

# A música em Portugal instituições e protagonistas no último quarto de século

*Mário Vieira de Carvalho*

COM O 25 DE ABRIL MULTIPLICARAM-SE AS ACTIVIDADES musicais um pouco por todo o país. Instituições públicas e privadas com responsabilidades nesta área sofreram modificações mais ou menos profundas. A política cultural e os sistemas sócio-comunicativos da produção, recepção e mediação da música experimentaram sensíveis mudanças. Em alguns casos, porém, resistiram ao ímpeto das transformações, deixando que certas tradições atávicas fossem, a breve trecho, reconstituídas.

No Teatro de São Carlos, à frente do qual se encontrava João de Freitas Branco, suprimiu-se o antigo regime de assinaturas, baixou-se substancialmente o preço dos bilhetes e aboliu-se a obrigatoriedade do traje de cerimónia para todos os espectáculos. Ao mesmo tempo, dotou-se finalmente o Teatro com uma companhia de ópera (a companhia portuguesa transferida do Trindade) e uma orquestra sinfónica residentes. Tais reformas tinham em vista pôr termo ao modelo salazarista da «sala de visitas» (ópera como «arte ornamental» ao serviço da «estetização da política») e criar condições para conferir ao Teatro uma missão «educativa» ou «formativa», tendo por horizonte um leque social diversificado de espectadores, no sentido daquela tradição iluminista burguesa (quanto à função da arte assumida pelo Estado), instaurada havia muito na Europa, mas que nunca tivera grande curso em Portugal (salvo durante o regime republicano de 1910) e fora activamente combatida pelo Estado Novo. Contudo, a concepção legada pelo salazarismo – e já, por sua vez, herdeira do modelo de Passeio Público do romantismo – encontrava-se demasiado enraizada para poder ser questionada em alguns dos seus aspectos mais essenciais. Frustrou-se assim, mais uma vez, a perspectiva aberta, havia trinta anos, por Luís de Freitas Branco (1946):

*«Na possibilidade de atingir o esplendor vocal dos italianos, esplendor até hoje não igua-*



Vencida a crise na Fundação Gulbenkian, logo a seguir ao 25 de Abril, o complexo cultural daquela Fundação tornou-se o centro da vida musical portuguesa. Coro e Orquestra Gulbenkian.

*lado por nação alguma, poderíamos trabalhar no sentido da encenação, fa[z]er espectáculos que valessem pelo estilo e pela interpretação, para o que teríamos a vantagem de um pessoal fixo, vantagem que não teem as companhias estrangeiras formadas de elementos diversos.*

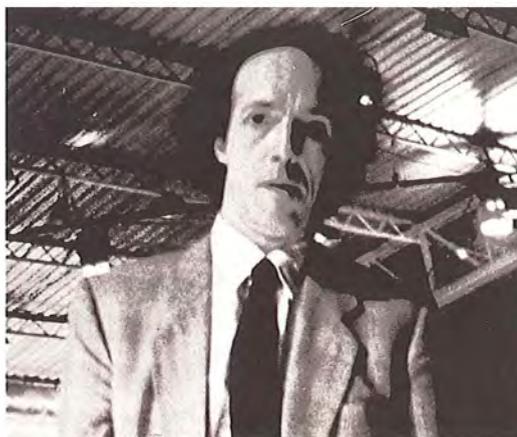
*[...] Uma grande personalidade, um grande encenador, especializado em ópera, bastaria para, em poucos anos, transformar a face dos acontecimentos líricos em Portugal...».*

Tal era precisamente o programa aplicado às novas companhias criadas em Inglaterra nos

anos 40 – e já então corrente na Alemanha e em outros países da Europa –, um programa que, de facto, em poucos anos, levaria ao esplendor músico-teatral dessas companhias e teria enorme repercussão em diferentes planos: a) no surto de novos artistas e profissionais qualificados; b) no desenvolvimento das estruturas do ensino e investigação em todas as áreas atinentes ao teatro musical; c) no contínuo alargamento social do público, acompanhado da descentralização geográfica e da rentabilização económica crescente, não devida ao aumento dos preços dos bilhetes, mas sim pela multiplicação

do número de espectáculos; d) no próprio intercâmbio cultural com o estrangeiro, já que da qualidade local das companhias nasceu rapidamente o seu prestígio internacional. Nesse modelo, onde o colectivo era a base de todo o trabalho criativo, os espectáculos valiam e impunham-se por si, na base tanto de obras consagradas como de obras novas ou desconhecidas, cada qual problematizada e potenciada no seu conteúdo dramático, no significado das suas personagens e situações, na dimensão humana real da acção a que pretendia dar vida (de «problematização da obra» falava também Luís de Freitas Branco em 1946). Apesar de o Teatro de São Carlos ter passado a contar desde Agosto de 1974 com as suas próprias companhia e orquestra residentes, não se avançou, porém, nesse sentido, antes se manteve uma política indefinida que favoreceu paulatinamente o regresso ao falso prestígio do vedetismo vocal como um fim em si e à descaracterização da ópera como mero pretexto para o exercício mundano (aumento do seu valor simbólico exactamente na razão inversa do seu valor cultural, como ensina Bourdieu).

Excepção a este modelo foi a produção, em 1984, de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, em versão portuguesa de Vera Sampayo Lemos, José Fanha e João Lourenço, com encenação deste último e coreografia de Jochen Finke. A novidade da obra foi aqui secundária quando comparada com o que houve de inovador no plano da produção: a) um cuidado trabalho de dramaturgia e a elaboração de uma concepção da obra pela equipa de encenação; b) a tradução do texto para a língua portuguesa, língua do público; c) uma sólida preparação musical orientada pelos maestros correpetidores; d) um longo trabalho de preparação cénica (quatro meses de ensaios de cena). Os meios artísticos do próprio Teatro de São Carlos (cantores, coro e orquestra) foram assim,



Emmanuel Nunes, a par de Jorge Peixinho e Constança Capdeville, entre outros, é um dos muitos compositores portugueses com presença várias edições dos Encontros de Música Contemporânea organizados pelo ACARTE.

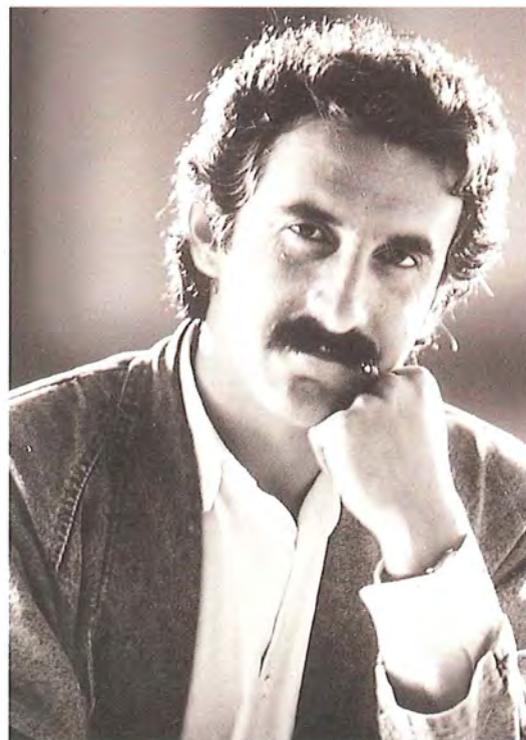
pela primeira vez, postos à prova como estrutura produtiva autónoma, segundo o moderno paradigma de teatro musical, baseado no aprofundamento e coesão do trabalho colectivo bem como no estabelecimento de uma nova relação com o público – chamando-o a uma participação activa, inteligente, na descodificação do espectáculo como um todo. Persistir nesta linha implicava, porém, reformular inteiramente as temporadas do Teatro e pôr termo à tarimba italiana que dominava o seu sistema de produção. E implicava sobretudo programar a longo prazo as novas realizações, escolhendo o repertório de acordo com as possibilidades da companhia residente e as suas perspectivas de crescimento e renovação interna, tendendo à sua ocupação plena permanente, em vez de a utilizar como mera reserva subsidiária de elencos constituídos na base do *star system* e impostos pelas exigências do repertório acordado com os agentes internacionais. Assim, e apesar das produções de *Dido e Eneias*, de Purcell (1987), de *A Criança e os sortilégios*, de Ravel (1987), e sobretudo de *As Bodas de Figaro* (1988), de Mozart, todas com encenação de Luís Miguel Cintra – já para não falar de obras com exigências (inclusive vocais) mais prospectivas como *As três máscaras*, de Maria de Lurdes Martins (1986), ou *O Amor de*

*Perdição*, de António Emiliano (1991) –, terem comprovado a existência de um núcleo de cantores portugueses com matéria-prima vocal, formação musical e aptidões cénicas notáveis, não se soube aproveitar esse capital humano e desenvolvê-lo continuamente. A completa ausência de um pensamento estratégico neste campo é bem testemunhada pelo vazio legado às gerações vindouras pelos derradeiros anos do século XX.

A aplicação de meros critérios economicistas de gestão – e sobretudo a falta de competência para avaliar os problemas e as perspectivas reais de rentabilização, inclusive económica, de organismos artísticos – é também o que explica, no pós-25 de Abril, a degradação das condições de trabalho profissional e artístico da Orquestra Sinfónica da ex-Emissora Nacional (depois, Radiodifusão Portuguesa) e da antiga Orquestra

do Conservatório de Música do Porto (após o 25 de Abril integrada na RDP, entretanto transformada em empresa pública) e, mais tarde (1988), a extinção de ambas, determinada pelo governo sem prévio estudo de melhor alternativa. Depois de várias tentativas, incluindo a constituição da «Régie-Sinfonia» em 1988, com base na participação cooperativa de várias entidades públicas e privadas, criou-se, já nos anos 90, a Orquestra Sinfónica Portuguesa (actualmente integrada no Teatro de São Carlos), com larga participação de instrumentistas estrangeiros e que tem revelado uma qualidade e homogeneidade notáveis. Outras orquestras constituíram-se também no Norte e nas Beiras, numa tentativa de «forçar» uma vida musical onde os pressupostos infra-estruturais necessários (socioculturais, técnicos, educacionais, etc.) ainda não existiam.

A consolidação e contínua valorização das antigas Orquestras da RDP ter-se-ia harmonizado com a renovação experimentada no âmbito da Secção Musical da Antena 2, após o 25 de Abril. Na verdade, tudo parecia apontar para a manutenção da ex-Emissora Nacional como importante suporte de actividades musicais (designadamente temporadas de concertos) e a diversificação da sua intervenção neste domínio. Por um lado, mantinham-se os concertos semanais das duas Orquestras: no Porto, no Auditório Nacional Carlos Alberto; em Lisboa, primeiro no Tivoli – com difusão em directo pela televisão, em 1975, segundo protocolo celebrado entre a RDP e a RTP – e depois no Teatro de São Luiz, além das temporadas populares de Verão nas Ruínas do Carmo. Por outro lado, esboçavam-se as «Quinzenas Musicais», cada uma delas dedicada à música de um país, nas suas diferentes manifestações, relações culturais interdisciplinares, evolução histórica e problemática actual. As «Quinzenas» visavam a descentralização (compreendendo espectáculos em diferentes localidades) e baseavam-se na



António Pinho Vargas, juntamente com Paulo Brandão, Alexandre Delgado e Amílcar Vasques Dias, não obstante as diferenças de geração, é um dos nomes que os Encontros do ACARTE revelaram.

cooperação activa de artistas ou conjuntos artísticos dos países contemplados, alternando com intérpretes portugueses. Simultaneamente, a Antena 2 dedicava largo espaço a diferentes aspectos da cultura desses países. A contrapartida era a difusão da cultura portuguesa no estrangeiro. As «Quinzenas» mais substanciais e fáceis de organizar foram as que envolveram países socialistas, enquanto as leis do mercado tornavam demasiado dispendiosa a deslocação de artistas de países ocidentais. Entre 1976 e 1979 realizaram-se dez «Quinzenas Musicais», dedicadas sucessivamente à França, Espanha, Polónia (presença de Witold Lutoslawski), Checoslováquia (incluindo um programa radiofundido dedicado a Vacláv Havel), Rússia-URSS (presença do maestro Maxim Chostakovitch), Roménia, Inglaterra, RDA e RFA. Este tipo de interacção entre espectáculos ao vivo e programação radiofónica interdisciplinar só veio a ser retomado em 1990, por ocasião das comemorações do centenário de Luís de Freitas Branco, a que a Secção Musical da RDP, não obstante o seu magro orçamento e em contraste com a indiferença de outras instituições, soube conferir dignidade e amplitude.

Também a organização do «Prémio Jovens Músicos» a partir de 1988 (com apoio do mecenato privado) parecia inserir-se numa política de expansão da RDP como agente de cultura musical, servindo-se da radiodifusão e das realizações ao vivo para mutuamente desenvolver ambas e se desenvolver.

A RTP, que se associou ao projecto da «Régie-Sinfonia», prosseguiu com os seus programas de divulgação musical, nomeadamente da autoria de Victorino d'Almeida e João de Freitas Branco (este, em colaboração com o operador de câmara Augusto Cabrita), e intensificou, em meados dos anos 80, a transmissão ou coprodução de espectáculos musicais por artistas portugueses (p. ex. Maria João Pires e a Orques-

tra Gulbenkian, Grupo Gulbenkian de Bailado, Companhia Portuguesa de Ópera).

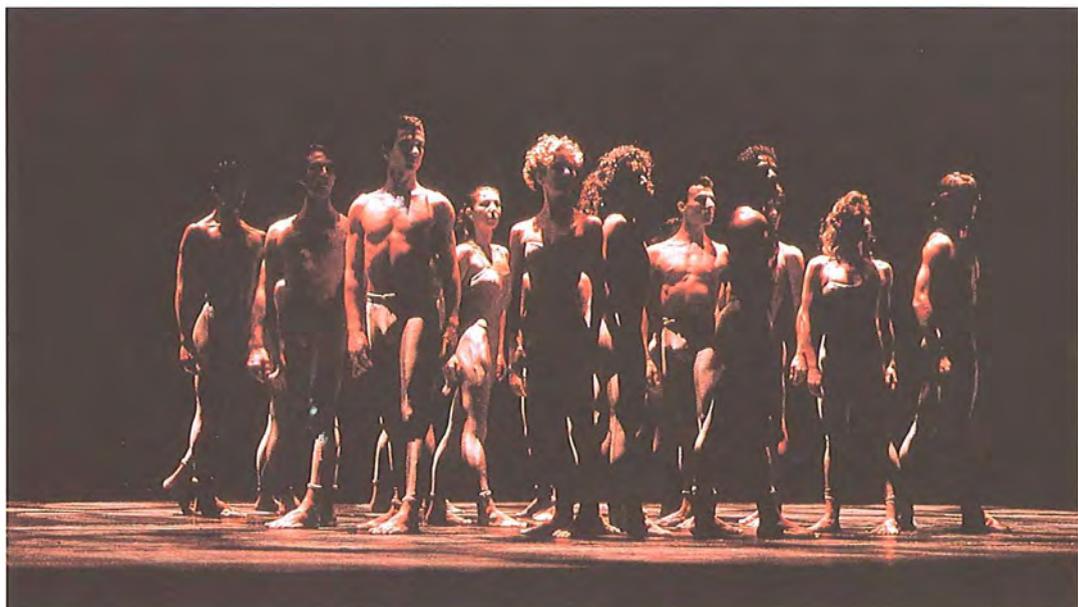
Vencida a crise aberta na Fundação Gulbenkian, logo a seguir ao 25 de Abril, o complexo cultural daquela Fundação, na Avenida de Berna, em Lisboa, tornou-se o centro da vida musical portuguesa. Tal já era a vocação que vinha afirmando desde a sua inauguração, em 1970, mas que se acentuou ainda mais, após o 25 de Abril, pelo facto de a gradual expansão das suas actividades musicais (assente num sólido poder económico) ser acompanhada pela crise de várias instituições públicas e privadas (orquestras, associações de concertos, etc.). Entretanto, os Encontros de Música Contemporânea, as Jornadas de Música Antiga (organizados pelo Serviço de Música) e as actividades do ACARTE – criado no Centro de Arte Moderna e de que foi fundadora e directora Madalena Perdigão – constituíram inovações da Fundação Gulbenkian após o 25 de Abril, que muito têm contribuído quer para o alargamento dos nossos horizontes culturais, quer para uma crescente tomada de consciência e estímulo dos valores ou referências que emergem na história e na actualidade da cultura musical portuguesa.

Ao longo das suas 23 edições, desde 1977, os Encontros de Música Contemporânea têm tra-



Lopes Graça é dos compositores portugueses cujas obras tiveram maior divulgação nos Encontros de Música Contemporânea.

O Ballet Gulbenkian, paralelamente ao Coro e Orquestra da Fundação, consolidou nos últimos anos um elevado nível técnico e artístico, tornando-se expoente máximo da cultura músico-teatral em Portugal.

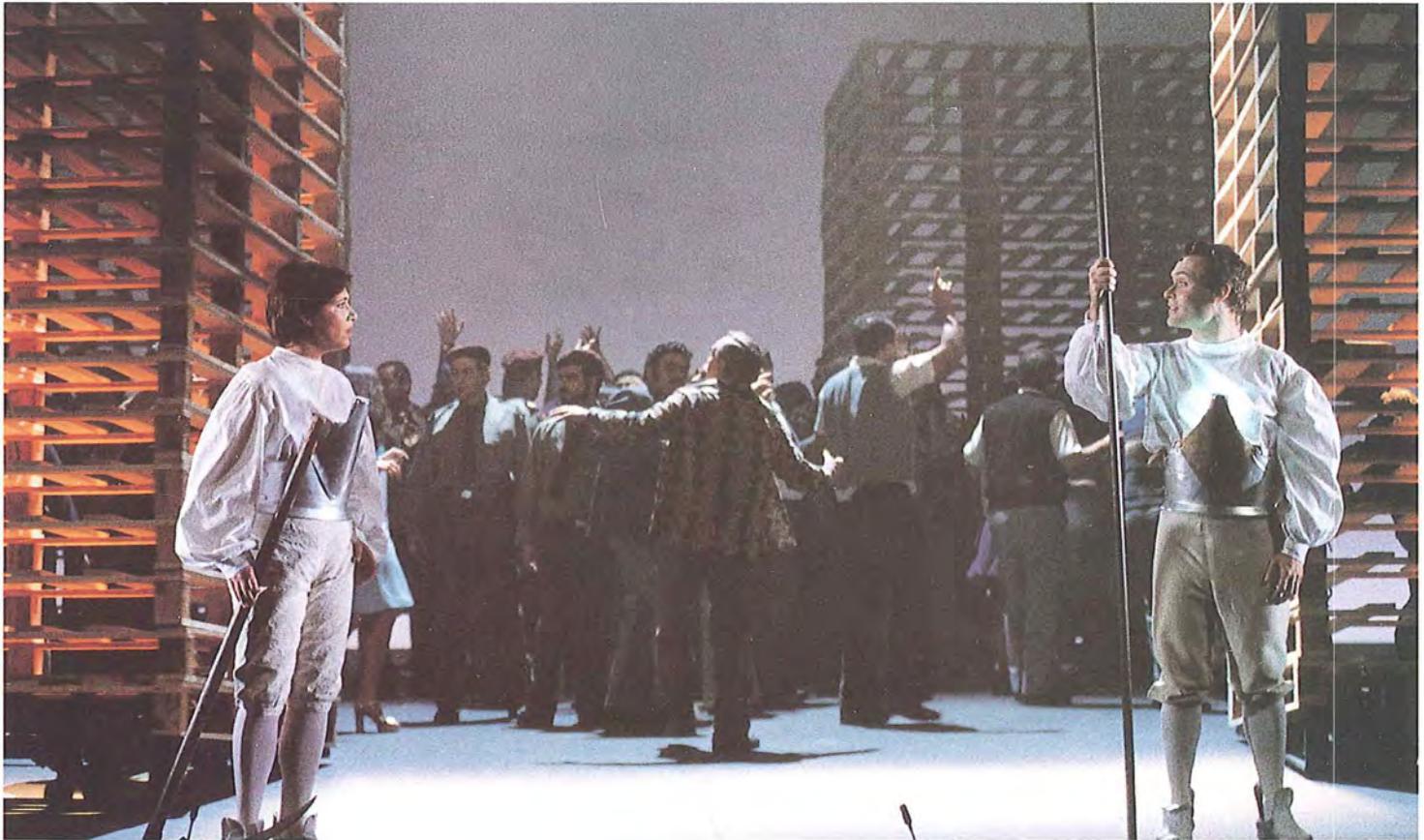


zido a Portugal muitos dos nomes mais importantes da nova música da Europa Ocidental, Américas, antigos Países de Leste e Extremo Oriente – quer compositores (pessoalmente e/ou através das suas obras), quer intérpretes.

Todos os três grandes impulsionadores da Nova Música que se encontraram em Darmstadt no início da década de 50 (além de Stockhausen, Boulez e Nono), visitaram Portugal durante este período. Pierre Boulez (n. 1925) esteve entre nós em 1985, novamente em 1990 (fora do âmbito dos Encontros), desta feita para dirigir a sua obra *Répons* e uma terceira vez, já em 1999, para dirigir um concerto com a Orquestra Filarmonia, no Coliseu. Luigi Nono (1924-1990) deslocou-se pela primeira vez a Portugal em Fevereiro de 1975, a convite da Célula dos Músicos do Partido Comunista Português. Esteve então em Lisboa, na região de Setúbal e no Alentejo, para participar em colóquios e tomar contacto com a revolução portuguesa. Voltou em 1976, a convite da mesma célula para a «Festa do Avante», onde apresen-

tou a sua ópera *Al gran sole carico d'amore* (mediante diapositivos e gravações, segundo a realização do Scala de Milão, com direcção musical de Claudio Abbado e encenação de Juri Liubimov). Só em 1983 seria convidado para os Encontros Gulbenkian, por ocasião da estreia em Portugal de algumas das suas obras (designadamente, *Diario Polacco nº 2: Quando stanno morendo...* e *Fragmente–Stille an Diotima*). No entanto, nunca foram ouvidas em Portugal, mesmo depois do 25 de Abril, algumas das suas obras mais significativas – p. ex. *Il canto sospeso* (1956) ou *Intolleranza 1960* –, cuja execução era impossível na época do fascismo, por motivos políticos.

Para os Encontros de Música Contemporânea vieram também muitos dos solistas, grupos vocais e instrumentais, orquestras e técnicos que mais se têm notabilizado na interpretação da Nova Música, ao mesmo tempo que se salientava o elevado nível da participação portuguesa, através do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (direcção de Jorge Peixinho), da



Oficina Musical do Porto (direcção de Álvaro Salazar), do Grupo de Música Nova (direcção de Cândido Lima), do Grupo Vocal de Música Contemporânea (direcção de Mário Mateus), do Grupo Colecvida (direcção de Constança Capdeville), do Coro e Orquestra Gulbenkian, da própria Orquestra Sinfónica da RDP (que cumpriu condignamente a sua missão em várias das edições) e de solistas como Jorge Peixinho e Olga Prats (piano), António Saiote (clarinete), Maria João Serrão, Lia Altavilla e Manuela de Sá (canto) ou chefes de orquestra como Fernando Eldoro e Álvaro Salazar. Quanto aos compositores – a quem a Fundação encomenda regularmente obras –, Emmanuel Nunes e Jorge Peixinho

foram presenças constantes. Mas também Constança Capdeville, J. Lopes e Silva, Cândido Lima, Filipe Pires e Clotilde Rosa tiveram participação importante em várias das edições. Simão Barreto, Paulo Brandão, Alexandre Delgado, Fernando Eldoro, Rui Galapez, Virgílio de Melo, João Pedro Oliveira, João Rafael, Roy Rosado, Amílcar Vasques Dias, Isabel Soveral, Sousa Afonso e António Pinho Vargas contam-se, não obstante as diferenças de geração, entre os compositores que os Encontros de certo modo «revelaram». Finalmente, também algumas obras de Joly Braga Santos, Fernando Lopes-Graça, Maria de Lurdes Martins e Álvaro Salazar foram aí estreadas ou acolhidas.

Iniciativas como Lisboa'94 e Expo'98 deram origem a encomendas e intercâmbios significativos no domínio da ópera. É de referir, entre outros, «Os Dias Levantados» (1988), ópera comemorativa do 25 de Abril, com música de António Pinho Vargas e texto de Manuel Gusmão. Fotografia de Eduardo Saraiva.

Tendo como precursores em Portugal os Menestréis de Lisboa (direcção de Santiago Kastner), o Grupo de Música Antiga (criado em 1963 e activo até cerca de 1969, com direcção de Safford Cape) e os Segréis de Lisboa (grupo criado em 1972 por Manuel Morais e que, sob a sua direcção, tem alcançado projecção internacional), bem como o programa radiofónico «Em Órbita» (Rádio Clube Português, Rádio Comercial depois do 25 de Abril), cresceu o interesse pela música antiga e suas respectivas práticas de execução. Daí as Jornadas de Música Antiga organizadas desde 1980 pela Fundação Gulbenkian e que, no decurso das suas edições anuais, têm contribuído decisivamente para uma redescoberta sistemática da música portuguesa dos séculos XVI a XVIII, não só em Portugal como também no estrangeiro. Com efeito, a realização de verdadeiras obras-primas como o *Te Deum* (1732), de António Teixeira (dado em 1989, na Igreja do Loreto, por The Sixteen Choir and Orchestra sob a direcção de Harry Christophers), e do oratório *La Giuditta* (1726), de Francisco António de Almeida (interpretada em 1990, numa co-produção com vários festivais europeus, por solistas e o Concerto Köln sob a direcção de René Jacobs), reflectiu e potenciou, entre vários outros exemplos possíveis, a enorme repercussão além-fronteiras que têm vindo a adquirir os mais valiosos testemunhos do nosso passado musical.

A acção de Madalena Perdigão no ACARTE caracterizou-se por um decidido apoio à exploração dos novíssimos caminhos nas práticas artísticas, incluindo naturalmente a música e o teatro musical, no sentido mais lato do termo. Com os ciclos de «Jazz em Agosto», concertos ao ar livre por bandas de música e «Vozes do Mundo» (este último trazendo ao nosso convívio alguns dos maiores expoentes de culturas tradicionais europeias e extra-europeias) abriu as portas do Centro de Arte Moderna e dos seus jar-

dins a outras dimensões, quebrando tabus e compartimentos estanques. Ao mesmo tempo, apoiava os mais jovens músicos portugueses em princípio de carreira, com os «Pequenos concertos à hora do almoço», que tiveram grande êxito. A orientação tão aberta e de tão largo alcance que imprimiu ao ACARTE, até certo ponto em singular contraste com a sua anterior gestão do Serviço de Música, vale como modelo de animação sócio-cultural, tão estimulante para receptores como para produtores. Tal orientação foi, de resto, prosseguida e diversificada em novas facetas durante a gestão de José Estêvão Sasportes e, actualmente, Ivete Centeno.

As temporadas de concertos da Fundação Gulbenkian alargaram-se cada vez mais ao longo deste período, ao mesmo tempo que cresciam os efectivos da sua orquestra (mas não em volume suficiente para esta se transformar numa autêntica orquestra sinfónica). Não cabe enumerar aqui, mesmo a título exemplificativo, momentos importantes das dezasseis temporadas. Contudo, apesar de nelas participarem muitos dos mais famosos solistas, agrupamentos de câmara e também orquestras sinfónicas (estas sobretudo no âmbito do ciclo anual «Grandes Orquestras Mundiais», iniciado em 1988) – ou talvez por isso mesmo: por excessiva dependência de critérios de «sensacionalismo» – foi notória a tendência para a rotina de «agência de concertos». A quantidade, embora de grandes artistas ou celebridades, perdeu-se na deficiente qualidade da organização ou na indefinição de critérios quanto à missão ou função dos espectáculos programados. Não admira, por isso, que, assoberbado por compromissos de rotina cada vez mais volumosos, o Serviço de Música não pudesse fugir-lhes e caísse em algumas omissões inesperadas. Assim, se em 1975, por ocasião do 20.º aniversário da morte de Luís de Freitas Branco, ainda organizou uma exposição e alguns concertos, já em 1990 quase deixou passar a efeméride do cen-

tenário do nascimento do mesmo compositor. O mesmo é válido, também em 1990, para os 50 anos de Jorge Peixinho (1940-1995). No género coral-sinfónico, por exemplo, permaneceu inédita uma das mais importantes obras de Peixinho, aliás premiada pela fundação Gulbenkian – *Eurídice reamada* (1968) sobre poemas de Herberto Helder –, facto que não pode deixar de se contrapor à frequência e ao empenho com que Coro e Orquestra Gulbenkian interpretam e gravam repertório de outros países, seleccionado segundo duvidosos critérios de prioridade.

Ao lado do Coro (d direcção de Michel Corboz) e da Orquestra Gulbenkian (d direcção titular, sucessivamente, de Juan-Pablo Izquierdo, Claudio Scimone e, mais recentemente, Muhai Tang), também o Grupo Gulbenkian de Bailado (d direcção de Milko Sparembek e, a partir de 1977, Jorge Salavisa) se consolidou nestes anos como agrupamento artístico de elevado nível. Tornou-se expoente máximo da cultura músico-teatral em Portugal (uma vez que o bailado também é teatro musical) graças à coesão do trabalho colectivo, à criação de um repertório original constantemente enriquecido por novas produções, à inteligente articulação com outras dimensões da arte contemporânea, nomeadamente portuguesa (suscitando a colaboração de artistas plásticos, escritores, músicos, tanto compositores como executantes), à revelação e profissionalização de novos bailarinos e encenadores/coreógrafos. A modernidade do Grupo manifesta-se, além disso, no entrecruzamento de inovação estética e reflexão sobre as pessoas que somos e o mundo em que vivemos.

A fundação da Companhia Nacional de Bailado em 1977 (d direcção de Armando Jorge) e a sua transferência, com o respectivo Centro de Formação Profissional, para o Teatro de São Carlos em 1985 constituem aquisições do pós-25 de Abril. Concentrando-se no grande repertório tradicional, tendo em conta a dimensão forma-

tiva para os artistas e a necessidade de preencher uma lacuna no meio cultural português, desenvolveu um trabalho muito sério como companhia residente, criando um repertório estável e multiplicando o número de espectáculos (que chegou a atingir mais de 80 por ano). É notável a sua contribuição para o alargamento do público e o recrudescimento do ensino e da prática da dança em Portugal, com reflexo no surto de novos valores.

Outra consequência do 25 de Abril foi a proliferação das iniciativas de animação sociocultural, e designadamente musical, por parte de organismos que até então não eram suportes de actividades musicais, inclusive no âmbito das chamadas campanhas de «dinamização cultural» do MFA. A Secretaria de Estado da Cultura instalou delegações ou Centros Culturais na periferia, o que também se traduziu no incremento de actividades musicais. O Conselho Português da Música promoveu a organização anual do Dia Mundial da Música (com apoio da SEC) em capitais de distrito sempre diferentes, procurando incentivar assim a descentralização e a criatividade local. A antiga FNAT transformou-se no INATEL e experimentou igualmente uma fase de considerável actividade musical. Entretanto, a própria consolidação do Poder Local em moldes democráticos veio a repercutir-se numa maior valorização da missão cultural das autarquias, que passaram a apoiar grupos musicais, bandas e escolas de música, a organizar elas próprias ciclos de concertos e outros espectáculos musicais, bem como a encomendar obras a compositores portugueses (caso da Câmara Municipal de Matosinhos, que, através do seu vereador da cultura, Manuel Dias da Fonseca, encomendou a Lopes-Graça e a Jorge Peixinho obras sobre poemas de António Nobre, que vieram a ser estreadas em 1982, no quadro das comemorações do centenário do poeta). Novos Festivais de Música ganharam perfil

O Opus Ensemble, criado em 1980 e constituído por Ana Bela Chaves, Olga Prats, Bruno Pizzamiglio e Alexandre Oliva, projectou a sua actividade muito para além do público da chamada «música clássica». Desempenhou, também, um papel estimulante na criação musical através de encomendas a compositores portugueses e estrangeiros.



(p. ex., Estoril, Algarve, Capuchos, Costa Verde), juntando-se ao de Sintra no propósito de oferecer música da mais variada natureza a um público flutuante de Verão. Deve-se ao Festival do Estoril a estreia, em 1981, do *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*, de Lopes-Graça (obra encetada ainda durante a época do fascismo, mas só terminada em 1979, correspondendo a uma encomenda da SEC).

Também no plano do teatro musical se diversificaram as entidades produtoras: em 1989 o Teatro da Cornucópia levou à cena, no original inglês, *The Bear* e *Façade*, de William Walton (encenação de Luís Miguel Cintra) (5 representações), e o Teatro Aberto uma versão portuguesa de *Happy End* e de *A Ópera de Três Vinténs*, ambas de Brecht e Kurt Weill, arranjadas por Eduardo Pais Mamede e com encenação de João Lourenço. Pela sua repercussão nacional e internacional, vem a propósito mencionar neste contexto a produção da ópera *Blimunda*, de Azio Corghi, no Scala de Milão (1989), com libreto elaborado por José Saramago e pelo compositor,

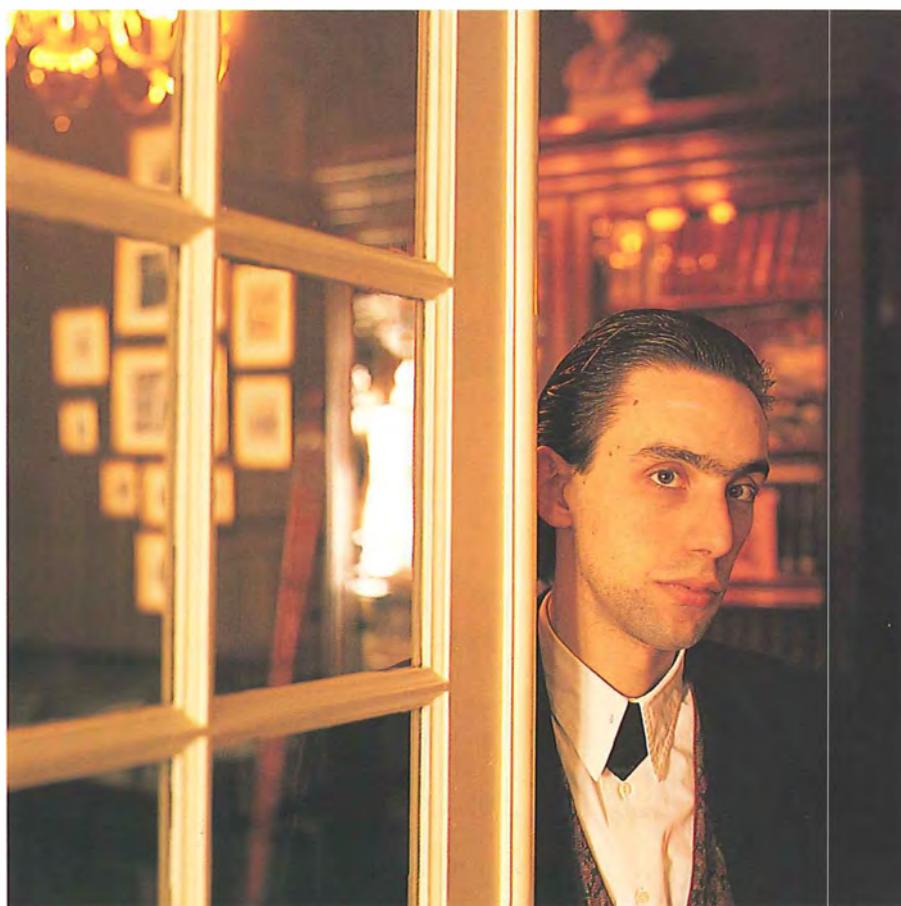
a partir do romance *Memorial do Convento*, e posteriormente a produção de outra ópera nascida da mesma parceria: *Divara, Wasser und Blut* (Münster, 1992), extraída da peça *In Nomine Dei*, da autoria do futuro Prémio Nobel da Literatura. Iniciativas como Lisboa 94 e Expo'98 deram ainda origem a encomendas e intercâmbios significativos neste domínio. São de referir, entre outros, a estreia de *O Doido e a Morte* (1994) de Alexandre Delgado, sobre a peça de Raul Brandão (encenação de Pedro Wilson), *Os Dias Levantados* (1998), de António Pinho Vargas (texto de Manuel Gusmão), e *O Corvo Branco* (1998), com texto de Luísa da Costa Dias e música de Philip Glass (esta levada à cena no Teatro Camões, durante a Expo'98).

De não menor alcance, quanto à proliferação de iniciativas musicais, foi o aparecimento de novos grupos vocais-instrumentais: além dos já referidos, a Capela Lusitana (direcção de Gerhard Doderer), o Círculo Portuense de Ópera (direcção de Manuel Ivo Cruz), o Grupo de Metais de Lisboa, o Ensemble Português de Cla-

rinetes (fundado por António Saiote), o grupo Telectu (de Jorge Lima Barreto), o Quarteto de Cordas de Lisboa, o Miso Ensemble (um grupo de música improvisada), a orquestra de câmara *La folia* (baseada na disponibilidade eventual de instrumentistas de outras orquestras, sob a direcção de Miguel Graça Moura) e a Nova Filarmonia Portuguesa (constituída de raiz por Álvaro Cassuto, seu director musical, sustentada pelo mecenato de grandes empresas e voltada para a itinerância). O Opus Ensemble, criado em 1980 e constituído por Ana Bela Chaves, Olga Prats, Bruno Pizzamiglio e Alexandre Oliva, projectou a sua actividade muito para além do público da chamada «música clássica» e desempenhado um papel bastante estimulante na criação musical, dadas as numerosas obras que encomendou a compositores portugueses e estrangeiros. Deve-se-lhe também a introdução em Portugal de alguns autores argentinos, designadamente Astor Piazzola – o qual, com a respectiva orquestra de tangos, teve depois enorme êxito no Coliseu de Lisboa, quando da sua primeira visita ao nosso País, em 1987. Saliente-se ainda o papel desempenhado pela Oficina Musical (criada em 1978 e na qual se integrou o Quarteto do Porto), que também tem promovido encomendas a compositores, a quem se deve a extensão sistemática ao Norte do País da difusão da música contemporânea e que empreendeu uma já notável actividade editorial (livros e música impressa). Logo a seguir ao 25 Abril, a Orquestra Sinfónica Popular (dirigida por Álvaro Salazar e, esporadicamente, por Emanuel Newton) constituiu uma experiência inédita de participação activa dos músicos no processo da revolução portuguesa – resultando em larga medida de um empenhamento político que começara a ganhar corpo ainda antes do 25 de Abril e se manifestara no documento «Pela música em Portugal», apresentado pelo Grupo Sócio-Profissional de Músicos do Movimento CDE de Lisboa na campanha

eleitoral de 1973. Além das linhas mestras de uma acção concertada nas diferentes áreas musicais (educação, formação específica, democratização e descentralização, reforma institucional, comunicação social e animação, situação profissional dos músicos), este documento – em cuja elaboração participou um elevado número de músicos – propunha também um modelo de «centros musicais», como eixos coordenadores das várias actividades envolvidas. Contudo, em certos aspectos estruturais de decisiva importância, as transformações operadas desde o 25 de Abril (até 1990) permaneceram muito aquém do programa defendido nessa «carta reivindicativa».

Pedro Burmester é um dos nomes da nova geração de intérpretes que se consagrou a nível nacional e que tem visto um progressivo reconhecimento do seu trabalho a nível internacional.



Entre as conquistas institucionais, algumas já atrás referidas (e depois, como se viu, de novo total ou parcialmente frustradas), importa assinalar a acção persistente que a Divisão de Música da SEC (criada em 1975) tem desenvolvido em vários domínios: apoio sistemático a coros e bandas de música – incluindo nomeadamente cursos de preparação de novos regentes, remuneração dos regentes permanentes, formação de instrumentistas, aquisição de instrumentos, renovação do repertório (mormente, através de encomendas de obras originais para bandas ou arranjos a compositores portugueses); subsídios e apoio técnico à animação musical em autarquias e escolas de música (em cooperação com o Ministério da Educação) bem como a intérpretes e agentes difusores, incluindo Festivais de Música; incentivos generalizados à criação musical (mais uma vez através de encomendas directas ou em colaboração com outras instituições). Mas, uma das contribuições mais valiosas da SEC para uma alteração dos circuitos tradicionais de circulação do nosso património artístico-musical foi, sem dúvida, o lançamento da Discoteca Básica Nacional e a posterior criação de uma etiqueta discográfica oficial (Portugalsom). As dezenas de títulos entretanto publicados (tanto em LP como, desde 1988, em CD) permitiram uma verdadeira redescoberta da música portuguesa de diferentes épocas por largas camadas do público nacional e estrangeiro, ultrapassando rapidamente, no plano da documentação audio, estrangulamentos institucionais que teriam continuado a reduzi-la ao silêncio e ao esquecimento.

No âmbito da SEC, na dependência da Direcção Geral do Património Cultural e, mais tarde, do IPPC, surgiu igualmente em 1976 um Serviço de Musicologia – colocado sob a direcção de Humberto de Ávila e, depois, de Isabel Freire de Andrade. Propunha-se pôr cobro à

deprecação a que havia muito estava sujeito o nosso património musical, chamando a si as seguintes tarefas: recolha e salvaguarda (donde rapidamente surgiu um valioso arquivo documental, bibliográfico, fonográfico e de música impressa ou manuscrita); levantamento de iconografia musical, manuscritos, instrumentos, etc. (prevendo-se a sua comunicação a publicações internacionais como o Répertoire International d'Iconographie Musicale e o Répertoire International de Sources Musicales); defesa e conservação (restauro de sete órgãos, recuperação do jogo manual do carrilhão de Mafra, etc.); divulgação (através de edições várias, exposições, gravações fonográficas – colecção «Lusitana Musica» – e servida também pelo Catálogo Geral da Música Portuguesa, que então começou a ser elaborado). Não obstante tão meritória acção – embora com um orçamento precário – o Serviço acabou por ser extinto em 1990, transitando grande parte do seu espólio para o Museu da Música em Lisboa. Mais recentemente activou-se a Secção de Música da Biblioteca Nacional, dotando-a de condições para o desenvolvimento da pesquisa musicológica.

A tradição de edições musicológicas continuou a ter o seu principal pólo impulsor na colecção *Portugaliae Musica* da Fundação Gulbenkian, que publicou novos títulos, abrangendo, por exemplo, obras de Frei Manuel Cardoso, Carlos Seixas, Polifonia Portuguesa, Vilancicos e Cancioneiros (edições respectivamente a cargo de Mário Sampayo Ribeiro, entretanto falecido, Santiago Kastner, Robert Stevenson, L. Pereira Leal, Manuel Carlos de Brito e Manuel Morais). Por excepção, também a Imprensa Nacional-Casa da Moeda se abriu à edição crítica de música antiga com o *Som de Martim Codax* (1986), de Manuel Pedro Ferreira. O aparecimento da Musicoteca – Edições de Música, que se afirmou, já na década de 90, com um importante programa de edição sistemática de

música portuguesa antiga e contemporânea, veio preencher uma lacuna entretanto deixada em aberto por casas pioneiras como o Valentim de Carvalho ou a Sassetti, que haviam abandonado essa actividade.

Mas a mudança de maior alcance operada na musicologia após o 25 de Abril foi a criação, em 1980, do primeiro Curso de Licenciatura e, mais tarde, também de Mestrado em Ciências Musicais. A escola pioneira foi a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, à qual a música já estivera ligada logo após o 25 de Abril (e só até 1975) através de cursos livres organizados por Peixinho. O novo curso ficou a dever-se essencialmente à iniciativa de Maria Augusta Barbosa, primeira doutora em Ciências Musicais de nacionalidade portuguesa (pela Universidade de Colónia), contando também desde o início com o valioso contributo de João de Freitas Branco, Constança Capdeville e Gerhard Doderer. O seu corpo docente foi-se alargando depois a vários musicólogos entretanto doutorados por universidades estrangeiras e dela começaram a sair dezenas de licenciados, mestres e também alguns doutores em ciências musicais. O colóquio internacional *Portugal na música do mundo – Processos Interculturais na música desde o século XV* (1987), e o colóquio ibérico *Modernidade e Mudança na Música em Portugal* (1990) – ambos fruto da actividade científica do Departamento de Ciências Musicais – marcaram bem a viragem entretanto operada nesta área de investigação. A actividade do Departamento teve igualmente expressão, em 1990, na comemoração do centenário de Luís de Freitas Branco e dos 50 anos de Jorge Peixinho, através do ciclo *Os sons à nossa procura*, incluindo concertos, exposições e um espectáculo de dança, ciclo que foi levado a efeito na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas pelos alunos da opção de Animação Musical. A criação em 1986 de um Curso de Mestrado

na Universidade de Coimbra, em 1987 de um pólo do projecto Minerva na Universidade do Minho (voltado para a aplicação das novas tecnologias ao ensino da música) e, em 1990, de uma licenciatura em Ensino da Música na Universidade de Aveiro e, mais recentemente, de variantes de Música na Universidade de Évora e da Beira Interior, bem como na Universidade Católica do Porto, comprovam o crescente interesse que se está a verificar em Portugal pela formação superior, científica, no estudo dos processos musicais. O Projecto «Investigação, Edição e Estudos Críticos de Música Portuguesa dos Séculos XVIII a XX» (1997), coordenado pelo CESEM-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, criado em 1997 na Universidade Nova de Lisboa, e envolvendo nomeadamente o Museu da Música da Câmara Municipal de Cascais (onde estão depositados os espólios de Lopes-Graça e Michel Giacometti), a Universidade de Aveiro e a Musicoteca, Edições de Música, veio constituir – pelo volume do seu financiamento (105 mil contos) no quadro do Programa Praxis XXI da Fundação para a Ciência e a Tecnologia – um factor de mudança qualitativa na dinâmica da investigação científica neste domínio. Para além de representar um passo decisivo para a constituição de uma biblioteca musicológica devidamente apetrechada (na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL), criou condições para o desenvolvimento de uma base de dados em suporte informático sobre a cultura musical em Portugal, para o tratamento sistemático de importantes espólios musicais e para a edição crítica de obras de autores portugueses do período contemplado. Várias partituras e a publicação do livro *A Invenção dos Sons*, de Sérgio Azevedo (1998), onde se reúne valiosa informação sobre cerca de 40 compositores portugueses actuais ou residentes actualmente em Portugal são já resultado desse Projecto.

A guitarra portuguesa continuou a ter em Carlos Paredes o seu mais lídimo representante.



Em todo o caso, na área do ensino artístico, a evolução geral não tem acompanhado esta explosão universitária. Logo a seguir ao 25 de Abril, constituiu-se uma Comissão de Reforma do Ensino da Música, presidida por Lopes-Graça, a qual, porém, não teve condições para produzir trabalho útil. Desde então, outras comissões e grupos de trabalho se sucederam, sem melhores resultados. A decisão de extinguir os Conservatórios de Lisboa e Porto em 1986, criando no lugar de cada um deles uma Escola Secundária e uma Escola Superior de Música (esta integrada no ensino politécnico), foi muito

contestada, mas é certo que as novas Escolas Superiores de Música de Lisboa e Porto tiveram grande importância designadamente no surto de novos compositores que têm dado provas de uma grande criatividade e de uma elevada competência técnico-profissional. De resto, o novo clima de Liberdade, o fim da censura, a grande abertura verificada na sociedade portuguesa (eliminando velhos preconceitos, criando um novo tipo de relacionamento entre classes sociais, sexos e faixas etárias diferentes), o terreno propício à proliferação de iniciativas culturais, tudo isso se repercutiu profundamente na trajectória artística e profissional dos músicos. Não cabe, no âmbito deste artigo, elencar em pormenor, os nomes e as obras que mais se salientaram no quarto de século que entretanto decorreu. Mas não podem deixar de ser referidos os nomes de Lopes-Graça (1906-1994), Fernando Correia de Oliveira (n. 1921), Joly Braga Santos (1924-1988), Maria de Lurdes Martins (n. 1926), Filipe de Sousa (n. 1927), Clotilde Rosa (n. 1930), Filipe Pires (1934), Constança Capdeville, nascida em Barcelona (1937-1992), José Lopes e Silva (n. 1937), Álvaro Cassuto (n. 1938), Álvaro Salazar (n. 1938), Cândido Lima (n. 1939), Jorge Peixinho (1940-1995), António Victorino d'Almeida (n. 1940), Emanuel Nunes (n. 1941), Amílcar Vasques Dias (n. 1945), Paulo Brandão (1950), António Pinho Vargas (n. 1951), Roy Rosado (n. 1958), e António Sousa Dias (n. 1959). Na geração mais jovem têm-se salientado António Chagas Rosa (n. 1960), João Rafael (n. 1960), Miguel Azguime (n. 1960), Vasco Azevedo (n. 1961), Pedro Rocha (n. 1961), Eugénio Rodrigues (n. 1961), Isabel Soveral (n. 1961), Virgílio de Melo (n. 1961), Eurico Carrapatoso (n. 1962), Carlos Marecos (n. 1962), César Viana (n. 1963), Tomás Henriques (n. 1963), Paulo Ferreira (n. 1964), Carlos Fernandes (n. 1965), Alexandre Delgado (n. 1965), Sérgio de Azevedo (n. 1968), Carlos Caires (n. 1968), Luís Tinoco (n. 1969),

João Madureira (n. 1971), Nuno Corte-Real (n. 1971), Ricardo Ribeiro (n. 1971) e Pedro Amaral (n. 1972). No campo da música improvisada, tem sido particularmente activo o grupo Telectu, constituído por Jorge Lima Barreto (n. 1947) e Victor Rua (n. 1961). Entre os compositores estrangeiros residentes em Portugal há que mencionar Christopher Bochmann (n. 1950), que, como professor da Escola Superior de Música de Lisboa, tem exercido grande influência na formação de jovens compositores, bem como Daniel Schwetz (n. 1955), Ivan Moody (n. 1964) e Evgueni Zoudilkine (n. 1965). Toda esta explosão de compositores e das obras que criaram, das quais dá conta o já referido livro de Sérgio Azevedo, só se tornou possível – não obstante os estrangulamentos no sistema de ensino – graças à abertura cultural e à expansão de actividades musicais verificadas após o 25 de Abril.

Quanto aos intérpretes, Maria João Pires alcançou plena consagração internacional (e foi galardoada em 1989 com o prémio Fernando Pessoa) e Sequeira Costa, a par da actividade de executante, intensificou a sua acção pedagógica em universidades americanas. Entretanto, salientaram-se também Ana Bela Chaves (violeta), que se fixou em Paris, Pedro Burmester, Jorge Moyano, Laura Soveral, Artur Pizarro (piano), Vasco Barbosa, Gerardo Ribeiro, Aníbal Lima, Pedro Teixeira da Silva (violino), Irene Lima, Maria José Falcão, Clélia Vital (violoncelo), António Saiote (clarinete), Pedro Wallenstein (contrabaixo), Cremilde Rosado Fernandes (cravo), etc. A guitarra portuguesa continuou a ter em Carlos Paredes o seu mais lídimo representante (que obteve considerável êxito quando da colaboração prestada a um dos espectáculos do Grupo Gulbenkian de Bailado). Victorino d'Almeida reapareceu como pianista apresentando um disco compacto com a integral das valsas de Chopin (1990). Diversos cantores portugueses sobressaíram neste período: além dos

já referidos, Ana Ester Neves, Ana Ferraz, Ana Paula Russo, António Salgado, António Silva, António Wagner Diniz, Carlos Guilherme, Eduardo Viana, Elsa Saque, Elizabeth de Matos, Elvira Archer, Fernando Serafim, Filomena Amaro, Helena Vieira, Jennifer Smith, Jorge Vaz de Carvalho, José Fardilha, Lia Altavilla, Luís Madureira, Luís Rodrigues, Manuela Castani, Marina Ferreira, Oliveira Lopes, Rui Taveira, Sofia Ferreira, Vasco Gil, entre outros. De assinalar é também a expansão que experimentou o movimento coral, do qual importaria fazer um levantamento em profundidade.

Entre as personalidades que marcaram fortemente – de maneira bem diferente – a cultura musical portuguesa e que entretanto desapareceram, contam-se Madalena Perdigão (1924-1989), João de Freitas Branco (1922-1989), Francine Benoît (1894-1990) e Michel Giacometti (1928-1990). Quanto aos compositores ainda não mencionados, entretanto falecidos, são de referir os nomes de Artur Santos (1914-1987), Frederico de Freitas (1902-1980), e Ruy Coelho (1892-1986).

Em síntese: não obstante as novas e fecundas perspectivas abertas ao florescimento da música em Portugal, os últimos vinte e cinco anos têm-se caracterizado pela contradição – em alguns aspectos agravada – entre a abundância de meios destinados à proliferação de actividades musicais de consumo e a escassez de investimentos reprodutivos, que favoreçam a criatividade nacional. Alguns centros de decisão continuam a confundir o desenvolvimento sócio-cultural com a expansão duma cultura de fachada.

Texto elaborado a partir do capítulo sobre a criação musical erudita em Portugal Contemporâneo, dir. António Reis, Publicações Alfa, vol. VI.; actualização da informação no quadro do Projecto «Investigação, Edição e Estudos Críticos de Música Portuguesa dos Séculos XVIII a XX», financiado pelo Programa Praxis XXI, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.