

INDÚSTRIAS DA MÚSICA E ARQUIVOS SONOROS EM PORTUGAL NO SÉCULO XX:

práticas, contextos, patrimónios



Coordenação: Manuel Deniz Silva e Maria do Rosário Pestana



Ficha técnica

Indústrias da Música e Arquivos Sonoros
em Portugal no Século XX:
práticas, contextos, patrimónios

Coordenação Científica

Manuel Deniz Silva
e Maria do Rosário Pestana

Conceção gráfica

Fátima Freitas Lisboa

Edição

Câmara Municipal de Cascais

Instituto de Etnomusicologia
- Centro de Estudos em Música
e Dança (INET-md)

Colaboração
Museu da Música Portuguesa

Esta publicação foi parcialmente financiada
por Fundos Nacionais através da FCT
- Fundação para a Ciência e a Tecnologia,
no âmbito do projeto UID/EAT/00472/2013.

Edição eletrónica 1.ª edição, 2014

ISBN n.º: 978-972-637-269-1

INDÚSTRIAS DA MÚSICA E ARQUIVOS SONOROS EM PORTUGAL NO SÉCULO XX:

práticas, contextos, patrimónios



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

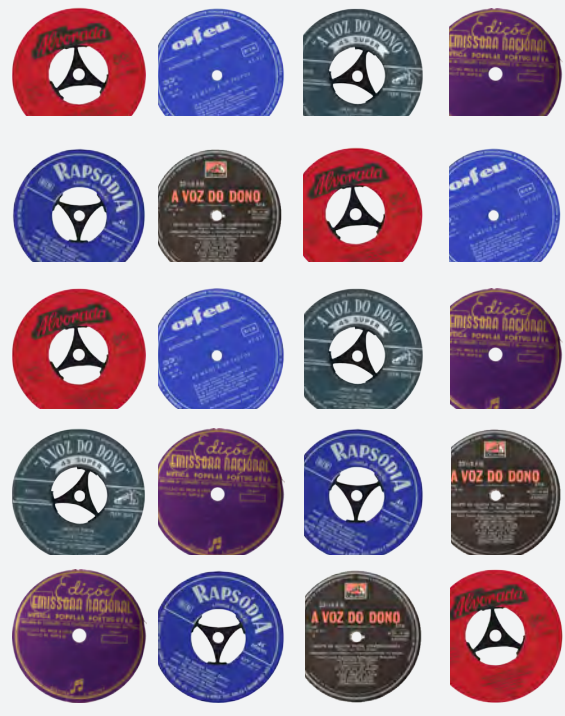
CASCAIS

Tudo começa nas pessoas



Índice

Introdução	5
Manuel Deniz Silva e Maria do Rosário Pestana	
Abertura	15
A música na era da sua reprodutibilidade digital	
Mário Vieira de Carvalho	
Parte I	
A música nas indústrias culturais em Portugal no século XX: práticas e contextos	33
A emergência de uma economia de mercado de música gravada em Portugal: o papel dos lojistas	35
Leonor Losa	
As primeiras expedições de gravação da “The Gramophone Company” em Portugal	45
Susana Belchior	
O cinema sonoro, a fonografia e a “economia nova” das indústrias da música: Frederico de Freitas e a gravação pela His Master’s Voice das canções do filme <i>A Severa</i> (1931)	55
Manuel Deniz Silva	
As melodias de matriz rural e o “aportuguesamento” da música ligeira na Emissora Nacional de Radiodifusão (1941-1949)	73
Pedro Russo Moreira	
A rádio em Portugal entre 1950 e 1970 – elementos para a sua história	83
Rogério Santos	
Para além do espetáculo: sinergias entre indústrias da música sob o escopo do Teatro de Revista	95
Gonçalo Antunes	
Música ao vivo e música gravada: alguns apontamentos sobre dinâmicas, agentes e públicos	105
José Soares Neves	
Parte II	
Património sonoro: protagonistas, fundos e instituições	105
O arquivo musical do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral: música, conhecimento e memória no desenhar de uma utopia	121
Maria do Rosário Pestana	
76 Anos de gravação sonora na rádio pública: o desafio da permanência	139
Eduardo Leite	
O Património Sonoro dos Açores: para um Inventário Regional	145
Andreia Mendes	
Fundação INATEL: cuidar do passado para projetar o futuro 76 anos depois	151
Carla Raposeira	
Canção de Coimbra, colecionadores de fontes sonoras, universidade(s) e investigadores	155
Manuel Nunes	



Introdução

Manuel Deniz Silva e Maria do Rosário Pestana

O presente livro constitui uma das primeiras tentativas de abordar as indústrias musicais em Portugal no seu conjunto, tanto na sua dimensão histórica como patrimonial. Por um lado, procura contribuir para o mapeamento dos diferentes processos de “industrialização” da produção e difusão de obras musicais, com uma particular atenção ao desenvolvimento de meios tecnológicos de gravação sonora, desde a primeira apresentação em Portugal do gramofone, em 1879, até às mais recentes revoluções digitais, passando pelo desenvolvimento ao longo do século XX de uma economia integrada dos diferentes média (rádio, disco, cinema). Por outro lado, pretende associar ao debate académico as instituições que têm presentemente a seu cargo a conservação do património sonoro acumulado ao longo do século XX, procurando colocar lado a lado os discursos que enformam as mais recentes perspectivas historiográficas e as práticas de preservação arquivística em curso.

Elemento determinante na construção da cultura musical portuguesa contemporânea, a emergência das “indústrias musicais” apenas recentemente começou a merecer a atenção devida por parte da musicologia e da história cultural. Os primeiros inquéritos sistemáticos neste domínio foram lançados pelo Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) no final da década de 1990, no contexto da elaboração da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Castelo-Branco 2010). Nesta obra, a equipa de investigação do INET-md realizou um vasto trabalho de identificação dos principais agentes da produção musical ativos em Portugal ao longo do século passado, biografando inúmeros compositores, intérpretes e produtores, o que permitiu reconhecer o impacto das inovações tecnológicas e dos diferentes processos de organização comercial da produção musical, do teatro de revista à indústria fonográfica, do cinema à rádio e à televisão. Esta investigação foi prolongada e ampliada em teses de mestrado e doutoramento realizadas no contexto do INET-md e através de diversos projetos de investigação financiados pela FCT¹ que permitiram a acumulação de um conhecimento fatural substancial e a publicação dos primeiros estudos de conjunto sobre alguns destes campos de produção (Vieira, Domingos, Moreira e Silva 2010; Pestana 2012; Losa 2014).

¹ Os principais projetos desenvolvidos pelo INET-md neste contexto foram: “A indústria fonográfica em Portugal no Século XX” (2006-2008, coord. Salwa Castelo-Branco); “À escuta das imagens em movimento”: novas metodologias interdisciplinares para o estudo do som e da música no cinema e nos média em Portugal (2010-2013, coord. Manuel Deniz Silva) e “Imagens da Terra e do Mar: Frederico de Freitas e a música na cultura portuguesa do séc. XX” (2012-2015, coord. Helena Marinho).

Estes diferentes projetos de investigação beneficiaram grandemente da forte dinâmica que os estudos sobre as “indústrias musicais” têm adquirido nos últimos anos no contexto internacional (Burnett 1996; Tschmuck 2006; Anderton, Dubber and James 2013; Rogers 2013). Num momento em que a produção musical enfrenta de novo processos de mudança particularmente importantes, decorrentes da transição para a economia digital em curso desde o final do século passado, os debates têm-se nomeadamente articulado em torno de uma nova problematização do próprio conceito de “indústria da música”, um termo não isento de problemas sobretudo quando utilizado no singular. O leitor encontrará assim ao longo do livro opções metodológicas muito distintas na abordagem deste objeto complexo, assim como concepções diferentes da própria noção de “indústria” aplicada ao domínio da produção artística e à criação musical. Este livro não pretende tomar uma posição definitiva neste debate, ainda largamente por fazer no contexto português, mas sim promover uma visão plural do campo das “indústrias da música” e defender a necessidade de fundar o seu estudo numa pesquisa empírica e historicamente situada.

A passagem do singular ao plural na abordagem dos fenómenos das “indústrias da cultura” constituiu um dos aspetos mais relevantes das discussões sobre este campo de estudos no último terço do século XX (Hesmondhalgh 2013, 23-25). Como refere Michael Jones num texto recente, existiu uma forte tendência para considerar a “Indústria da Música” como um sistema definido de agentes ou espaços, quando se trata antes de um conjunto complexo de processos sem fronteiras estanques, que envolve uma multitude de atores com interesses nem sempre convergentes, assim como lugares e escalas muito diversas. O que une estes processos, segundo Jones, é a dimensão “industrial” da sua produção e a sua integração num mercado de oferta e de procura, que determinou “a routinised relationship between investors in the production of music goods and forms of labour that realise profit from the sale of those goods” (Jones 2012). Nesta curta definição proposta por Jones podemos identificar, desde logo, alguns dos aspetos que têm contribuído para a menorização, quando não a ocultação, desta dimensão essencial na organização de uma parte considerável da vida musical desde o final do século XIX: “rotina”, “mercadoria”, “lucro”. A integração da música no sistema de produção capitalista, assim como a sua progressiva mecanização e massificação, são processos dificilmente compatíveis com os discursos que procuraram caracterizar a música como uma atividade necessariamente desinteressada, resultando de uma inspiração ou uma vocação incompatíveis com objetivos comerciais. No entanto, e apesar do recalçamento ou dos anátemas a que foi sujeita, foi precisamente essa dimensão industrial da produção e circulação dos objetos musicais tornados reproduzíveis e pensados enquanto mercadorias, que estruturou e organizou uma parte cada vez mais importante dos consumos e das práticas ao longo do século XX, seja através da gravação de fonogramas, de transmissões radiofónicas, de performances mediatizadas pelo cinema e pela televisão, da edição de partituras ou da organização de espetáculos. Interrogar o desenvolvimento destas formas de organização e as consequências das diversas mediações tecnológicas que os tornaram possíveis, é uma operação essencial para empreender uma “arqueologia” da modernidade musical e, em particular, para explorar a forma como esses processos se tornaram progressivamente hegemónicos,

redefinindo hierarquias entre diferentes géneros e práticas e participando de forma decisiva na negociação das fronteiras entre cultura erudita e cultura popular.

A história destas “indústrias da música” não constituiu, no entanto, um processo unívoco e homogéneo. O seu desenvolvimento foi marcado, entre muitas outras tensões e contradições, por profundas diferenças de escala e modos de funcionamento antagónicos, por oposições entre centro e periferia e relações de poder assimétricas, por conflitos entre estratégias comerciais e de legitimação artística, por articulações complexas entre a iniciativa privada e as instituições oficiais. Em Portugal, esta heterogeneidade foi reforçada pela crónica falta de recursos próprios, assim como pela exiguidade dos públicos e a consequente vulnerabilidade às estratégias dos mercados internacionais. Nesse sentido, no caso português será ainda mais difícil sustentar que alguma vez tenha existido uma “Indústria Musical” no singular, no sentido de um conjunto de agentes estabilizados com suficiente autonomia e capacidade de investimento, partilhando interesses comuns e práticas organizadas. O que não impediu, no entanto, que tenham sido tentadas, mesmo de forma fragmentada e descontínua, estratégias diversas de associação e de articulação entre os agentes envolvidos na produção musical.

No estado atual da investigação, interessou-nos sobretudo identificar e explorar alguns contextos, momentos e lugares concretos que foram fundamentais na constituição dos circuitos de produção e difusão da música em Portugal no século XX, investigando a forma como foram apropriadas determinadas inovações tecnológicas e implementados novos modos de organização da produção musical. Não se pretendeu qualquer tipo de exaustividade nem de generalização, uma vez que acreditamos que será apenas através da multiplicação de estudos localizados como estes, que partam de um inquérito rigoroso às fontes disponíveis, que analisem estética e tecnologicamente os objetos sonoros produzidos, que procurem uma interpretação crítica das práticas sociais e dos discursos que as enformaram, que se poderá ir construindo progressivamente uma cartografia plural da história das “indústrias musicais” em Portugal. Nesse sentido, procurámos favorecer enfoques transversais, mais ajustados à complexidade deste objeto de estudo, explorando as intersecções e os “entre-lugares” que caracterizam todos os processos sociais, e em particular os que à cultura dizem respeito. Assim, se uma boa parte das contribuições que agora se publicam são um resultado directo dos projetos pioneiros desenvolvidos pelo INET-md, foi igualmente nossa intenção associar a esta publicação especialistas e estudiosos doutros centros de investigação e áreas do conhecimento – em particular das ciências da comunicação e da sociologia da cultura, que têm vindo a desenvolver investigações importantes neste domínio –, procurando ultrapassar as fronteiras e as agendas das disciplinas tradicionais instituídas ao longo de décadas na academia.

Alguns dos capítulos deste livro tiveram uma primeira apresentação pública em dois colóquios organizados em 2012 pelo INET-md, intitulados “Património sonoro: protagonistas, fundos e instituições” e “A música nas indústrias culturais em Portugal no século XX”. O primeiro promoveu a discussão e a divulgação de informação relativas à preservação do património sonoro, tendo sido convidados não apenas estudiosos que têm vindo a abordar esta temática mas também instituições depositárias e responsáveis por coleções públicas. Ao promover esta abordagem colaborativa, pretendeu-se contribuir para uma troca dialógica de conhecimento entre diferentes atores, tendo sido colocados a todos os mesmos desafios: partilhar informação sobre os fundos existentes em Portugal e o seu estado de conservação e acessibilidade; dar a conhecer o impacto nas instituições portuguesas da legislação de 1982 relativa ao depósito legal de fonogramas (Decreto-Lei nº 74/82 de 3 de março) e da ausência de um arquivo sonoro de âmbito nacional; discutir questões que se prendem com as noções de património e arquivo e com os seus agentes e instituições. Por sua vez, o segundo colóquio teve como objetivo contribuir para uma reflexão em torno da influência do desenvolvimento das indústrias culturais na vida musical portuguesa ao longo do século XX, a partir da articulação de três tópicos principais: cultura, política e economia.

Estes dois colóquios inseriram-se num conjunto de atividades que incluíram igualmente a exposição “Armando Leça: a música portuguesa nos novos meios de comunicação”, comissariada por Maria do Rosário Pestana e aberta ao público entre 18 de maio e 31 de outubro, no Museu da Música Portuguesa (MMP) – Casa Verdades de Faria. No contexto da exposição foi ainda apresentado o filme *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (George Pallu, 1919), acompanhado por excertos da partitura original composta na época por Armando Leça, interpretados por Luís Figueiredo (piano) e Sérgio Calisto (violoncelo) e enquadrados por uma palestra de Manuel Deniz Silva sobre “A música no cinema mudo português”. Estas diferentes atividades, organizadas em parceria pelo INET-md e o MMP, partiram da figura de Armando Leça (1891-1977), um folclorista empenhado na identificação e preservação do património musical português, que se serviu dos média – da imprensa, da rádio – para veicular discursos sobre a música portuguesa e, correlativamente, sobre o “ser português” (Pestana 2012). A escolha desta figura prendeu-se com o facto de ter sido um compositor, intérprete, folclorista e crítico, que militou, como poucos, pela causa da “música portuguesa”: lutou pela construção de um idioma musical português assente nas tradições que sobreviviam no meio rural, sendo autor da primeira coleção de registos sonoros de música de matriz rural extensiva ao continente português, e desenvolveu ações de preservação de tradições orais, proferindo palestras nas principais cidades e vilas portuguesas, mobilizando autoridades, eruditos locais e os próprios detentores da tradição. Nessa missão, privilegiou o cinema, a rádio, a indústria discográfica, como meios de particular eficácia comunicativa do seu ideário. Porém, no contexto dos dois colóquios, pretendeu-se que os contributos de cada um dos participantes proporcionasse uma visão mais alargada relativamente ao “património musical português” e à ação dos média na construção da “música portuguesa”, não se esgotando, assim, na figura de Armando Leça.

Os trabalhos apresentados e os debates que ocorreram durante os colóquios suscitaram o interesse pela sua publicação. Graças ao patrocínio da vereação da Cultura da Câmara Municipal de Cascais foi possível lançar um convite aos participantes para publicarem versões desenvolvidas das suas comunicações, ampliarem a pesquisa apresentada ou proporem artigos inéditos. Considerando que os colóquios promoveram o diálogo entre académicos e instituições depositárias de acervos musicais, o livro quis também dar visibilidade a esta dualidade de perspectivas. Assim, a obra agora editada mantém uma estrutura bipartida, integrando na primeira parte contribuições de diversos investigadores sobre a história das indústrias musicais em Portugal e na segunda reflexões sobre a conservação e preservação do património musical e sonoro nacional.

Os estudos publicados neste livro são precedidos por uma “abertura”, onde o musicólogo Mário Vieira de Carvalho aponta diversas pistas para uma compreensão crítica das práticas musicais no momento que atravessamos, marcado pela generalização da “reprodutibilidade digital”. Partindo dos trabalhos de Walter Benjamin sobre o efeito de descontextualização induzido pelas técnicas de reprodução mecânica, que separaram os objetos artísticos da esfera da tradição, e da crítica adorniana das indústrias culturais, Vieira de Carvalho toma posição no contexto dos recentes debates da sociologia da música, defendendo a importância do reconhecimento da especificidade da arte como *medium* de comunicação autónomo e a pertinência das categorias estéticas na compreensão da comunicação musical. O autor sublinha, nesse contexto, o carácter ambivalente da emergência das novas esferas públicas digitais, que surgem por um lado enquanto espaço privilegiado da expansão e aprofundamento dos modelos de consumo massificado desenvolvidos pelo capitalismo avançado ao longo do século XX e, por outro, como o local de experiências colaborativas e *imersivas*, baseadas em interações simétricas entre os diversos atores e onde não há, por definição, “interlocutores passivos”. Sem fechar o debate, Vieira de Carvalho interroga-se se não será agora, no contexto da “reprodutibilidade digital”, que começam a tomar todo o seu sentido as principais figuras identificadas por Walter Benjamin nos seus estudos pioneiros, e nomeadamente a teoria do *flâneur* e da “recepção na distração”, deixando em aberto como um “largo e complexo campo de investigação” a questão de saber como se articulam, nestas novas “esferas públicas digitais”, a emergência de novas práticas artísticas e as reconfigurações da *praxis* política.

*

A primeira parte do livro, dedicada às investigações históricas sobre as indústrias da música, é introduzida por dois estudos que resultaram do projeto de investigação "A Indústria Fonográfica em Portugal no Século XX". O primeiro texto, assinado por Leonor Losa, começa por explorar as estratégias comerciais e de gravação desenvolvidas pela indústria discográfica emergente na Europa, dando particular destaque às primeiras gravações realizadas em Portugal em *masters* de 78 r.p.m. para de seguida discutir o modo como essa indústria controlou a emergência de mercados e a produção locais. A autora centra-se nas primeiras décadas do século XX, dando a conhecer o processo de instalação em Portugal das companhias internacionais de gravação e os circuitos e mecanismos de comercialização dos seus produtos, bem como os seus principais agentes. No segundo estudo, Susana Belchior aborda a primeira campanha de gravações da *The Gramophone Company* em território português, realizada por William Sinkler Darby, em 1900, da qual resultou a prensagem de 70 discos, dando a conhecer documentos inéditos de particular interesse histórico.

Os três capítulos seguintes abordam dois outros média particularmente importantes na redefinição da vida musical na primeira metade do século XX: o cinema sonoro e a rádio. Manuel Deniz Silva, a partir de uma investigação desenvolvida no âmbito dos projetos "À escuta das imagens em movimento" e "Frederico de Freitas e a música na cultura portuguesa do séc. XX", analisa uma tentativa pioneira de articulação entre as indústrias cinematográfica e fonográfica em Portugal: a gravação pela His Master's Voice das principais canções do primeiro filme sonoro português, *A Severa* (Leitão de Barros, 1931). O autor aborda em particular a acção de Frederico de Freitas (1902-1980), autor da partitura do filme e director artístico da delegação portuguesa da His Master's Voice. Segundo Manuel Deniz Silva, pela forma como foram organizadas e pelo seu impacto no meio musical português, estas gravações são particularmente representativas do processo de expansão das indústrias culturais no início dos anos 30, marcado por uma estreita solidariedade de interesses entre os diferentes suportes e meios de difusão do som mecânico. Por outro lado, a análise das estratégias dos principais agentes e dos discursos produzidos na época em torno deste conjunto de gravações, permite revelar os desafios que o recurso ao formato "canção" colocou às primeiras tentativas de cinema sonoro, assim como o impacto que este último teve nas formas de produção e consumo da música popular. Igualmente membro do projeto "À escuta das imagens em movimento" e autor de uma tese de doutoramento sobre os modelos de produção musical da Emissora Nacional de Radiodifusão, Pedro Russo Moreira explora o processo de "aportuguesamento" da música ligeira desenvolvido pelo Gabinete de Estudos Musicais (GEM), durante a administração da rádio estatal por António Ferro, entre 1941 e 1949. Neste estudo, Pedro Moreira reflete sobre o alcance ideológico da utilização de "melodias de matriz rural" na composição de música ligeira no âmbito do GEM, um repertório amplamente difundido pela rádio oficial durante o período do Estado Novo. Partindo da análise dos discursos de António Ferro e da pesquisa que efectuou nos arquivos da Emissora Nacional de Radiodifusão, o autor desconstrói as estratégias políticas que visaram a construção de um imaginário da música portuguesa disseminado pela rádio, a partir da combinatória de referentes rurais e

tradicionais, tidos por nacionais, com elementos ligeiros, modernos e “internacionais”. Pedro Moreira refere ainda as acções de resistência a este modelo hegemónico protagonizadas pelo compositor Fernando Lopes-Graça. Por fim, Rogério Santos, especialista em Ciências da Comunicação, dá a conhecer a atividade desenvolvida por rádios de difusão nacional no que se refere à programação (conteúdos, tempo e horário de emissão, articulação com as indústrias do espetáculo e discográfica), públicos, artistas, géneros musicais, locutores e publicidade. O estudo é revelador da multiplicidade e interdependência de papéis, interlocutores e tecnologia presente na rádio em Portugal entre 1950 e 1970.

O Teatro de Revista, considerado enquanto contexto e agente de criação e mediatização de conteúdos musicais, é o tema do estudo apresentado por Gonçalo Antunes de Oliveira. Tomando como exemplo o estudo de caso da revista *Esta Lisboa que eu amo*, o autor dá a conhecer as especificidades do sistema de produção organizado por Vasco Morgado, figura central do Teatro de Revista na década de 60 do século XX. O estudo compreende a atividade composicional e performativa/execução do “teatro musical ligeiro” (*Popular Music Theatre*) num contexto de produção cultural mais amplo que integra diferentes profissionais, estratégias comerciais e uma produção comercial de tipo industrial.

No último capítulo da primeira parte, José Soares Neves introduz um enfoque metodológico diferente, oriundo da sociologia das práticas e dos consumos culturais. O autor revisita diversas pesquisas por si realizadas sobre espetáculo musical e música gravada no último terço do século XX em Portugal, procurando identificar e caracterizar dinâmicas, agentes e públicos. Começa por abordar o desenvolvimento do campo do espetáculo musical entre as décadas de 60 e 80, esboçando depois uma análise dos públicos de espetáculos conotados com a Música Popular Portuguesa (MPP) e uma análise do processo de internacionalização das carreiras artísticas de um conjunto de músicos portugueses, ainda do ponto de vista do espetáculo ao vivo. O ensaio termina com uma reflexão sobre a evolução do mercado da música gravada em Portugal, igualmente sob a perspectiva da relação entre o mercado nacional e internacional, e com uma conclusão em que o autor apresenta as transformações do sistema de criação, de mediação e de receção musical no último terço do século XX como sendo sobretudo o reflexo da acção de agentes sociais privados, a que se juntaram, posteriormente, agentes sociais e instituições públicas.

*

A segunda parte do livro aborda questões em torno do património musical textual e sonoro. Inicia-se com um estudo de Maria do Rosário Pestana, realizado no âmbito do seu doutoramento em Etnomusicologia, sobre o arquivo musical do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral (1946-1959), uma instituição pioneira na conservação, tratamento e divulgação do património musical textual e sonoro em Portugal. A autora discute o enquadramento ideológico que presidiu à sua instituição e as políticas de preservação e

conhecimento da cultura musical local que foram desenvolvidas, destacando o papel de uma figura: o musicólogo Bertino Daciano Guimarães. O estudo revela o âmbito e teor dos acervos, dando a conhecer o perfil dos músicos cujos espólios se encontram ainda reunidos, enfatizando a sua importância para o conhecimento da vida musical na cidade do Porto, nas primeiras décadas do século XX, com particular destaque para o ensino e a composição para piano. O estudo discute ainda questões em torno de processos de constituição de memórias coletivas.

A este estudo sobre uma das primeiras tentativas em Portugal de preservação sistemática de património musical, seguem-se três contributos de responsáveis atuais de instituições que têm a preservação da memória sonora como uma das suas competências. Eduardo Leite, director do Departamento de Arquivos da Rádio, na Rádio e Televisão de Portugal, começa por dar a conhecer o papel da gravação sonora nos primeiros anos da Emissora Nacional de Radiodifusão, sublinhando o pioneirismo desta rádio no que se refere à gravação em fita magnética, para, de seguida, discutir alguns dos critérios que presidiram à selecção dos sons “graváveis”. Por fim, tomando como exemplo a Long Now Foundation, problematiza a “sustentabilidade” dos arquivos sonoros. Andreia Mendes, em representação da Direção Regional da Cultura da Região Autónoma dos Açores, expõe os normativos da política regional para a salvaguarda do património cultural imaterial (PCI) e a rede institucional coordenada pelo Centro de Conhecimento dos Açores, um Serviço da Direção Regional da Cultura. No sentido de documentar as ações desenvolvidas no âmbito da salvaguarda, estudo e divulgação do património cultural imaterial nos Açores, a autora aborda dois casos: o espólio do compositor e etnógrafo Artur Santos, que integra o acervo do Museu de Angra do Heroísmo, e o portal *Web* da DRaC – Cultura Açores, uma plataforma em construção para o Registo Fonográfico dos Açores. Carla Raposeira, da Fundação INATEL, traz-nos um depoimento sobre os esforços de identificação e catalogação dos fundos conservados por esta instituição, herdeira da Fundação Nacional para Alegria no Trabalho (FNAT) criada pelo Estado Novo em 1935, e que manteve depois da Revolução de Abril de 1974 as suas funções de apoio e valorização da cultura popular e tradicional. A autora foca em particular a criação do Centro de Documentação e Arquivo Histórico do INATEL, criado em 1997, e a situação do espólio de documentos sonoros atualmente conservados pela fundação.

A segunda parte fecha com uma reflexão do historiador Manuel Nunes sobre as coleções particulares de fonogramas e os diferentes tipos de relação criados entre os investigadores e os proprietários destes acervos, uma realidade ainda pouco estudada em Portugal. O autor começa por expor o interesse académico desses acervos e por identificar as suas particularidades, para de seguida dar a conhecer o modo como essas coleções estão organizadas e explorar especificidades a nível metodológico e epistemológico que se colocam neste tipo de pesquisa. O estudo adquire ainda um carácter pedagógico ao dar a conhecer os problemas que o investigador enfrentou no terreno e as estratégias que encontrou para ultrapassá-los.

A discussão aqui iniciada sobre a preservação do património musical e sonoro, assim como a tentativa de cartografia assumidamente parcelar e fragmentária das “indústrias musicais” em Portugal no século XX, constituem apenas contribuições preliminares para uma investigação e um debate ainda por desenvolver. Procurámos sobretudo fazer um primeiro balanço das diferentes pesquisas em curso e um levantamento de problemas e desafios a enfrentar. Esperamos nós que o “estado da arte” assim esboçado sirva de incentivo a outras investigações e ao aprofundamento do conhecimento sobre o impacto cultural das “indústrias musicais” no nosso país, assim como a um largo debate sobre a conservação e valorização da sua memória musical e sonora, uma questão que diz respeito não apenas aos investigadores e às instituições patrimoniais, mas à sociedade portuguesa no seu conjunto.

Referências:

Anderton, Chris, Andrew Dubber and Martin James. 2013. *Understanding the Music Industries*. London: Sage.

Burnett, R. 1996. *The global jukebox. The international music industry*. London & New York: Routledge.

Castelo-Branco, Salwa, ed. 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. 4 vol. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Hesmondhalgh, David. 2013. *The cultural industries*. 3rd edition. London: Sage.

Jones, Michael L. 2012. *The Music Industries: From Conception to Consumption*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Losa, Leonor. 2014. *Machinas falantes. A música gravada em Portugal no início do Século XX*. Lisboa: Tinta-da-China.

Pestana, Maria do Rosário. 2012. *Armando Leça e a música portuguesa (1910-1940)*. Lisboa: Tinta da China.

Rogers, Jim. 2013. *The Death and Life of the Music Industry in the Digital Age*. New York & London: Bloomsbury.

Tschmuck, Peter. 2006. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Dordrecht: Springer.

Vieira, Joaquim (ed.), Nuno Domingos, Pedro Russo Moreira e Manuel Deniz Silva. 2010. *A Nossa Telefonía: 75 anos de rádio pública em Portugal*. Lisboa: Tinta da China.



Mário Vieira de Carvalho

[CESEM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa]

Professor Catedrático Jubilado de Sociologia da Música na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde exerceu as funções de Presidente do Conselho Científico e de Vice-Reitor. Membro da Direção do CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, que fundou em 1997, da Direção da Academia Europeia de Teatro Lírico (Viena), e da Academia das Ciências de Lisboa. Secretário de Estado da Cultura do XVII Governo Constitucional de 2005 a 2008. Licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa (1968) e doutorado em Ciências Musicais pela Universidade Humboldt de Berlim (1985). Livros mais recentes: *Por lo imposible andamos. A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen* (2005); *A Tragédia da Escuta: Luigi Nono e a Música do Século XX* (2007); *Escutar a Literatura: Universos sonoros da escrita* (2014); em co-autoria com o filósofo Fernando Gil, *A 4 mãos: Schumann, Eichendorff e outras notas* (2005); como coordenador, *Expression, Truth, Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance* (2009).

Abertura

A música na era da sua reprodutibilidade digital

Mário Vieira de Carvalho

Com a possibilidade de reprodução técnica, que irrompeu na música no dealbar do século XX, ocorre um *efeito de descontextualização* que se estendeu a todos os géneros e culturas musicais. A “música autónoma” de tradição europeia, que se desenvolvera nas salas de concertos desde meados do século XVIII, dando origem a uma nova cultura da escuta, separou-se dessa sua estrutura sociocomunicativa originária. A ópera e outros géneros músico-teatrais abandonaram o teatro: as vozes separaram-se das personagens, o discurso musical desligou-se da ação cénica. A música sacra perdeu o seu envólucro litúrgico. Enfim, toda a imensa variedade da experiência musical, nas suas múltiplas manifestações vinculadas a identidades locais, aos seus rituais e símbolos culturais, dissociou-se dos *mundos vividos* em que havia emergido e de que fazia parte integrante, e – assim *descontextualizada*, inteiramente absorvida pelo sistema dos *mass media* – passou a circular em suportes fonográficos a uma escala cada vez mais global. Através da sua reprodução técnica, as mais diversas manifestações musicais tornaram-se livremente apropriáveis nos mais diversos contextos da vida quotidiana. As emoções, os diferentes tipos de *ethos*, os valores simbólicos por elas suscitados passaram a ter muito menos a ver com o contexto sociocultural da sua emergência do que com as estratégias de apropriação.

O leque é inesperadamente variado, como escrevi noutra ocasião: pode ir desde o uso de Mozart como musicoterapia em clínicas da especialidade ao uso de canções infantis norte-americanas como tortura, aplicada vinte e quatro horas por dia a prisioneiros de Guantánamo em fase de interrogatório. A música pode ser recebida, ora como abertura a uma alteridade cultural, ora, pelo contrário, como sintoma de intolerância ou até de genocídio,

como já o fora outrora nos campos de concentração nazis ou, muito antes, em contextos coloniais. Através dos suportes fonográficos, qualquer música passou a poder ser apropriada por qualquer um e a constituir-se, a bem dizer, como reflexo de um *ethos* ou caráter individual (cf. Carvalho 2013, 295-296). A partir da oferta do mercado, o “consumidor” de música compõe o seu próprio pacote de emoções, a sua própria ementa de usos ou funções musicais, com os quais se identifica como indivíduo ou em que se reconhece na sua pertença a um grupo.

A reprodutibilidade técnica e a desestetização da arte

Como já sugeria Walter Benjamin no seu célebre ensaio de 1936 sobre “a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, esta, liquidando a experiência da *aura*, invertia a relação autoritária na comunicação. O recetor era deslocado da “absorção contemplativa” (como, por exemplo, a que é típica das salas de concertos) para um novo tipo de desempenho “social”, caracterizado por uma atitude “distraída”, tal como a desencadeada pelo “efeito de choque do cinema”. O “recolhimento” perante a obra de arte – um “comportamento associal” com origem no “arquétipo teológico” da comunicação (estar “a sós com Deus”) – era substituído por uma *attention soutenue* ou “intensificada presença de espírito.”² O cinema, tanto ou mais do que a fotografia, valia aqui como paradigma, não por se fundar numa técnica de reprodução (na tradição de outras técnicas de reprodução: cunhagem, gravura, etc. e, mais tarde, registo de som), mas antes por ser *uma arte a cujo processo de criação a reprodutibilidade era inerente*, isto é, que só existia como *reprodutível*. Nesta última aceção, a reprodutibilidade suprimia a própria distinção entre original e reprodução e, portanto, a experiência da “aura”: se não havia “original” também não podia haver a experiência da sua “autenticidade” como exemplar único inscrito no respetivo envólucro (a *praxis* ritual legada pela tradição).

A reprodução técnica do som, na sua primeira variante (reprodução de um “original” preexistente), é concretamente mencionada por Benjamin como exemplo da transformação operada: uma obra coral, executada em direto numa catedral ou ao ar livre, passava a ser ouvida, por exemplo, num quarto. A técnica de reprodução separava o reproduzido da esfera da tradição e, na medida em que multiplicava as reproduções do reproduzido, colocava no lugar da ocorrência única ou irrepetível deste último a sua ocorrência massiva. Isso implicava uma importante consequência: a *atualização* do reproduzido, no sentido em que a obra – valha o exemplo da peça coral – podia ser apropriada pelo recetor na situação em que este se encontrava. A obra perdia a sua “autoridade” a favor da autoridade que sobre ela passava a exercer quem dela assim se apropriava.

² Ver Benjamin 2012, p. 194 (versão francesa publicada em 1936) e p. 244 (redação final da versão alemã, publicada postumamente só em 1974, e não ainda na primeira edição dos escritos em 1955). Na época do esplendor da burguesia – diz Benjamin a respeito do arquétipo teológico – a liberdade de sacudir a tutela clerical fortificara-se por essa via. Na época da decadência burguesa, tal comportamento “associal” podia favorecer a tendência latente a subtrair aos assuntos da comunidade as poderosas forças que o indivíduo isolado mobiliza na frequentação de Deus (cf. respetivamente *ibid.*, pp. 193 e 243).

Na operação descrita nestes termos por Benjamin, contém-se, a meu ver, um lugar paralelo das suas teses sobre história: o estilhaçar do *continuum* da história (da tradição), arrancando-lhe um fragmento que se nos apresenta carregado de “tempo atual” (*Jetztzeit*). Em ambos os casos, há uma “atualização”, por via da qual a autoridade de quem a opera se substitui à autoridade da tradição. Quem a opera passa, deste modo, em ambos os casos, duma posição passiva para uma posição ativa perante a tradição ou, por outras palavras, de objeto da tradição para sujeito ou ator que questiona ou se rebela contra essa mesma tradição. O “impulso destrutivo” é aí “tão forte” como o “impulso de salvação”, à semelhança da tarefa que Benjamin atribuía à “autêntica historiografia”: salvar o transcorrido “de um certo modo da sua tradição”, do modo como era apreciado como “herança” (cf. Benjamin 2010, 128).

Entretanto, a reproduzibilidade técnica, no sentido da multiplicação de reproduções de um original, está simultaneamente na origem da “indústria da cultura” e da produção em massa de música como mercadoria, grande parte dela fabricada segundo critérios padronizados em função das preferências de diferentes tipos de consumidores ou nichos de mercado (cf. Adorno e Horkheimer 1998, 141-191). As retroações *cumulativas* entre os agentes de produção, os *gate keepers* e os consumidores levam à reprodução de receitas ou *clichés* que retiram espaço à diferença individual, ou à *chance* de a descobrir e afirmar. Neste sentido, a reproduzibilidade técnica pode ter o efeito contrário ao postulado por Benjamin, e – como pretende Adorno – induzir ainda mais à passividade. Pode, enfim, traduzir-se na recursiva “duplicação daquilo que já é” (Adorno 2008, 208),³ limitando drasticamente os horizontes da experiência e impedindo a abertura ao novo e ao diferente.

Como já notei noutra ocasião,⁴ o facto de a sociologia e a psicologia privilegiarem ultimamente, na investigação empírica, os usos da música (mormente música gravada) pelo “consumidor” é, em si mesmo, sintoma das grandes transformações ocorridas nos sistemas de comunicação musical. Tornou-se gigantesca a assimetria entre a circulação globalizada de música como objeto sonoro (agora objeto sonoro virtual) e as situações locais de interação sociocomunicativa em que prevalece o *modelo cooperativo*, isto é, em que músicos e público, produtores e recetores, cooperam no processo de formação de sentido. A música tanto mais se infiltra por todo o lado no nosso quotidiano quanto mais se reifica como objeto apropriável desligado da comunicação entre quem a usa e quem a faz, muitas vezes desligado também duma partilha ou comunhão coletivas (resta uma espécie de comunicação solipsista da pessoa consigo própria).

Autores de alguns desses estudos, como Tia DeNora (2000; 2010), Antoine Hennion (1993), Peter J. Martin (2007, especialmente pp. 181-224), têm acentuado, por um lado, e com razão – seguindo a viragem pragmática (pós-estruturalista) que ocorreu nas ciências da linguagem e, em geral, nas humanidades – o papel determinante do contexto e da *praxis* intersubjetiva na

³ Esta obra recolhe uma série de lições proferidas por Adorno na Universidade de Frankfurt no semestre de Verão de 1964, agora objeto de edição póstuma. Ver síntese desse esboço de “teoria social” de Adorno na “Introdução” a *Expression, Truth, Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance* (Carvalho ed. 2009).

⁴ Retomo a partir daqui, na primeira parte deste trabalho, mas com alguns desenvolvimentos, os argumentos aduzidos em “*Ethos e Pathos na experiência da música*” (Carvalho 2013, 295-300).

produção de sentido, contrapondo-o ao paradigma semiótico (estruturalista) da indagação da significação na imanência da linguagem (inclusive das obras de arte).

Tais estudos, bem como outros, no domínio da psicologia e da neurobiologia, nos quais a música é equiparada a outros “materiais semióticos” com que se lida no quotidiano, analisam comparativamente (e classificam) as reações emocionais dos ouvintes aos estímulos sonoros e investigam as estratégias de vida ao serviço das quais os usos da música são colocados. Por outro lado, porém, ao desvalorizarem, não raro radicalmente, a abordagem hermenêutica, tendem também a relegar para o museu das velharias inúteis o conceito de *obra de arte*, o qual ainda continuava presente na teoria de Benjamin e era central como objeto de investigação na sociologia da música de Adorno. Howard S. Becker, por exemplo, é taxativo ao denegar a pertinência do conceito de “obra de arte” para a pesquisa sociológica: “tal coisa” – *the work itself* – “não existe”:

...it is impossible, in principle, for sociologists or anyone else to speak of the ‘work itself’ because there is no such thing. There are only the many occasions on which a work appears or is performed or read or viewed, each of which can be different of all the others (Becker 2006, 23).

De resto, Becker cai em contradição, pois acaba por falar de “obra”, diferentemente executada, lida ou presenciada. Ora sobre esta questão, que podia ser sintetizada na expressão “co-produção do sentido” pelo intérprete ou pelo recetor, há uma imensa literatura que teria de ser levada em consideração. O que Becker nos oferece é uma versão da “teoria da receção” ou da “teoria da interpretação” demasiado simplista, que não resiste ao confronto com abordagens como, por exemplo, as de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Hans-Georg Gadamer, Hans-Robert Jauss ou, mais modernamente, Stuart Hall, entre outros. A corrente da sociologia da arte e /ou da música em que ele se inscreve tende assim para uma espécie de “cientismo sociológico”, afinal mais consentâneo com o paradigma da ciência moderna do que com a crítica ou “desconstrução” pós-moderna desse paradigma, a qual aliás conta Adorno e Horkheimer entre os seus precursores (Adorno e Horkheimer 1998). Uma das consequências desse “cientismo” seria excluir, à partida, qualquer tentativa de abordar um artefacto – independentemente de ser ou não ser considerado arte – na perspetiva da sociologia, como se o artefacto “em si” jamais pudesse ser perscrutado enquanto objeto sociológico, isto é, objeto socialmente preformado, portador de informação sobre a sociedade em que emergiu e facto social (por sua vez, gerador de interação social). Estas dimensões pressupõem, no caso da “obra de arte”, o reconhecimento sociológico de que ela se manifesta enquanto tal no âmbito de sistemas sociocomunicativos dinâmicos que concorrem e estão estruturalmente conectados com outros em que as sociedades se diferenciam, num permanente jogo de autorreferências e heterorreferências. Ciência e arte, por exemplo, coexistem como sistemas sociocomunicativos dotados de relativa autonomia, ambos produtores de sentido, ambos até produtores de conhecimen-

to. Um não pode “decretar” a “inexistência” do outro. Pelo contrário, a história demonstra que ambos se fecundam mutuamente. É tão absurdo decretar a inexistência da “obra de arte”, em nome da ciência (neste caso sociológica), como seria decretar a inexistência de um qualquer facto científico em nome da arte. A sociologia não pode arrogar-se um ponto de vista absoluto sobre a realidade social, pois ela própria a integra como subsistema de comunicação regulado por autorreferências e heterorreferências. A observação das observações começa na auto-observação do cientista e não se esgota na observação das estratégias de receção, antes tem de incluir também, potencialmente, aquelas que se encontram condensadas no próprio objeto estético.

Certo é, porém, que a *affordance* de emoções proporcionada pela música tem sido apresentada pela referida corrente sociológica como comprovativa de que o *artístico* ou o *estético* escapa ao horizonte da receção. DeNora, referindo-se às “unidades de afeto, como ingredientes ativos na organização do *self*”, conclui da sua investigação empírica (envolvendo também músicos-amadores), que o conceito de obra musical, como unidade significativa, é inteiramente irrelevante. Isso – afirma ela – deixaria Adorno “desapontado” (DeNora 2000, 61). Creio, porém, que Adorno não ficaria nada desapontado, pois veria aí, precisamente, a comprovação da sua crítica da indústria cultural e dos padrões de consumo hegemónicos e hoje globalizados. Uma das consequências da redução da música aos seus efeitos emocionais – quer nas versões mais ou menos *hard* da sua manipulação como instrumento de guerra e de tortura (cf. Goodman 2010) ou como indutora subliminar de *shopping*, quer nas versões mais *soft* de música de fundo para um *barbecue*, para um *mood* de entrega amorosa, ou para aeróbica (DeNora 2000, pp. 19, 55 e 91) – é, como já diagnosticava Adorno, a *Entkünstung der Kunst*, “desestetização do estético” ou a liquidação do que é *arte* na *arte*. Como *tabula rasa* de “projeções subjetivas”, a “obra de arte” – cuja centralidade, insisto, ainda era reconhecida na teoria de Benjamin – é “desqualificada”, *reifica-se*, torna-se “uma coisa entre as coisas”: “O que as obras de arte reificadas já não dizem substitui-o o observador pelo eco *standardizado* de si próprio que ele ouve nelas. Este mecanismo é acionado pela indústria cultural e por ela explorado” (Adorno 1998, 33).⁵

O que Adorno diagnostica é, afinal, a inversão do desenvolvimento histórico que levou, desde meados do século XVIII, à emancipação da música como um *medium* autónomo. Colocada de novo ao serviço de finalidades heterónomas, qualquer música gravada pode ser hoje usada como o era outrora a Orquestra de Mannheim – considerada modelo inatingível de perfeição técnica por Mozart – e como era usada, afinal, grande parte da música instrumental do mesmo Mozart, que se subsumia no cerimonial da corte, servindo de decoração sonora das *conversations amusantes* dos cortesãos, enquanto estes jogavam, comiam ou se passeavam nos salões ou nos jardins. Foi essa *heteronomia* que se tornou cada vez mais insuportável precisamente para artistas como Mozart. Adorno lembra a propósito o reparo de Wagner, segundo o qual o “ruído da loiça” dos banquetes ainda transparecia

⁵ Provavelmente, era já também a circulação da arte como mercadoria que, em finais do século XVIII, favorecia a estratégia de apropriação formulada por Wilhelm Heintze, segundo a qual a melhor música desaparecia inteiramente na emoção por ela representada: nem se reparava nela (cf. Heintze 1903, 14).

em alguma música do próprio Mozart (cf. Adorno 1998b [1956]). Dir-se-ia, por isso mesmo, que a própria ideia de liberdade, o processo de “libertação da individualidade”, a “luta pelo reconhecimento” enquanto momento de emancipação social, são indissociáveis da emergência do *estético* e, mais tarde, da *arte autônoma*. Como diz Adorno, “o supra estético” da arte é “mediado esteticamente”: “em arte, o que é mais do que arte só pode ser veiculado através da arte, através do cumprimento das suas exigências imanentes”, e não na medida em que ela “se subsume em propósitos que lhe são exteriores”. E prossegue: “Toda a música que, desde a era da Revolução Francesa, participou, no conteúdo e na forma, na ideia de liberdade, pressupõe a emancipação de finalidades heterônomas” (*Ibid.*, 71).

Ora, voltando aos referidos estudos sociológicos, a maior parte deles verifica empiricamente o retorno do “ruído da loiça” no uso cotidiano da música como objeto sonoro, mas não se interroga aparentemente, nem sobre a perda da *experiência da arte enquanto arte*, nem sobre o que essa perda representa tanto para “a tecnologia do eu” como para a *praxis* social, nem ainda sobre as condições sociológicas, sociopsicológicas ou culturais geradoras do fenômeno. Talvez por arrastamento, até as ciências da educação parecem contabilizar agora essa perda como um ganho, lançando o conceito de educação musical *sem* educação estética (*anti-aesthetic turn*).⁶ Tudo sinais de que a construção social do conhecimento, da experiência e da realidade não deixa de fora o próprio conhecimento científico.

Mas em que consiste, afinal, a especificidade da arte como *medium* de comunicação autônomo?

Luhmann aproxima-se de Adorno quando considera ser a dicotomia *belo/não-belo* o código de comunicação específico do sistema artístico, ainda que admita a variação histórica ou contextual do conceito de *belo*, que pode ser lido também, na sua perspectiva, como *conseguido* (Luhmann 1995). Mas, ao contrário de Luhmann, que, de certo modo, se contenta com uma caracterização formal do sistema de comunicação *arte*, Adorno, invocando o *Fedro* de Platão, remete explicitamente para a ideia de Belo experienciado “como se dum anseio se tratasse”, ou seja “somente na figura da fratura [*Bruch*] que nos separa dele”. Expressão artística seria simultaneamente expressão de um déficit, desse anseio numa consonância que os processos civilizacionais fraturaram. Dela fariam parte “essencialmente, e não por mero acidente, o sofrimento, a dor, a dissonância” (Adorno 1958/59, 147-148).⁷ Por isso, à arte como *promesse du bonheur* de Stendahl contrapõe Adorno a arte como “promessa de felicidade quebrada”: “Como toda a felicidade com e no *status quo* é um sucedâneo e é falsa, a arte tem de quebrar a promessa para ser fiel ao prometido”. A indústria cultural tinha o seu momento de verdade “ao satisfazer uma necessidade substancial que nasce do crescente falhanço da sociedade”, mas “pelo tipo de satisfação proporcionada” – uma satisfação enganosa – tornava-se “absolutamente falsa” (Adorno 1998a, 461).

⁶ Ver discussão em Alpers 2010, 171-193.

⁷ Este volume reúne pela primeira vez, em edição póstuma, as lições proferidas por Adorno na Universidade de Frankfurt em 1958/1959.

Não me recordo de que Adorno alguma vez se tenha referido a práticas da música tradicional como alternativa à standardização operada pela indústria cultural. Julgo, porém, particularmente oportuno – no contexto de um colóquio de homenagem a Armando Leça – deixar aqui apontada a questão. Na verdade, em algumas dessas práticas tradicionais, encontram-se seguramente manifestações que podem aproximar-se do conceito adorno de experiência estética. Refiro-me a situações sociocomunicativas em que a música ainda não se constituiu como *sistema* comercial ou administrado, *dissociado* das crenças, valores, sentimentos de pertença, laços de solidariedade, que dão sentido à existência da comunidade e dos seus membros, ao seu *mundo vivido*. Tais situações, em que a comunicação musical é alheia à produção de arte como mercadoria e à própria divisão de trabalho entre produtores e consumidores, são hoje cada vez mais raras, mas em Portugal ainda foi possível captá-las em registo fonográfico (mais tarde também fílmico) graças nomeadamente ao labor pioneiro de Armando Leça e de outros que se lhe seguiram, como Michel Giacometti em colaboração com Lopes-Graça.⁸

Neste sentido, a especificidade da experiência estética não é privilégio da arte autónoma, bem pelo contrário: é consubstancial às manifestações tradicionais das quais o sistema artístico – enquanto sistema dotado de relativa autonomia nas sociedades mais complexas – originariamente emanou. Um antropólogo como Gregory Bateson reconhece a especificidade da experiência estética nas práticas tradicionais e caracteriza-a como uma atividade de conhecimento que transcende os limites da racionalidade. Segundo Bateson, a arte pertence a níveis mais profundos da mente: os do inconsciente, em que reinam os processos primários. Enquanto a “racionalidade teleológica” (*purposive rationality*) localizada na consciência, não só “distorce” mas também se tem revelado “destruidora da vida”, a arte proporciona “conteúdo de verdade” (*truth-content*), “desempenha um papel corretivo” ao “manter” a “sabedoria” (Bateson 1999, 135 e 137). Bateson toma assim a Freud o “inconsciente estético” que é também constitutivo da teoria estética de Adorno bem como, mais recentemente, da de Rancière. Ao enfatizar esta dimensão, este último critica mesmo Freud por tentar descodificar paradoxalmente em termos de *logos* o *pathos* das obras de arte (Rancière 2001).

O que afasta Bateson de Luhmann e parece aproximá-lo de Adorno (talvez também de Rancière) é o facto de atribuir à arte uma dimensão ontogenética. Para Bateson, a arte desempenha um papel insubstituível como atividade mais profunda (inconsciente) de conhecimento que “ajuda” a consciência e, por isso, é uma importante componente de três sistemas “cibernéticos, homeostáticos” fundamentais: “o organismo humano individual, a sociedade humana e o ecossistema mais amplo” (*Ibid*, 446).

De qualquer modo, e como referi logo de início, a partir do momento em que as práticas tradicionais passam a circular em suportes fonográficos, elas também são, por sua vez, inevitavelmente sujeitas ao *efeito de descontextualização*. Isso não exclui, porém, à partida, nem que deles se apague sem deixar rasto a experiência estética, nem que o potencial

⁸ Ver discussão um pouco mais desenvolvida deste tópico, em particular com referência a Lopes-Graça, em Carvalho 2012, 157-166.

de comunicação desta se extinga irremediavelmente no contexto da recepção. Sobretudo, porém, inferir-se da investigação empírica dos usos da música que a “obra de arte” ou a “experiência estética” não existem ou são irrelevantes, sem se examinar simultaneamente as condições socioculturais, económicas e de poder que enquadram, padronizam e predefinem (não raro autoritariamente) esses usos, pode satisfazer uma abordagem sociológica positivista, mas não uma abordagem mais ambiciosa, que vise uma hermenêutica crítica das práticas sociais: uma hermenêutica crítica que procure captar nomeadamente, neste caso, a *dialética* que se manifesta na reproduzibilidade técnica e que tem tão eloquente expressão no confronto Adorno/Benjamin.

Da estética do consumo à emergência das esferas públicas digitais

Se verificamos, por um lado, a tendência à *desestetização da arte*, também verificamos, por outro, um movimento paralelo de *estetização da mercadoria*, que remonta aos primórdios da economia de mercado, mas que atingiu o seu ponto culminante nos nossos dias com o desenvolvimento da chamada economia de consumo e a expansão e intensificação a nível planetário das estratégias de *marketing* e publicidade. Um estudo clássico de Wolfgang Fritz Haug, *Crítica da Estética da Mercadoria*, publicado em 1971 (Haug 1971), punha já em evidência como a metáfora do *feitiço* da mercadoria em Marx era habilmente aproveitado para promover as vendas: manipulava-se o consumidor através da *sugestão* – isto é, duma *promessa de valor de uso* – que se materializava na atrativa superfície da mercadoria e que surgia em lugar do *valor de uso* real desta. Segundo Haug, o efeito de reificação que daí decorria condicionava unilateralmente a estrutura das necessidades humanas e acabava por afetar a cultura no seu todo, transformando-a em “cultura de reclame”, na expressão de Adorno.

Mais recentemente, a crítica à estetização da mercadoria tem-se radicalizado. O americano Benjamin Barber, num livro de 2007, intitulado *Consumido! Como os mercados corrompem as crianças, infantilizam os adultos e engolem os cidadãos* (Barber 2007), defende a tese de que a mobilização da atenção dos consumidores pelo *marketing* contraria o engajamento político-social e leva à dessolidarização. O próprio Haug publicou em 2009 um aditamento à sua obra, com o título *Estética da Mercadoria no Capitalismo da Alta Tecnologia* (Haug 2009), no qual aborda a extensão à internet do consumo de massas. A questão crucial é a de que o sistema económico capitalista cultiva uma constante expansão e intensificação de desejos – exploração das emoções através das qualidades estéticas atribuídas às mercadorias – que, nas palavras de Zygmunt Bauman, transforma o próprio consumo na força principal impulsionadora da sociedade: leva, enfim, ao *consumismo*, com todas as consequências negativas correspondentes, quer políticas, quer ecológicas (Bauman 2007).

Numa obra coletiva recentemente publicada, *Estética da Mercadoria – Novas Perspetivas sobre o Consumo, a Cultura e a Arte*,⁹ onde se procede a um balanço crítico das abordagens em presença e se alarga e atualiza o debate, põe-se, porém, em evidência uma outra face do problema, designadamente o papel emancipatório que pode ter o acesso ao consumo. Heinz Drügh, na sua introdução à referida obra, formula, a este respeito, as seguintes questões:

- em que medida é que as mercadorias incorporam sempre significados e práticas culturais que são importantes para a formação da personalidade;
- se, por isso, não deverá postular-se antes a *ambivalência* e as contradições do consumo e reconhecer a produtividade de certos momentos da *estética* da mercadoria, em vez de nos contentarmos com uma visão unilateral e demasiado redutora (remete para Georg Simmel, Walter Benjamin e Roland Barthes) (Drügh, Metz e Weyand 2011, 14-15).

Também Alex Honneth, na sua recente obra *O Direito da Liberdade – Princípios de uma Moral Democrática* (Honneth 2011), sublinha o lado emancipatório da cultura de consumo, que não é de hoje, antes remonta já à Inglaterra do século XVIII onde aparece ligada à noção de *comfortable*, levando a uma diversificação da oferta de artefactos cobiçados. Honneth cita a propósito o “Sistema das Necessidades” (*System der Bedürfnisse*) da *Filosofia do Direito* de Hegel e defende o ponto de vista de que “com o estabelecimento gradual da economia de mercado surge mais uma dimensão da nova forma de liberdade individual, a qual, enquanto sistema de práticas até então desconhecidas, vai codeterminar decisivamente a partir daí a cultura das sociedades modernas”. Essa nova dimensão – prossegue Honneth – decorre das “possibilidades de compra individual abertas pelo mercado de bens”. Por via do “prazer da procura de mercadorias e da satisfação proporcionada pela sua aquisição”, as pessoas “aprendem a proceder como consumidores” que têm a liberdade “de formar a sua vontade pessoal e, desse modo, a sua identidade” (*Ibid.*, 362).

Para Hegel, portanto, aquilo que associamos hoje à ideia de *consumo*, com uma carga negativa, constituía, afinal, um progresso importante no estabelecimento da liberdade individual, um “*medium* abstrato de reconhecimento mútuo que, através de atividades complementares, permitia realizar cooperativamente a liberdade individual” (*Ibid.*, 362-362). Só no século XIX, ainda segundo Honneth, é que começam a manifestar-se a tendência à manipulação das necessidades e o conseqüente “consumo demonstrativo” de que fala Veblen em 1899 e que, mais tarde, Bourdieu designará como “distinção simbólica” (cf. Veblen 1979, 364 e Bourdieu, 1979, *cit. in* Honneth 2011, 364). É, aliás, esse consumo demonstrativo ou ostentatório que Honneth observa estar a regressar agora de novo em força, em plena euforia neoliberal, após quase um século de lutas sociais que obrigaram as classes dominantes a refrearem ou dissimularem, por razões morais, os sinais exteriores de riqueza (Honneth 2011, 400-401).

⁹ Ver a introdução de Drügh, na qual me baseei para introduzir a questão (Drügh, Metz e Weyand, 2011, 9-44).

Seja como for, tal não invalida o momento de formação da identidade e de realização pessoal ligado às práticas de consumo. Eva Illouz, entre outros, tem investigado particularmente a dimensão emocional do consumo, estabelecendo uma relação entre emoção e imaginação, entendida como “desenvolvimento de fantasias culturais localizado socialmente”. Imaginação que constituiria, para ela, o elo de ligação entre emoção e consumo.¹⁰

Não cabe aqui desenvolver este ponto. Limito-me apenas a dar nota da posição daqueles que argumentam no sentido da *ambivalência* das práticas de consumo, ambivalência que, como vimos, tem sido também reconhecida na reprodutibilidade técnica e, por maioria de razão, na reprodutibilidade digital, que tem promovido como nunca antes o consumo da música como mercadoria.

Como funciona a lógica do consumo transposta para a internet? Num dos artigos publicados na obra coletiva *Everyday eBay: Culture, Collecting, and Desire* (Hillis, Petit e Epley 2006), a rede comercial virtual *eBay* é dada como exemplo do chamado *tecno-comunitarismo*, ou seja, das novas “comunidades eletrônicas que parecem prometer o re-encantamento da vida social e política”, mas que, na verdade, “são produtos funcionais do capitalismo de rede e não são de modo algum contrários aos seus interesses”. Os ideais dos fundadores da *eBay* de “perfeito armazém” e “perfeito mercado” pressupunham o reconhecimento dos utilizadores como “perfeitos cidadãos-consumidores”. Tratava-se de atualizar “o ideal utópico do moderno sujeito liberal – totalmente dotado de poder com respeito à classe, à raça, ao género, ou ao background económico”. Todos, na rede, tinham o poder de encontrar, obter e consumir objetos de desejo, e todos podiam simultaneamente encontrar-se nas posições de produtores e consumidores. Em suma, a tecnologia *eBay* ajudava assim a criar um novo setor económico pronto para ser colonizado pela cultura do consumo, um dispositivo virtual de envolvimento no projeto neoliberal, na medida em que, na “sociedade de rede” (*Network Society*) – como lhe chama Manuel Castells (Castells 2000) –, o trabalho tem de ser tão flexível como a informação (Lillie 2006, 88-101).

No entanto, é igualmente redutor ver as possibilidades oferecidas pela internet apenas sob esta perspetiva. Concretamente no domínio da música, gostaria de mencionar dois exemplos de novos espaços sociais que a internet torna possíveis. O primeiro é uma comunidade virtual de intercâmbio chamada *mod scene* (designação que alude a módulos de música digital que os compositores criam e trocam entre si); o segundo é a *Digitópia – Plataforma para o Desenvolvimento de Comunidades de Música Digital* que foi lançado em colaboração com a Casa da Música, na cidade do Porto.

Quanto à *mod scene*, foi estudada seguindo a metodologia etnográfica, e os resultados da investigação foram publicados em 2003 na revista *Cultural Anthropology*, com o título *Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography*. É uma comunidade virtual continuamente alimentada pela disponibilização diária de novas composições musicais.

¹⁰ Eva Illouz, “Emotionen, Imagination und Konsum: Eine neue Forschungsaufgabe”, cit. em Drügh, Metz, Weyand 2011, 47-91.

Todos os programas de *software* são de uso livre e partilhado. Não são cobrados direitos pelas cópias. A interação manifesta-se nomeadamente na troca de mensagens sobre as composições, as suas características, o *ranking* em que se encontram nas preferências de *download*, etc. Nas palavras do autor do estudo, a *mod scene* é “uma comunidade inteiramente construída por formas e práticas representacionais, incluindo hierarquias de prestígio e *status*”, “sistemas de troca informacionais”, “rituais de inclusão e exclusão” e também “drama social”, que se manifesta aqui em “narrativas de subversão da indústria da música popular”, na “resolução de conflitos entre membros da comunidade”, casos de “plágio”, etc. O traço que mais sobressai é “a maneira como os membros *usam* a tecnologia para criar, manter e representar relações sociais reais” (Lysloff 2003, 256-257). A *mod scene* evocaria assim “uma visão utópica de comunidade: circulação de música sem produção de massas, e consumo sem trocas monetárias...” – uma comunidade em que “os compositores respondem uns aos outros (e aos seus *fans*) direta e imediatamente” e que desse modo gera cooperativamente nova música (*Ibid.*, 257-258).

O projeto da Digitópia pretende colocar os novos dispositivos digitais de criação, gravação, arquivo e difusão de música ao serviço da criatividade e da liberdade expressiva do maior número. Na verdade – como diz a equipa interdisciplinar do projeto –, está em curso “uma verdadeira revolução à escala mundial quanto à forma de criar, executar, difundir e ouvir música”. Uma “relação ativa” com a música “está hoje ao alcance de pessoas que não passaram pelo processo duma educação musical formal, graças ao contínuo aumento de aplicações de *software* que permitem criar e fazer música de uma maneira simples e intuitiva”. Assim, usando as instalações da Casa da Música e o seu potencial atrativo para públicos heterogéneos, o projeto visa nomeadamente:

- desenvolver a criatividade musical em pessoas de todas as idades e origens sociais, mas principalmente entre os jovens;
- incentivar o desenvolvimento de *software* livre;
- promover a inclusão social e fomentar a emergência de comunidades musicais multiculturais;
- promover a livre circulação de conteúdos musicais.¹¹

Temos aqui, portanto, dois exemplos em que a interação através da internet e dos suportes digitais restabelece a experiência estética na comunicação musical, tanto no plano da produção ou criação como no plano da receção. Ao contrário dos estudos empíricos atrás referidos, que proclamam o fim da *estética* – isto é, a *anestética* da música no ato de a consumir –, este tipo de comunidades digitais parece promover a reconstituição do paradigma da “arte autónoma”, já que as estratégias expressivas, a comunicação emocional/

¹¹ Cf. Rui Penha / Paulo Rodrigues / Fabien Gouyon / Luís Gustavo Martins / Carlos Guedes / Álvaro Barbosa, “Digitópia - Platform for the Development of Digital Music Communities”, in: *Proceedings of Digital Resources for the Humanities and Arts 2008*, Cambridge, 2008 (<http://ruipenha.pt/publications/>, acesso a 23/4/2012). Cf. ainda <http://digitopia-cdm.net/digitopia-pt/> (acesso a 23/4/2012).

cognitiva têm por objeto a própria música e são processadas através dela. Enquanto os *mass media* tradicionais, como a rádio ou a televisão, criam um tipo de esfera pública assimétrica na qual a generalidade dos cidadãos é consumidora mas não interveniente ativa na produção de conteúdos, as agora emergentes *esferas públicas digitais* são *imersivas*: baseiam-se numa interação simétrica, onde, por definição, não há interlocutores passivos (Münker 2009, 73). Se uma rede digital se constitui em torno da música, então é porque a música suscita nos participantes esse tipo de comunicação *imersiva*.

Há, por isso, quem defenda que o ideal de esfera pública cívica caracterizado por Habermas como herança da *Aufklärung* e cuja decadência ele próprio diagnosticou (Habermas 1990 [1962]) – o ideal de uma esfera pública de acesso ilimitado, onde todos os interlocutores são iguais, onde não há limites quanto à escolha dos temas em debate, e cujo círculo de potenciais participantes está sempre em aberto – está hoje mais perto do que nunca de se concretizar através das redes digitais. No caso da música, não admira que por via do “efeito de rede” gerado pelo crescente número de utilizadores e por esse tipo de comunicação *imersiva*, onde a informação, a confrontação, o debate, a troca de experiências constantemente se renovam, se assista hoje a um recrudescimento do interesse pelo experimental, pela exploração de novas possibilidades expressivas, pelas roturas estéticas, pela “vanguarda”. Em contraste com os *mass media* que difundem os produtos da indústria cultural que mais se vendem, as redes digitais permitem a compositores e intérpretes apresentarem-se diretamente sem intermediação e entrarem em diálogo com novos públicos. Uma obra dita de vanguarda que, num concerto tradicional, poderia ser ouvida apenas por algumas dezenas ou centenas de espetadores, e que dificilmente teria êxito no mercado ou nos *mass media*, pode ir somando dezenas ou mesmo centenas de milhares de audições e de reações logo que colocada na internet. Esse é o chamado efeito de *Long Tail* – isto é, a permanência da obra na esfera pública (neste caso, digital) – em contraste com o fenómeno do *Best Seller*, o êxito instantâneo para o qual trabalham as indústrias culturais e a publicidade. A dinâmica gerada é tal que a chamada “arte de vanguarda”, na internet, mais se parece já – dizem alguns – com um “movimento de massas” (Münker 2009, 88-91).

A dialética da reprodutibilidade técnica, expressa no confronto Adorno/Benjamin, torna-se aqui especialmente evidente. Pois que as redes digitais não só parecem favorecer a emergência do novo ou do experimental em arte – o gesto inconformista ou de pesquisa que através dela se manifesta – como também parecem suscitar um recetor ativo, crítico, produtor de sentido. Dir-se-ia que a ambivalência das redes digitais abre mais amplas perspetivas de comunicação emancipatória do que aquelas que Benjamin diagnosticou na reprodutibilidade técnica, na medida em que – bem ao contrário das suas previsões – esta não só acabou por manter como até ampliou a relação assimétrica entre produtor e recetor (consumidor).

A obra de arte na era da sua reprodutibilidade digital

Com efeito, parece ser hoje, num estádio mais avançado da reprodutibilidade técnica - a reprodutibilidade digital -, e não no estádio em que ela se encontrava na época de Benjamin, que está verdadeiramente a concretizar-se na *praxis* social a hipótese teórica colocada no seu célebre ensaio. A sua teoria da “distração” na receção da obra de arte ajuda-nos a compreender porquê.

Diz Benjamin que não há distinção fundamental entre a distração que um quadro pintado ou uma peça de teatro podem proporcionar e aquela que é oferecida por uma viagem através duma estrada por entre vales e montanhas. A posição central do cinema “na situação da arte atual” tinha a ver precisamente com isto: “...o filme realiza uma síntese das distrações na aparência totalmente diferentes que assentam naquilo que acontece, ou perante alguém, ou com alguém” (Benjamin 2012, 20).¹²

Benjamin precisa seguidamente a sua ideia. Estes dois processos, tal como nos sonhos, não seriam destrincháveis originariamente, mas tinham acabado por dissociar-se a tal ponto que se manifestavam, sem se misturar, respetivamente na tragédia e no pódio de dança. O cinema, segundo Benjamin, fizera regredir tal dissociação. Nele, a distração e o recolhimento misturavam-se indiferenciadamente. Por um lado, o filme, tal como o dadaísmo, acentuava o elemento distrativo, por outro, derrogava o paralelo com o “parque de diversões” através duma síntese de ambos os polos. Duas séries de processos entravam em mútua correlação: designadamente, “o que acontece perante alguém e o que acontece com alguém” (*Ibid.*, 19-21).

É aqui que intervém uma das teses principais de Benjamin: a da correlação entre mudanças das formas artísticas e mudanças das estratégias de perceção. A faculdade de se habituar era própria do distraído. Por isso, continua Benjamin, a receção na distração que se tornava crescentemente observável em todos os campos da arte, era sintoma de uma transformação funcional do aparelho de perceção humano, que se via a braços com tarefas que só podiam ser resolvidas coletivamente. Em contraste com Aldous Huxley, que via no aumento exponencial dos leitores que se tornavam escritores ou dos ouvintes que se tornavam músicos a origem da crescente “vulgaridade” da produção literária e dos conteúdos musicais disponíveis - fenómeno decorrente da explosão das respetivas indústrias -, Benjamin avaliava positivamente essa crescente mudança de posição: de recetor para produtor (*Ibid.*, 233-234). Inerente à teoria da distração era a ideia de que qualquer um, tal como no desporto, podia presenciar as atuações artísticas como “semi-especialista”¹³ e, por exemplo, no caso do cinema, “aspirar a ser filmado”. Era-lhe também inerente a importância crescente da perceção tátil, que se propagava às outras

¹² Cito sempre da recente edição crítica e tomando em consideração, ora uma, ora outra das cinco versões do texto, que se iluminam reciprocamente.

¹³ É evidente a relação da teoria da distração de Benjamin com a teoria do teatro épico de Brecht, que, aliás, também estabelece esta comparação com o desporto.

artes a partir da arquitetura, onde estava originariamente sediada. Benjamin dá como exemplo, na música, o jazz, que tinha na dança o seu mais importante agente.¹⁴ No cinema, essa nova forma de percepção manifestava-se no choque provocado pela sequência de imagens, efeito que introduzia na ótica um elemento táctil (*Ibid.*, 32-34).

No entanto, Benjamin era desde logo forçado a reconhecer que nem todo o cinema satisfazia a essa mudança de percepção ou favorecia a deslocação da posição de recetor para a de produtor. Ao contrário do que se passava com o cinema soviético, a exploração capitalista da indústria cinematográfica na Europa ocidental não levava em consideração “a legítima aspiração da pessoa comum a ser reproduzida”. O que interessava à indústria era incitar à adesão das massas através de ideias ilusórias e especulações ambíguas, “consequindo-o em particular junto das mulheres”, através dum poderoso aparelho de publicidade que explorava em seu proveito a vida amorosa das vedetas, lançava concursos de beleza e votações públicas. Tudo isto para “falsificar numa via corruptora o originário e legítimo interesse das massas no cinema – interesse de autoconhecimento e, portanto, de conhecimento de classe”. O que valia em especial para o capital da indústria cinematográfica valia em geral para o fascismo: tratava-se de “explorar secretamente a irrecusável necessidade de novas estruturas sociais no interesse de uma minoria detentora da propriedade”. “A expropriação do capital cinematográfico” era, desde logo, por isso mesmo, “uma exigência urgente do proletariado” (*Ibid.*, 77-78).

Benjamin parecia, pois, consciente das fragilidades que se continham na sua teoria da correlação entre cinema e novas estratégias de percepção. Mas, certo é que essa teoria não viria a comprovar-se na prática. Mais: na perspicaz leitura de Hullot-Kentor, a nova percepção que Benjamin atribuía ao espetador de cinema, não era senão, afinal, o olhar do *flâneur*, descrito no seu ensaio sobre Baudelaire. Hullot-Kentor observa a propósito:

Just how little Benjamin could have believed in the actuality of this revolutionary audience is implied by the fact that he only exalts film for what his essay fully acknowledges film was not: a proto-communist medium for the cognitive transformation of the world (Hullot-Kentor 2003, 165).

Assim, argumenta Hullot-Kentor, o que se insinua na figura do semi-especialista distraído que “saía presumivelmente da sala de cinema com frio autodomínio”, não era a exaltação da cultura popular, mas bem pelo contrário esse modelo “elitista” de observação: o olhar distanciado e crítico do *flâneur*, “Benjamin’s own self-ideal” (*Ibid.*).

¹⁴ Cf. a posição divergente de Adorno no artigo “Über Jazz”, publicado originariamente com o pseudónimo de Hektor Rottweiler na *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. V (1936), e que pode ser lido como resposta ao texto de Benjamin (publicado no mesmo volume), embora a correspondência entre ambos faça prevalecer a ideia de complementaridade (cf. carta de Adorno a Benjamin de 28 de maio de 1936 e resposta de Benjamin de 30 de junho do mesmo ano, em Benjamin 2012, 629-636).

Deixando por agora de lado uma discussão mais aprofundada, dir-se-ia, porém, que a tese de Benjamin, invalidada quanto ao cinema, parece ter encontrado hoje plena comprovação nas redes digitais. Nada poderia caracterizar mais adequadamente as estratégias de percepção e interação que nelas ocorrem do que a confluência entre a dissolução da distinção ou a ambivalência produtor/recetor e – precisamente – a atitude de *flânerie*.

Haverá melhor definição da navegação na internet do que aquela que nos oferece a teoria do *flâneur* de Benjamin?¹⁵ Não será o tipo de comunicação imersiva suscitado por certas redes digitais, como, por exemplo, as dedicadas à música, acima referidas, o exato equivalente da “recepção na distração”, do exercício de tarefas do aparelho de percepção “que só podem ser realizadas coletivamente”, da convocação de “um novo sentimento vital numa forma em que a manifestação representativa desse sentimento se interpenetra com o caráter habitual do mesmo”, da tendência à fusão (amplificadora da “importância social duma arte”) entre “atitude crítica” e “atitude de fruição” (Benjamin 2012, 33-34, 81-82, 128-130, 187-189 e 236-238)?

Citando Breton, Benjamin postula que a arte é “agitada pelos reflexos do futuro” e, consequentemente, cada forma artística gera um tipo de procura que só encontra plena satisfação em formas artísticas ulteriores: por exemplo, as máquinas de imagens em movimento (das antigas arcadas) como precursoras do cinema (*Ibid.*, 39-40, 133-134). Eis o que poderia aplicar-se ao próprio trabalho teórico de Benjamin, que diagnosticou prematuramente, no estágio da reprodutibilidade técnica em que se encontrava a arte do seu tempo, mudanças que parecem aplicar-se hoje em cheio à reprodutibilidade digital.

Uma coisa é, porém, verificar as homologias entre os referidos aspetos da sua teoria e o modo de funcionamento das “esferas públicas digitais”; outra coisa é interpretar como nestas se articula a interseção entre as artes e a *praxis* política, questão que era central no ensaio de Benjamin, mas que aqui tenho de deixar em suspenso, não sem sublinhar que continua a oferecer-nos um largo e complexo campo de investigação.

¹⁵ Na impossibilidade de desenvolver aqui o tópico, limito-me a remeter para o segundo capítulo do ensaio “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”, intitulado “Der Flâneur” (Benjamin 1991, 537-569). Cf. ainda Keith Tester (1994).

Referências

- Adorno, Theodor W. e Max Horkheimer. 1998. "Kulturindustrie". In *Dialektik der Aufklärung, Gesammelte Schriften* [GS], vol. 3., 141-191. Darmstadt: DTV / Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetik* (1958/59). (ed. Eberhard Ortland). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1998a. *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften* [GS], vol. 7. Darmstadt: DTV / Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno Theodor W. 1998b [1956]. "Kritik des Musikanten", in *Dissonanzen, Gesammelte Schriften* [GS], vol. 14. Darmstadt: DTV / Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, Theodor W. 2008. *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* (ed. Tobias ten Brink e Marc Phillip Nogueira). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Alperson, Philip. 2010. "Robust Praxialism and the Anti-Aesthetic Turn", *Philosophy of Music Education Review* 18 (2): 171-193.
- Barber, Benjamin R. 2007. *Consumed! How Markets Corrupt Children, Infantilize Adults and Swallow Citizens Whole*. New York: Norton.
- Bateson, Gregory. 1999. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Consuming Life*. Cambridge UK: Polity Press.
- Becker, H. S. 2006. "The Work Itself", in *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*, edited by H. S. Becker, R. R. Faulkner and B. Kirshenblatt-Gimblett, 21-30. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter. 1991. *Gesammelte Schriften*, vol. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 2010. "Über den Begriff der Geschichte", (ed. Gérard Raulet). In *Werke und Nachlaß - Kritische Gesamtausgabe*, vol. 19. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 2012. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", (ed. Burkardt Lindner, com a colaboração de Simon Broll e Jessica Nitsche). In *Werke und Nachlaß - Kritische Gesamtausgabe*, vol. 16. Berlin: Suhrkamp.
- Carvalho, Mário Vieira de. ed. 2009. *Expression, Truth, Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*, Lisboa: Edições Colibri.
- Carvalho, Mário Vieira de. 2012. "Buscar a Identidade na Alteridade: Lopes-Graça e o Conceito de 'Povo' na Música Tradicional". *Nova Síntese* 7 (Alves Redol - Horizonte Revelado), 157-166.
- Carvalho, Mário Vieira de. 2013. "Ethos e Pathos na experiência da música", In *Emoções e Crime - Filosofia, Ciência, Arte e Direito Penal*, editado por Maria Fernanda Palma, Augusto Silva Dias e Paulo Sousa Mendes, 275-300. Coimbra: Almedina.
- Castells, Manuel. 2000. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. 2010. "Emotion as social emergence - Perspectives from Music Sociology", In *Handbook of Music and Emotion - Theory, Research, Application*, edited by Patrick N. Juslin and J. A. Sloboda, 159-183. Oxford: Oxford University Press.
- Drügh, Heinz, Christian Metz e Björn Weyand. ed. 2011. *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.

- Goodman, Steve. 2010. *Sonic Warfare - Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge MA, London: MIT Press.
- Habermas, Jürgen. 1990 [1962]. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Haug, Wolfgang Fritz. 1971. *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Haug, Wolfgang Fritz. 2009. *Kritik der Waren Ästhetik. Überarbeitete Neuauflage. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Heinse, Wilhelm. 1903. *Hildegard von Hohenthal*. vol. 5. In *Sämtliche Werke*, ed. Carl Schüddekopf. Leipzig: Insel.
- Hennion, Antoine. 1993. *La passion musicale*. Paris: Métailée.
- Hillis, Ken, Michael Petit e Nathan Scott Epley. 2006. *Everyday eBay: Culture, Collecting, and Desire*. London / New York: Routledge.
- Honneth, Axel. 2011. *Das Recht der Freiheit. Grundriß einer demokratischen Sittlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hulot-Kentor, Robert. 2003. "What Is Mechanical Reproduction?". In *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, edited by Hans Ulrich Gumbrecht and Michael Marrinan, 158-170. Stanford: Stanford University Press.
- Lillie, Jonathan. 2006. "Immaterial Labor". In *Everyday eBay: Culture, Collecting, and Desire*, edited by Ken Hillis, Michael Petit and Nathan Scott Epley. London / New York: Routledge.
- Luhmann, Niklas. 1995. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lysloff, René T. A. 2003. "Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography". *Cultural Anthropology* 18 (2): 233-263.
- Martin, Peter J. 2007. *Music and the sociological gaze: Art worlds and cultural production*. Manchester: Manchester University Press.
- Münker, Stephan. 2009. *Emergenz digitaler Öffentlichkeiten. Die Sozialen Medien im Web 2.0*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques. 2001. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée.
- Tester, Keith. ed. 1994. *The Flâneur*. Londres: Routledge.

Parte I

**A música
nas indústrias
culturais em Portugal
no século XX**

Leonor Losa

[INET-md, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
- Universidade Nova de Lisboa]

Investigadora do INET-Md (UNL-FCSH), o seu trabalho lida em particular com a *mudança* no campo da música popular e as suas articulações com as dimensões institucionais, sociais e políticas. Entre 2009 e 2012, no contexto do projecto do INET-md “A Indústria Fonográfica em Portugal no século XX”, dedicou-se ao estudo histórico e musicológico das dinâmicas de implantação do mercado discográfico em Portugal. Deste trabalho resultaram, e.o., o artigo premiado, em co-autoria com Susana Belchior “The Introduction of phonogram market in Portugal: Lindström labels and local traders (1879-1925)”, e o livro de sua autoria “*Machinas fallantes*”: A música gravada em Portugal no início do século XX (Tinta da China, 2013) onde aborda a mobilidade social da música gravada nas primeiras décadas do século passado. Trabalhou o papel do editor discográfico Arnaldo Trindade e a editora Orfeu na emergência de valores sociais de oposição ao regime no seio da “música popular portuguesa” no período pré-revolucionário. Foi membro da equipa editorial, investigadora e redactora da *Enciclopédia da música em Portugal no séc. XX* (coord. Salwa Castelo-Branco). Actualmente, dedica-se ao estudo da intersubjectividade, criatividade e memória na produção de *world music* no contexto do sul da Europa.

A emergência de uma economia de mercado de música gravada em Portugal: O papel dos lojistas*

Leonor Losa

No dia 17 de agosto de 1899, o técnico de gravações da empresa fonográfica inglesa Gramophone Company, Fred Gaisberg, encontrava-se na cidade espanhola de Valência em missão de gravação. Aí ponderava qual o caminho a seguir para dar continuidade à sua expedição.

Nos primeiros anos sucedendo a invenção da gravação em disco por Emile Berliner (1887), técnicos de gravação como Gaisberg viajavam por diferentes territórios, registando em disco reportórios locais. A partir destas gravações únicas (designadas *master*) eram fabricados discos em série nas fábricas de Inglaterra ou Alemanha (no contexto europeu) para retornarem aos seus países de origem. A familiaridade dos reportórios era então a chave para despertar o interesse nas novas tecnologias de gravação e motivar o desejo dos potenciais consumidores, motivo pelo qual a gravação de reportórios locais constituía um eixo fundamental na estratégia comercial de implantação de mercados locais levada a cabo pelas empresas que detinham o monopólio fonográfico.

*A primeira versão deste texto foi apresentada no contexto do I Encontro Nacional de Investigação em Música, no dia 17 de novembro de 2011 na Casa da Música, Porto. Uma segunda versão foi apresentada no Colóquio "Património Sonoro em Portugal: Protagonistas, Fundos e Instituições" no dia 7 de julho de 2012, no Museu da Música portuguesa, Cascais.

Em Valência, Gaisberg ponderava seguir para Lisboa, mas o seu trajecto foi alterado quando, chegando à estação de comboios da cidade, foi informado de que a ligação para Lisboa só sairia no dia seguinte. Posto isto, rumou a Madrid, e a gravação de reportório português em território local foi adiada, sem data marcada.¹⁶ Pouco mais de um ano passado, em novembro de 1900, Sinkler Darby, também técnico de gravação da Gramophone Company, chegava ao Porto, naquela que seria a primeira expedição de gravação em discos de 78 r.p.m. de reportório português no país. Outras se seguiram nos anos consecutivos, protagonizadas por diferentes empresas, determinando o início e os contornos de formação de uma economia de mercado em torno da música gravada em Portugal.

A música conheceu formas de regulação capitalista num momento em que a nova ordem se impunha nas estruturas de produção e mediação económica e social no mundo. De forma precoce, e antecedendo os modelos do capitalismo organizado que sucederam à Segunda Guerra Mundial, a invenção em 1877 da gravação e reprodução mecânica de som rapidamente serviu intuítos económicos de larga escala, constituindo-se nos primeiros anos do século XX uma indústria que envolveu escalas locais e transnacionais e promoveu relações económicas. Esta indústria emergente, ultrapassou fronteiras através de acordos de exploração geográfica entre as diferentes companhias, monopólios empresariais e, sobretudo, gerou um novo universo de produção musical mediado por relações económicas até então ausentes da experiência social da música enquanto prática cultural expressiva.

A emergência de mercados locais em diversos países ocidentais e não ocidentais, explorados pelo restrito número de companhias sediadas em países ocidentais como EUA, Alemanha e Inglaterra, levou a que, rapidamente, o terreno de edição fonográfica se constituísse como o terreno hegemónico de produção musical. As implicações deste fenómeno foram de larga escala, permanecendo até à atualidade e não podem ser descartadas no âmbito da etnomusicologia e de qualquer outra disciplina que se dedique ao estudo das práticas culturais e debruce o seu olhar sobre a música. Mas, processos de ordem industrial e económica aparentemente transversais e semelhantes conheceram modos de apropriação distintos, relacionados com contextos culturais, económicos, políticos e sociais locais. A disseminação de produtos culturais, na forma de mercadorias industriais, envolveu além de uma transformação nas relações sociais ao redor destas práticas, fluxos e trocas, também formas de atribuição de sentidos culturais por vezes contraditórias ou não lineares, dependendo dos diferentes contextos de implantação. Desta forma, o estudo da emergência e desenvolvimento de mercados locais e das suas dinâmicas históricas permite-nos compreender e questionar as noções de homogeneidade tradicionalmente patentes nas leituras económicas destes processos de disseminação de mercadorias uniformes em contextos geográficos e culturais dispersos.

¹⁶ "The Fred Gaisberg Diaries Part 1: Usa & Europe (1898-1902)", disponível online in http://www.recordingpioneers.com/docs/GAISBERG_DIARIES_1.pdf (consultado pela última vez 03/09/2013).

Questionando o papel que os lojistas dos centros urbanos portugueses desempenharam na emergência desta nova economia de mercado, serão aqui abordadas algumas das dinâmicas locais de aproximação ao fenómeno transnacional e económico de optimização das potencialidades do som mediado tecnologicamente.¹⁷

O desenvolvimento da comercialização e produção de fonogramas em Portugal aconteceu a partir dos primeiros anos do século XX pela mão de empresas estrangeiras, através das suas estratégias expansionistas de mercado. O contexto pouco industrializado português durante a primeira metade do século XX, enquadra a realidade local no padrão de diferenciação adoptado pelo etnomusicólogo e estudioso da indústria fonográfica Pekka Gronow que distingue os países onde foram criadas infra-estruturas de produção (fábricas de discos de aparelhos reprodutores) daqueles que, não tendo autonomia de produção, contaram com o estabelecimento de uma rede de agentes de venda das mercadorias das companhias internacionais (Gronow 1983). Esta condição industrialmente periférica foi determinante no desenvolvimento de modos de ação adaptativos, que dão conta das formas como a sociedade portuguesa inscreveu a modernização do som não apenas economicamente, como cultural e socialmente.

Deste modo, um mercado em torno da fonografia começou a emergir nos primeiros anos do século XX através da ação de empresas estrangeiras que se firmaram localmente, quer pela criação de lojas, quer através do estabelecimento de agenciamentos por parte dos comerciantes portugueses já firmados noutras atividades comerciais, representando e comercializando fonogramas e mercadorias associadas, de marcas internacionais. A partir de então, Portugal localizou-se no mercado transnacional fonográfico.

Contudo, simultaneamente às investidas expansionistas das empresas estrangeiras, muito em particular da inglesa Gramophone Company, da francesa Pathé, e das alemãs Homokord, Beka, Favorit, e.o., uma vaga de empreendedorismo por parte de diversos sujeitos portugueses começou a ter lugar, durante a primeira década do século XX, enquadrada pelo contexto de crescimento demográfico que desencadeou o crescimento comercial e contrastando com a crise sentida na década anterior, fenómeno identificado pelo historiador do comércio lisboeta no período pré-republicano, Daniel Alves (Alves 2012). A par com a comercialização, vários comerciantes e empresários tentaram registar marcas próprias de discos ou patentes de gramofones ao longo da primeira década do século. Em 1904, o industrial Joaquim Duarte Ferreira requeria a “Vossa Majestade a graça de lhe ser concedida (...) a patente de introdução de uma nova indústria destinada a aparelhos fonográficos” (*Boletim da Propriedade Industrial* 1904, 34) demonstrando como este setor era concebido como sendo potencialmente lucrativo.

¹⁷ Esta breve reflexão emerge do projeto “A Indústria Fonográfica em Portugal no século XX”, coordenado por Salwa Castelo Branco e financiado pela FCT, e que esteve em curso no INET-MD (FCSH) entre 2009 e 2012. Perspectivas mais aprofundadas e interpretativas podem ser encontradas em Losa 2014.

Os interesses que o emergente mercado mobilizava eram tão fortes que este pedido acabou por ser recusado por meio de uma reclamação de outro comerciante, não tendo sido firmada a intenção de criação de uma fábrica de discos. Embora tenham existido outras pontuais tentativas, apenas no final dos anos 40 se concretizou a existência da primeira fábrica de fonogramas em Portugal, a Fábrica de Discos Rádio Triunfo, no Porto.

Apesar das investidas de gravação de reportório português em 1900, no Porto, a Gramophone Company só se viria a instalar em Portugal no final do ano de 1903, através da sua delegação francesa, Compagnie Française du Gramophone. Adoptando a tradução *Companhia Franceza do Gramophone*, a empresa estabeleceu-se em Lisboa com uma loja própria, inicialmente na Rua Garrett e, a partir de 1906, no Largo da Rua do Príncipe (atual Rua Primeiro de Dezembro). Além da loja em Lisboa, a Companhia Franceza do Gramophone era igualmente representada por uma série de agentes de venda em Lisboa, Porto e Braga. Entre 1904 e 1905, a Companhia Franceza do Gramophone desenvolveu uma campanha de divulgação competitiva, publicitando durante cerca de dez meses consecutivos no periódico *Ilustração Portuguesa*, através de anúncios graficamente elaborados e apelativos que ocupavam uma página inteira, referindo os diversos agentes no país e os reportórios comercializados que assentavam em intérpretes internacionalmente reconhecidos do domínio da ópera e da música erudita. Esta intensa política de divulgação direccionava-se para um público com contornos de consumo cultural distintivos, aliado a um forte poder de compra, patente tanto na escolha do periódico *Ilustração Portuguesa* como canal de divulgação, quanto no conteúdo discursivo dos anúncios apelando a estilos de vida sofisticados.

Seguindo uma estratégia idêntica àquela da Companhia Franceza do Gramophone, a empresa francesa Pathé instalou-se no Porto, mantendo um armazém de distribuição em Lisboa. Em funcionamento em 1905, não terá sido das primeiras marcas fonográficas a penetrarem comercialmente na sociedade portuense, mas fê-lo à medida das grandes cidades com uma forte burguesia local, instalando-se com loja própria que ocupava um edifício na Rua de Cedofeita, uma das principais ruas de comércio da cidade. A Pathé disponibilizava tanto cilindros (o primeiro suporte de som gravado desenvolvido por Edison em 1877) como discos. Ao contrário do que então era habitual, o catálogo da Pathé conferia um grande enfoque aos “artistas” gravados, com testemunhos manuscritos pelos próprios elogiando a qualidade das gravações da marca. Além dos textos na primeira pessoa, apresentava fotografias dos intérpretes e um aparato visual gráfico apelativo, nos traços da “arte nova” francesa, remetendo para uma imagética celebratória da modernidade muito ao estilo da *belle époque* parisiense. Este estatuto de relevo dado ao intérprete indica também por parte da empresa uma tentativa de valorização cultural do material fonográfico, humanizando a experiência da audição mediada pela tecnologia.

Tanto a Companhia Franceza do Gramophone quanto a Pathé pautaram a sua atuação pela tentativa de criação de produtos distintivos do ponto de vista do reportório, associados a consumos especializados de luxo, comercializando, a par com os discos e os aparelhos de reprodução, uma série de acessórios como agulhas, diafragmas, móveis de arrumação das gravações, entre outros, que formalizavam a fonografia enquanto setor de mercado direcionado para uma elite endinheirada, com consumos culturais “eruditos” ou “semi-eruditos”.

Contudo, a estratégia de implantação social das mercadorias fonográficas definida pela Companhia Franceza do Gramophone e pela Pathé não constituiu o único enquadramento comercial da moderna tecnologia de gravação e reprodução de som na primeira década do século XX. Paralelamente às formas de implantação local protagonizadas por estas duas empresas, outras pequenas companhias estrangeiras adotaram como política de expansão geográfica dos seus mercados o estabelecimento de contratos com comerciantes locais já firmados noutros setores de comércio. Optimizando a experiência dos comerciantes e o facto de estes já se encontrarem nas “rotas” e hábitos dos consumidores urbanos, apostaram na associação dos produtos fonográficos às mercadorias já comercializadas nesses espaços, em particular bicicletas, máquinas de costura ou outros instrumentos de tecnologia recente, sintomáticos de modernidade. Um relativamente elevado número de “marcas” fonográficas como Beka, Dacapo, Fidelio Records, Dalia Records, Parlophone, Homokord ou Odeon, acabaram desta forma por gravar e comercializar reportório português localmente a partir de 1905. Distribuídos por diversos comerciantes locais, os discos destas marcas conheceram modos de expansão social e comercial talvez mais acentuados do que aqueles de marcas com loja própria, muito por ação dos lojistas que os comercializavam. Com efeito, na primeira década do século XX, o grande desenvolvimento do mercado de fonogramas no país deu-se sobretudo através destes pequenos comerciantes locais dos centros urbanos, em particular de Lisboa e Porto, embora se ramificassem de forma mais incipiente por outras pequenas cidades portuguesas. Uma análise do seu papel demonstra que estes agentes locais foram sem dúvida o motor do desenvolvimento e estabelecimento do comércio de fonogramas.

Além de estratégias de implantação local distintas, outras diferenças substanciais entre as grandes empresas com loja própria e as pequenas marcas distribuídas por comerciantes locais definiram os contornos da recepção social das mercadorias fonográficas no país. Por comparação, a parte dos fonogramas do catálogo da Gramophone Company e os fonogramas das marcas representadas por lojistas previamente instalados no mapa comercial das cidades portuguesas diferenciavam-se tanto no que respeita aos preços, quanto ao reportório. As gravações de música erudita e de intérpretes internacionalmente afamados, que constituíam os produtos destacadamente mais dispendiosos dos catálogos da Companhia Francesa do Gramophone, não encontravam correspondente direto nas edições da Homokord, Beka ou das outras marcas já mencionadas, que se direcionavam significativamente para reportórios de fundamento popular.

Do mesmo modo, os produtos destas pequenas marcas eram mais acessíveis, o que, naturalmente, os aproximava de públicos diversos no universo social de distribuição de classes. O largo espetro de preços dos fonogramas, acompanhando tanto a qualidade dos próprios discos, quanto o valor simbólico que era então concedido ao seu conteúdo, indica que as mercadorias fonográficas se direcionavam a diferentes públicos em diferentes situações socioeconómicas. Segundo o historiador Rui Ramos, 21.5% da população ativa encontrava-se na primeira década do século XX no setor dos serviços (Ramos 1994) e o ordenado semanal de um funcionário superior era o mesmo que o ordenado mensal de um funcionário inferior (*Ibid.*, 18). Procurando conhecer o valor relativo das mercadorias fonográficas para compreender a sua implantação nos hábitos de consumo da sociedade portuguesa, uma análise simplificada da relação entre o valor das mercadorias fonográficas e o rendimento mensal dos diferentes setores profissionais indica que: um fonograma de gama baixa teria um valor relativo de 0.8 % do ordenado mensal de um funcionário superior, e 3.18% do ordenado mensal de um funcionário inferior. Já o disco mais dispendioso corresponderia a cerca de 4.4% do ordenado de um funcionário superior, e a 17.7 % do de um funcionário inferior. A distribuição dos produtos num universo social abrangente parece óbvia (excluindo, naturalmente, um setor populacional muito alargado de muito poucos recursos que habitava as cidades no início do século e que foi marginal a este processo). Um disco de gama baixa constituía um esforço económico para um funcionário inferior equivalente àquele que o de gama alta constituía para um funcionário superior. Este espetro de preços permitia uma distribuição do valor do disco relativamente equilibrada segundo as classes socioprofissionais, e um acesso relativamente transversal ao produto fonográfico. Tendo em conta os exemplares de fonogramas do período em questão a que hoje podemos aceder, as marcas sem loja própria, distribuídas por comerciantes locais, são exponencialmente mais representativas do que aquelas que se estabeleceram na base de franquia da marca internacional, que surgem em menor número. Este é um dos muitos indicadores de que, em Portugal, as mercadorias fonográficas encontraram o seu nicho de mercado e consumo durante a primeira e segunda década do século XX, no seio de uma classe social intermédia com posses, mas sem consumos distintivos de classe. Com efeito, a fonografia não veio substituir, nem tão pouco complementar, os hábitos de consumo cultural associados à elite do período pré-republicano que integravam o concerto público e a execução doméstica amadora de música, mas veio ocupar um espaço social de prática cultural num estrato social médio com um perfil mais popular que foi mais recetivo às mercadorias fonográficas.

Não impondo um perfil comercial rígido, esta forma de comercialização de bens fonográficos associada a outras utilidades tecnológicas foi igualmente fundamental na criação de condições para que comerciantes locais criassem etiquetas próprias com reportório português, o que nos permite circunscrever um mercado de motivação local. Foi o caso de dois paradigmáticos comerciantes da cidade de Lisboa, cuja atuação se pautou pela criatividade e empreendedorismo comercial, José Castello-Branco e Carlos Calderon: o primeiro por se destacar enquanto criador da primeira marca fonográfica portuguesa; o segundo por desempenhar uma postura multifacetada no contexto de produção musical, otimizando a sua condição de compositor de música para teatro de revista, com a de editor de partituras e agente fonográfico.

Tendo ingressado no setor comercial da fonografia através da venda de aparelhos reprodutores, é interessante o percurso do inicialmente comerciante de bicicletas da marca Simplex, José Castello-Branco, na aproximação a esta nova mercadoria. Este comerciante começou por anunciar o Grandophone Odeon, marca exclusivamente de gramofones. Para que os aparelhos fossem comercializados, José Castello-Branco teria igualmente de comercializar fonogramas. Num período em que várias editoras marcavam presença em Portugal, fosse associadas a outros comerciantes, fosse com loja própria, a estratégia de Castello-Branco, contudo, centrou-se na criação de um produto exclusivo da sua loja, ou de sua propriedade, que se distinguisse dos demais: os Discos Simplex. No entanto, seria necessário material de gravação e conhecimento técnico para o fazer, condições que Castello-Branco certamente não possuía. Analisando as etiquetas¹⁸ dos discos Simplex, bem como os reportórios que se encontram gravados, aproximamo-nos à ideia de que o comerciante aproveitava a vinda de técnicos estrangeiros em expedições de gravação ao país em representação de marcas como a Homokord e a Beka, contratando com eles que um certo número de gravações fossem editadas com a marca Simplex. Desta forma, quando os técnicos regressavam aos seus países com as matrizes que permitiriam o fabrico em série dos discos, também nas mesmas fábricas eram feitos os discos Simplex, contornando assim a inexistência de estruturas industriais em Portugal.

Igualmente paradigmático de um padrão de desenvolvimento local é o caso do compositor Carlos Calderon, proprietário da Sociedade Phonographica Portuguesa, uma loja e editora de partituras, e de fonogramas, que se manteve em funcionamento entre a primeira e a terceira década do século XX. A intimidade do compositor com o contexto de produção musical do teatro de revista, conferiu-lhe um acesso privilegiado a estes conteúdos, o que, por seu turno, foi o motor da construção de um terreno fonográfico fortemente assente na produção músico-teatral.

¹⁸ A etiqueta é também comunmente designada de *bolacha*. Refere-se à parte central do disco que contém as informações relativas ao conteúdo gravado, à marca do disco, aos números de catálogo e matriz, entre outras informações como a data da gravação e edição.

Acumulando o papel de editor de partituras, comerciante de fonogramas, e de produtor de conteúdos musicais na qualidade de compositor, Carlos Calderon compreendeu que o mesmo produto - a composição musical - poderia conhecer diversos formatos de divulgação e consumo. Em primeiro lugar, os espetáculos de teatro de revista, principal meio de divulgação musical de então; em segundo, as partituras de consumo doméstico, mercadoria que já desde o século XIX contava com um espaço no mercado de bens associados à produção musical; por último, os emergentes fonogramas. A articulação dos fonogramas com o teatro de revista e a opereta (em menor grau) garantiu um circuito de produção de rápida renovação de mercadorias fonográficas e garantia de sucesso. O sistema de produção músico-teatral, por assentar na rápida produção e substituição de reportórios, e por permitir prever, a partir das reações dos públicos bem como da recepção em periódicos, o potencial sucesso dos números apresentados em contexto de performance presencial, antecipava o potencial de sucesso comercial da gravação de reportórios previamente apresentados nos palcos. Ao contemplar a articulação entre os diversos meios, a atividade de Calderon instituiu um circuito que, durante décadas, enformou a produção de música popular em Portugal .

Conclusão

A íntima relação entre os agentes de pequeno comércio e as companhias internacionais ao longo da primeira década do século XX apontam um cenário comercial empreendedor e confiante, assente numa dinâmica enquadrada pelas modernas relações económicas dos principais centros urbanos europeus. Com efeito, a partir dos primeiros anos de 1900 podemos começar a traçar o crescimento de uma economia gerada e mediada pela gravação fonográfica no país. Esta economia englobou uma cadeia de relações entre diversos agentes, produtos e consumidores, configurando-se numa estrutura de economia de mercado, cujo motor de desenvolvimento assentou na abertura a um novo setor, no empreendedorismo e na criatividade por parte dos lojistas nacionais. Aplicando os seus conhecimentos comerciais e investindo na abertura do setor a que tradicionalmente se encontravam ligados, os lojistas foram fundamentais na criação de condições para que, gradualmente, o contexto português se localizasse no mapa internacional da indústria fonográfica; para que os produtos fonográficos chegassem a um maior número populacional (ainda que relativamente restrito); para que o espetro de reportório gravado fosse mais alargado e para que existisse uma maior competitividade de mercadorias. Esta economia de mercado de pequena escala, apresentou-se como uma alternativa de sobrevivência de pequenos editores face às macro-políticas empresariais levadas a cabo pelas estruturas corpora-

tivas das editoras internacionais que detinham o monopólio fonográfico internacional o que determinou os contornos de enraizamento local do consumo de música mediado pela tecnologia. Contornando a condição de marginalidade industrial, a criação de marcas próprias pelos lojista locais, e de contratos salvaguardando a sua autonomia comercial garantiram também que, num contexto socialmente diferenciado daquele que as empresas internacionais encontravam em países como Inglaterra, França, Alemanha ou Estados Unidos da America, tenham existido políticas de enraizamento local da fonografia. Apesar das condicionantes locais, a realidade portuguesa inscreveu-se sincronicamente nas aproximações a novas formas de escuta musical mediadas pela tecnologia, e a música gravada instalou-se num espaço social particular.

Referências

Alves, Daniel. 2012. "Crise e republicanismo no discurso dos lojistas de Lisboa (1890-1910)". *Análise Social* XLVII (205): 766-791.

Gronow, Pekka. 1983. "The Record Industry: The Growth of a Mass Medium". *Popular Music* 3: 53-75.

Losa, Leonor. 2014. *Machinas Fallantes: A música gravada em Portugal nas primeiras décadas do século XX*. Lisboa: Tinta da China.

Ramos, Rui. 1994. *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, Vol. VI, Lisboa: Círculo de Leitores.

Susana Belchior

[Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa]

Licenciada em Conservação e Restauro pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (2006), onde presentemente é bolsista de Doutoramento com o tema de investigação “Immaterial in the Material: a study on 78rpm audio carriers in Portuguese collections”. Frequentou a Pós-Graduação em Estudos de Música Popular na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da mesma Universidade. Integrou a equipa de investigadores do projecto “A Indústria Fonográfica em Portugal no Séc. XX” (2008-2011), no Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, INET-md, com coordenação de Salwa Castelo-Branco (financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia).

As primeiras expedições de gravação da “The Gramophone Company” em Portugal*

Susana Belchior

Os Berliners

O projeto de investigação “A Indústria Fonográfica em Portugal no Século XX”, que decorreu entre 2008 e 2011 no Instituto de Etnomusicologia - Música e Dança (INET-md), Universidade Nova de Lisboa, coordenado por Salwa Castelo-Branco, surgiu motivado pela falta de estudos sobre a indústria fonográfica no país. Considerando a não existência de um Arquivo Sonoro Nacional, que centralizaria a informação e documentação sobre as gravações sonoras, bem como as próprias gravações, e sabendo que não seria possível cobrir de forma sistemática e aprofundada todo o séc. XX, o foco principal desta investigação incidiu na localização e recolha da informação dispersa sobre as primeiras décadas da atividade de gravação de som em Portugal, de modo a servir de base para futuras pesquisas.

* Agradeço a todos os envolvidos no projeto “A Indústria Fonográfica em Portugal no Séc. XX”, e em relação a este assunto específico: The EMI Group Archive Trust (Joanna Hughes, Jackie Bishop), Banda da Armada (1º Tenente Délio Gonçalves), Banda da Guarda Nacional Republicana (Joaquim Pereira Raposo, Capitão João Afonso Cerqueira), João Pedro Mendes dos Santos, José Moças.

No mesmo período em que decorria o projeto atrás referido, a Electric and Musical Industries (EMI), através do seu *Archives Trust* em Hayes, desenvolveu o *The Berliner Project*,¹⁹ cujo principal objetivo consistiu em contribuir para o levantamento da documentação existente relativa à catalogação da sua coleção de *Berliners*, possivelmente “a maior do mundo”, com quase 18 mil discos, na sua maioria gravados para a “The Gramophone Company” em toda a Europa, Ásia e Extremo Oriente pelo seu técnico especialista Fred Gaisberg. No próprio Arquivo da EMI a documentação sobre os primeiros anos de gravação é escassa: “Até agora, os aspectos práticos têm impedido a catalogação integral desta coleção. Não há livros de registo da empresa para todo esse período, e as informações gravadas manualmente na superfície dos discos são frequentemente muito difíceis de ler”.²⁰

Com o Projeto Berliner foi possível digitalizar a informação escrita gravada nos discos e organizá-los por número de catálogo e local de gravação. No caso das gravações portuguesas, estas foram muitas vezes incluídas nas listagens espanholas, uma imprecisão geográfica que também se encontra em algumas das entradas dos livros de registo da fábrica de Hanover que datam de períodos posteriores. Quando esta pesquisa foi realizada, em dezembro de 2010, as gravações ainda não se encontravam datadas, apenas organizadas sequencialmente. Os *Berliners* correspondem aos primeiros anos de atividade da *The Gramophone Company* em Londres, até ter sido abandonada a designação *The Gramophone e Typewriter Co.*, ou seja, entre 1898-1907.

O acesso a esta informação em Hayes forneceu uma listagem de 265 gravações portuguesas, correspondentes às campanhas realizadas entre 1900 e 1907. O seu conteúdo é muito coerente com a política seguida pela *The Gramophone Company* no início da sua atividade na Europa. Consiste principalmente de música instrumental e canções que seriam populares localmente, executadas tanto por artistas famosos como por outros menos conhecidos. Apenas cerca de uma dúzia destes discos tinham sido catalogados ou inventariados em coleções nacionais portuguesas,²¹ nenhum deles correspondendo à campanha inicial de 1900. Pontualmente surgiram algumas referências a estas primeiras gravações, mas nunca houve uma indicação explícita quanto à fonte de informação nem uma lista completa dessas gravações, referências essenciais para o nosso estudo sobre a gravação sonora em Portugal.

¹⁹ Para informações mais detalhadas consultar <http://www.emiarchivetrust.org/collection/berliners/>

²⁰ “Until now, the practicalities of fully cataloguing this collection have prevented progress. There are no company ledgers extant for that period, and the information etched on the surface of the discs by hand, is in many cases very difficult to read” <http://www.emiarchivetrust.org/collection/berliners/>

²¹ Em coleções privadas existe uma maior amostragem, incluindo discos pertencentes à primeira expedição de gravação de 1900.

Expedições anteriores a 1900

Em 1897, William Barry Owen atravessou o Atlântico para estabelecer a base da *The Gramophone Company* de Emile Berliner em Londres. A maquinaria inicial foi importada dos EUA, mas foi permitido desde o início o fabrico na Europa de gramofones e discos, alocado na fábrica de telefones do irmão de Emile Berliner em Hanover, com os investidores financeiros a insistirem que os discos “devem reproduzir gravações feitas na Europa por artistas europeus” (Moore 1999, 36).

O primeiro especialista de gravação enviado dos EUA para iniciar as operações da *The Gramophone Company* na Europa foi Fred Gaisberg, em 1898, que nesse mesmo ano começou as gravações nas instalações da sede da companhia em Londres. Tendo inicialmente trabalhado para a *Columbia Phonograph Company* em 1889, como acompanhador de piano nas gravações iniciais da companhia, Fred Gaisberg recebeu igualmente formação sobre a construção e funcionamento de equipamento fonográfico (*Ibid.*, 8). Em 1894, foi um dos primeiros a integrar a equipa de Emile Berliner, onde não só continuou a fazer acompanhamento ao piano, como também “recrutava artistas” e acompanhava o processo químico do fabrico de discos (*Ibid.*,17).

A primeira expedição de gravação na Europa teve lugar em 1899, iniciando-se em Leipzig em maio, com um aparelho de gravação “portátil” (*Ibid.*, 45). Fred Gaisberg seria acompanhado por William Sinkler Darby, o segundo perito de gravação enviado dos Estados Unidos. Não foi a primeira vez que os dois técnicos trabalharam em equipa, dado que Darby tinha entrado como assistente de laboratório na *United States Gramophone Company* em 1895, juntando-se assim à equipa de pesquisa de Berliner, onde se incluía Gaisberg (*Ibid.*, 24-5).

Também em 1899, Alfred Clark foi enviado para Paris para aí estabelecer uma agência, a *Compagnie Française du Gramophone*, que iria estender a sua atividade a Espanha e Portugal nos anos seguintes. Clark sugeriu que o mapa de gravações desse ano deveria já incluir Espanha (*Ibid.*, 50).

Os diários de Fred Gaisberg de 1898-1902

A partir da leitura do diário de Fred Gaisberg, relativo à expedição Valência - Madrid, percebemos que foi por mero acaso que esta primeira campanha de gravação europeia não incluiu Portugal no Verão de 1899:

[Quarta-feira] 17 agosto 1899 [Valencia → comboio para Madrid]

(...) Depois de tomarmos café no único Café decente de que o lugar se orgulhava, voltámos para a estação. Aqui fomos novamente assolados pela terrível incerteza de seguir para Lisboa (Portugal) ou voltar para Madrid, e por duas horas estivemos sentados, discutindo os prós e contras. O nosso destino ficou decidido quando descobrimos que a nossa bagagem já fora colocada no comboio e, ao saltarmos para bordo, fomos informados pelo chefe da estação que a ligação para Lisboa não se iria efectuar naquele dia, mas se esperássemos por “Mañana” (amanhã), certamente seria feita. Já sabendo de antemão que o “amanhã” de um espanhol significava “nunca”, transferimos rapidamente a nossa bagagem para o comboio de Madrid, e pelas 7h da tarde já estávamos de regresso sobre o mesmo chão percorrido na noite anterior - tristes, cansados, irritados.²²

As gravações de Sinkler Darby, em 1900

O perito responsável pelas primeiras sessões de gravação em Portugal foi Sinkler Darby. Através das entradas do seu diário de 1900, pode inferir-se que tiveram lugar na cidade do Porto ca. 28 de outubro / 6 de novembro. Mas no início desse ano ainda teria uma grande viagem com Gaisberg, até à Rússia: “Sexta-feira, 2 de março - 1900: [Berlim?] À noite estive em casa do Sr. Birnbaum, testando discos de zinco.”²³ Esta aprendizagem, juntamente com a prática adquirida durante a intensa viagem com o seu experiente colega permitiram-lhe estar por conta própria na expedição seguinte, em Espanha e Portugal, depois do verão.

Outra competência que teve a oportunidade de desenvolver nas suas viagens com Gaisberg foi a da contratação de artistas:

Quarta-feira, 01-14 março - a 10-23 março - [1900] “(...) Fui a vários espaços de entretenimento e procurei vários cantores cómicos (...) Sábado -Estivemos toda a semana ocupados com gravações, e à noite saíamos à procura de artistas até às 1, 2 e 3 horas da manhã.²⁴

²² “[Wednesday] 17 August 1899 [Valencia → train to Madrid] (...) After coffee in the only decent Café the place boasts of we returned to the station. Here again the terrible uncertainty of whether to proceed to Lisbon (Portugal) or return to Madrid seized us and for two hours we sat discussing the pros and cons. Our fate was decided when we discovered our luggage was already placed on the relief train and we sprang aboard when the station master informed us connections for Lisbon would not be made that day, but if we waited for “Mañana” (tomorrow) connections would surely be made. Already knowing that a Spaniard’s tomorrow means never, we quickly had our luggage transferred to the Madrid, train and at 7 o’c p.m. we rejourney over the same ground we travelled last night - sad, tired, and provoked. (...)” http://www.recordingpioneers.com/docs/GAISBERG_DIARIES_1.pdf

²³ “Friday, March 2nd - 1900; [Berlin?] In the evening I was around at Mr. Birnbaum’s house, trying over zinc records.” Diário de William Sinkler Darby 1899-1902 (páginas não numeradas), EMI Group Archive Trust, Hayes.

²⁴ “Wednesday, Mar 14 to Mar. 23[1900] (...) I went to several places where entertainments were going on and procured several comic singers. (...) Sat. - The whole week we have been very busy making records and at nights out looking for artists until 1-2 and 3 o’clock in the morning.” Diário de William Sinkler Darby 1899-1902 (páginas não numeradas), EMI Group Archive Trust, Hayes

Sendo as primeiras campanhas de gravação na Europa, e mesmo tendo procurado conselho inicial junto de agentes locais, é provável que tenham sido os próprios peritos de gravação a fazer a maior parte do recrutamento de artistas a gravar, pois eram eles os únicos que sabiam exatamente quais as qualidades vocais necessárias para um bom registo. Fred Gaisberg viria inclusivamente a tornar-se o responsável pelo Departamento de Artistas Internacionais na *The Gramophone Company*.

Voltando à expedição de gravação que traria Darby a Portugal, podemos, a partir da leitura do seu diário, identificar o seguinte itinerário:

19 de setembro [1900]

Darby deixa Londres em direção a Hanover; fica em casa de Berliner.

21 de setembro:

[Hanover-Berlim] “No escritório encontrei Walcott a fazer gravações (fonógrafo)”²⁵

26 de setembro:

“Nos últimos 3 dias tenho estado a preparar tudo para a minha partida para Espanha.”²⁶

27 setembro:

Deixa Berlim em direção a Barcelona; viaja principalmente de comboio, mas menciona parte da rota por “carro”.

30 de setembro:

Data da última entrada no diário antes da chegada à cidade do Porto. Darby faz uma longa descrição da sua estada em Barceloa: encontra Velten [?] e Puig “nosso cliente”. Descreve também a ida a uma tourada, tendo depois de “voltar para o hotel porque um coro iria chegar pela tarde”.²⁷

6 de novembro - 1900, Porto, terça-feira:

Regista o seguinte: “Acabei de fazer discos de ontem à noite e hoje embalei, pronto para a minha partida no dia seguinte para Madrid. À noite os Srs. [Felix Fernandez de] Torres - Almato - Frank - Souza e eu fomos para o N.º 1 do Porto, onde passamos uma noite muito agradável, cantando, eu dançando o *jig*, dança espanhola”.²⁸

²⁵ September 21st: [Hannover-Berlin] “At the office I found Walcott making records (phonograph)”, Diário de William Sinkler Darby 1899-1902 (páginas não numeradas), EMI Group Archive Trust, Hayes.

²⁶ September 26th: “For the last 3 days have been getting things ready for my departure to Spain.” Diário de William Sinkler Darby 1899-1902 (páginas não numeradas), EMI Group Archive Trust, Hayes.

²⁷ “September 30th: (...) meets Velten [?] and Puig “our costumer” (...)” then had to go back to Hotel as a chorus was coming in the p.m.” Diário de William Sinkler Darby 1899-1902 (páginas não numeradas), EMI Group Archive Trust, Hayes. Esta poderá ser a sessão de gravação que terminou no n.º de matriz 2230 e que precede as do Porto: Coro, cat. 6451 “La Leyenda del Monje Alboraba [?]” cantado por “el Coro del Teatro Gran Via”.

²⁸ “Oporto, Tues[day], November 6th - 1900: I finished making records last night + today packed up, ready for my departure the next day to Madrid. In the evening Messrs [Felix Fernandez de] Torres - Almato - Frank + Souza + myself went to No. 1 Oporto where we spent a very pleasant evening, singing, I dancing jig, Spanish dance.” Diário de William Sinkler Darby 1899-1902, EMI Group Archive Trust, Hayes. É provável que Darby tenha chegado de comboio à estação ferroviária de S. Bento, Porto, via Mirandela, pois havia diariamente chegada às 6:45 pm e partida às 7h00, segundo a pesquisa que efetuei em *O Comércio do Porto*.

As sessões de gravação nos periódicos locais

A imprensa local (mas não os jornais de Lisboa, tanto quanto sabemos), como o *Jornal de Notícias* e *O Comércio do Porto* estavam cientes da presença do especialista americano na cidade, descrevendo as suas ações e fazendo um pouco de promoção deste novo dispositivo tecnológico para os seus leitores:

O gramophonio - O americano snr. W. S. Darby, consagrou hontem á imprensa, no Hotel Francfort, várias sessões curiosas, deveras interessantes, com o aparelho *gramophonio*, que é o nosso já conhecido phonographo, modificado e aperfeiçoado. Muito mais simples e menos complicado que aquelle, as vozes que emitta são de uma notavel nitidez, bem como a articulação das palavras, a letra das cançonetas, as peças de concerto no piano, com um bello destaque de notas, etc. O snr. Darby, representante das casas da especialidade mais consideradas da Europa, vem ao Porto em viagem de propaganda e ao mesmo tempo escolher algumas das nossas canções populares para enriquecer a collecção das que o seu *gramophonio* reproduz com singular fidelidade (*O Comércio do Porto*, 30/10/1900, 1).

Ao mesmo tempo, publicaram-se anúncios divulgando que o gramofone poderia ser ouvido por marcação:

Assombro musical reproduzindo com toda a nitidez trechos de cantores celebres, orquestras, musicas para dança, etc. Chegaram ao estabelecimento de musicas de Francisco Ribeiro Pinto Guimarães. 128, Rua do Almada, 132 (*O Comércio do Porto*, 30 e 31/10/1900, 04 e 06/11/1900).

Este aparelho, que é de uma inexcedível nitidez de som e que tem vencido todos os graphaphones pela sua simplicidade e resistência, póde ser ouvido todos os dias do meio dia á 1 hora no Hotel Francfort. Os cartões para as audições serão fornecidos na rua das Taypas n° 70, no escriptorio do engenheiro Felix Fernandez de Torres, agente geral no norte do país (*O Comércio do Porto*, 23/11/1900).

Uma das notícias permite datar as sessões de gravação da Banda da Guarda Municipal do Porto, que se realizaram no dia 3 de novembro:

O gramophonio - Hontem, de tarde, esteve a banda da guarda municipal no hotel Francfort, onde executou diversas marchas e trechos de musicas populares, a fim do snr. Darby as recolher no seu gramophonio, dando assim mais amplitude ao catalogo de musicas portuguesas (*O Comércio do Porto*, 4 de novembro, p. 2).

Artistas e repertório - Cancioneiro Popular

Esta primeira campanha de gravações da *The Gramophone Company* em território português teve como resultado a prensagem de 70 discos, listados no catálogo de 1899/1900.²⁹ Para se ter uma ideia sobre o número de registos que podia ser produzido numa sessão diária, Darby refere no seu Diário de 1902: “Moscovo, segunda-feira, 3 de fevereiro, 1902 (...) Sexta-feira trabalhámos o dia inteiro (...) e terminámos sábado à noite - foram feitos 66 registos (...) 13 de fevereiro: 48 gravações.”³⁰

Nestas 70 faixas, 29 são fados e 17 são peças do repertório popular Português - fados incluídos - que constam também no então recém-publicado *Cancioneiro de Músicas Populares* (Neves e Campos 1893-1899). Esta obra de três volumes teve autoria do músico César das Neves (1841-1920), ajudado pelo jornalista Gualdino de Campos (1847-1919), com o incitamento do etnógrafo, e mais tarde Presidente da República, Teófilo Braga. Foi publicado trimestralmente entre 1893-1898, e o seu preço tornava-o um bem de aquisição acessível e muito popular entre a burguesia. As canções populares e tradicionais coletadas foram harmonizadas para piano e voz por César das Neves. Esta publicação, em voga à data das gravações de Sinkler Darby no Porto, pode ter sido uma das ferramentas de ajuda para escolha do repertório, contendo todos os ingredientes necessários: arranjos para piano e voz - a combinação que se revelava mais eficaz para a captação acústica através do cone de gravação - e música popular - o requisito por detrás das sessões de gravação nas expedições de gravação desta companhia, que pretendia implementar-se nos mercados locais. Se o livro em si não foi a fonte usada pelo próprio Darby ou pelos executantes musicais, a coincidência de repertório mostra que este foi bastante popular na época. O cancionário estava ainda a ser publicitado nos jornais quando Darby fez as suas primeiras gravações em Portugal.³¹ Muitas dessas peças publicadas nos 3 volumes continuaram presentes nas gravações de 1903-1907 da *The Gramophone Company*, assim como nos catálogos das companhias rivais, como a Odeon ou a Beka.

Consultando a agenda de espetáculos nos mesmos periódicos foi possível constatar que alguns dos artistas presentes nessas primeiras gravações de 1900, como Acácia Reis (*O Comércio do Porto*, 05/10/1900) e Duarte Silva (*O Comércio do Porto*, 08/10/1900), se encontravam a atuar na cidade do Porto. O acompanhamento de piano deve ter sido todo tocado por Pontes, pois as suas gravações solo estão temporalmente distribuídas entre as de Vicenta Polope e Acácia Reis, e depois entre as de Souza e Henriqueta Veiga.

²⁹ Dos quais pelo menos 66 prensagens originais fazem parte do acervo do Arquivo da EMI, em excelente estado de conservação, pois trata-se de cópias de arquivo que não se destinavam a ser tocadas.

³⁰ “Moscow, Monday, February 3rd 1902 (...) Friday we worked all day (...) and Saturday evening finished - made altogether 66 records. (...) 13th Feb: 48 recordings” Diário de William Sinkler Darby 1899-1902 (páginas não numeradas), EMI Group Archive Trust, Hayes.

³¹ Por exemplo, no *Diário de Notícias*, 1 de novembro de 1900, p. 2: “CANCIONEIRO DE MUSICAS POPULARES; A mais completa e variada colheita de fados, hymnos nacionaes e religiosos, canções de todas as provincias e ilhas, modinhas brasileiras, etc., para piano e canto. Coordenado por Cesar das Neves e Guadino de Campos. Distribuição semanal aos fascículos de 12 páginas, preço 200 réis. Está concluída a obra toda, Formando 3 volumes de 200 páginas cada um. Volume encadernado em percatim 6.500 réis. à venda nos armazéns de música Sasseti & C.ª e Cusódio Cardoso Pereira, rua do Carmo. Agencia geral a Empreza da Historia de Portugal, à rua Augusta, 95, para onde se dirigirão os pedidos dos catálogos. Assignatura permanente aos fascículos” (*Diário de Notícias*, 01/11/1900).

A pesquisa efetuada permitiu obter os seguintes dados relativos aos primeiros artistas gravados por Darby na cidade do Porto: Vicenta Polope, soprano; J. Pontes, pianista; Acácia Reis, soprano, atriz; Oliveira, barítono, ator; Souza, tenor; Reynaldo Varella [Reinaldo Augusto Álvares Pereira Leite da Silva Varella (Ponte de Lima, 1867; Lisboa, 24 de dezembro de 1940), tenor e virtuoso da guitarra portuguesa, compositor, cantor e professor (o Rei D. Carlos foi um dos seus alunos), foi um dos guitarristas mais conceituados no final do Séc. XIX e início do XX, tendo gravado para várias editoras]; Henriqueta Veiga, soprano; a Banda da Guarda Municipal do Porto, conduzida por Joaquim Martins Branco; José Brito, tenor; Duarte Silva, tenor, ator (em 1898 foi descrito como sendo um ator com uma excelente voz mas cujas pernas arqueadas o impediam de ter alguns papéis principais;³² foi um dos artistas com maior número de gravações no período acústico).

Campanhas de gravação da *The Gramophone & Typewriter* em Portugal (ca. 1903-07)

Não temos dados que apontem para qualquer expedição de gravação entre 1900-1903 em Portugal. Na verdade, durante muito tempo foi difundida a informação de que a primeira sessão de gravação para disco havia ocorrido em Lisboa, em 1903, com a Banda dos Marinheiros da Armada.³³ Juntando a essa ideia o facto de as prensagens da sessão de gravação de 1900 serem extremamente raras, podemos ter aqui o indício de que as tentativas iniciais de estabelecer um agente local da *The Gramophone Company* em Portugal não foram muito bem sucedidas, mantendo por muitas décadas no esquecimento essa passagem de Sinkler Darby pelo Porto.

Segundo uma fonte escrita, da autoria de um oficial da Marinha (Cutileiro 1981, 11-13), em março de 1903, um mês antes da visita do Rei Eduardo VII a Lisboa, ocorreu uma sessão de gravação da Banda da Armada em Lisboa. O agente local parece ter sido J. Castelo Branco, que pouco mais tarde apareceria ligado à Odeon e à etiqueta portuguesa Simplex. O especialista de gravação terá sido Mr. Edward Moll, e as gravações tiveram lugar no Quartel da Marinha em Alcântara, Lisboa.³⁴

³² Segundo Sousa Bastos, "Duarte Silva - Começou como bom corista, dos que tem voz e cantam. No Porto começou fazendo papeis e veio depois fazel-os tambem para Lisboa. N'uma companhia de opereta é util para papeis secundarios. Util para papeis secundarios. Não os póde fazer primeiros porque as pernas, que são arqueadas, lh'o não permitem. Já por duas vezes foi ao Brazil, sendo a ultima ao Pará, onde agradou." (Bastos 1898, 630).

³³ Essa informação continua a estar presente no site da Banda da Armada, como pod ever-se em <http://www.marinha.pt/PT/extra/banda-daarmada/Pages/BandadaArmada.aspx>

³⁴ Embora a maior parte destas sessões de gravação iniciais tenha tido lugar em quartos de hotel, alugados especificamente para esse fim, quando os artistas eram em maior número o equipamento era transportado para um espaço maior, como Gaisberg relata numa das entradas de seus diários: "Mar 28 - Apr 11th Wed [1900] | I rented a Hall on 5th linea [?] for the purpose of taking Band records. We packed up everything this morning except the machine, for we intended to leave for Warsaw tonight. The machine was transported to the Hall as the Band was to be there at 1 o'clock. (...)" / 28 março - 11 abril [1900] | Aluguei um salão em 5 [?] com o propósito de fazer registos de Banda. Arrumámos tudo esta manhã, excepto a máquina, pois pretendíamos partir para Varsóvia esta noite. A máquina foi transportada para o salão, dado a Banda ter combinado estar lá à 1:00.(...)" http://www.recordingpioneers.com/docs/GAISBERG_DIARIES_1.pdf

Parece que depois de um longo hiato de três anos, 1903 foi um ano intensivo de gravação. Numa carta de Alfred Clark para William Barry Owen, datada de 22 de junho, há de novo a menção da presença em Lisboa de um especialista de gravação, sem dúvida preparando o caminho para o investimento que iria em breve ser feito no país, no final desse ano, com a criação de uma agência da *Compagnie Française du Gramophone*, a cargo do Sr. Mario de Simone.³⁵ Charles Scheuplein parece ter sido o especialista responsável pela maioria das gravações portuguesas deste período. Ele esteve ligado à *Compagnie Française du Gramophone* entre 1902-7, e a sua presença em Lisboa é mencionada em cartas datadas de 1905 e 1906.³⁶ É possível identificar as letras “CS”, assim como os outros códigos a ele atribuídos, junto aos números de matriz destes discos.³⁷ A Agência da *Compagnie Française du Gramophone* em Lisboa provou inicialmente ser um empreendimento muito bem sucedido, até que o investimento excessivo em publicidade e novas instalações, não acompanhado pelo crescimento de vendas, obrigou ao seu encerramento no final de 1906: “Em vista do negócio insatisfatório do ramo de Lisboa, decidiu-se fechar o mesmo tão cedo quanto possível”.³⁸

Referências

- Bastos, Sousa. 1898. *Carteira do artista: Pessoal Artístico dos Theatros de Lisboa*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Cutileiro, Alberto. 1981. *Alguns Subsídios para a História da Armada*. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha.
- Moore, Jerrold Northrop. 1999. *Sound Revolutions: A Biography of Fred Gaisberg, Founding Father of Commercial Sound Recording*. Londres: Sanctuary Publishing Ltd.
- Neves, César das e Gualdino de Campos. 1893-1899. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Porto: Typ. Occidental.

³⁵ Carta de Alfred Clark, 14 de agosto 1903. EMI Archive Trust.

³⁶ É mencionada a presença do técnico de gravação Charles Scheuplein em Lisboa, em cartas de Mario de Simone, datadas de 30 de junho 1905 e 17 de julho de 1906. EMI Archive Trust.

³⁷ Charles Scheuplein parece ter usado CS nas suas matrizes (da lista de Berliners: cat. 65000-65005/matrizes 7462-CS II a 7467-CS II). As gravações da Banda da Armada também estão dentro desta sequência numérica, com a letra F (7477, 7480F, 7482F). As matrizes seguintes têm um n (65006-55007/ 8723 n e 8724 n); outras gravações intermédias incluem também um F, como no caso de 8316F pela Banda da Guarda Municipal.

³⁸ Carta de Alfred Clark para Theo. Birnbaum, de 8 de setembro de 1906: “In view of the unsatisfactory business of the Lisbon branch, it was decided to close same as early as possible.” EMI Group Archive Trust.

Manuel Deniz Silva

[INET-md, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]

Investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (INET-md), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Ciências Musicais pela FCSH-UNL, doutorou-se em 2005 na Universidade de Paris 8 (St. Denis), com a tese “‘La musique a besoin d’une dictature’: musique et politique dans les premières années de l’État Nouveau Portugais (1926-1945)”. Atualmente, trabalha sobre a história da música no cinema em Portugal, da introdução do sonoro ao fim da ditadura (1931-1974), tendo sido investigador responsável do projecto de investigação “À escuta das imagens em movimento: novas metodologias interdisciplinares para o estudo do som e da música no cinema e nos media em Portugal”, financiado pela FCT (2010-2013). Participou na obra conjunta *A nossa telefonia: 75 anos de rádio pública em Portugal* (Lisboa: Tinta da China, 2010) e co-editou *Composing for the State: Music in 20th-Century Dictatorships* (com Esteban Buch e Igor Contreras, Farnham: Ashgate e Fondation Cini, no prelo). Entre 2009 e 2014 foi coordenador do grupo de investigação “Estudos Culturais em Música Erudita Ocidental” do INET-md, onde atualmente coordena a linha temática “Música e Média”. Foi vice-presidente da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música entre 2010 e 2013. É co-editor geral da *Revista Portuguesa de Musicologia* (Nova Série) e editor da revista *Kinetophone, Journal of Music, Sound and Moving Image*.

O cinema sonoro, a fonografia e a “economia nova” das indústrias da música:

Frederico de Freitas e a gravação pela His Master's Voice das canções do filme *A Severa* (1931)*

Manuel Deniz Silva

No final dos anos 20 do século passado, a rápida difusão internacional do cinema sonoro surgiu aos olhos dos principais agentes da indústria cinematográfica portuguesa como uma oportunidade para relançar uma produção em crise. Este novo impulso constituía não apenas um desafio tecnológico e estético, como abria igualmente possibilidades inéditas de articulação entre as produções cinematográficas e as estruturas de produção e de difusão musicais já existentes, nomeadamente a fonografia e a rádio. Se desde o início do século XX a produção musical se vinha já construindo em torno de um circuito de difusão que englobava o teatro ligeiro, o mercado de partituras para consumo doméstico e a edição de fonogramas, numa dinâmica de “articulação entre suportes e meios de disseminação” (Oliveira, Silva e Losa, 2008), a emergência da radiofonia e a transição para o cinema sonoro vieram ampliar e acelerar este processo, conferindo às estruturas de produção musical um papel ainda mais central no contexto das indústrias culturais e de entretenimento. Neste artigo, abordaremos uma das primeiras tentativas de articulação entre a produção cinematográfica e a indústria fonográfica em Portugal, a gravação pela His Master's Voice (HMV) das principais canções do primeiro filme sonoro português, *A Severa*, realizado por Leitão de Barros entre 1930 e 1931. Daremos um particular destaque à acção do compositor Frederico de Freitas (1902-

* Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa em curso sobre a música no cinema português e sobre a acção do compositor Frederico de Freitas, integrada nos projectos de investigação “À escuta das imagens em movimento”: novas metodologias interdisciplinares para o estudo do som e da música no cinema e nos media em Portugal (2010-2013, coord. pelo autor) e “Imagens da Terra e do Mar: Frederico de Freitas e a música na cultura portuguesa do séc. XX” (2012-2015, coord. por Helena Marinho), ambos desenvolvidos no INET-md e financiados pela FCT.

1980), autor da partitura do filme e director artístico da delegação portuguesa da HMV, e ao enquadramento destas gravações no contexto do movimento de expansão das indústrias musicais em Portugal no início dos anos 30, caracterizado por uma estreita solidariedade de interesses entre os diferentes agentes envolvidos na difusão do “som mecânico”.

Frederico de Freitas e o projecto da *Severa*: entre legitimação cultural e indústria do entretenimento

A inauguração no dia 5 de abril de 1930 do Royal Cine, primeira sala de cinema de Lisboa exclusivamente dedicada ao cinema sonoro, teve um acolhimento muito favorável por parte da crítica, suscitando um particular entusiasmo entre os jovens cineastas e cinéfilos.³⁹ Em agosto desse mesmo ano, o governo da Ditadura encarregou uma comissão, que reunia realizadores, produtores, distribuidores e jornalistas, de estudar a possibilidade da criação de um estúdio de produção de filmes sonoros em Portugal. José Leitão de Barros (1896-1967), um dos realizadores mais reconhecidos no meio cinematográfico nacional, não quis no entanto esperar pelos resultados da comissão e anunciou desde logo a sua vontade de realizar um filme sonoro com artistas portugueses (*Diário de Lisboa*, 07/08/1930). O projecto consistia na adaptação ao ecrã da famosa peça de teatro que Júlio Dantas escrevera em 1901 sobre a vida da mítica fadista Maria Severa Onofriana, conhecida como *A Severa* (Dantas 1901). Na ausência de um estúdio com condições técnicas para a realização de filmes sonoros em Portugal, Leitão de Barros foi obrigado a deslocar uma parte da produção do filme para o estrangeiro, escolhendo os estúdios da Tobis francesa, em Épinay-sur-Seine, perto de Paris. A produção ficou a cargo da Sociedade Universal de Super-Films (SUS), apoiada por um produtor português instalado em França, Hamílcar da Costa, que assegurava a distribuição no mercado português das produções da Tobis francesa e serviu de intermediário para o aluguer dos estúdios em Paris.

A escolha da obra de Dantas para enredo do primeiro filme sonoro português era, sobre vários pontos de vista, estratégica. Numa entrevista publicada em 1930, Leitão de Barros incluía *A Severa* numa lista de quatro obras-primas da literatura portuguesa que mereciam uma adaptação cinematográfica, sendo as outras os *Lusíadas*, a lenda de Inês de Castro e o *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett (*O Ano Cinematográfico e Teatral para 1930-1931* 1930, 197-198).⁴⁰ Tratava-se assim, antes de mais, de legitimar culturalmente o cinema sonoro português através da referência ao cânone da literatura nacional. Por outro lado, a escolha de *A Severa* associava o primeiro filme sonoro português ao universo do fado, uma referência cultural forte e distintiva que, apesar da intensa controvérsia que provocava no meio intelectual, se ia afirmando nesse período como a “canção nacional” portuguesa. O filme foi aliás apresentado inicialmente com o título provisório de *O Fado* (*Diário de Lisboa*, 07/08/1930), ecoando

³⁹ Esta sessão inaugural, apresentada na época como “a estreia do cinema sonoro em Portugal”, não foi na verdade a primeira vez que se experimentaram as tecnologias do cinema sonoro no país, tendo constituído sobretudo “uma enorme e muito bem sucedida manobra de auto-promoção dos equipamentos de reprodução de som Western Electric” (Baptista 2014, 84-85).

⁴⁰ Estes quatro temas vieram a ser efetivamente objecto de adaptações cinematográficas nos anos seguintes. Leitão de Barros, para além da *Severa*, realizou *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946), e António Lopes Ribeiro adaptou *Frei Luís de Sousa* ao cinema em 1950.

assim explicitamente o famoso quadro de Malhoa (1910) e o filme de Maurice Mariaud (1924), duas anteriores tentativas de apropriação cultural do género musical lisboeta. Esta associação permitia igualmente que o filme beneficiasse do sucesso crescente do fado enquanto produto de consumo musical urbano, sobretudo fomentado pelo desenvolvimento da indústria fonográfica e da rádio. Assim, se a referência a Júlio Dantas colocava o filme no contexto do património literário legítimo, a temática do fado permitia investir o território das emergentes indústrias de entretenimento, ao mesmo tempo que inscrevia o filme no contexto de uma singularidade cultural “tipicamente portuguesa”, uma aposta para fixar o interesse do mercado cinematográfico interno que não era nova no cinema português. Desde o início do cinema mudo que a estratégia de produção de filmes sobre temas nacionais fora dominante, uma vez que os produtores portugueses consideravam que essa era a única forma de se defenderem do domínio das produções americanas, alemãs e francesas (Baptista 2008).

A escolha do responsável pela direcção musical do primeiro filme sonoro português adquiria, neste contexto, uma particular importância. Leitão de Barros convidou para esta tarefa Frederico de Freitas, então o compositor mais solicitado pelas emergentes indústrias da música em Portugal. Frederico de Freitas tinha-se afirmado como uma jovem promessa da música erudita portuguesa no início dos anos 20, ainda estudante do Conservatório Nacional, através de algumas obras onde explorou técnicas associadas ao modernismo musical, nomeadamente a politonalidade na sua *Sonata para violino e violoncelo* (1923). Em 1927, iniciou uma carreira particularmente ativa no teatro ligeiro, tendo desde logo obtido um sucesso assinalável com a sua música para a revista *Água-Pé*, que se manteve em palco mais de um ano no Teatro Avenida. Tratava-se de uma revista resolutamente modernista, com decorações e figurinos de José Barbosa, influenciados pelos bailados russos, e a participação do coreógrafo e bailarino Francis (Santos 2000). Frederico de Freitas, juntamente com este grupo de artistas, a que se juntaria Almeida Negreiros, realizaria no ano seguinte o vaudeville *A Flor de S. Roque* e a revista *A Rambóia*, tendo sido neste laboratório, em que as aquisições do modernismo plástico e sonoro se punham ao serviço da indústria de entretenimento, que Frederico de Freitas começou a forjar um novo tipo de música popular, que depois transportaria para o cinema sonoro.

Frederico de Freitas afirmou-se, na transição entre as décadas de 1920 e 30, como o único compositor português capaz de estabelecer uma ponte entre as esferas da criação musical erudita e ligeira. Interrogado pela revista *Ilustração*, em maio de 1930, o compositor continuava a valorizar sobretudo a sua acção no domínio da “música pura”, afirmando que a sua “incursão pela revista” era um “simples incidente”. Considerava, no entanto, que no teatro de revista, “quando há um bailarino como Francis, uma voz como a de Corina Freire, e cortinas como as de António Soares”, se podiam fazer “coisas muito interessantes”. Quando o entrevistador sugeriu que escrever música ligeira deveria ser “extremamente fácil” para um compositor com a formação de Frederico de Freitas, este respondeu:

- Não tanto como pode supor. A música para a revista deve ter interêsse e ser, ao mesmo tempo, tão fácil que o público saia do teatro assobiando-a. É essa a dificuldade mais custosa de vencer... (*Ilustração*, 16/05/1930, 36).

A afirmação de Frederico de Freitas no teatro de revista coincidiu com um momento decisivo no desenvolvimento das indústrias musicais, marcado pela emergência da radiofonia, que proliferou em Portugal na segunda metade da década de 1920 (Silva 2010), e por importantes transformações tecnológicas no campo da fonografia, nomeadamente a substituição da gravação acústica pela gravação eléctrica a partir de 1925. Esta nova tecnologia de gravação permitiu melhorar consideravelmente a qualidade sonora dos fonogramas e deu um novo impulso à indústria musical internacional, tendo sido nesse contexto que companhias como a Columbia ou a Gramophone Company se instalaram em Portugal, respectivamente em 1926 e 1927. As duas empresas desenvolveram estratégias diferentes de implementação, tendo a Columbia aberto uma loja própria na Rua Garrett, em Lisboa, e a Gramophone Company assinado um contrato de representação com o Grande Bazar do Porto, que se tornou assim o agente em Portugal da principal marca fonográfica da empresa, a His Master's Voice (HMV). Como as outras companhias concorrentes, a HMV procurou desenvolver um catálogo de repertório local que lhe permitisse penetrar no mercado português, tendo sido nesse contexto que Frederico de Freitas foi convidado em 1929 a assumir, a convite de Alfredo Allen, gerente do Grande Bazar do Porto, o cargo de seu director artístico. O compositor foi o principal organizador das campanhas de gravações realizadas pela HMV em Lisboa nos anos seguintes, escolhendo artistas, dirigindo orquestras, escrevendo arranjos e harmonizações, seleccionando os *masters* definitivos a enviar para Inglaterra, e colaborando activamente na difusão dos discos editados pela empresa, nomeadamente nas emissões da estação de rádio CT1 BO (Pestana 2014 e Pestana e Marinho, em preparação).

O envolvimento de Frederico de Freitas na produção de *A Severa* iniciou-se pouco depois do anúncio do projecto por Leitão de Barros, em agosto de 1930. A 8 de setembro desse ano, Frederico de Freitas confessava a Alfredo Allen ter sido “completamente açambarcado” pelo realizador (Freitas a Allen, 08/09/1930) e, poucos dias depois, que tinha começado a receber os artistas do filme nas instalações do Bazar em Lisboa (Freitas a Allen, 11/09/1930). A colaboração de Frederico de Freitas com a SUS teve assim início antes da assinatura de qualquer contrato formal. Apenas a 17 de outubro o compositor refere que Leitão de Barros tinha a intenção de lhe propor um contrato de longo prazo, anunciando um mês depois que tinham sido enfim acertadas as condições da sua participação na produção da *Severa*:

Já combinei as condições em que se fará o meu contrato com a SUS. Receberei por pôr a musica em fita e realizar a partitura 15 contos, e 2 ½ % sobre os lucros liquidados durante 3 anos que é a verba de direitos de autor. A minha deslocação para Paris será paga por eles com a verba diária de (x) igual às primeiras figuras do film. Não sei ainda quanto. Falta passar isto a papel e depois lhe direi mais qualquer coisa (Freitas a Allen, 17/11/1930).

A gravação e difusão dos discos do filme *A Severa* pela HMV

No final de outubro de 1930, Leitão de Barros deu início à rodagem das cenas de exterior em Portugal, nomeadamente diversas sequências em Coruche, no Palácio Fronteira e na praça de touros de Algés. A 6 de janeiro de 1931, Frederico de Freitas partiu para Paris para acompanhar as filmagens das cenas de interiores e as gravações de som nos estúdios da Tobis em Epinay-sur-Seine. Na correspondência trocada entre Frederico de Freitas e Alfredo Allen durante esse período, o compositor desenvolve as primeiras ideias de uma possível articulação entre a sua colaboração no projecto cinematográfico e as suas funções de director artístico da HMV. Ainda antes da partida, Freitas escrevia a Allen:

Sobre as gravações dos números da *Severa* não sei o que possa tratar: o Leitão de Barros é uma pessoa um pouco desorientada e não pode dar-me elementos. Sei que o filme tem um distribuidor geral em Paris que é o Sr. H. da Costa. Sei também que a Sociedade de Super Filmes pensou ou pensa em fazer discos por sua conta - o que não nos convem - ou pelo menos que lhes convem os discos. Não sei positivamente o que quer a SUS a este respeito, se são discos de gramofone ou discos para o sistema vitafone (Freitas a Allen, 01/01/1931).

Frederico de Freitas procurou antecipar-se aos eventuais projectos da companhia cinematográfica, propondo desde logo que as gravações fossem realizadas pela HMV, seguindo para a empresa o que considerava poder vir a ser um bom negócio:

Pelo que já vi do filme, que são todas as cenas feitas em Coruche, e fazendo por estas um juízo, julgo que o filme fará um grande sucesso. A única interrogação que poderá surgir é a tomada de sons, se for boa e resultar, deve a *Severa* fazer um grande triunfo. Pense o que se pode fazer no sentido de os discos aparecerem quanto possível ao mesmo tempo que o filme (*Idem*).

A preocupação principal de Frederico de Freitas era aproveitar a presença simultânea de todos os artistas nos estúdios da Tobis em Epinay-sur-Seine, o que permitia realizar todas as gravações numa mesma sessão e beneficiar do facto do repertório estar bem preparado. Receava que o processo fosse bastante mais demorado se as gravações se fizessem em Lisboa, uma vez que seria necessário esperar pela vinda de técnicos da HMV a Portugal. Perdia-se assim a vantagem dos artistas terem as canções ensaiadas e também a possibilidade de iniciar a sua comercialização no momento da estreia do filme, o que poderia ter um impacto negativo nas vendas.

Na sequência da proposta de Frederico de Freitas, Alfredo Allen escreveu para a sede da HMV em Londres, obtendo a autorização para que as gravações ficassem a cargo da delegação da empresa em Paris, a *La Voix de Son Maître* (Allen a Freitas, 03/01/1931).

Frederico de Freitas ficou assim responsável pela organização de uma operação que se revelou relativamente complexa, envolvendo as delegações portuguesa e francesa de uma empresa sediada no Reino Unido, sendo que todas as decisões importantes deviam passar pela sede da Gramophone Company em Londres. A 4 de janeiro, Frederico de Freitas apresentou a Allen os números musicais da *Severa* que pretendia gravar para a HMV:

Os números a fazer serão: Novo Fado da Severa – Dina Moreira; Sol e Dó do Timpanas, Alegrim; Archotada de S.to António – Mariana (não sei quê – mulher do Paradela) e côro; Canção da Chica – Maria Isabel; Canção do Romão Alquilador – Fagim; Valsa (se for cantada será por Maria Sampaio, caso contrário só orquestra). Há ainda um Vira que vou fazer para o Paradela e côro, e a Introdução do filme, tudo de orquestra sobre o classico fado da Severa para coros femininos e masculinos. Este numero é de grande efeito (Freitas a Allen, 04/01/1931).

É interessante notar que Frederico de Freitas previa a gravação não apenas das canções do filme, mas também de excertos instrumentais, nomeadamente a valsa e a introdução sinfónica e coral (sem texto) do filme. O conjunto de gravações apresentava-se como uma selecção dos momentos musicais mais marcantes do filme, permitindo ao ouvinte reconstituir o conjunto do seu universo sonoro *a posteriori*, e não de propôr as canções isoladas do seu contexto. Por outro lado, podemos ver nestas escolhas uma resposta de Frederico de Freitas aos que receavam que *A Severa* se apresentasse apenas como um veículo de promoção do fado. Numa entrevista concedida à *Sonoarte* a 15 de maio, quando lhe foi perguntado se a partitura do filme seria “constituída unicamente por fados”, Frederico de Freitas reagia de forma contundente:

- Não, isso não. Se há quem tenha essa ideia, que a desvaneça desde já. A música, meu amigo, não é erudita. Não tem características universais. É portuguesa, genuinamente portuguesa, em qualquer parte do mundo. Mas não se diga, por isso, que a música da “Severa” é um monopólio de fados. Muito ao contrário. A partitura é toda de música popular, é certo, mas é alegre, alegríssima (*Sonoarte*, 15/05/1931).

A escolha de um único fado no conjunto dos números a gravar pela HMV em Paris parece confirmar essa intenção. Se a dolente “Canção da Chica” se pode considerar próxima do mesmo universo estético, o conjunto cruzava outros números de proveniência musical bastante diversa, da marcha humorística e revisteira do Timpanas ao canto alentejano interpretado por Fagim, passando pela música evocativa das marchas dos santos populares do Arraial de Santo António ou a reconstituição de uma valsa romântica para a festa da Marquesa de Seide.

Frederico de Freitas ficou incumbido de reunir os músicos necessários e de marcar uma data para a gravação, que deveria ter lugar numa das mais importantes salas de concertos de Paris, a Salle Pleyel, habitualmente utilizada pela *La Voix de Son Maître* como estúdio. Estas duas

tarefas foram mais difíceis de organizar do que o compositor previra inicialmente. A primeira dificuldade surgiu com a impossibilidade de contratar para a gravação da HMV os mesmos músicos que se encontravam a interpretar a partitura do filme nos estúdios de Epinay:

Estive ontem na sala Pleyel a tratar das nossas gravações com o Sr. Desmoulin.⁴¹ Eu tinha pensado trazer a gravar os mesmos músicos que filmassem por representarem uma economia de tempo, visto já estarem ensaiados. Porém o director e organizador da musica na Tobis é o Sr. Bernard,⁴² que grava para a Columbia. Claro que este Sr. nada tem que ver com as nossas gravações, mas apesar disso, o Sr. Desmoulin não gosta, nem aceita a hipótese de virem gravar na His, musicos que costumam gravar na Columbia. Quer dizer, cada director tem os seus musicos que sem serem artistas exclusivos das fabricas, - por que só os directores é que o são - não trabalham em varias fabricas. Concluindo: os musicos para a nossa gravação são arrançados pelo Sr. Desmoulin, que são os mesmos artistas que gravam debaixo da sua direcção. Exceptuando os violas e bandolins que este sr. diz não poder arranjar. Tenho que trazer estes músicos da Tobis. Mas quem os contrata?... quem lhes faz os pagamentos?... donde vem o dinheiro?... Suponho que “La Voix de son Maître” é que pagará (Freitas a Allen, 22/01/1931).

As dificuldades colocadas pela filiação dos diferentes músicos segundo as empresas com quem trabalhavam, correspondem a um contexto marcado pela concorrência entre os grandes grupos fonográficos que então dividiam os mercados internacionais. Esta situação seria no entanto radicalmente alterada cerca de um mês após a gravação dos discos da *Severa*, quando a Gramophone Company e a Columbia decidiram fundir-se numa única empresa, a Electric and Musical Industries Ltd (EMI), numa dinâmica de integração vertical que reunia todas as fases de produção (da gravação à comercialização dos fonogramas, passando pelo fabrico e venda dos aparelhos de reprodução), e que viria a tornar o novo conglomerado num dos principais agentes mundiais da indústria fonográfica nas décadas seguintes.⁴³ Em janeiro de 1931, no entanto, as duas empresas eram ainda rivais e Frederico de Freitas foi obrigado a gravar os discos da *Severa* com uma orquestra diferente da que participava na rodagem do filme. A nova orquestra teve de ser criada *ad hoc* com músicos que trabalhavam para a *La Voix de Son Maître*, o que explica certamente a designação genérica de “Orquestra parisiense” que surge na etiqueta dos discos da *Severa* gravados pela HMV.

⁴¹ Segundo Frederico de Freitas, o compositor Romain Desmoulin (1881-1939), encontrava-se a substituir o maestro Piero Copola (1888-1971), diretor musical da *La Voix de Son Maître*, por motivo de doença deste último.

⁴² Armand Bernard (1893-1968), ator, compositor e maestro francês.

⁴³ Esta situação de concorrência reflectia-se igualmente no contexto local português, em particular na rivalidade entre o Grande Bazar do Porto, a Valentim de Carvalho, representante da companhia Brunswick e Carlos Caldéron, agente da Odeon. A marca Odeon fora comprada em 1926 pela Columbia, mas as duas marcas continuaram activas nos anos seguintes, ver Losa 2014, p. 170. Na sua correspondência com Alfredo Allen, Frederico de Freitas refere por diversas vezes os seus esforços para evitar que os artistas que trabalhavam com a HMV se deixassem seduzir por ofertas das companhias rivais. Numa carta enviada de Paris, a 20 de janeiro de 1931, Frederico de Freitas insistia na importância de conservar a fadista Celestina Luísa entre os artistas da HMV: “Não deixem fugir a Celestina Luíza; estou informado de que ela tem propostas do Valentim e do Caldéron. Quanto mais tempo ela estiver sem contrato peor. Prendam-na.” (Freitas a Gaspar Cabral, 20/01/1931). A criação da EMI teve igualmente consequências em Portugal, fazendo com que o Grande Bazar do Porto, a Valentim de Carvalho e Carlos Caldéron se tornassem representantes da mesma empresa (Losa 2014).

A marcação da data para a sessão de gravação também não foi fácil, uma vez que Frederico de Freitas se encontrava condicionado tanto pela disponibilidade dos artistas portugueses que se encontravam nos estúdios em Epinay, como pela agenda da sala Pleyel e dos músicos da *La Voix de Son Maître*. Depois de negociações difíceis com Leitão de Barros (“pessoa impossível para se tratar seja do que for”, confessa Frederico de Freitas), a sessão teve de ser marcada para um domingo, apesar dos protestos veementes de Romain Desmoulin, responsável da delegação francesa, para quem “ao Domingo nunca se trabalha e só um coisa muito extraordinária o justificaria” (Freitas a Allen, 22/01/1931). Uma preocupação suplementar surgiu com a designação do engenheiro de som responsável pela gravação, Edward Gower, que efectuara já sessões para a HMV em Lisboa. Frederico de Freitas não guardava um boa memória das gravações de Gower e confessava-se “assustado”, mesmo se Allen confiava que o técnico teria agora “mais prática” e deveria conhecer “as qualidades acusticas do studio, o que em Lisboa não acontecia” (Allen a Freitas, 27/01/1931).

No início de fevereiro, Alfredo Allen pediu ao compositor para contactar Beatriz Costa, que se encontrava igualmente na capital francesa com outros artistas portugueses para a rodagem do filme *A Minha Noite de Núpcias*, nos estúdios da Paramount em Joinville (Allen, 03/02/1931).⁴⁴ Allen pretendia assim rentabilizar a sessão de gravações parisiense e reforçar a presença no catálogo da HMV do repertório das primeiras tentativas de cinema sonoro em português. Frederico de Freitas fez o contacto, mas os artistas não se mostraram disponíveis para a gravação:

Recebi ontem à noite o seu telegrama, e lá fui hoje à procura da B. Costa. Encontrei-a em Joinville nos Studios Paramount, e para a encontrar gastei um dinheirão. A Beatriz não canta no filme senão um dueto com o [Alberto] Reis, e mesmo esse não está ainda ensaiado. O [Estevão] Amarante canta um fox e o Reis mais qualquer coisa que ainda não sabe o que é. Os artistas começaram à dois dias e não estão preparados para gravar (Freitas, 06/02/1931).

As sessão de gravação teve enfim lugar no segundo domingo de fevereiro, dia 8, às 9 horas da manhã. Um artigo publicado a 15 de abril na revista *Sonoarte*, publicação de que Frederico de Freitas foi director artístico e que estava ligada ao Grande Bazar do Porto e à HMV, descrevia desta forma a gravação na sala Pleyel, “numa fria manhã” de inverno:

A orquestra estava no centro do palco, expostos os músicos em semi-círculo, junto ao microfone. À frente, sôbre um pequeno estrado, o Maestro Frederico de Freitas, autor da partitura, maestro com M grande. Sôbre a direita, defendido

⁴⁴ *A Minha Noite de Núpcias*, realizado por E. W. Emo, constituía a versão portuguesa do filme de Frank Tuttle *Her Wedding Night* (1930), e fez parte do conjunto de três versões portuguesas que a Paramount produziu nos seus estúdios de Joinville, em Paris. Entre 1929 e 1933, vários estúdios produziram versões diferentes do mesmo filme, mudando apenas os actores e a língua dos diálogos, como forma de contornar a barreira linguística introduzida pelo cinema sonoro. No caso do filme *Her Wedding Night*, os estúdios da Paramount em Joinville realizaram versões em francês, alemão, espanhol e português. Com o mesmo propósito foi também rodada nos estúdios de Epinay-sur-Seine uma versão espanhola de *A Severa*, em paralelo com a versão portuguesa. Sobre as estratégias de produção de versões “multi-línguas” no contexto da reorganização dos mercados introduzida pela transição para o cinema sonoro, ver Ďurovičová 1992 e, sobre os estúdios Paramount em Paris, O’Brien 2004.

por uma série de biombos, outro microfone, destinado à captação da voz dos artistas. Ao lado deste “micro”, um gramofone eléctrico, por meio do qual os artistas logo após a gravação dum número, apreciam a própria execução (*Sonoarte*, 15/04/1931).⁴⁵

Durante a sessão, o compositor foi ainda obrigado a gerir a inexperiência dos intérpretes, que na sua maioria se confrontavam pela primeira vez com a tecnologia de gravação sonora. Num testemunho publicado em dezembro de 1931 na revista *His Master's Voice*, publicada pelo Grande Bazar do Porto, Frederico de Freitas recordava assim o desenrolar da sessão:

Começámos a gravação do Sol-e-dó. O Alegrim estava nervosíssimo. Não conseguimos que assobiasse com jeito. Teve o Costinha, que fazia parte dos coros, de assobiar o refrain. (...) Tivemos, depois, que gravar a Canção da Chica e a do Romão. Tanto a Maria Izabel como o Fajim ainda não tinham cantado para o filme. Esta inexperiência provocou em ambos um estado de nervos pavoroso com que foi necessário manter uma luta enorme. O tempo fugia e nós tínhamos que dar o trabalho por pronto à uma hora da tarde. A Dina ficou para o fim por não ser necessária a orquestra. Apesar de todo o esforço que dispendemos, só meia hora depois do combinado conseguimos terminar o nosso trabalho. Não pode fazer ideia do que suei! (*His Master's Voice*, 31/12/1931, citado por Marinho e Sardo 2012, 92).

No dia seguinte à gravação, Frederico de Freitas escreveu uma longa carta a Alfredo Allen descrevendo detalhadamente a sessão. Mostrava-se globalmente satisfeito com o resultado, apesar dos seus receios quanto à prestação do engenheiro Edward Gower se terem confirmado, repetindo este os mesmos erros que o compositor tinha identificado nas gravações em Portugal:

A gravação correu bem, se bem que no número Arraial de S.to António, os coros não me agradaram, porque o Gower fez a mesma distribuição de vozes como em Lisboa, colocando os artistas detrás do microfone. A prova não deu bem. Não lhe quiz mostrar o meu descontentamento, por estar aqui acidentalmente a fazer a gravação. Duma maneira geral, não me pareceu que o Gower estivesse muito mais habilitado (Freitas a Allen, 09/02/1931).

⁴⁵ Frederico de Freitas assinala igualmente a presença dos dois microfones, um para a orquestra e outro para os cantores, na sua correspondência com Alfredo Allen. Uma novidade que apontara já numa carta enviada a Gaspar Cabral, funcionário do Grande Bazar do Porto, a propósito da rodagem do filme de René Clair *Le Million*, a que pudera assistir nos estúdios de Epinay, durante as filmagens da *Severa*: “A orq. está bastante longe dos cantores, e estes teem micros e a orq. tem outros. Os da orq. são fixos, os dos cantores não” (Freitas a Gaspar Cabral, 20/01/1931). Estas referências à presença de dois microfones, tanto nas cartas enviadas por Freitas de Paris como no artigo da *Sonoarte*, sugerem que esta técnica de gravação não era ainda comum em Portugal.

Dos oito números inicialmente previstos por Frederico de Freitas, apenas seis foram efetivamente gravados, tendo ficado de fora a introdução sinfónica e coral do filme e o vira que o compositor escrevera para Paradela de Oliveira. Dos números gravados, Frederico de Freitas ficou particularmente satisfeito com a “Valsa”, interpretada apenas pela orquestra, com o “Novo Fado da Severa”, interpretado por Dina Teresa e com o “Solidó do Timpanas”, por Silvestre Alegirim. As outras gravações suscitavam-lhe algumas reservas técnicas e de interpretação:

O numero de M. Isabel muito bonito na primeira parte orq., mas a voz é perigosa, se bem que a canção nada tenha que cantar e seja toda de dicção. No Arraial, receio pela destribuição dos coros, e da Canção do Romão, receio por ser orfeon sem orquestra. A voz do Fagim muitissimo boa para disco, porem perigoso o coro por não ter apoio de orq. (Freitas a Allen, 09/02/1931).

Frederico de Freitas comunicava igualmente a Allen que a *La Voix de Son Maître* tinha entretanto recebido autorização da sede da HMV em Londres para pagar as despesas dos artistas portugueses, até ao limite de 4.950\$00. Foi o compositor que redigiu os recibos individuais, distribuídos da seguinte forma:

Dina Teresa - Novo fado da Severa	750\$00
M. Sampaio - Arraial de S.to Antonio	500\$00
M. Isabel - Canção da Chica	500\$00
Alegirim - Sol e dó do Timpanas	500\$00
Fagim - Canção do Romão	<u>500\$00</u>
	2.750\$00

Coros

S.to Antonio - 12 coristas a 50\$00	600\$00
Canção do Romão - 9 coristas a 50\$00	<u>450\$00</u>
	3.800\$00

Guitarristas

Novo Fado da Severa - 2 acompanhamentos a 150\$	300\$00
Arraial de S.to António - como músicos da orq. 2 a 50\$	100\$00
Sol e Dó do Timpanas - como músicos da orq. 2 a 50\$	<u>100\$00</u>
	4.300\$00

(Freitas a Allen, 09/02/1931)

A única artista a beneficiar de um tratamento diferenciado foi Dina Teresa, enquanto vedete principal do filme, sendo que os músicos franceses foram pagos à parte e directamente pela *La Voix de Son Maître*. Frederico de Freitas voltava a considerar que era necessário “tirar o maior partido desta gravação”, considerando ser de “toda a conveniência termos os discos pelo menos quinze dias antes do filme” (Freitas a Allen, 09/02/1931). Esta insistência é particularmente reveladora, uma vez que mostra que Frederico de Freitas tinha uma estratégia clara para a difusão dos fonogramas, reconhecendo as vantagens promocionais desta antecipação tanto para o filme como para a venda dos discos.

A 13 de março, já em Lisboa, Frederico de Freitas propunha o seguinte acasalamento das gravações na Salle Pleyel: Novo Fado da Severa/Solidó dos Bolieiros; Arraial de Santo António/Canção da Chica; Valsa/Canção do Romão. Ficavam assim associados, segundo Freitas, “um número triste com um alegre e dançante” (Freitas a Allen, 13/03/1931). Esta intenção de associar de forma contrastante os diferentes números do repertório musical da *Severa* correspondia, certamente, à vontade expressa por Frederico de Freitas de não associar o filme exclusivamente ao universo do fado. No entanto, não foi este acasalamento por oposições de carácter musical que acabou por ser escolhido pela HMV, tendo os três discos sido finalmente organizados da seguinte forma: Novo Fado da Severa/Canção da Chica (EQ 293); Solidó dos Bolieiros/Arraial de Santo António (EQ 194); Canção do Romão/Valsa (EQ 295). A escolha deste acasalamento foi possivelmente determinada pela qualidade das gravações, publicando em discos diferentes os três números que se tinham destacado aquando da sessão em Paris, e que o próprio Frederico de Freitas classificara como os tecnicamente mais perfeitos (o Novo Fado, o Solidó e a Valsa). Por outro lado, devido à inesperada popularidade do número cantado por Silvestre Alegirim, que várias fontes afirmam ter-se tornado a canção preferida dos técnicos dos estúdios de Epinay (*Sonoarte*, 15/04/1931), não faria provavelmente sentido reunir num mesmo disco as duas canções que poderiam vir a ter mais sucesso comercial, mesmo se com isso se sacrificava a coerência estética das escolhas de Frederico de Freitas.

A 17 de março, Allen dá conta a Freitas da chegada das primeiras encomendas dos revendedores da HMV em Portugal, nomeadamente das casas Sasseti e Valentim de Carvalho. No dia 31 comunica que enviou para a delegação de Lisboa 12 provas dos discos da *Severa*, para que Frederico de Freitas procedesse à escolha definitiva. Data também deste período uma carta circular que o Grande Bazar do Porto enviou aos seus clientes, anunciando que os principais trechos da *Severa* tinham sido gravados em disco pela “nossa marca” e “pelos mesmos artistas que interpretam o filme”. Tratava-se, para o Grande Bazar, de acompanhar “o movimento de simpatia que se está acentuando à volta do grande fono-filme “A Severa” (...), que em breve se estreará entre nós e ao qual, sabemos de antemão está reservado um estrondoso sucesso” (Allen, s/d).

Depois de diversas peripécias jurídicas e financeiras em que Leitão de Barros se viu envolvido e de uma segunda estadia em Paris para a montagem da imagem e do som, *A Severa* foi enfim estreada a 17 de junho de 1931, num espetáculo de gala no cinema São Luís.

A 8 de julho, Allen escreve a Frederico de Freitas, que se encontrava em repouso no Luso, anunciando que os discos da *Severa* se iam “vendendo especialmente bem”, sobretudo “levando em conta a época que vamos atravessando”. Allen comunicava a Freitas os números de vendas de cada um dos discos na delegação de Lisboa:

Fado-Chica	545
Timpanas-Arraial	484
Romão-Valsa	<u>234</u>
Total	1263

(Allen a Freitas, 08/07/1931)

Na ausência de estatísticas sobre a venda de discos em Portugal neste período, é difícil medir o sucesso dos discos da *Severa* a partir destes números, mas não deixa de ser significativo que Allen os considere bastante elevados. Estes números parecem confirmar, por outro lado, a pertinência da edição separada do “Novo Fado” e do “Solidó do Timpanas”, que se destacaram claramente em número de vendas, deixando para trás o disco que associava a canção alentejana interpretada por Fagim e o número instrumental da Valsa. O gerente do Grande Bazar indicava ainda que as vendas no Porto tinham sido “insignificantes” em comparação com as de Lisboa, mas considerava no entanto encorajante que tivessem chegado diversos pedidos do resto do país. Assinala ainda que a “remessa de discos chegada há dois dias vai saindo bem” e que contactara já a HMV encomendando “novas doses” (Allen a Freitas, 08/07/1931). A difusão estendia-se igualmente ao espaço colonial, informando Allen no dia 6 de agosto que os agentes da HMV em Lourenço Marques, a “colossal casa A. W. Bayly & Co.”, lhe tinham enviado um pedido de envio de diversas fotografias dos artistas do filme, uma vez que pretendiam fazer uma “grande propaganda” dos discos da *Severa* (Allen a Freitas, 06/07/1931).

A *Severa* e a “economia nova” das indústrias musicais

O lançamento dos discos da HMV foi acompanhado pela publicação das partituras de algumas das canções do filme, em versão para voz e piano. À difusão através do cinema e do disco, juntava-se assim a tradicional circulação em suporte escrito, destinado à prática musical doméstica. A empresa Sasseti, que como vimos foi uma das principais revendedoras dos discos da HMV, publicou três dos temas gravados (“Novo Fado da *Severa*”; “Sol e Dó do Timpanas Bolieiro” e “Arraial de Santo António”), em edições cuidadas, recuperando a imagética do filme nas capas das partituras, com desenhos de Stuart, seu colaborador habitual, e composições gráficas a partir de fotografias dos actores/cantores. Sinal de que estas diferentes formas de circulação se encontravam ligadas por uma estratégia

comum de difusão, todas as partituras dos êxitos do filme publicadas pela Sasseti incluíam um anúncio, inserido verticalmente entre as duas páginas da partitura, informando que “Esta música existe em disco His Master’s Voice” e reproduzindo o logótipo da empresa discográfica. Em paralelo com as partituras para voz e piano editadas pela Sasseti, foram ainda publicados arranjos dos principais temas para banda, e surgiram diversas “edições populares” ou “económicas”, em formatos mais modestos, constituídos muitas vezes apenas por uma folha com a melodia, e destinadas a serem interpretadas em violino, guitarra ou bandolim.⁴⁶

O sucesso desta articulação entre diversos suportes tentada em torno do lançamento da *Severa* foi alimentado por uma longa série de iniciativas de valorização e aproveitamento comercial do filme, que se prolongaram até ao início de 1932. No primeiro número do jornal *His Master’s Voice*, publicado em 22 de dezembro de 1931, Frederico de Freitas anunciava que o acolhimento positivo das gravações dos êxitos da *Severa* justificava a gravação de alguns números suplementares retirados da partitura do filme, que seria organizada nos estúdios da His Master’s Voice em Barcelona.⁴⁷ Nessa segunda campanha de gravação foram fixados quatro trechos musicais que não tinham sido contemplados na sessão em Paris: o “Velho fado da Severa” e o “Vira” (disco EQ 305) e “Na Taberna” e “Fado da Espera de Toiros”. Estes dois últimos foram editados numa mesma face, acoplada no lado B com a “Canção da Severa” da revista *Ai-Ló* (EQ 306). Todos estes números foram interpretados por Dina Teresa, acompanhada no “Velho fado” e no “Fado da espera de toiros” por guitarra e violão, e nos dois outros por uma orquestra não identificada. As gravações realizadas em Barcelona foram constituídas sobretudo por fados, ao contrário do primeiro grupo de discos em que, como vimos, Frederico de Freitas procurara evitar uma identificação demasiado estreita entre o filme e este género musical. Nesse sentido, o prolongamento da exploração comercial das canções de *A Severa* fez-se sobretudo a partir de uma estratégia de rentabilidade no contexto das características específicas do mercado fonográfico português, em que o fado constituía um dos géneros mais procurados, deixando de lado o projecto de panorama da música nacional inicialmente enunciado pelo compositor. A Sasseti publicou, no início de 1932, mais três números musicais da *Severa*, nomeadamente os que tinham acabado de ser gravados pela HMV em Barcelona (“Fado da Espera de Toiros” e “Vira”), assim como a “Valsa”, editada na primeira série de gravações. Nas declarações ao jornal *His Master’s Voice*, Frederico de Freitas anunciava ainda a gravação de uma selecção retirada da música da *Severa* e das marchas da tourada do filme, pela orquestra José M. Lucchesi e bandonéon, realizadas nos estúdios da HMV em Paris (EQ 309).

⁴⁶ A Biblioteca Nacional conserva várias dessas edições, nomeadamente os arranjos de J. Silva Marques para banda e as versões para bandolim ou violino publicadas pelas Edições Musicais “Ao Repertório Económico”.

⁴⁷ No espólio de Frederico de Freitas podemos encontrar um cartão dos estúdios *La Voz de su Amo*, sala Granados, Av. del Tibidabo, n.º 18, em Barcelona.

As vantagens desta articulação entre os diferentes ramos de actividade da “música mecânica” tinham sido claramente anunciada cerca de um ano antes, em dezembro de 1930, nas páginas do primeiro número da revista *Sonoarte*. Nesse número inaugural, a revista publicou um depoimento de Leitão de Barros, no qual o realizador da *Severa* afirmava que o cinema sonoro tinha feito nascer “uma economia nova” para o meio musical:

Uma canção acompanhada pela mímica do actor e pelos demais elementos dramáticos será mais rapidamente fixada e menos facilmente esquecida. Não tenho dúvida de que dentro de dez anos a música terá uma notável influência sobre o carácter da humanidade. É um novo caminho que se abre diante da produção musical do mundo (*Sonoarte*, 25/12/1930).

A convergência entre as indústrias do cinema sonoro e da fonografia constituía, para Frederico de Freitas e Leitão de Barros, uma relação de benefício mútuo. Por um lado, a música gravada representava um elemento eficaz de promoção do filme antes da sua estreia e uma forma importante de o rentabilizar posteriormente; por outro, o cinema vinha oferecer uma plataforma suplementar de difusão aos produtos musicais de entretenimento. Mas essa nova relação colocava desafios e abria possibilidades que ultrapassavam o mero aumento das receitas. A associação num mesmo espectáculo das reproduções mecânicas do som e da imagem animada vinha transformar radicalmente a relação do público com o cinema e com a música.

Um dos elementos que caracterizou o período de transição entre o cinema mudo e o sonoro foi o recurso extensivo aos diversos géneros de música popular, e em particular ao formato “canção” que estruturava já o teatro musical, o mercado de edição de partituras, a fonografia e a radiodifusão.⁴⁸ A integração da canção gravada no universo cinematográfico constituía uma das possibilidades mais promissoras em termos de retorno financeiro oferecidas pela tecnologia do sonoro, permitindo processos de convergência entre diferentes ramos das indústrias culturais (Spring 2013, 3-4). No entanto, a introdução quase sistemática de canções nos filmes sonoros, mesmo os que não pertenciam a géneros musicais, foi considerada por muitos dos agentes envolvidos como uma ameaça às regras tradicionais da linguagem cinematográfica, e em particular à noção de continuidade narrativa, uma vez que trazia para o cinema a lógica de sucessão de “números” própria ao teatro musical. Por outro lado, a presença destes formatos vinha igualmente desafiar as convenções do dispositivo orquestral sinfónico que tinha caracterizado o acompanhamento musical no período final do cinema mudo (*idem*, 4). Neste sentido, os primeiros anos do cinema sonoro foram marcados por uma grande heterogeneidade de práticas e uma procura de novas soluções de integração cinematográfica das canções. No seu depoimento à *Sonoarte*, publicado já durante a rodagem da *Severa*, Leitão de Barros afirmava que o sonoro se encontrava numa “fase nitidamente ainda de ensaio”, em que não existiam regras definidas e na qual os autores “não sabem o que hão de escrever” e o público “não sabe o que ha de aplaudir”

⁴⁸ Sobre a importância da fonografia na sedimentação do conceito de “canção”, ver Losa 2014.

(*Sonoarte*, 25/12/1930). Nesse “balbuciar” do cinema sonoro, Leitão de Barros identificava dois modelos emergentes: o das operetas de luxo, promovido pela Paramount, e a do teatro filmado, desenvolvido sobretudo pela Metro-Goldwyn-Mayer. Mas para o realizador nenhum deles era ainda a realização do “verdadeiro fono-cinema”, que apenas surgiria “quando, por descobertas sucessivas, conseguirem unificar o ritmo sonoro com o visual, a côm e o relevo”. Se Leitão de Barros acreditava que seria o cinema americano a encontrar essa unificação, não deixava de sublinhar que as cinematografias nacionais tinham, com o advento do cinema sonoro, uma oportunidade para se libertarem do monopólio de Hollywood, se conseguissem apoiar-se nas suas esferas de influência linguística e cultural. Podemos assim considerar a *Severa* como uma tentativa de resolver, no contexto específico do cinema português, o problema colocado pela integração da música gravada, e em particular do formato canção, na lógica narrativa do cinema.⁴⁹ Outro elemento que contribuiu para a importância do formato “canção” na *Severa* foi certamente o contexto de produção cinematográfica nos estúdios da Tobis em Epinay, e em particular a colaboração do realizador René Clair, que ajudou Leitão de Barros a planificar o filme.⁵⁰ Com efeito, as estratégias sonoras e visuais experimentadas no primeiro filme sonoro português foram sobretudo influenciadas pelas práticas desenvolvidas pelo cinema francês nesse período, no qual as canções assumiram um papel preponderante, muito mais do que pelo modelo do cinema narrativo de Hollywood, que nesses anos tinha já começado a abandonar o número musical enquanto “atração” e preparava o retorno do acompanhamento orquestral (O’Brien 2005, 29).

Por outro lado, Leitão de Barros lembrava que não era apenas o cinema que se redefinia nesta nova relação entre a imagem animada e o som. A experiência auditiva, e em particular as formas de entretenimento musical, eram igualmente influenciadas pela associação com o cinema. O contributo do sonoro para a emergência de uma “economia nova” no domínio música não era apenas a oferta de uma plataforma mais vasta de difusão, mas sobretudo a criação de novas formas de representação visual da música e da sua performance. Ao surgir “acompanhada pela mímica do actor e pelos demais elementos dramáticos”, lembrava Leitão de Barros, a canção cinematográfica conseguia uma maior “infiltração no público”, alterando a forma como era “fixada” pelos ouvintes. Ou seja, o cinema sonoro oferecia de novo um contexto e uma “visibilidade” à música popular gravada, quando a sua expansão fonográfica e radiofónica tinha sido precisamente marcada pela descontextualização e pela ausência de relação com a imagem. Esta “visibilidade” reproductível vinha conferir uma nova centralidade à imagem e à performance corporal dos intérpretes, numa aliança entre foto e fonogenia que sustentaria uma nova expansão da figura da “vedeta” no contexto das indústrias de entretenimento, apoiada igualmente no desenvolvimento dos jornais e revistas ilustradas.

⁴⁹ O problema da continuidade narrativa em *A Severa* não escapou a certos críticos da época, tendo Fernando Lopes-Graça identificado “o descolado das cenas e dos quadros” como um dos principais defeitos da obra de Leitão de Barros, e considerado mesmo este filme uma “regressão na produção” do realizador, em particular quando comparado com um dos seus últimos filmes mudos, *Maria do Mar*, de 1930 (Lopes-Graça 1931). Sobre as críticas de Lopes-Graça à *Severa*, ver Silva 2013.

⁵⁰ O primeiro filme sonoro de René Clair, *Sous les toits de Paris*, estreado em Lisboa a 24 de junho de 1930, no cinema São Luís, desempenhou um papel essencial na “aceitação estética do cinema sonoro” em Portugal e na “sua consagração como forma artística capaz de competir com o cinema mudo” (Baptista 2014, 125 e 130). Inicialmente, René Clair devia também auxiliar Leitão de Barros durante a rodagem e a montagem do filme mas, ocupado por outros projectos, essa função foi confiada a um dos seus assistentes, Jacques Brunius (Barnier 2007, 23).

Podemos constatar a importância da contextualização narrativa das canções no artigo da revista *Sonoarte*, que já citámos, no qual os discos gravados em Paris pela HMV eram descritos em pormenor, dois meses antes da estreia do filme. O artigo apresenta a forma como os discos foram gravados, os intérpretes e as características musicais de cada uma das canções, assim como a forma como se integravam na trama narrativa do filme. O principal tema do filme era assim apresentado:

Finalmente, Dina Teresa gravou o “novo fado da Severa”, emprestando à composição maravilhosa de Frederico de Freitas um sentimentalismo que lembra os soluçantes fados doutras épocas. Comove, ouvi-la. É o fado que a Severa canta, sentada aos pés do Marialva, na noite em que se juntam “até à morte”, como ela apaixonadamente lhe declara. É um fado que é estrêla e fortuna; que é destino e é ventura. É um fado, fado. Um fado que há de ficar, como ficou o outro, o antigo, o da autêntica Severa, da Severa que já morreu... (Sonoarte, 15/04/1931).

Por um lado, a expectativa gerada em torno do filme aumentava a curiosidade pelos fonogramas, associando-lhes um universo narrativo e simbólico particular; por outro, o público, ao ver o filme, reconheceria as principais melodias que se habituara a ouvir no disco e na rádio, aumentando o sentimento de familiaridade com a obra e reinvestindo o sucesso alcançado pelas gravações na recepção da obra cinematográfica. Um duplo movimento que conferia um particular destaque à performance da vedeta, a cantora/actriz Dina Teresa, e à sua capacidade de comover os ouvintes/espectadores, assim como ao trabalho do compositor, Frederico de Freitas.

Neste sentido, o filme *A Severa* e o conjunto de gravações realizadas pela HMV constituem um momento particularmente importante na história das indústrias culturais em Portugal. A energia e o empenho que os agentes colocaram no projecto, as estratégias e os discursos que produziram, demonstram uma consciência aguda dos processos de mudança provocados pela transição para o cinema sonoro. A junção, num mesmo espectáculo e num mesmo suporte, das tecnologias de reprodução mecânica do som e da imagem em movimento determinava não apenas uma convergência de interesses entre as duas indústrias, como exigia a exploração de novos modelos de criação cinematográfica e musical, com consequências importantes para as formas de consumo e de circulação da música popular. A colaboração entre Leitão de Barros e Frederico de Freitas, nesta “fase de ensaio” do cinema sonoro, anunciava assim um novo tipo de relação entre as indústrias da música e da imagem. Uma relação que se tornaria, nas décadas seguintes, o principal eixo de desenvolvimento e organização da “economia nova” criada pela expansão das práticas culturais de entretenimento.

Arquivos

Espólio Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro. Correspondência com Alfredo Allen.

Periódicos

Diário de Lisboa

Ilustração

O Ano Cinematográfico e Teatral

Sonoarte

Bibliografia

Baptista, Tiago. 2008. "Cinema e Nação, os Primeiros Trinta Anos de Filmes Tipicamente Portugueses". In *Transformações estruturais do campo cultural português*, coordenado por António Pedro Pita e Luís Trindade, 349-363. Coimbra: CEIS20.

Baptista, Tiago. 2014. "Os primeiros sistemas de reprodução de som das salas de cinema em Portugal". *Kinetophone* 1: 82-138.

Barnier, Martin. 2007. "A Severa". In *O cinema português através dos seus filmes*, editado por Carolin Overhoff Ferreira, 19-28. Porto: Campo das Letras.

Dantas, Júlio. 1901. *A Severa: peça em quatro actos*. Lisboa: Manuel Gomes, Editor Livreiro de Suas Magestades e Altezas.

Đurovičová, Nataša. 1992. "Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933", In *Sound Theory/Sound Practice*, edited by Rick Altman, New York & London: Routledge.

Losa, Leonor. 2014. *Machinas falantes. A música gravada em Portugal no início do Século XX*. Lisboa: Tinta-da-China.

Marinho, Helena e Susana Sardo. 2012. "Construir a Nação com Música: o protagonismo do compositor Frederico de Freitas no primeiro fonofilm português 'A Severa'". *Música Hodie* 12 (1), 87-103.

O'Brien, Charles. 2004. "Multiple Versions in France: Paramount-Paris and National Film Style", *Cinéma & Cie* 4, 80-88.

O'Brien, Charles. 2005. *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* Bloomington: Indiana University Press.

Oliveira, Gonçalo Antunes de, João Silva e Leonor Losa. 2008. "A edição de música impressa e a mediatização do fado: O caso do Fado do 31", *Etno-Folk: Revista Galega de Etnomusicologia* 12: 55-68.

Pestana, Maria do Rosário. 2014. "'Portuguese popular songs': Convergences between cultural industries, merchants and the composer Frederico de Freitas at the turn of the 1930s". In *Music and shared imaginaries: nationalisms, communities, and choral singing*. Proceedings, editado por Maria do Rosário Pestana e Helena Marinho, 305-314. Lisboa: Ex-Libris.

Pestana, Maria do Rosário e Helena Marinho. Em preparação. "Invisible network: The making of the Portuguese popular song". 9th Art of Recording Production Conference. Proceedings. *Journal on the Art of Record Production*.

Santos, Vítor Pavão dos. 2000. *A revista modernista*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.

Silva, Manuel Deniz. 2010. "Rádio". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenação de Salwa Castelo-Branco, vol. 4, 1081-1087. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Silva, Manuel Deniz. 2013. "'Que a música não seja apenas um acidente': alguns apontamentos sobre a relação de Fernando Lopes-Graça com o cinema". In *Atas do II Encontro Anual da AIM*, editadas por Tiago Baptista e Adriana Martins, 534-546. AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, edição disponível on-line: www.aim.org.pt.

Spring, Katherine. 2013. *Saying It With Songs: Popular Music and the Coming of Sound to Hollywood Cinema*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Pedro Russo Moreira

[INET-md, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]

Licenciado e doutorado em Ciências Musicais (FCSH-UNL), desenvolve investigação no domínio da Etnomusicologia histórica e nas áreas dos Mass Media/Rádio, Popular Music, e integra os grupos de investigação “Etnomusicologia, estudos em música popular e indústrias da cultura” e “Estudos Históricos e Culturais em Música”. Actualmente é bolseiro de pós-doutoramento da FCT e investigador integrado do INET-md, onde desenvolve uma pesquisa sobre a música no contexto da Rádio Alfa e a sua relação com a comunidade portuguesa em Paris. Ocupou diversos cargos como docente e na direcção de algumas instituições do ensino superior, nomeadamente, Instituto Piaget de Almada e Academia Nacional Superior de Orquestra da Metroplitana. Tem várias comunicações e publicações, destacando-se a obra conjunta *A nossa telefonia: 75 anos de rádio pública em Portugal* (coord. Joaquim Vieira, Lisboa: Tinta da China, 2010), com Manuel Deniz Silva “O essencial e o acessório”: práticas e discursos sobre a música ligeira nos primeiros anos da Emissora Nacional de Radiodifusão (1933-1949), in Nuno Domingos e Vitor Pereira (eds) *O Estado Novo em Questão* (Lisboa: Edições 70, 2010) e, mais recentemente, o livro *Orquestra Sinfónica Juvenil - 40 Anos. 1973-2013* (Lisboa: Círculo Musical Português, 2014).

As melodias de matriz rural e o “aportuguesamento” da música ligeira na Emissora Nacional de Radiodifusão 1941-1949

Pedro Russo Moreira

Introdução

O presente estudo tem como objetivo abordar o processo de institucionalização do “aportuguesamento” da música ligeira na Emissora Nacional de Radiodifusão (EN) durante a administração de António Ferro (1941-1949), partindo dos usos e discursos sobre as melodias de matriz rural.

O projeto do aportuguesamento da “música ligeira” no âmbito do Gabinete de Estudos Musicais (GEM) da EN, uma estrutura que visava apoiar a composição e arranjo⁵¹ de repertório, pressupunha a transformação de melodias de matriz rural, coligidas por diversas personalidades, e posterior adaptação para agrupamentos instrumentais e vocais radiofónicos, assim como a modelos performativos divulgados pelas indústrias transnacionais da música. Neste sentido, ao focar-me no projeto do “aportuguesamento” da música ligeira,⁵² realçarei o processo de institucionalização e o campo discursivo criados pelos principais intervenientes, não me debruçando sobre o produto/repertório em si.

⁵¹ Utilizo o conceito “arranjo” enquanto um processo que visa a adaptação de melodias pré-existentes tidas como base para orquestras, pequenos agrupamentos instrumentais, grupos vocais, instrumentos solo, etc. Este processo é central no âmbito de vários sistemas de produção musical organizada, como a rádio, o cinema, o teatro de revista, e.o. (Moreira 2012, 198-9).

⁵² “Música ligeira” é aqui utilizado num sentido lato que se refere a uma categoria genérica na qual confluem diferentes práticas expressivas, musicais e sociais, géneros e estilos musicais, produzidos por sistemas de produção musical organizados e difundidos pelas indústrias transnacionais da música (radiofónica, cinematográfica, fonográfica, e.o.), servindo também para identificar o repertório não erudito ou tradicional (Moreira 2012, 9-13).

As principais questões de partida são: Qual o processo institucional levado a cabo para garantir o “aportuguesamento”? Qual o papel das melodias de matriz rural neste processo e qual o campo discursivo a elas associado? Quais as reações a este processo?

Os resultados aqui apresentados resultam de uma parte da investigação que conduzi no âmbito da minha tese de doutoramento em etnomusicologia, e que focou de um modo mais abrangente a produção de música ligeira na EN através de uma perspectiva interdisciplinar (Moreira 2012).

As melodias de Matriz Rural na construção da nação

O projeto de “aportuguesamento”⁵³ da música ligeira constitui um dos principais programas ideológicos a enformar a organização da produção musical da EN nos anos 40, do século XX, indo ao encontro de outras políticas “nacionalizantes” de instituições como o SPN/SNI ou a FNAT (Moreira 2012). Os pressupostos de autenticidade do plano de “aportuguesar” Portugal, radicados numa cultura popular atemporal e instrumentalizada, enquadravam-se num desígnio propagandístico iniciado nos anos 30, no qual “o SPN deveria preparar a necessária ‘atmosfera’ capaz de desencadear o aparecimento de uma arte saudável” (Rosas 1992, 411).

A mediação ideológica dos símbolos nacionalistas traduzidos no plano do “aportuguesamento” da música ligeira e erudita, como de resto acontecerá com outras iniciativas integradas no âmbito institucional do Secretariado Nacional de Informação (SNI) (Alves 2007), tornou-se central na construção do nacionalismo musical integrado no projeto do GEM. O “aportuguesamento” do repertório musical e dos programas da EN, enquanto projeto enquadrado no ressurgimento da identidade nacional, assentava em pressupostos de autenticidade⁵⁴ que estipulavam as melodias de matriz rural como a inspiração e matéria-prima necessária à reestruturação da produção musical e, em particular, da própria composição. Assistimos neste contexto à tentativa de afirmação, por parte dos decisores da EN, de “uma cultura erudita moderna, dinâmica e ‘sobre rodas’ (...) [que se] celebra a si própria com canções e danças que pede emprestadas (...) a uma cultura popular que crê, ingenuamente, estar a perpetuar, defender e reafirmar” (Gellner 1993, 82).

⁵³ O conceito émico “aportuguesamento” é utilizado enquanto elemento central do campo discursivo construído por António Ferro nos anos 30 e 40, tendo como base a utilização de elementos presumivelmente autênticos da cultura popular, e sua posterior introdução em contextos urbanos para consumo das classes médias (Alves 2007; Moreira 2012).

⁵⁴ Utilizo o conceito de autenticidade no sentido atribuído por Bruno Nettl, ou seja “the idea that each culture has a primordial musical style of its own, and that songs and traits learned at a later time in its history are not properly part of its music. An authentic song is thought to be one truly belonging to the people who sing it, one that really reflects their spirit and personality” (1973, 9).

Os novos meios tecnológicos, como a rádio, produziram eles próprios novas aceções, aplicações e modos de inculcação de ideologias (Edensor 2004), servindo como elemento de mediação de ideários com vista a uma pretendida hegemonia e sentimento de unidade cultural. Como explica Anne-Marie Thiesse, nos processos de construção do nacionalismo, “o Povo desempenha o fósil vivo (...), é a expressão mais autêntica da relação íntima entre uma nação e a sua terra” (Thiesse 2000, 159). No entanto, se o lançamento das primeiras recolhas etnográficas e coleções de melodias populares coligidas no séc. XIX⁵⁵ marcam a modernidade que se afirma pelo resgate e invenção da tradição (*Id. ibid.*), o séc. XX assistirá à intervenção do Estado no sentido de utilizar essas mesmas recolhas e instrumentalizá-las enquanto parte de um amplo projeto do Estado-nação (Bohlman 2004, 119). Num período marcado pela guerra, a rádio tornou-se um meio de afirmação da identidade nacional através de estratégias e políticas culturais do Estado (*Id. ibid.*). Segundo António Ferro, era necessário fazer ouvir a “voz de Portugal” e, como tal, a EN era o modo de fazer lembrar quem se “[esquece] da nossa existência ou da nossa vitalidade” uma vez que “atravessamos um momento em que ouvir a rádio é sentir palpitar o coração das nações, conhecer o seu estado de alma” (Ferro 1950, 24).

A utilização das melodias de matriz rural no contexto da EN, assim como o processo de arranjo musical das mesmas, deve ser enquadrado num plano mais lato de “nacionalização da cultura” no qual existem procedimentos obrigatórios na fabricação da nação, parafraseando o etnólogo Orvar Löfgren (1991, 104).⁵⁶ Uma análise à check-list, como Löfgren referiu, evidencia a tendência para a valorização dos produtos em si, ou seja, daquilo que a “nação” consegue efetivamente produzir, sem a valorização dos respetivos processos.

As melodias de matriz rural representam a “matéria-prima” que António Ferro crê ser uma “mina inesgotável” (Ferro 1950) na construção do nacionalismo musical e do “aportuguesamento” na reconfiguração dos programas musicais da EN. Os usos pelo Estado Novo desta “arte popular hiperactiva”, onde se inclui o “folclore”, revela nas palavras da antropóloga Vera Alves, a criação de um “idioma, não apenas para acentuar o carácter remoto da nacionalidade portuguesa, mas também para falar de uma nação a transbordar de criatividade, plena de vitalidade no tempo presente” (Alves 2007, 268). A “matéria-prima”, como as melodias de matriz rural, não constitui, portanto, no projeto do “aportuguesamento” no quadro do GEM da EN, apenas uma reminiscência de uma tradição atemporal que legitima a nação e se torna na quintessência da identidade nacional. Como refere Ramos do Ó, trata-se de “exibir a rusticidade, o conservadorismo, o tradicionalismo e reivindicar o seu carácter arquétipo. As marcas da alma do povo personificariam a unidade funcional de toda a comunidade” (Ó 1992, 438). A prova de que a nação está viva e vibra a partir da cultura expressiva do “povo” é evidente no discurso de António Ferro. Essa presumível vitalidade, ancorada em discursos de autenticidade e de virtudes da raça, constitui nada mais do que, na sua ideologia, a adequação da tradição ao mundo moderno.

⁵⁵ Acerca das recolhas etnográficas realizadas em Portugal, consultar Castelo-Branco 2010.

⁵⁶ Segundo Thiesse, comentando Löfgren, a “lista de elementos simbólicos e materiais” que uma nação deve apresentar para se afirmar são “uma história que estabelece uma continuidade com ilustres antepassados, uma série de heróis modelos das virtudes nacionais, uma língua, monumentos culturais, um folclore, locais eleitos e uma paisagem típica, uma determinada mentalidade, representações oficiais - hino e bandeira - e identificações pitorescas- trajes, especialidades culinárias ou um animal emblemático” (Thiesse 2000, 18).

A Produção Musical e o Gabinete de Estudos Musicais

A tomada de posse de António Ferro em 1941 marcou uma profunda reorganização da produção e programação musical da EN. A rádio pública em tempo de guerra devia funcionar como polo dinamizador da vida musical portuguesa e, como tal, implementar uma política de produção musical de base nacionalista que afetasse a composição da “música ligeira” e da música erudita. Para implementar os diversos projetos que havia delineado, o diretor do SPN/SNI escolheu Pedro do Prado (1908-1990) como Chefe da Secção Musical da EN.

Com o auxílio do novo Chefe da Secção Musical, a EN promoveu uma dinâmica musical que procurava responder ao projeto do “aportuguesamento” dos programas, mas que vincasse de modo inequívoco as diferenças entre “Alta Cultura” e “Cultura Popular e Espetáculos” (Nery 2010) no âmbito das políticas culturais implementadas durante o período do Estado Novo.

Enquanto “poderoso instrumento de cultura popular” (Ferro 1950, 37), a EN deveria repensar as “colunas” que sustentariam a sua programação, tornando-se para tal indispensável: “aligeirá-las, adelgacá-las, tornar acessível o profundo, tornar leve o pesado. (...) [que] a parte recreativa seja tratada tão a sério como a parte séria.” (*Id. ibid.*). “Tratar a sério o ligeiro”, implicava para o novo diretor da EN “torná-lo o mais amável, em rodeá-lo de todas as condições para que não deixe de cumprir o seu principal objetivo: distrair” (*Id. ibid.*).

Tal como fizera no SPN/SNI (Alves 2007), António Ferro desenvolveu várias estratégias de apoio à produção artística, promovendo concursos de composição, de instrumentistas, lançando novas orquestras, novos programas radiofónicos, parcerias institucionais, e.o.

No conjunto de reformas e medidas lançadas na EN pela administração de António Ferro, foi lançado em 1942 o GEM, dividido em várias secções dedicadas às harmonizações de melodias de matriz rural, música erudita, música ligeira e investigação musical (Moreira 2012). O surgimento do GEM deve ser enquadrado na sequência da reestruturação da produção musical da EN e marcado pela existência prévia de orquestras e de outros agrupamentos musicais dedicados a repertórios distintos, pela colaboração de maestros também compositores e arranjadores, e pela afirmação do modelo, na “música ligeira”, do cantor com orquestra.

A ação do GEM no contexto da rádio pública representou a mais significativa medida da administração de António Ferro no sentido de institucionalizar a composição, revelando também uma nova relação institucional dos compositores com a EN no contexto da sua produção musical (Moreira 2012, 155 e segs.).

A par do que havia sido a política do SPN/SNI (Silva 2005), a encomenda de obras através do GEM, assim como a realização de concursos e a atribuição de prémios, constituiu um dos pilares da reforma de António Ferro, com a criação dos prémios de composição em 1942, que visavam “estimular a produção musical” de “autores portugueses” (*Rádio Na-*

cional, 01/03/1942), ou do *Concurso de Artistas da Rádio*, com o objetivo de promover e premiar os principais cantores da EN (*Rádio Nacional*, 28/03/1943).

A linha de produção musical foi também conduzida no sentido de construção de uma aura nacionalista integrada no desígnio “do ressurgimento nacional”. A rádio pública era, segundo António Ferro, a instituição que deveria estimular a produção musical de modo a preencher, por exemplo, a lacuna de gravações de “música portuguesa” por parte das etiquetas fonográficas em funcionamento:

Que fazer então? Só existem dois caminhos: gravar, com urgência, todas as boas canções portuguesas e estimular a aparição, a criação daqueles que possuam o mínimo de tempero exigível às produções que pretendam entreter a imaginação *internacional* dos radiouvintes nacionais. Ora é, precisamente, o que estamos fazendo. Vários dos nossos compositores foram já convidados a harmonizar os nossos ritmos populares e, por outro lado, a mobilar os novos programas de variedades, com o intuito de encontrar a fórmula desejada, essa mistura de Portugal com o Mundo e com a nossa época (Ferro 1950, 40).

O discurso de Ferro não refere de modo peremptório que o “aportuguesamento” visava a exclusão da música estrangeira presente na programação radiofónica, substituindo apenas por géneros presumivelmente nacionais, uma vez que a “fórmula”, segundo António Ferro consistia na “mistura de Portugal com o mundo e com a nossa época” (*ibid.*), na integração de elementos presumivelmente autênticos e tradicionais no mundo moderno. Assim, as referências ao excesso de música de dança norte-americana contrastam, no seu discurso, com a manutenção de uma “imaginação internacional” (Moreira e Silva 2010) que era fundamental para “nunca aborrecer” o público (Silva 2005). Repare-se que os compositores e arranjadores do repertório “aportuguesado” no contexto da produção de “música ligeira” no GEM e dos géneros musicais norte-americanos como o *Fox-trot*, o *Swing*, e.o., eram também maestros que se apresentavam regularmente nos espaços de lazer urbanos, sobretudo de Lisboa, à frente de orquestras que interpretavam a música em voga na época, como é o caso dos maestros Tavares Belo, António Melo, e.o.

No caso da “música ligeira”, o GEM desempenhou uma função preponderante, uma vez que ali deram entrada centenas de obras para serem interpretadas pelas orquestras e outros agrupamentos musicais da EN, e pelos grupos vocais ou cantores solistas, ainda que não fosse a única fonte da composição do repertório necessário para os programas radiofónicos. Neste sentido, urge esclarecer que António Ferro e Pedro do Prado não pretendiam que todas as composições e arranjos musicais na rádio pública tivessem como destino o GEM. A par das obras compostas para o GEM, continuou, fora dele, uma intensa atividade de arranjo musical e composição, efectuado principalmente pelos diretores musicais das orquestras da EN, como Tavares Belo, Belo Marques, António Melo, Fernando Carvalho, e.o. (Moreira 2012).

O objetivo primeiro do GEM, liderado por Pedro do Prado, era colmatar a falta de repertório para as orquestras da rádio estatal, de modo a substituir uma parte da música estrangeira, mas sem deixar de lhe conferir a referida “imaginação internacional”. Os problemas a resolver, em virtude da presença considerada excessiva da música proveniente de outros países, eram colocados e sintetizados pelo novo diretor da EN com as seguintes questões:

Substituir essa música frenética por música ligeira portuguesa que possua a mesma sedução? Substituí-las por melodias nossas que não se limitem a ser regionalistas, folclóricas (música preciosa que tem o seu lugar), mas que tanto possam ser ouvidas com agrado em Lisboa, como em Paris, Berlim, Roma, Londres ou Nova Iorque? (Ferro 1950/1942, 39).

Para António Ferro, a substituição da “música americana e de outros países” (*Id. ibid.*) impunha-se, ainda que dentro de moldes que conciliassem modelos performativos em voga com materiais presumivelmente autênticos.

O “aportuguesamento” e o nacionalismo musical

O apoio do SPN/SNI e da EN às recolhas de melodias de matriz rural levadas a cabo por Armando Leça (Pestana 2012) ou Artur Santos (Cruz 2001), recoletores do material presumivelmente “autêntico” que desencadearia uma “arte saudável” (Rosas 1992, 411), constituía um plano de ação que tornava necessário ir ao Portugal rural encontrar “as manifestações diferenciadoras da raça lusitana” (*Id. ibid.*) e os materiais característicos de uma presumível unidade nacional.

A institucionalização do “aportuguesamento” nos programas da EN e da “música ligeira” no quadro do GEM revela um dos elementos centrais na construção deste nacionalismo musical, ou seja, a reificação e manutenção da diferença através do aspeto “funcional de toda a comunidade” que converge na ideia de nação e nos valores de raça e de autenticidade. “Aportuguesar” significa, neste contexto, criar uma unidade a partir de um campo ideológico agregador de práticas expressivas dispersas territorialmente, fazendo-as convergir no projeto institucional que enformou a produção da “música ligeira”.

O modo como a “nacionalização” do repertório foi operada através da utilização de melodias de matriz rural recolhidas por profissionais remunerados pela EN para o efeito, como Armando Leça e Artur Santos, enquanto material que conferia “autenticidade”, marca a base identitária do programa proposto por António Ferro. Deste modo, as melodias de matriz rural constituíram a “matéria-prima” vista pelos decisores como o material que garante a autenticidade, legitimando o repertório criado nesta secção do GEM, sendo que para António Ferro, o folclore era uma manifestação hiperativa a precisar

de ser domesticada e desinfectada de influências que poderiam prejudicar o seu carácter “pitoresco” (*Diário de Notícias* 8/11/1937).

Houve, no entanto, olhares críticos quanto ao uso das melodias de matriz rural e aos géneros e estilos musicais inseridos na categoria genérica de “música portuguesa” e sua adaptação aos “tempos modernos”. Para além de Mário de Sampaio Ribeiro (Silva 2005), Fernando Lopes-Graça (1906-1994) foi uma das vozes que mais criticou, neste sentido, a programação e política musical da EN, sobretudo após António Ferro ter assumido a liderança da rádio pública e colocado em marcha o seu plano de “aportuguesar” e de “nunca aborrecer”. Para o compositor:

Rotular pomposamente de “música portuguesa” e, pior do que isso, sancionar oficialmente com tal designação todas essas cantiguinhas, marchazinhas, fadinhos e mais coisinhas muito mazinhas, que quotidianamente nos bezoiram aos ouvidos, poderá ser uma coisa muito “nacionalista”, mas nada nacional, no sentido em que o nacional se identifica com as capacidades ou traduz as virtualidades de um povo para criar valores universais ou universalizáveis (Lopes-Graça 1989/1941, 61-2).

O problema que Lopes-Graça identifica nos géneros e estilos musicais transmitidos pela EN é, de facto, a “enormíssima confusão, para não dizer a conscientíssima mistificação, que por aí se faz, a respeito da chamada música popular”, que o próprio considera veementemente como “contrafações da autêntica música popular” (*Id. ibid.*, 48). A crítica de Lopes-Graça ao uso do folclore pelo Estado Novo (Carvalho 1999, 187), nas vésperas do lançamento do GEM, parece intuir o uso que se faria das melodias de matriz rural e da música inspirada em géneros coreográficos (como os viras, corridinhos, fandangos, etc.), numa espécie de fabricação “contrafeita”. A utilização dos produtos musicais destas “fraudes” (Lopes-Graça 1989/1941, 60) no seio da rádio pública era ainda adensada, segundo o próprio, pelo problema inerente à produção musical na qual se inseriam. Neste contexto, Lopes-Graça tinha presente que o repertório supostamente “autêntico” visava ser interpretado pela

praga das vedetas e dos *vedetos*, mais ou menos radiofónicos, a quem deu para imitar o modo particular de cantar dos cantores e cantoras das diferentes regiões de Portugal! Eles cantam «à transmontana», «à alentejana», «à saloia», «à serrana» (...) à «moda da santa terrinha», à moda do diabo que os confunda a todos e mais as suas imitações (*Id. ibid.*, 48).

Como sintetiza Melo, “a criação de espaços próprios para a música tradicional (ou folclórica), não ocultava o facto da música ligeira ter maior peso, desde logo pela recetividade social aos fenómenos do «teatro de revista», das «meninas da rádio» e aos espetáculos promovidos por várias orquestras, nomeadamente a da EN” (Melo 2001, 274).

No entanto, para António Ferro, o projeto para a EN e, em particular, o GEM, pretendia veicular uma noção de autenticidade que conciliasse o “moderno” e o “tradicional”. De resto, a sùmula da relação entre passado e presente é explicada no *Decálogo do Estado Novo*, logo em 1934, o qual refere que “queremos um aproveitamento dinâmico da tradição - que chame o País às suas responsabilidades históricas, lhe recorde o orgulho legítimo de antigas glórias” (*Decálogo do Estado Novo* 1934, 8). Mas o equilíbrio entre a tradição e o mundo moderno, no quadro da modernidade, inscrevia-se como linha orientadora de um Estado Novo que considerava o passado e a tradição como um “recurso permanente às fontes da energia nacional e dum viril propósito de continuar a tarefa. A tradição não é mais do que a soma dos progressos realizados; e o progresso não é outra coisa senão a acumulação de novas tradições” (*ibid.*, 10). Entende-se, portanto, que a recolha de melodias de matriz rural para o GEM não constituía, em si, um fim que visava catalogar e mapear as manifestações das práticas musicais do “povo”. Elas deveriam servir, na perspectiva de António Ferro, como matéria-prima a transformar num produto da modernidade difundido pela rádio pública.

Conclusão

Pretendi nesta comunicação abordar o processo de “aportuguesamento” da “música ligeira” no âmbito da Emissora Nacional e do Gabinete de Estudos Musicais, realçando o campo discursivo que o enformou entre 1941 e 1949.

O arranjo de melodias de matriz rural no GEM, assim como a composição de melodias originais tendo como referência características de géneros coreográficos tidos como “tradicional”, foram assim efectuados no âmbito de um sistema de produção radiofónico que previa a interpretação por orquestras e grupos vocais existentes na EN, como por exemplo as *Orquestra Ligeira* e *Orquestra Típica Portuguesa*. A construção do som de uma “comunidade imaginada” (Anderson 1983) que representasse as virtudes da raça, do passado ancestral, de uma tradição atemporal e de identidade nacional, foi negociada tendo em conta vários factores, como os casos dos estereótipos regionais e dos géneros coreográficos a eles associados, composições originais tendo como referência modelos e estereótipos de melodias/danças rurais, bem como a estilização de melodias supostamente autênticas em estilos ligados ao *Jazz*, criando assim a imaginação internacional referida por Ferro (1950, 40). Neste sentido, a utilização das melodias de matriz rural constitui um elemento central na definição do projeto de “aportuguesamento” da música ligeira delineado por António Ferro no âmbito da Emissora Nacional.

Arquivos

RDP- Arquivo de Música Escrita; Arquivo Histórico e Arquivo Sonoro

Periódicos consultados

Rádio Nacional

Diário de Notícias

Bibliografia

- Alves, Vera Marques. 2007. *“Camponeses Estetas” no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Tese de Doutoramento - Texto Policopiado. Lisboa: ISCTE.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Bohlman, Philip. 2004. *The music of European nationalism: cultural identity and modern history*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1999. *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Castelo-Branco, Salwa. 2010. “Etnomusicologia”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenação de Salwa Castelo-Branco, vol. C-L. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Cruz, Cristina Brito da. 2001. *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal*. Dissertação de Mestrado - Texto Policopiado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Decálogo do Estado Novo*. 1934. Lisboa: SPN.
- Edensor, Tim. 2004. *National identity, popular culture and everyday life*. Oxford: Berg.
- Ferro, António. 1950. *Problemas da Rádio: 1941-1950*. Lisboa: SNI.
- Gellner, Ernest. 1993/1983. *Nações e Nacionalismo*. Lisboa: Gradiva.
- Löfgren, Orvar. 1991. “The nationalization of culture: Constructing Swedishness”. *Studia Ethnologica* 3, 101-116.
- Lopes-Graça, Fernando. 1989/1941. “Sobre o conceito de ‘Música Portuguesa’”. In *A Música Portuguesa e os seus problemas I*, 37-62. Lisboa: Caminho.
- Melo, Daniel. 2001. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Moreira, Pedro. 2012. *‘Cantando espalharei por toda a parte’: Programação, produção musical e o “aportuguesamento” da música ligeira na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)*. Tese de Doutoramento - Texto Policopiado. Lisboa: FCSH/UNL.
- Moreira, Pedro, Rui Cidra e Salwa Castelo-Branco. 2010. “Música Ligeira”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenação de Salwa Castelo-Branco, vol. L-P, 872-875. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Moreira, Pedro e Manuel Deniz Silva. 2010. “‘O essencial e o acessório’: práticas e discursos sobre a música ligeira nos primeiros anos da Emissora Nacional de Radiodifusão (1933-1949)”. In *O Estado Novo em Questão*, editado por Nuno Domingos e Vitor Pereira, 111-130. Lisboa: Edições 70.
- Nery, Rui Vieira. 2010. “Políticas Culturais”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenação de Salwa Castelo-Branco, vol. L-P, 1017-1030. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Nettl, Bruno. 1973. *Folk and traditional music of the western continents*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Ó, Jorge Ramos do. 1992. “Salazarismo e Cultura (1930-1960)”. In *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, coordenado por Fernando Rosas, vol. XII, 391-454. Lisboa: Editorial Presença.
- Pestana, Maria do Rosário. 2012. *Armando Leça e a Música Portuguesa 1910-1940*. Lisboa: Tinta da China.
- Rosas, Fernando. 1992. *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, vol. XII. Lisboa: Editorial Presença.
- Silva, Manuel Deniz. 2005. *“La musique a besoin d’une dictature”: Musique et politique dans les premières années de l’Etat Nouveau (1926-1945)*. Tese de Doutoramento - Texto policopiado. Saint-Denis: Universidade de Paris VIII.
- Thiesse, Anne-Marie. 2000. *A criação das identidades nacionais: Europa - séculos XVIII-XX*. Lisboa: Temas e Debates.

Rogério Santos

[Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa]

Professor associado, coordenador da Área Científica de Ciências da Comunicação da Universidade Católica Portuguesa (2006-2013), diretor do CESOP (Centro de Estudos e Sondagens de Opinião) (2010-2012) e diretor da revista *Media XXI* (2003-2005). Foi quadro superior da Portugal Telecom (1975-2001), onde desempenhou funções de coordenador de comunicação interna e comunicação social. Investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC-UCP). Algumas publicações recentes: *A Rádio em Portugal, 1941-1968* (Colibri, 2014), *Os dias dos média - uma análise de estruturas organizativas* (Universidade Católica Editora, 2012, org.), *Do jornalismo aos média. Estudos sobre a realidade portuguesa* (Universidade Católica Editora, 2010), *Indústrias culturais: imagens, valores e consumos* (Edições 70, 2007) e *As vozes da rádio, 1924-1939* (Caminho, 2005). Tem o blogue <http://industrias-culturais.hypotheses.org/>.

A rádio em Portugal entre 1950 e 1970: elementos para a sua história

Rogério Santos

Em Portugal, no período em estudo, podemos distinguir dois tipos de difusores radiofónicos, segundo a sua vocação nacional ou local. A Emissora Nacional, Rádio Clube Português e Rádio Renascença, integram o primeiro grupo, enquanto que os Emissores Associados de Lisboa (Rádio Peninsular, Rádio Voz de Lisboa, Rádio Graça, Clube Radiofónico de Portugal) e os Emissores do Norte Reunidos (Ideal Rádio, Rádio Clube do Norte, Electro-Mecânico, ORSEC, Rádio Porto), constituem o segundo.

As estações locais emitiam uma média de duas a quatro horas cada, dentro da mesma frequência e conquistaram popularidade em folhetins radiofónicos, programas de discos pedidos, locução de proximidade (registo de acontecimentos de bairro ou de cidade, publicidade ao comércio local) e relatos de futebol das equipas locais.

Na passagem da década de 1950 para a seguinte, observa-se a expansão do horário de emissão e o surgimento de um novo tipo de programas e programadores. Em 1958, terminou o *Jornal da APA*, no Rádio Clube Português, por perda de influência daquela agência de publicidade e promotora de espetáculos ao vivo. Esse decréscimo de influência decorreu da doença e o posterior falecimento de José Fernando Leitão, facto que por si só ilustra o modo como viviam as estruturas produtivas de rádio, muitas vezes dependentes

do voluntarismo dos seus fundadores. A APA foi uma das primeiras empresas em Portugal a juntar programas de rádio e espetáculos ao vivo em salas de cinema de Lisboa, com emissão em diferido desses programas, apoiados em publicidade e música portuguesa de novos artistas (entr. Antunes conduzida por Luís Garlito, 1992). Outros empresários ganharam fama, como Francisco Igrejas Caeiro (*Os Companheiros da Alegria*, com espetáculos no final de cada etapa da volta a Portugal em bicicleta e a dupla Zequinha e Lelé, interpretada por Vasco Santana e Irene Velez, a mulher de Igrejas Caeiro) e Artur Agostinho (locutor da Emissora Nacional e sócio da Sonarte, com incidência nos relatos desportivos).

No ano de 1959, programas como *23ª Hora* e *Diário do Ar*, ambos da Rádio Renascença, marcaram a nova etapa da estação e a concorrência com outras estações, em especial com o Rádio Clube Português, que lançara no mesmo ano o programa *Meia-Noite*. Este programa, emitido da meia-noite às três horas da manhã, esteve no ar até 1963. Foi um dos primeiros programas noturnos da rádio portuguesa organizado por realizadores e produtores independentes, destinado a fazer companhia aos que trabalhavam ou estavam acordados à noite. A música era o principal ingrediente do programa, que também incluía rubricas de literatura, música, teatro e atualidades (*Plateia*, 20/03/1965). Por sua vez, o programa *23ª Hora* tinha como elementos essenciais novidades musicais e entrevistas e assentava na qualidade dos colaboradores (Maia 1995, 236). O seu realizador mais conhecido foi João Martins, que acumulou as funções de locutor, produtor e responsável dos serviços comerciais da Renascença. Para obter discos novos, João Martins montou um circuito de aquisição que lhe permita obter as novidades discográficas com alguma antecipação. No Porto, o locutor Carlos Silva animou o *Última Hora*, programa da meia-noite à 1:00, desde 1953 (entr. Silva, 2012).

A diversificação da programação, segundo diferentes modelos ajustados aos interesses de diferentes públicos, foi um elemento central na estratégia da rádio. Destacam-se a este nível o *Clube das Donas de Casa*, em ondas médias (1963), e *Em Órbita*, em frequência modulada (1965). O *Clube das Donas de Casa* (1963) era um programa do produtor Carlos Santos, pensado para um certo tipo de “donas de casa”: aquela que, após preparar o almoço para o marido e os filhos e depois da cozinha arrumada, tinha algum tempo livre para ouvir a rádio (entr. de Dora Maria conduzida por Luís Garlito, 1993). Ideia trazida do México, a sua atração principal consistiu no Cabaz de Natal: o programa falava do cabaz ao longo do ano, convidando as donas de casa a inscreverem-se e a pagarem uma verba regular para o receberem dias antes do Natal. Por sua vez, o programa *Em Órbita* acusava a influência da música popular e do folclore na cultura urbana anglo-americana num programa dirigido ao público jovem, letrado e cosmopolita. Para os seus produtores, “a divulgação dessa música podia ser, para além do mais, um exemplo para os compositores portugueses que passariam, eventualmente, a fazer música inspirada em folclore autêntico” (*Rádio & Televisão*, 19/10/1968). O programa ganharia os prémios Ondas, nome de estação catalã de rádio (1967) e Casa da Imprensa (1968), da própria Casa da Imprensa (Lisboa). Outros programas que marcaram a década foram *Página 1* e *PBX*, respetivamente na Rádio Renascença e no Rádio Clube Português.

Cantores da rádio – a mudança geracional

No período aqui estudado, a música veiculada pelos media em Portugal sofreu alterações profundas, com a emergência de novas categorias. Uma das mais significativas foi a chamada “música ligeira”, com base no Centro de Preparação de Artistas da Rádio, da Emissora Nacional, e alargada a produtores de espetáculos, casos de Arlindo Conde, José Rocha, José Marques Vidal, Domingos Parker e Fernando Gonçalves. Esta nova categoria, a que se convencionou chamar “nacional-cançonetismo”, pode ser desdobrada em música popular suburbana (de produtores como Fernando Gonçalves, que promoveu Lenita Gentil) e música dos festivais da canção (que permitiu a entrada de compositores e poetas ligados à oposição política, como Ary dos Santos, e cantores como Simone de Oliveira).

A Emissora Nacional, além da concorrência com as estações comerciais, que constituíram nesse período os principais agentes da inovação na programação radiofónica começava uma nova etapa de afirmação face à emergência da televisão. A Emissora Nacional tinha meios financeiros próprios, vindos do orçamento de Estado, e estruturas como o Centro de Preparação de Artistas da Rádio, de formação de valores musicais que se afirmaram no programa *Serão para Trabalhadores*, espetáculo ao vivo depois transmitido pela rádio, e que divulgou cantores como Júlia Barroso, na década de 1950, e Simone de Oliveira e Madalena Iglésias, na década de 1960. A Emissora, desde 1949, possuía um desdobramento de programas (entre música ligeira e música erudita), o que significou a instituição de um gosto mais popular e de afirmação da nova música ligeira, com recurso a orquestrações e utilização de alguns instrumentos elétricos, em demarcação face aos estilos anteriores e que foi amplamente promovido nos media (rádio e televisão), em especial após o advento dos festivais da canção.

As estações, ao alargarem os horários de emissão, precisaram de maior produção de discos. A Emissora Nacional envolveu-se indiretamente na edição discográfica, colocando meios de produção ao serviço da editora Rádio Triunfo no Porto, empresa que publicou discos de estéticas diferentes: ranchos folclóricos, fado e música ligeira (Losa 2009). Júlia Barroso, que ganhou o prémio de cantadeira no concurso de artistas ligeiros da rádio de 1949 (*Rádio Nacional*, 28/01/1950), e Maria Adalgisa, que se destacou no Coro Feminino da Emissora Nacional, famosas na década de 1950 e com um limitado percurso internacional, foram substituídas, em termos de nova geração, por Simone de Oliveira e Madalena Iglésias, lançadas para uma carreira com internacionalização centrada nos países de línguas portuguesa e castelhana desde o começo da década seguinte.

Até ao final da década de 1950, os Passatempos APA foram o modelo de espetáculo ao vivo e transmissão pela rádio. Max e Rui de Mascarenhas tornaram-se famosos nesses espetáculos, programas de variedades organizados no cinema Éden ao final da tarde. Muitos cantores começavam por um repertório de imitação (cantigas e boleros sul-americanos), ganhando depois a confiança de compositores de música ligeira, como Jerónimo Bragança, Carlos Nóbrega e Sousa ou Resende Dias. Na época, fomentou-se também a adaptação de êxitos internacionais cantados em português (entr. Martins, 2012).

Tomé de Barros Queirós, popular ao longo da década de 1950 enquanto cantor de opereta, abandonou a carreira no começo da década seguinte para se dedicar a atividades no âmbito da publicidade radiofônica e a programas de rádio, o que constitui um elemento emblemático desta mudança de gostos e da renovação de cantores “na moda”. Outro indicador residiu na promoção de concursos de *rock’n’roll* no começo de 1960.

As estações de rádio refletiam estas tensões estéticas, criando zonas distintas (programas, horários, estações), com locutores como Aurélio Carlos Moreira e Fialho Gouveia, que passavam música *ié-ié* no começo da década de 1960 e *pop-rock* no fim da década, respectivamente na Rádio Peninsular e no Rádio Clube Português. Na Rádio Renascença, Aurélio Carlos Moreira encorajou bandas *rock* a revelarem-se, como Daniel Bacelar e o duo *Os Conchas* (José Manuel Concha e Fernando Gaspar), vencedores nas categorias revelação e conjunto do concurso *Os Caloiros da Canção*, realizado por Aurélio Carlos Moreira e Pozal Domingues, este um produtor ligado à editora de discos Valentim de Carvalho (entr. Moreira conduzida por Luís Garlito, 1991). O lançamento do primeiro disco de *rock’n’roll* português ocorreu em outubro de 1960.

Um produtor regional de importância ao longo das décadas de 1950 e 1960 foi Fernando Gonçalves. Através das produções com o seu nome, criou o *Festival*, espetáculo apresentado no Porto ao domingo, com transmissão na estação Electro-Mecânico dos Emissores do Norte Reunidos. Alguns artistas nortenhos das áreas da canção e do fado atingiram sucesso nestes espetáculos, cantando depois em salas de Lisboa e outras cidades em *tournee* e em emissões na Electromecânico e na Rádio Porto, tendo também gravado discos nomeadamente na Rádio Triunfo (*Plateia*, 20/05/1969). Estes nomes, sem abandonar o estatuto de amador e de visibilidade regional ou local, desapareceriam algum tempo depois. Outro produtor importante foi Domingos [Vieira] Parker, organizador dos espetáculos *O Norte a Cantar* e da *Rainha das Cantadeiras*. Em 1952, Florência, apenas com treze anos, venceu esse concurso de cantadeiras do Porto e, ainda no mesmo ano, em Lisboa.

Locução no feminino

A locutora tornou-se uma profissão de relevo no campo da rádio, com algum estatuto de “estrela” na década de 1960, altura de grandes transferências de artistas e técnicos entre a rádio e a televisão. Elemento comum a algumas locutoras foi o concurso do Secretariado Nacional de Informação (SNI) para locutores, que era constituído por diversas provas: leituras de português, francês e inglês, leitura de programa radiofónico, recitação de poesia, pequena reportagem de improviso e redação de uma notícia (*Rádio Nacional*, 09/09/1950). A prova de voz era eliminatória, com necessidade de boa dicção. Nessas décadas, os concursos do SNI constituíram um meio de recrutamento de bons profissionais para a rádio, do mesmo modo que a Rádio Universidade durante a década de 1960 também foi um local de

formação de locutores. Durante o ano de estágio, as locutoras do SNI recebiam textos, palestras, peças e noticiários daquele organismo e liam-nos em programas dos Emissores Associados de Lisboa e dos Emissores do Norte Reunidos, produtos de propaganda favoráveis ao regime do Estado Novo e que tais emissoras incluíam na sua programação. A formação era no próprio local da estação, com apoio dos profissionais dessa rádio, que orientava cada estagiária no sentido de melhor colocação de voz e à vontade perante o microfone. Por mês, cada estagiária auferia o vencimento de 500 escudos pago pelo SNI. Ao fim do ano de estágio, as locutoras podiam ser convidadas a permanecer na estação ou concorriam a lugares nas estações mais importantes (Emissora Nacional, Rádio Clube Português ou Rádio Renascença) ou em programas de produtores independentes.

Vale a pena referir um outro género cultivado na rádio na década de 1960, a crónica (“apontamento”, como se dizia então). Maria Carlota Álvares da Guerra, sucessivamente ligada à Rádio Renascença e ao Rádio Clube Português, surge aqui como expoente. As suas crónicas diárias de cinco minutos faziam o retrato social e cultural do país e, nos livros onde registou as crónicas (*Quando os Corações se Encontram*, edição apoiada pela Rádio Renascença, 1965; *Lisboa Cada Dia*, edição patrocinada pela Singer, 1967), podemos surpreender um olhar sobre o mundo reprimido pela censura, em que nem todos os temas eram tratados. A metáfora da janela aberta para a rua grande da cidade, que a escritora usa, funciona bem: não se vê tudo mas pode adivinhar-se ou encontrar-se uma linha condutora à verdade.

A condição da mulher é um tópico a destacar, pois as mulheres da rádio também foram esposas e mães. Aqui, elenco quatro mulheres: Maria Dinorah, Odete Saint-Maurice, Maria Carlota Álvares da Guerra e Maria João Aguiar. Em balanço à sua carreira, Maria Dinorah, da Emissora Nacional, reconheceu que não projetou muito o seu nome, por causa dos filhos pequenos na altura da expansão da rádio, o que travou a sua carreira profissional (entr. Dinorah conduzida por Luís Garlito, 1995). Já a escritora Odete Saint-Maurice dedicou-se intensamente ao trabalho, escrevendo e dirigindo folhetins, peças, livros e artigos na imprensa (entr. Saint-Maurice conduzida por Luís Garlito, 1995). Devido a problemas no seu primeiro casamento, o trabalho foi o seu refúgio. Apesar da *Crónica Feminina* não ser uma revista avançada ou feminista, Maria Carlota Álvares da Guerra promoveu valores ousados para a época: mulher separada e mãe de filhos mas independente economicamente não era o quadro vulgar na época (entr. Guerra conduzida por Luís Garlito, 1995). Vinda do turismo e de um emprego ligado às viagens (aviação), Maria João Aguiar pode ser vista como a mulher moderna dos anos de 1960, que trocou uma atividade segura e rentável por uma em crescimento mas menos estável, a rádio. Além disso, alimentou sonhos de uma época nova: ainda solteira, a sua parceria com Henrique Mendes no programa *Clube das Donas de Casa* deixou no ar um perfume de romance, que não terá existido mas contribuiu para a popularidade do programa (entr. Aguiar conduzida por Luís Garlito, 1991).

Prémios, concursos e festivais

Os Festivais da Canção, por um lado, e os prémios do Rei da Rádio e da Rainha da Rádio (estes associados às duas revistas que os promoviam, respetivamente a *Plateia* e a *Flama*), por outro lado, e os concursos de música *rock'n'roll*, por outro lado ainda, criaram um dinamismo novo no quadro da produção da música não erudita, nunca antes vista na rádio, a que se ligou a produção discográfica, que irrompeu igualmente na década de 1960. Outro setor, o dos locutores, tinha um prémio, Microfone de Ouro, com votação dos leitores da revista *Plateia*.

A eleição do Rei da Rádio fazia-se através dos votos recebidos durante os espetáculos ao vivo (organizados pelo Cliper Musical, renomeado Produções Arlindo Conde em 1963) e dos votos enviados para a revista *Plateia*. A votação nos espetáculos poderia resultar em algum favorecimento dos artistas exclusivos do produtor Arlindo Conde, promotor do concurso, mas isso só se verificaria em candidatos menos conhecidos do público. António Calvário, Fernando Farinha, Artur Garcia, António Mourão e António Rocha foram cantores que alcançaram o prémio e a fama (*Plateia*, 24/10/1967). Maria de Lourdes Resende seria a Rainha da Rádio em 1969, com Madalena Iglésias muito próximo. Calvário ganharia igualmente o prémio de popularidade do cinema português em 1966, ao lado de Madalena Iglésias, com o filme interpretado por ambos, *Rapazes de Táxis* (*Plateia*, 09/08/1966).

Os leitores da *Plateia* que votavam no Rei da Rádio candidatavam-se a ganhar prémios como televisores, fogões, rádios, ventoinhas, relógios, discos, vinho e café (*Plateia*, 01/01/1965), prémios que identificam um público-alvo específico, as classes populares que ainda não tinham nos seus lares equipamentos eletrodomésticos.

Outro concurso, o *Melodias ao Desafio*, com o objetivo de descobrir novas vozes, tinha organização de José Marques Vidal (Clube Radiofónico de Portugal), Sociedade Rodrigues Cordeiro e revista *Plateia*. Em cerca de seis meses em 1967, quase duas centenas de candidatos inscritos passaram por um sistema de eliminatórias que apurava dois candidatos por mês (*Plateia*, 22/08/1967). O modo de eleição dos concorrentes ao *Melodias ao Desafio* era a cronometragem dos aplausos do público (*Plateia*, 25/04/1967). O candidato com um forte grupo de apoio tinha uma maior probabilidade de vencer a eliminatória. A continuação em prova funcionaria como garantia da presença em espetáculos e assinatura com uma produtora ou empresa fonográfica. O sistema de aplausos estendeu-se aos concursos de música *ié-ié* em 1968 (*Plateia*, 14/05/1968).

Os concursos e os prémios geraram grande atividade ao longo da cadeia de produção de valor do meio musical. Cantores, músicos, técnicos de som, produtores de rádio e produtores de espetáculos teceram ligações fortes que se estenderam à rádio, à produção discográfica e aos festivais de música.

Publicidade

Os *Passatempos APA* e, depois, os *Companheiros da Alegria*, de Francisco Igrejas Caeiro, *Comboio das Seis e Meia*, de José Castelo, *Vozes de Portugal*, de José Rocha, e outros concertos-programas eram chamados “programas radiopublicitários”. A designação provinha dos anúncios lidos por um locutor-apresentador no programa e transmitido na rádio. Um exemplo bem conhecido foi o dos

Candeeiros bem bonitos/modernos, originais,/compre-os na Rádio Vitória,/não se preocupe mais./Lá na Rua da Vitória/quarenta e seis quarenta e oito/satisfaz-se plenamente/o cliente mais afoito/Porque na Rádio Vitória/Embaixada do bom gosto/Quem lá vai é bem servido/e sai sempre bem disposto,

transformado em *spot* gravado e montado com música. Original de José Oliveira Cosme, a produção do anúncio custou 1300 escudos (entr. Antunes conduzida por Luís Garlito, 1992).

A Rádio Porto, uma das emissoras daquela cidade a emitir próximo aos Clérigos, produzia anúncios muito voltados para a proximidade – cinema Passos Manuel, confeitaria Cunha, Teatro Sá da Bandeira, restaurante Arca de Noé. Por estes anúncios, infere-se a importância da baixa da cidade na economia e comércio da cidade. Mas também se anunciavam bens e serviços usados na passagem da década de 1960 para a de 1970, tais como Renault 16, Gazcidla, vinho do Porto Niepoort, rádios Loewe Opta, giradiscos Teppaz. Uma marca de óleos de automóvel patrocinava um programa naquela estação: “Ouviram *Luz Verde*. Um programa da Sacor para os senhores automobilistas. A orquestração dos produtos Sacor é a sinfonia do novo mundo mecânico. Boa noite, até amanhã” (coleção particular de Carlos Silva).

Os anúncios mais populares incluíam detergentes, chocolates e eletrodomésticos, num alargamento das necessidades de consumo. Aliás, um detergente, Tide, esteve presente numa das rubricas mais importantes da história da rádio a partir de meados da década de 1950: os folhetins radiofónicos no Rádio Clube Português, na Rádio Graça e outras estações. Recorde-se o folhetim *A Força do Destino*, mais conhecido pelo “folhetim da coxinha”, transmitido pela Rádio Graça, com trezentos episódios transmitidos de segunda-feira a sábado durante 1955, que envolveu a família Figueirola: Margarida, a jovem com muletas, Raquel, a má e egoísta que via no marido a fonte para satisfazer o seu luxo e que morreu durante a história, Humberto Figueirola, médico e galã do folhetim, casado com Raquel mas inclinado para Margarida, a quem se uniria após a morte da primeira mulher (Maia 1995, 205). A Emissora Nacional desenvolveu um caminho interessante na promoção de obras de maior fôlego, com uma finalidade mais política, estética e cultural. O primeiro folhetim radiofónico foi *As Pupilas do Senhor Reitor* em maio de 1950 (*Rádio Nacional*, 18/02/1950). Nas suas atividades, o SNI deu também destaque ao teatro radiofónico nos emissores associados de Lisboa e do Porto, nomeadamente com peças premiadas em concursos promovidos pelo próprio secretariado.

Emissão contínua em ondas médias e impacto da frequência modulada

O ano de 1963 constituiu um marco na vida radiofónica portuguesa, com o Rádio Clube Português a completar o ciclo de vinte e quatro horas de emissão contínua em onda média, enquanto criava uma programação própria em FM.

O aumento de horas de emissão permitiu o lançamento de uma nova geração de locutores, produtores, cantores e publicitários, além da renovação dos espetáculos, de concursos de rádio e do crescimento de publicações especializadas (*Plateia, Antena, Nova Antena, Rádio & Televisão*), com concursos próprios. Carlos Silva, ativo locutor do Porto, antes de arrancar com o seu programa *Última Hora* na Rádio Porto, já tinha garantida uma avultada carteira de clientes publicitários. Na publicidade que passava no programa, o locutor portuense procurava desenvolver uma dimensão literária e instrutiva (*Norte Desportivo*, 20/12/1953). Aurélio Carlos Moreira, realizador do programa *1-8-0*, entre as vinte e três e as duas horas, na Rádio Peninsular no final da década de 1960, conseguia equilibrar os gastos de produção, como os pagamentos a correspondentes em capitais europeias ou enviados especiais a festivais de música e cinema, através das receitas da publicidade (entr. Moreira, 2012). Estes programas tinham locutores-produtores à frente dos programas noturnos, mas o que vingou no Rádio Clube Português foi o produtor independente ou produtor-locutor com vínculo à estação mas responsável pela parte financeira do programa, o que incorporava um certo risco na atividade do produtor.

Os primeiros anos de emissão distinta em FM não foram cobrados pela estação aos produtores que realizavam os programas (entr. Gil, 2012). Os produtores tinham também programas nas ondas médias, pagando o aluguer à estação. Os anunciantes colocariam em FM a sua publicidade, mais barata e orientada para públicos urbanos e jovens.

Um momento tecnológico importante ocorreu com o início da estereofonia (Santos e Ribeiro 2012), em janeiro de 1968 (*Antena*, 01/01/1968), mais do agrado dos fãs da música erudita e de alguma música pop, numa altura em que mudavam os protagonistas da programação (*Em Órbita, Página 1, 23ª Hora*), locutores (Cândido Mota, Carlos Cruz, José Manuel Nunes, João Martins) e artistas (José Afonso, Conjunto 1111, Fernando Tordo, Paulo de Carvalho).

Indústria fonográfica (meados da década de 1960)

Outro elemento adquiriu, entretanto, um relevo particular: a indústria discográfica. As fábricas de discos nasceram ou expandiram-se no começo da década de 1960 mas adquiriram grande projeção sobretudo na segunda metade da década, com produtores como Pozal Domingues e Mário Martins, ambos da Valentim de Carvalho (entr. Martins, 2012) e empresários como Arnaldo Trindade a seguirem outros rumos face a uma rotina que se instalara (Losa 2009).

Na década de 1960, destacaram-se quatro editoras (Valentim de Carvalho, Rádio Triunfo, Sasseti e Arnaldo Trindade). Além da autonomização da produção fonográfica no nosso país, Losa destaca a realização dos espetáculos e o papel da imprensa especializada, caso de *Mundo da Canção* (Losa 2009, 57). A fábrica de discos da Valentim de Carvalho nasceu no começo da década de 1960, já depois do falecimento do fundador da empresa. Rui Valentim de Carvalho, seu sobrinho, abriu uma fábrica no Campo Pequeno (Lisboa), onde realizou a prensagem de EP de gravações originais e cópias de gravações de editoras e etiquetas estrangeiras (*Ibid.*, 64). Na mesma década, foi construído o estúdio de Paço d'Arcos. A centralidade de repertório no fado e a qualidade de gravações garantiram a supremacia da editora. A Valentim de Carvalho apostou também em estilos de música importada, casos do *rock'n'roll* e do *ié-ié* (*pop* de origem francesa).

Por seu lado, a Fábrica Portuguesa de Discos Rádio Triunfo, fundada em 1946 no Porto, inicialmente loja de rádios, começou em 1948 a produção de fonogramas. A Rádio Triunfo elaborou um catálogo de música de ranchos folclóricos e intérpretes que desenvolveram as suas carreiras na rádio (Tony de Matos, Maria de Lurdes Resende, Maria Clara, Gabriel Cardoso), numa relação de proximidade com a Emissora Nacional e com um estúdio em Vila Nova de Gaia que foi muito usado para gravações de discos.

A Sasseti, fundada inicialmente em 1848, ficou associada à organização Zip-Zip, com incidência nas gravações de música erudita (*Antologia da Música Europeia*) e de música popular portuguesa (Sérgio Godinho, José Mário Branco, Luís Cília e José Afonso) (*Ibid.*, 70). Finalmente, Arnaldo Trindade, empresário que esteve com frequência nos Estados Unidos, distribuiu discos de cantores em voga franceses (Johnny Halliday, Françoise Hardy, Serge Gainsbourg) e ingleses (Sandie Shaw) e as etiquetas Island (*soul music, rythm'n'blues*) e Tamla Motown (*reggae*). Numa das visitas aos Estados Unidos, Arnaldo Trindade comprou uma máquina de gravação Ampex de quatro pistas e começou a gravar em 1952. Iniciou a etiqueta Orfeu em 1956 e publicou discos do Conjunto Pedro Osório, Titãs, Conjunto Sousa Pinto, Pop Five Music Incorporated, Conjunto Maria Albertina, Conjunto António Mafra e Quim Barreiros, num apoio nítido à produção discográfica de artistas do norte do país. Arnaldo Trindade notabilizou-se ainda em estratégias de promoção: oferta de fonogramas às estações de rádio, publicidade televisiva, sistema contratual com intérpretes através do pagamento de uma remuneração mensal como contrapartida à gravação de um fonograma por ano (Adriano Correia de Oliveira e José Afonso) e organização de concertos (Elton John, Marino Marini, Sandie Shaw, Sylvie Vartan).

Questões económicas

A rádio manteve uma forte relação com outras atividades económicas e principalmente com a publicidade. Por exemplo, os locutores e locutoras ganhavam um salário razoável na sua atividade normal de profissional do quadro de uma estação radiofónica mas, se esta fosse comercial, podiam trabalhar em programas de produtores independentes e fazer anúncios, com remunerações muito elevadas, garantia de um padrão de vida elevado. A popularidade destes profissionais permitia ainda outras atividades financeiras lucrativas, como a apresentação de espetáculos.

Por exemplo, Maria Júlia Guerra perdeu dinheiro ao transferir-se da Rádio Renascença para a Emissora Nacional em 1964: na primeira estação, ganhava 1712\$50 por mês, a que juntava muito dinheiro em anúncios publicitários na rádio e na televisão; na Emissora Nacional, entrou a ganhar 2400\$00, mas sem possibilidade de colaborar em programas de outras estações ou fazer publicidade (entr. Guerra conduzida por Luís Garlito, 1995). Carlos Silva, que antes trabalhara como angariador de publicidade numa empresa de anuários e como vendedor de máquinas de costura Oliva, passou a produtor de rádio (*Última Hora*) e a ganhar muito mais dinheiro, o que lhe permitiu exibir belos carros descapotáveis que faziam a admiração dos seus amigos e ouvintes (entr. Silva, 2012). Na passagem da década de 1960 para a seguinte, o locutor do *Página 1* ganhava seis mil e quinhentos escudos mensais, recebendo mais seis mil e quinhentos escudos se estivesse agregado ao serviço de noticiários da Renascença (entr. Paixão Martins, 2012).

Da análise das votações para o Microfone de Ouro, concurso promovido pela revista *Plataea*, podemos concluir que havia em todo o país cerca de 300 locutores profissionais, muitos a tempo inteiro e alguns dando a voz a programas específicos e tendo carreira noutras atividades. Embora seja necessário um estudo mais exaustivo e fino, podemos estimar que cerca de 50 locutores ganhavam um bom salário, dado o prestígio dos seus programas. Haveria talvez um número semelhante de locutores de anúncios na rádio e na televisão, o que geraria uma circulação monetária interessante nesse pequeno grupo de profissionais. Assim, os produtores dos programas angariavam publicidade, estruturavam-na em forma de anúncio, colocavam-nos em programas e pagavam um aluguer de antena às estações emissoras. Foi isso que Armando Marques Ferreira e Gilberto Cotta fizeram na década de 1950, e Aurélio Carlos Moreira e João Martins na década de 1960.

Conclusões

A rádio portuguesa ao longo do período estudado conheceu um período de grande crescimento e maturidade. Houve elementos distintos que para isso contribuíram, desde económicos a tecnológicos e estéticos. A programação das rádios passou a ocupar as vinte e quatro horas do dia, em ondas médias, enquanto o Rádio Clube Português iniciou uma emissão própria em FM (1963). Radionovelas, programas desportivos e programas dedicados às donas de casa mantiveram a popularidade da década anterior, acrescentando-se aos programas de música anglo-americana. Alguns novos produtores e realizadores surgiram, trazendo estéticas diferentes e orientadas para públicos específicos. Outros fatores preponderantes nas mudanças da rádio incluíram o aumento da publicidade, a criação de uma indústria fonográfica nacional, e os prémios e concursos para o melhor artista, cantor ou locutor.

Referências bibliográficas

Losa, Leonor. 2009. *“Nós humanizamos a indústria”. Reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60*. Tese de mestrado defendida na Universidade Nova de Lisboa.

Maia, Matos. 1995. *Telefonia*. Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Santos, Rogério e Nelson Ribeiro. 2012. “The introduction of FM in Portugal: new programming strategies and new music tastes”. Conferência da ACIS, Londres, setembro.

Entrevistas feitas por Luís Garlito

Aurélio Carlos Moreira, 9 de setembro de 1991 (Arquivo da RTP, AHD 12362)

Dora Maria, 2 de novembro de 1993 (Arquivo da RTP, AHD 14948)

Firmino Antunes, 28 de abril de 1992 (Arquivo da RTP, AHD 14778)

Maria Carlota Álvares da Guerra, 21 de março de 1995 (Arquivo da RTP, AHD 2658)

Maria Dinorah, 12 de junho de 1995 (Arquivo da RTP, AHD 2616)

Maria João Aguiar, 1 de julho de 1991 (Arquivo da RTP, AHD 11865)

Maria Júlia Guerra, 13 de novembro de 1991 (Arquivo da RTP, AHD 14793)

Odete Saint-Maurice, 8 de outubro de 1991 (Arquivo da RTP, AHD 12026)

Entrevistas feitas pelo autor

Aurélio Carlos Moreira, 2 e 16 de maio de 2012

Carlos Silva, 13 de agosto de 2012

Jorge Gil, 17 de janeiro de 2012

Luís Paixão Martins, 12 de junho de 2012

Manuel Monteiro, 6 de agosto de 2012

Mário Martins, 7 de março de 2012

Gonçalo Antunes de Oliveira

[INET-md, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]

Licenciado e pós-graduado em Sociologia (FCSH-UNL), realizou o curso de Doutoramento em Ciências Musicais - Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Desenvolve investigação no domínio da Etnomusicologia histórica e nas áreas do Teatro musical, Indústrias da música, Sociologia da música, Estudos Culturais, tendo participado nos projectos “A Indústria Fonográfica em Portugal no séc. XX (2008- 2010)”, “Candidatura do Fado a Património da Humanidade (UNESCO) (2005)”, *Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX* (2004-2010) e co-coordenado o projecto “História do Teatro e do Espectáculo” (Fundação Calouste Gulbenkian e Museu Nacional do Teatro e da Dança). Tem várias comunicações e artigos sobre teatro de revista, nomeadamente “Teatro de Revista” e “Opereta” no *Dicionário de História da I República e do Republicanismo* (coord. de Maria Fernanda Rollo, Assembleia da República, 2014), e várias entradas em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (coord. de Salwa Castelo-Branco, Círculo de Leitores, 2010).

Para além do espetáculo: sinergias entre indústrias da música sob o escopo do Teatro de Revista

Gonçalo Antunes de Oliveira

Introdução

O presente texto resulta do trabalho de investigação desenvolvido na minha dissertação de Doutoramento, atualmente em fase de conclusão, intitulada “‘O teatro do povo ou para o povo quem o faz sou eu’ - Vasco Morgado e o Teatro de Revista em Lisboa (1950-1978)”. O impacto deste produtor teatral nos *mundos artísticos* (Becker 1982) portugueses tornou-o numa referência de grande relevância no âmbito do estudo das indústrias culturais em Portugal no séc. XX.

Foi neste contexto que considerei pertinente abordar o Teatro de Revista enquanto indústria criadora e mediatizadora de conteúdos musicais, apresentando como exemplo um brevíssimo estudo de caso do espetáculo *Esta Lisboa que eu amo*, produzida justamente pela Empresa Vasco Morgado em 1966.

Teatro de revista enquanto produto cultural

Implantado em Portugal em 1851, o teatro de revista estabeleceu-se rapidamente nos circuitos de lazer da vida cultural de Lisboa e, embora com menor relevância, no Porto (Rebello 1984vII, 57-68), estendendo-se para o resto do país e para o estrangeiro, por via de digressões levadas a cabo pelas companhias teatrais, bem como de grupos teatrais amadores locais.⁵⁷

Originariamente inspirado pela *Revue de fin d'année* francesa, este género teatral incorporou elementos associados às práticas culturais e às vivências quotidianas do país. Configurou-se assim um estilo coloquialmente designado por *Revista à Portuguesa*, que se tornou o espetáculo teatral de eleição do público português (Corvin 1991, 711-712), sobretudo nas décadas compreendidas entre 1910 e 1930, continuando a assumir uma grande importância até aos anos 1960. Este sucesso deveu-se a três características que constituíram uma clara inovação face aos restantes géneros teatrais: a) temas centrados na atualidade social e política e na vida quotidiana; b) capacidade de resistência à censura; c) estruturas performativas, que consistem na sobreposição do texto, da música, da dança, dos cenários, dos figurinos e das luzes. A sua sobreposição define e/ou depende do género teatral em causa, sendo toda a divisão e execução do trabalho artístico e não artístico possível através do investimento financeiro levado a cabo pelo produtor/empresário teatral.



Fig. 1
Modelo explicativo de estruturas performativas da *Revista à Portuguesa*.

⁵⁷ Esta disseminação do teatro de revista por grupos amadores está reportada em processos de censura a peças de teatro, arquivados na Torre do Tombo entre 1929 e 1974. Série IANTT/PT-TT-SNI/DGE/1.

Ponto de encontro de uma extensa variedade de profissionais, de estilos musicais, de espaços, de públicos, e.o., o teatro de revista constituiu deste modo um produto cultural gerado pela indústria do espetáculo e difundido transversalmente através os vários *media* (partituras, imprensa, fonogramas, cinema, rádio e televisão) de que resultou a criação de uma extensa rede de produtos com grande proximidade junto dos consumidores.

Música e Teatro de Revista

A música, oferecendo repertórios originais ou apenas sublinhando coreografias pensadas para valorizar a sensualidade de *coristas* e *vedettes*, constitui um elemento central na revista. Consistia fundamentalmente em composições originais, bem como em canções com grande circulação na época, incluindo canções de matriz rural (como o Vira, por exemplo), e géneros urbanos como o fado, canções “afadistadas” (canções com elementos estilizados remetentes para o universo simbólico do fado), marchas e canções com refrão (designadas por “canção revisteira”), em muitos casos com influências de estilos estrangeiros.

Neste ponto, será fundamental destacar um estilo de fado intimamente associado ao teatro de revista: o fado-canção. Trata-se de um fado com refrão que, na esteira da incorporação do fado neste género teatral, era praticado desde a década de 90 do século XIX, mas que só viria a incorporar-se e generalizar-se nas décadas de 20 e 30 do século XX. Assumindo-se enquanto formato estandardizado, o fado-canção permitiu a memorização de textos pelo público, com vista à sua participação no espetáculo. Por outro lado, e segundo Joaquim Pais de Brito (1994, 30), encontrava-se igualmente associado à necessidade da limitação da sua própria duração, em virtude das condicionantes técnicas inerentes à sua gravação em disco desde o início do século XX, já que os fonogramas de 78 rpm permitiam apenas uma edição de aproximadamente três minutos em cada lado. Tendo em conta que o teatro de revista é constituído por quadros curtos,⁵⁸ este formato adequava-se precisamente às suas características estruturais enquanto espetáculo.

Enquanto elemento mediatizador, a revista foi decisiva para a difusão de determinados repertórios, e em particular do fado, considerado de sucesso garantido, sobretudo quando em cartaz surgiam nomes já difundidos pelas restantes indústrias da música.

⁵⁸ Dado que, na estrutura de uma revista, cada ato apresenta cenas ou *sketches* desligados entre si (Rebello 1984v1, 25), um quadro constitui, tal como Sousa Bastos o definiu, uma “mudança de vista, no decurso de qualquer ato. (...) Se uma peça tem cinco actos e a acção se passa em vinte logares diversos e portanto vistas diversas, diz-se que tem 5 atos e vinte quadros” (Bastos [1908]).

A indústria “Teatro de Revista”

O modelo de indústria da música aplicado à argumentação que se segue, surge a partir de uma adaptação de Malm e Wallis (1992, 25). No caso português, ao longo dos três primeiros quartéis do século XX, verifica-se a existência de grandes empresas locais, que dominavam o mercado dos espetáculos teatrais em sistema de oligopólio, concorrendo entre si, no sentido de garantir a exploração do maior número de teatros.

Entre 1919-1944 e 1951-1978, os empresários António de Macedo e Vasco Morgado, respetivamente, conduziram uma bem sucedida escalada pela dominação da grande maioria dos espaços teatrais de Lisboa e do Porto, estendendo a sua influência também ao Brasil, Angola, Moçambique, e.o.

Poder-se-á aplicar a este reduzido número de empresários teatrais a ideia de “big boys on the block” adiantada por Mark Slobin (1993, 61),⁵⁹ em que a obtenção de lucro era assumida como uma recompensa da maior importância, uma vez que permitia assegurar a continuidade das operações empresariais que garantiam a colocação de espetáculos em cena.

Com efeito, este tipo de concepção de empresa é prevalecente desde o surgimento do teatro de revista em Portugal em 1851, sendo, no caso em análise, aplicável a definição dada pelo reputado jornalista, autor e empresário António Sousa Bastos em 1908:

Empreza: indivíduo ou indivíduos associados, que tomam a seu cargo a exploração de qualquer teatro. A empreza tem todos os encargos e proventos. Como a empreza pode ser aplicada a qualquer outra indústria, diz-se a que explora teatro é uma empreza teatral. A empreza é sinónimo de empregário, e, como qualquer comerciante, responde pelos seus actos no Tribunal do Comércio (Bastos [1908], 56).

Vasco Morgado apresenta... *Esta Lisboa que eu Amo*.

O caso de Vasco Morgado (1924-1978) é paradigmático e ilustrativo deste contexto.⁶⁰ O seu surgimento surtiu algum impacto no teatro de revista. Pelo menos no que concernia às suas pretensões relativamente ao género, tentou ser um “Pioneiro do *music-hall* em

⁵⁹ Mark Slobin recorre igualmente ao trabalho citado de Wallis e Malm para corroborar esta ideia.

⁶⁰ Vasco Morgado assegurou uma produção teatral contínua, tendo levado à cena centenas de peças de variados géneros teatrais em mais de oito espaços de performance em simultâneo, em Portugal e no estrangeiro, ao longo de 27 anos de atividade. Durante este percurso, que se estendeu por todo o terceiro quartel do século XX, afirmou preferir “um espectáculo musical com centenas de atores e figurantes do que preparar uma laboriosa representação de uma peça em que a beleza estética é independente e até oposta à espetacularidade” (Morgado 1968, 14). Tendo partido aos dezoito anos para Trás-os-Montes para a exploração de volfrâmio, conseguiu reunir o capital que lhe permitiu constituir a empresa Cineditora com Constantino Neves, a partir da qual produziu e atuou nos filmes *Ladrão precisa-se* (1946) e *Heróis do mar* (1949). Porém, a fraca prestação destas longas metragens conduziu a empresa praticamente à falência, mais tarde reanimada por uma herança ocasionada pelo falecimento do seu pai. Em 1947 participou no filme *Capas negras*, no qual contracenou com Amália Rodrigues e Alberto Ribeiro, tendo ainda integrado o elenco nos filmes *Sonhar é fácil* (1951), *Os três da vida airada* (1952), *Duas causas* (1953) e *O parque das ilusões* (1963). Um ano depois casou-se com a atriz Laura Alves, que havia conhecido enquanto figurante no filme *O Pai tirano* (1941), vedeta que constituiu um elemento-chave na sua estratégia empresarial. Assumindo publicamente uma incapacidade para representar, desistiu da carreira cinematográfica, para se dedicar em exclusivo à produção teatral a partir de 1951 (cf. Antunes de Oliveira 2010, 816-17).

Portugal e iniciador, sem continuadores, da Grande Revista” (Morgado 1969, 2). Pretendeu seguir “deliberadamente o caminho da *nova revista*, procurando novos processos, encontrando novas soluções de humor sem atraiçoar (completamente) o tradicional, mas dando-lhe perspectivas mais atuais, caminhos mais concordantes com o dia que está no calendário” (Morgado 1972, 2), preconizando uma “constante busca de caminhos e ideias diferentes e formas novas sem atraiçoar (e porque haviam de atraiçoar?) as fontes e legítimas tradições da revista à portuguesa” (Morgado 1973, 2).

Este empresário levou ao Teatro Monumental, entre 1952 e 1975, um conjunto de revistas que designei “Série Lisboa”⁶¹ por circunscreverem a sua temática à evocação da cidade. Esta série consistiu na criação de uma linha de teatro de revista apostada em produções de grande luxo e sumptuosidade, pensadas também para turistas, e parcialmente inspiradas em modelos dos espetáculos de teatro musical da Broadway ou West-End.

Estas revistas e as restantes revistas levadas à cena neste espaço pretendiam-se distintas das suas restantes explorações no Parque Mayer com outros empresários, designadamente Giuseppe Bastos (1911-1975), as quais se apresentavam num formato mais aproximado ao da revista à portuguesa, adequadas a espaços com menores dimensões e simbolicamente representativos de um espetáculo de revista tradicional que nesse local se praticava desde os anos 1920.

Deste modo, e assumindo uma lógica puramente comercial, embora movida, segundo o empresário, por uma “paixão pelo teatro” (Morgado 1967, 592), a sua estratégia consistia em vender o teatro de revista enquanto uma de várias gamas de produtos orientados para o divertimento das massas. Grande parte da sua atividade foi sustentada justamente por um sistema que produzia e era produto de vedetas ou estrelas, intitulados por “vedetas da popularidade” (revista *Com jeito, vai*, T. Variedades, 1958), “populares artistas” (revista *Há feira no coliseu*, Coliseu dos Recreios de Lisboa, 1959) ou “as grandes atrações nacionais da revista” (revista *Está bonita a brincadeira!...*, T. Avenida, 1960).

Vasco Morgado investiu fortemente em campanhas de *marketing* e publicidade, assentes em lógicas de atratividade baseada no gosto e preferências dos consumidores lisboetas:

Friso sempre quando se trata de ‘Um espetáculo Vasco Morgado’, porque o meu nome é uma espécie de marca, como será, no cinema, a Metro ou a Fox. (...) Com os problemas todos que nós temos na vida, dia a dia, as pessoas preferem ir ao teatro para se distrair. Já tenho feito inquéritos e os géneros que o público prefere são a revista e o teatro de boulevard (Morgado 1972, 59).

⁶¹ Série de espetáculos de revista levados à cena por Vasco Morgado no Teatro Monumental com a palavra “Lisboa” na sua designação: *Lisboa Nova* (1952); *Canta, Lisboa!* (1953); *Melodias de Lisboa* (1955); *Lisboa à noite* (T. Avenida, 1962); *Boa noite, Lisboa* (1963); *Férias em Lisboa* (1964); *Esta Lisboa que eu amo* (1966); *Lisboa é sempre mulher* (1968); *P’rá frente Lisboa* (1972); *Sussexo em Lisboa* (1974); *Último fado em Lisboa* (1974); *Lisboa acordou* (1975).

Um dos espetáculos desta série, levado à cena no dia 24 de setembro de 1966, intitulava-se *Esta Lisboa que eu amo*, da autoria de Aníbal Nazaré, de António Cruz e de Fernando Ávila, musicada por Frederico Valério e por Fernando de Carvalho, e encenada por Paulo Renato.

Uma das primeiras questões levantadas pela imprensa da época foi justamente a contratação das “atrações”. No programa, logo depois da parangona “o mais famoso elenco até hoje reunido num espetáculo”, surge, em caracteres tipográficos mais destacados, “Reis da Rádio, Simone de Oliveira e António Calvário”, criando desde logo um impacto na imprensa, designadamente no *Diário Popular*: “os especializados cantores e cançonetistas com que Vasco Morgado aliciou as falanges de admiradores de ambos os sexos, das (...) vedetas famosas desse género, no momento atual” (*Diário Popular*, 25/9/1966).

Ciente da necessidade da criação de um êxito musical para ser interpretado por estas vedetas, Frederico Valério (1913-1982),⁶² um dos mais reputados compositores portugueses da época, compôs um fado-canção homónimo ao espetáculo a ser interpretado por Simone de Oliveira, o qual, segundo o periódico *Plateia* “andarà em breve por essa Lisboa que nós amamos, na boca do povo” (Ogando 1966).

Esta mesma composição foi executada em formato de marcha à porta do Teatro Monumental na hora da estreia, por bandas civis que haviam participado, nesse mesmo dia, num concurso promovido pela Empresa Vasco Morgado num dos seus teatros no Parque Mayer.

Esta ação de *marketing* revestia-se de múltiplos significados: em primeiro lugar, solidificava a imagem estratégica de Morgado, enquanto grande promotor de eventos espetaculares; por outro lado, a criação de um concurso de bandas civis, direcionado para estratos populacionais mais jovens, com gostos musicais e tipologias de consumo diferentes, viabilizaria um alargamento no que dizia respeito à criação e procura dos seus espetáculos. Finalmente, o desfile do Parque Mayer até ao Teatro Monumental assumia-se como uma demonstração da força e da abrangência da Empresa Vasco Morgado.

Esta composição foi posteriormente editada em múltiplos suportes, de que são exemplo o fonograma EP de 45rpm *Marionette* (Decca, 1967) e o CD compilação *Parque Mayer* (Valentim de Carvalho, 2003), e.o., para além da sua emissão radiofónica e televisiva em inúmeras atuações ao vivo já fora do contexto do espetáculo de revista para o qual foi criada. Desse modo o público conseguia o acesso à canção graças à possibilidade da sua reprodução no seio familiar, garantindo desse modo outras fontes de rentabilização aos empresários.

⁶² Iniciou a composição para teatro de revista ainda adolescente, tendo alcançado o seu primeiro sucesso em 1933, no espetáculo *A feira da alegria*, em colaboração com compositores consagrados como Raúl Portela e Raúl Ferrão. Desde então, desenvolveu uma prolífica carreira no âmbito deste sub-género teatral, tendo sido dos compositores que mais contribuiu para a afirmação do “fado-canção”. Em 1951, a convite de Vasco Morgado, foi o responsável pela direção musical da opereta *As três valsas*, que assinalou a inauguração do Teatro Monumental. Trabalhou também para o cinema, tendo composto para vários filmes, nomeadamente *Capas Negras* em 1947. Por várias vezes alcançou nos EUA considerável sucesso como compositor, primeiramente 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*, e depois já em 1952-54, com a partitura da peça *On With the Show*, do dramaturgo norte-americano Frank O'Neill, estreada no Mark Hellinger Theater (Broadway) (cf. Nery 2010, 1308-09).

Richard Middleton e Peter Manuel confirmam esta ideia de transversalidade entre indústrias da música (que se verifica pelo menos desde 1909 no que à relação entre o teatro de revista e a indústria fonográfica diz respeito⁶³) afirmando que “(...) a revista e o musical constituíram contextos importantes para o lançamento de novas canções” (Manuel e Middleton 2010).

O mesmo é dizer que esta *vida dupla* dos compositores e das suas canções, evidenciou que muitos profissionais, por exemplo, associados à música erudita compunham e dirigiam para o teatro de revista. Tratava-se de uma opção decorrente da forte popularidade que este género teatral granjeava na época, ou seja, o rendimento que gerava permitia aos empresários contratar grandes referências da música portuguesa, que aceitavam essa oportunidade, tal como é possível verificar nos programas, coplas (publicações com os textos das canções interpretadas nos espetáculos de revista) e periódicos de época.

Deste modo, a revista vendia e fazia vender. Os seus repertórios eram rapidamente reproduzidos nos diferentes suportes fonográficos que a tecnologia permitia em cada época da sua história. As vedetas circulavam entre o cinema, a rádio, e mais tarde a televisão, tal como os convidados musicais. As suas biografias eram publicadas, a par de várias entrevistas, que se estendiam muitas vezes ao longo de várias edições de periódicos generalistas e especializados no âmbito das artes do teatro e do espetáculo em Portugal.

Como em qualquer indústria, as empresas estão na sua base, cuja gestão é determinante para a sua sobrevivência. E será exatamente neste contexto que surgem os empresários teatrais. A imprensa reconhece essa evidência e tornou-se bastante recorrente o destaque destes agentes em reportagens sobre espetáculos e em artigos de opinião, que utilizavam expressões como “exploração do teatro” ou “a maior verba (...) gasta para a apresentação de um espetáculo em Lisboa”,⁶⁴ entre outras alusões à ideia de negócio, em que o espetáculo constitui o seu produto final e os seus *outputs* musicais os produtos finais das restantes indústrias da música (*Notícias de Lourenço Marques*, 8/10/1966).

Conclusão

A reflexão proposta neste texto teve como principal objetivo a demonstração de que, desde o seu surgimento, o teatro de revista em Portugal constituiu, antes de mais, uma indústria de iniciativa privada. As fontes primárias e documentais assim o comprovam: o teatro de revista é, e nunca deixou de ser um negócio associado à comercialização de música no âmbito de um processo industrial, que nos seus tempos mais prolíficos movimentava grandes quantidades de capital e de recursos humanos.

⁶³ Tendo em conta os materiais já tratados, até ao momento, as gravações em 78rpm mais antigas remontam a dois fonogramas da *Disque pour Gramophone* referentes às revistas *Fado e maxixe* e *Água de bacalhau*, ambas datadas de 1909.

⁶⁴ De acordo com este periódico, foram investidos dois milhões de escudos nesta produção.

Deste modo, e em conclusão, procedeu-se à proposta de um conceito operacional que tenta espelhar estas características: Teatro Musical Ligeiro (*Popular Music Theatre*). A inclusão da sua designação em inglês é fundamental, uma vez que pretende cimentar a ideia de que o conceito de *Popular Music* é indissociável e determinante no estudo desta (e de outras como a comédia musical, opereta) tipologia de teatro musical.

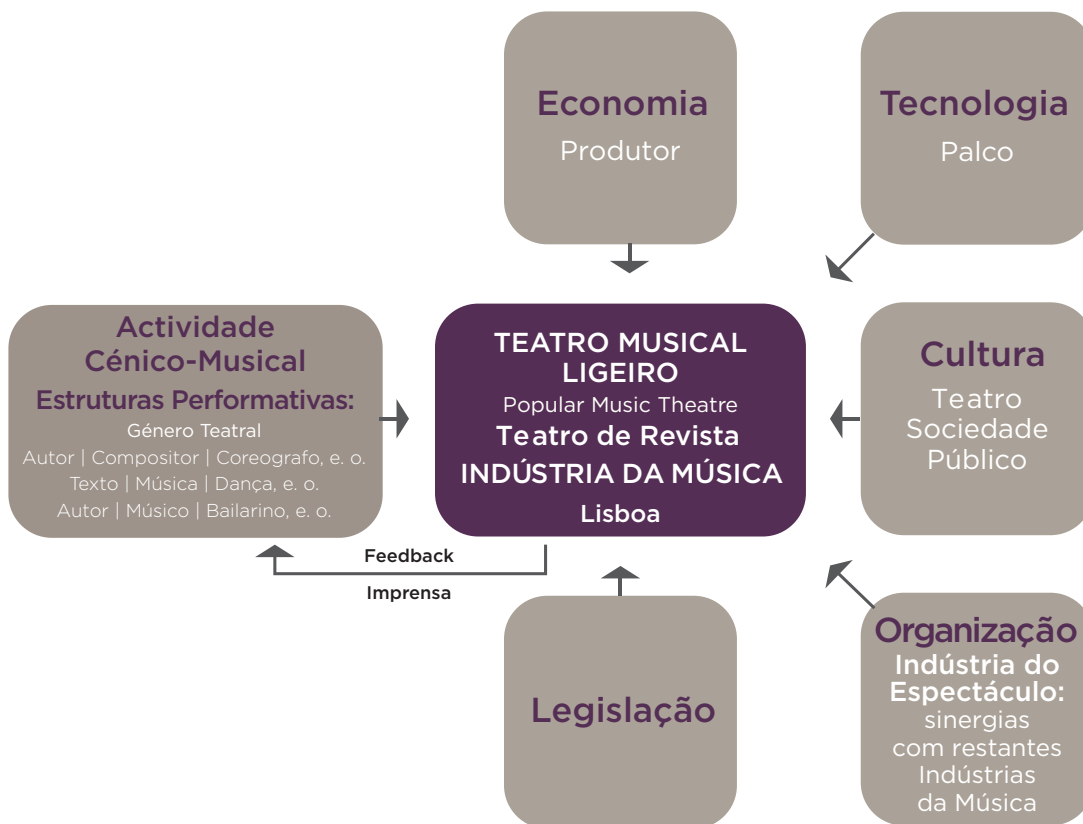


Fig. 2
Modelo explicativo de Teatro Musical Ligeiro (*Popular Music Theatre*).

O Teatro Musical Ligeiro consiste na comercialização com fins lucrativos de todos os sub-géneros de teatro musical exibidos em espaços teatrais específicos, cuja produção tem origem numa divisão funcional do trabalho artístico e não artístico. O espetáculo é o resultado da sobreposição das várias Estruturas Performativas decorrentes da atividade cénico-musical criada e desenvolvida pelos agentes que as compõem, no sentido de proporcionar prazer e divertimento a vários públicos no âmbito dos seus períodos de lazer. Tal atividade ocorre no âmbito de uma indústria do espetáculo, a qual gera sinergias com as restantes indústrias da música, estando todas estas sujeitas à influência de variáveis externas, designadamente factores económicos, organizacionais, culturais, legislativos, tecnológicos, bem como ao *feedback* da imprensa e do público, ambos determinantes enquanto, respetivamente, mediador e consumidor num mercado cultural concorrencial.

Neste sentido, o conceito de Teatro Musical Ligeiro (*Popular Music Theatre*) aponta para a ideia de entretenimento⁶⁵ enquanto forma de consumo, no sentido da satisfação das necessidades de públicos heterogéneos e massificados, situação de que o teatro de revista constituiu um dos maiores exemplos até aos anos 1970 em Portugal.

⁶⁵ Será pertinente apresentar a definição de Entretenimento preconizada por Richard Dyer: “a type of performance produced for profit, performed before a generalized audience (the ‘public’), by a trained, paid group who do nothing else but produce performances which have the sole (conscious) aim of providing pleasure” (1992, 17).

Referências

- Antunes de Oliveira, Gonçalo. 2010. "Vasco Morgado". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenação de Salwa Castelo-Branco, Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Bastos, Sousa. [1908]. *Dicionário do teatro português*. Coimbra: Minerva, 1994.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Londres: University of Califórnia Press.
- Brito, Joaquim Pais de. 1994. *Fado, Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia e Lisboa 94/Electa.
- Corvin, Michel. 1991. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.
- Dyer, Richard. 1992. *Only Entertainment*. Londres: Routledge.
- Malm, Krister e Roger Wallis. 1992. *Media Policy and Music Activity*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Manuel, Peter e Richard Middleton. 2010. "Popular music". *Grove Music Online*. Oxford Music Online.
- Morgado, Vasco. 1967. "Porque escolhi ser empresário", *O tempo e o modo – revista de pensamento e acção*, 50-51-52-53. Pedro Tamen, Lisboa.
- Morgado, Vasco. 1969. Programa da revista *Ri-te, ri-te* (Teatro Monumental)
- Morgado, Vasco. 1972. "Pequena bíblia teatral de Vasco Morgado". *Vida mundial*, n.º 1738, 29/09/1972. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.
- Morgado, Vasco. 1972. Programa da revista *P'rá frente Lisboa* (Teatro Monumental)
- Morgado, Vasco. 1973. Programa da revista *Mulheres é comigo* (Teatro Monumental)
- Nery, Rui Vieira. 2010. "Frederico Valério". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenação de Salwa Castelo-Branco, Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Ogando, Alice. 1966. "Esta Lisboa que eu amo no Monumental". *Revista Plateia* (18/10/1966).
- Rebello, Luiz Francisco. 1984. *História do teatro de revista em Portugal*, 2 vol Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds. Micromusic of the West*. Hanôver e Londres: University Press of New England.

José Soares Neves

[CIES, ISCTE-IUL]

José Soares Neves é investigador de pós-doutoramento no Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL) e Professor Auxiliar Convidado no Departamento de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Tem publicado diversos trabalhos (como autor ou co-autor) nos campos da sociologia da cultura e das políticas culturais e nos domínios das indústrias culturais (música e livro), da leitura e dos museus. Foi investigador do Observatório das Actividades Culturais (OAC) durante a sua existência (1996 a 2013) e presidente do Grupo de Trabalho sobre Estatísticas da Cultura do Conselho Superior de Estatística (2006 a 2010). Atualmente as suas principais áreas de investigação são a leitura na era digital e os públicos dos museus nacionais.

Publicações mais recentes: *O Panorama Museológico em Portugal. Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI* (coord., com Jorge Alves dos Santos e Maria João Lima, 2013, Lisboa, DGPC), “Edición y comercio del libro en Portugal”, *Texturas*, 25, pp. 89-104 (2014, com Rui Beja), “Cultura de Leitura e Classe Leitora em Portugal”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, pp. 67-86 (2015), “Práticas de leitura em Portugal” e “O Sector do Livro em Portugal” (2015, em Cardoso, coord., *O Livro, o Leitor e a Leitura Digital*, Lisboa, FCG), “Práticas Culturais e Desigualdades na Europa” (2015, em Carmo e Costa, orgs., *Desigualdades em Questão: Análises e Problemáticas*, Lisboa, Mundos Sociais).

Música ao vivo e música gravada: alguns apontamentos sobre dinâmicas, agentes e públicos*

José Soares Neves

Introdução

Neste texto proponho-me revisitar as minhas pesquisas sobre espetáculo musical e música gravada que incidiram no último terço do século XX, de modo a ilustrar algumas das principais transformações ocorridas nas indústrias da música nesse período em Portugal. Começarei por abordar o campo do espetáculo musical, a sua génese e desenvolvimento, e seguidamente os públicos de espetáculos de artistas conotados com a designada Música Popular Portuguesa. Num terceiro momento abordo o processo de internacionalização das carreiras artísticas, ainda do ponto de vista do espetáculo ao vivo. No quarto e último momento o ponto de vista desloca-se para a indústria da música gravada.

Sobre o campo do espetáculo musical em Portugal

Divulgou-se uma ideia viciada entre as pessoas que nos procuravam. A ideia de que nós não éramos pagos pelo nosso trabalho. Uma espécie de elogio da pobreza; [...] as condições difíceis em que cantávamos: salas inadequadas, público ruidoso, maus transportes [...] necessitávamos de nos defender [...] criar a estrutura de que estávamos carenciados,

* Agradeço os contributos de Maria João Lima nas fases de construção da apresentação e do texto, bem como as críticas e sugestões formuladas pelos organizadores deste livro. Naturalmente, o conteúdo é da minha responsabilidade.

a qual, não sendo uma agência de espetáculos, actuasse como suporte ou garante de qualidade daquilo que nós produzíssemos, impedindo de cair na esparrela do “o que é preciso é aparecer”.

José Afonso, *Portugal Hoje*, 11/01/1980.

A pesquisa sobre a *Génese e desenvolvimento do campo do espetáculo musical em Portugal* (Neves 1993) incidiu nas décadas de 60 a 90 do século passado. O quadro teórico teve por base Pierre Bourdieu e os conceitos de *campo social* e *constituição de um campo relativamente autónomo* (Bourdieu 1974, 101). Um *campo social* define-se como *uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições*. Neste quadro teórico são centrais as noções de *estrutura* e *agente, campo* (ou a história feita coisas) e *habitus* (ou a história feita corpos) (Accardo e Corcuff 1986), a *história objetivada* e a *história incorporada*, dinâmica e indissociavelmente relacionados numa *arte social da improvisação* (Bourdieu e Wacquant 1992, 26). Na operacionalização da noção de campo importa ter presente a ideia de que ela “funciona como um sinal que lembra o que há a fazer, a saber, verificar que o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial das suas propriedades” (Bourdieu 1989, 27). De facto, o processo de constituição de um campo intelectual e artístico relativamente autónomo implica a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações, como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio, a multiplicação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como as academias e os salões, e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural (Bourdieu 1974, 99-103).

Ainda de acordo com Bourdieu, o campo de produção de bens simbólicos – “realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção económica reafirma a consagração cultural” (Bourdieu 1974, 102) – estrutura-se na oposição entre o *campo de produção erudita* e o *campo da indústria cultural* (Bourdieu 1974, 105). O *campo de produção erudita* é um sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados – pelo menos a curto prazo – a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais (o *público cultivado*). O *campo da indústria cultural* organiza-se especificamente com vista à produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais (o *grande público*). De acordo com Maria de Lourdes Lima dos Santos fala-se de indústrias culturais (i. c.) “quando os bens ou serviços culturais são produzidos, reproduzidos e difundidos segundo critérios comerciais e industriais, ou seja, quando se trata de uma produção em série, destinada ao mercado e orientada por estratégias de natureza

prioritariamente económica”, nelas incluindo “o cinema, o disco, a rádio, a tv, o vídeo, mas também a informática, a publicidade e o turismo, ou ainda a organização de espetáculos e o comércio de arte” (Santos 1990, 164).

A pesquisa incidiu no campo da indústria cultural. Tomei como ponto fulcral da análise uma categoria que ficou conhecida como Música Popular Portuguesa (MPP)⁶⁶ (Correia 1984), uma forma mais restrita de música popular, a canção política urbana (Castelo-Branco e Toscano 1988, 159), na vertente de *espetáculo*, não de *feira*, sendo que aquele se caracteriza pela distinção clara entre emissor e recetor, embora em relação *face a face* (Carvalho 1991).

O método utilizado, qualitativo, incluiu análise documental (de revistas e jornais culturais, especializados e profissionais) e 14 entrevistas⁶⁷ a diversos agentes do campo do espetáculo musical (incluindo músicos, produtores, agentes artísticos, técnicos de som e diretores de festas partidárias com vertente de espetáculo musical). O guião de entrevista e a grelha de análise incluíram dimensões que se revelaram particularmente significativas, nomeadamente eventos (como o *Cascais Jazz* e a *Festa do Avante!*, esta última, naturalmente, na vertente dos espetáculos musicais), organizações (cooperativas) de artistas e revistas profissionais então emergentes (*Artistas & Espectáculos* e *MI&T*⁶⁸). Estas dimensões foram objeto de tratamento mais aprofundado de modo a evidenciar os contextos em que surgiram e os contributos mais relevantes para a configuração do campo do espetáculo musical em Portugal.

Uma das linhas de abordagem consistiu na identificação das características distintivas de cada década. Assim, os anos 60 foram marcados pela rádio (com destaque para o programa *Companheiros da Alegria*) e pela televisão, entretanto a dar os primeiros passos, na difusão de música e na construção de imagens de artistas (em particular o *Zip Zip* e o *Festival RTP da Canção*), ou seja, pelo *espetáculo mediado* (noção a que voltarei adiante). Entre as correntes musicais ganharam expressão os “baladeiros”, os “cantores de protesto”, afirmando-se por oposição aos “artistas de variedades”, então os artistas (e agentes artísticos) profissionais. Do ponto de vista do espetáculo ao vivo ou, mais precisamente, do *espetáculo direto*, haverá que referir os “espetáculos de variedades” (com intervenções de diversos artistas) e os bailes animados pelos justamente designados grupos de baile.

⁶⁶ A opção pela centralidade analítica da categoria MPP deve-se a que ela ficou associada na sociedade portuguesa – muito por via dos media – a várias expressões musicais com uma vincada vertente de espetáculo ao vivo na segunda metade da década de setenta, mais concretamente após Abril de 1974. A hipótese que então coloquei era a de que a indústria da música conheceu nesse período um forte impulso, impulso que em muito se deveu ao que aqui designo, agora de um ponto de vista teoricamente informado, como o subcampo da MPP. Adicionalmente, o fato de tal categoria ser conotada com correntes político-partidárias de esquerda permitia salientar, na análise do contexto pós-revolucionário português, as contradições internas que percorreram tais correntes a propósito, justamente, da indústria da música e, em particular, do espetáculo musical quanto às representações e às práticas no tocante ao papel social da música e dos músicos, aos agentes sociais envolvidos, aos dispositivos técnicos, aos locais e condições de atuação e de receção, aos públicos, etc. Devo notar que na sua operacionalização não tive particularmente em conta características propriamente musicais nem a maior ou menor proximidade eventualmente assumida pelos artistas e demais agentes sociais com ela conotados, problemas que considerarei não serem fundamentais na minha abordagem da MPP (tal como da MMP, ou de qualquer outra das categorias empíricas utilizadas) como *campo social*, via teórica que me pareceu ser, do ponto de vista sociológico, a mais adequada para dar conta das transformações ocorridas no período estudado. Será talvez oportuno acrescentar que esta e várias outras categorias aqui mencionadas foram objeto de referências aprofundadas em Castelo-Branco (2010), cuja consulta se recomenda.

⁶⁷ As entrevistas foram realizadas entre novembro de 1993 e junho de 1994.

⁶⁸ Ambas com origem em 1988. A *Artistas & Espectáculos*, anual, ainda se publica. A *MI&T*, mensal, interrompeu a publicação em 1991.

Os anos 70 destacaram-se pelos espetáculos ao vivo, desde logo pela primeira edição do *Cascais Jazz Festival* (1971), um dos primeiros eventos privados cujo forte impacto do lado dos públicos teve correspondência, do lado da produção, na formação de “uma primeira geração de gente que inicia, de certa forma, a estrutura profissional e comercial da música nesta terra” (Ruben Carvalho, organizador dos espetáculos de festa partidária). Ficaram marcados igualmente pela emergência, e afirmação no pós-25 de Abril de 1974, de expressões musicais da MPP designadas “canto livre” e “canto de intervenção”, por oposição à “música de variedades”, ao “nacional-cançonetismo”. Na então Emissora Nacional (EN) os programas de “cantos livres” substituíram os “serões para trabalhadores” (espetáculos “de variedades” difundidos pela EN e promovidos em colaboração com a FNAT, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho). Do ponto de vista do espetáculo musical os “cantos livres” generalizaram-se a todo o país bem como as animações culturais integradas nos comícios e outras iniciativas de cariz partidário, sindical e associativo, em todo o caso fortemente politizadas. As intervenções musicais públicas ganharam uma dimensão nunca vista. Generalizou-se também a ideia de que qualquer local é bom para um “canto livre” e que os espetáculos deviam ser gratuitos (para os espetadores, que não pagavam, e para os artistas e intérpretes, que não recebiam). Como refere outro dos meus entrevistados, a reação mais frequente às tentativas de introduzir algum tipo de pagamento por parte dos espetadores, e mesmo dos promotores, que retribuísse o trabalho artístico, era de recusa: “então a gente [vimos ao espetáculo e] ainda pagamos por cima?” (entr. a Paulo Pulido Valente, produtor de espetáculos). Neste contexto distinguem-se, em contracorrente, artistas entretanto regressados do estrangeiro, como Sérgio Godinho e Luís Cília, que assumiam os seus espetáculos como espetáculos de autor e a tensão entre o músico/militante/amador e o músico/artista profissional, propugnando por este último, posição de que José Afonso é também um dos principais porta-vozes.

Deve também ser mencionada a criação, nos fins dos anos 70, de organizações de artistas vocacionadas para a organização dos respetivos espetáculos ao vivo que adotaram o formato de cooperativa e que refletiam (ainda) as diversas correntes político-partidárias de esquerda, de que são referências centrais a EraNova (1978, a primeira), a Cantarabril e a Cantaraberto, para além do grupo Trovante, ele próprio também uma cooperativa. Irão desempenhar um importante papel na organização do mercado de espetáculos e sua contratualização, definindo e cobrando *cachets* artísticos, impondo meios técnicos adequados aos desempenhos artísticos, dando assim passos na afirmação da profissionalização do campo do espetáculo musical e da mediação cultural. Deste ponto de vista há que mencionar a *Festa do Avante!* (primeira edição em 1976), uma vez que assumiu desde sempre a distinção entre os aspetos de cariz político e os artísticos patente na contratação (e respetiva retribuição) dos artistas participantes, o respeito pelos aspetos técnicos e pelas condições colocadas pelos artistas para os seus espetáculos. A diversidade de propostas artísticas dos programas, que incluíram desde a primeira edição o *rock* e alguns dos nomes nacionais e internacionais com maior projeção na altura, é outra marca central da Festa.

Assiste-se portanto à procura da autonomização do campo artístico musical em que pontua a vertente do espetáculo, face ao campo político, da profissionalização e da criação do “público”, não já “o povo” (até aí o principal destinatário das intervenções musicais), “público” que conflui com a lógica da “indústria da cultura [...] que tinha vindo a ganhar força sobretudo a partir dos anos sessenta” (Ribeiro 1986, 19).

Se os anos 70 são os anos da MPP, a década seguinte é a da afirmação do rock português, ou cantado em português, da Música Moderna Portuguesa (MMP),⁶⁹ para a qual contribuíram os espetáculos realizados numa sala emblemática situada em Lisboa, o *Rock Rendez Vous*, associada a uma editora fonográfica, a Dança do Som, e aos concursos de Música Moderna Portuguesa nela organizados (concursos com espetáculos ao vivo que se viriam a generalizar a nível nacional). Proliferam as “rádios livres”, (ainda) não legalizadas, assiste-se à estruturação das indústrias da música nas várias componentes (fonogramas, espetáculos ao vivo – com o conseqüente apetrechamento de tecnologias de som, luz e palco – e outros media). Do ponto de vista do campo do espetáculo o poder local democrático afirma-se como (principal) promotor (a oferta de espetáculos gratuitos à população torna-se uma prática corrente), alteração que é concomitante com a afirmação dos serviços de animação cultural e do animador cultural. Por esta altura são grandes salas de referência o Coliseu dos Recreios e o Pavilhão dos Desportos de Lisboa, mas ficam igualmente patentes em todo o país as carências em recintos especialmente vocacionados para as artes do espetáculo. A utilização do espaço público, ao ar livre, sobretudo no verão, em recintos improvisados, frequentemente em situações precárias, é prática comum. Esgotado o formato de organização cooperativa (embora no início da década ainda tivesse sido criada a UPAV-União Portuguesa de Artistas de Variedades), assiste-se à (re)emergência das empresas e da figura do “empresário”, dos agentes artísticos e dos *managers*, e a uma mais nítida estruturação do espaço da mediação cultural.

Esta periodização permite revelar evoluções complexas, cruzadas, mais ou menos duradouras, em todo o caso não lineares, com conflitos e tensões, das principais dimensões presentes nas configurações do campo da indústria cultural. Avançando um pouco mais, uma das conclusões a que cheguei é que um campo de produção artística pode compreender vários campos relativamente autónomos, que preferi apelidar, por uma questão de clareza da exposição, *subcampos*. Assim, diferentes géneros musicais, se são a tradução de opções estéticas e padrões de gosto diferentes, traduzem igualmente redes de relações distintas, como refere DiMaggio discutindo o *ambíguo* termo *género* a propósito dos *artistic classification systems* (DiMaggio 1987). Deste ponto de vista, o que designo por *subcampos* são frequentemente chamados pelos profissionais como “circuitos” ou

⁶⁹ A opção pela utilização desta categoria MMP, que ficou ligada à afirmação no campo musical em Portugal nos anos oitenta do século passado de expressões de música popular urbana (também conhecidas como rock português ou rock em português, como referido), deve-se à relevância que adquiriu (também) do ponto de vista do espetáculo ao vivo, ao mesmo tempo beneficiando do impulso que a MPP a este tinha trazido e sendo ela própria impulsionadora do desenvolvimento do campo, como ficou patente ao longo da pesquisa de terreno. De resto, aplica-se genericamente aqui o que referi em nota anterior a propósito da MPP.

“meios” artísticos, paralelos. São sistemas de produção/difusão/recepção de música cujas estruturas de posições e de relações sociais são homólogas mas em que os agentes podem não ser os mesmos.

De facto, identifiquei vários subcampos no campo do espetáculo – nomeadamente o da MPP, o da MMP, mas também o das “variedades” (ou “nacional-cançonetismo”), o do jazz e o dos grupos de baile. A cada subcampo correspondem combinações paradigmáticas dos componentes estruturais: de artistas, promotores e mediadores, públicos. A diferentes subcampos correspondem distintas configurações estruturais, mas em alguns deles verifica-se uma aproximação, quase sobreposição, das respetivas configurações. É o que se verificou com a MPP, a MMP (a que se poderá acrescentar o jazz) nos fins dos anos 80, princípios de 90, em que artistas e músicos executantes, promotores, mediadores e mesmo públicos se aproximam e se cruzam sem no entanto perderem a sua especificidade.

Se a distinção surge muito nítida entre o campo da produção erudita e o campo da indústria cultural, mesmo no interior deste último coexistem subcampos com redes de relações sociais diferenciadas, bem como diferentes graus de diferenciação funcional e de profissionalização.

Os subcampos têm origem em processos de desenvolvimento descontínuo. O da MPP explodiu no pós-25 de Abril de 1974, uma vez que encontrou nessa conjuntura condições favoráveis para se expandir, mas é fruto de um processo lento, por vezes mais acelerado, outros como que em letargia. O da “música de variedades” teve o seu apogeu e foi sustentado, ou pelo menos não combatido, pelo Estado Novo. Foi combatido, sim, após o termo deste, mas não desapareceu, tal como não desaparecera a “canção de protesto” antes de 25 de Abril, apesar de perseguida. Por outro lado, o jazz desempenhou um papel agregador e formador no início dos anos 70, com a realização dos festivais *Cascais Jazz*, perdendo-o depois de 1974 para a MPP. Um outro exemplo ainda, a explosão do “rock português”, depois MMP, na década de 80, não surge do nada. Nos anos 60 e 70, enquanto os artistas de variedades percorriam o país atuando nas festas das localidades ou animavam os “Serões para trabalhadores” e os cantores de protesto animavam sessões oposicionistas, os músicos *rock* executavam versões (*covers*) nos bailes ou atuavam para as comissões de finalistas de liceus e faculdades.

Ou seja, a cada subcampo correspondem os “seus” agentes sociais, artistas, promotores e demais mediadores, e públicos, que os distinguem sem os separar.

Públicos de espetáculos musicais de artistas portugueses em salas de Lisboa

[...] ficaram desse período as melhores recordações da minha vida, em termos humanos, até porque contactámos com uma população que é, de facto, o ouro desta terra, totalmente distinta dessa que vai aos espetáculos do Coliseu ou do S. Luis ou coisa que o valha. Andámos por essas aldeias fora e isso foi interessantíssimo.

José Afonso *apud* Teles (s/data[1983], 12)

Uma das lacunas com que me defrontei na abordagem do campo do espetáculo musical em Portugal foi a inexistência de dados empíricos de caracterização dos seus públicos, limitação aliás de carácter mais geral, a que Paulo Monteiro daria eco quanto a um outro domínio, o do teatro, num artigo publicado alguns anos depois (Monteiro 1994). Identificada essa lacuna dediquei-me à realização de pesquisas sobre *públicos de espetáculos musicais de artistas portugueses em salas de Lisboa*, todos eles com raízes na MPP (Neves 1992; 1996b; 1996a). Numa área de pesquisa então ainda incipiente entre nós, no desenho desta linha de pesquisa, que pretendia comparativa, recorri a obras sobre públicos (AAVV, 1991) e práticas culturais, desde logo da sociologia (Bourdieu 1979), a reflexões sobre a receção cultural (Conde 1992) e, mais tarde, a estudos de públicos (Monteiro 1994) e de práticas culturais da população (Pais, Nunes, Duarte e Mendes 1994) realizados em Portugal. A partir de Ribeiro (1986), a motivação principal consistia em testar a alteração de destinatário – do “povo” para o “público” – dos artistas da MPP que, entretanto, teria ocorrido. A identificação dos perfis sociais dos públicos (incluindo a idade, escolaridade e atividade socioprofissional) é, deste ponto de vista, central, mas outras dimensões motivaram a realização dos inquéritos, designadamente as relações com os artistas e com as salas dos espetáculos. Secundariamente pretendia produzir informação de apoio à gestão de carreiras artísticas musicais uma vez que, a par do mestrado que então frequentava, desenvolvia também atividades ligadas ao espetáculo musical enquanto produtor. O método foi o inquérito por questionário e teve por objeto sete espetáculos de sete artistas realizados entre 1991 e 1995 em três salas de Lisboa.⁷⁰

Entre as conclusões a que então cheguei destaque apenas a que se refere à identificação de uma elevada seletividade social associada a um perfil social predominante marcado pela juvenilidade e qualificação em termos dos níveis escolares (superiores) e das atividades socioprofissionais dos ativos. Ou seja, tratava-se (já) das *novas classes médias*, escolarizadas e qualificadas profissionalmente, não seguramente do “povo” omnipresente nos anos setenta,

⁷⁰ Espetáculos de Sérgio Godinho, Carlos Paredes, Eugénia Melo e Castro, António Brojo e António Portugal, Ronda dos Quatro Caminhos, Júlio Pereira e Amélia Muge. As salas foram o Teatro São Luiz, o Teatro D. Maria II e o Grande Auditório do CCB.

tempos da canção política urbana, da MPP, pelo menos não na sua componente operária e camponesa, que tinha então um peso significativo nos discursos de promotores e artistas, mas que, nos públicos dos espetáculos inquiridos, estava praticamente ausente. Características que, aliás, os estudos sobre públicos da cultura vêm confirmando (AAVV 2004).

Mas, traçado este perfil social genérico, era também evidente que haveria que falar não em *público* mas sim em *públicos* dos diferentes artistas dadas as especificidades quanto aos perfis sociais, à relação com os espetáculos e as obras dos artistas em causa, às práticas culturais. Deixo, para ilustrar este último ponto de vista, dois exemplos de perfis de públicos de espetáculos de Sérgio Godinho e de Eugénia Melo e Castro:

(Sérgio Godinho) *Fiel, capaz até de grandes deslocações para o ver e ouvir - sobretudo ouvir as suas letras - jovem, na casa dos 20 anos, solteiro, possivelmente estudante do superior. Tem gostos bastante bem definidos em termos de áreas musicais, em poucos géneros. Aliás como com as leituras. Gosta de música popular portuguesa, de música moderna portuguesa também, não do fado, da ópera ou da ligeira portuguesa. Frequenta espetáculos de dança, sim, muito mais do que outros públicos, o mesmo se passando em relação a espetáculos de outros artistas portugueses.* (Neves 1992, 3).

(Eugénia Melo e Castro) *De gostos divididos entre Portugal e o Brasil, de formação superior ou mesmo pós-superior, solteiro embora não certamente pelas mesmas razões do de S. Godinho (neste é a idade), uma vez que anda pelos 30 e poucos anos. Em termos de gostos por géneros de leituras, inclina-se para um ou dois, o romance, os livros técnicos ou científicos. Da música moderna portuguesa não gosta nem frequenta muito, mais o jazz.* (Neves 1992, 3).

Internacionalização de carreiras de artistas portugueses nos mundos da música

No fim do século XX, princípio do século XXI, o tema da internacionalização da música portuguesa ganhou grande relevância com inúmeras referências nos media a atuações no estrangeiro de artistas portugueses. O terceiro momento desta digressão refere-se precisamente à *internacionalização de carreiras de artistas portugueses no sector da música* (Neves 2007) e visava contribuir para a discussão da noção de *artista internacionalizado* construída a partir de Raymond Moulin para quem “o artista emblemático do nosso tempo é o artista contemporâneo cuja carreira é internacional” (Moulin 1992, 354). Na referida noção estão implícitas as vertentes nacional e internacional das carreiras artísticas entendidas na sua dimensão objetiva (sucessão de posições e realizações na vida profissional e social) e subjetiva (forma como o individuo entende a sua existência e lhe atribui significados) (Moulin 1992; Menger 2005[2002]). O quadro teórico centra-se

nos mundos artísticos (Becker 1984[1982]), perspectiva que enfatiza a produção artística como rede de cooperação. O foco da pesquisa é o *espetáculo direto* (definido como interpretação musical ao vivo dirigida ao público, num dado espaço) por contraposição ao *espetáculo mediado* (que inclui o espetáculo difundido pela rádio, televisão, cinema, fonogramas, novas tecnologias da informação, etc.), conceitos cuja construção muito deve aos de *spectacle vivant* e de *spectacle enregistré* de Dominique Leroy (1995).

Uma das vias de discussão da noção de *artista internacionalizado* foi a identificação de tipos de carreiras. Neste sentido, o método adotado assenta na análise de cerca de duas dezenas de biografias de artistas nacionais e estrangeiros (estes para efeitos comparativos), levantamento de fontes com dados dos espetáculos *diretos* realizados⁷¹ (por ano, por país, por localidade e por recinto), a sistematização da informação em base de dados e consequente construção de séries estatísticas.

Tendo em conta os contextos de internacionalização e de globalização (Canclini 1998) e a intensificação dos fluxos culturais globais (Appadurai 2003[1996]), importava considerar aspetos mais específicos dos mundos artísticos musicais, designadamente a internacionalização dos próprios géneros musicais, o modo de internacionalização (residência ou séries de espetáculos e digressão ou atuações pontuais), a notoriedade mediática (que ultrapassa frequentemente as fronteiras nacionais), as estratégias dos artistas (mais ou menos disponíveis para as exigências da internacionalização), a oferta em eventos e, sobretudo, em recintos artísticos para a realização de espetáculos ao vivo, a evolução das tecnologias de captação e difusão do som, a abertura dos palcos nacionais a projetos artísticos estrangeiros, o alargamento dos públicos e a relevância do *espetáculo mediado* em termos promocionais (no sentido de atribuir visibilidade e notoriedade) para os projetos de *espetáculo direto* e sua possível internacionalização.

Em termos de resultados identifiquei seis tipos de carreira definidos de acordo com a *dominância* da vertente nacional ou internacional dos espetáculos realizados. Dois referem-se a carreiras não internacionalizadas (*essencialmente nacional; nacional com presença regular no estrangeiro*), quatro a carreiras internacionalizadas (*com vertente nacional regular; com incidência nacional nas fases inicial e final; com vertente nacional continuada; com vertente nacional na fase inicial*). Pese embora o facto de as carreiras selecionadas para ilustrarem os tipos identificados terem diferentes durações e fases, corresponderem a diferentes géneros e se restringirem ao *espetáculo direto* nesta primeira etapa da construção dos modelos de internacionalização, a pesquisa sugere já que na noção de artista internacionalizado estão implícitas diferentes realidades. De facto, se nas carreiras musicais contemporâneas a regra é a presença da vertente internacional, sendo que a concretização desta vertente depende de múltiplos fatores – que se procurou identificar – o qualificativo *de artista internacionalizado* recobre, na verdade, diferentes níveis de relação entre a vertente nacional e a internacional, mesmo quando esta última é dominante.

⁷¹ Não considerei os espetáculos explicitamente dirigidos a emigrantes, uma vez que, embora não localizados em Portugal, não visam públicos internacionais.

A indústria fonográfica em Portugal

Ao longo das pesquisas anteriores a dimensão do disco, da cassete, do CD ou, mais genericamente, da música gravada em suportes de som, a indústria fonográfica, esteve sempre presente, mas não como objeto central de investigação. Neste quarto e último momento retomo uma outra pesquisa que intitulei *Os profissionais do disco. Um estudo da indústria fonográfica em Portugal* (Neves 1999), na qual privilegiei de novo, na configuração do quadro teórico, a sociologia do trabalho nos mundos artísticos (Becker 1984[1982]), da mediação musical, em particular do diretor artístico de “variedades” – conceptualizado como o representante do público no estúdio de gravação (Hennion 1983) –, da indústria da música popular, designadamente quanto à segmentação entre *majors* e independentes e suas implicações na diversidade musical produzida e difundida (Peterson e Berger, 1975; Lopes 1992) e da socio-economia da cultura (Grefe, Pflieger e Rouet 1990; Benhamou 1996). Considerei o sistema de produção, distribuição e consumo de música gravada (Melo 1994) ainda que tenha privilegiado os dois primeiros componentes. O método adotado voltou a ser qualitativo, incluindo análise documental, a construção de séries estatísticas e sobretudo a realização de 18 entrevistas a músicos, editores, produtores e jornalistas musicais.

O período focado vai de 1975 a 1997. De acordo com a pesquisa realizada, neste período deram-se importantes transformações na indústria fonográfica em vários planos: integração de Portugal no sistema mundial de distribuição de música gravada (por via das filiais das *majors*); substituição do vinil pelo CD como principal suporte de difusão; alteração do sistema *fechado* de produção e desenvolvimento de música gravada (no sentido de realizado integralmente no interior das casas editoras) para um outro *aberto* (as editoras passaram também a adquirir produções exteriores e privilegiaram a sua distribuição) (Lopes 1992), concomitantemente com a crescente relevância dos serviços de promoção das editoras na produção dos fonogramas. Conclui que era patente a dualidade indústria fonográfica nacional *versus* indústria fonográfica internacional, com um assinalável desenvolvimento da indústria nacional e um forte investimento da internacional no repertório nacional. Coexistia um mercado que se poderia designar por *desenvolvido* (suportado no CD e em grande diversidade de géneros, mas predominantemente no *rock*) com um outro *menos desenvolvido* (ainda em torno do suporte cassete e de um género vulgarizado sob a designação de música “pimba”). E ainda que se verificava uma crescente integração do sistema local/nacional no sistema global, primeiro por via da disponibilidade local do catálogo internacional, e depois pela crescente disseminação dos artistas nacionais no plano internacional. Ficou patente também a relevância (do ponto de vista do consumo) do fundo de repertório nacional, embora o internacional fosse maioritário, bem como do fundo clássico, ainda que minoritário, mesmo de um ponto de vista comparativo internacional (Neves 2002). Tratava-se de um setor de atividade predominantemente privado mas em que o Estado cumpria um importante papel na fiscalização da pirataria, por um lado, e ao assistir a produção e difusão do fundo clássico de criadores ou intérpretes portugueses, por outro.

Conclusões

Embora realizadas em diferentes momentos e tendo por objeto diferentes vertentes artísticas musicais, o conjunto das pesquisas de que me socorri ilustra as dinâmicas das transformações operadas nas indústrias da música em Portugal no último terço do século XX – sem dúvida acompanhando as profundas transformações estruturais ocorridas na sociedade portuguesa, desde logo as propiciadas pela alteração do contexto histórico de regime autocrático para democrático – como reflexo das alterações no sistema de criação, mediação e receção musical, e sustentam a conclusão geral que na base dessas transformações estiveram, primeiro, agentes sociais privados a que se juntaram, posteriormente, agentes e instituições públicas

Mais especificamente, ilustram algumas outras conclusões sobre as transformações ocorridas em duas vertentes centrais da indústria, o espetáculo musical e a música gravada. Quanto à primeira, numa perspetiva temporal longa, conclui pela existência de diversos subcampos, nos quais alguns dos agentes sociais são coincidentes, que contribuíram, em diferentes períodos e de diferentes modos, para o desenvolvimento do campo em termos de criação e de mediação. Mas este desenvolvimento envolveu também a receção, aqui abordada com a identificação do perfil social genérico dos públicos de espetáculos de artistas conotados com o subcampo da MPP realizados em salas de Lisboa no início da década de noventa, identificação que me permitiu concluir que se tratava já de um perfil distinto do “povo”, o destinatário dos espetáculos na década de setenta, e que, consoante o artista em causa, apresentava características distintas. Ainda do ponto de vista do *espetáculo direto*, ao vivo, agora quanto à (crescente) internacionalização da música portuguesa no fim do século XX, a discussão empiricamente sustentada da noção de *artista internacionalizado* permitiu concluir pela existência não de um mas de vários tipos, de acordo com a maior ou menor incidência dos planos nacional e internacional nas carreiras. Quanto à vertente da indústria fonográfica, conclui que foram várias as transformações ocorridas no último quarto do século XX, entre as quais destaco aqui a existência de um duplo movimento: por um lado de internacionalização (Portugal passou a integrar o sistema internacional de difusão, primeiro por via da difusão no país dos artistas estrangeiros, depois na crescente difusão de artistas portugueses no estrangeiro) mas também de reforço da sua vertente nacional.

Referências

- AAVV. 1991. *Les Publics des Grandes Salles Polyvalentes*. Paris: CNRS.
- AAVV. 2004. *Públicos da Cultura*. Lisboa: OAC.
- Accardo, Alain e Philippe Corcuff. 1986. *La Sociologie de Bourdieu*. Paris: Le Mascaret.
- Appadurai, Arjun. 2003[1996]. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minesota e Londres: University of Minnesota Press.
- Becker, Howard S. 1984[1982]. *Art Worlds*. Berkeley: UCP.
- Benhamou, Françoise. 1996. *L'Economie de la Culture*. Paris: La Decouverte.
- Bourdieu, Pierre. 1974. *A Economia das Trocas Simbólicas*. S. Paulo: Perspectivas.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction: Critique Social du Jugement*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1989. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, Pierre e Loïc J. D. Wacquant. 1992. *Réponses*. Paris: Seuil.
- Canclini, Néstor García. 1998. "Cultural policy options in the context of globalization". In *World Culture Report 1998*, AAVV, 157-182. Paris: UNESCO.
- Carvalho, Ruben de. 1991. "A festa, a música, o rock e a cidade". In *Festas de Lisboa. Comissão Consultiva das Festas de 1999*, AAVV. Lisboa: Livros Horizonte.
- Castelo-Branco, Salwa. ed. 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Castelo-Branco, Salwa El-Sawan e Maria Manuela Toscano. 1988. "'In search of a lost world': An overview of documentation and research on the traditional music of Portugal", *Yearbook of Traditional Music* 20:158-192.
- Conde, Idalina (coord.). 1992. *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: ACARTE/FCG.
- Correia, Mário. 1984. *Música Popular Portuguesa: Um Ponto de Partida*. Coimbra: Centelha.
- DiMaggio, Paul. 1987. "Classification in art", *American Sociological Review* 52:440-455.
- Greffe, Xavier, Sylvie Pflieger e François Rouet. 1990. *Socio-économie de la Culture. Livre, Musique*. Paris: Anthropos.
- Hennion, Antoine. 1983. *Les Professionnels du Disque. Une Sociologie des Variétés*. Paris: Métailié.
- Leroy, Dominique. 1995. "Crise économique et rôle capital du maintien et du développement de la vie artistique par le spectacle vivant". In *Cultura & Economia. Actas do Colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, coordenado por Maria de Lourdes Lima dos Santos, 114-125. Lisboa: ICS/UL.
- Lopes, Paul D. 1992. "Innovation and diversity in the popular music industry, 1969-1990", *American Sociological Review* 57:57-71.
- Melo, Alexandre. 1994. *Arte*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Menger, Pierre-Michel. 2005[2002]. *Retrato do Artista Enquanto Trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Monteiro, Paulo Filipe. 1994. "Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses", *Análise Social* XXIX 5:129, pp. 1229-1244.
- Moulin, Raymonde. 1992. *L'Artiste, L'Institution et le Marché*. Paris: Flammarion.
- Neves, José Soares. 1992. *Públicos de espetáculos musicais de artistas portuguesas. Breve abordagem*. Trabalho de Sociologia da Cultura, 3º ano da licenciatura em Sociologia, Lisboa, FCSH/UNL, 32 pp. (policopiado).

Neves, José Soares. 1993. *Contributo ao estudo da Génese e desenvolvimento do campo do espectáculo musical em Portugal. Anos 60 a 90*. Seminário de Investigação em Sociologia, Lisboa, FCSH/UNL, 88 pp. (policopiado).

Neves, José Soares. 1996a. *Consumos culturais. O caso dos espectáculos musicais em salas de Lisboa*. Trabalho da optativa Públicos, Consumo e Lazer, Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, Lisboa, ISCTE, 25 pp. (policopiado).

Neves, José Soares. 1996b. "Consumos culturais: o caso dos espectáculos musicais em salas de Lisboa", *III Congresso Português de Sociologia*, Lisboa, FCG, 7 a 9 de fevereiro.

Neves, José Soares. 1999. *Os Profissionais do Disco. Um Estudo da Indústria Fonográfica em Portugal*. Lisboa: OAC.

Neves, José Soares. 2002. "Portugal no panorama internacional da indústria fonográfica", *Janus* 2003, 90-91.

Neves, José Soares. 2007. "Internacionalização de carreiras de artistas portugueses no sector da música - notas de uma pesquisa em curso", *OBS* 15:84-92.

Pais, José Machado (coord.), João Sedas Nunes, Maria Paula Duarte e Fernando Luís Mendes. 1994. *Práticas Culturais dos Lisboaetas*. Lisboa: ICS-UL.

Peterson, Richard A. e David Berger. 1975. "Cycles in symbolic production: The case of popular music", *American Sociological Review* 40:158-173.

Ribeiro, António Sousa. 1986. "O povo e o público. Reflexões sobre a cultura em Portugal no pós-25 de Abril", *Revista Crítica de Ciências Sociais* 18/19/20:11-26.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos. 1990. "Arte e média: indústria ou cultura?" *Sociologia, Problemas e Práticas*, 8:163-174.

Teles, Viriato. S/data[1983]. *Zeca Afonso. As Voltas de Um Andarilho*. Lisboa: Relógio d'Água.

Entrevistas

Entrevista a Paulo Pulido Valente, produtor de espetáculos.



Orfeu

ANTOLOGIA DA MÚSICA PORTUGUESA

33 1/3
R. P. M.

GE. LP.
3601-A

AS MÃOS E OS FRUTOS

Só as tuas mãos trazem os frutos
Não canto porque sonho
Quando em silêncio passas entre as folhas
Tu és a esperança, a madrugada
Hoje deitei-me ao lado da minha solidão
Impetuoso o teu corpo é como um rio
A tua vida é uma história triste

Ao Plano - Fernando Lopes Graça
Canto - Fernando Serafim

Orfeu

ANTOLOGIA DA MÚSICA PORTUGUESA

33 1/3
R. P. M.

GE. LP.
3601-A

AS MÃOS E OS FRUTOS

BIEM

AT-517

Orfeu

ANTOLOGIA DA MÚSICA PORTUGUESA

Orfeu

ANTOLOGIA DA MÚSICA PORTUGUESA

33 1/3
R. P. M.

GE. LP.
3601-A

AS MÃOS E OS FRUTOS

Só as tuas mãos trazem os frutos
Não canto porque sonho
Quando em silêncio passas entre as folhas
Tu és a esperança, a madrugada
Hoje deitei-me ao lado da minha solidão
Impetuoso o teu corpo é como um rio
A tua vida é uma história triste

Ao Plano - Fernando Lopes Graça
Canto - Fernando Serafim

BIEM

AT-517

Parte II

**Património sonoro:
protagonistas,
fundos e instituições**

Maria do Rosário Pestana

[INET-md, Universidade de Aveiro]

É doutorada em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e professora auxiliar convidada e diretora do curso de Mestrado em Música na Universidade de Aveiro. Investigadora do Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), tem desenvolvido investigação em domínios como o folclore e a folclorização, processos de documentação e arquivo de práticas musicais, música e emigração, música de expressão local e indústrias culturais. Publicações recentes incluem: *Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-1940)*; *Folclore e Folclorização no Montijo: trânsitos e encontros da música e da dança* (com Jorge Castro Ribeiro); *Alentejo: Vozes e Estéticas 1939-40*. Participou em vários projetos de investigação financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Coordenou os projetos “Folclore e Folclorização” no Montijo e “A música no meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)”, este último financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Coordenou com Susana Sardo e Rui Raposo o projeto MIMAR, desenvolvido na Universidade de Aveiro. Atualmente, coordena o projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)”, também financiado pela FCT e continua a desenvolver o projeto de edição crítica de registos sonoros históricos realizados em Portugal.

O arquivo musical do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral: música, conhecimento e memória no desenhar de uma utopia*

Maria do Rosário Pestana

Entre 1946 e 1959, o Museu de Etnografia e História do Douro Litoral e a Comissão de Etnografia e História, órgãos da Junta de Província do Douro Litoral (1936-1959) sediados na cidade do Porto, desenvolveram iniciativas que conduziram à coleção de música, ao seu estudo e reativação em performances musicais. Não se tratou apenas de reunir uma coleção de manuscritos e impressos de compositores e músicos com atividade na cidade do Porto e registos sonoros e escritos de música da tradição oral. O projeto espoletou também um conjunto de ações, desde a realização de catálogos e biografias, estudos sistemáticos, até à ativação do acervo em performances musicais, antecedendo em quase duas décadas outras iniciativas nesse domínio, realizadas em Portugal.⁷² Do vasto espólio constituído, sobretudo

* Este estudo foi apresentado pela primeira vez no Seminário de Etnomusicologia, organizado pelo antropólogo Henrique Gomes de Araújo no Museu Soares dos Reis, em 2009, no Porto. O texto foi reformulado, ainda em 2009, no sentido de integrar um livro com estudos feitos a partir das atas do Seminário, coordenado pela etnomusicóloga Susana Sardo, publicação que não veio a concretizar-se. Para esta publicação, precedeu-se apenas a algumas correções de datas de obras que entretanto foram publicadas.

⁷² Recentemente, foi editado um extenso levantamento sobre os arquivos de música, bibliotecas e museus no século XX, onde se destaca a ausência, em Portugal, de um projeto político e de investimento neste domínio, dirigidos para “a preservação, a disponibilização e o estudo das fontes musicais” (Castelo-Branco e Nery 2010: 49). Segundo esse estudo, em Portugal, as iniciativas reguladoras surgiram nos anos sessenta, com o programa de catalogação desenvolvido pela Fundação Calouste Gulbenkian e, depois da re-instauração da democracia, em Abril de 1974, com a criação do Departamento de Musicologia pelo Instituto Português do Património (1976-1990), da Área de Música (1991-1997) e do Centro de Estudos (1997-) da Biblioteca Nacional (*ibid.*). Nesse levantamento não é referido o acervo em estudo neste capítulo.

através da mobilização da sociedade civil portuense, sobreviveu até 2012, no Museu de Etnologia do Porto (instituição que deu continuidade ao MEHDL e que se encontra fechada ao público desde 1992) um conjunto de obras inéditas e alguns impressos de compositores (Lucien Lambert, Hernâni Torres, Marques Pinto, Miguel Ângelo Pereira, Gustavo Romanov Ruzitschka) e de outras figuras ligadas à música (Alexandrina Castagnoli de Brito, José de Brito, Alberto Brochado Alves da Silva). Estas obras foram em 2012 transferidas para a tutela do Museu Soares dos Reis.

O caso do arquivo musical constituído no Museu de Etnografia e História do Douro Litoral, com um projeto próprio de coleção, tratamento, estudo e divulgação do acervo é singular no panorama português, como referi. Essa iniciativa surgiu no âmbito de uma estratégia política concertada, implementada através do “plano artístico e científico”,⁷³ tornado público em 1947 por Bertino Daciano. Com esta iniciativa, a Junta de Província do Douro Litoral, um órgão dependente da Administração Central, desenvolveu ações no domínio da preservação, estudo e divulgação do património musical.

Como procurarei documentar, ao longo do texto, o arquivo de música do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral (MEHDL) teve uma funcionalidade que se estendeu muito para além da conservação. Foi posto ao serviço de um complexo processo de construção de identidade e de negociação com diferentes poderes, inclusive com a tutela (cf. Pestana 2008).

Para a compreensão deste arquivo de música, defini três linhas de análise: a ação da figura que mais diligenciou no sentido dessa coleção; a instituição acolhedora do acervo; e a coleção reunida que permaneceu até aos dias de hoje à guarda do Museu de Etnologia do Porto.

Bertino Daciano: um musicólogo comprometido com o ideário republicano

Bertino Daciano Rocha da Silva Guimarães (n. 10 de novembro de 1901; m. 1965) desenvolveu estudos no âmbito da etnografia, literatura, história da música e da arte e foi o mentor e dinamizador do arquivo musical do MEHDL. Licenciado em Ciências Económicas e Financeiras, desenvolveu continuada atividade como professor,⁷⁴ sobretudo no ensino de línguas (da qual resultaram várias publicações didáticas das línguas inglesa, alemã e francesa). Nas instituições de ensino onde leccionou, assumiu uma postura

⁷³ Expressão retirada de uma alocução proferida por Bertino Daciano na apresentação do coro feminino Pequenas Cantoras do Postigo do Sol, no Teatro Jordão, em Guimarães (espólio particular de Vergílio Pereira, Álbum 4).

⁷⁴ Diretor da Escola Secundária de Comércio “Humberto Beça”, leccionou no ensino liceal e técnico nos seguintes estabelecimentos: Escola Comercial de Oliveira Martins, Porto, Escola Industrial de Faria Guimarães, Porto, Escola Industrial e Comercial de Domingos Sequeira de Leiria, Escola Comercial de Mouzinho da Silveira do Porto e em vários colégios.

interventiva ao organizar exposições⁷⁵ e dirigir grupos corais,⁷⁶ colocando-se em linha com um ideário republicano de regeneração social através da educação, da participação cívica e das artes. Apostado em contribuir para a mobilidade e progresso social, atuou em diferentes domínios, tendo estado à frente do Instituto de Cegos do Porto, a partir de 1941 e na Comissão Administrativa do Recolhimento do Postigo do Sol. A adesão ao ideário republicano é também patente nas suas múltiplas colaborações com a imprensa e sociedade civil onde interveio dinamizando, inclusive, diferentes projetos (fundou, por exemplo, a Sociedade de Estudos Musicológicos, Científicos e Artísticos, em parceria com o pianista J. de Albuquerque e Castro). Proferiu inúmeras conferências na cidade do Porto, em sociedades privadas e instituições públicas, e em Guimarães.

Quando foi admitido como membro efetivo na Comissão de Etnografia e História, em 1944, já assinara estudos e monografias com um denominador comum: a cidade do Porto. Na verdade, Daciano ocupara-se da reconstrução histórica de aspetos culturais desta cidade e da compilação de dados biográficos de músicos aí residentes, desde as últimas décadas do século XIX: Gustavo Romanoff Ruzitschka (1933); César das Neves (1934); Lucien Lambert (1932; 1937); Miguel Ângelo Pereira (1943). Membro da Société Française de Musicologie, defendeu a urgência de inventariar “o património artístico musical” que se encontrava “disperso por arquivos nacionais e estrangeiros, públicos e particulares”, lamentando factos como o que acontecera com a biblioteca de Joaquim de Vasconcelos e sugeriu estratégias como a criação de uma comissão de investigadores financiados pelo Estado que procedesse a esse levantamento e identificasse “o material de composição digno de ser conhecido” para serem executadas pelas “orquestras e massas corais portuguesas” (Daciano 1943, 14). O Museu de Etnografia e História configurou a oportunidade para a implementação desse plano, segundo as vertentes da coleção, estudo e divulgação.

Em 1953, Daciano ocupou o cargo de secretário do Museu de Etnografia e História e, em 1956, secretário do boletim *Douro Litoral*, publicação periódica da Junta de Província do Douro Litoral. Daciano publicou na revista *Arte Musical* uma série de artigos intitulados “A Música em Portugal”.⁷⁷

Proferiu inúmeras palestras e conferências sobre música e músicos, nacionais e estrangeiros. Em 1948, publicou no Porto o *Primeiro esboço duma biografia musical portuguesa com uma breve notícia histórica da música do nosso país*, uma obra que se tornou numa referência dos estudos musicológicos em Portugal.

⁷⁵ Nas escolas onde leccionou, organizou exposições tendo lançado as bases do núcleo de um Museu de Geografia na Escola Comercial de Mouzinho da Silveira.

⁷⁶ Lecionou nas escolas Industrial de Faria Guimarães (1928), Porto, Comercial de Domingos Sequeira (1931), Leiria, e Comercial de Mouzinho da Silveira (1941-2), criou e dirigiu grupos corais. O Grupo Coral da Comercial de Mouzinho da Silveira apresentou-se em público e em audições radiofónicas (Sampaio 1958, 13). Um ex-aluno da Escola Comercial de Mouzinho da Silveira, Rolindo Sampaio, descreveu estas atividades do seguinte: “[...] eram as horas de prazer espiritual proporcionadas pelas aulas de Canto Coral que, apesar de ministradas a horas tardias da noite, tinham sempre uma frequência dedicada e interessada” (*Ibid.*, 18).

⁷⁷ A *Arte Musical*, números 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 256, 257.

A sede do arquivo: a biblioteca do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral (1945-1959)

O Museu de Etnografia e História do Douro Litoral,⁷⁸ instituído em 1945 pela Junta de Província do Douro Litoral, no palácio de S. João Novo no Porto, manteve-se em atividade até 1959, data em que foi reformulado devido à extinção das autarquias provinciais. Presidido por Augusto César Pires de Lima, contou com a Comissão de Etnografia e História⁷⁹ para o levantamento e estudo da província, com o boletim *Douro Litoral* e uma linha editorial como espaços de debate e divulgação das suas atividades e de mobilização de uma comunidade de leitores em torno dos interesses provinciais. Apesar da curta duração, reuniu uma vasta coleção de artefactos etnográficos, fragmentos arqueológicos e documentos históricos, criou uma biblioteca especializada em etnografia, fomentou o estudo do seu fundo arqueológico, histórico e etnográfico, promoveu a realização de conferências e “sessões culturais”, reformulou e patrocinou grupos performativos como o coro Pequenas Cantoras do Postigo do Sol e o Rancho do Douro Litoral, e criou o primeiro arquivo musical português com documentação escrita e sonora.

Esta ação articulada só foi possível graças à militância no projeto do Museu de um conjunto de figuras (Pires de Lima, Fernando Magalhães e Meneses, Pedro Vitorino, Armando Leça, Armando Matos, António dos Santos Graça, juntando-se de seguida o conde de Aurora, Luís Pina e Joaquim Rodrigues dos Santos Júnior e mais tarde Bertino Daciano Guimarães, Vergílio Pereira, Rebelo Bonito, e o antropólogo Jorge Dias, entre tantos outros), herdeiras de uma dinâmica associativa artística, literária e intelectual, gerada na cidade do Porto nas últimas décadas do século XIX, que conduziu à criação de diversas instituições de cariz predominantemente científico-técnico, como refere o sociólogo Augusto Santos Silva, numa clara adesão ao espírito de progresso (positivismo) e a uma “doutrinação pela ciência” (Silva 1997, 148-154).

O modelo de cultura proposto no Museu teve uma base territorial e foi equacionado segundo as coordenadas espacial (área administrativa da província do Douro Litoral) e temporal (ancestralidade ligada à suposta etnogénese nacional, representada na frase “aqui nasceu Portugal!”⁸⁰). De facto, a sustentação de uma cultura portuguesa comum foi uma plataforma, uma base consensual sobre a qual se teceram em simultâneo diferenças e especificidades de uma outra cultura que, neste caso, correspondeu à identidade provincial. Aliás, as ações desenvolvidas pela Comissão de Etnografia e História e Museu de Etnografia e História deram resposta a solicitações superiores emanadas através do Código Administrativo de 1936 e,

⁷⁸ Para um conhecimento mais detalhado desta instituição, consultar o artigo “O Museu de Etnografia e História do Douro Litoral : etnografia e museologia na construção do Douro Litoral” (Pestana 2009).

⁷⁹ Uma das onze comissões criadas pela Junta de Província do Douro Litoral. A Comissão de Etnografia e História, uma instituição sem paralelo nas outras autarquias provinciais, foi consagrada ao domínio da cultura. Cabia-lhe o cumprimento dos artigos 258 e 260 do Código Administrativo: “No uso das atribuições de cultura, pertence às juntas de província deliberar: 1º. Sobre a criação e manutenção de museus de arte regional e arquivos provinciais; 2º Sobre a recolha inventariação e publicação das tradições populares regionais e mais folclore da província; 3º Sobre o inventário das relíquias arqueológicas e históricas, dos monumentos artísticos e das belezas naturais existentes na província; 4º Sobre a conservação e divulgação dos trajes e costumes regionais; 5º Sobre o auxílio a conceder a associações ou institutos culturais da província; 6º Sobre o estudo das formas dialectais existentes na província ou em parte dela” (*Diário do Governo* 1936, 1801).

⁸⁰ Expressão retirada de Matos, Armando (1940) *Exposição Etnográfica do Douro Litoral e II Feira das Colheitas. Livro Oficial*. Porto: Hernâni Carregal.

nessa medida, podem considerar-se devedoras às políticas culturais do Estado Novo. Mas, como discuti e documentei noutra lugar, tal não invalidou que as ações desenvolvidas em vez de reforçarem uma visão hegemónica da cultura, servissem de meios de desenvolvimento de exercícios de autonomia (cf. Pestana 2008). Apesar de a delimitação territorial do Douro Litoral ser uma medida administrativa (decorrente do referido Código de 1936), isso não impediu todo um processo de construção e vivência (ao longo do percurso expositivo do museu ou das performances musicais que aí se realizaram) de uma narrativa da suposta linhagem duriense. A Comissão e o Museu estabeleceram laços com a comunidade científica peninsular e da América do sul.

Logo após a abertura ao público, em 1945, o Museu integrou a Comissão de Etnografia e História e acionou a estratégia cultural e política designada “plano artístico e científico”. Aliás, a articulação entre estes dois organismos – Museu e Comissão – esteve desde a primeira hora assegurada por um mesmo diretor: Augusto César Pires de Lima. A concepção e implementação do “plano artístico e científico”, apesar de estar correlacionada com a ação de Bertino Daciano (que dera já início à coleção de espólios de músicos que tinham desenvolvido atividade na cidade do Porto), só foi possível graças à admissão de três novos membros, em 1947: o antropólogo Jorge Dias, recentemente chegado de Munique, o professor de ensino primário e regente de coros Vergílio Pereira e o engenheiro Rebelo Bonito.

O Museu permitiu levar a cabo um dos desígnios da Comissão expresso desde as primeiras reuniões: a organização de uma biblioteca⁸¹ especializada em etnografia que reuniria, entre outros, “[...] todos os trabalhos relativos aos concelhos da Província (monografias, recolhas etnográficas, etc.” (JPDL-R s.d. [1938], 125). A Biblioteca foi instalada numa das salas do Museu e recebeu dotações orçamentais específicas para a aquisição de livros. Ao mesmo tempo, junto de particulares os seus mentores apelaram à doação de exemplares. Em 1947, foram estabelecidas relações com especialistas estrangeiros, com o objetivo de trazer para a biblioteca, por meio de permuta, diversas publicações no âmbito da etnografia e etnologia (JPDL em 1947 [s.d.], 100). A Biblioteca reuniu um conjunto de publicações estrangeiras especializadas em musicologia e etnologia (sobretudo da Europa e América Latina), que integrou referências como o *Zeitschrift für Ethnologie*, a *Técnica de investigação folclórica (experiencias del Paraguay)*, a *Revista de Estudios Musicales* (Argentina), ou os *Archives d'études orientales*, entre muitas outras. Constituiu, assim, uma base documental essencial a um centro de pesquisa em etnografia e em música. Estas monografias e periódicos da especialidade serviram de fundamentação teórica e metodológica para os trabalhos aqui desenvolvidos (substituindo já a inexistência de uma escola).

O arquivo musical foi instalado nas dependências desta biblioteca.

⁸¹ A inclusão de bibliotecas temáticas já se observava em museus como o de Alberto Sampaio ou de Arte Popular (Lira 2002, [cap. 3] 43).

O arquivo musical do Museu de Etnografia e História: um centro de documentação e estudo musicológico e etnomusicológico

Em 1946, a Comissão de Etnografia e História alargou a valência do Museu e da sua Biblioteca à coleção de espólios de músicos naturais ou residentes na cidade do Porto, através de doação e depósito:

[...] No firme propósito de evitar que, de futuro, sofram injusto desvio obras de real valor musical, iniciou este Museu uma campanha de reabilitação artística, que é, ao mesmo tempo, de interesse nacional, pois consiste em reunir na biblioteca privativa deste mesmo Museu, todas as obras, manuscritas ou suas cópias, de compositores nacionais ou que entre nós têm vivido. Correspondendo galhardamente ao nosso primeiro apelo, deram já entrada as seguintes: 1) Por meio de depósito: Composições, seus originais e exemplares impressos, do falecido compositor francês Lucien Guillaume Lyon Lambert [...]; (2) Por meio de oferta: a) Composições, seus originais e exemplares impressos, diplomas, louvores, retratos e outros documentos do falecido Hernâni Torres [...]; b) Algumas obras impressas de G. R. Salvini [Gustavo Romanoff Ruzitschka] (Daciano 1947c, 79).

Apesar de a ação de Daciano se destacar pelo elevado empenho que colocou ao serviço desta iniciativa, foi graças à total colaboração da Comissão de Etnografia e História e do Museu de Etnografia e História que pôde ir avante. O arquivo foi pensado para preservar e divulgar acervos representativos da cultura musical da província do Douro Litoral e para ser sede de um centro de estudos musicológicos e etnomusicológicos. Para tal, Museu e Comissão desenvolveram iniciativas em vários sentidos: contactaram músicos ou seus familiares e instituições, para a entrega dos seus espólios (nas modalidades de doação ou depósito), sob promessa de divulgação (Ata da reunião da JPDL de 5-8-1947); conceberam e patrocinaram um projeto de levantamento textual e sonoro de música da tradição oral da província e seu estudo sistemático; procederam à coleção de monografias e periódicos especializados em musicologia e etnologia e de publicações sobre instituições ligadas à música sediadas na província e patrocinaram o estudo da documentação reunida, assim como o coro Pequenas Cantoras do Postigo do Sol e orquestras para a execução das obras.

O arquivo perfila-se na linhagem musicológica portuense que teve o primeiro expoente no historiador, crítico de arte e musicólogo, Joaquim de Vasconcelos.

O centro de documentação escrita de música erudita: arquivo de música e outros acervos de compositores naturais ou residentes na cidade do Porto

Os primeiros espólios entregues ao Museu, segundo a nota de Daciano, atrás transcrita, revelam o enfoque no passado e na região tutelada pela autarquia. Dos três compositores referidos (Lambert, Salvini e Torres), apenas o último era natural da cidade do Porto mas em comum têm um percurso que culmina nesta cidade.

Lucien Lambert (n. Paris 1861; m. Porto 1945)⁸² fixou residência na cidade do Porto em 1914, tendo sido admitido três anos depois no Conservatório de Música daquela cidade. De entre os seus alunos, destaco os compositores Cláudio Carneiro e Berta Alves de Sousa. Da sua vasta obra encontram-se no arquivo do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral imagens fotográficas, *clichés* de apresentações públicas, recortes de periódicos, impressos e manuscritos como: o poema sinfónico *La Mer*, executado em 1917 na Sociedade de Concertos Sinfónicos Portuense, sob a regência de Raimundo de Macedo; a ópera em 4 atos *Brocéliande* representada em Rouen, em 1893, no Théâtre des Arts; o poema sinfónico *Prom'nons nous dans les Bois*, executado pela Orquestra Lamoureux, sob a regência de Chevillard, em Paris, na Sala Gaveau; a redução para piano da *Fantaisie Monothématique* para orquestra e órgão, executada no Trocadéro; o bailado *La Russalka*, apresentado em 1911 no Théâtre de l'Opéra de Paris.

Por sua vez, o compositor e pianista Hernâni Torres (n. Porto 1881; m. 1935),⁸³ antes de assumir a direção do Conservatório de Música do Porto, em 1924, já conquistara reconhecimento internacional, patente, por exemplo, na obtenção da pensão atribuída pela Casa Peters (que a editora instituíra para o melhor aluno da classe de piano), nos prémios Helbig e Ernst Eulenburg, respetivamente, de piano e de composição (S.a. 1908, 104), ou no convite para lecionar no Conservatório de Leipzig e na Escola de St. Tomás, da mesma cidade (Pinheiro 1935, s.p.).

⁸² Lucien Lambert iniciou a sua aprendizagem musical com o pai, o compositor americano de ascendência francesa Charles Lucien Lambert e ainda jovem iniciou a carreira pianística no Rio de Janeiro. De regresso a Paris, cerca de 1874, estudou com Théodore Dubois e Jules Massenet no conceituado Conservatório de Música dessa cidade, onde conquistou o prémio Rossini, com a composição *Prométhée enchaîné*, num concurso presidido por Ambroise Thomas, Gounod, Reyer, Massenet e Saint-Saëns, ao qual concorreram doze compositores (o prémio de 3000 francos foi atribuído a Lucien Lambert por unanimidade). Em 1906, numa passagem pela cidade de Lisboa, gravou para a *Pathé Phonographies* (Pathé Co.) os seguintes títulos: *o Hino brasileiro* (variações Gottschalk) (Pathé 37630), a *Tarantelle* de Gottschalk (37631), "O passarinho profeta" ("Vogel als Prophet") das *Waldszenen*, op. 82 de Schumann. No *Novo Catálogo e Repertório Português* da Pathé, de 1906, referem-se os três cilindros em que foram efectuados essas gravações e publica-se a seguinte nota redigida por Lambert: "C'est avec vif étonnement que j'ai constaté avec quelle exactitude étonnante vos machines reproduisaient depuis les sonorités puissantes d'un orchestre jusque sus notes légères d'une guitare! C'est ce que j'ai entendu de plus parfait en ce genre!" (parecer de Lucien Lambert publicado no *Novo Catálogo e Repertório Português* da Pathé 1906, 53). Uma composição sua, *Prélude, fugue et postlude*, gravada para a *Pathé Phonographies* em 1906, foi recentemente editada pela Naxos (8.559037). Em Paris, na Biblioteca Nacional, encontram-se várias obras deste compositor.

⁸³ Hernâni Torres tinha quinze anos quando se inscreveu no Real Conservatório de Música, onde frequentou as classes dos professores Júlio Neuparth e Eduardo da Matta e concluiu os cursos superiores de piano, harmonia, contraponto e fuga. Em 1904, obteve uma "pensão do Estado" para estudar piano (S.a. 1905) e regência em Leipzig, onde trabalhou com com Teichmüller, Merkel e Richard Hofmann. Seis anos depois, foi nomeado professor do Conservatório de Música de Leipzig e posteriormente da Escola de S. Tomás de Leipzig. Depois de realizar vários concertos na Europa, regressou ao Porto assumindo em 1922 a direção da temporada da Sociedade de Concertos do Porto. Regressou ao Conservatório de Leipzig, novamente como professor de piano, cargo que abandonou para vir assumir a direção do Conservatório de Música do Porto, em 1924. Hernâni Torres foi também compositor, tendo deixado uma vasta obra ainda por inventariar, que inclui música orquestral, de câmara, coral e para canto e piano. Algumas das suas composições baseiam-se em temas populares portugueses coligidos na tradição oral. A sua obra, depois de um longo período de esquecimento ao qual não foram alheias as divergências que manteve com o círculo de Bernardo Valentim Moreira de Sá e em particular o compositor e pianista Luís Costa, só muito recentemente começou a ser novamente divulgada, através da edição discográfica e da rádio, graças sobretudo à pianista Sofia Lourenço.

O polaco Gustavo Romanoff Ruzitschka Salvini (n. 1825, Prauss, Polónia; m. em 1894)⁸⁴ residiu na cidade do Porto desde 1859, data em que integrou na qualidade de segundo tenor uma companhia lírica contratada para o Real Teatro de S. João, do Porto (Vieira 1899, 269). Fixou-se no Porto onde se dedicou ao canto, à sua lecionação e à composição, tendo trazido para esta cidade o método de canto Vaccai. Os cantores líricos Bensaúde e Gaspar do Nascimento foram seus alunos (Daciano 1948b).

Dos catálogos de obras elaborados por Bertino Daciano, que foram publicados na *Biografia de Gustavo Romanoff Ruzitschka (G. R. Salvini)* e em *Algumas palavras sobre Salvini e sobre duas obras inéditas da sua autoria*, de 1933, existem atualmente no Museu as seguintes obras: *Semeiographia Musical en dous grandes mappas parietales*; *As minhas lições de canto. Notas ao 'Vaccai' para uso dos Portugueses* (1931), a canção “Profundo Desalento” (1933) e a segunda edição do *Cancioneiro Musical Portuguez* (1929). Nesta última obra Salvini expõe as suas “reflexões sobre a arte do canto e o mecanismo da pronúncia” e tece o seguinte argumento:

Deveria aceitar-se para o canto, (em português), a pronúncia brasileira que no seu acentuar distinto das sílabas dá à palavra uma graça muito parecida ao dialecto toscano e facilita a clareza da silabação musical. Além disso o “s” e o “z” brasileiro tem um som italiano e não se confunde assim frequentemente com o “x” – o “ch” como aqui acontece; nem o seu “è” participa do carácter gutural tão prejudicial à emissão pura da voz (Salvini 1929 [1884], vii).

O acervo do arquivo foi sendo alargado havendo notícia, em 1949, de ter recebido “a maior parte do espólio musical” do médico e professor de História da Música do Conservatório de Música do Porto, Alberto Brochado Alves da Silva (n. Brasil, Rio de Janeiro, 1893; m. Porto 1944).⁸⁵ O seu espólio, constituído por “diversos originais, de interesse musicológico e artístico, de trabalhos da autoria do seu marido, e ainda alguns autógrafos e partituras” (Daciano 1948b, 74), foi depositado na Biblioteca do Museu pela viúva.

Em 1951 o arquivo de música do Museu de Etnografia e História recebeu o espólio do pianista José Cassagne (m. Porto, 4 de janeiro de 1937), constituído por “manuscritos e outras composições impressas” (Daciano 1951, 159). Este pianista além de participar ativamente na vida musical portuense, tendo integrado inúmeros *ensembles* musicais, foi compositor e professor no Conservatório de Música do Porto até ao seu falecimento. De entre os seus alunos particulares destaco Armando Leça.

⁸⁴ Segundo Vieira, “estabeleceu uma escola, que durou alguns anos e teve muita reputação, sendo frequentada por muitas das principais senhoras portuenses” (Vieira 1899, 270). Leccionou na Escola Popular de Canto da Câmara Municipal do Porto (Daciano 1948b) De entre as publicações de obras suas, destacou-se o *Romanceiro Musical Português*, obra dada à luz em 1865 ou 1866 que consistiu numa “coleção de 40 melodias feitas sobre versos dos nossos principais poetas, tais como Soares de Passos, Garrett e outros.” (Vieira 1899, 270). Segundo Daciano, este cancionário foi editado em Paris no ano de 1866, com o título *Romanceiro Musical*, e reeditado em 1884 pela casa Corazzi de Lisboa, agora sob o título *Cancioneiro Musical Português* (Daciano 1948b). O Orpheon Portuense interpretou obras suas. Descendentes seus sustentam que era filho do czar Nicolau I da Rússia e de Pavlina Ruzitschka.

⁸⁵ Naturalizado português, Alberto Braochado Alves da Silva estudou em Amarante, Braga e, por fim, na Faculdade de Medicina do Porto concluindo o curso em 1916. Assistente de Psiquiatria da Faculdade de Medicina do Porto, a partir de 1931 foi Sub-diretor do Hospital dos Alienados do Conde de Ferreira. Leccionou Ciências Musicais e História da Música no Conservatório de Música do Porto, desde 1926 até 1944. Foi um crítico de arte, que em 1928 integrou a Comissão Organizadora do Congresso orfeónico realizado por iniciativa do Orfeão do Porto.

Em 1952, Vergílio Pereira depositou à guarda do Museu o espólio do Orfeão 'Castro Araújo' de Lordelo de Paredes (Daciano 1952, 154), um grupo coral por si criado em 1924, na escola de ensino primário onde fora colocado, o qual integrou “um curso noturno para adultos, especialmente destinado a orfeonistas analfabetos [...] absolutamente gratuito” (S.a. 1928, 2). Foi maioritariamente constituído por operários e trabalhadores rurais. Inicialmente masculino, graças ao empenho pessoal do maestro Vergílio Pereira contou com uma representação feminina de doze elementos em 1927 e de vinte e dois, em 1931. Além de cantar em coro segundo o modelo orfeónico, o Orfeão encenou em palco reconstituições do quotidiano rural, como a “grande desfolhada”, em 1931. No ano seguinte, conquistou o primeiro prémio no concurso orfeónico realizado na cidade do Porto e viu o seu repertório de “coros regionais” difundido pela Rádio Porto.

Além desses espólios noticiados no boletim *Douro Litoral*, o arquivo recebeu a biblioteca de partituras editadas e inéditas da professora de canto Alexandrina Castagnoli de Brito (n. Lisboa 1876) e de seu marido, José Alves de Brito.⁸⁶ Este casal participou em inúmeras festas privadas e apresentações públicas na cidade do Porto, repetidamente noticiadas na imprensa da época. No espólio legado por este casal, existem alguns manuscritos de grande interesse para a história da música em Portugal, como por exemplo a versão para canto e piano da ópera *Eurico* e os quatro primeiros andamentos do ordinário da *Missa do Senhor da Cruz*, para três vozes solistas, orquestra de cordas e piano, escrita para as Festas das Cruzes de Barcelos, da autoria de Miguel Ângelo Pereira (1843- 1901), obra inédita que fora dada como desaparecida.

O arquivo recebeu também obras inéditas do violinista Augusto Marques Pinto (1838-1888), aluno de João António Ribas e um dos fundadores da Sociedade de Quartetos do Porto. Atualmente, encontra-se no Museu uma imagem fotográfica, manuscritos e impressos, como o do primeiro concerto para violino com acompanhamento de piano, dedicado ao rei D. Luís, a *Scena Marítima Fantasia* para violino com acompanhamento de piano ou a opereta em três atos *O Explorador*, libreto e música de Marques Pinto.

A par deste esforço de coleção de documentos escritos e imagens fotográficas de compositores naturais ou residentes no Douro Litoral, desenvolveram-se ações de registo escrito (transcrição musical) e sonoro de música da tradição oral da Província. De facto, o âmbito do arquivo não foi centrado exclusivamente na música erudita. Pelo contrário, incluiu música da tradição oral e práticas musicais amadoras ao receber o espólio do Orfeão 'Castro Araújo' de Lordelo de Paredes ou o repertório musical da Rusga de Gulpilhares.

⁸⁶ Antes de fixar residência na cidade do Porto, em 1901, a professora de canto Alexandrina Castagnoli tinha estudado em Itália com o maestro Pontechi, depois de concluir o curso de piano no Real Conservatório de Música. Em 1906 casou com o seu aluno José Alves de Brito, um tenor que anteriormente a essa data já vira a sua voz difundida pelas novas tecnologias de gravação e reprodução sonora, tendo participado nas primeiras gravações em disco de 78 r.p.m. efetuadas na cidade do Porto em 1900 por William Sinkler Darby, para a The Gramophone Company e nos registos em cilindro de cera que integram o catálogo de 1906 da Pathé Phonograph.

O centro de documentação escrita e sonora de música de matriz rural: levantamentos patrocinados pela Junta de Província do Douro Litoral

Em 1947, este arquivo musical foi alargado à documentação, estudo e reinterpretação de música da tradição oral do território administrado pela Junta, no sentido de dar cumprimento ao referido “plano artístico e científico”. Para tal, a Comissão solicitou à Junta de Província a atribuição de bolsas destinadas à “colheita do folclore musical”, que, como os “célebres cantaréus”, se julgava em risco de desaparecimento (ADP-LA 3, de 8-7-1947). A ênfase foi colocada no valor arqueológico dos exemplos e, por isso, a pesquisa foi direcionada para os géneros polifónicos e para a seleção de detentores da tradição idosos e mulheres. Vergílio Pereira,⁸⁷ um dos bolseiros, partiu para Cinfães onde, entre 5 de agosto e 22 de setembro, procedeu ao levantamento extensivo do concelho, dando preferência aos géneros musicais vocais e polifónicos. Desse levantamento, foram publicados em 1950 no *Cancioneiro de Cinfães*, edição integralmente patrocinada pela Junta de Província: 8 “embalos”; 25 “modas para os Reis”; 10 “modas para a Quaresma”; 67 “modas para as diferentes espécies de faina”; 108 “cantas para o erguer da faina”; 20 “chulas e desafios”; 57 “coreias”; 6 “cramóis” (Pereira 1950). No ano seguinte, foi atribuída nova bolsa ao mesmo coletor, agora para proceder ao levantamento das práticas musicais rurais do concelho de Resende. Entre 8 de agosto e 22 de setembro de 1948, Pereira tinha reunido 123 transcrições musicais, publicadas nove anos depois no *Cancioneiro de Resende*: 4 “cramóis” a três vozes (realizado por um coro que começa a uníssono para se dividir primeiro em duas partes, em terceiras paralelas, e depois em três, em terceiras e quintas paralelas); 34 “canções lúdricas”; treze “chulas e cantigas ao desafio”; 26 “cantigas de trabalho”; 18 “cantigas de embalar”; 21 “cânticos da Natividade”; e 7 “cantos devotos e religiosos”, sendo que um destes consiste na reconstituição de uma ritual de “encomendação das almas” segundo a descrição de residentes em Cetos (Barro) que a tinham realizado pela última vez, em 1946 (Pereira 1957, 388). Relativamente à coleção realizada no ano anterior, na qual apenas tinha identificado as intérpretes dos ‘cramóis’, neste levantamento identificou todos os informantes e fotografou vinte e um dos “grupos que interpretaram as cantigas” (*Ibid.*).

⁸⁷ Nasceu em Vilela, Paredes, em 1900 (m. Porto em 1965). Foi professor do ensino primário, regente de coros e compositor. Destacou-se no domínio da etnografia musical tendo coligido no continente português milhares de documentos (transcrições e registos sonoros) da música de matriz rural. Iniciou a aprendizagem musical com o seu pai, regente da Banda Filarmónica de Paredes e frequentou, depois, o Conservatório de Música do Porto e a Academia Mozart do Porto, obtendo a carteira profissional de Chefe de Orquestra. Concluiu o curso na Escola Normal do Porto, em 1919, fundou e dirigiu vários grupos corais escolares e amadores: Orfeão Infantil do Porto, Orfeão “Castro Araújo” de Lordelo de Paredes, orfeão da Escola Oliveira Martins, Coral Infantil do Porto, Coral Polifónico do Porto, coro Pequenas Cantoras do Postigo do Sol, grupo que se transformará nas Pequenas Cantoras de Portugal, Orfeão da Covilhã e Coro Etnográfico da Covilhã. Dirigiu ainda os orfeões do Porto e de Matosinhos. Durante onze anos trabalhou para a Mocidade Portuguesa, integrando, postumamente, o Quadro de Mérito da Organização. Foi um dos fundadores e diretor da Academia de Música da Covilhã, desde a sua fundação, em 1959. Compôs obras e harmonizou música da tradição oral de matriz rural para coro. Foi, também, autor de coletâneas de repertório para canto coral. Em 1947, ingressou na Comissão de Etnografia e História do Douro Litoral, sob cujo patrocínio desenvolveu trabalho de campo nos concelhos de Cinfães, Resende, Arouca e Santo Tirso. Por iniciativa própria, procedeu, ainda, na década de cinquenta, ao levantamento de práticas musicais na região raiana do norte do país. Entre 1961 e 1963, realizou trabalhos de “prospecção folclórica” nas províncias do Douro Litoral (nos concelhos de Baião, Felgueiras e Santo Tirso), Beira Baixa (em todos os concelhos) e Beira Alta (no distrito da Guarda) para a Comissão de Etno-musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian. Ao longo da sua vida, Pereira teve um papel central no movimento orfeónico desde a sua chegada à cidade do Porto, em finais da segunda década do século XX: (i) fundou e dirigiu orfeões e grupos corais escolares; (ii) participou em eventos orfeónicos; (iii) elaborou manuais de ensino e repertório coral; (iv) utilizou a rádio como meio de difusão do repertório dos grupos que dirigiu.

Entre 1953 e 1955, foi concedida nova bolsa a Vergílio Pereira agora para transcrever práticas musicais no concelho de Arouca: “[...] 526 espécies, entre as quais 47 coros a 3 e 4 vozes, predominando as modais [...] os coros a 2 vozes, chamados também cantas, [...] são mais de 400!” (MNE/VP/CAI VII 3 gG). No último ano de trabalho de campo, agosto e outubro de 1955, Vergílio Pereira fez também o registo sonoro de 156 práticas, graças à aquisição, por parte da Junta, de um gravador de fita de marca Grundig. As transcrições musicais e poéticas, fotografias de campo e a identificação dos informantes foram publicadas em 1959, no *Cancioneiro de Arouca*. Desconhece-se, contudo, o paradeiro atual das fichas de campo e negativos das fotografias de Vergílio Pereira, bem como dos registos sonoros coligidos no concelho de Arouca.

Em 1958, Vergílio Pereira reuniu uma coleção de transcrições musicais e poéticas, registos sonoros, imagens fotográficas e notas de campo na freguesia de Monte Córdova, concelho de Santo Tirso, durante o trabalho de campo efectuado entre 30 de agosto e 29 de setembro, com vista à realização de um cancionário de Santo Tirso, a qual não veio a concretizar-se devido à extinção das autarquias provinciais em 1959.⁸⁸ Dos 84 exemplos coligidos em Santo Tirso, 76 são a duas vozes (em terceiras paralelas) e dois a 3 vozes (em 3^{as} e 5^{as} paralelas). Não foi registado nenhum exemplo de música exclusivamente instrumental. Os instrumentos - viola, harmónio, bombo, tambor, ferrinhos e reque-reque - cujo som podemos ouvir nesta coleção, realizam acompanhamentos.

Além destes levantamentos sistemáticos que seguiram o método cartográfico proposto pelo antropólogo Jorge Dias,⁸⁹ membros da Comissão com conhecimento de música procederam à transcrição musical e poética de práticas “tradicionais” nas localidades onde residiam. Esses documentos foram publicados no boletim *Douro Litoral* e nas monografias *Cancioneiro de Monte Córdova*⁹⁰ (1960) e *Cancioneiro Popular de Cete*⁹¹ (1963). Existem, atualmente, no Museu de Etnologia do Porto, dezoito transcrições musicais de *Cantaréus*,⁹² coligidas na freguesia de Abragão, concelho de Penafiel, pelo padre José Nunes de Oliveira.⁹³

⁸⁸ Dos dados coligidos por Vergílio Pereira ao longo das suas incursões no terreno da província do Douro Litoral, os relativos ao concelho de Santo Tirso, 1958, estão arquivados no Museu Nacional de Etnologia, inéditos: cópia em fita magnética de 84 registos sonoros (por mim digitalizada em 2004-2005) e respetivas fichas de registo de dados, transcrições musicais e poéticas e fotografias dos informantes.

⁸⁹ Jorge Dias defendeu o levantamento extensivo do território por oposição à documentação de nichos da música portuguesa (1948, 1-6).

⁹⁰ Da autoria do médico Lima Carneiro, reúne um conjunto de transcrições musicais de Luís Carneiro Barbosa, chefe da banda do Instituto Nun'Álvares de Santo Tirso.

⁹¹ O *Cancioneiro Popular de Cete*, da autoria de Lopes Cardoso e Nunes de Oliveira, documenta a prática de cumprimento de promessas por encomenda, realizada por grupos de raparigas (de idade infante-juvenil) que realizam um percurso determinado, cantando e rezando, em Cete, concelho de Paredes.

⁹² Com os seguintes títulos: “Ao Sol Oh! La-ri-lo-lela”, “Lavadeiras”, “Ó Mariquinhas”, “Ó Mariquinhas (outra versão)”, “Ribaldinha”, “Da banda d'além do rio”, “Corre... corre”, “Ó Senhora Aninhas”, “Eu hei-de ir à missa”, “Eu fui ao jardim”, “O comboio de Coimbra”, “Ó ribeira, ó ribeira”, “Eu chamei pelo António”, “Da banda d'além do rio”, “Ó ribeira”, “Ó Lindo António”, “Tumba, catatumba”, “Pelo mar abaixo”, dos quais cinco foram publicados em 1949 no *Douro Litoral*.

⁹³ José Moreira Nunes de Oliveira (n. Oldrões, concelho de Penafiel, 1914; m. Mouriz, concelho de Paredes, em 1994). Ordenado padre em 1940, depois de permanecer, como coadjutor, um ano na Sé do Porto como coadjutor, paroquiou: dois anos numa freguesia do concelho de Amarante: entre 1945 e 1953, em Cete, Paredes; e entre 1954 e 1994 em Mouriz, também concelho de Paredes. Procedeu à documentação de música da tradição oral nos concelhos de Penafiel e Paredes. Autor de composições religiosas e colaborador do jornal *O Progresso de Paredes* (Coelho 1994).

Tratamento e estudo da documentação reunida

O arquivo musical do Museu de Etnografia e História não se limitou a reunir documentos e a zelar pela sua preservação. O estudo e reativação das coleções reunidas foram vertentes que decorreram de uma estratégia mais vasta em torno da construção de uma cultura duriense que passou pela etnografia, museologia, realização de exposições, conferências e da manutenção de um boletim e de uma linha editorial. Essa estratégia passou também pela biblioteca especializada atrás descrita, essencial para a fundamentação teórica dos autores, substituindo-se a uma escola que, apesar de ter sido pensada, não chegou a efetivar-se.⁹⁴

Parte do acervo do arquivo foi tratado e estudado por Bertino Daciano (1948, 1950, 1956) e por Porfírio Rebelo Bonito (1950, 1957). Os estudos musicológicos foram assinados sobretudo por Daciano, enquanto que os etnomusicológicos se deveram a Rebelo Bonito. Além de catalogar o acervo reunido por doação ou depósito, Daciano publicou o *Primeiro Esboço duma Bibliografia Musical Portuguesa com uma breve notícia histórica da música no nosso país* (1948) e *'Cantar d'amigo' de um trovador nacional, 'ensoado' no século XX por Lucen Lambert* (1956). Rebelo Bonito⁹⁵ estudou as transcrições musicais realizadas por Vergílio Pereira, aplicando o método comparativo proposto pelo alemão Marius Schneider.⁹⁶ Os estudos sistemáticos de música da tradição oral coligida por Pereira e assinados por Rebelo Bonito, foram publicados nos cancionários de Cinfães e Resende, definindo um novo paradigma nos estudos etnomusicológicos portugueses até então muito circunscritos à coleção e celebração da ruralidade. Esse facto foi reconhecido por Humberto d'Ávila quando, numa carta a António Quadros, sublinhava o “carácter científico” de uma ação concertada entre a “prospecção folclórica” e o “estudo crítico e comparado das espécies”, desenvolvida na “escola do Porto”. Referia-se à Comissão de Etnografia e História (carta de Humberto d'Ávila enviada a António Quadros, Lisboa 12 de agosto de 1961, VP Álbum 15).

⁹⁴ Em 1953, Bertino Daciano defendeu que a etnografia e o folclore requeriam uma estrutura pedagógica num quadro de ensino médio ou universitário e revelou que a Comissão tomara a iniciativa de elaborar um plano de estudos de um Curso de Estudos Etnográficos. Daciano publicou esse plano de estudos no ano seguinte, no boletim *Douro Litoral*.

⁹⁵ Natural de Santa Marta de Penaguião (n. 1896; m. 1969). Depois de frequentar o liceu de Vila Real diplomou-se, em 1917, em engenharia no Instituto Industrial e Comercial do Porto, ingressando, de seguida, no quadro técnico das Obras Públicas. Iniciou a sua aprendizagem musical em Vila Real, com o Tenente Chefe de Banda António Romano, continuada depois de 1917, no Porto, na classe da professora Alexandrina Castagnoli de Brito, com quem teve aulas de canto lírico. Foi sub-regente do Orfeão Académico do Porto, entre 1916 e 1917 e em 1952, fundou o Coro Etnográfico Neves e Melo, grupo que se extinguiu logo de seguida. Em 1947 ingressou na CEH como membro efectivo, passando a dedicar-se ao estudo comparado de música de matriz rural - a partir de transcrições musicais - com música erudita - a partir de composições e tratados medievais e renascentistas - do qual resultaram várias publicações. Bonito desenvolveu sobretudo estudos de “laboratório”, a partir de documentos coligidos por terceiros, embora também seja autor de transcrições musicais, sobretudo de pregões. Ocupou um lugar de destaque no movimento orfeónico, tendo assumido a regência coral. Entre 1916 e 1917, foi sub-regente do Orfeão Académico do Porto (OAP), instituição orfeónica criada por Fernando Moutinho e um grupo de estudantes, em 1912. Em 1952, instituiu no Porto o Coro Etnográfico Neves e Melo, numa clara homenagem ao coletor Adelino das Neves e Mello, para participar no evento organizado pelo SNI naquela cidade no dia 10 de junho desse ano, intitulado Maio Florido. Constituído por “oito senhoras trajadas” e um repertório retirado dos cancionários de Firmino Martins e Gonçalo Sampaio, o grupo extinguiu-se logo após esta apresentação (entr. Bonito filho, 2005). As principais reflexões em torno do canto em coro publicadas durante a década de cinquenta em Portugal, foram assinadas por Bonito. Crítico musical na Rádio Clube Lusitânia, Porto, entre 1944 e 1945, onde proferiu 48 crónicas, Bonito colaborou, ainda, com vários periódicos como *O Jornal de Notícias*, *O Tripeiro* ou *Actualidades Literárias*. Em 1947, proferiu, aos microfones da Rádio Clube Lusitânia, a palestra “Os polifonistas portugueses na interpretação de Mário de Sampaio Ribeiro”, a propósito da atuação do coro *Poliphonya*. Autor de peças teatrais, proferiu palestras e conferências em várias instituições públicas, sociedades privadas e ainda no emissor regional do norte da Emissora Nacional.

⁹⁶ Musicólogo alemão, Marius Schneider, fora assistente de Hornbostel e, depois de 1934, seu sucessor, no Arquivo Fonográfico de Berlim, depois de estudar piano com Alfred Cortot, em Paris, e de ter concluído o doutoramento com uma dissertação sobre a *Ars Nova* (século XIV), na Universidade de Berlim. Fundador e diretor do departamento de etnomusicologia do Instituto Espanhol de Musicologia de Barcelona. Desenvolveu estudos sobre música polifónica de transmissão oral (africana e caucasiana), sobre a relação entre música folclórica e música medieval europeia e sobre traços comuns de diferentes culturas mediterrânicas (Günther 2000: 558).

A reativação dos documentos em performances musicais

Através da leitura das atas da Junta de Província do Douro Litoral, percebe-se o empenho posto pela Comissão de Etnografia e História na reativação dos documentos coligidos através da reinterpretação musical. Em 1947, solicitou à Junta que diligenciasse junto do ministro da Educação Nacional para patrocinar seis concertos da Orquestra Sinfónica do Sindicato Nacional dos Músicos (secção Regional do Norte), nos quais seriam tocadas obras de Lucien Lambert e Hernâni Torres. No ofício enviado à Junta, a Comissão enfatizou o facto de as famílias terem entregue os espólios com a promessa de estes serem divulgados (ata de 5-8-1947).

Nesse mesmo ano, a Comissão organizou uma *Sessão de Cultura*, no Salão Nobre do Teatro de S. João, especialmente destinada à revelação das “descobertas” de Vergílio Pereira no concelho de Cinfães. Rebelo Bonito apresentou o estudo que efetuou a partir das transcrições musicais de Pereira e seguiu-se a execução desse mesmo repertório pelo coro infanto-juvenil Pequenas Cantoras do Postigo do Sol.

Dois anos depois, noutra *Sessão de Cultura*, dedicada à divulgação de “obras e valores da Província”,⁹⁷ a Orquestra Sinfónica da FNAT, sob a direção do maestro Raul de Lemos, executou obras do arquivo musical: A “Dança Portuguesa nº 1” e o “Canto da Noite” (quarteto de cordas) de Hernâni Torres e “Na Romaria” de Lucien Lambert. O coro das Pequenas Cantoras do Postigo do Sol executou um cramol coligido por Vergílio Pereira num programa que incluiu ainda obras de polifonistas portugueses, do compositor portuense Luís Rodrigues e de compositores clássicos europeus. A sessão abriu com a palestra “A lição moral dos Museus e Arquivos Nacionais”, proferida por Bertino Daciano.

O Arquivo do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral

O conhecimento produzido no seio da Comissão e Museu, traduzido em narrativas museológicas e textuais (publicadas no boletim e pela linha editorial), esteve ao serviço de um exercício de poder travado em dois sentidos: com a tutela, ou seja, o governo do Estado Novo, e com os poderes sediados na autarquia provincial (Pestana 2009; 2010). Não se tratou, por isso, exclusivamente de um exercício de imposição hegemónica de um modo de ver o mundo mas, simultaneamente, de um processo de negociação e transformação. As figuras que mais participaram nesse exercício, como Bertino Daciano ou Vergílio Pereira, entre outros, partilhavam de um ideal republicano de progresso e

⁹⁷ S.a. “realizou-se ontem a V Sessão de Cultura” *O Comércio do Porto* de 15/06/1949 (in recortes VP Álbum 6).

regeneração social, materializado na educação das massas, na arte, na ciência e na escrita. Para essas figuras, a etnografia em geral e as “reconstruções” históricas e etnográficas em particular - fossem feitas através de narrativas museológicas, textuais ou performativas -, foram muito mais do que uma representação nostálgica do passado e consequente manutenção da ordem já estabelecida. Se analisarmos atentamente as suas ações, ao nível da etnografia musical, da museologia ou do arquivo musical, sobressai o desenhar de uma utopia, que tem tanto de ingénuo como de praxis política. Uma utopia porque se acredita, à maneira de Thomas More, que seria possível desenhar um mundo livre de ameaças, esse mundo simultaneamente bom e impossível, que está sempre à frente e por isso impulsiona ao progresso e configura o destino. De facto, a etnografia e a museologia potenciaram a criação de espaços de autonomia e de promoção das formas de pensar e exprimir o património da província do Douro Litoral, em sintonia com elites republicanas que circulavam em torno da Comissão, e, por isso, em certa medida, foram um meio de resistência às políticas culturais hegemónicas estadonovistas. E, em particular, as performances musicais patrocinadas pelo Museu e Comissão, conduziram à mobilidade social e propiciaram espaços de construção de autonomias, inclusive daqueles que detinham estatutos de subalternidade, como as mulheres, assunto que explorei noutra estudo (Pestana 2011). Todavia, essas narrativas inseriram-se num paradigma mais amplo de memória coletiva e conhecimento que via na ciência e na escrita modos privilegiados de perceber e representar o mundo, que têm sido recentemente desconstruídos e que, por isso, importa aqui esclarecer, não tanto para servir de base teórica à desconstrução crítica do processo em análise, como para servir de sustentação às propostas de exploração atual do fundo constituído e da memória que possamos, ou não, guardar de toda essa atividade

No Museu de Etnologia do Porto existe apenas uma parte do acervo reunido entre 1946 e 1959. Dos registos sonoros de música da tradição oral, apenas sobrevive uma cópia incompleta feita pelo próprio Vergílio Pereira, e doada pela família ao Museu Nacional de Etnologia. A coleção que sobrevive atualmente no Museu de Etnologia do Porto não reúne, então, todos os documentos inventariados como pertencendo ao arquivo musical do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral. A perda registada deve ser um estímulo para uma mudança de atitude no que se refere à documentação escrita e sonora de música em Portugal. A documentação que resistiu ao encerramento do MEHDL constitui nos dias de hoje um importante acervo para o conhecimento da vida

musical na cidade do Porto na primeira metade do século XX, principalmente no que se refere ao ensino e composição para piano.

O arquivo musical em estudo neste capítulo antecipou em mais de trinta anos o trabalho desenvolvido no Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural, sob a orientação de Humberto d'Ávila.

Em síntese,

O arquivo em análise reuniu um conjunto de composições musicais e de práticas tradicionais que por serem consideradas obras de arte ou expressões “do povo”, deixaram perpassar uma aura de essencialidade e um estatuto de intemporalidade ou seja, de independência relativamente às forças sociais em que emergiam. Essa documentação teve ainda um valor acrescido ao permitir a celebração do passado, nomeadamente através da exaltação das grandes figuras que fizeram a música na cidade do Porto. Tratou-se, de facto, de um exercício de construção da memória cultural, com projeção no futuro. O arquivo de música, articulado com outras valências do Museu de Etnografia e História, constituiu uma memória que não se configurou como um destino mas antes como uma oportunidade para reivindicar o exercício de autonomia da comunidade que circulava à sua volta. De modo inovador em Portugal, foram dados passos para a constituição de um património coletivo que articulou quotas de *aestesis* (interpretação musical, audição sonora) e de racionalidade (através da representação textual e espacial), segundo o referido “plano artístico e científico”. Há ainda outra particularidade a destacar. Teve-se a preocupação de reunir documentos que fizessem referência não apenas à cultura erudita, como também à cultura popular, a de matriz rural e à prática amadora de grupos corais. Todo esse empreendimento visou a constituição/manipulação de uma genealogia duriense (ou mais precisamente, portuense), num exercício de luta política em contraponto com a memória coletiva hegemónica construída pelas políticas culturais estadonovistas.

O interesse que o acervo constituído pode ter nos dias de hoje, prende-se também com o exemplo que providencia: com a militância dos seus membros, com o incluir diferentes domínios da música, com a proposta de abordagens textuais e performativas, com a recusa de permanecer no esquecimento apenas e porque o poder instituído e o monopensamento que o legitimou, não reconheceram essa memória como legítima. Esse exemplo pode ser um estímulo ou um guião para o presente, já não enquanto um destino, mas agora como uma promessa de que é possível constituir uma memória de um coletivo que resulte da participação, da inclusão, e de diferentes modos de conhecer. Termina com uma reflexão que tomo emprestada de Garcia Gutiérrez:

[...] la memoria se revela como conjunto de universos paralelos, abiertos y sin limites, no circulares sino espirales, en cuyas pasarelas de conexión, oscurecidas por el poder, ha sólido transitar el miedo. Siempre estamos en el bucle de un principio, aunque ante un principio diferente. [...] No ya tiempo sino momentum que nos exige rehabilitarnos como sujetos en la memoria, en una memoria critica y justa (2004, 201-202).

Referências Bibliográficas

Bauman, Zygmunt. 2007. *Modernidade e Ambivalência*. Lisboa: Relógio d'Água.

Castelo-Branco, Salwa e Rui Vieira Nery. 2010. "Arquivos". In *Enciclopédia Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, coordenação de Salwa Castelo-Branco. Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Daciano, Bertino. 1932. *Lucien Lambert. Esboço Biográfico*. Leiria.

Daciano, Bertino. 1933a. "Algumas palavras sobre Salvini e sobre duas obras inéditas da sua autoria". Separata da *Arte Musical*. Lisboa, 30 de maio.

Daciano, Bertino. 1933b. "Bibliografia de Gustavo Romanoff Ruzitschka (G. R. Salvin) (1825- 1894)". Separata da *Arte Musical*. Lisboa, 30 de agosto.

Daciano, Bertino. 1933c. "Bibliografia de Gustavo Romanoff Ruzitschka (G. R. Salvini)". Separata de *Arte Musical*.

Daciano, Bertino. 1934. "Bibliografia Musical de César das Neves". Separata de *Arte Musical*.

Daciano, Bertino. 1937. "Bibliografia Musical de Lucien Lambert". Separata de *Arte Musical*.

Daciano, Bertino. 1943. *A propósito do pianista e compositor Miguel Ângelo pereira (1843-1901)*. Barcelos: Edição da Câmara Municipal de Barcelos.

Daciano, Bertino. 1948. *Primeiro Esboço duma Bibliografia Musical Portuguesa com uma breve notícia histórica da música no nosso país*. Porto: Imprensa Portuguesa.

Daciano, Bertino. 1950. "Nótulas histórico-etnográficas sobre o concelho de Cinfães". In *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

Daciano, Bertino. 1956. '*Cantar d'amigo*' de um trovador nacional, 'ensoado' no século XX por Lucien Lambert. Separata do *Douro Litoral*, sétima série, VII-VIII.

Guitérrez, António Garcia. 2004. *Otra Memoria Es Posible. Estratégias descolonizadoras del archivo mundial*. Buenos Aires: La Crujía.

Nery, Rui Vieira. 2010. "Joaquim Vasconcelos". In *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, coordenação de Salwa Castelo-Branco. Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Nóvoa, António. 2007. *E vid ente mente. Histórias da Educação*. Porto: Edições ASA.

Pestana, Maria do Rosário. 2008. '*À luz do Sol, ao pé da igreja*': *Música, identidade e género na construção do Douro Litoral*. Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais - Etnomusicologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.

Pestana, Maria do Rosário. 2009. "O Museu de Etnografia e História do Douro Litoral: etnografia e museologia na construção do Douro Litoral". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 49 (1-4): 79-92.

Pomian, Krzysztoj. 1984. "Coleção". In *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, *Memória/História*. Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda.

Ribeiro, Manuel. 1939. *Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa*. Lisboa: Edições Sasseti.

S.a. 1945. "Lucien Lambert pianista e compoitor e pintor de Arte faleceu ontem no porto com 90 anos". *O Primeiro de Janeiro*. Ano 77, nº 21: 1-2.

Sampaio, Rolindo. 1958. *Homenagem ao Professor e Investigador Dr. Bertino Daciano. Promovida pela Associação dos Antigos Alunos da escola Comercial Mouzinho da Silveira*. Porto: s.e.

Silva, Augusto Santos. 1997. *Palavras para um País. Estudos incompletos sobre o séc. XX português*. Oeiras: Celta Editora.

Vieira, Ernesto. 1900. "Miguel Ângelo Pereira". In *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses. História e Bibliografia da Música em Portugal*. Vol II. Lisboa.

Eduardo Leite

[Arquivo Rádio e Televisão de Portugal]

Licenciado em Antropologia pelo ISCTE, teve o primeiro contacto com arquivos sonoros em 1999, durante um estágio no Museu Nacional de Etnologia. Em 2001 começou a trabalhar como documentalista no Departamento de Arquivos da RDP, do qual se tornou responsável em 2006. É, desde 2001, membro da IASA. Colaborou na disciplina de Estudos Arquivísticos em duas edições da pós-graduação em Estudos de Música Popular (FCSH-UNL). É editor do MusicBrainz desde 2007, altura em que começou a desenvolver interesse por software livre e de código aberto e por questões de propriedade intelectual.

76 Anos de gravação sonora na rádio pública: o desafio da permanência

Eduardo Leite

Quer dizer: nem só a qualidade, a distância e o tempo se submetem à força fonográfica. O disco triunfa ainda da vida — e da morte.

António Lopes Ribeiro,

“A Função do Disco na Radiotelefonía”, *Boletim da Emissora Nacional*, n.º 1, agosto de 1935.

Em agosto de 1935 era inaugurada a Emissora Nacional. Durante alguns meses funcionou sem forma de gravar a sua própria emissão. Funcionou “ao vivo”, em direto. Havia no entanto uma exceção a esta regra do direto: os programas musicais.

A Emissora nasceu com uma Secção Musical, parte da Divisão dos Serviços de Produção. Essa Secção Musical tinha, para além de uma Orquestra Sinfónica, outros agrupamentos musicais (Orquestra Portuguesa, Orquestra de Salão). Mas a música executada ao microfone e emitida em direto não era a única música que se ouvia na Emissora Nacional. Ela coexistia com a chamada “música gravada”. Ou seja, discos de 78 rotações, editados comercialmente, e cuja reprodução ocupava boa parte do tempo de emissão. No organigrama original da E. N. existe já uma área que recebe a designação de Arquivo Musical e Discoteca — e que, tal como as Orquestras, está na dependência da Divisão dos Serviços de Produção. O Arquivo Musical tinha a seu cargo as partituras, a chamada

“música escrita”; a Discoteca geria os discos (a “música gravada”).⁹⁸ Há uma linha contínua entre essa Discoteca e o atual arquivo da rádio.⁹⁹

Em 1935, portanto, os fonogramas comerciais, a “música gravada” nos discos de 78 rotações, são a (grande) exceção à regra do direto. A Emissora Nacional só é dotada de meios próprios de gravação sonora já no decurso do ano de 1936. Temos referência a gravações feitas em abril de 1936 e o mais antigo suporte de gravação que existe no nosso acervo, que conseguimos datar de forma inequívoca, é de 28 de maio de 1936.

Hoje talvez seja difícil imaginar o grande avanço que representou a introdução da gravação. As expectativas depositadas nesse avanço tecnológico eram enormes. Vale a pena tentar reconstituir essas expectativas através da leitura de alguns excertos de um artigo publicado a 9 agosto de 1936, na *Rádio Semanal* (suplemento de *O Jornal do Comércio e das Colónias*). O artigo tinha o seguinte título: «Os serviços técnicos da Emissora Nacional. Como se “Arquiva” qualquer emissão que se torna susceptível de ser reproduzida daqui a muitos, muitos anos...». Sobre o processo de gravação lê-se:

São dois os “gravadores” de discos que se utilizam nos estúdios do Quelhas, sendo encarregado dessa secção o Sr. Alexandre Herculano Passos de Almeida, agente técnico de engenharia e operador da E. N. (...) Passos de Almeida liga a sua complicada aparelhagem aos estúdios, coloca o diafragma, que faz lembrar um “pick-up”, mas que no caso presente desempenha funções exactamente inversas, sobre o disco “virgem” e a gravação principia e fica “ad-eternum” (a não ser que o disco caia e se parta) registada para as gerações actuais e para as vindouras (*Rádio Semanal*, 09/08/1936).

A tecnologia parece oferecer a promessa de permanência, de constituição de um legado para as gerações futuras: «a gravação principia e fica “ad-eternum” registada para as gerações actuais e para as vindouras» (sublinhado meu). No livro *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, o autor Jonathan Sterne descreve como, no século XIX, alguns dos primeiros utilizadores do fonógrafo ficavam entusiasmados com a possibilidade de deixar a sua voz gravada para a posteridade. Algumas das primeiras gravações de fonógrafo são apenas isso: a voz gravada *fala* somente sobre o facto de, naquele momento, estar a ser registada para a eternidade. Voltando hoje a algumas dessas gravações, é irónico que apenas se consiga ouvir algo como: «Isso mostra que o fonógrafo pode ser ...

⁹⁸ As designações das estruturas estão conforme o «Esquema da organização dos serviços da Emissora Nacional» publicado no *Boletim da Emissora Nacional*, N.º1, agosto de 1935. No mesmo número do *Boletim*, numa secção sobre “estatística da produção”, são publicados alguns dados que mostram o peso da “música gravada” na emissão. No mês inaugural, de um total de 243,26 horas de emissão, a “música gravada” ocupou 157,13 horas (64,6 %). O restante tempo de emissão foi repartido, em partes iguais, pela música direta (43,09 horas) e pela “parte falada” (43,04 horas). Não se estranha assim que surja, também no primeiro número do *Boletim*, um artigo intitulado «A Função do Disco na Radiotelefonia» e assinado por António Lopes Ribeiro.

⁹⁹ Hoje mesmo lê-se “Discoteca” na placa que existe ao lado da porta da nossa sala, no edifício sede da Rádio e Televisão de Portugal. O peso e a importância histórica que os fonogramas comerciais têm no nosso acervo é também um testemunho dessa linhagem. Alguns números: 15.000 discos de 78 rpm, dos quais 4.476 com música portuguesa; 112.000 discos de vinil, com cerca de 25.000 portugueses; 50.000 CD, com cerca de 4.000 portugueses.

por um longo período de tempo».¹⁰⁰ Ou seja, por vezes a tecnologia não está à altura das suas promessas. A tecnologia de gravação, em particular, por vezes parece não estar à altura da promessa de permanência. É isso que está em causa quando no artigo da *Rádio Semanal* se lê «a não ser que o disco caia e se parta».

Há também algumas passagens neste artigo da *Rádio Semanal* que permitem caracterizar o tipo de som que se considerava valer a pena registar para a posteridade e até mesmo pistas sobre o arranjo institucional ou organizacional que permitiria a constituição e a utilização de coleções de sons (o arquivo sonoro):

Quando de uma das primeiras reportagens radiofónicas realizadas pela Emissora Nacional (...) o nosso semanário pôs em destaque a grande vantagem que adviria do facto de dotar os laboratórios técnicos da E. N. com um dispositivo moderno de gravação de discos que permitisse criar, de modo eficiente e prático, a base para uma grande discoteca sonora da actividade nacional, da música e do folclore português, e dos principais discursos e feitos da actual história da Nação (*Rádio Semanal*, 09/08/1936).

É dado como exemplo o funcionamento da “notável discoteca da Reichs-Rundfunk”:

Em Berlim existem 20.000 matrizes e cerca de 80.000 cópias prontas a serem enviadas para qualquer das emissoras que as requisitem. E dentro deste fantástico número de discos há duas classes principais; assuntos históricos e políticos (discursos de personalidades, nacionais e internacionais, em destaque; reportagens de festas patrióticas, etc.); [e] assuntos de interesse musical e susceptíveis de serem empregados em sonorizações de fantasias radiofónicas e teatro radiofónico (música clássica, ligeira e de dança; ruídos, vozes de animais, enfim, todo o complemento sonoro desde o cantar do galo ao ruído da hélice de um avião). Assim, por exemplo, é necessário retransmitir o ruído de uma turbina, de um carpinteiro a aparelhar madeira, de um comboio, do canto de qualquer pássaro... basta uma simples requisição. Em poucos minutos aparece o disco desejado... e ficam, além da matriz, três cópias no arquivo para qualquer eventualidade. É fácil de avaliar (...) o incomensurável valor cultural de um arquivo destes que, por assim dizer, dispõe, em “som”, dos elementos necessários para quando quiser, reconstituir a história da Alemanha dos últimos anos. Independentemente da oportunidade e da actualidade, procedeu-se à gravação de óperas, peças sinfónicas, comédias e dramas por artistas de nomeada, a fim de, mais tarde, para as futuras gerações, se poder, radiofonicamente, fazer ressuscitar todo um mundo que, então, já pertencerá ao passado (*Rádio Semanal*, 09/08/1936).

¹⁰⁰ A voz do antropólogo Jesse Walker Fewkes registada num cilindro, cerca de 1890, tal com foi ouvida, cerca de 1980, por um engenheiro da Biblioteca do Congresso - American Folklife Center (citado por STERNE 2003, 287)

Jonathan Sterne propõe um paralelo entre as atitudes que a gravação e reprodução sonora suscitavam no século XIX e as atitudes que, no mesmo período histórico, estavam associadas ao álbum de fotografias de família vitoriano (Sterne 2003). E que são as atitudes que vemos também nos anos 30 do século XX, quando o autor do artigo da *Rádio Semanal* escreve: «procedeu-se à gravação (...) a fim de, mais tarde, *para as futuras gerações*, se poder (...) fazer *ressuscitar todo um mundo* que, então, já pertencerá ao passado» (destacado meu). Jonathan Sterne refere também como no século XIX os programas de recolha e registo conduzidos pelas disciplinas da antropologia e da linguística surgem impregnados dessa atitude. Utilizando todos os meios de registo que começam a estar disponíveis, trata-se de fixar um mundo que desaparece, que morre. Esses programas acabam por levar, ainda no século XIX, à criação de uma nova “tecnologia institucional”: o arquivo sonoro. Estende-se assim o projeto da permanência ao nível institucional.

O artigo da *Rádio Semanal* termina com uma referência a outros tipos de gravação para além da gravação em disco, nomeadamente, a gravação magnética.

A Emissora Nacional seria pioneira a nível mundial da gravação em fita magnética. Mais tarde, a partir do final dos anos 40 e sobretudo durante a década de 50, a gravação em fita magnética irá generalizar-se na E. N.

A discoteca que de início apenas tinha responsabilidade sobre a “música gravada” (as edições comerciais), com a gravação em disco passara já a fazer a gestão de suportes contendo gravações realizadas pela E. N. Ou seja, a funcionar, como arquivo sonoro. Com a fita magnética começa a ser utilizada na E. N. também a designação de “fitoteca” (para além de “discoteca”). No entanto, a generalização da utilização da fita magnética põe a nu um problema que já estava implícito anos antes no nosso artigo da *Rádio Semanal*. É que muitas vezes a gravação não se faz com o propósito de deixar um legado para a posteridade. Faz-se sim por motivos operacionais que têm a ver com o funcionamento quotidiano de uma rádio. O técnico Passos de Almeida dá um exemplo:

O caso mais importante é o das reportagens radiofónicas, pois aquelas podem dizer respeito a acontecimentos passados a horas mortas. Isto é, a horas em que as emissoras não trabalham, ou ainda o caso desses acontecimentos coincidirem com outros de igual interesse (*Rádio Semanal*, 09/08/1936).

Com a fita magnética, que é facilmente reutilizável, esses mesmos motivos operacionais, que têm de ser atendidos no imediato, farão com que uma fita já gravada possa ser apagada e regravada. A discoteca e fitoteca fazem uma gestão da circulação de suportes de gravação. Mas, como “arranjo institucional”, também elas não serão capazes de cumprir inteiramente a promessa da permanência – tendo que se sujeitar a necessidades mais urgentes da emissão de rádio que colocam pressão sobre a reutilização de suportes. Só nos anos 70 será criado na E. N. um arquivo histórico que vai procurar dar resposta a este problema (um arquivo definitivo, em que os documentos são considerados de conservação permanente).

Longo Agora

Nos Estados Unidos da América existe uma fundação chamada Long Now Foundation (Fundação do Longo Agora). Esta fundação, sediada em São Francisco, surgiu em 1996¹⁰¹ com o propósito de promover o pensamento e a responsabilidade de longo prazo (longa duração, diriam os historiadores) por oposição a uma cultura acelerada, com intervalos de atenção curtos. Parte dos seus fundadores é oriunda das ciências computacionais.

Um dos seus projetos emblemáticos é a construção, na Sierra Diablo, Texas, do relógio dos 10.000 anos. Um grande relógio mecânico que faça um tique por ano, cujo carrilhão se ouça uma vez por século e cujo cuco saia uma vez por milénio. Espera-se que esse relógio sirva como uma metáfora, ou mito, que faça ao pensamento sobre o tempo, aquilo que as fotografias da terra vista do espaço fizeram ao pensamento sobre o ambiente.

Aproveitando essa sugestão, gostaria de listar um conjunto de “temas longos” que permeiam a atividade de um arquivo (em especial de um arquivo sonoro): conservação / preservação / obsolescência / migração de formatos; preservação digital / continuidade digital / repositórios digitais; barreiras legais ao acesso e à preservação; transmissão de conhecimento numa organização; falhas institucionais / falhas de financiamento; crise energética / aquecimento global.

Está em causa a sustentabilidade de um arquivo. No fundo, é isso que nos poderá afastar do «a menos que caia ao chão e se parta» que lemos no artigo da *Rádio Semanal*. Estamos tão envolvidos com a tecnologia (ou com as nossas “tecnologias” institucionais) que por vezes não vemos as suas limitações e alimentamos expectativas irrealistas. Por aí começa o desafio da permanência em 00076 anos de rádio pública em Portugal, assumindo que não se coloca em causa a relevância da transmissão de conhecimento, de saber, de memória, às gerações vindouras — o que constitui uma verdadeira responsabilidade de longo prazo.

Referências bibliográficas

Ribeiro, António Lopes. 1935. “A Função do Disco na Radiotelefonía”, *Boletim da Emissora Nacional*, n.º 1, agosto.

Long Now Foundation – About Long Now. Disponível em <http://longnow.org/about/>

S. a. 1936. “Os serviços técnicos da Emissora Nacional: Como se “Arquiva” qualquer emissão que se torna susceptível de ser reproduzida daqui a muitos, muitos anos...”, *Rádio Semanal* - suplemento ao nº 24815 do *Jornal do Comércio e das Colónias*.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC: Duke University Press.

¹⁰¹ Todos os documentos produzidos pela Long Now Foundation utilizam datas com cinco dígitos reservados para o ano. Lê-se, por exemplo, que a Long Now Foundation foi fundada em 01996. A justificação para a utilização dos cinco dígitos é a seguinte: “the extra zero is to solve the deca-millennium bug which will come into effect in about 8,000 years.”

Andreia Falcão Mendes

[Direção Regional da Cultura da Região Autónoma dos Açores]

Natural de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores. Licenciada em Formação Musical pela Escola Superior de Música de Lisboa em 2002 e em Património Cultural pela Universidade dos Açores em 2009. Pós-graduada em Património Cultural Imaterial pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em 2012. Frequência do primeiro ano do mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento na Universidade dos Açores. Exerceu desde 2002 funções de docência, integrando então os quadros do Conservatório Regional de Angra do Heroísmo. Desempenha desde 2011 o cargo de chefia da atual Divisão do Património Móvel, Imaterial e Arqueológico, na Direção Regional da Cultura da Região Autónoma dos Açores.

O Património Sonoro dos Açores: Para um Inventário Regional

Andreia Mendes

Neste texto procurarei, por um lado, abordar e contextualizar os aspetos genéricos da política regional para a salvaguarda do património cultural imaterial (PCI) na Região, e por outro, dar a conhecer, no âmbito do património sonoro, os registos que integram o Centro de Conhecimento dos Açores, um Serviço da Direção Regional da Cultura (DRaC), bem como o espólio do compositor e etnomusicólogo Artur Santos (1914; 1987), professor do Conservatório Nacional, investigador e um dos pioneiros em Portugal no domínio do estudo e da sistematização da informação na área da Etnomusicologia, que integra o acervo do Museu de Angra do Heroísmo desde 1988, por doação das irmãs do professor após a sua morte.

Da reflexão levada a cabo pela DRaC, de forma mais consistente a partir de finais de 2009, focada no objetivo da definição de uma política para o PCI, na sequência da ratificação por Portugal da Convenção da UNESCO e da reflexão nacional que decorreu no âmbito do trabalho desenvolvido pelo Departamento de Património Imaterial do Instituto dos Museus e da Conservação,¹⁰² nos Açores resultaram dois diplomas que, ao nível da Região Autónoma, definem e regulamentam o regime jurídico de salvaguarda do PCI com expressão no arquipélago, nomeadamente o Decreto Legislativo Regional n.º21/2011/A, de 4 de julho, e

¹⁰² Esse trabalho foi traduzido na aprovação do Decreto-Lei n.º139/2009, de 15 de junho, e na Portaria n.º196/2010, de 9 de abril, que por sua vez “transpõe praticamente na íntegra o disposto na Convenção (...) oferecendo um amplo enquadramento legal à salvaguarda do património cultural imaterial” (Cabral 2011, 184) e que aprova o formulário para o pedido de inventariação de uma manifestação do PCI, assim como as respetivas normas de preenchimento da ficha de inventário (*Ibid.*),

a Portaria n.º80/2012, de 13 de julho. Considerando que os fenómenos culturais de natureza intangível são processos dinâmicos e não estáticos - e resultantes de uma relação e articulação direta entre a expressão temporal e a relação das próprias comunidades, grupos e indivíduos - através da legislação regional pretende-se promover a respetiva documentação e registo em diferentes suportes das inúmeras expressões e manifestações existentes na Região, que atendendo à situação arquipelágica e a uma reduzida aculturação, se mantêm presentes nas várias ilhas dos Açores e são caracterizadas pela sua espontaneidade.

Todavia, importa salientar que, já no âmbito da nova orgânica da DRaC, aprovada pelo Decreto Legislativo Regional n.º3/2006/A, de 10 de janeiro, foi instituída uma Divisão com competências específicas na área do património cultural intangível, a Divisão do Património Móvel e Imaterial, que, para além da ação desenvolvida no âmbito da gestão e salvaguarda do património móvel, tem como objetivo, no âmbito do património intangível, “promover o registo e a salvaguarda do património imaterial de relevante interesse para a identidade e memória coletivas.”¹⁰³ Ainda no contexto da reestruturação orgânica da DRaC, o Centro de Conhecimento dos Açores, criado em 2004 na sequência de um projeto da DRaC, no âmbito do programa comunitário FEDER/PRAI Açores, é integrado na direção regional como um serviço dependente do diretor regional, tendo como missão “facultar ao público o acesso à informação sobre os Açores e estimular a pesquisa nos domínios da investigação do saber, correlacionando fontes históricas e científicas, através dos meios que as novas tecnologias facultam.”¹⁰⁴

Ao nível da legislação regional, que define uma abordagem para a salvaguarda do PCI, há a salientar a importância instrumental dada aos museus da Rede Regional de Museus dos Açores (RRMA) no âmbito da política de salvaguarda, nomeadamente através da promoção e “realização de projetos de levantamento, documentação e registo de manifestações de património cultural imaterial”,¹⁰⁵ permitindo assim que a situação arquipelágica não se traduza numa dificuldade, mas sim num fator de enriquecimento pela diversidade e espontaneidade das inúmeras manifestações que se encontram presentes e dispersas por todas as ilhas do arquipélago.

Sob a tutela da DRaC, a RRMA é constituída por oito museus, em oito das nove ilhas dos Açores, que no seu todo contribuem para a “percepção de bens e de memórias, que, pela amplitude civilizacional, não cabem (ou não devem caber) nos limites de cada ilha” (AA. VV. 2005, 3), contribuindo assim para a identidade e para a cultura regionais. Atendendo às características e especificidades de cada entidade, os museus da RRMA classificam-se em duas categorias: *museu regional*, onde se integram aqueles cujas coleções abrangem “o património cultural existente na Região, independentemente da sua origem”¹⁰⁶ (Museu Carlos Machado, com três pólos, na ilha de São Miguel; Museu de Angra do Heroísmo, ilha Terceira; Museu do Pico, com três pólos, na ilha do Pico e Museu da Horta, ilha do Faial), e

¹⁰³ Decreto Regulamentar Regional n.º 3/2006/A, de 10 de janeiro, alínea g) do artigo 13º.

¹⁰⁴ *Idem*, ponto 1 do artigo 9º.

¹⁰⁵ Decreto Legislativo Regional n.º 21/2011/A, de 4 de julho, alínea d) do artigo 3º.

¹⁰⁶ Decreto Regulamentar Regional n.º 13/2001/A, de 7 de novembro, alínea a) do artigo 4º.

museu de ilha, que por sua vez se caracteriza pelo facto de incorporar, preferencialmente, os “aspectos representativos das atividades culturais, económicas e sociais da ilha onde se localiza”¹⁰⁷ (Museu de Santa Maria, ilha de Santa Maria; Museu Francisco de Lacerda, ilha de São Jorge; Museu da Graciosa, ilha Graciosa e Museu das Flores, ilha das Flores). Desta forma, e no seu todo, a Rede Regional de Museus dos Açores proporciona e promove um conhecimento da história, das vivências, da identidade e da memória, de cada uma das ilhas dos Açores em particular e do arquipélago em geral.

Espólio de Artur Santos no Museu de Angra do Heroísmo

Integra o acervo do Museu de Angra do Heroísmo (MAH) uma parte relevante da vasta produção documental de Artur Santos, resultante da investigação e das campanhas realizadas em Portugal Continental (Beira Baixa e Beira Alta, Trás-os-Montes e Baixo Alentejo), em Angola (regiões da Lunda e Alto Zambeze), nos Açores (ilhas Terceira, São Miguel e Santa Maria) e na Madeira (ilhas da Madeira e Porto Santo), no período compreendido entre 1936 e 1965. A organização e inventariação do espólio, realizada pelo antropólogo Miguel Rosa Costa, resultou de um projeto levado a cabo por este no MAH, e integrou a publicação em 2007 pela DRaC do livro *Semblantes e Rumores: Artur Santos e as campanhas etnomusicológicas nos Açores (1952-1960)*, onde constam algumas das fotografias da autoria do etnomusicólogo que integram o acervo do museu, assim como um conjunto de textos, quer de carácter biográfico e de percurso profissional, quer sobre o trabalho realizado no âmbito da etnomusicologia em Portugal entre 1936 e 1969, focando a campanha etnográfica da ilha de Santa Maria entre os anos de 1955 e 1958, da autoria de Cristina Brito da Cruz (Cruz 2001). A publicação constituiu um importante contributo para dar a conhecer o trabalho pioneiro levado a cabo por Artur Santos no domínio da recolha da música tradicional portuguesa em geral, e da música tradicional açoriana em particular, assumindo-se como o catálogo do que se encontra no Museu de Angra do Heroísmo, resultando num ótimo recurso para o conhecimento, em primeira instância e de uma forma genérica, da composição do espólio, que inclui correspondência e outra documentação escrita inédita, publicações dos álbuns fotográficos de Angola, artigos de jornal, a coleção completa de gravações sonoras em bobines de fita magnética com rótulos indicando os locais onde foram efetuadas, as coleções completas dos discos etnográficos editados, discos de acetato gravados em Angola, matrizes de prensagem de discos de vinil, assim como gravações de imagem, nomeadamente fotografias, diapositivos, negativos (em película e em chapa de vidro) e filmes. O espólio inclui ainda instrumentos musicais, equipamento elétrico e equipamento de captação, gravação e reprodução de som, bem como outros elementos, que vão desde amostras de materiais utilizados na construção de instrumentos, uma máscara de madeira e colares de Angola, até às rendas, naperões de papel recortado e outras peças de artesanato açoriano.

¹⁰⁷ *Idem*, alínea b).

Cultura Açores: Centro de Conhecimento dos Açores

Através do portal *Web* da DRaC – Cultura Açores¹⁰⁸ – é disponibilizada informação recolhida ou produzida pelo Centro de Conhecimento dos Açores (CCA) no âmbito do Arquivo Digital, Arquivo de Imagem, Atlas Linguístico-etnográfico, Biblioteca Digital, Documentação sobre Teatro Popular, Enciclopédia Açoriana, Inventário Genealógico, Património Cultural, Património Arqueológico, Património Baleeiro, Registo Fonográfico, Registo de Bens Culturais, bem como o Espólio Francisco de Lacerda, um projeto do Museu de Angra do Heroísmo, e o Inventário do Património Imóvel dos Açores, um projeto desenvolvido para a DRaC pelo Instituto Açoriano de Cultura.

No início deste processo que visa a salvaguarda do património sonoro da Região, pelo facto de se tornar indispensável o acompanhamento da rápida e significativa evolução tecnológica no que se refere aos suportes de gravação e como forma de preservar os registos existentes para uma memória futura, surge o Registo Fonográfico dos Açores, cujo primeiro acervo a ser integrado resultou de um protocolo de cooperação estabelecido entre a DRaC e o Rádio Clube de Angra (RCA), uma rádio local da Ilha Terceira, cujos estatutos foram aprovados pelo Governo Civil de Angra do Heroísmo a 3 de abril de 1947. O acervo do RCA abrange diversas áreas, que vão desde os registos musicais, tais como concertos de agrupamentos de música erudita, de bandas filarmónicas, danças de carnaval e de temas do folclore açoriano, ao registo de teatro radiofónico, conferências, palestras e debates. Dos conteúdos áudio deste arquivo disponíveis para consulta *online*, constam os seguintes registos: cântico de romeiros “Ave Maria” (1959); foliões da Vila Nova com “Cântico de Foliões” (1959); interpretação da “Chamarrita” (1959) por José Martins (José *da Lata*) e Maria Conceição (*Garajau*); “Discurso na Cimeira das Lajes” (1971) do presidente Georges Pompidou; palestra “Despedida” (1961), por Vitorino Nemésio. Na época, a discoteca do RCA incluía discos que não estavam à venda em Portugal (ou a que acedia mais cedo do que o mercado nacional), porque os obtinha através do mercado norte-americano na Base Aérea das Lajes.

Todavia, na sua grande maioria, os conteúdos listados que integram o Registo Fonográfico dos Açores, encontram-se ainda só disponíveis para consulta presencial no CCA, como é o caso dos registos sonoros em suporte digital do espólio de Joanne Purcell que resultam do trabalho de recolha de literatura oral realizado em 1969 e 1970 em algumas ilhas do arquipélago, assim como os registos sonoros em suporte digital da coleção José Noronha Bretão sobre as manifestações de teatro popular no Carnaval na ilha Terceira, ou o espólio do Clube Asas do Atlântico, a rádio da ilha de Santa Maria cuja atividade de emissão teve início no final da década de 40 do séc. XX, e por último, vários registos sonoros em suporte digital das recolhas realizadas por Artur Santos, maioritariamente das campanhas que decorreram nos Açores.

Para além do trabalho realizado no âmbito de ação direta da DRaC, importa salientar a política desenvolvida por esta direção regional ao nível da colaboração, patrocínio ou financiamento, em projetos que vão sendo desenvolvidos por diversas entidades e organismos, privados

108 www.culturacores.azores.gov.pt

e públicos, na Região, que por sua vez contribuem para o enriquecimento e salvaguarda do património cultural regional. No âmbito do património sonoro, importa referir a edição de dois projetos que se enquadram nessa política de salvaguarda: a edição do CD *José da Lata: o Pastor do Verbo* (2004), constituído por gravações de 1962 que integram o arquivo fonográfico do Rádio Clube de Angra, assim como por vários dos registos realizados por Artur Santos aquando da campanha da ilha Terceira em 1952, e que resulta de um projeto idealizado pela Junta de Freguesia da Terra-Chã, na ilha Terceira, com o intuito de perpetuar a figura e a voz do “cantador” popular José da Lata, assim como o projeto de edição do conjunto de dois CDs com o título *Tradições Oraís: Corvo, São Jorge e Terceira* (2003), pelo Instituto Açoriano de Cultura, na sequência das, então recentes, recolhas efetuadas por Paulo Henrique Silva em três ilhas do arquipélago. Considerando todo o trabalho que vem sendo desenvolvido no domínio da preservação e salvaguarda do património sonoro, importa ainda referir a reedição em 2001 em 4 CDs, numa iniciativa da exclusiva responsabilidade do Instituto Cultural de Ponta Delgada (ICPD), da antologia sonora das campanhas de Artur Santos na ilha de São Miguel intitulada *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores: Ilha de São Miguel*, cuja 1ª edição em 1965 em suporte analógico fora já uma iniciativa do ICPD, assim como no ano seguinte, 2002, a edição de nova antologia sonora em 2 CDs, relativa às recolhas realizadas na ilha de Santa Maria.

Um trabalho nunca acabado - pela sua própria natureza e pela dinâmica, hoje vertiginosa, da evolução tecnológica -, o do registo sonoro de manifestações de índole cultural, é também ainda um trabalho imenso apenas começado, ao nível mundial, do país e, naturalmente, dos Açores.

Legislação:

Decreto Regulamentar Regional n.º 13/2001/A, de 7 de novembro

Decreto Regulamentar Regional n.º 3/2006/A, de 10 de janeiro

Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho

Portaria n.º 196/2010, de 9 de abril

Decreto Legislativo Regional n.º 21/2011/A, de 4 de julho

Portaria n.º 80/2012, de 13 de julho

Bibliografia

AA.VV. 2007. *Semblantes e Rumores. Artur Santos e as campanhas etnomusicológicas nos Açores (1952-1960)*, Angra do Heroísmo: Presidência do Governo Regional dos Açores/Direção Regional da Cultura.

AA.VV. 2005. *Roteiro dos Museus dos Açores*, Ponta Delgada: Presidência do Governo Regional dos Açores/Direção Regional da Cultura.

Cabral, Clara Bertrand. 2011. *Património Cultural Imaterial. Convenção da Unesco e seus contextos*, Lisboa, Edições 70.

Cruz, Cristina Brito da. 2001. *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Etnomusicologia, sob a orientação da Professora Doutora Salwa Castelo Branco, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [não publicado].

Sites acedidos

<http://www.asasdoatlantico.pt/?sec=1&op=2>

<http://www.culturacores.azores.gov.pt/>

<http://www.iac-azores.org/>

<http://www.icpd.pt/>

<http://www.rcangra.com/quem/index.php>

Carla Raposeira

[Fundação INATEL]

Licenciada em Ciências Musicais. Colaborou de 1997 a 2009 com o Instituto de Etnomusicologia (INET). Em 1998 desempenhou funções de técnica para a área da música na Câmara Municipal de Oeiras. Em 1999 entra como técnica para o Sector de Etnografia do Departamento Cultural do então INATEL IP, tendo em 2003 assumido funções de Chefe de Divisão e já em 2009 de Diretora-adjunta da já Direção Cultural da Fundação INATEL.

Fundação INATEL: cuidar do passado para projetar o futuro 76 anos depois

Carla Raposeira

Mais do que falar sobre o arquivo sonoro da Fundação INATEL, instituição que completou 77 anos no passado dia 13 de junho de 2012, importa atestar o interesse do arquivo desta Instituição e dar a conhecer o seu atual estado e o empenhamento que esta Instituição tem vindo a colocar na sua organização, desde 2009, para futuramente poder disponibilizá-lo à consulta pública.

No entanto, quando se fala de um arquivo de uma instituição, não podemos deixar de falar da História dessa mesma instituição. O que é a Fundação INATEL? A Fundação INATEL foi instituída em 1935, como Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), tendo surgido inicialmente como um organismo corporativo do Estado e, nessa medida, como uma instituição pública. Com a instauração do regime democrático, em 1974, este organismo deu lugar a um Instituto Público que, no essencial, manteve a política de apoio e de valorização da cultura popular e tradicional que vinha sendo desenvolvida durante o regime político anterior corporativista. Só em 2008, com a transformação do Instituto Público em Fundação de direito privado e utilidade pública, a INATEL se tornou numa Organização Não-Governamental com a missão, entre outras, de “apoio e promoção da cultura tradicional (ranchos folclóricos, bandas filarmónicas, orfeões e grupos corais e de teatro amador)”.

Em 2009, a Fundação INATEL adotou o seu plano estratégico para a área cultural onde assumiu claramente o seu papel de instituição de referência na cultura tradicional em Portugal, que procura, num quadro internacional, a excelência na formação e capacitação das

instituições (associações e organismos seus associados) e dos cidadãos nas suas práticas culturais de carácter amador:

- na recolha, preservação e divulgação do património cultural imaterial português;
- no desenvolvimento da investigação e conhecimento sobre o associativismo e sobre os movimentos culturais amadores;
- na criação e difusão da cultura tradicional e popular, designadamente na etnografia e folclore, teatro amador, e música;
- no compromisso com o desenvolvimento pessoal e cultural dos trabalhadores.

O Centro de Documentação e Arquivo Histórico do INATEL foi criado em 1997, como área dependente da Direção do anterior instituto público, mas funcionou inicialmente como mero depósito. Em fevereiro de 2009, deu-se a integração do Centro de Documentação/Arquivo Histórico na Direção Cultural e iniciou-se o transporte da quase totalidade da documentação das diferentes direções orgânicas da Fundação e do material diverso existentes na Sede, em Lisboa, e no armazém da Póvoa de Santo Adrião, para depósito nas instalações da INATEL Évora, Palácio do Barrocal. Este Pólo Cultural da INATEL sofreu obras de requalificação para acolhimento deste acervo no valor de 491.000,00€, com participação do QREN, tendo-se depois efetuado igualmente um investimento de 80.000,00€ em equipamentos. Falamos, pois, de um custo total na ordem dos 600.000,00€.

Em 2010, foi solicitado ao Ministério da Cultura o Registo Patrimonial para a classificação do arquivo histórico FNAT/INATEL como “bem de interesse público”. Deu-se também início, no Pólo Cultural INATEL Évora, ao processo de separação dos diferentes materiais acumulados e de seleção de documentação. Foi constituída, para isso, uma equipa de seis jovens orientados pelo investigador/historiador João Lopes Filho, que durante cerca de um ano (agosto 2010-junho 2011) trabalhou com o objetivo de diminuir o volume de papel sem valor documental.

Em junho de 2011, foi assinado o protocolo com a Direção-Geral de Arquivos – Torre do Tombo que permitirá iniciar o processo de recuperação, tratamento e organização dos acervos documentais, a decorrer até 2013, ano que marcará a disponibilização do Arquivo Histórico da FNAT/INATEL e integração deste na Rede Portuguesa de Arquivos (RPA). Também em 2011, iniciou-se o levantamento dos fundos dos diversos núcleos de biblioteca da Fundação INATEL.

O original acervo da Biblioteca da Sede, que se estima superior a 10,000 volumes e que foi transferido para o Pólo Cultural INATEL Évora em 2008, incluindo as espécies pertencentes à extinta Biblioteca do Gabinete de Etnografia, encontra-se parcialmente inventariado e sumariamente catalogado no sistema informático DOCBASE, num total de cerca de 3894 registos. Com vista à divulgação futura do catálogo dos fundos de biblioteca da Fundação INATEL na Intranet e Internet, tornava-se necessário finalizar o processo de inventariação das espécies disseminadas pelo país. Assim, teve início no mês de novembro de 2011 um levantamento nacional dos fundos dos diversos núcleos de biblioteca da Fundação. O levantamento incidiu, numa primeira fase, nas 18 Unidades Hoteleiras; posteriormente, irá também estender-se às 23 Agências, ao Teatro da Trindade, ao Polo Cultural da Mouraria, aos Complexos Desportivos e aos Serviços Centrais.

No que respeita à documentação sonora ou com interesse sonoro, existem dois tipos de arquivo, diretamente ligados à Fundação INATEL:

1. Material de arquivo da Fundação INATEL que se encontra à guarda de outras instituições, ao abrigo de diversos protocolos realizados:

- Arquivo Nacional das Imagens em Movimento;
- Cinemateca Portuguesa;
- Rádio Clube Português;
- Arquivo da Emissora Nacional;
- Arquivo da RTP;
- Arquivos Distritais vários;
- Biblioteca Nacional.

2. Material de arquivo da Fundação INATEL que se encontra nas suas próprias instalações, disperso entre dezoito unidades hoteleiras, vinte e três agências, o Teatro da Trindade e dois Pólos Culturais.

Este arquivo contém essencialmente cerca de 5500 Cd's, mais de 1000 cassetes audio, cerca de 300 singles, sensivelmente 800 LP's e aproximadamente 100 vídeos e 200 DVD's. Este acervo resulta de setenta e sete anos de ofertas e de apoios a edições bibliográficas, discográficas e fílmicas que a Fundação INATEL concedeu aos seus parceiros, editoras e Associações da Rede Fundação INATEL, Centros de Cultura e Desporto (CCD).

Todo este manancial está neste momento só parcialmente identificado, mas não se encontra ainda tratado. Do que se encontra na Sede da Fundação INATEL e tendo em conta a minha experiência de treze anos nesta instituição, estes suportes são quase na sua totalidade posteriores a 1975 e cerca de 70% é emanado de grupos folclóricos e etnográficos portugueses ou grupos de música tradicional e popular portuguesa. No Plano Estratégico da Direção Cultural para o quadriénio de 2012-2015, que nos encontramos a elaborar, um dos pontos será o tratamento deste acervo e a sua disponibilização.

Não gostaria de terminar sem referir também um outro suporte, as partituras, que embora não fazendo parte do arquivo sonoro podem ser consideradas como um seu complemento. Em espólio temos mais de 1200 partituras, das quais cerca de 400 pertenceram à Companhia Portuguesa de Ópera, fundada em 1964 por Serra Formigal no Teatro da Trindade. As restantes 800 partituras são aquisições realizadas entre 1992 e 2000, sendo que mais de metade são peças para banda filarmónica ou orquestra de sopros (num total de 420) e as restantes para coro (70 partituras), orquestra (80) e ensembles diversos (230).

É este o nosso universo. Sabemos que só agora começámos a dar os primeiros passos e que existe ainda um longo caminho a percorrer, certamente o mais longo e árduo, mas estamos também conscientes que só cuidando do passado, poderemos com objetividade e clareza projetar com sucesso o futuro.

António Manuel Nunes

[Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Universidade de Coimbra]

Professor de História, natural da Ilha do Pico (1965), licenciado e mestre em História. Docente do quadro do MEC, investigador-colaborador do CEIS20, autor de diversos trabalhos sobre história da Canção de Coimbra e património judiciário lusófono: *No rasto de Edmundo de Bettencourt* (1999), *A espada e a balança* (2000), *Sob o olhar de Témis* (2000), *Flávio Rodrigues da Silva/Fragmentos para uma guitarra* (co-autoria, 2002), *Da(s) memórias da Canção de Coimbra* (2002); *Templos da justiça e arte judiciária* (2003), *Justiça e arte* (2003), *A Canção de Coimbra no século XIX. 1840-1900* (2002, editado no blogue *Guitarra de Coimbra*), *Identidade(s) e moda/Percursos contemporâneos da capa e batina e insígnias dos conimbricenses* (2014). Desenvolveu trabalhos para a TradiSom e para a EMI no âmbito da contextualização e reedição de documentos fonográficos relacionados com práticas musicais de expressão conimbricense. Coordenador de políticas editoriais e autor/co-autor de artigos e ensaios publicados no blogue *Guitarra de Coimbra* (2005 e ss.).

Canção de Coimbra, coleccionadores de fontes sonoras, universidade(s) e investigadores

António Manuel Nunes

Desde 1988, na qualidade de investigador, tenho mantido contacto frequente com acervos documentais não convencionais correlacionados com a música tradicional de Coimbra.

Na posição de observador e estudioso, frequentei assiduamente as escolas da Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra e da Tuna Académica de Coimbra. Não existiam nessas escolas fonotecas convencionais de suporte ao ensino-aprendizagem. Os formadores facultavam aos formandos cassetes áudio que, por seu turno, já eram cópias de outras cassetes onde se podiam ouvir gravações parcelares de protagonistas da Canção de Coimbra¹⁰⁹ da década de 1920, como Artur Paredes, Armando Goes, Edmundo Bettencourt, Lucas Junot, António Menano e José Paradela de Oliveira. Observava-se assim a produção informal de um acervo sonoro, suporte imprescindível ao processo de ensino-aprendizagem e performance da Canção de Coimbra, que não era disponibilizado ao público. Esta especificidade configura os colecionadores e as suas coleções como elementos incontornáveis para a conservação da identidade e estudo diacrónico da Canção de Coimbra.

¹⁰⁹ Género artístico expressivo surgido em Coimbra, no século XIX, ancorado em performances poéticas, vocais, instrumentísticas e de animação urbana associadas ao rito da serenata festiva e de cortejamento.

Reconhecer a importância da atividade dos colecionadores e o valor configurado pelos acervos que reúnem e custodiam, significa que a universidade contemporânea tem cada vez menos complexos em admitir que há conhecimento fora dos seus muros e que a permuta entre a academia e a sociedade acrescenta valor e permite construir o conhecimento académico em moldes abertos e participados.

Partindo da minha experiência, começaria por tentar responder às seguintes questões:

1 - como se organizam os colecionadores privados e os detentores de acervos com quem contactei com mais frequência?

2 - como articular o saber e o *modus faciendi* dos investigadores universitários com as percepções, gostos e forma de organização dos colecionadores, no sentido de tirar o máximo proveito das relações de “boa vizinhança”?

I- Exemplos de práticas organizativas em quatro coleções

Primeiro exemplo:

Em 1988, tomei contacto com o acervo da família Louro, em Coimbra, por intermédio do seu detentor, Eduardo Mamede. Este era constituído por uma multiplicidade de discos de 78 rpm gravados entre ca. 1910-1930, abrangendo reportório lírico, registos de Reynaldo Varella anteriores a 1913 e fonogramas gravados por amadores ligados à Canção de Coimbra, como o barbeiro Flávio Rodrigues e o Dr. António Menano. Os discos estavam guardados nas pochetas de papel originais, nas imediações de um móvel de madeira da década de 1940 onde estava instalado o gira-discos eléctrico.

Não existia inventário fonográfico, embora a família soubesse indicar com rigor os títulos dos fonogramas existentes. Este acervo era completado por livros correlacionados com a cultura popular e académica de Coimbra e por diversas partituras avulsas comercializadas entre finais do século XIX e inícios do século XX. Os membros desta família cultivavam importantes relatos orais correlacionados com a temática e eram detentores de conhecimentos musicais.

A audição foi na altura acompanhada por um exercício de reprodução, que consistiu em gravar uma cassette virgem colocada num gravador portátil enquanto os discos giravam na aparelhagem. Reconheço hoje que se tratou de um exercício minimalista, de aprendiz, que não foi acompanhado pela coleta dos metadados declarados nas etiquetas das matrizes fonográficas.

Segundo exemplo:

Em 1989, tomei contacto com o acervo do bibliotecário aposentado da Biblioteca Municipal de Coimbra, Sr. Armando Carneiro da Silva. Este era um reputado especialista em assuntos de cultura local e publicara, em 1955, uma obra de referência sobre as festas de despedida dos cursos da Universidade de Coimbra (*As récitas do V ano*), obra essa que contém abundantes e rigorosos dados sobre as composições musicais cantadas por cada um dos cursos desde a década de 1870.

Carneiro da Silva acumulara ao longo dos anos discos de 78 rpm, nomeadamente registos do Dr. António Menano. Possuía em casa uma vasta coleção de partituras de baladas de despedida de cursos académicos, que se encontravam hermeticamente encapsuladas em pochetes de plástico. Além disso, produziu um importante ficheiro de registo cronológico de acontecimentos anuais e reuniu ao longo dos anos expressiva quantidade de partituras produzidas pelos ranchos dos bairros, no âmbito das festividades da Rainha Santa Isabel e do S. João Batista (mais informação em Correia 2007).

Não existia inventário do acervo, que se encontrava disposto em prateleiras e mesas no gabinete do domicílio do detentor. Fui autorizado a reproduzir as partituras.

Terceiro exemplo:

Entre 1989-1992, frequentei com alguma regularidade a casa do Dr. Afonso de Sousa, advogado radicado em Leiria que gravara na década de 1920 para a *His Master's Voice*, para a *Columbia* e para a *Polydor*, com nomes como Artur Paredes, Edmundo Bettencourt, Armando Goes, Albano de Noronha e Artur de Almeida d'Eça.

O Dr. Afonso de Sousa era detentor de um acervo eclético, que me colocou no imediato problema de acesso à informação. Logo no primeiro contato telefónico fui alertado para a existência de dois importantes equipamentos avariados, um leitor de discos de 78 rpm e um gravador de bobines de fita adquirido na década de 1950, que continha registos de ensaios com Artur Paredes em época de férias.

Na primeira deslocação a Leiria levei um leitor portátil de discos de 78 rpm emprestado, um gravador e cassetes virgens. O acervo encontrava-se acondicionado no escritório da habitação do Dr. Afonso de Sousa e em compartimentos contíguos. Era composto por livros de memórias de antigos estudantes, estudos do próprio Afonso de Sousa sobre a Canção de Coimbra, monografias, fotografias, discografia de 78 rpm, 33 rpm e 45 rpm, bobines de fita e pelo menos duas guitarras de Coimbra. Pude ouvir todos os discos que foram copiados para cassetes e registei os títulos dos fonogramas e os nomes dos instrumentistas num caderno de apontamentos. A discografia de 78 rpm incluía Artur Paredes, Armando Goes, Artur Almeida d'Eça, Afonso de Sousa e chapas de provas de uma só face

que não tinham chegado a ser comercializadas. Foi a primeira vez que vi provas de discos de 78 rpm e registei informação sobre cachés pagos pelas editoras a artistas amadores.

Não existia inventário do acervo, que se encontrava acondicionado em condições estáveis em prateleiras, gavetas e estojos (instrumentos musicais).

Quarto exemplo:

Em 1999, na sequência da publicação de um ensaio sobre o cantor e poeta Edmundo Bettencourt (Nunes 1999),¹¹⁰ fui contactado pelo colecionador Coronel José António Anjos de Carvalho, radicado em Lisboa.

Iniciámos de imediato o estreitamento de relações através de uma intensa troca de documentos e bases de dados, tendo constatado que tínhamos vindo a seguir metodologias coincidentes relativamente à organização das fontes de suporte ao estudo da Canção de Coimbra. José Anjos de Carvalho revelou ser um colecionador incomum. Reformado, dispondo de tempo e gosto pelo *hobby*, partiu de um núcleo familiar inicial de discos de 78 rpm, tendo enriquecido a coleção ao longo da década de 1990 por compra em antiquários, alfarrabistas, feiras de velharias e permuta com outros colecionadores.

O acervo incluía discografia, cassetes, CD, partituras, cancioneiros e instrumentos musicais que utilizara na década de 1940 enquanto aluno do Liceu de Évora. O detentor guardava o acervo no escritório da sua casa de habitação, em Lisboa, organizado por autores, intérpretes e títulos, em armários, gavetas e mesas. Paralelamente à sua atividade de colecionador, José Anjos de Carvalho desenvolveu importantes atividades complementares:

a) pesquisa sistemática de dados biográficos, escrutínio de datas, de acontecimentos e de registos fonográficos comerciais, mapeamento e cruzamento de informação registada em cancioneiros e em catálogos fonográficos;

b) recolha de testemunhos de compositores e intérpretes da Canção de Coimbra;

c) estruturação de um plano de abordagem do reportório conimbricense por grandes tipologias, a saber, canções musicais estróficas, canções com duas ou mais partes musicais, canções com coro ou refrão, sonetos e *lieder*, composições de récitas de despedida;

d) elaboração minuciosa de inventários informáticos, sistematizados alfabeticamente, por títulos e por autores, com descrição detalhada das séries fonográficas protagonizadas pelos intérpretes e produção crítica de metadados como título, *incipit*, autorias, arranjos, textos cantados, instrumentistas, abordagens fonográficas dispostas cronologicamente e indicação de erros detetados ao nível das autorias declaradas e nos textos cantados;

¹¹⁰ Neste ensaio problematiza-se a emergência do conceito estético e espistémico Canção de Coimbra e o papel pioneiro de Edmundo Bettencourt/Artur Paredes como ilustradores sonoros do movimento modernista conhecido por Presença.

e) apoio a investigadores universitários e a editoras como a EMI, publicação de trabalhos e participação em eventos correlacionados (seminários, jornadas, fóruns).

Dotado de elevado sentido de organização, José Anjos de Carvalho aplicou aos bens integrados na sua coleção o método testado pela escola historiográfica metódica que se aprendia nos liceus, nas escolas militares e nas universidades através do manual *Introduction aux études historiques* (1898). As bases de dados produzidas permitem uma eficiente e rápida recuperação de informação e o cruzamento de dados por autores de músicas e de textos, títulos, séries fonográficas comercializadas por determinadas editoras e reabordagens de composições por diferentes artistas e formações.

Face ao silêncio das editoras e dos centros de investigação, a partir de março de 2005 começámos a publicar no blogue *Guitarra de Coimbra* os projetos de investigação mais consolidados.¹¹¹ Foram editados inventários por autores ou intérpretes e dezenas de fichas de recolha e descrição de composições obtidas através de fonogramas, transmissão oral e partituras.

II- Características predominantes nos acervos dos colecionadores privados

Partindo dos exemplos vivenciados e apresentados na primeira parte desta comunicação, podemos sintetizar as seguintes linhas de força que nos permitem compreender o mundo dos colecionadores:

Salvo raras exceções, a maioria dos colecionadores não conhece e não adota os procedimentos convencionais de uniformização, normalização, higienização e descrição generalizados entre os técnicos de museus, bibliotecas, arquivos e fonotecas públicas;

As coleções raramente se circunscrevem apenas a fontes sonoras, integrando objetos materiais de elevado interesse para o investigador como documentos sonoros (discos, cassetes, bobines, CD, clones de originais existentes ou desaparecidos, registos de ensaios e convívios, gravação de testemunhos), documentos iconográficos (postais, gravuras, cartazes, publicidade, programas de espetáculos, fotografias, capas ilustradas de partituras, caricaturas, medalhas, telas a óleo, capas ilustradas de discos vinil), solfas de música impressa e manuscrita, cancioneiros, livros de poesia, cadernos de letras cantadas com e sem anotação dos tons do acompanhamento,

¹¹¹ Recensão em Nunes, António Manuel - *Saberes e representações em textos sobre o chamado "fado de Coimbra". Um trinténio de produção de narrativas (1978-2010)*. Comunicação apresentada em Coimbra a 28/04/2012 no colóquio "Refletir e fruir a Canção de Coimbra nos inícios do século XXI. Perceções e consumos", organizado pela Secção de Fado da AAC. Edição em linha no blogue *Guitarra de Coimbra IV*, http://guitarrasdecoimbra2.blogspot.pt/2012_05_27_archive.html.

instrumentos musicais, equipamentos de leitura e reprodução de sons, monografias ou biografias correlacionadas com a temática, correspondência trocada com cultores do género ou seus familiares, dossiês de recortes de imprensa e listagens das fontes sonoras em folhas manuscritas, ficheiros word ou excel;

A documentação está disposta de acordo com o sentido empírico de organização do colecionador, que na maior parte das situações observadas reserva para esse fim um escritório, uma cave, uma garagem, um sótão, cujo acesso é limitado mesmo quando se trata de familiares, empregada de limpeza ou amigos;

Os objetos integrados na coleção são arrumados em caixotes, gavetas de móveis, prateleiras, tampos de mesas e secretárias, estojos cartonados originais (quando existem);

A quantidade e o nível de especialização dos bens colecionados dependem do gosto pessoal do detentor, da sua capacidade económica e da sua idade. Verifica-se que os colecionadores mais velhos se tornam fortemente seletivos nas aquisições, invocando o argumento da saturação do espaço disponível para custódia e a exorbitância dos preços praticados pelos antiquários;

Existe uma certa consciência de valores associados à missão do arquivo público como a recolha e a preservação, pese embora menos consistente no que respeita à produção de conhecimento útil e respetiva comunicação. Como refere Michel Platini Silva (2010), os colecionadores são frequentemente “ajuntadores” e não “pesquisadores”. Esta atitude marca a diferença entre os interesses do colecionador privado e a missão do arquivo público que tem como objetivos a preservação, o estudo, a comunicação aos utilizadores e a discussão intelectual;

Via de regra, o colecionador mostra-se orgulhoso e possessivo face aos bens acumulados, devendo o investigador saber conquistar a sua confiança, manifestar respeito pela forma como se organiza e nunca perder credibilidade ao longo de todo o processo (acesso, empréstimo, reprodução, oferta de exemplares de trabalhos publicados, convites para participação em eventos correlacionados, transparência nas conversações, compreensão no ouvir das pequenas estórias). O colecionador gosta de ser o centro das atenções, não tem nada a perder e quem precisa dele é o investigador;

O acesso às coleções é frequentemente dificultado após a morte do colecionador. Ter mantido a melhor das relações com um colecionador entretanto falecido não garante nada ao investigador. Os seus herdeiros podem negar o acesso aos documentos, dispersar a coleção por co-herdeiros domiciliados em locais distantes ou vende-la a antiquários, alfarrabistas e lojas de velharias. Há ainda os herdeiros que mantendo a coleção, mudam para domicílio incerto ou que devido a atritos familiares se recusam a prestar qualquer informação sobre o colecionador falecido.

III - O colecionador, o investigador, a universidade

Seguidamente indicam-se alguns procedimentos e recomendações, com base na minha experiência pessoal e em boas práticas, que podem beneficiar mutuamente os interesses dos investigadores e as paixões dos colecionadores:

1.º: não existindo em Portugal um arquivo sonoro público de cariz central, regional ou local,¹¹² nem sendo respeitado o regime do depósito legal, a universidade pode começar por definir como objetivo estratégico algo de parecido com o “Programa nacional de resgate y salvaguarda de archivos sonoros”, dinamizado pela Fonoteca Nacional do México,¹¹³ cuja missão consiste em “identificar y salvaguardar documentos sonoros, que por su valor social, cultural o histórico, constituyan parte del patrimonio sonoro nacional y que hayan sido grabados en México desde finales del siglo XIX a la actualidad en cualquier soporte” (López 2011, 119).

2.º: sinalizado o colecionador, há que conquistar a sua confiança e conseguir penetrar no seu santuário. Importa falar de forma aberta, dizendo quem se é e ao que se vai.

3.º: obtida permissão de acesso, é necessário recolher dados para a caracterização do acervo e garantir a manutenção dos contactos através de uma relação marcada pela boa-fé e pela cordialidade. O diálogo deve ser conduzido sem imposição de visões académicas ou de formulação de juízos depreciativos sobre o gosto pessoal do colecionador e forma como organiza a sua coleção.

4.º: a entidade interessada deve elaborar antecipadamente um manual de procedimentos ilustrado, para apoio aos colecionadores, que defina em linguagem simples e formativa os seguintes campos:

a) natureza do projeto, contendo a designação, a missão, a visão, os valores, os objetivos e a identificação dos coordenadores responsáveis;

b) procedimentos de acondicionamento (espaço custodial, mobiliário, unidades de instalação, minimização de riscos de degradação);

c) procedimentos mínimos de higienização (limpeza, manipulação, controlo ambiental, substituição de unidades de instalação);

¹¹² Mais dados em Nunes 2011. Republicado, numa versão mais extensa, no blogue *Guitarra de Coimbra IV*, edição de 13/06/2012, disponível em <http://guitarrasdecoimbra2.blogspot.pt/2012/06/arquivosonoros-realidade-PROTO.html>.

¹¹³ Criada em 2004, edifício sede inaugurado em 2008. Sobre o modelo adotado siga-se Reséndiz 2011.

d) procedimentos de reprodução (equipamentos não agressivos, práticas de migração de conteúdos);

e) produção e recuperação de informação (identificação das unidades de instalação, criação e gestão de bases de dados, elaboração e atualização de inventários; descrição fonográfica);¹¹⁴

f) o manual de procedimentos deve estar acessível online para uso imediato e ser alvo de revisão participada periódica.

5.º: a colaboração deve visar a produção de informação sobre os bens existentes na coleção e sua reprodução total ou parcial através da celebração de protocolo escrito, cujo clausulado e anexos resultem de negociação.

6.º: o protocolo deve especificar com rigor a identificação das partes, os direitos e os deveres da entidade interessada e do colecionador, bem como o período de tempo por que é válido o acordo e acautelar todas as situações relacionadas com a utilização da informação em trabalhos académicos, exposições, programas audiovisuais convencionais e eletrónicos, reprodução de matrizes sonoras e garantias dadas ao colecionador e seus herdeiros quanto à publicação de resultados da investigação como catálogos, livros, atas, remasterizações, programas televisivos e outros.

7.º: o protocolo deve ainda definir o regime jurídico que regulará o acordo entre as partes, nomeadamente empréstimo temporário, depósito, doação.

8.º: o estudo da coleção deve ser reforçado pela realização de eventos valorativos, servindo de exemplo:

em caso de depósito ou doação, dinamização de cerimónia adequada;

em caso de acompanhamento e apoio ao colecionador, realização de ações de sensibilização que podem reunir vários colecionadores;

estando sinalizados vários colecionadores-colaboradores, criação de um grupo de amigos dos arquivos sonoros;

¹¹⁴ Proposta de procedimentos com vista à consolidação de um referencial integrado em Nunes e Carvalho 2012.

em caso de realização de jornadas, seminários, colóquios e exposições, convidar os colecionadores;

caso não haja restrições à comunicabilidade, difundir a documentação no sítio web da universidade.

9.º: o protocolo deve nomear um responsável e um prazo para a elaboração e apresentação de um relatório de avaliação dos bens mapeados em cada coleção, o qual deve contemplar:¹¹⁵

- 1) Objetivos;
- 2) Metodologia adotada;
- 3) Contexto da formação e consolidação da coleção;
- 4) Caracterização do sistema de organização do colecionador;
- 5) História custodial do acervo;
- 6) Proposta de Quadro de Classificação, que deve considerar pelo menos os campos Registos Sonoros, Registos Audiovisuais, Iconografia, Fontes Bibliográficas, Instrumentos Musicais e Equipamentos;
- 7) Plano de intervenção sobre a documentação mapeada;
- 8) Anexos, que podem conter registo fílmico, registo fotográfico, amostragens áudio e folhas de registo de dados peça a peça.

10.º: a entidade académica deve acautelar desde o início um programa de boas práticas, que garanta a gestão dos conteúdos digitalizados e a sua migração para novos suportes e formatos;

11.º: no caso de arquivos sonoros com forte enraizamento cultural e emocional em determinadas comunidades locais e regionais, a entidade académica deve garantir a dinamização de projetos comunitários expressivos.

¹¹⁵ Segue-se, com as devidas adaptações, Lourenço 2010.

A criação de um arquivo sonoro a partir do contacto com fontes orais, doadores e colecionadores requer da parte das equipas académicas especial sensibilidade. Trata-se de construir o arquivo e/ou museu participado. O desafio é muito mais complexo do que trabalhar sobre acervos resultantes de compra, depósito legal ou incorporação forçada pelo Estado.

Para concluir, no processo de construção do arquivo sonoro seria importante problematizar algumas crenças que podem trazer limitações à preservação e comunicação do património sonoro:

Síndrome do “disquismo”, crença segundo a qual a plurissignificação de um autor ou intérprete se reduziria à sua obra fonográfica;

Síndrome do “preservacionismo integral”, crença custodialista e conservacionista segundo a qual tudo o que interessa ao gosto do colecionador também interessaria ao investigador;

Síndrome do “santuarismo”, crença segundo a qual a biblioteca, o museu e o arquivo são olhados como templos sagrados, fechados e inacessíveis onde seriam guardadas relíquias e preciosidades;

Síndrome do “fetichismo”, crença que sacraliza o objeto e lhe atribui afetos e valor subjetivo, esquecendo frequentemente o contexto social que rodeou a sua produção, a posição da indústria cultural, o papel da publicidade e o relativismo do gosto.

Creio que para além das diferentes visões sobre a problemática das fontes sonoras enquanto documentos de arquivo e testemunho de suporte à produção de conhecimento, todos pugnamos pela criação do arquivo sonoro público. Infelizmente, o Decreto-Lei n.º 103/2012, de 16 de maio, que publica a orgânica da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, nada acrescenta em matéria de objetivos estratégicos para a institucionalização de um arquivo sonoro público.

Referências

Correia, Avelino Rodrigues. 2007. *Fogueiras do São João, o que elas vieram dar. Um estudo etnomusicológico das Fogueiras em Coimbra*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.

Lourenço, Alexandra. 2010. *Orientações para a elaboração e aplicação de instrumentos de avaliação documental. Portarias de gestão de documentos e relatórios de avaliação*. Lisboa: Direção-Geral de Arquivos. Disponível em <http://arquivos.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/16/2013/10/Orientacoes-avaliacao-V1.0a1.pdf> [acedido em 20/06/2012].

Nunes, António Manuel. 1999 *No rasto de Edmundo de Bettencourt. Uma voz para a modernidade*. Funchal: Direção-Regional da Cultura.

Nunes, António Manuel. 2011. “Arquivos sonoros, realidade proto-emergente em Portugal?”, in *Estudos do século XX* 11: 53-68. Coimbra: CEIS20.

Nunes, António Manuel, e Carvalho, José Anjos de. 2012. “Inventariação e descrição de documentos sonoros. Reportório fonográfico da Canção de Coimbra em Lomelino Silva (1892-1967)”, *Guitarra de Coimbra IV*, edição de 04/09/2012, disponível em http://guitarrasdecoimbra2.blogspot.pt/2012_09_02_archive.html.

Reséndiz, Perla Olivia Rodríguez. 2011. *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México*. Madrid: Universidad Complutense/Facultad de Ciencias de la Comunicación, [tesis doctoral], disponível em <http://eprints.ucm.es/13738/1/T33255.pdf> [acedido em 20/06/2012].

Silva, Michel Platini Fernandes da. 2010. *Coleção, colecionador, museu. Entre o visível e o invisível. Um estudo acerca da Casa da Cultura Christiano Câmara em Fortaleza, Ceará*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/Dissertacao_Michel_Platini_Fernandes.pdf [acedido em 20/06/2012].



Índice Remissivo

A

Adorno, Theodor W. 17-22, 26, 28
Afonso, José 90-91, 106, 108, 111
Alegrim, Silvestre 60, 63-65
Allen, Alfredo 58, 59-66
Anderson, Benedict 80
Arquivos de música 121-122, 124-135
Arquivos sonoros 8, 12, 25, 45, 121, 124, 139-143, 148-149, 151-153, 159-164
Arquivo de Música Escrita da RDP 80
Arquivo Sonoro da RDP 80, 139

B

Banda da Armada 45, 52-53
Banda da Guarda Municipal do Porto 50, 52-53
Barber, Benjamin 22
Barros, Leitão de 10, 55-59, 62, 65, 68-70
Bastos, António Sousa 52, 97, 98
Bateson, Gregory 21
Bauman, Zygmunt 22
Becker, Howard S. 18, 95, 113-114
Beka (editora fonográfica) 37, 39, 41, 51
Benjamin, Walter 9, 16-23, 26-29
Bonito, Rebelo 124-125, 132-133
Bourdieu, Pierre 23, 106, 111

C

Campos, Gualdino de 51
Carvalho, Valentim de (editora fonográfica) 61, 65, 86, 90-91, 100
Castells, Manuel 24
Castro, Eugénia Melo e 112
Coliseu dos recreios 99, 109
Columbia (editora fonográfica) 47, 58, 61, 157
Comissão de Etnografia e História do Douro Litoral 121, 123-126, 130-133
Compagnie Française du Gramophone (editora fonográfica) 38-39, 47, 53
Costa, Beatriz 62

D

Dantas, Júlio 56-57
Darby, Sinkler 10, 36, 47-52, 129
Dias, Jorge 124-125, 131
Digitópia 24-25
DiMaggio, Paul 109
Drügh, Heinz 23

E

EMI (editora fonográfica) 46, 61, 159
EMI Group Archive Trust (Hayes) 45-46, 48-49, 51, 53
Emissora Nacional (EN) 10, 12, 73-80, 83-85, 87, 89, 91-92, 108, 132, 139-142, 153

F

Fado 51, 56-57, 60, 64-67, 70, 85-86, 91, 97, 99-101, 112, 155, 159
Ferro, António 10, 73-80
Festa do Avante! 107-108
Festival RTP da Canção 107
Freitas, Frederico de 3, 5, 10, 55-68, 70-71
Fundação do Longo Agora 143
Fundação INATEL 12, 151-153
Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) 12, 74, 108, 133, 151-152

G

Gaisberg, Fred 35-36, 46-49, 52
Godinho, Sérgio 91, 108, 111, 112
Gower, Edward 62-63
Gronow, Pekka 37
Guimarães, Bertino Daciano 12, 122-125, 127-128, 132-133
Gutiérrez, António Garcia 136

H

Habermas, Jürgen 26
Haug, Wolfgang Fritz 22
His Master's Voice (editora fonográfica) 10, 55, 58, 63, 67, 157
Homokord (editora fonográfica) 37, 39, 41
Honneth, Alex 23
Horkheimer, Max 17-18
Hullot-Kentor, Robert 28

I

Illiouz, Eva 24

J

Jones, Michael 6

L

Lambert, Lucien 122-123, 126-127, 133
Leça, Armando 8, 21, 78, 124, 128
Lopes-Graça, Fernando 11, 21, 69, 79
Luhmann, Niklas 20-21

M

Morgado, Vasco 11, 95, 98-100
Münker, Stephan 26
Museu de Angra do Heroísmo 12, 145-148
Museu de Etnografia e História do Douro Litoral 11, 121-129, 133-135
Museu de Etnologia do Porto 131, 134
Museu Nacional de Etnologia 131, 134
Museu da Música Portuguesa 8, 35

N

Neves, César das 51, 123

O

Ó, Jorge Ramos do 75

Odeon (editora fonográfica) 39, 41, 51, 52, 61

P

Pathé (editora fonográfica) 37-39, 127, 129

Pereira, Miguel Ângelo 122-123, 129

Pereira, Vergílio 122, 124-125, 129-134

Prado, Pedro do 76-78

R

Rádio Clube de Angra 148-149

Rádio Clube Português 83-84, 86-87, 89-90, 93, 153

Rádio Renascença 83-84, 86-87, 92

Rádio Triunfo (fábrica de discos) 38, 85-86, 91

Rancière, Jacques 21

S

Salvini, Gustavo Romanoff Ruzitschka 126-128

Santos, Maria de Lourdes Lima dos 106

Sasseti (editora fonográfica e de partituras) 51, 65-67, 91

Silva, Duarte 51-52

Simplex (editora fonográfica) 41, 52

Sociedade Universal de Super-Films 56, 59

Sterne, Jonathan 140-142

T

Teatro Avenida (Lisboa) 57, 99

Teatro da Trindade (Lisboa) 152-153

Teatro de Revista 5, 11, 41-42, 57-58, 73, 79, 95-102

Teatro Monumental (Lisboa) 99-100

Teatro Nacional São João (Porto) 128, 133

Teatro São Luiz (Lisboa) 65, 69, 111

Teresa, Dina 64-65, 67, 70

The Gramophone Company (editora fonográfica) 10, 35-39, 45-47, 49, 51, 52, 58, 60-61, 129

Thiesse, Anne-Marie 75

Tobis (estúdios em Epinay-sur-Seine) 56, 59, 61, 69

Torres, Hernâni 122, 126-127, 133

Trindade, Arnaldo 90-91

Trovante 108

V

Vasconcelos, Joaquim de 123, 126

Z

Zip-Zip 91, 107

