Rei D. João IV*. Porto: Imprensa Portuguesa; (1873) *Luísa Todi*. Porto: Imprensa Portuguesa; (1874) *Eurico, análise da ópera do mesmo nome, de Miguel Angelo*. Porto: Imprensa Portuguesa; Arthur Pougin (ed.) (1875-1876) *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Supplément*. Paris: Firmin-Didot [vários artigos sobre músicos portugueses]; (1879) *Cartas curiosas escriptas de Roma e Vienna pelo abade António da Costa*. Porto: Tip. a Vapor de Arthur José de Sousa; (1890 [1905]) *El rei D. João o IV*. Porto: Imprensa Portuguesa; (1898) *Catalogue des livres rares composant la bibliothèque musicale d'un amateur*. Porto: Imprensa Litterario-Commercial.

RUI VIEIRA NERY

VASCONCELOS Moniz de Bettencourt, **Jorge Croner de Sant'Anna** e (n. Lisboa, 11 Abr. 1910; m. Lisboa, 9 Dez. 1974). Compositor, professor e pianista. Jorge Croner de Vasconcelos desce de uma família de músicos notáveis no âmbito da *música erudita. O pai, Alexandre Bettencourt (1868-1945), eminente violinista, discípulo durante quatro anos em Paris do mestre Hubert Léonard, foi professor no *Conservatório Nacional (CN) (classe de Violino). Mathilde das Nogueiras (1859-1941), irmã do pai, foi cantora de ópera de nomeada, tendo-se associado em Paris com a famosa Pauline Viardot-Garcia. A mãe, Laura Croner (1887-1962), violinista e pianista de talento, provinha de uma longa linhagem musical, começada em Portugal nos princípios do séc. XIX por Joseph Croner, músico germânico, cujos dois filhos — António José Croner (1826-1888) e Raphael José Croner (1828-1884), bisavô e tio-bisavô de J. C. de Vasconcelos — foram concertistas notáveis, respectivamente na flauta e no clarinete. Cezaltina Croner (1864?-?) e Regina Croner Cascais (1903-1982), filha e neta de Raphael, ambas pianistas, continuaram juntamente com J. C. de Vasconcelos a linha musical até os nossos dias (Miranda 1992). Começando Solfejo e Piano com a mãe, J. C. de Vasconcelos estudou depois Piano com Alexandre Rey *Colaço e Composição com Luís de Freitas *Branco, Francisco de *Lacerda e Eduardo *Libório, cursando contemporaneamente Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras (Universidade de Lisboa). Em 1934 recebeu da Junta de Educação Nacional uma bolsa para estudar em Paris, onde se manteve até ao Verão de 1937. Aí estudou Harmonia, Contraponto e História da Música com Nadia Boulanger; Composição, primeiro com Paul Dukas, depois com Roger Ducasse; Piano com Giraud-Latarse; Interpretação com Alfred Cortot. Beneficiou ainda dos ensinamentos de Igor Stravinsky. Em 1938 foi nomeado professor interino de Composição do CN, lugar que desempenhou até à morte. A obra de J. C. de Vasconcelos cobre praticamente todos os géneros de música de câmara e sinfônica, exceptuando a ópera. Tecnicamente, caracteriza-se pelo relevo conferido à dissonância, como elemento estrutural e colorístico. Serviu-se com liberdade e discrição dos idiomas correntes antes do fim da II Guerra Mundial — modalismo, escala de tons inteiros, politonalismo, formação de acordes por sobreposição de intervalos diferentes da 3.^a. Conservou da música tonal a ideia de centro tonal e de cadência, mas alargou aos 12 tons o conceito de tonalidade, e praticou cadências a intervalos diversos da 5.^a descendente ou 4.^a ascendente. Como Paul Hindemith, seu contemporâneo, procurou uma linguagem musical

que superasse o cromatismo romântico herdado de Wagner e o atonalismo da segunda Escola de Viena. Porém, o instinto meridional afastou-o dos sistemas intelectuais estanques. O seu estilo exhibe variedade e vitalidade dos ritmos, opulência da harmonia e, em geral, elegância e concisão. Do ponto de vista expressivo, pode talvez sintetizar-se: um *etos* frequentemente melancólico; expressão directa da emoção; clareza e transparência da forma; capacidade de exprimir paixão, mas dificuldade na expressão da força; por vezes, franco sentido humorístico. Como professor, evitou o dogmatismo, tornou-se num guia experiente e seguro. A sua classe de Composição favoreceu a eclosão de personalidades as mais diversas, desde Constança *Capdeville a Maria de Lourdes *Martins, Armando *Santiago, Filipe de *Sousa, e.o. Excelente pianista, quer como acompanhador quer a solo, abandonou a carreira de solista após 1943, por motivos de saúde.

Obra musical: **Bailados:** *A faina do mar* (texto próprio) (1936-1937); JCV 57-59. Autogr. do ms. e partes de orq. no CEM; *A lenda das amendoiras* (Fernanda de Castro) (1940); JCV 59-62; Lisboa, TT, 1940. Autogr. do ms. e partes de orq. no CEM; *Coimbra* [adap. texto Francis Graça] (1959); JCV 63-66. SATB, orq. Autogr. do ms. e partes de orq. no CEM. **Canto e órgão:** *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (Luís de Camões) (1972); JCV 31-32. Autogr. do ms. no CEM. **Canto e piano:** *Ciclo d'Antero [de Quental]: 5. No Turbilhão* (1927); JCV 4; CN, 1929. Autogr. do ms. em col. particular; *Três redondilhas de Camões: 1. Descalça vai para a fonte; 2. Puz meus olhos numa funda; 3. Na fonte está Leonor* (1927); JCV 1-3; CN, 1929. Autogr. do ms. no CEM. SST, 1971 [45 rpm]; *Bayleamos nos ia todas tres* (Aíras Nunes) (1936); JCV 6-7; Paris, Sorbonne, 1936. Autogr. do ms. no CEM. SST, 1971 [EP]; *Senhora, partem tam tristes meus olhos* (João Roiz de Castel' Branco) (1936); JCV 5; Paris, Sorbonne, 1936. Autogr. do ms. em col. particular; *En esta vida mortal* (Diogo Brandão) (1937); JCV 8. Autogr. do ms. no CEM; *Comigo me desavim* (Francisco Sá de Miranda) (1938); JCV 9. Fotocópia de autogr. do ms. no CEM; *O viajante* (Miguel Claro) (1944); JCV 11-12; Porto, Teatro de São João, 1944. Autogr. do ms. no CEM; *O adro tem quatro quinas* (popular) (1945); JCV 14. Autogr. do ms. no CEM. SST, 1971 [EP]; *Eu hei-de cantar bem alto* (popular) (1945); JCV 13. Autogr. do ms. no CEM. SST, 1971 [EP]; *Ó alendroeiro* (popular) (1945); JCV 15. Autogr. do ms. no CEM. SST, 1971 [EP]; *Tenho barcos, tenho remos* (popular) (1945). Cópia de copista no CEM. SST, 1971 [EP]; POLY, 1994; *Canção* (Afonso Lopes Vieira) (1948); JCV 16-17; CN, 1948. Autogr. do ms. no CEM. SST, 1971 [EP]; *Canção da almotolia* (Afonso Lopes Vieira) (1948); JCV 18-19; CN, 1948. Autogr. do ms. no CEM; *Não, não digas nada!* (Fernando Pessoa) [?]1950; JCV 20-21; Lisboa, Palácio Foz, 1956. Autogr. do ms. no CEM. **Coro a capella:** Santa Cecília, padroeira nossa (1935); JCV 54 [cópia]. Autogr. do ms. no Instituto Camões, e em col. particular; *Em Belém vila do amor* (Gil Vicente) (1936); JCV 50, 54. Autogr. do ms. no CEM; *Formoso Tejo meu* (Francisco Rodrigues Lobo) (1937); JCV 51, 54. Autogr. do ms. no CEM. NUM, 1999; *A formosura desta fresca serra* (Luís de Camões) (1937); JCV 52, 54. Autogr. do ms. no CEM; *[Oito] cantos do Natal* (popular) (1974); JCV 53, 54. Autogr. do ms. no CEM. **Obra coral sinfó-**

nica: *Vilancico para a festa de Santa Cecília* [adap. do texto de 2 vilancicos do séc. XVIII] (1967); JCV 67-68; Lisboa, Cinema Tivoli, 1968. SATB, orq. Autogr. e partes de orq. no CEM; e partes também na FCG. **Orquestra:** *Poemeto sinfónico* [adap. texto de Longfellow] (1928); JCV 55; Lisboa, Cinema Tivoli, 1930. Part. e partes de orq. no CEM; *A vela vermelha* [texto do presidente da CML] (1961); JCV 56; Lisboa, Pavilhão dos Desportos, 1962. Autogr. do ms. no CEM. **Piano solo:** *Scherzo* (1937); JCV 36-37; Lisboa, Teatro Nacional Almeida Garrett, 1939. Autogr. do ms. no CEM; *Tocatas (a Carlos Seixas) n.º 1* (1937); JCV 35, 41. Autogr. do ms. no CEM. PAV Records, 1991; *Tocata (a Carlos Seixas) n.º 3* (1941); JCV 38, 40. Autogr. do ms. no CEM. PAV Records, 1991; *Trio* [da *Tocata III*] (1941); JCV 38, 40. Autogr. do ms. no CEM. PAV Records, 1991; *Tocata (a Carlos Seixas) n.º 2* (1942); JCV 39, 40. Autogr. do ms. no CEM. PAV Records, 1991; *Partita* (1960); JCV 41-42; Lisboa, Cinema Tivoli, 1960. Autogr. do ms. no CEM. JSOM, 1994; *Canção* (1973); JCV 43-44. Autogr. do ms. no CEM. **Quarteto:** *Rapsódia* (1935); JCV 69-70; 2 vl., vla., vlc. Autogr. do ms. e partes no CEM. Violino e piano: *Ária e scherzo* (1944); JCV 45-46; Lisboa, CN, 1944. Autogr. do ms. no CEM. EDUCO (Ventura, Califórnia), 1978 [LP]; *Canção* (1946); JCV 47-48. Autogr. do ms. no CEM.

Bibliografia: Miranda, Gil (1992) *Jorge Croner de Vasconcellos: Vida e obra musical*. Lisboa: MTECA; Id. (2004) *Catálogo integral da obra musical de Jorge Croner de Vasconcellos* (Catalogue raisonné of the musical works of Jorge Croner de Vasconcellos). Lisboa: BN.

Obra musical editada: (1948) *Canções populares portuguesas*. Lisboa: Gabinete de Estudos Musicais da EN; (1994) *Obras para violino e piano*. Lisboa: MTECA; (1996) *Obras para canto e piano*. Lisboa: MTECA; (1996) *Obras para piano*. Lisboa: MTECA].

Discografia: Maissa, Nella (pf.) (1994/1971) *Música do Séc. XX: Jorge Croner de Vasconcellos: Partita*. JSOM; [também obras de L. de F. Branco, F. Lopes-Graça, A. J. Fernandes]; Manique, Helena Pina (pf.) (1971) *Jorge Croner de Vasconcellos: Três Redondilhas de Camões; Descalça vai para a fonte; Puz meus olhos numa funda; Na fonte está Leonor; Canção; Bailemos Nós já todas três; Não, não digas nada; Tenho barcos, Tenho remos; O adro tem quatro quinas; Eu hei-de cantar bem alto; Ó alendroeiro*. SST [EP]; Pignotti, Alfio; Mehta, Dady (1978) *Music of Portugal: Três Peças para Violino e Piano: Scherzo; Ária; Canção* [LP]; Gouveia, Manuela (1991) *Iberic Impressionist Piano Works: Carneiro, De Falla, Croner de Vasconcellos Armando José Fernandes, Luiz Costa, e Filipe Pires*. PAV [de J. C. de Vasconcelos: *Três Tocatas a Carlos Seixas*]; Faria, Madalena Leal de (pf.) (1994) *Madalena Leal de Faria, Cantos de Portugal: Tenho Barcos, Tenho Remos*. POLY/PHI; Coro de Câmara de Lisboa; Marques, Teresita Gutierrez (dir.); (1999) *Música Coral Portuguesa do Séc. XX: Jorge Croner de Vasconcellos: Feroso Tejo Meu*. NUM [também obras de F. Lopes-Graça, L. de F. Branco, J. B. Santos, F. de Freitas, M. de L. Martins, P. Brandão, E. Carrapatoso, A. P. Vargas, P. M. Rodrigues].

GIL MIRANDA

VASCONCELOS Cardoso Pereira de Melo, **José Leite de** (n. Ucanha, Tarouca, 7 Jul. 1858; m. Lisboa, 17 Jan. 1941). Médico de formação, só durante alguns meses exerceu a profissão, pois cedo se apaixonou por recolhas de cultura popular, por arqueologia, por dialectologia ou numismática, só para citar algumas das muitas matérias que cultivou. A sua obra é invulgarmente extensa, o que dificulta uma avaliação

cabal. Solteiro, segundo um dos seus mais autorizados biógrafos e discípulos (Guerreiro 1994), muito ligado às suas gatas, entregou-se à ciência, encarando-a como um magistério. Teve um posto durante vários anos na Biblioteca Nacional, depois foi nomeado professor de Filologia Românica na então recém-criada Universidade de Lisboa, fundador (1893) e director até à reforma (1929) do Museu Etnográfico Português, hoje Museu Nacional de Arqueologia. Não trabalhou em equipa, nem constituiu escola. A influência directa e indirecta da sua obra junto duma parte considerável da geração seguinte de etnógrafos e arqueólogos portugueses é indesmentível, mas trata-se de assunto a aguardar o aprofundamento devido. Entre a obra redigida e publicada, a instituição museológica, os inéditos deixados, as publicações póstumas, o legado de J. L. de Vasconcelos centrado na arqueologia, na etnografia, na literatura oral e na dialectologia é vasto e só em parte foi inventariado, dada a sua dispersão institucional (Coito e Coelho 1988-1989) e certamente para tal contribuiu o processo de diferenciação disciplinar entretanto ocorrido. Por todos estes motivos, J. L. de Vasconcelos é uma figura ímpar e singular no contexto português. Para os antropólogos torna-se incontornável pela massa de informação acumulada no domínio da etnografia portuguesa, pelo tratamento curto e seguro que lhe dá, pelas intuições ainda hoje estimulantes que teve. Traçar a trajectória do seu labor tem por principais pontos de referência a publicação das *Religiões da Lusitânia* (3 vols., 1898-1913) e a da *Etnografia portuguesa: Tentame de sistematização* (3 vols., 1933-1941), esta última interrompida pela sua morte. O seu percurso é uma caminhada entre a arqueologia (escavação de divindades lusitanas), a etnografia (um processo de objectificação do povo) e a dialectologia (território de falas sem sujeição escrita). Se ainda em vida conheceu honras, após a sua morte acumularam-se as homenagens. Na Universidade de Lisboa constituiu-se um grupo de investigadores dedicados à edição póstuma de obras suas no domínio da literatura oral. É difícil encontrar-lhe influências ou enquadrá-lo numa corrente; o seu modo de redigir reflecte uma preocupação em ordenar materiais, conjugá-los e orientá-los, de forma a posteriormente serem revistos à luz de nova informação adquirida. Neste sentido é dominado por um espírito positivista, que lhe provoca a obsessão de sempre prosseguir as recolhas, reunir mais elementos, tendo em vista a posterior sistematização. Isto explica o seu ritmo de publicação, onde domina o número elevado de textos curtos. São pequenas notícias, relatos sucintos, que contribuem para

a instauração dum estilo de trabalho científico, perceptível nas três revistas que fundou, dirigiu e animou, e que, com o seu falecimento, desapareceram (*Revista Lusitana*, *O Arqueólogo Português*, *Boletim de Etnografia*). A atitude de aparente menor interesse teórico não deve ocultar uma consciência das tarefas a realizar e dos objectivos a atingir. José Leite de Vasconcelos tinha projectos e ideias concretas em mente. Demonstra-o o empenhamento na instituição museológica (que conseguiu inserir na estrutura universitária), a persistência na dinamização das publicações periódicas citadas, que passaram a constituir repositórios até aí inexistentes, a criação duma rede centralizada de informação (autores, colaboradores, correspondentes, leitores, admiradores). A sua figura representa o homem de ciência numa viragem de século, para quem a elaboração de um discurso fundamentador da nação se deve fazer numa base científica. Assim, a sua tarefa é cívica, o que o legitima na sociedade. Viveu, foi respeitado e mesmo homenageado em três regimes: a monarquia constitucional, a república parlamentar e o autoritarismo de direita. A sua preocupação não era justificar a nacionalidade, mas elaborar uma explicação susceptível de verificação, portanto lógica de acordo com a ciência positivista, para a existência dum território e das suas gentes singularizados. A operacionalização desta abordagem implicou, em consequência, uma atitude pessoal de crítica civilizacional. A sua actividade consistiu predominantemente na salvaguarda, conservação e divulgação de vestígios materiais recuperados, no seu enquadramento discursivo. O oculto, uma vez escavado, tornou-se visível; o elemento oral, logo que ouvido ou relatado em voz alta, passou a texto. Ambos confluem para a ausência de sonoridade, para a observação e o recato. Os sinais construídos da nação passam a estar transpostos para um patamar de contemplação e de reflexão. A *Monumenta Ethnica* — foi assim que o geógrafo Orlando Ribeiro caracterizou, logo após a morte do seu mestre, as duas sùmulas já referidas da obra de J. L. de Vasconcelos — foi um ambicioso projecto científico subordinado a um empreendimento cívico. Embora o catálogo das suas publicações seja invulgarmente extenso, não se encontram notações musicais, mas as manifestações de comportamentos expressivos são tratadas e preparadas para o prelo. É sobretudo nos inéditos editados postumamente que se encontram representados tais domínios: *romanceiro (Vasconcelos, 1958, 1960), conto popular (Vasconcelos, 1964, 1969), *teatro popular (Vasconcelos, 1976, 1979a, 1974) e *cancioneiro (Vasconcelos, 1975, 1979b, 1983). Ver também: Folclorização; Música tradicional.

Obra literária: (1958) *Romanceiro português: Coligido por José Leite de Vasconcelos: Notícia preliminar de R. Menéndez Pidal*. I. Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1959) *Páginas olisiponenses. Introdução, selecção e notas de Fernando Castelo Branco*. Lisboa: CML, Publicações Culturais; (1960) *Romanceiro português: Coligido por José Leite de Vasconcelos: Notícia preliminar de R. Menéndez Pidal*. II. Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1964) *Contos populares e lendas: Coligidos por José Leite de Vasconcelos, coordenação de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho*. I. Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1969) *Contos populares e lendas: Coligidos por José Leite de Vasconcelos, coordenação de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho*. II. Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1974) *Teatro popular português: Coligido por José Leite de Vasconcelos, coordenação e notas de A. Machado Guerreiro*. III. (Açores). Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1975) *Cancioneiro popular português: Coligido por J. Leite de Vasconcelos: Coordenado e com introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes*. I. Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1976) *Teatro popular português: Coligido por José Leite de Vasconcelos, coordenação e notas de A. Machado Guerreiro*. I. (Religioso). Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1979a) *Teatro popular português: Coligido por José Leite de Vasconcelos, coordenação e notas de A. Machado Guerreiro*. II. (Profano). Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1979b) *Cancioneiro popular português: Coligido por J. Leite de Vasconcelos: Coordenação de Maria Arminda Zaluar Nunes*. II. Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1983) *Cancioneiro popular português: Coligido por J. Leite de Vasconcelos: Coordenação de Maria Arminda Zaluar Nunes*. III. Coimbra: Por ordem da Universidade (*Acta Universitatis Conimbrigenensis*); (1989/1933) *Etnografia portuguesa. Tentame de sistematização*. Lisboa: INCM [10 vols.].

Bibliografia: Bárcia, Paula (1982) *As religiões da Lusitânia, de Leite de Vasconcelos: Contribuição para o seu estudo*. Lisboa: INCM; Branco, Jorge Freitas (1994) «Portugal e as suas etnografias: Para uma análise da herança leitiana (compil. bibliográfica)», *Revista Lusitana* 12: 95-110; Brandão, Domingos de Pinho (1958) «José Leite de Vasconcelos: Traços da sua vida: Apontamentos da sua obra», *Câmara Municipal do Porto, Boletim Cultural* 21 (3-4): 253-336; Coito, Lúvia; Coelho, Jane T. P. (1988-1989) «Nota acerca do legado do doutor José Leite de Vasconcelos no Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia», *O Arqueólogo Português* 6-7 (iv): 333-365; Guerreiro, Manuel Viegas (1994) «Notas para uma biografia do doutor José Leite de Vasconcelos», *Revista Lusitana* 12: 53-79; Ribeiro, Orlando (1994) «Vida e obra de José Leite de Vasconcelos», *Revista Lusitana* 12: 15-49; Universidade de Lisboa (1960) *Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras: José Leite de Vasconcelos: Livro do centenário (1858-1958)*. Lisboa: INCM.

JORGE FREITAS BRANCO

VEIGA, Antero Dias Alte da (n. Arganil, 1 Mar. 1866; m. Mogofores, 16 Dez. 1960). Guitarrista, compositor e autor de letras. É considerado um dos primeiros virtuosos da guitarra de Coimbra, tendo desenvolvido um estilo interpretativo e técnicas de execução do instrumento adaptadas das técnicas da viola de arame

[VER Violas regionais]. Enquanto compositor, notabilizou-se sobretudo pela estilização, para a guitarra de Coimbra, de *música tradicional. Algumas das suas peças foram transcritas por Inácia Brito, pianista amadora com quem era casado. Aprendeu a tocar *guitarra com um pedreiro de Coja, tendo efectuado a primeira apresentação pública em Abrantes, numa homenagem ao actor Taborda (Niza 1999: 43). Apesar de ter desenvolvido uma actividade musical intensa, foi escrivão de Direito, notário em Arganil, diplomata (cônsul) na Corunha (Espanha) e administrador do concelho de Oliveira do Hospital. Reputado pelo seu virtuosismo (actuou para membros da Casa Real, na primeira década do século), efectuou digressões por todo o país, mas também em Espanha, França e Inglaterra. Actuou em concerto no Teatro Carlos Alberto (Porto), que corresponde à primeira apresentação da guitarra de Coimbra neste contexto. Numa tentativa de adequação do timbre do instrumento à acústica das salas de espectáculo, mandou construir uma guitarra com duas bocas (abertura no tampo harmónico), construída por Augusto Vieira (Lisboa, 1910). Gravou para a editora His Master's Voice, em Inglaterra e em Espanha, fazendo-se acompanhar pelo filho, também guitarrista, Eugénio de Brito Alte da Veiga (1893-1978). Da sua obra destacam-se as peças *Bailados do Minho* e *Fado dos milagres*. Segundo José *Niza (1999), terá acompanhado o cantor Augusto Hilário à guitarra e uma das suas actuações para Alexandre Rey *Colaço terá motivado este pianista e compositor a compor *fados. É uma referência central para a guitarra de Coimbra nas primeiras décadas do século.



Antero Alte da Veiga (esq.) com o seu filho Eugénio de Brito Alte da Veiga. Coimbra, 1942. Fotografia cedida por Manuel Alte da Veiga.

Obra musical: *Bailados do Minho* (s.d.). Smithsonian Folkways, 1997; *Canção das cotovias* (s.d.); *Fado melódico* (s.d.); *Fado dos milagres* (s.d.); *Grande romaria — Rapsódia em ré maior* (s.d.); *Rapsódia em lá maior* (s.d.); *Rapsódia em lá menor* (s.d.); *Variações de fado em ré menor* (s.d.); *Variações em ré maior* (s.d.).

Bibliografia: Cabral, Pedro Caldeira (1999) *A guitarra portuguesa*. Alfragide: Ediclube; Niza, José (1999) *Fado de Coimbra II*. Alfragide: Ediclube; Simões, Armando (1974) *A guitarra: Bosquejo histórico*. Lisboa: Tip. Eborauto.

Discografia: Castelo-Branco, Salwa El-Shawan et al. (compil.) (1994) *Musical Traditions of Portugal*. Smithsonian Folkways; Veiga, Antero Alte da; Veiga, Eugénio da (s.d.) *Variações do Fado em Ré Menor / Fado Melódico*. HMV [78 rpm].

AMPARO CARVAS E VIRGÍLIO CASEIRO

VEIGA Marques Santo Cordovil, Ana Mafalda da (n. Lisboa, 24 Dez. 1965). Compositora, autora de letras e cantora. Uma das poucas mulheres que desenvolveu uma carreira a solo no circuito do *pop-rock, tendo colaborado igualmente com grupos e músicos como Luís *Represas, Jorge *Palma, *Trovante, e.o. Em 1977, orientada pelo tio Pedro da Veiga (guitarrista de *fado), começou a aprendizagem da *viola. Viveu em Espanha (1975-1981), o que se reflecte na integração de temas em castelhano no seu repertório. Já em Portugal, ganhou o primeiro lugar no Festival da Canção de Silves (1984) com a canção *Velho* (de sua autoria). Em 1986, um ano antes de concluir a licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas na FLUL, gravou uma maquete que lhe proporcionou um contrato com a *EMI-VC, e a edição do primeiro álbum — *Pássaros do Sul* (1987). No processo criativo a música e o texto são indissociáveis, o que se reflecte na métrica, bem como no carácter cantável das melodias. Através dos *arranjos as suas canções remetem para a *música tradicional, para o *jazz ou para sonoridades próximas do *pop-rock. Verificam-se, no entanto, diferenças estilísticas consoante os arranjadores e os músicos acompanhantes (não existindo um efectivo fixo). A partir do fonograma *A Cor da Fogueira* (1996), por influência de José Sarmiento (arranjos), passou a tomar um papel activo no trabalho de estúdio, articulando os processos de composição e gravação. Comercialmente, verificou-se um desfasamento entre o nível de vendas de fonogramas, comparativamente menor do que a assistência aos concertos. Este fenómeno deve-se ao facto de as suas canções serem difundidas sobretudo oralmente em meios juvenis, pela facili-



Mafalda Veiga. Pavilhão Atlântico, Lisboa, c. 2000.
Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

dade de reprodução, dadas as suas características melódicas e de simplicidade harmónica. Por outro lado, as qualidades narrativas dos textos, as temáticas introspectivas e do quotidiano urbano favorecem a identificação por parte dos consumidores.

Discografia: (1987) *Pássaros do Sul*. EMI-VC; (1990) *Cantar*. EMI-VC; (1992) *Nada Se Repete*. EMI-VC; (1996) *A Cor da Fogueira*. STR; (1999) *Tatuagem*. VC.

LEONOR LOSA

VELHAS. Canção dançada. Considerada uma das mais antigas da ilha Terceira (Açores) (A. Santos in Cruz 2001: 94), é executada por um cantor e uma cantadeira, acompanhados por duas violas de arame [ver Violas regionais]. A letra, frequentemente improvisada, em sextilhas e quadras que se alternam, contém uma «sátira às mulheres velhas pretensiosas, que namoram e, por quererem casar, disfarçam as ruínas da velhice com mil artifícios» (Ribeiro 1983/1964: 545). Em compasso de divisão binária, a melodia é praticamente isoritmica (o mesmo padrão rítmico é utilizado nas repetições sucessivas da melodia), com frases iniciadas em anacrusa e terminadas em

síncopas irregulares e em cadências à dominante, estimulando deste modo a sua continuação ou repetição. Denota uma influência brasileira, sendo a melodia «quase igual à do Lagarto Carejó, um cateretê baiano» (Id.: 568). O texto apoia-se em notas repetidas e graus conjuntos e nalguns arpejos do acorde de tônica ou graus disjuntos entre notas dos acordes de I e V graus, únicas harmonias utilizadas no acompanhamento.

Bibliografia: 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; Ribeiro, Luís da Silva (1983/1964) «A propósito de uma canção popular terceirense: As velhas» in Luís da Silva Ribeiro, *Obras II: História*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira e Secretaria Regional da Educação e Cultura; Id. (1983/1964) «Subsídios para um ensaio sobre a açorianidade» in Luís da Silva Ribeiro, *Obras II: História*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira e Secretaria Regional da Educação e Cultura.

Discografia: Santos, Artur (1956) *Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha Terceira: Vol. 14*. JAH; Santos, Artur (1957) *Música Popular da Ilha Terceira n.º 2*. Sep. da *Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. JAH.

CRISTINA BRITO DA CRUZ

VELOSO, Manuel Jorge Souto de Sousa (n. Lisboa, 21 Mai. 1937). Crítico, baterista e compositor. Frequentou os cursos superiores de Violino e de Composição do *Conservatório Nacional até 1956. Entre 1980 e 1984, obteve o mestrado em Realização de Cinema e Televisão na Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, em Babelsberg, Potsdam (ex-RDA). Em finais dos anos 50 tornou-se músico amador de *jazz, sobretudo como baterista, apesar de ter tocado também, de forma episódica, violino e saxofone. Integrou o grupo de músicos amadores da geração de 60 que fomentou a prática do jazz em Portugal e, mesmo após ter abandonado a actividade musical regular, acompanhou ocasionalmente músicos profissionais da geração de 80. Nos anos 60 e 70 tocou com músicos estrangeiros de passagem por Portugal, tais como Don Byas, Pony Poindexter, Paul Gonsalves, Gerry Mulligan, Milt Jackson ou Steve Potts e participou na *jam session* com os músicos da orquestra de Quincy Jones (*Hot Clube de Portugal, 1960). Integrou também, juntamente com Marcos Resende e Jean *Sarbib, o quarteto de Dexter Gordon que actuou no I *Festival Internacional de Jazz de Cascais. Foi um dos membros fundadores do *Quarteto do Hot Clube de Portugal, formação com a qual participou no Festival Internacional de Jazz de Comblain-la-Tour (Bélgica, 1963). Nessa ocasião, teve ainda a oportunidade de acompanhar, em *jam session*, músicos como Chet Baker, Philip Catherine ou Jacques Pelzer (em Liège) e Barney Wilen, Benoît

Quersin e René Thomas (em Antibes, Juan-les-Pins). Compôs para *cinema, assinando as primeiras bandas sonoras de jazz para documentários comerciais da época (*As Palavras e os Fios*; *A Embalagem de Vidro*) e para a longa-metragem *Belarmino*, realizada por Fernando Lopes (1964). A partir dos anos 60 começou a realizar programas de *rádio para divulgação do jazz em várias emissoras e iniciou colaborações com a imprensa, actividades que ainda hoje mantém. Na RTP, foi autor e apresentador do primeiro programa televisivo português dedicado ao jazz (**TV Jazz* — início dos anos 60, até 1971) e colaborou como assistente de produção em programas de *música erudita e na série *Povo Que Canta*, de Michel *Giacometti. Ao longo dos anos 70 desempenhou funções de produtor discográfico (*EMI, *Sasseti-Guilda da Música, Editorial Caminho), sendo nessa condição responsável pela produção do álbum *Estilhaços*, do quinteto de Steve Lacy (1972), o primeiro fonograma de jazz gravado em Portugal. Desde 1993 é autor e apresentador de *Um Toque de Jazz*, o primeiro programa da RDP-Antena 2 exclusivamente dedicado ao jazz. A partir de 1998 começou a exercer funções de crítico no *Diário de Notícias*. Apesar de ter entrado no jazz pela vertente *bebop*, nunca deixou de acompanhar as propostas estéticas que surgiram entretanto naquele domínio musical, o que marcou também o seu posicionamento enquanto crítico e divulgador.

Obra musical: Banda sonora para cinema: *As Palavras e os Fios* (1962) (Fernando Lopes) [curta-metragem documental]; *Belarmino* (1964) (Fernando Lopes) [longa-metragem]; *Faça segundo a Arte* (1965) (Faria de Almeida) [curta-metragem]; *A Embalagem de Vidro* (1966) (Faria de Almeida) [curta-metragem]; *Uma Abelha na Chuva* (1968) (Fernando Lopes) [longa-metragem]; *O Triunfo da Técnica* (1970) (Faria de Almeida) [curta-metragem]; *Pedro Só* (1971) (Alfredo Tropa) [longa-metragem]; *Vida e Obra de Ferreira de Castro* (1971) (Faria de Almeida) [curta-metragem].

Obra literária: (1968) «Jazz» in Rudolph Stephan (coord.), *Música: Enciclopédia Meridiano/Fischer*. Vol. VII. Lisboa: Editora Meridiano, Lda.; Bernstein, Leonard (1985) *O Mundo da Música*. Lisboa: Livros do Brasil [trad. de Manuel Jorge Veloso].

PEDRO ROXO

VELOSO, Rui Manuel Gaudêncio (n. Lisboa, 31 Jul. 1957). Compositor e intérprete (voz e *viola). Um dos principais protagonistas do movimento de expansão da música *rock* cantada em português, vulgarmente designado por *rock* português. Filho de Aureliano Veloso, guitarrista ligado à *canção de Coimbra e autarca portuense, a família fixou-se no Porto três meses após o seu nascimento. Na infância começou a tocar *harmónica e, a partir dos 15 anos, viola e guitarra eléctrica, numa aprendizagem autodidacta modelada pela au-

dição de fonogramas e de música gravada de programas de *rádio. Durante a juventude, a música veio a constituir a sua actividade principal, desenvolvendo um interesse especial pelos vários estilos do *blues*, e tomando como referências Muddy Waters, John Lee Hooker, B. B. King, John Mayall, Eric Clapton, e.o., que, a par do *rock'n'roll* e do *rhythm'n'blues*, foram determinantes na configuração do seu estilo interpretativo no canto, na harmónica e na guitarra eléctrica. Aos 19 anos formou o Magara Blues Band, um pequeno grupo com o qual efectuou actuações esporádicas, e apresentou um repertório de versões em inglês e algumas canções inéditas (também em inglês), revelando já o perfil de compositor. Apesar de se identificar sobretudo com o *blues*, a constante atenção a outros estilos musicais foi determinante para o desenvolvimento do seu estilo composicional. Em 1976 conheceu Carlos *Tê, que se tornou o autor das letras da maioria das suas canções, fruto de uma continuada colaboração de que resultaram centenas de composições. Em 1979, a sua mãe tomou a iniciativa de apresentar algumas gravações à editora *Valentim de Carvalho (VC). Por sugestão de António Pinho, então colaborador (A&R) da VC, R. Veloso e C. Tê adaptaram as canções para português. *Sei de uma camponesa* e *Chico Fininho* constituíram os primeiros exemplos que viabilizaram a edição do fonograma *Ar de Rock* (1980), gravado com a colaboração de José Nabo (baixo eléctrico) e Ramon Galarza (bateria). Com significativa divulgação radiofónica, o álbum obteve grande repercussão e constituiu um contributo decisivo para a aceitação da língua portuguesa no universo do *rock*. Por outro lado, a adopção dos estilos do *rock'n'roll* favoreceu a identificação com as temáticas das letras de C. Tê, que abordavam as mudanças sociais, referindo personagens características e estilos de vida da juventude, como o consumo de drogas (*Chico Fininho*), e o surgimento dos centros comerciais (*A rapariguinha do shopping*), e.o. O impacto destas canções viabilizou os seus primeiros espectáculos, numa altura em que as limitações do meio musical português determinaram a sua relutância em prosseguir exclusivamente a actividade musical. Os seus álbuns *Fora de Moda* (1982), com a participação de António Pinho *Vargas, e *Guardador de Margens* (1983) denotam um desenvolvimento da linguagem musical e uma abertura a outros estilos do **pop-rock*, num período marcado pela profusão de grupos de *rock* português. O seu quarto álbum (*Rui Veloso*, 1986) constituiu um momento decisivo na consolidação da sua carreira. Resultado da prolongada colaboração com C. Tê, destacaram-se as canções

Porto Covo, *Porto sentido* e *Cavaleiro andante*, composições em andamento lento em que a adaptação da prosódia da língua portuguesa ao recorte melódico enformado pelos estilos do *blues* foram determinantes para o estilo vocal que adoptou. A crescente receptividade da sua música, com consequente alargamento a novos públicos (a canção *O negro do rádio de pilhas* foi editada em versão adaptada para reprodução nas discotecas) foi determinante para a sustentação da sua carreira. O êxito do fonograma (Disco de Platina) propiciou as primeiras apresentações no *Coliseu dos Recreios de Lisboa e no *Coliseu do Porto (2 e 3 Jun. 1987), concertos cuja gravação deu origem ao álbum duplo *Rui Veloso ao vivo* (1988), que obteve igualmente o galardão de Disco de Platina. A primeira grande digressão pelo país (1988) valeu-lhe o prémio Sete de Ouro para o melhor espectáculo e para a melhor *tournee* de 1988. Em Jan. 1990 iniciou as gravações de um projecto que desde 1982 idealizava com C. Tê e que originou o álbum duplo *Mingos & Os Samurais* (1990). Constituído por 22 canções que evocam episódios de um imaginado *conjunto de baile de província, destacaram-se do álbum as canções *Não há estrelas no céu*, *A paixão (segundo Nicolau da viola)*, *O prometido é devido* e *Baile da paróquia*. As encomendas de 20 000 unidades foram suficientes para a atribuição do galardão Disco de Platina, transformando-o no disco mais popularizado no ano de 1990, e cujas vendas, superiores a 100 000 unidades, o tornaram no fonograma mais vendido em Portugal até então. Entre 16 e 19 Mar. 1990 participou como convidado nos concertos de B. B. King (Casino do Estoril e Coliseu do Porto), numa interpretação conjunta, experiência que viria a repetir em Mar. de 1996 e no decorrer da Expo 98, o que representou para R. Veloso a concretização de uma aspiração pessoal. Em 1991, recebeu o galardão Best Selling Portuguese Artist, no World Music Awards (Monte Carlo), e realizou em Julho a primeira parte do concerto de Paul Simon, no Estádio José Alvalade, actuando para mais de 50 000 pessoas. Na sequência de um convite da Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses compôs, mais uma vez com C. Tê, *Auto da Pimenta*, centrado na epopeia dos descobrimentos portugueses, um duplo álbum editado no final de 1991 (também pela editora EMI belga) e que motivou a participação num espectáculo assinalando a presença portuguesa na Expo 92 em Sevilha (Espanha). Em 1995 editou *Lado Lunar*, que reiterou o êxito dos projectos anteriores. A partir de 1996 integrou o grupo Rio Grande, juntamente com *Vitorino, Jorge *Palma, Tim (VER Xutos & Pontapés) e João Gil [VER Trovante]. Dividiu a sua



Rui Veloso. 1980. Fotografia de António Pedro Ferreira. Arquivo do Círculo de Leitores.

actividade profissional entre a colaboração em discos de outros artistas (Inocentes e Dany *Silva, e.o.) e a realização de projectos individuais, nomeadamente o álbum *Avenidas* (1998), de que se destacaram as canções *Jura* e *Todo o tempo do mundo*, que justificou a direcção musical da série de ficção da TVI *Todo o Tempo do Mundo* (1999). O enorme acolhimento do seu vasto repertório valeu-lhe inúmeros prémios e galardões, destacando-se: os múltiplos Discos de Platina; sete Setes de Ouro (1980, 1982, 1984, 1987, 1988); uma Medalha de Mérito da Cidade do Porto — Grau Prata (1988); um Globo de Ouro (1999); um Troféu Nova Gente (1999); um Prémio Homenagem da 1.ª Edição do Festival Gaia Blues (2000). **Discografia:** (1988/1980) *Ar de Rock*. EMI-VC [VC/CD/LP]; (1981) *Rock dos Bons Malandros*. VC [banda sonora]; (1981) *Um Café e Um Bagaço / Cine Felicidade*. VC [single]; (1982) *Fora de Moda*. VC [LP]; (1983) *Guardador de Margens*. EMI-VC [LP]; (1986) *Rui Veloso*. EMI-VC [LP]; (1988) *Rui Veloso ao vivo*. EMI-VC [LP]; (1990) *Mingos & Os Samurais*. EMI-VC [2 LP]; (1991) *Auto da Pimenta*. EMI-VC; (1995) *Lado Lunar*. EMI-VC; Rio Grande (1996) *Rio Grande*. EMI-VC; Rio Grande (1997) *Dia de Concerto*. EMI-VC; (1998) *Avenidas*. EMI-VC; AAVV (2000) *O Melhor de Rui Veloso: 20 Anos depois*. EMI-VC.

ANTÓNIO TILLY

VERBENA. Evento associado a um espaço semi-público, num recinto coberto ou ao ar livre, onde se organizavam apresentações musicais, nomeadamente sessões de *fado, em especial durante a primeira metade do século em Lisboa e seus arredores. Organizada por pessoas ou instituições locais, assumiam o nome das instituições que as organizavam (*associações recreativas, clubes desportivos, grupos excursionistas, etc., a Verbena do Carcavelinhos Foot-bal Club, p.ex.), ou os locais onde decorriam (p.ex. a Verbena de Santa Catarina, no bairro lisboeta com o mesmo nome, ou a Ver-

benas dos Paulistas junto à Rua de São Paulo em Lisboa). Eram socialmente vistos como eventos «mais respeitáveis» (por oposição aos outros locais de apresentação dos fadistas), o que se devia ao facto de terem lugar em locais aprazíveis (jardins públicos, p.ex.) durante a tarde, podendo prolongar-se pela noite, invocando um certo bucolismo romântico. Muitas das vezes estas verbenas eram organizadas com fins de beneficência. Por se tratar de um local socialmente respeitável, muitos fadistas, ainda em criança, estrearam-se a cantar nestes eventos. As verbenas, reflectindo a origem geográfica de muitas das pessoas que viviam em Lisboa, tem óbvias correspondências com os arraiais e quermesses organizadas por todo o país em contextos rurais.

Filmografia: Filmes de ficção e documentários: Secção Cinematográfica da Liga dos Combatentes da Grande Guerra (1932) *A Verbena dos Combatentes na Alameda de S. Pedro de Alcântara*. P/b. Lisboa Filme; Telmo, Cotinelli (1933) *A Canção de Lisboa*. P/b. Tóbis.

PEDRO FÉLIX

VERDE-GAIO (Verde Gaio ou Verdegaião). Dança de pares, de métrica binária, disseminada em várias regiões a norte do Tejo, mas sobretudo no Ribatejo e na Estremadura. A componente musical é normalmente constituída por quadras cantadas de forma silábica, num andamento rápido, predominando o modo maior e a estrutura AABB. Além da voz, o acompanhamento musical é executado por um ou vários instrumentos (*flauta, *harmónica, *acordeão diatónico, p.ex.) ou por *ranchos folclóricos. Quanto à coreografia, são frequentes as forma-

ções em roda e em quadrilha, bem como os passos característicos do verde-gaio (saltos deslizados de cada pé, de trás para a frente ou à frente, realizados de forma alternada e rápida), do *vira (geralmente a progredir na roda), e/ou outros passos sapateados, saltitados, de marcha ou de galope.

Bibliografia: 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 (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; Ribas, Tomás (1974) «O Verde-Gaio» in *Danças do povo português*. 2.^a Ed.. Lisboa: INCM; Id. (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICALP; Id. (1985) *Guia de recolha de danças populares*. Lisboa: IPPC; 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: Sardinha, José Alberto (compil.) (1997) *Portugal Raízes Musicais*. BMG; Rancho Folclórico Os Camponeses (s.d.) *Rancho Folclórico Os Camponeses*. Ed. Aut.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E MARGARIDA MOURA

VERDE GAIO (Bailados Portugueses Verde Gaio) (VG). Companhia de bailado criada em 1940 a propósito das comemorações do Oitavo Centenário da Fundação da Nacionalidade, constituindo-se como a primeira companhia profissional de *dança teatral portuguesa. A sua formação consistia numa das iniciativas de propaganda cultural do Estado Novo, promovidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional, depois *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SPN/SNI), dirigido por António Ferro. Este contexto de nascimento determinou a orientação estética e estilística do VG. Mas, simultaneamente, ele foi a resposta a um projecto antigo protagonizado por alguns elementos do movimento modernista em Portugal, que, depois da passagem por Lisboa dos Ballets Russes de Serge Diaghilev e de Nijinsky em 1917-1918, acalentaram o desejo de criação de um «bailado português»



Verde Gaio na apresentação do bailado Nazaré. 1948. Fotografia de Horácio Novais. Fundo documental do SPN/SNI/SEIT. Centro Português de Fotografia.

que articulasse modernidade, tradição e nacionalismo. Porque o VG se reclamava mais uma realização da «política do espírito», A. Ferro chamou, para seus colaboradores, artistas plásticos que seriam responsáveis pela cenografia e figurinos (Maria Keil, Estrela Faria, Bernardo Marques, Paulo Ferreira, José Barbosa, Carlos Botelho, Mily Possoz, Eduardo Anahory) e compositores (Croner de *Vasconcelos, Frederico de *Freitas, Rui *Coelho, Armando José *Fernandes) próximos do ideário estético do SPN/SNI. Coube a *Francis, cuja aproximação a A. Ferro datava das experiências vanguardistas do Teatro Novo nos anos 20, a direcção artística e coreográfica da companhia, bem como o papel de seu intérprete principal, tendo como parceira a bailarina alemã radcada em Lisboa, Ruth Walden. Quanto aos bailarinos, face à fraca institucionalização do ensino da dança em Portugal, foram recrutados no *teatro de revista, nos cabarés, entre alunos do *Conservatório Nacional (CN), em cursos particulares ou entre simples interessados sem preparação em dança, o que limitou a qualidade coreográfica do grupo. A dupla Ferro-Francis constituirá, ao longo da década de 40, a alma do VG. A companhia pretendia-se uma síntese da ideologia e estética do Estado Novo, consubstanciada numa preconcebida imagem da história, do *folclore e da «psicologia» nacionais. As prestações públicas incluíam, em geral, bailadas de carácter histórico-lendário e coreografias de inspiração marcadamente ruralista ou folclórica. Ocorriam, habitualmente, no *Teatro Nacional de São Carlos ou no *Teatro da Trindade, dirigindo-se a um público selecto, ou animando cerimónias oficiais. Ocasionalmente, no *Coliseu dos Recreios de Lisboa, vocacionado para um público mais vasto. Um acesso socialmente mais alargado aos eventos do VG era permitido através das reportagens de actualidade que precediam a projecção dos filmes nas salas de *cinema, e das transmissões radiofónicas, comentadas e em directo. Um relativo sucesso acompanhou as digressões a Espanha (1943-1944), França (1949) e Suíça (1950), onde se exportava, como cartão-de-visita e propaganda cultural, uma preconcebida e miniaturada imagem do país. Coreograficamente, o VG caracterizava-se por um hibridismo entre a técnica da dança clássica, apontamentos de dança moderna, gestualidades de inspiração folclórica e movimento mimado, dado que os bailados se submetiam na sua maior parte a um argumento escrito. O acompanhamento musical, habitualmente interpretado ao vivo por uma orquestra, intentava a expressão de um nacionalismo moderno, na linha de Stravinsky, Prokofiev ou Ravel, com apontamentos melódicos e instrumentais de inspiração folclórica. Os anos 40 corresponde-



Verde Gaio na apresentação do bailado D. Sebastião. 1943. Fotografia de Horácio Novais. Fundo documental do SPN/SNI/SEIT. Centro Português de Fotografia.

ram ao período de ouro do VG, em que foram feitos investimentos avultados e aparições públicas mais frequentes na que era considerada uma novidade fiel aos ideais estéticos do Estado Novo. Com os afastamentos intermitentes de Francis, a partir de 1946, e sobretudo com a saída de A. Ferro do SPN/SNI em 1949, a companhia afastou-se da sua matriz estética e nacionalista e entrou em claro declínio. As posteriores direcções, de Guglielmo Morresi, Ivo Cramer, Violette Quenolle, Daniel Sellier e de Anna Ivanova, procuraram reorientar a companhia para a dança clássica ou para as técnicas expressionistas modernas. Na década de 60, a direcção foi entregue a Fernando Lima e a Margarida de Abreu, professora de dança no CN e mentora, desde 1946, do Círculo de Iniciação Coreográfica. Mas nem as sucessivas tentativas de colmatar deficiências técnico-artísticas congénitas, nem as novas

criações, impediram a rarefacção das apresentações públicas daquela que foi, apesar das suas vicissitudes, a primeira experiência da dança profissional em Portugal. Oficialmente extinto em 1977, o VG sobreviveu até esta data como corpo de baile em espectáculos de ópera ou animando cerimónias oficiais.

Ver também: Política cultural, 3. O Estado Novo: «alta cultura» e espectáculos.

Bailados: *Inês de Castro* (1940); TT; corg.: F. Graça; mús.: F. Freitas; cen./figr.: J. Barbosa; arg.: A. S. Müller; *Lenda das amendoeiras* (1940); TT; corg.: F. Graça; mús.: C. Vasconcelos; cen./figr.: M. Keil; arg.: Fernanda de Castro; *Muro do derrete* (1940); TT; corg.: F. Graça; mús.: F. Freitas; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: Carlos Queiroz; *Ribatejo* (1940); TT; corg.: F. Graça; mús.: F. Freitas; cen./figr.: B. Marques/E. Faria; arg.: A. S. Müller; *O homem do cravo na boca* (1941); TNSC; corg.: F. Graça; mús.: A. J. Fernandes; cen./figr.: B. Marques; arg.: Francisco Lage; *A menina tonta* (1941); TNSC; corg.: F. Graça; mús.: F. Freitas; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: P. Ferreira; *Passatempo* (1941); TNDM/TNSC; corg.: F. Graça; mús.: R. Coelho; cen./figr.: Tomás de Melo/B. Marques; *D. Sebastião* (1943); TNSC; corg.: F. Graça; mús.: R. Coelho; cen./figr.: C. Botelho/M. Possoz; arg.: A. Ferro; *Imagens da terra e do mar* (1943); TNSC; corg.: F. Graça; mús.: F. Freitas; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: A. Ferro; *Festa no jardim* (1947); TNSC; corg.: G. Morresi; mús.: Mozart; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: F. Lage; *Noite sem fim* (1947); TNSC; corg.: G. Morresi; mús.: Saint-Saëns; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: A. Ferro; *Aventuras de Arlequim* (1948); TNSC; corg.: I. Cramer; mús.: Scarlatti; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: I. Cramer; *Balada* (1948); TNSC; corg.: I. Cramer; mús.: Ravel; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: I. Cramer; *A menina e os fantoches* (1948); TNSC; corg.: I. Cramer; mús.: Prokofiev; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: I. Cramer; *Nazaré* (1948); TNSC; corg.: F. Graça; mús.: F. Freitas; cen./figr.: E. Anahory/J. Barbosa; arg.: F. Graça; *Para lá do Oriente* (1948); TNSC; corg.: I. Cramer; mús.: Prokofiev; cen./figr.: P. Ferreira; arg.: I. Cramer; *Encruzilhada* (1954); corg.: F. Graça; mús.: J. Braga Santos; cen./figr.: Artur Casais; *Prelúdios* (1954); corg.: F. Graça; mús.: Liszt; *Condestável* (1961); corg.: M. Abreu; mús.: L. de F. Branco; cen./figr.: Abílio Matos e Silva; *Prólogo galante* (1961); corg.: M. Abreu; mús.: Carlos Seixas; *O Douro correu para o mar* (1963); corg.: M. Abreu; mús.: Cláudio Carneiro; *Pastoral* (1963); corg.: M. Abreu; mús.: Ivo Cruz; cen./figr.: Silva Nunes; *Festa na aldeia* (1965); corg.: M. Abreu; mús.: R. Coelho; cen./figr.: A. M. Silva; *A menina dos olhos verdes* (1971); corg.: M. Abreu; mús.: C. Carneiro; cen./figr.: A. M. Silva.

Bibliografia: Ferro, António (1950) *Bailados Portugueses Verde Gaio (1940-1950)*. Lisboa: SNI; 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* [actas do colóquio Arte Portuguesa: Anos 40]. Lisboa: FCG; Roubaud, Maria Luísa (1991) *Estudo psicológico do simbolismo na dança teatral: Análise dos Bailados Portugueses Verde Gaio*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL; Id. «O Verde Gaio: Uma política do corpo do Estado Novo» in Salwa El-Shawan Castelo-Branco; Jorge de Freitas Branco (eds.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora; Santos, Vítor Pavão dos (1999) *Verde Gaio: Uma companhia portuguesa de bailado*. Lisboa: MNT-IPM; Sasportes, José (1970) *História da dança em Portugal*. Lisboa: FCG.

Discografia: Freitas, Frederico de (1988/1980) *Dança da Menina Tonta: Suite Medieval*. PSOM.

Filmografia: Ribeiro, António Lopes (1962) *Nazaré*. SNI/CIN-ANIM [existem na CIN-ANIM registos de ex-

certos de actuações do Verde Gaio, a partir de 1941, em documentários sobre as iniciativas do SPN/SNI, e em algumas edições do *Jornal Português*, produzido pelo SPN/SNI/Sociedade Portuguesa de Actividades Cinematográficas].

MARIA LUÍSA ROUBAUD

VIANA, Abel Gonçalves Martins (n. Viana do Castelo, 16 Fev. 1896; m. Beja, 17 Fev. 1964). Etnógrafo, arqueólogo e folclorista. Exerceu a actividade de professor primário entre 1917 e 1951, sobretudo na região de Viana do Castelo e na cidade de Beja. Trabalhou também em Faro e em Setúbal, entre 1933 e 1938, como inspector e director do distrito escolar. Desenvolveu uma importante actividade como jornalista, tendo fundado e dirigido diversas publicações, em particular na região de Viana do Castelo. Ao longo da sua vida, colaborou com mais de três dezenas de publicações periódicas, desenvolveu missões científicas, participou em dezenas de congressos, realizou escavações arqueológicas e foi catalogador no Museu Regional de Beja entre 1940 e 1950 (Viana 1951). A sua relevância verificou-se sobretudo no domínio da arqueologia, onde é referido como um dos primeiros pesquisadores que prestaram a devida atenção ao legado islâmico em Portugal (particularmente na escavação do Castelo de Nossa Senhora da Cola, em Beja); e no domínio da etnografia, no qual produziu e publicou uma grande quantidade de observações. Foi sobretudo neste domínio que deixou uma marca indelével, particularmente no que concerne à cultura performativa. O conjunto das suas observações etnográficas encontra-se dividido por três regiões de Portugal, em cujas capitais viveu grande parte da sua vida: o Alto Minho, o Algarve e o Alentejo. O facto de ter estudado violino, na sua juventude, tornou-o num observador particularmente atento das práticas musicais tradicionais dos locais onde viveu, e permitiu-lhe proceder à transcrição musical de peças do repertório tradicional, que incluiu já nas suas primeiras publicações, em 1917. No distrito de Viana do Castelo, a sua marca ficou patente num importante conjunto de acções e observações no domínio da prática performativa local, particularmente no âmbito do *folclore. Em 1917 e durante os anos seguintes, organizou as primeiras apresentações folclóricas nas Festas de Nossa Senhora da Agonia, em Viana do Castelo. Mais tarde, a sua presença e actividade na localidade de Carreço (poucos quilómetros a norte de Viana do Castelo) conduziu à formação daquele que foi em Portugal, provavelmente, o primeiro grupo performativo formalmente organizado como *rancho folclórico. De facto, entre 1917 e 1933 as autoridades locais encarregaram-no de dirigir «demonstrações de costumeiras tradicionais» para as referidas Festas da Agonia,

para «demonstrações folclóricas» destinadas a visitantes ilustres, e para enviar ao exterior os «ranchos populares representativos das aldeias vianenses» (Carvalho 1997: 226). Da experiência obtida durante a permanência de cinco anos em Faro (1933 a 1938), publicou no *Diário do Alentejo* (entre 1939 e 1942) uma série de 191 artigos sobre o «Folclore algarvio» onde, entre observações sobre os mais diversos aspectos da etnografia, inclui artigos a propósito dos *bailes, cantos do calendário religioso, trajes, etc. No Alentejo, onde residiu a partir de 1939 e trabalhou como adjunto do distrito escolar de Beja, A. Viana dedicou-se sobretudo à arqueologia, actividade que já havia iniciado em Viana do Castelo com a escavação dos sítios castrejos de Santa Luzia e Vila Praia de Ancora. Iniciou a campanha do Castro de Nossa Senhora da Cola, colaborou como catalogador com o Museu de Beja, que viria a dirigir, e direccionou as suas publicações para este domínio; escreveu principalmente sobre a Idade do Bronze, a Idade do Ferro e as épocas romana e árabe. Contudo, continuou a observar as práticas performativas locais. Neste domínio, os «ranchos» do Alentejo passaram a ser objecto da sua atenção. Entre 1944 e 1962 foi redactor principal, desenhador e fotógrafo do *Arquivo de Beja*, onde publicou uma série de *Notas Históricas, Arqueológicas e Etnográficas do Baixo Alentejo* (1946-1960). Nestas notas incluiu observações sobre as práticas performativas no Alentejo. Colaborou também com António *Marvão, nos seus artigos sobre o canto popular alentejano nas páginas do *Arquivo de Beja* (1946 a 1948). A sua acção pioneira decorreu no contexto ideológico do legado musical e literário do romantismo. Durante a juventude (e especialmente durante a sua estadia no Rio de Janeiro entre 1910 e 1913) desenvolveu um grande interesse pela música e pela literatura de ficção. Leu algumas das obras fundamentais do romantismo naturalista francês e reteve os ambientes e as personagens da Provença. Duas obras há que A. Viana referia como tendo tido para si uma importância fundamental: *Miréio* (1859) e *Calendau* (1867) de Frédéric Mistral, e *Lettres de mon moulin* (1869) de Alphonse Daudet. A atenção que prestou às práticas performativas locais adveio da leitura destas obras. Isto mesmo foi claramente comprovado pelo autor, quando escreveu: «muito romantismo, sim, mas sem ele jamais me teria importado com as lavradeiras e suas danças...» (Carvalho 1997: 123). Nos seus textos sobre o Alto Minho, recentemente compilados e editados em livro (Id. 1997), encontram-se as preocupações e traços comuns ao universo de Mistral e Daudet: quer na descrição do carácter dos personagens envolvidos (sobretudo as «lavradeiras»), quer na extensa

referência aos seus cantos, trajes, actividades campestres, etc. (Carvalho 1999). Se a atenção prestada pelo autor às práticas performativas das regiões de Viana do Castelo, Beja e Faro teve uma importância sobretudo local, na década que decorreu entre 1953 e 1963 o autor desenvolveu uma projecção nacional no domínio do folclore. Publicou uma série de 14 artigos de carácter doutrinário nas páginas do **Mensário das Casas do Povo*, que, de 1946 em diante, viriam a ter a maior importância no processo de configuração das práticas performativas das regiões rurais de Portugal. A par de Armando *Leça, António *Mourinho e outros, A. Viana empreendeu a tarefa de disciplinar, homogeneizar e formalizar a actividade dos grupos folclóricos que tinham vindo a criar-se em Portugal. Esta tarefa desenvolveu-se no quadro ideológico nacionalista do Estado Novo, segundo o qual «a unidade da cultura fundamenta a Nação» (Fernandes 1953). Nos seus textos, o autor manifestou a sua preocupação com a demasiada estilização, a indesejável composição de repertório original, a organização de concursos e exposições, o estabelecimento e atribuição de prémios e a organização e tratamento dos «ranchos regionais»; enunciou mesmo regras que, nestes domínios, deviam ser seguidas pelos agrupamentos. Pode-se supor que muitas destas regras tenham, de facto, sido seguidas dada a sua autoridade no domínio e a importância do *Mensário das Casas do Povo* enquanto órgão oficial do Estado Novo junto das populações rurais. Em 1963, no Congresso Internacional de Etnografia e Folclore, enunciou uma classificação pioneira dos ranchos ao nível nacional, de acordo com uma visão crítica do fenómeno da sua multiplicação de norte a sul de Portugal. Referiu a progressiva transformação dos repertórios, verificando que os ranchos tendiam a adoptar os modelos do *teatro de revista, e propôs a existência de quatro categorias de ranchos. A primeira, que incluía os «ranchos com indumentária verídica, danças e cantares tradicionais... de autêntico valor folclórico»; observou que nessa época começavam a adoptar o *acordeão. A segunda, dos «ranchos fardados» que, apesar de utilizarem um traje tradicional, «não mostram verdade no vestir»; exemplos eram os ranchos de campinos do Ribatejo, de pastores alentejanos. De acordo com o autor, no canto e na *dança estes ranchos costumam «estar certos com a tradição». Os «ranchos estilizados» constituíam a terceira categoria, sendo aqueles que «não representam o verdadeiro traje local, mas sim outro nele inspirado»; eram exemplos os ranchos do litoral durienso e estremenho. O autor considerava-os sem valor, do ponto de vista da etnografia retrospectiva. E, finalmente, os «ranchos inven-

tados», que criaram vestes de fantasia, dos quais eram apontados como exemplo os ranchos do Algarve e do Alto Alentejo (Carvalho 1997: 229-30). A música em Portugal no séc. xx foi intensamente marcada pelo folclore. Como instrumento de políticas culturais internas e externas, ou como expressão local socialmente organizada, este domínio teve um peso preponderante na história da música em Portugal, nos seus processos de mudança, e no processo da *folclorização. Abel Viana foi um dos pioneiros deste processo.

Obra literária: (1951) *Títulos e trabalhos de Abel Viana*. Ed. Aut.

Bibliografia: Carvalho, João Soeiro de (coord.) (1997) *O Alto Minho na obra etnográfica de Abel Viana*. Viana do Castelo: Academia de Música de Viana do Castelo; Id. (1999) «O folclórico Alto Minho: Abel Viana e o romantismo naturalista», *RPM* 9: 53-62; Fernandes, Baptista (1953) «Cultura e nacionalismo», *MCP* 83: 5.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

VIANA, Maria José Dionísio (n. Lisboa, 17 Mar. 1958). Cantora. Filha do actor José Viana e da cantora brasileira Ju Ju Baptista. Iniciou a sua carreira musical em 1977, cantando *standards* de jazz e música popular brasileira e em 1979 integrou a formação inicial do trio feminino de *música ligeira Cocktail. Na década seguinte optou por dedicar-se ao *jazz, tornando-se uma das suas primeiras cantoras profissionais neste género, em Portugal. Frequentou os *workshops* do Estoril Jazz 1991 e actuou no *Festival Internacional de Jazz de Cascais (1984) e Jazz Num Dia de Verão (1986, 1987 e 1989, ano em que cantou com o trobonista Al Grey). Em 1988 gravou o seu primeiro disco e em 1992 fundou o seu quinteto. Realizou uma digressão pela Escandinávia com o saxofonista dinamarquês Jens Sondergaard (1994) e cantou com o quinteto de Bill Goodwin (1995). Ao seu repertório de *standards* das músicas populares americana e brasileira (dedicou espectáculos a Vinicius de Moraes, 1990, e Tom Jobim, 1996) acrescentou recentemente a tradição do *blues* dos anos 20 e dos *spirituals*, partilhada com o pianista Alan Thomas. Com um bom sentido do tempo e *swing*, fluente no *scat*, é a mais «clássica» das cantoras de jazz portuguesas e a única que interpreta temas da tradição de Nova Orleães, do *blues* ao *boogie-woogie*.

Ver também: Festival, 4. Jazz.

Discografia: Jazz como líder ou co-líder: (1992) *Just Friends, Entre Amigos*. Timeless [grav. 1988]; (2000) *Espirito do Tempo, Maria Viana — Quarteto Alan Thomas*. Megamúsica [grav. 1997-1998].

ANTÓNIO CURVELO

VIANINHA (Francisco Viana) (n. Moita, 10 Mar. 1885; m. Lisboa, 24 Fev. 1945). Cantor, compositor, autor de letras de *fado, escritor e poeta. Conhecido como Vianinha devido à sua

baixa estatura, começou a sua carreira aos 12 anos em retiros e festas privadas, quer acompanhado por Marino quer por *Armandinho. Cantou em diversos clubes e teatros lisboetas, no *Coliseu dos Recreios de Lisboa, sempre acompanhado pelo guitarrista Carlos da Maia, e em quase todos os teatros do país. Cantou, ainda, no Palácio Pincas a convite do rei D. Carlos. Assistiu ao começo da carreira de Amália *Rodrigues no Retiro da Severa. Fundou, com Frederico de *Brito, em 1930, o jornal **Canção do Sul*, de que foi director, demitindo-se posteriormente por dissidências com o proprietário, Carlos Reis. Escreveu a peça *Fado e Orgia*; com António Carneiro, Feliciano Santos e Venceslau de Oliveira, escreveu a *opereta *Madragoa* interpretada por Ester Leão como protagonista. Foi ainda o autor de diversas *cegadas e *revistas, estas escritas com Afonso Gaio. Para Hermínia *Silva compôs *Ó Moita muito te afoitas*, em resposta às conferências de Luís *Moita em 1936 na Emissora Nacional, no intuito de defender o fado de censuras que se mostravam contrárias às suas posições liberais de republicano e humanista convicto. Compôs inúmeros fados, entre os quais *Algarve, Da noite, Fadista louco, Chafariz d'El Rei, Fado Vianinha, Fado Francisco Viana*, música do *Ave-Maria Fadista* de Gabriel de *Oliveira.

Bibliografia: Guinot, Maria; Carvalho, Ruben; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Machado, A. Vítor (1937) *Ídolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves; s.n. (1923) «Figuras do velho e do novo fado», *Canção do Sul* 1 (2): 1.

LEONOR PEREIRA

VIDAL, Hugo Casimiro (n. Lisboa, ?1886; m. Lisboa, 17 Jan. 1940). Compositor, director de orquestra e violinista. Neto do compositor Joaquim Casimiro Júnior e filho da escritora e propagandista republicana Angelina Vidal. Muito novo, começou a trabalhar como violinista, depois como ensaiador musical e maestro em pequenos teatros de feira (Chalet Avenida, Fantástico, Moderno, Júlia Mendes), para os quais escreveu a música das *revistas que aí eram levadas à cena, com texto de autores populares como Artur Arriegas, Penha Coutinho, Daniel Moreira, a primeira das quais foi, em 1908, *Garotices & C.^a*, no Teatro da Feira do Parque Eduardo VII. No mesmo teatro e no mesmo ano seguiram-se *Carta a Portugal* e *Nos carrapitos da lua*, e um ano depois *Na brecha*. Daí em diante, e até 1937, o seu nome irá aparecer associado ao dos compositores que mais produziram para este género de espectáculos, desde os veteranos Filipe *Duarte, João Alves *Coelho, Tomás Del *Negro, aos mais jovens, Raul *Portela, Raul *Ferrão, Frederico de *Freitas, Jaime *Mendes, e às parcerias de autores mais aplaudidos

(Luís Galhardo, Alberto Barbosa, Lino Ferreira, Xavier de Magalhães, etc.). Da cerca de meia centena de revistas em que colaborou, destacam-se, entre as de maior sucesso, *Coração à larga*, em 1915, *A princesa Magalona* em 1916, *A jigajoga*, *Piparote* e *Tiro ao alvo* em 1922, *Fox-Trot* em 1926, *Água-Pé* em 1927 (em que Estêvão *Amarante interpretou, com Maria Santos, o famoso «dueto dos tripeiros», cuja música era de sua autoria), *Mãe Eva* em 1928, *Pé de vento* em 1930, *Feira da alegria* em 1933, *Pão saloio* em 1937 — a última cuja partitura assinou, juntamente com J. Mendes e Camilo Rebocho.

LUIZ FRANCISCO REBELLO

VIDISCO. Editora discográfica fundada em 1986. Apesar de existir como empresa antes dessa data, só adquiriu esta designação nesse ano, após ter sido comprada pelos irmãos João Pedro e José Manuel Jadaui. Surgiu com o objectivo de promover intérpretes nacionais, num mercado dominado, na altura, quase exclusivamente pelas editoras multinacionais. Assumiu então como estratégia a associação às rádios locais (portuguesas e das comunidades portuguesas no estrangeiro), sendo que a sua actividade editorial se baseava essencialmente numa tentativa de conhecer os ouvintes dessas rádios, que constituiriam potenciais consumidores de fonogramas. Em 1992, devido ao elevado volume de vendas que a empresa vinha atingindo (nomeadamente no que se referia ao catálogo de compilações), deixou de pertencer à *Associação Fonográfica Independente, passando a integrar a *Associação Fonográfica Portuguesa (constituída sobretudo por editoras multinacionais), momento que a editora considera marcante no seu percurso. Durante a década de 90, a fim de contrariar a conotação da Vidisco com a designada «música pimba», foram criadas novas etiquetas dedicadas a outras áreas de mercado: Kaos Records, Enter Records, Road Records e Vidisco Moçambique, direccionadas respectivamente para a *hard house* e *techno music*; *trance music* e *house music*; *rock* português e música africana. Sob a etiqueta Vidisco era editada música *pop-rock, *música popular portuguesa e latina e compilações de *música de dança. Gravaram para esta editora os Diapasão, *Emanuel, Marco *Paulo, Anjos, Maio Moço, *Bonga, *UHF, Adelaide *Ferreira, Iran Costa, Santa Maria, e. o. A Vidisco possui uma rede de distribuição própria, tendo começado a distribuir para pequenos armazéns, passando gradualmente para as grandes superfícies comerciais. A promoção da Vidisco, durante a década de 90, foi facilitada pela exibição regular em horário nobre de programas televisivos preenchidos com actuações de intérpretes por-

tugueses, alguns dos quais gravaram fonogramas editados pela empresa. Exemplo do sucesso comercial da Vidisco foi o primeiro fonograma de Iran Costa (*Iran Costa*, 1995), que obteve a quintupla platina.

SÓNIA SILVA

VIEIRA, Carlos Manuel Silva (n. Lisboa, 12 Jul. 1957). Baterista. Estudou na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, durante os seus primeiros anos lectivos. Participou nos *workshops* do Jazz em Agosto 1986 e Estoril Jazz 1990 e 1991 e seminários de Lewis Nash e Oliver Johnson. Foi um dos nomes que, em finais dos anos 70, fez a ponte entre os músicos amadores de *jazz dos anos 60, período simbolizado pelo *Quarteto do Hot Clube de Portugal, e a primeira geração de músicos profissionais. Numa época em que os bateristas rareavam, recebeu o testemunho e desenvolveu intensa actividade como um dos músicos residentes do *Hot Clube de Portugal. Durante os anos 80 tocou com o Quinteto de Maria João [ver João, Maria], Carlos *Barretto, Carlos *Martins, Sexteto de Jazz de Lisboa e Moreira Jazztet e actuou na maioria dos primeiros festivais nacionais. Formado no *bebop*, dedica-se também à «bossa jazz» e ao «jazz latino».

Ver também: Festival, 4. Jazz.

Discografia: *Jazz* como *sideman*: João, Maria (1983) *Quinteto Maria João*. ORF-RT [LP]; João, Maria (1991/1985) *Cem Caminhos*, *Quinteto de Maria João*. MOV/-ORF-RT [CD/LP]; Viana, Maria (1992) *Just Friends, Entre Amigos*. Timeless [grav. 1988]; Dias, Nanã Sousa (1995) *Tom Maior: Homenagem a Tom Jobim*. Groove/MOV; Maurílio, João; Antunes, Patrícia (2000) in *Portuguese Jazz Bands at Casino Estoril, Trio de João Maurílio + Patrícia Antunes*. New Discoveries Records [grav. 1999]; Reboppers (Nelson Cascais) (2000) *Portuguese Jazz Bands at Casino Estoril, Reboppers*. New Discoveries Records [grav. 1999].

ANTÓNIO CURVELO

VIEIRA, Augusto Ferreira Ernesto (n. Lisboa, 24 Mai. 1848; m. Lisboa, 26 Abr. 1915). Musicólogo, pedagogo, flautista e compositor. Ingressou aos 12 anos no *Conservatório Nacional, onde completou os cursos de Flauta e Harmonia e estudou ainda Oboé e Piano. Instrumentista de mérito, que era chamado a actuar com regularidade nas principais orquestras de ópera e teatro de Lisboa, e professor da *Academia de Amadores de Música, E. Vieira dedicou-se igualmente ao ensino da teoria musical, sendo autor de manuais elementares de solfejo e teoria que permaneceriam mesmo em uso nos conservatórios portugueses até finais dos anos 60 e ainda foram frequentemente reeditados no final do séc. xx. O seu *Diccionario musical* (1890) representa um importante contributo para a fixação de uma terminologia técnico-musical portuguesa no quadro da tradição

erudita ocidental. Deixou diversas composições para flauta, algumas delas com intuítos pedagógicos. Como musicólogo, desenvolveu um trabalho pioneiro de consulta sistemática dos fundos da Biblioteca Nacional (BN), das bibliotecas de Évora, da Ajuda e da *Universidade de Coimbra, bem como dos arquivos musicais das sés de Lisboa e Évora, ao mesmo tempo que reunia uma extensa colecção pessoal de manuscritos e impressos musicais, práticos e teóricos, de autores portugueses dos séc. XVIII e XIX, ora por compra ora por ofertas dos familiares e discípulos dos próprios compositores, e que é parte importante do espólio da BN. Foi o primeiro dos musicólogos portugueses a ultrapassar a mera pesquisa histórica e biobibliográfica para a articular com a inventariação e a análise das fontes de música prática. Escreveu vários artigos de divulgação teórica e histórico-musical para as revistas **Gazeta Musical*, *Amphion*, *Gazeta Musical de Lisboa* e **Arte Musical*, e.o., mas deixou, em particular, um monumental *Diccionario biographico de músicos portugueses* (1900), obra de levantamento sistemático de autores e de repertório erudito que constitui uma referência indispensável para o estudo de qualquer período da música em Portugal dos sécs. XVI a XIX. Deve-se-lhe ainda um dos primeiros esforços de redacção de uma síntese sistemática da história da música em Portugal (1908). Sem a erudição arquivística de um Sousa Viterbo ou a cultura musical cosmopolita de um Joaquim de *Vasconcelos, e evidenciando mesmo uma visão demasiado paroquial da música em Portugal que o leva com frequência a juízos de valor, dificilmente sustentáveis sobre vários dos autores e obras de que trata, Vieira permanece, contudo, pela sua preocupação de rigor na fundamentação documental das afirmações factuais que produz, uma referência informativa insubstituível para qualquer estudo da história da música em Portugal.

Ver também: Musicologia histórica.

Obra literária: (1899/1890) *Diccionario musical*. Lisboa: J. G. Pacini/Gazeta Musical de Lisboa; (1895) *Theoria da musica*. Porto: Tip. Occidental [2 vols.]; (1900) *Diccionario biographico de músicos portugueses: Historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Lambertini [2 vols.]; (1907) *A fuga: Esboço historico e technico*. Lisboa: Livr. Clássica Editora; (1911/1908) *A musica em Portugal*. Lisboa: Livr. Clássica Editora/s.e.



Ernesto Vieira. Eco Musical. 1 Jan. 1915. Museu da Música.

RUI VIEIRA NERY

VIEIRA, Maria Helena Correia Carvalho (n. Lisboa, 7 Mar. 1953). Cantora (soprano). Iniciou os seus estudos musicais no *Conservatório Nacional (1974-1978), onde se diplomou na classe de Canto de Joana Silva. Com o apoio de uma bolsa de estudos da Secretaria de Estado da Cultura, prosseguiu a sua formação em Paris (1979-1981), onde estudou com Elizabeth Grümmer e Hugo Diez, professores que a tinham já orientado em diversos cursos de aperfeiçoamento (Lucerna, 1976-1978). Mais tarde, frequentou igualmente os cursos de Marimi del Pozo (Lisboa, 1987-1991). Ganhou, em 1986, o prémio Mozart no Concurso de Ópera e Belcanto de Bruxelas, enquanto representante da

RTP. Tem desenvolvido carreira sobretudo no âmbito da ópera, tendo sido cantora residente do *Teatro Nacional de São Carlos entre 1984 e 1992, onde aliás desempenhou vários papéis principais. Tem-se apresentado igualmente em recitais, destacando-se as suas participações em inúmeros *festivais de música em Portugal e no estrangeiro, assim como em concertos, sob a direcção dos maestros Manuel *Ivo Cruz, Alan Curtis, Claudio Scimone, Garcia Navarro, Günther Neuhold, Jacques Mercier, Peter Maag, Wolfgang Rennert, e.o. Salientam-se igualmente as gravações para a RTP de *Petite Messe Solenne* de Rossini, *Liebeslieder Walzer* de Brahms, *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler, e *La voix humaine* de Poulenc. Paralelamente à sua actividade enquanto cantora lírica, tem-se apresentado noutros contextos musicais, destacando-se as suas participações nos espectáculos *As canções do século* (1993-1999), com Rita Guerra e Lena d'Água, sob a direcção de Pedro *Osório, *Lisboa em Pessoa* (1994) e *Variações António* (1998), os dois últimos de autoria de Júlio César, apresentados, cada um deles, durante quatro anos no Casino do Estoril. Contam-se ainda as suas colaborações, enquanto actriz, com Filipe la Féria, na série televisiva *A Casa da Saudade*, e com João Botelho, no filme *Três palmeiras*. O facto de interpretar géneros e estilos musicais diversificados, o que aliás lhe confere um grau de versatilidade único comparativamente a outras intérpretes com a mesma formação, tornou-a numa das mais mediáticas cantoras líricas do país.

Discografia: Afonso, José (1993/1985) *Galinhas do Mato*. CNM/SCH-TMD [CD/LP]; Vieira, Helena; Água, Lena d'; Guerra, Rita (1993) *As Canções do Século: Ao*

vivo no Casino Estoril. POLY; AAVV (1997) *Lisboa em Pessoa*. BMG; AAVV (1999) *Christmas Songs*. MOV.

SÓNIA SILVA

VIEIRA, Paulino Jesus Santos (n. Praia Branca, São Nicolau, Cabo Verde, 31 Ago. 1955). Compositor, arranjador, intérprete (piano, *viola, guitarra e baixo eléctricos, *cavaquinho, violino, *acordeão, clarinete, *harmónica e voz) e autor de letras cabo-verdiano, sediado em Portugal desde 1973. Irmão do músico Toy *Vieira. Originário de uma família de músicos tradicionais da ilha de São Nicolau, durante a infância aprendeu a tocar viola, cavaquinho e violino. Recebeu informalmente ensinamentos do seu pai, Matias dos Santos Vieira, que acompanhava em serenatas na aldeia da Praia Branca e em *festas, um pouco por toda a ilha. Mudou-se para São Vicente aos nove anos de idade para estudar no Colégio dos Salesianos, onde recebeu formação musical. Aí ganhou protagonismo como instrumentista, tocando clarinete e flauta na banda do colégio, órgão no serviço religioso, viola e instrumentos de tecla em agrupamentos juvenis como Maricéu e Os Bravos. Acompanhou de perto músicos vicentinos como Frank Cavaquinho, Ti Goy ou Chico Serra, que marcaram o seu estilo interpretativo. Entre os 16 e os 18 anos integrou o agrupamento The Kings, que se dedicava à interpretação de versões de música de grande divulgação na época, sobretudo *pop-rock (The Beatles, Creedence Cleerwater Revival, Stevie Wonder, e.o.), música popular brasileira e latino-americana. A convite do clarinetista Luís Morais, emigrou para Lisboa aos 18 anos, integrando o grupo *Voz de Cabo Verde, num primeiro momento como teclista, e posteriormente também como arranjador e director musical. A sua utilização de instrumentos electrónicos (o piano eléctrico e o sintetizador) e da guitarra eléctrica contribuiu significativamente para uma mudança na instrumentação e na sonoridade dos principais géneros de *Cabo Verde. Paralelamente à carreira do grupo, desde os anos 70 assumiu um papel fundamental na gravação de músicos africanos em Lisboa e noutros centros europeus da diáspora cabo-verdiana, compondo, fazendo *arranjos e desempenhando a direcção musical. Participou na gravação de mais de uma centena de fonogramas (*Bana, Celina *Pereira, Cesária Évora, Chico Serra, Dany *Silva, Maria Alice, Otis, *Titina, Tito *Paris, *Vaiss, para citar apenas alguns), destacando-se pela versatilidade em manusear diversas linguagens da música popular e tradicional africanas. Recorrendo ao seu profundo conhecimento da música de São Nicolau e de São Vicente, transpôs algumas características da prática interpretativa tradicional para a indústria da música,

ao conceber arranjos com instrumentos acústicos e escolher o repertório para C. Évora, o que favoreceu a projecção internacional da cantora e estabeleceu um modelo para a música cabo-verdiana. Nas suas composições destacam-se duas abordagens: uma síntese de géneros musicais cabo-verdianos, nomeadamente a *morna, a *coladeira e o *funaná, e de estilos musicais como o rock, o funk, o reggae, o *zouk e a música popular brasileira, presente em *M'Cola Ser Poeta* (1982), uma reconstituição da música tradicional, sobretudo de São Nicolau, pautada pela criação de mazurcas, polcas e mornas, respeitando a sua instrumentação acústica, preconizada em *Nha Primeiro Lar* (1996). A sua produção musical inscreve-se num intenso processo de transculturação ocorrido na segunda metade do séc. XX, que interliga aspectos das culturas expressivas dos continentes africano, americano e europeu.

Discografia: (1982) *M'Cola Ser Poeta*. DMC; Silva, Dany (1986) *Lua Vagabunda*. EMI-VC [LP]; Évora, Cesária (1988) *La Diva aux Pieds Nus*. LUS; Titina (1988) *Música de Cabo Verde: Titina Canta B. Leza. Discos Porto Grande/Ed. Autora*. [LP]; Évora, Cesária (1990) *Distino di Belita*. LUS; Bana (1992) *O Encanto de Cabo Verde*. Bana. MOV [LP]; Pereira, Celina (1994/1992) *Celina Pereira: Nós Tradição*. LUS/MOV-SONO; Serra, Chico (1992) *Cap-Vert: Le Piano-Bar de Mindelo*. BUDA; Bana (1993) *Ritmos de Cabo Verde*. DIS; Évora, Cesária (1993) *Angola*. LUS; Serra, Chico (1993) *Eclipse*. LUS; Otis (1994) *Otis Gaia Moçambique*. STR; Silva, Dany (1994) *Crioulas de S. Bento. As Melhores de Dany Silva*; Évora, Cesária (1995) *Cesária Évora*. LUS; (1996) *Nha Primeiro Lar*. LUS; Bana (s.d.) *Bana e Voz*



Paulino Vieira na Festa do «Avante!». Quinta da Atalaia, Seixal, Set. 1990. Arquivo do Diário de Notícias.

de Cabo Verde. Voz de Cabo Verde [LP]; Voz de Cabo Verde (s.d.) *Independência. Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde. [LP]; Voz de Cabo Verde (s.d.) *Viva Liberdade*. Edições Voz de Cabo Verde. [LP]; Voz de Cabo Verde; Morais, Luís (s.d.) *Ternura — Luis Morais. Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde. [LP].

RUI CIDRA

VIEIRA, Toy (António) Jesus Santos Vieira (n. ilha de São Nicolau, Cabo Verde, 2 Nov. 1962). Compositor, pianista, tocador de *cavaquinho, violista, arranjador, autor de letras e produtor cabo-verdiano radicado em Portugal desde 1982. É uma das principais figuras de uma «nova» geração de músicos cabo-verdianos que têm desenvolvido a sua carreira em Portugal desde os anos 80. Oriundo de uma família de músicos da Ribeira Brava, São Nicolau, começou por aprender viola e «melódica». No ano da independência de Cabo Verde (1975), integrou diversos grupos juvenis que interpretavam «canções políticas», em manifestações realizadas por todo o arquipélago. Em São Vicente tocou sintetizador no grupo de *pop-rock* Wings. Veio para Lisboa em 1982 para tocar instrumentos de tecla no grupo *Voz de Cabo Verde. Tocou posteriormente nos agrupamentos de *Bana, Dany *Silva e Paulino *Vieira (seu irmão). Entre 1992 e 1994 trabalhou com este na concepção do acompanhamento instrumental de Cesária Évora, o que contribuiu para o relançamento da carreira da cantora e resultou na sua primeira digressão mundial. Seguidamente juntou-se ao grupo de Tito *Paris, onde tocava piano e sintetizador e era um dos directores artísticos. Gravou com os principais músicos africanos em Lisboa, fez *arranjos e produziu discos de Ana *Firmino, Manuel de Novas e Maria Alice. Enquanto intérprete, compositor e arranjador tem contribuído para renovar os principais géneros da música tradicional de *Cabo Verde (*mornas e *coladeiras), preservando ao mesmo tempo os seus traços estilísticos distintivos. Desenvolveu uma linguagem musical que resulta da síntese da música de Cabo Verde (sobretudo a morna e a coladeira), de outras tradições urbanas africanas (*soukous*) e latino-americanas (o merengue, a rumba, a salsa, o *zouk, etc.). Ver também: Migração, Música e.

Discografia: Bastos, Waldemar (1990) *Waldemar Bastos: Angola Minha Namorada*. EMI-VC; Évora, Cesária (1992) *Miss Perfumado*. LUS/BMG; Bastos, Waldemar (1992) *Waldemar Bastos: Pitanga Madura*. EMI-VC; Paris, Tito (1994/1995) *Dança Ma Mi Criola*. MB Records/SONO; Ali-

ce, Maria (1996) *D'zemcontre*. LUS; Paris, Tito (1996) *Graça de Tchega*. LUS; Firmino, Ana (1998) *Ana Firmino: Amor É tão Sabe*. Discos Afrikana-VC; Paris, Tito (1999) *Tito Paris ao vivo no B. Leza*. LUS.

RUI CIDRA

VIEITAS, Júlio (n. Caldas da Rainha, 8 Ago. 1915; m. Lisboa, 8 Jun. 1990). Cantor. Fixou-se em Lisboa no início dos anos 30, onde cantou *fado em *associações recreativas e *verbenas. Estreou-se como profissional no Café Mondego em 1937, tendo posteriormente cantado em várias casas de fado em Lisboa, Porto e Coimbra (Solar da Alegria, Café Vera Cruz, Café Latino, Luso, Café Monumental, Solar da Saudade, Taverna de São Jorge, Rabelo, Retiro do Hilário, Parreirinha de Alfama, e.o.). Nos anos 50 e 60 cantou em diversos programas radiofónicos de fado na Emissora Nacional, no Rádio Clube Português e nos Emissores Associados de Lisboa [VER Rádio]. Em 1957 foi um dos primeiros fadistas a cantar nos programas experimentais da RTP. Editou fonogramas para etiquetas e editoras como: Estoril (1955), Ofir (1973), Roda (1977) e Riso e Ritmo (1979). Musicou os seus poemas, de que se destacam «Princesa do Tejo» e «Varina dos olhos verdes». Foi homenageado na Terçúlia Festa Brava (1979) e pelo grupo Amigos de Lisboa (1986). A clareza do texto é central nas suas interpretações, sendo o *vibrato* utilizado sobretudo para enfatizar palavras-chave.

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

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR, ARMÉNIO DE MELO E JOÃO SILVA

VILARINHO, Nelson («Nelson Covas»; Nelson Pereira) (n. São Paulo, Brasil, 18 Out. 1929). Cantor e tocador de concertina [VER Acordeão].



Nelson Vilarinho na Romaria de São João d'Arga. Arga de São João, Caminha, Ago. 1998. Fotografia de Salwa Castelo-Branco. Arquivo do INET-MD.

Um dos mais conhecidos do Alto Minho. Veio para Portugal com três anos de idade, mais precisamente para Vilarinho, lugar de Covas, freguesia de Vila Nova de Cerveira. Foi neste lugar que começou, ainda criança, a cantar e a tocar *harmónio. Aos dez anos de idade foi para Lisboa trabalhar numa carvoaria. Viveu parte da sua juventude no Algarve, onde foi vendedor de refrigerantes. Aos 20 anos regressou a Vilarinho com uma concertina comprada na feira da Malveira, de tonalidade invulgar, em sol sustenido. As concertinas eram geralmente afinadas em sol, ré ou dó, o que fez com que outros tivessem dificuldade em acompanhá-lo. Com esta concertina participou em feiras, *festas e romarias [VER Festa, 4. Romarias e outras festas] minhotas, celebrizando-se não tanto como tocador, mas sobretudo como cantor ao *desafio e improvisador. Vilarinho encarna de modo exemplar a figura popular do tocador «marialva» e «boémio». A sua actividade de contrabandista (que contribuiu para que apenas em 1979 se registasse legalmente na Conservatória de Vila Nova de Cerveira), confere ainda maior coerência a essa imagem. Sobre ele escreveu Pedro Homem de *Melo nas obras *Povo que lavas no rio* (1968) e *Folclore* (1971). Durante os anos 90, o renascimento da concertina no Alto Minho deu-lhe um novo estatuto, tornando-o alvo de uma homenagem organizada pelo *INATEL, no IV Encontro Nacional de Tocadores de Concertina e Cantadores ao Desafio, em Nov. 1999. Nelson Vilarinho é um dos representantes de uma geração de cantores e tocadores do Alto Minho da primeira metade do séc. xx. Utiliza a concertina como um instrumento acompanhador, recorrendo frequentemente à fricção da botoaria com os dedos, para impedir que o cantor adversário seja bem-sucedido nos cantares ao desafio. Como cantor, distingue-se, acima de tudo, pela utilização da expressão corporal como um complemento ao sentido do poema, e pela execução de cantares com «fundamento», ou seja, improvisando com à-vontade em torno de temas recorrentes nos *cantares ao desafio (a «água e o vinho», o «dia e a noite», «Deus e o diabo», o «homem e a mulher», etc.).

Ver também: Música tradicional.

Bibliografia: Mello, Pedro Homem de (1968) *Povo que lavas no rio*. Lisboa: Ática; Id. (1971) *Folclore*. Lisboa: Ática.

CARLA RAPOSEIRA

VILLAS-BOAS, Luís Teixeira Pinto (n. Lisboa, 26 Mar. 1924; m. Lisboa, 10 Mar. 1999). Divulgador, crítico e promotor. Criado numa família de tradições musicais (mãe, irmã e primo harpistas, o pai tocava *guitarra), aprendeu música a partir dos seis anos na *Academia



Ficha de proposta de Luís Villas-Boas para sócio n.º 1 do Hot Clube de Portugal. Colecção de António Curvelo

de Amadores de Música, estudou Solfejo no *Conservatório Nacional e teve aulas de piano. Frequentador assíduo dos concertos do *Círculo de Cultura Musical e do *Teatro Nacional de São Carlos (TNSC), descobriu o *jazz aos 18 anos através de um livro oferecido pela mãe. Continuou um «melômano» da *música erudita (da *música popular portuguesa e do *fado, que sempre acompanhou, até como produtor discográfico, estando na origem da gravação, em 1968, do encontro de Amália *Rodrigues com o saxofonista Don Byas), mas passou a ser um «militante» do jazz e o grande pioneiro da sua divulgação e promoção em Portugal. Começou a trabalhar numa companhia aérea (associando sempre a sua carreira profissional à actividade sindical), o que lhe permitia viajar com maior facilidade para Nova Iorque e para os centros europeus de difusão do jazz e assistir a concertos e aos principais festivais, acabando por tornar-se um nome consagrado no meio jazzístico internacional, entre promotores, músicos e críticos. Em 1948, inspirado pela formação do Hot Clube de France (1932), fundou o *Hot Clube de Portugal (HCP), que considerou sempre como a mais importante de todas as realizações da sua longa carreira dedicada ao jazz. No âmbito da formação do HCP organizou, em vários locais, as primeiras *jam sessions* efectuadas em Portugal, continuadas depois na sede do clube, por onde passou a esmagadora maioria dos



Luís Villas-Boas durante uma entrevista ao Diário de Notícias. 14 Out. 1988. Fotografia de Pedro Sousa Dias. Arquivo do Diário de Notícias.

músicos portugueses ligados ao jazz, amadores e profissionais, além de muitos nomes internacionais que tocaram em Portugal. Foi o primeiro presidente do HCP, cargo que exerceu várias vezes, e ocupou o lugar de presidente da assembleia geral. Além de fundador do HCP, foi pioneiro na divulgação do jazz: primeiro programa de jazz na rádio (*Hot Club*, estreado em 1945 na Emissora Nacional e desde 1946 no RCP, onde se manteve até 1969); primeiras sessões fonográficas e colaborações na imprensa (desde 1947 no suplemento semanal *Rádio Mundial* do jornal *O Século*); primeiros concertos com nomes históricos (Orquestra de Count Basie, 1956; Sidney Bechet, 1957; Orquestra de Quincy Jones, 1960; Louis Armstrong, 1961; Duke Ellington e Ella Fitzgerald, 1966; Trio de Oscar Peterson, 1966); primeiros *festivais internacionais, fazendo do *Festival Internacional de Jazz de Cascais (FIJC), iniciado em 1971, um marco histórico anunciador da «idade moderna» do jazz em Portugal. Produziu 18 edições do FIJC (1971-1988), desde 1974 em parceria com Duarte *Mendonça, com quem organizou, até 1988, vários festivais (Festival Internacional de Jazz da Figueira da Foz, Festival Internacional de Jazz de Espinho, Festival Internacional de Jazz do Algarve, Jazz Num Dia de Verão, Festival Internacional de Lisboa) e numerosos concertos, entre os quais citava com especial orgulho a estreia do jazz no TNSC em 1975, com Bill Evans e Eddie Gomez. Em 1965 abriu, com Jean-Pierre *Gebler, o clube de jazz Luisiana, em Cascais, por onde passaram alguns músicos de renome internacional, como o quarteto de Charles Lloyd (com Keith Jarrett, Cecil McBee e Jack DeJohnette), Don Byas, Paul Gonsalves, Gerry Mulligan, Sam Jones, além de muitos dos principais músicos portugueses. Defensor do «jazz ao vivo» (co-

locava sempre os concertos à frente dos vídeos e estes antes dos discos), nem por isso deixou de ser um colecionador, preservando milhares de revistas, artigos, livros, gravações em vídeo e discos (incluindo alguns exemplares raros dos célebres V-Discs destinados às forças armadas americanas durante a II Guerra Mundial). O seu espólio, doado ao HCP, é o mais valioso arquivo histórico de jazz existente em Portugal. Em 1989 foi condecorado com a Ordem do Infante. Em homenagem à sua memória, a Escola de Jazz do HCP passou a designar-se Escola de Jazz Luís Villas-Boas. O seu

funeral foi acompanhado, segundo a tradição de Nova Orleães, por uma banda de músicos portugueses.

Bibliografia: A. J. T. (1990) «Não fosse o jazz já estava velho», *Diário de Lisboa* (15 Fev.) [entrevista a Luís Villas-Boas]; Dias, Ana Paula (1992) «Villas-Boas: O repouso do guerreiro», *Público/Magazine* (28 Jun.); Nunes, Maria Leonor (1990) «Luís Villas-Boas, o guardião do jazz», *JL/Jornal de Letras* (21 Ago.) [entrevista a Luís Villas-Boas]; Paes, Rui Eduardo (1984) «Começamos o Festival com um grande atraso», *Expresso* (10 Nov.) [entrevista a Luís Villas-Boas].

ANTÓNIO CURVELO

VIOLA. Cordofone composto por caixa de ressonância em forma de oito e braço, com as cordas fixadas no cavalete sobre o tampo harmónico. O termo designa a viola de arco (da família dos violinos), a *viola francesa e as *violais regionais. São também comuns para as violais regionais as designações bandurra (em vários locais), bandurra beiroa (interior beirão), viola de arame (sobretudo na Madeira e nos Açores), viola da terra (Açores), viola de dois corações ou viola de corações (Baixo Minho, Douro Litoral, Amarante e Açores), viola chuleira (Minho, Douro Litoral, Beira Litoral e Beira Alta) e viola ramaldeira (Minho, Beira Litoral e Beira Alta). A viola francesa é também designada por violão, viola ou guitarra clássica, viola ou guitarra acústica e guitarra espanhola. O processo de *folclorização e o contacto dos tocadores com as publicações sobre música regional, gerou a apropriação por alguns violistas da terminologia criada por estudiosos, a qual é por vezes desconhecida de outros violistas que designam o instrumento apenas por viola. O uso da viola francesa durante o séc. XX é transversal a inúmeros domínios musicais (*pop-rock, *jazz, *música erudita, *música ligeira e *folclore, e.o.).

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR

VIOLA BAIXO. Cordofone dedilhado da família da *viola, de maiores dimensões, geralmente com quatro cordas simples de fieira de metal enrolada sobre um fio de aço. É usado sobretudo no *fado, em grupos de recreação da *música tradicional, em *orquestras típicas e em *tunas. A afinação em quartas (mi-lá-ré-sol, do grave para o agudo) foi a mais comum, sobretudo no final do séc. xx, e a afinação em quintas (sol-ré-lá-mi, do grave para o agudo), divulgada sobretudo por instrumentistas como Joel *Pina, no âmbito do conjunto de Martinho d'Assunção, a partir de meados da década de 40.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR

VIOLA FRANCESA (violão). Cordofone de caixa em forma de oito. Arma com seis cordas simples (tripa para as três primeiras, mais três bordões fiados sobre fios de seda; ou as três primeiras de metal, mais três bordões de fieira de prata ou outro metal, enrolados sobre um fio de aço). Nas violas francesas do séc. xix, a escala ressalta sobre o tampo harmónico, sendo esta dividida cromaticamente por 17 trastes de «metal amarello, ou branco em pau sancto ou ébano [ou] marfim» (Varella c. 1912: 14), cravelhal em forma de oito com cravelhas dorsais de madeira, ou cravelhal rectangular com carrilhão mecânico lateral. O tiro de corda (comprimeto da corda vibrante, entre a pestana e o cavalete), nos instrumentos construídos entre os finais do séc. xviii e a primeira metade do séc. xix, oscila entre os 590 e os 651 mm, sendo o mais usual 625 mm (Bordas e Arriaga 1992: 127-146; Baines 1966: 297-302; 1968, nos 12/5, 12/8-12/10). Em manuscritos de origem italiana da primeira metade do séc. xix o instrumento é designado por «chitarra fracese» (BN, s/cota: Sonate e Canzoncine / per / Chitarra Fracese, e BAJ, Ms. 54-X-37 6-8: Canzonetta con accompagnamento di Chitarra Francesse / del Sig.e / Don Nicola Signorile). Ocasionalmente, este instrumento foi também designado entre nós, desde inícios do séc. xix, por *guitarra, se bem que o vocábulo mais usado seja viola «de mão que em Espanha chama Guitarra» (Morato 1762: 89; Morais 2000: 157-181). A transformação da velha «guitarra» de cinco ou seis ordens no instrumento armado com

seis cordas simples deve ter-se dado, ou em França ou em Itália, ao longo do último quartel do séc. xviii, ainda que os vários autores que tratam desta matéria não estejam de acordo sobre em qual destes dois países se deu primeiramente esta mudança (Turnbull 1976: 62-70; Turnbal e Sparks 2000: 563-564; Miteran 1997: 115-121; Oliveira 2000: 200-201). De qualquer modo, chegaram até nós algumas violas de seis cordas simples, tanto francesas como italianas, datadas dos finais do séc. xviii (MM, violas francesas de Gaetano Vinaccia, Nápoles, 1779, MM 403; Petit Jean, l'ainé, MM, 689; F-Pm, Gerard Deleplanque, Lile, 1775, E. 1112; Guide 1197: 135, n.º 1), bem como alguns exemplares portugueses do séc. xix (MM, factura desconhecida, ? Portugal, último quartel do séc. xix, MM 339; Pnm, Augusto M. da Costa, n.º 2296; Trindade 1995: 12-13). Ainda que em Espanha a velha «guitarra» montada com seis ordens de cordas duplas fosse o tipo de instrumento em uso nos finais do séc. xviii, Frederico Moretti, napolitano ao serviço da corte espanhola, afirma que, por volta de 1792, já fazia «uso de la Guitarra de siete órdenes sencillos, [pero] me ha parecido mas oportuno acomodar estos Principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razon me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados á Guitarra de cinco órdenes; pues en aquel tiempo ni aun la de seis se conocía en Italia» (1799: Prologo, nota 1). Ainda que isolado, este testemunho pode de certa forma comprovar que este tipo de instrumento tenha tido a sua origem em França. Em Portugal, a partir do segundo quartel do séc. xix, fez-se uso generalizado da viola armada com seis cordas simples, sendo este instrumento designado entre nós por «viola franceza», para o distinguir do instrumento homónimo, um pouco mais pequeno, encordado com cinco ordens de cordas. Esta designação manteve-se ao longo do séc. xix, como se pode facilmente verificar pelo frontispício dos métodos impressos nesta época: J. S. P., *Arte de Música para a Viola Franceza*, Braga, 1838; Manoel Nunes Aguedo, *Método Geral para a Viola Franceza*, Porto, 1840; João A. Ribas, *Methodo para a Viola Franceza estrahido de diversos methodos*, por M[a-



Viola Francesa. Funchal, Madeira. Fotografia de Rui Camacho. Arquivo do Grupo Xarabanda.

noel] N[unes] Aguedo. Nova edição revista e correcta, com peças recreativas por [...], Porto: C. A. Villa Nova, s.d. [c. 1860]. Os violeiros portugueses da primeira metade do séc. XIX adoptaram esta designação inscrevendo-a nas etiquetas coladas no interior dos seus instrumentos, como é o caso, e.o., de Manuel Pereira, «Fabricante de rebecas, violas / francezas, guitarras, cavacos e violas braguezas [...]» ou ainda de António José de Sousa, «Artista de / Violas francezas e guitarras ditas com chaves e cavaquinhos» (MM, cotas MM 589 e 597, respectivamente). No princípio do séc. XIX o instrumento foi designado por violão (aumentativo de viola), provavelmente porque a sua caixa de ressonância é mais comprida e mais larga do que a dos instrumentos congéneres fabricados em meados deste século. As designações «viola francesa» e «violão» aparecem nos frontispícios dos métodos dedicados a este instrumento nos finais do séc. XIX. Em Portugal, entre 1878 e c. 1925, foram editados vários métodos para este tipo de instrumento, destacando-se, entre eles, o *Methodo elementar de violão* [...] coordenado por César A. P. das Neves, Porto, Custodio Cardoso Pereira, 1878, o *Methodo elementar e pratico de viola franceza (violão)* por [Adolfo] Alves Rente, Lisboa. Livr. Avellar Machado, s.d. (c. 1916-1918) e o *Methodo de viola franceza* [...] Lisboa, Manuel Augusto Ferreira, s.d. (c. 1920). Esta obra foi também reeditada por volta desta data mas para se «aprender sem música». Reinaldo *Varela foi o mais importante instrumentista do virar do século. No citado método para viola francesa encontramos um grupo de 17 peças ou *Estudos recreativos* de sua autoria, valsas (n.ºs 1 e 2), polcas (n.ºs 2 e 3), mazurcas (n.ºs 3, 4, 5 e 6), *rêverie* (n.º 7), *berceuse* (n.º 9), *noturno* (n.º 11), *serenata* (n.º 14), *malagueñas* (n.º 16), *estudo tremulando* (n.º 12) e uma *Rapsódia de cantos populares portugueses* (n.º 8), constituída por *Vira de Coimbra*, *Vira do Minho*, *Fado corrido em menor e maior*, *Fado Boêmio* (c. 1896) e *Fado Estoril* (c. 1901). A par desta literatura juntam-se-lhe duas transcrições de obras originalmente escritas para o piano, *Berceuse* de Schumann (n.º 15) e a *Canção russa*, de Rubinstein (n.º 17). A nosso conhecimento, este repertório é o mais antigo publicado em Portugal para o violão, designado por volta dos anos 60-70 como «viola acústica», «guitarra hispânica» ou «guitarra clássica». A técnica usada pelos violistas portugueses nos finais do séc. XIX, descrita por César das *Neves (1898: 56), manteve-se quase sem excepções durante a primeira metade do séc. XX, como pode ser facilmente verificado pelas regras compiladas nos citados métodos de Alves Rente e Reinaldo Varela. Ernesto *Vieira, registou as duas designações: «Violão ou Viola

franceza [...] Instrumento de cordas dedilhadas, um dos mais generalizados que hoje existem. O violão é armado com seis cordas, das quaes tres são cordas simples de tripa, e tres são bordões cuja fieira é enrolada em fios de seda [...] Antes da vulgarização do piano, foi o violão instrumento favorito das salas [...] As senhoras portuguezas e brasileiras, no principio do século actual [XIX], tinham-o como acompanhador constante das suas famosas modinhas; foi por essa época que se lhe deu o nome bem improprio da viola franceza» (1890: 527). É sob o nome de violão que o instrumento é ainda hoje conhecido no Brasil em virtude de ter sido levado, nos inícios do século passado, por emigrantes portugueses, para este país (Andrade 1989: 561-562).

Bibliografia: Andrade, Mário de (1989) *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora Italiana; Baines, Anthony (1966) *European & American Musical Instruments*. Londres: B. T. Batsford; Id. (1968) *Victoria and Albert Museum: Catalogue of Musical Instruments*. London: Her Majesty's Stationery Office [vol. II: *Non-Keyboard Instruments*]; Bordas, Cristina; Arriaga, Gerardo (1992) «La guitarra desde el barroco hasta c. 1900» in AAVV, *La guitarra española*. Madrid-Nova Iorque: Sociedad Estatal Quinto Centenario; Budasz, Rogério (no prelo) «Ecos do quilombo, sons da corte: Notas sobre o repertório português para a viola (guitarra de cinco ordens)», *Actas do congresso internacional: A música no Brasil Colonial* (FCG, 9-11 Out. 2000). Lisboa: FCG; Miteran, Alain (1997) *Histoire de la guitare*. Bourg-la-Reine: Éditions Aug. Zurfluh; Morais, Manuel (1997) «Notas sobre os instrumentos populares madeirenses: Machete, rajão, viola de arame e viola francesa», *Revista Xarabanda* 12 (2.º semestre): 11-13; Id. (1997) «Uma colecção de peças do século XIX para machete e guitarra», *Revista Xarabanda* 12: 2-11; Id. (2000) *Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séc. XVIII-XIX)*. Lisboa: INCM; Id. (2004) *Cândido Drumond de Vasconcelos: Colecção de peças para machete (1846)*. Lisboa: Caleidoscópio — Centro de História da Arte/Universidade de Évora; Morato, João Vaz Barradas Muiro Pão e (1762) *Regras de musica, sinos, rabecas, violas, &c.* [ms., P-Ln Res. 2163]; Moretti, Frederico (1799) *Princípios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los elementos generales de la musica. Dedicados a la reyna nuestra señora, por el capitán D. Frederico Moretti Alferez de Reales Guardas Walonas*. Madrid: Imprenta de Sancha; Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1982/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG/MNE; Pujoll, Emilio (1927) «La guitarra» in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Vol. VIII. Paris: Librairie Delagrave; Rey, Juan José; Suárez-Pajares, Javier (1999) «Guitarra» in *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE; 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; Trindade, Rui Alves (1995) «Instrumentos musicais populares madeirenses», *Revista Xarabanda* 8 (2.º semestre): 3-23; Turnbal, Havey; Sparks, Paul (2000) «Guitarre», *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* (second edition). Vol. X [p. 563-565]; Turnbull, Harvey (1976/1974) *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Londres: B. T. Batsford; Vieira, Ernesto (1890) *Diccionario musical*. Lisboa: J. G. Pacini; Viterbo (1904) «Francisco Marques de Sousa “Fabricante de instrumentos de música”», *ArM* 6: 275-278.

MANUEL MORAIS

VIOLANTE, Olga Guerreiro (n. Lisboa, 28 Dez. 1902; m. Lisboa, 23 Mai. 1969). Cantora (soprano), professora e directora de *coros. Estudou canto no *Conservatório Nacional com António Garcia, aperfeiçoando-se, em seguida, com Lídia Opienska e Croner de *Vasconcelos. Mais tarde dedicou-se ao estudo do canto gregoriano com Pierre Carrez, Manzarra e Pascal Piriou e à interpretação de música antiga na Suíça, Itália e Bélgica com G. Biella, Safford Cape e H. Tesseyre. Enquanto cantora apresentou-se como coralista e, essencialmente, como solista. Entre diversas participações, destacam-se as que realizou com a Sociedade Coral Duarte Lobo, a Sociedade Coral de Lisboa, a *Sociedade Sonata, a *Pró-Arte e o Grupo Coral Polyphonia, do qual foi um dos membros fundadores. Ensinou no Instituto de Odivelas a partir de 1944, no Instituto de São Pedro de Alcântara em 1945, e no Instituto de Educação Infantil em 1954. Em 1957 foi convidada para a Direcção dos Serviços de Música da Mocidade Portuguesa Feminina (MPF). Neste âmbito exerceu uma vasta acção pedagógico-musical, da qual se destaca não só diversos cursos de formação realizados para os professores, como a elaboração de programas oficiais de educação musical para o ensino primário e preparatório, com o apoio do pedagogo Edgar Willems. Ainda no âmbito da acção educativa, foi nomeada vogal do Conselho Pedagógico do Instituto de Meios Audio-Visuais, em 1965. Com a criação do *Coro Gulbenkian, em 1964, foi convidada para directora-titular, cargo que exerceu até 1969. Dirigiu ainda os coros de Santa Cecília, das igrejas de Arroios e de São Vicente de Fora, das Noelistas, das Graduadas da MPF e das Florinhas da Rua.

Discografia: Violante, Olga; Coro Gulbenkian; Conjunto de Instrumentos Antigos (s.d.) *Anónimos (Século XVI): Cancioneiro Musical e Poético* (10 n.^{os}); *Frei Manuel Cardoso: Missa «Tui Sunt Coeli»* PHI/FCG [LP]; Violante, Olga; Salzmann, Pierre; Coro Gulbenkian (s.d.) *Estêvão Lopes Morago: 5 Motetes; D. Pedro de Cristo: 2 Motetes; Frei Manuel Cardoso: Missa Miserere Mihi Domine*. PHI-FCG [LP].

MARIA JOSÉ ARTIAGA

VIOLAS REGIONAIS. Instrumentos da família da *viola, especialmente associados à *música tradicional e ao *folclore. **1. Investigadores e divulgadores.** **2. Morfologia.** (i) **Enfranche.** (ii) **Boca.** (iii) **Braço e escala.** (iv) **Cabeça e cravelhame.** (v) **Encordoamento.** (vi) **Dimensões básicas.** (vii) **Madeiras.** **3. Modelos.** (i) **Amarantina.** (ii) **Beiroa.** (iii) **Braguesa.** (iv) **Campaniça.** (v) **Micaelense.** (vi) **Terceirense.** (vii) **Toeira.** (viii) **Viola de arame (Madeira).**

1. Investigadores e divulgadores. A projecção das violas regionais portuguesas durante as últimas três décadas do séc. XX apoiou-se sobretudo na obra *Instrumentos musicais po-*

pulares portugueses, publicada por Ernesto Veiga de *Oliveira em 1966, uma referência para folcloristas, colectores, grupos de *música tradicional, construtores de *instrumentos musicais tradicionais, músicos e *ranchos folclóricos (RF). Ernesto Veiga de Oliveira perspectivou as violas recolhidas entre 1960 e 1964 no âmbito do *Atlas etnográfico de Portugal*, referindo principalmente a morfologia dos instrumentos, afinações, questões etimológicas, a indústria violeira, tratados organológicos, técnicas de execução, antigos manuais de ensino, repertórios e contextos de desempenho. Associou modelos morfológicos a regiões específicas do país. Procurou identificar uma linha organológica evolutiva do instrumento. Outros músicos e estudiosos pesquisaram as violas regionais, nomeadamente Armando *Leça, Domingos Morais, Fernando *Meireles, José Alberto *Sardinha, José Lúcio Ribeiro de Almeida, Manuel *Morais, Michel'Angelo *Lambertini, Michel *Giacometti e Pedro Caldeira *Cabral, e.o. **2. Morfologia.** Havendo alguma semelhança entre os vários modelos regionais, existem características morfológicas que os identificam, nomeadamente a forma da caixa de ressonância e a forma da abertura no tampo harmónico (boca). (i) **Enfranche.** As caixas de ressonância apresentam duas formas-padrão: caixas com pequeno enfranche (estreitamento entre os dois bojos designado, por vezes, de «cintura») e caixas com enfranche acentuado. Segundo E. V. de Oliveira esta característica divide as violas de Portugal continental em dois grupos — as violas do Oeste (de pequeno enfranche) e as violas do Leste (de enfranche acentuado). Do primeiro grupo fazem parte a amarantina, a braguesa e a toeira. O segundo grupo é composto pela beiroa e pela campaniça (embora a campaniça surja também nas regiões ocidentais do Alentejo, como Odemira, p.ex.). As violas insulares são instrumentos de pequeno enfranche. (ii) **Boca.** A abertura no tampo harmónico pode ser circular, oval, em forma de «boca de raia» ou em forma de corações com as pontas para fora, situando-se no bojo mais estreito da caixa de ressonância sobre a linha de enfranche (cintura), ou muito próximo dela. A abertura circular surge na braguesa, na beiroa, na campaniça, na terceirense e na madeirense. A abertura oval é característica da toeira, surgindo também em modelos antigos da braguesa. A «boca de raia», assim designada devido aos contornos sugestivos das formas características deste peixe, surge na braguesa (também no *cavaquinho). A boca com forma de corações é característica da amarantina e da micaelense, consistindo em dois corações desenhados de forma simétrica; existem também violas micaelenses com três corações: um coração central, intersectado à

esquerda e à direita por dois corações simétricos. **(iii) Braço e escala.** As violas regionais apresentam 10 trastos sobre o braço (até à junção do braço com a caixa de ressonância), exceptuando-se a viola de arame madeirense, a micalense e alguns exemplares da viola terceirense, que apresentam 12 trastos sobre o braço. A escala encontra-se geralmente ao nível do tampo harmónico, exceptuando-se os casos da amarantina, da terceirense e da viola de arame madeirense, cuja escala entra em ressalto sobre o tampo harmónico (apresentando, nestes três últimos casos, entre 17 e 21 trastos na totalidade). **(iv) Cabeça e cravelhame.** É comum a cabeça com cravelhas perpendiculares (especialmente nos modelos mais antigos e em reconstruções), a cabeça com placa metálica de afinação em forma de leque (característica da *guitarra) e a cabeça com mecanismo de carrilhão metálico (semelhante ao dos actuais violões). A cabeça com cravelhas perpendiculares surge em todos os modelos regionais. A cabeça com placa de afinação metálica em forma de leque é por vezes usada (nomeadamente na braguesa, na terceirense e na micalense) devido não só ao efeito estético obtido mas também à possibilidade de ser adquirida prefabricada, acelerando o processo de construção. A cabeça com mecanismo de carrilhão metálico é comum nos modelos recentemente construídos. O cravelhame das violas regionais suporta 12 cordas, exceptuando-se a beiroa e a madeirense, com cravelhame para dez cordas. Alguns modelos antigos da braguesa apresentam cravelhame para 12 cordas; os modelos recentes apresentam geralmente cravelhame para dez cordas. **(v) Encordoamento.** As violas regionais possuem normalmente cinco ordens de cordas de aço, apresentando os cavaletes, regra geral, cinco orifícios. Existem, contudo, violistas que usam menos ordens de cordas, sobretudo os tocadores de campaniça do final do séc. xx (Sardinha 2001), utilizando frequentemente quatro ordens de cordas. A viola terceirense pode apresentar também seis ou, muito raramente, sete ordens de cordas. É comum a divisão em cinco ordens de cordas duplas (dez cordas) sobejando, no caso dos instrumentos que apresentam 12 cravelhas, espaço não usado para duas cordas. As duas ordens de cordas mais graves são triplas na micalense (este encordoamento pode ser usado em qualquer outra viola regional com 12 cravelhas, embora seja raro). A terceirense pode apresentar também seis ordens de cordas (as três mais graves triplas; as três mais agudas duplas). Muito raramente apresenta sete ordens de cordas (as quatro mais graves triplas; as três mais agudas duplas). A beiroa tem uma particularidade que a distingue das restantes violas regionais — além das cinco ordens de

cordas duplas tem duas cordas, partindo do cavalete, fixadas num pequeno cravelhame suplementar (composto por duas cravelhas) adjacente à zona do braço, junto da caixa de ressonância. **(vi) Dimensões básicas.** Existem modelos de várias dimensões, sendo usual a construção de requintas. O comprimento total varia habitualmente entre 82 cm e 100 cm, correspondendo c. metade do comprimento à caixa de ressonância (beiroa: c. 82 cm; toeira e madeirense: c. 86; amarantina e braguesa: c. 90 cm; micalense: c. 93 cm; campaniça: c. 95 cm; terceirense: c. 99 cm). Os braços medem (da junção com a caixa de ressonância à pestana do braço) entre 22 cm e 28 cm (beiroa: c. 22 cm; amarantina, braguesa, toeira e madeirense: c. 23 cm; terceirense: c. 26 cm; campaniça e micalense: c. 28 cm). O comprimento das cabeças varia (especialmente consoante a sua tipologia: leque, carrilhão metálico ou madeira com cravelhas), influenciando no comprimento total do instrumento. O comprimento da secção vibrante das cordas (entre a pestana e o cavalete) situa-se entre os 45 cm e os 59 cm (beiroa: c. 45 cm; amarantina, braguesa e toeira: c. 50 cm; madeirense: c. 51 cm; terceirense: c. 52 cm; micalense: c. 57 cm; campaniça: c. 59 cm). As dimensões apresentadas para os modelos continentais são as documentadas por E. V. de Oliveira. **(vii) Madeiras.** São utilizadas várias madeiras na confecção das violas regionais, seleccionadas sobretudo em função das suas propriedades acústicas, estéticas e, sobretudo, em função do seu valor económico. São preferidas pelos violeiros as madeiras sem nós, com veios finos e regulares. As madeiras mais frequentes para o tampo harmónico superior da caixa de ressonância são o pinho-branco, o espruce e a tília. São comuns na construção das ilhargas e do tampo harmónico inferior as madeiras de plátano, pau-santo, mogno, nogueira e cerejeira. O braço pode ser construído em mogno (especialmente na Madeira), em cedro (especialmente nos Açores), em plátano, amieiro, tília, castanho ou pinheiro-silvestre. A escala é habitualmente em ébano, pau-preto, pau-santo ou qualquer outra madeira com uma infusão escura. O cavalete pode ser em nogueira, pau-santo, ébano ou pereira. O tampo harmónico inferior, as ilhargas e o braço são habitualmente envernizados; o tampo harmónico superior pode também ser envernizado, embora seja menos frequente. As orlas da boca e do tampo superior harmónico são habitualmente decoradas com embutidos de madeira escura ou com pinturas manuais. **3. Modelos.** As afinações e técnicas de execução referidas a seguir representam os modelos sistematizados por alguns investigadores durante o séc. xx ou os mais usuais em determinados contextos. É frequen-

te a reformulação pelos violistas dos sistemas de afinação, bem como a variação das técnicas de execução, sendo comum a auto-aprendizagem. As notas musicais usadas podem, em alguns casos, não representar necessariamente a afinação precisa do sistema ocidental temperado, ilustrando apenas a relação intervalar entre as ordens de cordas. Os sistemas de afinação adiante referidos apresentam as informações relativas a cada ordem de cordas, do agudo para o grave, referindo de forma abreviada: a ordem (1.^a, 2.^a, 3.^a, etc.); o número de cordas (individual, dupla ou tripla); a relação intervalar entre as cordas da ordem (uníssono ou oitava, p.ex.); e a nota musical (dó, ré, mi, etc.). Os modelos regionais são apresentados por ordem alfabética. **(i) Amarantina.** Modelo associado a uma zona centrada em Amarante, compreendendo parte do Baixo Minho e do Douro Litoral. Ernesto Veiga de Oliveira refere a sua construção por violeiros de Braga e, sobretudo, do Porto (Joaquim Ferreira Couto, p.ex.). No final do séc. xx era construída por Domingos *Machado e Fernando Meireles, e.o. O instrumento surge frequentemente em RF e em grupos de recriação de música tradicional, podendo também ser executado a solo ou acompanhando performances vocais. É característica a execução simultânea de acordes destacando-se, sobretudo na corda mais aguda,

uma melodia, ou pequenas células melódicas, sendo a digitação da mão esquerda e os sistemas de afinação propícios para esta técnica. Também é comum o acompanhamento em acordes. Nas formações instrumentais (nos RF, p.ex.) são valorizados os tocadores que enfatizam as características rítmicas do género performado ponteando pequenos motivos melódicos simultaneamente com o acompanhamento ritmado em acordes. É bastante apreciado o efeito obtido pelo ataque «rasgado» das cordas (deslize sequencial dos dedos anelar, médio e indicador no sentido descendente, da corda mais grave para a mais aguda, e do dedo polegar no sentido ascendente, da corda mais aguda para a mais grave). Alguns tocadores atacam as cordas apenas com o indicador e com o polegar (quase em simultâneo). As afinações adoptadas variam fortemente em função da zona, do repertório e do tocador. Ernesto Veiga de Oliveira referiu algumas afinações que recolheu durante as suas pesquisas em São Bartolomeu, Celorico de Basto (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em lá; 2.^a: dup. uníss. fá#; 3.^a: dup. oit. ré; 4.^a: dup. oit. lá; 5.^a: dup. oit. ré) e na Arnoia (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em lá; 2.^a: dup. uníss. mi; 3.^a: dup. oit. si; 4.^a: dup. oit. lá; 5.^a: dup. oit. ré). **(ii) Beiroa.** Modelo associado ao interior beirão, construído por José

Almada e Silva e, no final do séc. xx, por D. Machado e F. Meireles, e.o. Segundo E. V. Oliveira esta viola era vendida nas romarias beirãs (Senhora da Póvoa e Senhora do Almurvão) e construída pelo menos no distrito de Viseu, em Povoa. É tocada a solo, em duos (voz e viola), em formações instrumentais (viola e *genebres) e, durante as duas últimas décadas do séc. xx, integrou também vários grupos de recriação de música tradicional. É usada na *dança da genebres (realçando os motivos rítmicos) e em outras ocasiões cerimoniais. A técnica de execução do violista Manuel Moreira, gravado por E. V. de Oliveira e Benjamim Pereira, na Penha Garcia (Idanha-a-Nova), durante a primeira metade da década de 60, caracterizava-se pela dedilhação das cordas suplementares [VER 2. Morfologia. (v) Encordoamento] com o polegar e das restantes cordas com o indicador, num movimento ascendente e/ou des-



Viola Amarantina. Fotografia e coleção de Sérgio Fonseca.



Viola Beiroa. Fotografia e coleção de Sérgio Fonseca.

centente. Ernesto Veiga de Oliveira referiu algumas afinações que recolheu durante as suas pesquisas, nomeadamente a usada por Manuel Pereira (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em ré; 2.^a: dup. uníss. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: dup. oit. ré; 5.^a: dup. oit. lá; crav. suplementar: dup. uníss. ré uma oitava acima da 1.^a ordem) e em outras localidades. (iii) **Braguesa**. Modelo associado ao Minho e ao Douro Litoral, construído por António da Silva Rosas, D. Machado e F. Meireles, e.o. (especialmente em Braga e no Porto). É semelhante à amarantina (morfologicamente e nos contextos de execução). Surge frequentemente em RF, em grupos de recriação de música tradicional e em *tunas, sendo também executada a solo ou acompanhando performances vocais. A semelhança da amarantina, a forma de execução característica consiste na execução simultânea de acordes, destacando-se, sobretudo na corda mais

aguda, uma melodia, ou pequenas células melódicas, sendo a digitação da mão esquerda e os sistemas de afinação propícios para esta técnica; é comum o acompanhamento apenas em acordes. São valorizados os tocadores que enfatizam as características rítmicas do género performado (a *chula ou o *malhão, p.ex.) pontecendo pequenos motivos melódicos simultaneamente com o acompanhamento ritmado em acordes. É bastante apreciado o efeito obtido pelo ataque «rasgado» das cordas (deslize sequencial dos dedos anelar, médio e indicador no sentido descendente, da corda



Viola Braguesa da coleção do Museu da Música Portuguesa.



Violas Braguesas. Fotografia e coleção de Sérgio Fonseca.

mais grave para a mais aguda, e do dedo polegar no sentido ascendente, da corda mais aguda para a mais grave). Alguns tocadores atacam as cordas apenas com o indicador e com o polegar (quase em simultâneo). As afinações adoptadas variam fortemente em função da zona, do repertório e do tocador. Ernesto Veiga de Oliveira referiu algumas afinações que recolheu durante as suas pesquisas, nomeadamente a afinação designada por «moda velha» (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em lá; 2.^a: dup. uníss. mi; 3.^a: dup. oit. si; 4.^a: dup. oit. lá; 5.^a: dup. oit. ré) e a designada por «mouraria velha» (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em sol; 2.^a: dup. uníss. mi; 3.^a: dup. oit. si; 4.^a: dup. oit. lá; 5.^a: dup. oit. mi). O disco *Braguesa* (1983), de Júlio *Pereira, contribuiu fortemente para a mediatização deste instrumento. (iv) **Campaniça**. Modelo associado ao Baixo Alentejo, construído por

Amílcar Martins da Silva, António Guerreiro Caetano, Carlos Zeferino, Feliciano do Rosário, João Moleiro, Joaquim Condista, Jerónimo Francisco Mestre, Joaquim Silva, Manuel António Hortas, Manuel do Cerro e Manuel Joaquim, e.o. É tocada em várias formações: a solo; acompanhando um ou mais cantores (no «cante», no «cante» ao *baldão e em outras práticas de *desafio); em formações exclusivamente instrumentais (duetos com outras campaniças, p.ex.); e em grupos de recriação de música tradicional. Segundo J. A. Sardenha (2001) é comum o uso da unha crescida e cortada obliquamente do dedo polegar. Existem tocadores que usam palheta. É frequente a execução de melodias em ponteado (que por vezes dobram o canto em uníssono ou à terceira) combinadas, por vezes, com acordes em «rasgado» (deslize sequencial dos dedos anelar, médio e indicador no sentido descendente, da corda mais grave para a mais aguda, e do dedo polegar no sentido ascendente, da corda mais aguda para a mais grave ou com acordes «batidos» (ataque quase simultâneo de todas as cordas). Emula por vezes o estilo interpretativo do «cante» alentejano, sendo comum a execução homofónica de melodias em terceiras. A afinação usual caracteriza-se (das cordas mais graves para as mais agudas) por uma relação de quarta perfeita, de quinta perfeita,

de terceira maior e de terceira menor, sendo muito frequente a omissão da quinta ordem de cordas (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em ré; 2.^a: dup. uníss. si; 3.^a: dup. oit. sol; 4.^a: dup. oit. dó; 5.^a: dup. oit. sol, esta última frequentemente omitida). Alguns tocadores foram gravados por E. V. de Oliveira e, especialmente, por J. A. Sardinha, nomeadamente: A. M. da Silva, António Emídio, António Jacinto, António Jorge Vaz Emídio, Carlos Alexandre Loução, Francisco António Bailão, Jorge Montes Caranova, Manuel Bento, Manuel Inácio Verónica e Pedro Miguel Mestre. (v) **Micaelense.** Modelo associado a São Miguel, surgindo também em outras ilhas do arquipélago, por vezes sob outras designações. Fabricado por Adelino Vicente, António de Medeiros, António José Sousa Melo, António Pombal, Cirino da Cunha Santos, Fernando Manuel Oliveira Raposo, Francisco Pinheiro, Guilherme Henrique Bettencourt, Jacinto de Oliveira, João Barbosa da Silva, José d'Ávila, José de Medeiros, Luiz José Nunes, Manuel de Medeiros, Manuel Viveiros do Rego (Marcolino), Miguel de Braga Pimentel, Miguel Inácio de Melo, Miguel Jacinto de Melo, Nemésio José Pimentel da Silva e Valentino Pacheco Henrique, e.o. A boca em forma de corações [VER 2. Morfologia. (ii) Boca] é interpretada pelos micaelenses residentes na ilha como um símbolo da saudade que os une à sua diáspora. Usada sobretudo em RF, em formações instrumentais (grupos de violas, p.ex.), em formações simultaneamente vocais e instrumentais, a solo, em tunas e em grupos de recriação de música tradicional. Surge nos grupos de *foliões durante as Festas do Espírito Santo [VER Folia]. Pode ser tocada com as unhas, usando-se o indicador e o polegar, sendo também comum a execução



Viola Campaniça. Fotografia e colecção de Sérgio Fonseca.



Viola Micaelense da colecção do Museu da Música Portuguesa.

com palheta ou unha plástica. Por vezes é dedilhada. O ponteador é usado sobretudo em formações com mais do que uma viola ou nos «bailhos velhos» (Almeida 1989). O «rasgado» pode também ser usado [VER definição em (i) Amaranquina ou (ii) Braguesa]. As referidas técnicas não são usadas em todas as ilhas do arquipélago. Segundo Almeida (1989) existe uma afinação característica no Corvo, no Faial, nas Flores, na Graciosa, no Pico e em São Jorge (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em mi; 2.^a: dup. uníss. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em ré; 5.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em lá) e outra afinação característica em Santa Maria e em São Miguel (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em ré; 2.^a: dup. uníss. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em ré; 5.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em lá). Ainda segundo Almeida, em São Miguel é usada uma outra afinação (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em ré; 2.^a: dup. uníss. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em ré; 5.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental sol) própria para as *modas *sapateia, merciana, saloia, *chamarrita do meio, e.o. A projecção e o simbolismo regional deste instrumento proporcionaram a criação de um curso de Viola da Terra ministrado com o apoio da Câmara Municipal de Ponta Delgada, inserido num projecto para instrumentos de



Viola Terceirense. Fotografia de Sérgio Fonseca. Museu Nacional de Etnologia.



Viola Toeira da colecção do Museu da Música Portuguesa.



Viola de Arame (Madeira). Fotografia de Sérgio Fonseca. Museu Nacional de Etnologia.

cordas e sopros da Direcção Regional de Acção Cultural. **(vi) Terceirense.** Modelo associado à Terceira, construído por Ernesto da Costa, Carlos Rodrigues, José Augusto Machado Lobão, Manuel Augusto Lobão e Seraphim Thomas do Canto, e.o. Surge frequentemente em RF, formações instrumentais (grupos de violas, p.ex.), tunas, grupos constituídos por cantores e tocadores, em performances a solo e em grupos de recriação de música tradicional. É frequente o uso das unhas, do dedo indicador e a acentuação do compasso com a unha do polegar no bordão. É comum o uso da afinação-padrão da viola francesa (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em mi; 2.^a: dup. uníss. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em ré; 5.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em lá; 6.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em mi). Os modelos com cinco ordens de cordas afinam do mesmo modo, suprimindo-se a sexta ordem (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em mi; 2.^a: dup. uníss. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em ré; 5.^a: trip. corda fundamental + 2 cordas em

uníss. afinadas uma oit. acima da corda fundamental em lá). Nos modelos com sete ordens de cordas também é usada a afinação referida, afinando-se a sétima ordem de acordo com a obra a executar. A projecção e o simbolismo regional deste instrumento proporcionaram a criação de um curso de Viola Regional ministrado no Conservatório Regional de Angra do Heroísmo. **(vii) Toeira.** Modelo associado à Beira Litoral, construído por Augusto Nunes dos Santos, D. Machado, F. Meireles, Joaquim Wladislao Bruno, José Rodrigues Bruno e Raul Simões, e.o. Surge em RF, grupos de recriação de música tradicional, em performances a solo e a acompanhar o canto. É semelhante à braguesa e à amarantina, menos frequente do que os referidos modelos, tocado de forma semelhante. São usadas várias afinações para este instrumento, nomeadamente a do violista R. Simões (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em mi; 2.^a: dup. uníss. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: dup. oit. ré; 5.^a: dup. oit. lá), gravado no princípio da década de 60 por E. V. de Oliveira. **(viii) Viola de arame (Madeira).** Modelo associado ao arquipélago da Madeira, fabricado por Carlos *Jorge, César Vieira, Francisco Mendonça Rodrigues (Cambé), José Gomes Henriques, José Marcelino Mendes, Manuel Freitas Moniz e Manuel Gomes Passos, e.o. É frequentemente

usada em performances a solo (auto-acompanhando o canto), no *charamba e no *bailinho, integrando RF e grupos de recreação de música tradicional. As técnicas de execução assemelham-se às da amarantina e da braguesa. É comum a afinação nas notas do acorde de sol maior (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em ré; 2.^a: ind. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: dup. oit. ré; 5.^a: dup. oit. sol) (1.^a ordem de cordas dupla, afinadas em uníssono em ré; 2.^a: ind. si; 3.^a: dup. uníss. sol; 4.^a: dup. oit. ré; 5.^a: dup. oit. si).

Bibliografia: Almeida, José Alfredo Ferreira (1990) *A viola de arame nos Açores* José Alfredo Ferreira Almeida. Ponta Delgada: J. de Almeida. [sep. *Despertar — Boletim Paroquial* 100]; Camacho, Rui (1993) «Os violeiros da Madeira», *Revista Xarabanda* 3: 5-21; Ferreira, Manuel (1990) *A viola de dois corações*. Ponta Delgada: Empr. Gráfica Açoreana. [sep. *Boletim Despertar* 100]; Lúcio, José (2000) *Cordofones portugueses*. Porto: Areal; Machado, Domingos (2003) Entrevista realizada por Leonor Losa. Tebosa, 8 Dez.; Oliveira, Ernesto Veiga de (1965) «Exposição de instrumentos musicais populares portugueses na Fundação Calouste Gulbenkian», *Revista de Etnografia* 7: 208-212; Id. (1965) *Violas portuguesas*. Coimbra: Of. da Gráf. de Coimbra [sep. actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, 1]; Id. (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: FCG-MNE/FCG; Id. (1975) *Pequeno guia para a recolha de instrumentos musicais populares*. Lisboa: ME [texto mimeografado, elaborado no âmbito do Plano Trabalho e Cultura do Serviço Cívico Estudantil do Ministério da Educação (doc n.º 11), referente ao território de Portugal continental]; Id. (1986) *Instrumentos musicais populares dos Açores*. Lisboa: FCG; Id. (s.d.) *Ainda a propósito da exposição*

de instrumentos musicais populares portugueses na Fundação Calouste Gulbenkian. Porto: Junta Distrital. [sep. *Revista de Etnografia*, Museu de Etnografia e História, 12]; Sardinha, José Alberto (2001) *Viola campaniça: O outro Alentejo*. TRADS [coord. editorial de José Moças]; Trindade, Rui Alves (1995) «Instrumentos musicais populares madeirenses», *Revista Xarabanda* 8: 3-23.

Discografia: Pereira, Júlio (1994/1983) *Braguesa*. CNM/SST [CD/LP]; AAVV (1987) *Portugal: Musiques Traditionnelles de l'Alentejo*. Playasound; Maria, Perpétua; Bento, Manuel; António, Francisco (grav. 1991) *Viola Campaniça*. Cortiçol; Banda D'Além (1997) *Foram-Se os Homens ao Mar*. Almasud Records; Lúcio, José (2000) *Cordofones portugueses*. Areal.

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR

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

1. Geral. Género coreográfico disseminado por várias regiões do país. É uma dança de pares caracterizada por uma métrica binária ou quaternária composta (6/8 ou 12/8) e um passo-padrão que se assemelha ao passo de valsa, existindo inúmeras variantes regionais. Frequentemente as designações das variantes do vira assinalam características musicais ou coreográficas (vira valseado, vira ao desafio, ou vira das palmas, p.ex.), a região ou o local associado (vira do Minho, vira galego, vira de Sta. Marta, vira da raia ou vira serrano, p.ex.), o grau de ancestralidade (vira velho ou vira novo, p.ex.), a organização espacial (vira de roda, vira de quatro ou vira do Meio, p.ex.), o conteúdo do texto (vira dos namorados ou vira



Dança do Vira na Festa do Traje da Romaria de Nossa Senhora d'Agonia. Viana do Castelo, 1998. Fotografia de Salwa Castelo-Branco. Arquivo do INET-MD.

boa viagem, p.ex.) ou o trabalho agrícola (vira da desfolhada e vira das espadeladas, p.ex.). Além disso, diversas *danças com outras designações são também variantes do vira (p.ex. rosinha e gota, no Minho; *saías, no Alentejo; tirana no Minho, Douro e Beira Litoral). Assinala-se, no entanto, que o termo «vira» também denomina danças que não partilham as características do vira minhoto (p.ex. vira da Nazaré). O processo de *folclorização, que no Minho remonta ao início do séc. xx, contribuiu para a associação do vira àquela região. No final do séc. xx, o vira era praticado predominantemente por *ranchos folclóricos (RF) e, por vezes, por pares ou grupos informalmente estruturados no âmbito das *festas locais no Minho, podendo ser acompanhados por uma *rusga, por uma ou várias *concertinas e/ou outros instrumentos disponíveis. A descrição que se segue incide sobre o vira minhoto, sobretudo no final do século em análise, período durante o qual foi praticado sobretudo por RF.

2. Estrutura musical. O padrão rítmico característico do vira e das suas variantes compreende quatro batimentos, sendo a terceira subdividida num batimento longo seguido de outro curto: *Padrão rítmico do vira*: exemplo musical. A maioria dos viras são canções-dançadas em forma estrófica, havendo no entanto alguns viras apenas instrumentais. A estrutura melódica mais comum é AABB ou, mais raramente, AABCC. A estrutura harmónica baseia-se, quase sempre, na alternância entre os acordes da tónica e da dominante. Quanto ao texto são comuns as quadras em redondilha maior ou menor, habitualmente com um estribilho cantado pelo *coro. As quadras são cantadas de forma silábica em alternância entre o solista (cantador ou cantadeira) e o coro, ou entre o cantador e a cantadeira. A maioria dos viras aproxima-se do modelo apresentado, havendo, no entanto, inúmeras variantes de ordem rítmica, melódica, harmónica, formal e textual. **3. Coreografia.** O passo-padrão do vira apresenta-se com inúmeras variantes, podendo ser rodado, semi-rodado, arrastado, valseado, deslizado, saltado, batido, etc. Dança-se por um ou vários pares em fila, coluna, quadrilha ou roda, de forma balanceada com os membros superiores levantados acima da cabeça, geralmente oscilando e obliquando à direita e à esquerda, em concordância com o pé do mesmo lado. O vira geral, uma das variantes do vira, configura-se num andamento coreográfico



Padrão rítmico do vira.

rápido, apresentando movimentos circulares, voltas e meias-voltas, avançando e recuando com e sem o par. É comum as dançarinas utilizarem chinelas, o que confere ao desempenho feminino um movimento deslizado e pouco saltado, acrescentando igualmente um elemento percussivo.

Bibliografia: Leça, Armando (1942) *Música popular portuguesa*. Porto: Ed. Domingos Barreira; Leite, Joaquim Mota (1986) *Danças regionais do Minho*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio; Ribas, Tomás (1982) *Danças populares portuguesas*. Lisboa: ICALP; Sampaio, Gonçalo (1986) *Cancioneiro minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio; 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; Vilarinho, Nelson (2001) *Nelson Vilarinho: Covas — Vila Nova de Cerveira*. SDT [col. Tocadores de Concertina].

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

ANTÓNIO JOÃO CÉSAR E MARGARIDA MOURA

VITÓRIA, Ermelinda (n. Lisboa, 24 Jan. 1892; m. ? 1983) Cantora. Companheira do violista Georgino *Sousa, ficou conhecida como «a Mulher do Xaile» por ter utilizado este adorno em vez do *mantón* andaluz, introduzindo-o como adereço característico na execução feminina do *fado. Martinho d'*Assunção escreveu para ela aquele que se tornou o seu fado preferido: *O Xaile*. Considerada, no seu tempo, uma «cantadeira» de vanguarda por manter uma imagem e atitude populares que não eram consonantes com os contemporâneos intérpretes de fado. Com uma voz em que a acção do músculo cricótireóideo era preponderante, o timbre agudo misturava-se com nasalidade nas vogais abertas, produzindo um som característico que a fadista utilizava predominantemente ao serviço do chamado «fado castiço». Estreou-se ao lado de Eusébio *Calafate, em Setúbal, quando tinha nove anos. Apresentou-se em diversos retiros e teatros lisboetas, no Salão Jansen (1928) e no Solar da Alegria; e em quase todos os teatros de província. Gravou, em Lisboa, sete discos para a Columbia (séries DL e J), e cantou para a *rádio (Rádio Luso e Rádio Peninsular). Em 1930, ganhou o primeiro prémio no Concurso de Fados dos Bombeiros Voluntários do Dafundo, e, em 1936, foi homenageada nas Pedralvas. A quantidade de sessões de gravação realizadas no fim de 1929 são uma indicação do sucesso que usufruiu na época.

Bibliografia: Barbosa, João Linhares (1929) «Ermelinda Vitória: A mulher do xaile», *Guitarra de Portugal* 8 (182): 1-6; Guinot, Maria; Carvalho, Ruben; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Machado, A. Vitor (1937) *Ídolos do fado*. Lisboa: Tip. Gonçalves; Matos, Manuel de (1931) «Ermelinda

Vitória», *Canção do Sul* 9 (59): 1-2; s.n. (1930) «Festas do fado», *Guitarra de Portugal* 9 (210): 7; s.n. (1932) «Festas do fado», *Guitarra de Portugal* 10 (249): 6; s.n. (1933) «Festa anual da guitarra», *Guitarra de Portugal* 12 (274): 8.

Discografia: Victória, Ermelinda; Marques, José; Assunção, Martinho de (1929) *Amor e Carta/Amor de Mãe*. Columbia [78 rpm]; Victória, Ermelinda; Marques, José; Assunção, Martinho de (1929) *Fado das Meus Amores/Fado das Noites Belas*. Columbia [78 rpm]; Victória, Ermelinda; Marques, José; Assunção, Martinho de (1929) *Fado da Minha Aldeia/O Meu Portugal*. Columbia [78 rpm]; Victória, Ermelinda; Marques, José; Assunção, Martinho de (1929) *Fado Nasce como a Flor/Alma de Luto (fado)*. Columbia [78 rpm]; Victória, Ermelinda; Marques, José; Assunção, Martinho de (1929) *Graça Portuguesa/Fado da Mouraria*. Columbia [78 rpm]; Victória, Ermelinda; Marques, José; Assunção, Martinho de (1929) *O Lencinho (fado)/O Meu Pranto*. Columbia [78 rpm]. AAVV (1992) *Fado de Lisboa*, Vol. 1. Heritage.

LEONOR PEREIRA

VITÓRIA, Maria (n. Málaga, Espanha, 13 Mar. 1889; m. Lisboa, 30 Abr. 1915). Cantora, atriz e guitarrista. Começou a sua carreira profissional no Casino de Santos (1908), passando pelo Salão Fantástico e pelos teatros Moderno, Avenida e Éden enquanto cantora de *teatro de revista. Compôs vários *fadados, incluindo o perpetuado pelo seu nome — *Fado Maria Vitória*. Na revista participou no *Dueto dos apalaches* (com José Morais), o *Guines*, o *Arco de Santo André*, a *Espiga* (1912) e, com Narciso Miranda na revista *O 31*. Foi nesta revista que interpretou os seus maiores êxitos: *Fado do 31* e o *Fado da estúrdia*. A sua vida foi tema de uma *opereta composta por Avelino de *Sousa e Venceslau de Oliveira e a cidade de Lisboa prestou-lhe homenagem em 1922, inaugurando um teatro com o seu nome no Parque Mayer.

Bibliografia: Guinot, Maria; Carvalho, Ruben de; Osório, José Manuel (1999) *Histórias do fado*. Alfragide: Ediclube; Rebello, Luiz Francisco (1985) *História do teatro de revista em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Dom Quixote; Santos, Vitor Pavão dos (1978) *A revista à portuguesa: Uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Edições O Jornal.

HUGO SILVA

VITORINO Salomé Vieira (n. Redondo, 11 Jun. 1941). Cantor, compositor e autor de letras. Descendente de família de músicos amadores (o pai foi cantor de fado de Coimbra e intérprete de *bandolim, tal como o avô, e o tio foi cantor de *fado de Lisboa), é irmão de Janita *Salomé. Iniciou-se no estudo do piano aos 11 anos num convento no Redondo, aprendizagem que durou apenas alguns meses, não voltando a frequentar o ensino formal de música. Começou a cantar na sua terra natal, em vários grupos corais, em *associações recreativas, em *festas e em diversos contextos informais. Em 1968, fixou residência em Lisboa para cursar Belas-Artes (curso que não concluiu).



Vitorino. Aula Magna, Lisboa, 1998. Fotografia de José Pedro Santa Bárbara.

Desenvolveu amizade com José *Afonso, Adriano Correia de *Oliveira, *Fausto e José Mário *Branco, com quem se estreou a cantar, em Paris, onde se fixou em 1969. Nesta cidade, cantou em *caveaux*, participando em espectáculos para associações de emigrantes e em eventos dos quais se destaca, em 1969, o concerto La Chanson de Combat Portugaise, no Théâtre de la Mutualité, que reuniu J. Afonso, J. M. Branco, Luís *Cília, Sérgio *Godinho e Tino *Flores. Após o regresso a Lisboa (1973), participou no I Encontro da Canção Portuguesa, organizado pela Casa da Imprensa, no *Coliseu dos Recreios de Lisboa, em 29 Mar. 1974, espectáculo no qual acompanhou J. Afonso à *viola. No mesmo ano, foi lançado o seu primeiro EP, *Morra Quem não Tem Amores*, e participou no LP *Cantigas de Ida e Volta*, juntamente com Fausto, S. Godinho e Shila (cantora e, na altura, mulher de S. Godinho). No ano seguinte, gravou o seu primeiro LP, *Semear Salsa ao Reguinho* (1975). Produzido por Fausto e com a colaboração de J. Afonso e S. Godinho, conta com recolhas e *arranjos do próprio a partir de *música tradicional e a participação de um coro alentejano, incluindo a conhecida *moda *Menina estás à janela*. Neste fonograma o engajamento no PREC (patente nos textos) conjuga-se com uma ligação à cultura tradicional do Alentejo, que se reflecte através do estilo e repertório musicais. A partir desta altura, desenvolveu uma carreira a solo sem, contudo, ter deixado de colaborar com outros grupos e cantores de *música popular portuguesa (MPP), da música tradicional e mesmo do *pop-rock (Grupo de Cantadores do Redondo, Janita Salomé e Carlos Salomé; Vozes do Sul; Rio Grande; *Ena

Pá 2000, e.o.). Os fonogramas que editou até meados dos anos 80 integram versões e arranjos de canções tradicionais (sobretudo de Pedro Caldeira *Cabral, que participou igualmente enquanto produtor e arranjador nos LP *Não Há Terra Que Resista* — *Contraponto*, 1979, e *Romances*, 1980), juntamente com composições de sua autoria. A partir da segunda metade da mesma década, começou a gravar canções de sua autoria, contando com a participação de produtores e músicos do âmbito da MPP, *jazz, *música ligeira e *música erudita (Júlio *Pereira, J. Salomé, P. C. Cabral, João *Paulo Esteves da Silva, *Opus Ensemble, António Emiliano, e.o.). Em 1990, formou o grupo Lua Extravagante, juntamente com os seus irmãos Carlos e J. Salomé e com Filipa Pais, mais tarde (1995) substituída por Bárbara Lagido. Dois dos seus fonogramas (*Eu Que Me Comovo por tudo e por nada*, 1992; *Canção do Bandido*, 1995) recorrem a um leque diversificado de géneros musicais como tangos, valsas, boleros, mambos, fados e canções de embalar, tendo por base poemas dedicados à cidade de Lisboa, da autoria do escritor António Lobo Antunes. Após o relativo sucesso do grupo Rio Grande, que integrava (1996 e 1997), gravou em 1999 um fonograma com repertório de tradição cubana (*La Habana*) com um conhecido grupo daquele país, *Los Habaneros*. Com o fonograma *As Mais Bonitas*, compilação dos maiores êxitos da sua carreira, editada em 1993, atingiu o disco de platina, no mesmo ano em que *Eu Que Me Comovo por tudo e por nada* (1992) era galardoado com o Prémio José Afonso (1993) e com o Se7e de Ouro para Música Popular (1992). Compôs para três peças de teatro e integrou o elenco de cinco filmes. Nas suas composições procura conciliar tradição e modernidade, o mundo rural (sobretudo o Alentejo) e urbano, conferindo especial primazia ao texto. Com um âmbito vocal reduzido, o seu estilo interpretativo caracteriza-se pelo uso do *rubato* e por uma dicção clara, utilizando frequentemente o contraste entre o prolongamento e o encurtamento de palavras-chave, no meio ou no final dos versos. No prolongamento de sílabas utiliza com regularidade um *vibrato* curto, verificando-se uma tendência para emular técnicas interpretativas características dos géneros que canta (fado, tango, e.o.)

Bibliografia: Correia, Mário (1984) *Música popular portuguesa: Um ponto de partida*. Coimbra: Centelha-Mundo da Canção; Letria, José Jorge (1999/1978) *A canção política em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro; Id. (1981) *A canção como prática social*. Lisboa: Edições Rô.

Discografia: Pereira, Jorge Constante (1975) *Cantigas de Ida e Volta*. ORF-AT [LP]; (1999/1975) *Semear Salsa ao Reguinho*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1999/1977) *Os Malteses*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; Grupo Cantadores do Redondo (1978) *O Cante da Terra*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1999/1979) *Não Há Terra Que Resista* —

Contraponto. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1999/1981) *Romances*. MOV/ORF-AT [CD/LP]; (1992/1983) *Flor de la Mar*. EMI-VC [CD/LP]; (1993/1984) *Leitaria Garrett*. EMI-VC [CD/LP]; AAVV (1986) *100 Anos de Maio*. CGTP-Intersindical [LP]; (1988) *Negro Fado*. EMI-VC; (1990) *Cantigas de Encantar*. EMI-VC; Lua Extravagante (1991) *Lua Extravagante*. EMI-VC; (1992) *Eu Que Me Comovo por tudo e por nada*. EMI-VC; (1993) *As Mais Bonitas*. EMI-VC; (1995) *A Canção do Bandido*. EMI-VC; Rio Grande (1996) *Rio Grande*. EMI-VC; Rio Grande (1997) *Dia de Concerto*. EMI-VC; Septeto Habanero (1999) *La Habana 99*. EMI-VC.

EDUARDO RAPOSO, HUGO SILVA E PEDRO ROXO

VOZ DE CABO VERDE. Grupo musical cabo-verdiano sediado em Portugal durante c. 20 anos (1969-1990). Foi formado em 1965, em Roterdão, na Holanda, pelos músicos migrantes Morgadinho (trompete), Luís Morais (clarinete), Frank Cavaquinho (bateria e *cavaquinho), João da Lomba (viola baixo) e Toy de Bibia (*viola e guitarra eléctrica). *Bana e Djosinha foram os dois cantores ligados ao grupo. Foi reformulado em 1969, em Lisboa, por Bana, passando a actuar diariamente no restaurante e discoteca Monte Cara a partir de 1975. Incluía os músicos Leonel Almeida (voz, percussão), Armando *Tito (viola), Paulino *Vieira (instrumentos de tecla), Joãozinho (viola), Beбето (baixo), Cabanga (bateria), Manuel Tidjena (trompete) e Luís Morais (clarinete). Em 1982, Tito *Paris (baixo e bateria) e Toy *Vieira (instrumentos de tecla) imigraram de *Cabo Verde para Portugal para tocar no grupo. A partir dos anos 60, o agrupamento contribuiu de forma determinante para a solidificação de uma tipologia instrumental de conjunto na música de Cabo Verde, formada por um leque diversificado de instrumentos eléctricos [baixo eléctrico, guitarra eléctrica, instrumentos de tecla, bateria e instrumentos de sopro (trompete e clarinete)], numa época em que as tradições expressivas daquele contexto estavam confinadas ao uso de alguns instrumentos «acústicos» (nomeadamente cordões e, por vezes, o piano). A utilização de novos instrumentos e tecnologias sonoras conduziu, quer a uma mudança na sonoridade que passaria a caracterizar a interpretação do repertório tradicional das *mornas e das *coladeiras, quer a um maior investimento na formulação de *arranjos, amplamente explorados pelos directores musicais L. Morais (na 1.ª fase) e P. Vieira (na 2.ª fase): o primeiro deu ênfase às linhas melódicas dos instrumentos de sopro, tocadas nos *contracantos, revelando uma clara influência da música popular brasileira (MPB); o segundo deu maior relevo ao piano, ao sintetizador e à guitarra eléctrica, conferindo-lhes o papel de instrumentos solistas. As actuações e, sobretudo, as gravações do grupo foram decisivas na divulgação e cristalização de um repertório que, desde os finais

do séc. XIX, subsistia no âmbito de uma tradição oral. Após um período em que os músicos originários das colónias — muito especialmente de Cabo Verde — apenas actuavam ou desenvolviam carreiras em Portugal quando integrados pela política cultural do Estado Novo (sob a tutela do Ministério do Ultramar ou da Emissora Nacional), o grupo Voz de Cabo Verde representa a primeira tentativa de estabelecimento de um domínio autónomo de expressão musical no âmbito de redes migrantes no espaço urbano de Lisboa. Este período, que se iniciou nos anos de instauração da democracia em Portugal e da independência dos PALOP e se prolongou até ao final do séc. XX, foi marcado pela abertura de restaurantes, discotecas e salões de dança na capital, que passaram a depender da iniciativa de membros das comunidades, onde grupos residentes tocavam, acima de tudo, para um público compatriota ou formado por migrantes africanos, mas igualmente para portugueses que viveram em África e regressaram no processo de descolonização, ou para pessoas interessadas nas expressões musicais dos diferentes contextos. Foi através da Voz de Cabo Verde que músicos como A. Tito, P. Vieira, T. Vieira, T. Paris ou *Vaiss) imigraram para Portugal, ganhando experiência para se lançarem nas suas próprias carreiras e agrupamentos. Ao longo de 20 anos, as interpretações que o grupo desenvolveu do repertório da música popular de

Cabo Verde, da MPB e latino-americana (bastante apreciadas em Cabo Verde e nos contextos da diáspora) constituíram para os cabo-verdianos um importante elo de ligação ao país de origem. Este vínculo à nacionalidade no contexto da diáspora foi igualmente marcado, nos primeiros anos de independência do país, pela interpretação de repertório com um cariz declaradamente nacionalista, especialmente canções da música popular cubana e de exaltação a figuras políticas como Amílcar Cabral. De um modo geral, as actuações do grupo no Monte Cara, aliadas à degustação da gastronomia do país e à partilha do crioulo, constituíam momentos significativos de enenação ou reconstituição do ambiente cultural de Cabo Verde.

Discografia: Bana e Voz de Cabo Verde (s.d.) *Bana e Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *Bonita: Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *Dançando com... Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *Independência: Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *La Colosa: Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *Meche: Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *Naufrágio: Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [single]; (s.d.) *Regresso de Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *Resposta de Segredo Co Mar: Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; (s.d.) *Viva Liberdade: Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP]; Voz de Cabo Verde e Luís Morais (s.d.) *Ternura — Luis Morais: Voz de Cabo Verde*. Edições Voz de Cabo Verde [LP].

RUI CIDRA

W, X, Y, Z

WORLD MUSIC. Termo que representa uma categoria de mercado criada em Londres, em 1987, por representantes de companhias fonográficas independentes, promotores de concertos, programadores de rádio e de televisão, como tentativa de promover músicas com origens em várias zonas do mundo (Feld 1994). O termo passou a classificar e a agilizar a mercantilização de géneros e estilos musicais muito diversos, maioritariamente oriundos de países com um estatuto periférico na *indústria fonográfica internacional (centrada desde o início do séc. xx na Europa e América do Norte), desde práticas híbridas em que confluem características estilísticas associadas ao local e ao global, à «tradição» e à «modernidade», até àquelas documentadas através de recolha etnográfica. A criação da categoria gerou internacionalmente editoras especializadas, instituições, tabelas de vendas, prémios e eventos, que contribuíram para a promoção de intérpretes e para a atracção de públicos. Na década de 90, vários géneros e estilos musicais desenvolvidos em Portugal foram comercializados no exterior sob a etiqueta da *world music*, com especial destaque para o *fado, a *morna, a *coladeira e o *semba e agrupamentos e intérpretes como *Madredeus, Dulce *Pontes, António *Chainho ou Waldemar *Bastos, e.o. No final do século, o impacto da globalização e da indústria internacional da música, a par da exploração de géneros e estilos musicais com forte conotação local por parte de músicos integram crescentemente o país nos circuitos estabelecidos da *world music*, identificada, em alguns contextos, com o espaço da lusofonia. Ver também: Migração, Música e, 5. O reforço do transnacionalismo, a *world music* e as diferentes genealogias da «lusofonia» (1990-2000). **Bibliografia:** Feld, Steven (1994) «From Schizophonia to Schismogenesis: On the discourses and commodification practices of “world music” and “world beat”», in Charles Keil e Steven Feld (1994) *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: Chicago University Press.

RUI CIDRA E SALWA EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO

XUTOS & PONTAPÉS. Grupo musical formado por José Pedro Reis «Zé Pedro» (guitarra eléctrica), Carlos Ferreira «Kalú» (bateria), António Santos «Tim» (baixo eléctrico), João Cabelreira (guitarra eléctrica) e Carlos Nascimento «Gui»

(saxofone e instrumentos de tecla). Constituiu, no final do século, uma das principais referências do *rock* em Portugal, pela sua longevidade e pelo impacto público da sua actividade. Formado em 1978, o grupo original integrava, além dos três primeiros músicos referidos, José Leonel «Zé Leonel» (voz) que saiu em 1981. Inicialmente marcado pelo movimento **punk*, que tornava a prática musical acessível a todos quanto o desejavam, o grupo protagonizou, juntamente com os **UHF*, **Aqui D’el Rock*, e.o., o movimento que viria a ser designado «**rock português*». Pouco tempo antes de gravar os primeiros fonogramas, o grupo sofreu alterações na sua formação: «Tim», com a saída de «Zé Leonel», assumiu também o papel de vocalista; e Francis Nunes passou a integrar o grupo (guitarra eléctrica, até 1983). Os primeiros fonogramas (1981, 1982a e 1982b) foram produzidos por António *Sérgio (autor e locutor de programas de rádio na altura a colaborar nas editoras Nova e Rotação), agente importante na divulgação dos estilos emergentes do *rock*, e cuja opinião era significativa para os músicos dos Xutos & Pontapés. O repertório deste período foi determinante para a definição do estilo musical. Aproveitando todas as oportunidades para se apresentarem em concertos, o grupo tocou um pouco por todo o país, destacando-se, no entanto, as actuações que tiveram lugar no **Rock Rendez-Vous* (desde Jul. 1981), ultrapassando as limitações que as rádios impunham à transmissão das suas canções, essencialmente devido ao conteúdo semântico das letras (em particular o *single Sémen*). O sucesso e impacto público dos concertos tornaram os Xutos & Pontapés num «grupo de culto» urbano. Em meados da década de 80, o grupo encontrou a sua formação definitiva com a entrada de Cabelreira (em 1983, anteriormente membro dos grupos THC e Vodka Laranja), e «Gui» (em 1984, inicialmente enquanto músico convidado, que já havia integrado os grupos Casino Twist e Vodka Laranja). As dificuldades que sentiram na edição de fonogramas foram contornadas pelo recurso a editoras independentes, primeiro a **Fundação Atlântica* (1984a) e mais tarde a *Dansa do Som* (1984b, 1985, 1986). Por esta altura, e graças à acção de Vítor Silva (gestor de carreira) e da empresa Malucos da Pátria, o



Xutos & Pontapés. Rock Rendez Vous, Lisboa, 1984. Fotografia cedida por Mário Guia.

grupo passou a efectuar digressões nacionais e ibéricas de consideráveis dimensões no que diz respeito à montagem técnica do espectáculo, extensão da digressão e impacte público. A vitalidade das apresentações ao vivo e a aceitação por parte do público foram determinantes para a assinatura de um contrato com a editora *Polygram, em 1986 (ano em que aquela editora procurava reforçar o catálogo de grupos de *rock* portugueses), ultrapassando a resistência das editoras multinacionais à imagem de violência e subversão. O sucesso público do fonograma *Circo de Feras* (1987) decorreu em grande medida da estratégia que articulava a realização de concertos, a publicação intensiva de artigos e entrevistas em jornais nacionais e locais e a intensa difusão nas rádios locais. A edição em cassette-*single* da canção *A casinha* (1987), original do filme português *O Leão da Estrela*, de 1947, interpretada por *Milu, foi determinante para a consolidação da popularidade do grupo, tornando-se o grupo *rock* mais difundido no meio musical português. No fim do século, esta canção constituiu-se como a referência central para o público mais jovem, que tem nela a sua mais antiga memória do grupo. O papel de Carlos Maria *Trindade, Paulo Junqueiro e Ramón Galarza, enquanto produtores dos diferentes fonogramas lançados naquele período, foi essencial para uma sonoridade mais cuidada e elaborada, demonstrando uma preocupação com a parte melódica e a interpretação vocal. A partir de 1987, o grupo passou a contar com os mesmos meios técnicos ao longo de toda a digressão, com o mesmo técnico de som (Carlos Vales «Cajó») que foi determinante para a configuração da sonoridade do grupo. Este período culminou na edição de um LP tri-

plo, *Ao vivo* (1988), que implicou um grande investimento financeiro. Na altura foi o primeiro fonograma gravado ao vivo de um grupo português. O grupo, que antes estava confinado aos públicos urbanos que o utilizavam como estratégia de distinção, tornou-se transgeracional, de dimensão nacional, distanciando-se definitivamente da imagem marginal e alternativa. No entanto, a intensa exposição a que o grupo foi sujeito durante cerca de quatro anos, as dificuldades na gestão da sua carreira e a posição do jornalismo musical trouxe alguma instabilidade ao longo dos primeiros anos da década de 90, situação compensada pela constituição de estruturas que passaram a gravitar em torno do grupo:

uma empresa de agenciamento (Xutos & Pontapés, Produções Musicais, Lda.) (1988), coordenada por Marta Ferreira (elemento essencial, daí em diante, na gestão da carreira do grupo); um clube de *rock*, Johnny Guitar (1990), a única sala em Lisboa que se destinava à apresentação de concertos; uma editora, El Tatu (1991) e uma agência de espectáculos, Mais Música (1996), que representou outros grupos portugueses. Paralelamente os seus elementos desenvolveram outras actividades: «Tim» como músico, produtor fonográfico, editor e representante português do festival internacional Printemps de Bourges; «Zé» Pedro, enquanto divulgador de *rock* em programas de rádio e de televisão; «Kalú» como produtor musical e proprietário da discoteca e sala de espectáculos Hard Club (Vila Nova de Gaia). A intensa actividade do grupo contribuiu para a constituição de diversas empresas que passaram a dedicar-se a várias funções inerentes à realização de espectáculos. Apesar do carácter marcante da acção do grupo no mercado nacional de fonogramas e espectáculos, a pouca influência a nível internacional das editoras multinacionais sediadas em Portugal e a utilização exclusiva da língua portuguesa limitaram a sua divulgação no vasto mercado do *rock* internacional, o que os confinou aos países lusófonos, a Espanha, ao contexto da emigração portuguesa e à participação em festivais europeus. O concerto de aniversário da RDP-Antena 3 (1996), a sua posterior edição em disco, a participação na composição de músicas para os filmes de Joaquim Leitão (*Tentação*, 1997, e *Inferno*, 1999) correspondem a uma nova etapa na vida do grupo, marcada pela celebração da sua biografia, e a sua institucionalização, culminando

com a comemoração do seu vigésimo aniversário em espectáculo no Pavilhão Atlântico e na edição de um disco de homenagem no qual participaram 20 grupos e músicos portugueses (*GNR, *Da Weasel, *Censurados, Rui *Velo, *Rádio Macau, *Sétima Legião, Jorge *Palma e Flak, Paulo *Gonzo, *Quinta do Bill, *Sitiados, *Mão Morta, *Clã, Ex-Votos, grupo do vocalista «Zé Leonel», *Cool Hipnoise, *Boss AC/Sam, e.o.). Apesar da longevidade da carreira dos Xutos & Pontapés, poucas foram as alterações em termos estéticos (grupo *rock'n'roll* de características anglo-americanas, tendo por referência central, por associação simbólica e estética, o grupo Rolling Stones). O seu vasto repertório é constituído por mais de uma centena de canções, todas elas abordando essencialmente temáticas urbanas, de reflexão social, ou emocionais, a maioria da autoria de «Tim» e Zé Pedro, ao passo que a música é normalmente da responsabilidade de todo o grupo, num processo cumulativo. Canções como *Sémen*, *Mãe*, *Tu aí*, *Barcos gregos*, *Remar remar* ou *Avé Maria* constituem referências centrais na primeira fase do grupo, marcada pelos estilos musicais do movimento *punk*, e em que as letras apresentam um discurso crítico da vida nas cidades. Já canções como *Para ti*, *Maria*, *Manhã submersa* ou *Para sempre* reflectem uma outra preocupação com o formato da canção e um novo campo temático dos textos assente em narrativas românticas. As letras das suas canções, que aliam imagens cuidadosamente elaboradas a uma linguagem corrente, permitem a construção de narrativas e personagens de grande riqueza descritiva, juntam referências de uma biografia imaginada e um universo de metáforas coerente que se constituem num código de comunicação com o público, muitas vezes reforçando o carácter alegre e festivo ou intimista das mesmas. Sem pretensões, o desenvolvimento das ideias literárias e musicais, surge imediato o que reforça a facilidade de memorização das canções, que normal e rapidamente se constituem como sucessos, o que é observável em todos os espectáculos, nos quais o público se apresenta muito participativo. As canções dos Xutos & Pontapés apresentam uma estrutura constituída por um interlúdio instrumental, versículo, pré-refrão e refrão que se repetem geralmente três vezes, sendo introduzida uma secção instrumental solística antes da terceira repetição. A secção vocal apresenta características melódicas

contrastantes, sendo o refrão executado num âmbito melódico mais reduzido, suportado por um maior movimento harmónico por parte do acompanhamento instrumental. Destacam-se no estilo performativo do grupo a interpretação de João Cabeleira (guitarra eléctrica), na utilização de ornamentação (*apogiaturas* e trilos executados lentamente), através de técnicas de *bending* (puxar longitudinalmente a corda) ou utilizando o *tremolo bar*, de modo a alterar a altura da nota, criando efeito de *portamento* entre as notas executadas em momentos de dissonância resolvidos posteriormente. A linguagem harmónica é essencialmente diatónica, inerente aos estilos do **pop-rock* (como o *punk* e o *hard-rock*) e do *blues*. O próprio processo de gravação reflecte uma preocupação em preservar a espontaneidade e a autenticidade da performance, com a captação simultânea de todos os instrumentos em estúdio. Central para a definição da identidade do grupo, a preocupação com a sua representação visual, nomeadamente nas fotografias promocionais (onde procuram transmitir uma imagem consentânea com a biografia dos músicos e com o repertório), no símbolo «X» que identifica o grupo (desenhado por Marco Santos) e na indumentária composta por elementos facilmente identificáveis dos quais destaca o lenço vermelho e os braços cruzados em forma de X.

Discografia: (1981) *Sémen*. Rotação-ER [single]; (1982) 1978-1982. Rotação-ER [LP]; (1982) *Toca e Foge*. Rotação-ER [single]; (1985) *Cerco*. Dansa do Som [LP]; (1987) 7.º Single. POLY [single]; (1987) *Circo de Feras*. POLY [LP]; (1988) 88. POLY; (1988) *Para Ti Maria*. POLY [single]; (1988) *Xutos & Pontapés: Ao vivo*. POLY [LP]; (1989) *Se Me Amas / Submissão*. POLY [single]; (1997) 1978-1982. Rotação-ER; (1997) *Acústico*. EMI-VC; (1990) *Gritos Mudos*. POLY; (1992) *Circo de Feras*. POLY; (1992) *Dizer não de vez*. POLY; (1993) *Direito ao Deserto*. POLY; (1995) *Ao vivo na Antena 3*. POLY; (1997) *Dados Viciados*. EMI-VC; (1998) *Tentação*. EMI-VC; (1998) *Vida Malhada: O Melhor dos Xutos & Pontapés (1986-1996)*. POLY; (2000) 1.º de Agosto no Rock Rendez Vous TAT [gravações de 1986]. **Filmografia:** Marta Ferreira (prod.) (2007) *Ai a **** da Minha Vida*. RTP (3 DVD).

PEDRO FÉLIX

YÉ-YÉ. VER POP-ROCK

ZACLITRAQUES. *Instrumental musical tradicional semelhante à *matraca. Consiste numa tábuca com várias fileiras de martelos de madeira que percutem a própria tábuca, movimentada de forma a que todos os martelos a percutam simultaneamente.



Zaclittraques. Viana do Castelo, 1998. Fotografia de Carla Raposeira. Arquivo do INET-MD.

te. Foi documentado em Afife e Montedor (distrito de Viana do Castelo) nas celebrações do *Carnaval e da Semana Santa.

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

SÓNIA SILVA

ZÉ DA LATA (José Martins Pereira) (n. Nossa Senhora do Pilar, ilha Terceira, Açores, 6 Jan. 1898; m. Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores, 10 Fev. 1965). Cantor e poeta. Referência central da *música tradicional açoriana, contribuiu para a preservação da tradição oral terceirense. Nasceu num ambiente familiar de intérpretes de música tradicional açoriana, com destaque para a mãe (Maria Augusta Ribeiro) e o tio (Luís da Bárbara), com os quais desenvolveu o gosto pela música e o seu conhecimento de letras e repertórios. Aprendeu a tocar *viola com c. 10 anos — possivelmente com outra figura da música tradicional local, o Tio Malhinhos — e com 15 anos actuava em *bailões e *ranchos folclóricos locais. Em 1952, foi documentado nas gravações de música tradicional açoriana realizadas por Artur *Santos, que com ele muito se impressionou (Cruz 2001: 94). Participou, entre Out. e Dez. 1963, no projecto de recolha de *instrumentos musicais portugueses, conduzido por Ernesto Veiga de *Oliveira e Benjamim Pereira. Actuou em todas as ilhas do arquipélago, e também nos Estados Unidos da América (na década de 40) — em Newman, Sacramento, São Francisco, e outras cidades da Califórnia. Um dos seus principais contributos para o património expressivo terceirense foi a preservação de expressões populares locais nas suas letras — como é o célebre caso da canção *O Sol pré-guntou à Lua*. Contudo, acrescentou aos temas tradicionais interpretados uma qualidade criativa e imprevisível. Foi alvo de variadas homenagens póstumas: nos versos de Vitorino Nemésio (seu aluno de viola e amigo pessoal); por Carlos Alberto *Moniz no *Festival RTP da Canção em 1986 (onde musicou e cantou o poema de Álvaro de Oliveira *Canção para José da Lata*); pela Junta de Freguesia de Terra Chã, que promoveu de 3 a 6 Jan. 1987 um baile com melodias suas.

Obra musical: *Bravos*; *Bravos*; *Cantigas da Chacota*; *Cantigas da Chacota (Charambão)*; *Chamarrita*; *Eu Cá Sei*; *Favorita*; *O Sol*; *O Sol II*; *Praia*; *Reis*; *Sapateia*; *Velhas*.

Bibliografia: Costa, Miguel Rosa (2004) «José Martins Pereira: O “José da Lata” 1898-1965». Direcção Regional da Cultura [texto incluído no *booklet* do CD *José da Lata: O Pastor do Verbo*]; Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Diss. de mestrado, FCSH-UNL.

Discografia: Santos, Artur (1956) *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Antologia Sonora: Ilha Terceira Vols. 8, 9, 11, 13, 14 e 15*. JAH; Santos, Artur (1957) *Música Popular da Ilha Terceira n.º 1 e 2*. Sep. da Anto-

logia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores. JAH; Braga, Armando (2004) *José da Lata: O Pastor do Verbo*. Direcção Regional da Cultura.

ANA MOURÃO E CRISTINA BRITO DA CRUZ

ZECA DO ROCK (José das Dores) (n. Lisboa, 28 Dez. 1943). Compositor e intérprete (voz e guitarra eléctrica). Foi um dos primeiros intérpretes portugueses de *rock'n'roll*. Estudou *viola com Fernando *Alvim. Em 1959 actuou no programa radiofónico *Bom Dia*, de José de Oliveira Cosme (Rádio Renascença), na rubrica «Caloiros da canção». O interesse do público facilitou a gravação do EP *O Sansão Foi Enganado* (1961), constituído por quatro *canções, duas de sua autoria (*Nazaré Rock* e *Dezassete*) e outras duas de autoria de Manuel Viegas (*Menina* e *O Sansão foi enganado*). O EP constituiu uma das primeiras edições fonográficas em língua portuguesa de canções com traços estilísticos do *rock'n'roll*. Importante para a sua conotação com o *rock'n'roll* foi o uso da interjeição «yeah» na canção *O Sansão foi enganado*. Em 1963 participou no filme de Henrique de Campos Pão, *Amor e Totobola*, e na respectiva banda sonora [VER Música e Cinema], com a canção *Twist para dois*, da autoria de Aníbal Nazaré e Hélder Martins. Posteriormente gravou em fita magnética (nos estúdios da Rádio Renascença) diversas canções, que foram difundidas na Rádio Renascença, no Rádio Clube Português e no âmbito dos Emissores Associados de Lisboa [VER Rádio]. A sua carreira a título individual (1957-1965) foi interrompida pelo serviço militar obrigatório, em parte cumprido na Guiné-Bissau (1966-1968), onde, enquanto oficial responsável pelas actividades recreati-



Capa do EP *Menina / Sansão Foi Enganado / Nazaré Rock / Dezassete* de Zeca do Rock. 1961. Alvorada-Rádio Triunfo. Fotografia cedida por Movieplay.

vas para militares, formou um grupo com canções originais (as quais incluíam estilos associados ao *rock'n'roll*), para actuações junto das unidades aquarteladas no território. Por ter sido um opositor ao regime do Estado Novo, pelo conteúdo das suas letras e por constituir uma referência para a população adolescente, algumas das suas canções foram proibidas por estações de rádio. As suas canções, interpretadas num registo predominantemente grave, são enformadas por estilos do *rock'n'roll* que emergiram nas décadas de 50 e 60 (*yé-yé*, *twist*, e.o.), popularizados por artistas como Elvis Presley, Chuck Berry, Roy Orbison, Cliff Richard, e.o., que o próprio aponta como influência [VER *Pop-rock*]. Em 1982 foi convidado a participar no programa da RTP2 *Ruínas da Casa*, apresentado pelo jornalista António Duarte. Em 1987 fixou-se no Brasil, onde foi professor de inglês e tradutor, tendo publicado vários artigos, ensaios, contos e poemas em diversos jornais e revistas. Continuou a compor e a cantar em festas particulares e em clubes, apresentando repertório associado ao *rock*. Algumas das suas canções foram adaptadas por Sérgio Borges e pelo *Conjunto João Paulo (1970).

Discografia: Zeca do Rock e o Conjunto de Manuel Viegas (1961) *Sansão Foi Enganado*. ALV-RT [single]; Maria Helena e Zeca do Rock (1962) *Pão, Amor e... Tómbola!* PARL-VC [EP].

ANA FILIPA CARVALHO

ZEL, Carlos (António Carlos Pereira Frazão) (n. Parede, 29 Set. 1950; m. Cascais, 14 Fev. 2002). Cantor. Começou a cantar *fado aos 16 anos, dando continuidade a uma tradição familiar (o seu pai era cantor amador e o seu irmão, Alcino *Frazão, foi guitarrista). Foi um dos mais proeminentes intérpretes masculinos do último quartel do século, desenvolvendo um estilo pessoal inspirado nas interpretações de Alfredo *Marceneiro, Manuel de *Almeida e João *Ferreira-Rosa. A partir do final da década de 60, começou a actuar em casas de «fado amador» na zona de Cascais (Galito, Estribo Clube, Búzio, Arreda, Cartola, Tabuinhas), gravou o seu primeiro fonograma (*Fados por Carlos Zel*, 1967) e apresentou-se pela primeira vez no RCP (*Os Companheiros da Alegria*, 1968). Seguidamente actuou em casas de fado em Lisboa (Taverna d'El Rei, 1968; Páteo das Cantigas, 1978; Taverna do Emбуçado, Clube de Fado), em casinos (Póvoa de Varzim, Espinho e Estoril — onde actuou e foi responsável pelas *Quartas de Fado* entre 2000 e a sua morte, e.o.) e apresentou espectáculos individuais. Entre 1984 e 1988 dirigiu a casa de fados O Ardinita (posteriormente designado Fado Menor). Paralelamente à sua carreira como fadista, desenvolveu carreira como actor ou atracção no *teatro de revista, no teatro musi-



Carlos Zel no espectáculo *Raízes Rurais, Paixões Urbanas*. Teatro Nacional de São João, Porto, Mai. 1997. Fotografia de João Tuma.

cal e numa telenovela (*Aldeia da roupa suja*, TV, 1978; *A Severa*, TMM, 1990; *Cinzas*, RTP, 1992; *Ai quem me acode*, TABC, 1994). Nos anos 90 participou nos espectáculos colectivos Fados (*Centro Cultural de Belém e Marselha, 1994) e *Raízes e Paixões* (*Teatro Nacional de São João e Cité de la Musique, Paris, 1997) e desenvolveu a sua carreira internacional, actuando em países como: Alemanha (1999), Argentina, Áustria (1998), Brasil, Canadá, Espanha (1992), EUA (1998), França (1995, 1996, 1997 e 1998), Grécia (1997), Holanda, Itália (2000), Reino Unido (1994, 1995 e 1998) e Senegal (1993). Recebeu o Prémio Prestígio (1993), o Prémio José Neves de Sousa (1997) e o Prémio Consagração (2000) — todos atribuídos pela Casa da Imprensa —, a Medalha de Mérito da Cruz Vermelha Portuguesa e a Medalha da Câmara Municipal de Cascais. O seu estilo interpretativo é caracterizado pela utilização de técnicas expressivas como a suspensão associada a melismas, mudanças de dinâmica e de timbre, técnicas que, conjugadas com uma «divisão» cuidada do texto, contribuem para realçar os sentidos das letras.

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

Discografia: (1968) *Fados por Carlos Zel*. RCA-Victor [EP]; (1975) *Saudades dessa Lisboa / Preço da Liberdade*. BASF [single duplo]; (1977) *É fado*. Roda [LP]; (1978) *Lusitano Vagabundo*. IMA [LP]; (1982) *Cantigamente*. VAD [LP]; (1983) *Carlos Zel*. VAD [LP]; (1986)

À volta do Fado. SCH [LP]; (1993) *Fados.* BMG; (1996) *Minha Primeira Cantiga.* EMI-VC; (2000) *Com Tradição.* MOV.

JOÃO SILVA

ZÉS-PEREIRAS. Grupos musicais constituídos por um número variável (geralmente de três a 20 homens) de tocadores de *gaitas-de-foles, *bombos e *caixas. Apresentam uma indumentária composta por calças e camisa brancas, faixa à cintura, boné branco ou carapuço vermelho e, por vezes, um colete de fazenda colorida. A designação adoptada para estes grupos é de origem incerta, no entanto, constata-se que o diminutivo do nome próprio José e o apelido Pereira são muito frequentes no Noroeste de Portugal. A existência de zés-pereiras parece estar registada já no séc. xv em documentos referentes às celebrações do dia do Corpo de Deus, as festas do Corpus Christi, celebração que integrava a mais importante procissão do ano que se realizava em todas as cidades portuguesas com alguma dimensão (Oliveira 2000). A estas encontravam-se associados os gigantones e cabeçudos, os mesmos que hoje se encontram associados aos zés-pereiras em muitas *festas e romarias sobretudo no Noroeste de Portugal (região do Minho). Cabeçudos e gigantones, dançando com passos para a frente e para trás e rodando sobre si próprios, desfilam frequentemente em conjunto com os zés-pereiras. Na região do Minho e noutras regiões do Norte de Portugal outras designações são dadas a grupos com formação semelhante: «gaiteiros» em

Trás-os-Montes, ou «grupos de bombos» no Minho e no Douro Litoral. Os grupos de zés-pereiras são ainda hoje procurados e pagos para a animação das festividades locais desfilando pelas ruas ao longo do dia, e desde cedo pela manhã seguidos por ruidosos grupos de crianças, relembram o início das celebrações. Serviram também para acompanhar o compasso pascal, no domingo de Páscoa, no seu percurso pelas localidades. Os encontros de zés-pereiras na romaria da Senhora da Agonia em Viana do Castelo reúne muitas dezenas de executantes de vários grupos da região do Minho, resultando num impressionante efeito devido ao elevado nível de intensidade sonora obtido pela performance simultânea de muitos bombos e caixas. Os zés-pereiras utilizam ritmos padronizados e executam um repertório composto por melodias convencionadas como tradicionais, bem como por melodias do repertório dos sucessos comerciais da *música ligeira e da *música popular em Portugal.

Bibliografia: Oliveira, Ernesto Veiga de (2000/1966) *Instrumentos musicais populares portugueses.* Lisboa: FCG-MNE/FCG; Id. (1984) *Festividades cíclicas em Portugal.* Lisboa: Dom Quixote.

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

ZÍNGARO, Carlos (Carlos Alberto Corujo de Magalhães Alves) (n. Lisboa, 15 Dez. 1948). Violinista e compositor. É um dos músicos portugueses mais celebrados no estrangeiro, nos circuitos da *música improvisada, sendo no final do século uma referência para o violino no

âmbito dessa prática musical. Iniciou a sua aprendizagem na *Fundação Musical dos Amigos das Crianças entre 1953 e 1958, ano em que acompanhou a saída do seu professor de violino (Jaime Silva), com quem continuou a ter lições particulares até c. 1960. Por forma a oficializar esta aprendizagem inscreveu-se na *Academia de Amadores de Música, realizando exames no *Conservatório Nacional (CN), onde veio a ingressar no curso de Violino (1960-1965). Estudou órgão (1967-1968) com *Sibertin-Blanc. Durante os anos 60, foi membro da Orquestra de Câmara da Universidade de Lisboa. Frequentou, no início da década de 80, o curso de Ciências Musicais da *Universidade Nova de Lisboa, tendo tido aulas com Jorge *Peixinho. No CN, ainda frequentou um episódico curso de Música



Grupo de Zés-Pereiras de Fragoso (Barcelos) na Romaria de Nossa Senhora d'Agonia. Viana do Castelo, 1998. Fotografia de Salwa Castelo-Branco. Arquivo do INET-MD.

Electroacústica, em meados da década de 70, orientado por Filipe *Pires, que as limitações tecnológicas da instituição impediram de prosseguir. As características formais rígidas do ensino do violino e as exigências técnicas daquele instrumento conduziram a uma forte resistência da sua parte e ao abandono do estudo académico do violino. Por outro lado, o contacto com a música de Jorge Peixinho e de John Cage, a audição do *rock* internacional (Yard Birds, Rolling Stones, Frank Zappa, e.o.) e o afastamento da prática do violino ditado pelo serviço militar em África (1969-1973) marcaram uma significativa abertura a diferentes domínios musicais, bem como um interesse momentâneo pela guitarra eléctrica, pelo contrabaixo e pela *música electroacústica. Este momento biográfico concretizou-se, no fim da década de 60, na participação (em alguns dos casos introduzindo o violino) numa série de grupos *rock* (Chinchilas, Heavy Band, p.ex.), destacando-se, em 1967, a formação do grupo musical *Plexus. Com este grupo, além de participar na gravação do fonograma homónimo do *Quarteto 1111, gravou um *single* para a RCA-Victor (c. 1968-1970) por intermédio de José *Cid. Depois da interrupção da sua actividade musical devida ao serviço militar, procurou, no âmbito do grupo Plexus, aprofundar o seu interesse pela música electroacústica, pela «*chance music*» e pelo «*free-jazz*», o que acarretou a cisão do grupo c. 1977 e a cessação da sua actividade em 1980, altura que coincidiu com o início da colaboração de Zíngaro com intérpretes estrangeiros. Aquando da apresentação no Porto do espectáculo *Missa Leiga* com os Heavy Band, conheceu Jorge Lima *Barreto, passando a integrar uma tertúlia por ele dinamizada, na qual participavam ainda António Pinho *Vargas, José *Nogueira, e.o. A partir desta tertúlia, animados por associações congêneres estrangeiras e por um desejo de dinamização do reduzido meio artístico (plástico e musical), foi formada, em 1974, a Associação de Conceptual-Jazz que reunia informalmente os grupos Plexus e Anarband, e.o. Esta associação realizou conferências e concertos em Algés no teatro Primeiro Acto. A década de 70 ficou marcada pela sua participação, como violinista convidado, em diversos fonogramas de Sérgio *Godinho, Janita *Salomé, Júlio *Pereira, e.o., destacando-se no entanto a sua participação mais intensa na *Banda do Casaco. No final da década de 70, a dissolução do grupo Plexus, o afastamento da Banda do Casaco e a inexistência de espaços e eventos performativos levaram-no a distanciar-se do meio musical português, aproveitando o surgimento de solicitações internacionais, o que veio a direccionar exclusivamente a sua carreira para a música



Carlos Zingaro. Ago. 1987. Fotografia de António Pedro Ferreira. Arquivo do Expresso.

improvisada. O primeiro contacto com intérpretes internacionais verificou-se ainda através do grupo Plexus, com o qual o saxofonista Daunik Lazro colaborou. Na sequência de *workshops* que frequentou no estrangeiro (1975-1979), integrou-se no meio da música improvisada e, em 1978, regressando do I Instrumental Theatre Meeting na Wrocław Technical University (Polónia), no qual tinha sido convidado a participar, passou por Londres, onde contactou com o London Musicians Collective, encetando contactos com Derek Bailey, Evan Parker, e.o. Este processo de integração foi reforçado, um ano mais tarde, com o convite da Creative Music Foundation em Woodstock (Nova Iorque) para participar em encontros, aulas e apresentações com Anthony Braxton, Tom Cora e Richard Teitelbaum, e.o. Mais tarde, além dos músicos já referidos, veio a colaborar com músicos centrais naquele domínio (Kent Carter, Joelle Léandre, Fred Frith, Peter Kowald, Steve Lacy, Christian Marclay, ou no grupo Cyberband, e.o.), apresentando-se numa série de festivais (Chateaufallon, Musique Hâlle em França, Musiques Actuelles no Canadá, The Relative Violin na Alemanha, Roulette nos EUA, e.o.), cujas colaborações estão registadas em fonogramas. Ao longo da década de 90, tem sido responsável por *workshops* no domínio da música, improvisação e expressão corporal. Em Portugal, a sua actividade tem-se centrado essencialmente na composição de bandas sonoras para teatro, *dança e *cinema, áreas nas quais tem mantido colaborações desde 1975, ano em que completou os estudos em Cenografia na Escola Superior de Teatro de Lisboa, da qual

veio a integrar o conselho directivo. Entre 1974 e 1980 foi director musical do grupo de teatro Cómicos, tendo sido o autor de grande parte das bandas sonoras. Em 1981, recebeu o Prémio da Crítica Portuguesa para a melhor banda sonora em teatro. Neste âmbito, desenhou cenários e guarda-roupa para várias produções. Paralelamente tem desenvolvido alguma actividade enquanto artista plástico, nomeadamente com a fundação da galeria Cómicos, onde expôs os seus trabalhos (*cartoons*, ilustração, desenho, escultura e pintura). Ilustrações da sua autoria estão publicadas em diversos periódicos (*Portugal Hoje*, *Europeu*, *Revista das Artes*, **Se7e*, *Pão com Manteiga*, e.o.). Na sua prática musical verifica-se um esforço em libertar-se de estruturas tipificadas em domínios e estilos musicais, focalizando a sua atenção no som e no próprio acto de experimentar. Utiliza ferramentas digitais em tempo real com o violino, alterando-lhe as características acústicas, amplificando-o, produzindo eventos sonoros aleatórios ou controlados dentro de certos parâmetros previamente estabelecidos (timbre, duplicação, harmonização, e.o.). Estes meios funcionam como extensões das técnicas interpretativas e dos recursos sónicos do instrumento. Por via destes dispositivos, Zingaro cria música com carácter imprevisível, *événementiel*, de ruptura com as expectativas do receptor. A sua própria produção de bandas sonoras está marcada por esse esforço de fuga à ilustração. Contudo, reconhece a importância da sua experiência em diferentes domínios musicais (*música popular portuguesa, *rock*, *jazz, *música erudita) na formação do seu perfil como músico, nomeadamente no alargamento do seu vocabulário musical e na forma como interage com outros músicos. A sua biografia e prática musical, muitas vezes nos interstícios de domínios estruturados pelas indústrias da música, afastam-no do contexto português, profundamente adverso a este tipo de posições estéticas (a nível institucional e das editoras fonográficas), situação atestada pela dimensão da sua actividade no estrangeiro (c. 30 concertos anualmente e mais de 30 fonogramas editados) em contraste com a sua esparsa actividade no país.

Obra musical: *Cinema:* *Antes do Adeus* (1977) (Rogério Ceitil); *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1980) (António de Macedo); *Do Outro Lado do Espelho — «Atlântida»* (1985) (Daniel del Negro); *O Bobo* (1987) (José Alvaro Morais); *O rei no exílio* (1992) (Bruno de Almeida); *Paraíso Perdido* (1995) (Alberto Seixas Santos); *A Caixa Negra* (2000) (Nuno Amorim); *Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades* (2000) (Rui Simões); *Cacilheiros* (2000) (Pedro Sedas Nunes).

Discografia: Zingaro, Carlos; Carter, Kent (1978) *La Contra Basse. Le Chant du monde* [LP]; Lazro, Daunik (1999/1983) *Sweet Zee*. Hat Art [CD/LP]; Zingaro, Carlos (1989) *Carlos Zingaro Solo: Avril 1989 Monastère*

des Jerónimos Lisbonne. ADDA/In Situ; Léandre, Joël; Zingaro, Carlos (1990) *Écritures*. In Situ; Joëlle Léandre's Canvas Trio (1992) *L'Histoire de Mme. Tasco*. Hat Art; Un Drame Musical Instantané (1992) *Operation Blow Up 2*. GRRR; Zingaro, Carlos; Barreto, Jorge Lima (1992) *Kits*. NUM; Lazro, Daunik; Bolcato, Jean; Papadimitriou, Sakis; Zingaro, Carlos (1993) *Periferia*. In Situ; (1993) *Musiques de Scène*. ANA; Zingaro, Carlos; Teitelbaum, Richard (1993) *The Sea Between*. Victo Records; Teitelbaum, Richard (1994) *Cyberband*. Moers Music; Teitelbaum, Richard (1994) *Golem*. Tzadik; Lazro, Daunik; Zingaro, Carlos (1995) *Hauts Plateaux*. Potlatch; Pifarely, Dominique; Zingaro, Carlos (1996) *Pifarely/Zingaro*. In Situ [CD 1 incluído na caixa de 3 CD intitulada *ICIS*]; Zingaro, Carlos; Lee, Peggy (1996) *Western Front, Vancouver 1996*. HatOLOGY; Zingaro, Carlos (1997) *Release from Tension*. AudEo; Burgener, Hans; Teitelbaum, Richard; Müller, Günter; Zingaro, Carlos (1998) *>11>WaysTo>Proceed*. For 4 Ears.

PEDRO FÉLIX

ZIP-ZIP. Programa televisivo emitido de Mai. a Dez. de 1969. Gravado aos sábados à tarde, no Teatro Villaret, e transmitido às segundas-feiras à noite, era concebido e realizado por uma equipa constituída por Carlos Cruz, Raul Solnado e Fialho Gouveia. Tratava-se de um *talk-show* semanal composto por entrevistas, música e *sketches* de humor, incidindo em temáticas da actualidade e divulgando novas formas musicais, o que incentivou o surgimento de novos valores. O indicativo do programa foi composto por Nuno Nazareth *Fernandes em colaboração com o *Quarteto 1111. O *Zip-Zip* rapidamente conquistou uma enorme popularidade e trouxe para o conhecimento do grande público todos os cantores de intervenção — apenas José *Afonso e a poetisa Natália Correia foram proibidos pela censura —, contribuindo decisivamente para a divulgação da *canção de intervenção. A selecção dos intérpretes era efectuada através de audições, tendo como principal responsável José Nuno Martins (apresentador, realizador e produtor de rádio e de televisão, na altura estudante universitário), que também desempenhava as funções de apresentador dos músicos. Apesar de os então denominados «baladeiros» (cantores acompanhados apenas por uma *viola) representarem uma forma de crítica ao regime, constituíam igualmente um recurso menos dispendioso, dados os escassos meios financeiros do programa. Este incluía ainda uma pequena orquestra dirigida por Thilo *Krasmann, que servia para marcar musicalmente os momentos-chave da emissão, embora por vezes acompanhasse alguns dos cantores com maior projecção, com orquestrações originais de autoria do próprio T. Krasmann. A orquestra era constituída por alguns músicos do domínio do *jazz e do circuito lisboeta dos espaços de diversão nocturna com música ao vivo (Rui *Cardoso, Victor Santos, e.o.). Mas apesar da predominância dos cantores de intervenção, passaram

também pelo programa alguns *conjuntos portugueses (p.ex.: Sindikato, *Pop Five Music Incorporated, Intróito, e.o.). Vários dos cantores convidados para se apresentarem no *Zip-Zip* eram acompanhados por Fernando *Alvim (viola) e Pedro Caldeira *Cabral (*guitarra), músicos residentes em algumas emissões. Os cantores de intervenção viam quase sempre as letras das canções parcialmente cortadas, verificando-se dois tipos de censura: uma preliminar negociação com a direcção da televisão e, posteriormente, a intervenção directa do censor em relação ao que já tinha sido gravado. A curta duração do *Zip-Zip* ficou a dever-se não apenas à pressão da censura, mas também aos escassos meios, uma vez que não dispunha de uma verdadeira equipa de produção — existiam apenas três responsáveis e dois colaboradores. Já no seu período final, C. Cruz, F. Gouveia e R. Solnado fundaram a editora Zip-Zip, que foi responsável pelas primeiras edições discográficas de muitos dos cantores que se apresentaram ao longo das emissões. Por exemplo, foi no *Zip-Zip*, inicialmente no programa televisivo, posteriormente na editora, que foi lançado um dos grandes êxitos da música portuguesa da época, *Pedra filosofal* (let. António Gedeão), em 1969, que consagrou definitivamente Manuel *Freire como um dos mais importantes cantores de intervenção. A actividade da editora era conjugada com a emissão radiofónica do *Tempo Zip*, entretanto criado após o final do programa televisivo, tendo inclusivamente inaugurado a modulação FM no Rádio Clube Português, antes de transitar para a Rádio Renascença. O próprio programa televisivo surgiu na sequência do programa radiofónico *PBX* (1968), de grande sucesso na época, apresentado por C. Cruz e F. Gouveia. A importância do *Zip-Zip* para a música em Portugal no séc. xx reside no facto de este programa ter sido um dos principais veículos de divulgação de muitos cantores de intervenção (além de ter contribuído para o estabelecimento de uma rede de contactos entre eles), que de outro modo não dispunham de canais de divulgação do seu trabalho perante audiências mais alargadas. Acresce ainda a circunstância de o *Zip-Zip*, como programa de variedades que era, abranger também uma vasta audiência do ponto de vista social, o que tornou possível a disseminação de perspectivas políticas e sociais nem sempre coincidentes com a ortodoxia do regime, perante sectores mais alargados da população portuguesa.

Bibliografia: Correia, Mário (1984) *Música popular portuguesa: Um ponto de partida*. Coimbra: Centelha-Mundo da Canção; Letria, José Jorge (1999/1978) *A canção política em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro/A Opinião; 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: AAVV (1969) *Zip-Zip*. ZIP-MOV [LP]; AAVV (1970) *O Último Zip*. ZIP [LP].

EDUARDO RAPOSO E PEDRO ROXO

ZOUDILKINE, Evgueni Borizovitch (n. Kaluga, Rússia, 9 Mar. 1965). Compositor russo radicado em Portugal desde 1993. Estudou no Conservatório de Borovsk (1973-1980) e no Conservatório Nacional Superior Tchaikovski, de Moscovo, onde concluiu o mestrado em 1993, tendo sido aluno de Konstantin Batashov, Alexandre Leman (Composição) e Grigori Dinor (Piano). Vencedor do Concurso Pan-Russo de Jovens Compositores (1983) e do Concurso Internacional de Composição de Tóquio (1990), várias das suas obras foram apresentadas na Rússia (entre 1988 e 1993), na Polónia (1989), nos EUA (1992) e no Japão (1990). Em Portugal tem ensinado na Escola Profissional de Arcos do Estoril e na Escola Profissional de Música de Espinho (ambas entre 1993 e 1996) e, a partir de 1996, na *Universidade de Aveiro. Apesar de influenciada pela herança serial, a sua obra musical pode considerar-se neo-romântica do ponto de vista expressivo. No que se refere à técnica, as suas preocupações centram-se no «equilíbrio entre o rigor do sistema e a flexibilidade na condução dos materiais e processos musicais» (Azevedo 1998: 581), sobretudo no que diz respeito ao tempo e à harmonia.

Obra musical: Música de câmara/instrumento solo: *Sonatina* (1983). Pf.; *Sonata* (1984). Vl., pf.; *Quarteto de cordas* (1986); *Trio* (1987). Fl., cl., fag.; *Sonata* (1989). Pf.; *5 peças* (1991). Ob., pf., vla., cb.; *Quarteto de contrabaixos* (1991); *Quatro lados de mi* (1992). Pf.; *Motum contrarium* (1995). Vlc., cb.; *Vocalise* (1996). Vl.; *Concerto para percussão* (1997-1998); *Metamorphose* (1999). Fl., cl., vl., vlc., hrp. **Música sinfónica:** *Concerto para violino e orquestra* (1990-1991); *Toptygin* (1992). **Bailado. Música vocal:** *Ciclo sobre poemas de Akhmatova* (1988). S, pf.; *Ciclo sobre poemas de Svetaiva* (1992). S, pf.

Bibliografia: Azevedo, Sérgio (1998) *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho.

CRISTINA FERNANDES

ZOUK. Género musical surgido nas ilhas da Guadalupe, Dominica, Martinica e Santa Lúcia, nas Antilhas, no final da década de 70. Desde a década de 80 que é produzido em Portugal por produtores discográficos, intérpretes e compositores angolanos [ver Angola em Portugal, Música de], cabo-verdianos, guineenses, moçambicanos e são-tomenses residindo no país ou de passagem, para a gravação e promoção musicais. A Área Metropolitana de Lisboa, ligada através de redes e circuitos transnacionais de comercialização de fonogramas e espectáculos aos principais centros urbanos dos PALOP, bem como a outros centros

da migração destas comunidades, constitui um significativo centro de gravação, performance e divulgação do género. Intérpretes angolanos e cabo-verdianos gravam em Portugal fonogramas, promovendo-os junto das comunidades africanas, nomeadamente nos seus principais espaços de consumo, as chamadas «discotecas africanas». Nestes espaços de recepção, o *zouk* recebeu entre a comunidade angolana a designação de **kizomba*, um termo que agrega outros significados. As duas expressões denominam contudo um mesmo género musical. Produtores musicais e editores discográficos de Cabo Verde, São Tomé e Guiné-Bissau mantiveram a designação de *zouk*, que, no caso de Cabo Verde, conhece outras categorias de mercado como *zouklove* ou *cabozouk*. Entre moçambicanos, o *zouk* é conhecido como *passada*. Estações de rádio com uma programação vocacionada para a divulgação da música africana, nomeadamente a RDP-África, assim como o canal televisivo RTP-África, contam-se entre os principais divulgadores deste género, que ocupa um segmento considerável de produção e recepção musicais nos PALOP. O *zouk* resultou duma complexa interpenetração de traços estilísticos de géneros e estilos musicais das Antilhas (*biguine, cadence, cadence lyppo, calypso, compas direct, merengue*), da África francófona, dos EUA (**jazz, soul e funk*) e América Latina (*salsa*). Trata-se dum género destinado a dançar, marcado por um ritmo binário sincopado, com um acompanhamento instrumental que assenta na interacção de sucessivos padrões rítmicos e melódicos. É interpretado por agrupamentos que incluem vozes (solo e coros), secções rítmicas e de sopros, baixo e guitarra eléctricos, assim como sintetizadores. O uso de novas tecnologias de produção musical é preponderante no *zouk*. É cantado em crioulo das Antilhas, apresentando poemas que versam o amor e relações amorosas. Tornou-se crescentemente popular na Europa e em África a partir da metade da década de 80, com o lançamento comercial do grupo Kassav, em Paris (1984). Migrantes angolanos, cabo-verdianos e guineenses em contacto com as comunidades das Antilhas em França e na Holanda integraram-no crescentemente nas suas práticas musicais. A gravação de *zouk* interligando os PALOP e os seus centros de diáspora na Europa a partir do início da década de 90 esteve intimamente ligada ao uso de sequenciadores e de *software* de produção musical por parte de produtores operando a partir de pequenos estúdios ou em casa, que possibilitou a realização de gravações menos onerosas, dispensando instrumentistas e exigindo apenas, depois de gravada a parte instrumental, a participação

dum cantor. O *zouk* foi apropriado por intérpretes dos PALOP através duma reprodução do seu padrão rítmico dominante, acompanhado por sequências harmónicas recorrentes e linhas melódicas simples de baixo, guitarra e sintetizador. A variedade instrumental e de arranjos presentes nas gravações e actuações dos principais intérpretes das Antilhas deu lugar a uma produção menos diversificada musicalmente e mais homogeneizada. Durante a segunda metade da década de 90, a produção sonora integrou crescentemente traços estilísticos do **rap* e, de um modo geral, da música *pop* internacional (sobretudo de uma categoria de mercado frequentemente designada por *boys* ou *girls band*), nomeadamente no que respeita ao estilo vocal e à criação de acompanhamentos instrumentais, em que o som do baixo eléctrico e os sons percussivos electronicamente produzidos se destacam. Essa influência estende-se igualmente à imagem dos próprios intérpretes e aos cenários e adereços escolhidos, quer em capas de CD quer em telediscos. Signos de bem-estar financeiro, nomeadamente objectos de consumo pertencendo ao contexto da modernidade ocidental, fornecem o pano de fundo para as histórias de sedução entre homens e mulheres abordadas nas letras. O *zouk* ou *kizomba* são cantados por intérpretes angolanos em português, por vezes em kimbundu ou em outras línguas nacionais, e por intérpretes cabo-verdianos, guineenses e são-tomenses nas variantes do crioulo desses países. Os temas das suas letras não diferem, regra geral, daqueles abordados no *zouk* das Antilhas e descrevem episódios amorosos, evidenciando a natureza sensual e sexualizada de encontros entre homens e mulheres. A popularidade dos intérpretes do *zouk* ou *kizomba* e das canções que interpretam são, regra geral, efémeras, podendo contudo destacar-se, até ao final do século, intérpretes que gravaram e actuaram em Portugal como Jorge Neto, Beto Dias (Cabo Verde), Paulo Flores e Irmãos Verdades (Angola), Justino Delgado e Tabanka Djazz (Guiné-Bissau), Camilo Domingos (São Tomé), todos produzindo uma síntese entre o género e práticas expressivas dos seus países: no caso de Cabo Verde, envolvendo a **coladeira*; de Angola envolvendo o **semba*; e, da Guiné-Bissau o *n'gumbé*. O sucesso passageiro que conhecem grande parte dos intérpretes passa, em muito, pela sua recepção em discotecas, bem como pela comercialização de CD e cassetes, frequentemente através de colectâneas, circulando em diversos países e centros migratórios africanos. Músicos africanos vivendo em Portugal que interpretam géneros tradicionais e populares característicos dos seus territórios de origem têm contestado a crescente

importância da música africana influenciada pelo *zouk* junto de gerações africanas mais novas, defendendo que ela tem implicado o gradual abandono de tradições locais e a desvalorização de expressões de cultura nacionais. Em Portugal o *zouk* ou *kizomba* tem sido alvo de curiosidade por parte dum público português interessado em expressões de música e dança africanas, por vezes frequentador das discotecas africanas, e que pode aprender os seus movimentos corporais em *workshops* organizados por associações culturais e academias de dança que promovem o termo *kizomba* como designando um género de dança tradicional africano.

RUI CIDRA

ZUCA-TRUCA. *Instrumento musical tradicional do tipo idiofone. É constituído por uma cana com c. 1,2 m de altura, por onde passa um arame que acciona vários pares de bonecos articulados, com *castanholas nas costas. É geralmente tocado por homens, que seguram a cana com a mão esquerda, accionando o arame com a mão direita. É utilizado principalmente nas *rusgas em várias *festas do Alto Minho, nomeadamente em Guimarães. Na ilha da Madeira encontra-se um idiofone semelhante, o *brinquinho.

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

SÓNIA SILVA