

ISCTE  IUL
Instituto Universitário de Lisboa

Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

Tornar-se músico de orquestra

A prática de orquestra em contexto académico:

o caso da Orquestra de Reportório da ESML

José Manuel Cunha Andrade

Dissertação submetida como
requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Antropologia

Orientador:

Prof. Doutor António Fernando Gomes Medeiros, Professor Auxiliar

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2019

À Darcy, Olivia e Leonardo

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação reflete a experiência e o conhecimento acumulados ao longo dum encontro continuado com a Orquestra Gulbenkian que durou mais de vinte anos. Por esta razão, as minhas primeiras palavras de agradecimento dirigem-se aos músicos deste agrupamento artístico, sem os quais eu não teria conseguido construir este projeto.

E porque as orquestras funcionam em rede, não posso deixar lembrar nos meus agradecimentos todos aqueles com quem trabalhei nos bastidores desses eventos únicos que são os concertos sinfónicos. Não me seria possível nomear todos, e muitos deles nem gostariam que eu o fizesse, mas nunca será demais realçar que muito da magia e do fascínio que acontecem em palco quando as orquestras sinfónicas atuam, são sustentados por um sem número de profissionais dedicados trabalhando de uma forma irrepreensivelmente coordenada e eficaz – antes, durante e depois dos concertos.

Agradecimentos são também devidos à direção e equipa de produção da Escola Superior de Música de Lisboa, assim como ao maestro e músicos da sua Orquestra de Reportório. Aos primeiros, devo a abertura como receberam o meu projeto de investigação. Aos segundos, a maneira tolerante como aceitaram a minha presença nas suas atividades durante o Festival de Cordas 2019.

Quero ainda agradecer ao corpo docente do Departamento de Antropologia do ISCTE, que vim a considerar como minha família académica adotiva, pelo modo positivo como me acolheram. O contato com cada uma das diferentes unidades curriculares contribuiu dum modo singular, mas sempre relevante, para o percurso que agora termino.

Ao meu orientador, Prof. Doutor António Fernando Medeiros, devo agradecer a coragem em ter aceite trabalhar comigo numa área que estava fora da sua zona de conforto; a paciência com que lidou com todos os meus avanços, recuos e mudanças, ao longo da fase de edificação do projeto; e, finalmente, a disponibilidade e a cordialidade com que sempre me recebeu. O seu conhecimento e as suas perspetivas esclarecidas, foram essenciais para que eu mantivesse um elevado nível de autocrítica, quer na fase de construção do projeto, quer durante o período da sua redação final.

Quaisquer falhas que existam a nível teórico, metodológico ou outro, são da minha inteira e única responsabilidade.

Finalmente não posso deixar de expressar um grande e sentido obrigado ao Prof. Doutor Francisco Oneto, amigo de longa data, e que é, em última análise, o verdadeiro “culpado” pelo meu regresso à academia pela mão da Antropologia.

RESUMO

A prática de orquestra é uma parte fundamental do currículo das escolas de música de nível universitário e um dos seus propósitos mais importantes é o contacto dos alunos com o repertório orquestral. Esta investigação pretende esclarecer de que modo essa prática vai para além das questões meramente performativas e contribui para o despertar dos alunos da ESML como músicos de orquestra, através da sua familiarização com o funcionamento, as tradições e as normas éticas da profissão. A pesquisa baseou-se nas atividades da Orquestra de Repertório da ESML durante o Festival de Cordas em 2019, em contraponto com a realidade dum agrupamento de referência, a Orquestra Gulbenkian, que foi usada como modelo para a construção duma visão panorâmica da vida e da rotina de trabalho das orquestras modernas.

Palavras chave: Orquestra, Músico de Orquestra, Prática de Orquestra, Orquestra Gulbenkian, Orquestra de Repertório, ESML, Audições, Ensaios, Concertos

ABSTRACT

Orchestra practice is a fundamental part of the music schools' curriculum at a university level, and one of its most important objectives is the students' contact with the orchestral repertoire. This investigation intends to clarify the way that practice goes beyond mere performative issues and contributes to the awakening of ESML's students as orchestra musicians, through their familiarization with the functioning, traditions and ethical norms of the profession. The research was based on the activities of the Repertoire Orchestra during ESML's String Festival in 2019, in counterpoint with the reality of a reference ensemble, the Gulbenkian Orchestra, which was used as a model for the construction of panoramic vision of the life and work routine of modern orchestras.

Keywords: Orchestra, Orchestra Musician, Orchestra Practice, Gulbenkian Orchestra, Repertoire Orchestra, ESML, Auditions, Rehearsals, Concerts

ÍNDICE

NOTAS À MARGEM 8

1.º ANDAMENTO: OUVERTURA – IN MODO DI FANTASIA

Escola Superior de Música de Lisboa: aproximações e vivências

Primeiro Encontro 12

Segundo Encontro 15

Terceiro Encontro 18

2.º ANDAMENTO: ANDANTE CON MOTO

Apresentação do tema, objetivos e metodologia

Tema e objetivos 21

Questões metodológicas 1: ESML e Orquestra de Reportório 22

Questões metodológicas 2: Fundação e Orquestra Gulbenkian 23

Questões metodológicas 3: Anexos 25

Caraterização do local, objeto de estudo e contexto da pesquisa

Escola Superior de Música de Lisboa 25

Auditório Vianna da Motta 27

Orquestra de Reportório da ESML 28

Festival de Cordas da ESML 30

3.º ANDAMENTO: TEMA CON VARIAZIONI

O que é uma orquestra: breve panorâmica histórica, social e cultural 32

Estrutura e funcionamento das orquestras modernas:

o modelo da Orquestra Gulbenkian

Enquadramento: a Fundação Calouste Gulbenkian e a Orquestra Gulbenkian 37

Organização e funcionamento 44

As rotinas de trabalho nas orquestras

Audições 47

Ensaaios 52

Concertos 58

4.º ANDAMENTO: ALLEGRO MAESTOSO

Tornar-se músico de orquestra

De alunos a músicos profissionais: perspectivas dum percurso 61

O papel formativo da prática de orquestra 69

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS 72

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 74

ANEXOS 76

NOTAS À MARGEM

Tornar-se músico de orquestra é o resultado dum trabalho elaborado a partir do contato com duas instituições: a Orquestra Gulbenkian e a Orquestra de Reportório da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML)¹. No primeiro caso, reporta-se a uma experiência profissional que terminou em 2016 e a informação utilizada abrange um período que se estende de 1962 a 2014, ou seja, desde a criação da Orquestra Gulbenkian até ao momento em que começou a ser implementado um plano de reestruturação ainda curso, o que determinou a minha opção em excluir dados condicionados por um processo que não está terminado e poderá vir a alterar significativamente o formato e as características deste agrupamento artístico. No segundo caso, incide sobre um exercício de observação etnográfica realizado com a Orquestra de Reportório da ESML, entre 21 de Março e 30 de Maio de 2019.

Muito embora os objetivos, o modelo de pesquisa e a metodologia utilizada serem expostos em detalhe no segundo bloco temático do texto, gostaria de realçar, desde já, alguns aspetos que julgo merecerem um esclarecimento prévio.

A decisão de circunscrever a investigação ao tipo de objeto e terreno de pesquisa por que optei no início de 2019, de que resultou a elaboração desta dissertação, surgiu na sequência do impasse a que conduziu a acumulação de sucessivas derivações face à temática sobre que assentava o meu projeto original no âmbito do mestrado em Antropologia². O estabelecimento de novos objetivos numa fase já avançada da pesquisa que tinha iniciado em 2015, determinou a revisão de todo o material relacionado com a investigação efetuada até então e conduziu à tomada de opções metodológicas ajustadas às realidades do terreno que pretendia explorar a partir dessa altura e aos novos propósitos que me propunha alcançar.

A informação resultante da minha experiência profissional, usada na terceira secção, não resulta de um mero exercício de memória, nem pretende propor um registo meramente

¹ A partir de agora passarei a designar a Escola Superior de Música de Lisboa pelo seu acrónimo ESML (a escola é referida por alunos e professores como “esmé!”). As informações relativas à ESML foram recolhidas através de contatos pessoais com dirigentes, professores e alunos, em brochuras publicadas pela escola e na sua página oficial na internet em:

<https://www.esml.ipl.pt/>

² A temática inicial era a crise das orquestra modernas e as suas estratégias de sustentabilidade, tendo como estudo de caso a Orquestra Gulbenkian e abordada a partir da perspetiva dos seus próprios músicos.

autoetnográfico; de facto, foi complementada por pesquisa documental e por contrapontos dialogais que mantive com membros da Orquestra Gulbenkian entre 2016 e 2019. Desse modo, pretendi tentar libertar-me de perspectivas que pudessem estar comprometidas pelo forte envolvimento emocional que me liga à Orquestra Gulbenkian e, ao mesmo tempo, confrontar-me com outros pontos de vista, protagonizados por agentes diretamente relacionados com a vida dessa instituição³.

O tipo de narrativa utilizado tem a pretensão de tentar enriquecer, no estilo e na forma, os conteúdos rigorosos esperados num trabalho com pretensões científicas. Ao fazê-lo, tive a intenção de incrementar o grau de interesse pela leitura do texto, nomeadamente para quem se encontra fora do âmbito restrito da academia e da antropologia; aumentar a proximidade com o leitor através duma linguagem tão natural e espontânea quanto possível, mas mantendo o rigor próprio a um trabalho académico; e, por último, reencaminhar o leitor para recursos facilmente acessíveis, nomeadamente na internet, na medida do que entendi ser possível e razoável num contexto científico.

Não creio que seja possível abordar questões relacionadas com a estrutura e o funcionamento das orquestras modernas sem qualquer margem para a formulação de juízos estéticos, nem entendo que isso seja desejável. Uma abordagem analítica destas instituições ficaria incompleta se apenas incidisse sobre temáticas relacionadas com questões relativas à sua gestão, sustentabilidade e modelo de laboração. Estes são elementos críticos, mas complementares, a todo um conjunto de outros fatores que, no seu conjunto, contribuem para uma orquestra de sucesso, o qual não deve ser medido apenas em função das receitas de bilheteira ou níveis de audiência, mas sobretudo pela qualidade intrínseca do trabalho que é apresentado em público durante os concertos.

É por esta razão que, ao mesmo tempo que tentei não comprometer a natureza científica que este texto pretende reter, também mantive o discurso aberto a considerações de carácter histórico, musicológico e estético. Elas provêm das mais variadas fontes: comentários feitos pelos músicos e maestros com quem estive em contato na Orquestra Gulbenkian e na Orquestra de Reportório da ESML; literatura de referência nas áreas da musicologia, estética e crítica musical; e reflexões pessoais que elaborei com base na minha própria formação artística e experiência profissional.

³ O modo como a minha experiência profissional foi usada no processo de investigação, segundo uma perspectiva de observação participante retrospectiva e o afastamento intencional dum enquadramento meramente autoetnográfico, será discutido na secção dedicada à metodologia, estando fundamentado em dois trabalhos que utilizei como referência: *Homens em Fundo Azul Marinho* de João Freire e *Ethnographic Methods* de Karen O'Reilly (Freire, 2003; O'Reilly, 2012).

A estrutura da dissertação foi concebida como uma obra musical em vários andamentos. Tal como acontece no trabalho dum compositor: cada secção tem um carácter próprio, embora se relacione com o que acabou de se dizer antes e introduza o que vem a seguir; o texto pretende ter um fio condutor que acompanha toda a narrativa, não obstante as variações que admite sobre as principais temáticas em foco, e convoca ocasionalmente os *leitmotiv* que o atravessam; o final não é necessariamente o fecho de um percurso, mas uma abertura de novas expectativas.

O 1.º Andamento (*Ouvertura – In modo di fantasia*) introduz as várias aproximações à ESML feitas ao longo do tempo, os seus contextos e o tipo de vivências que elas provocaram. No 2.º Andamento (*Andante con moto*) abordam-se as questões metodológicas que estiveram subjacentes à realização do trabalho de investigação realizado e aí são também caracterizados o objeto de estudo, o terreno e o contexto onde decorreu a investigação. O 3.º Andamento (*Tema con variazioni*) apresenta uma panorâmica da evolução histórica, social e cultural das orquestras modernas e caracteriza-as em termos organizacionais, estruturais e funcionais a partir do modelo da Orquestra Gulbenkian. Não foi minha intenção fazer aqui a análise dum estudo de caso desta formação, mas antes apresentar o perfil duma instituição de referência, que entendo ser um paradigma do modelo de funcionamento das orquestras modernas, pretensão que é fundamentada pela minha própria experiência profissional e apoiada por pesquisa documental e bibliográfica⁴. O 4.º Andamento (*Allegro maestoso*) é uma narrativa sobre o nascimento dum músico de orquestra, baseada no trabalho de campo feito com a Orquestra de Reportório da ESML, em contraponto com a anterior aproximação à Orquestra Gulbenkian. Aqui se apresentam as conclusões que retirei a partir do trabalho de campo, relativamente ao papel da prática de orquestra na formação profissional dos músicos, em especial daqueles que pretendem abraçar uma carreira numa formação sinfónica.

⁴ Para além do diálogo com representantes de outras orquestra nacionais e estrangeiras, realizado ao longo da minha carreira profissional, o contraponto da Orquestra Gulbenkian com outras instituições similares passou pela consulta de documentação de trabalho que me foi facultada por outras orquestras e pelo confronto com o que eu considero serem quatro trabalhos de referência sobre a temática das orquestras modernas, escritos por François Dupin, Norman Lebrecht, Bernard Lehmann e Christian Merlin e (Dupin, 1981; Lebrecht, 1992; Lehmann, 2005; Merlin, 2012). O primeiro é uma perspetiva pessoal do mundo das orquestra feita por um antigo percussionista da Orquestra de Paris; o segundo é um estudo sobre os grandes maestros do nosso tempo, mas contém informação relevante sobre a sua relação com as formações que dirigiram e o seu modo de funcionamento; o terceiro é uma etnografia das orquestras sinfónicas feita por um sociólogo, focando sobretudo a dinâmica de relacionamento entre os músicos; e o último é uma apresentação genérica do que é uma orquestra e como elas funcionam, feita por um crítico musical do jornal *Le Figaro* e da revista *Diapason*.

As três secções finais são um glossário dos termos musicais menos familiares (ou dos que assumem significados diferentes na linguagem comum), a lista das referências bibliográficas utilizadas e um bloco de anexos onde decidi incluir documentos, fotos e imagens que considero relevantes para o enquadramento do conteúdo da dissertação, mas que não tinha cabimento intercalar no corpo principal do texto.

1.º ANDAMENTO: OUVERTURA – IN MODO DI FANTASIA

Escola Superior de Música de Lisboa: aproximações e vivências

PRIMEIRO ENCONTRO

O meu envolvimento com a ESML decorreu em três momentos diferentes, entre 2013 e 2019, determinados por circunstâncias da minha vida profissional, familiar e académica. Cada um deles caracterizou-se por modos diversos de perceber e me relacionar com esse espaço, diretamente ligados ao contexto desses encontros. Retrospectivamente, não posso deixar de reconhecer a relevância do elo de ligação que existiu entre a contribuição das duas primeiras situações na construção da última e a complementaridade dum percurso em que assumi, sucessivamente, os papéis de coordenador da Orquestra Gulbenkian, de encarregado de educação e, finalmente, de antropólogo. Cada um deles emprestou um sentido diferente a estes encontros e, cumulativamente, contribuíram para graus sucessivos de aproximação e familiaridade ao que viriam a tornar-se o meu objeto de estudo e terreno de pesquisa.

Não tenho bem presente quando visitei a ESML pela primeira vez. Deverá ter sido no início da primavera de 2013, quando a decisão de avançar com as obras de renovação do Grande Auditório Gulbenkian (FCG, 2013; Cardoso, 2014)⁵, em Junho desse ano, despoletou a necessidade de encontrar um espaço alternativo onde a Orquestra Gulbenkian se pudesse instalar e desenvolver as suas atividades durante um período de seis meses. De todas as opções consideradas pelo grupo de trabalho responsável pela coordenação do projeto das obras⁶, a ESML surgia então como a hipótese mais viável e tinha chegado o momento de fazer uma avaliação no terreno das condições que ela proporcionava, antes de se poder tomar uma decisão final. Apesar de ter sido fundada em 1983, eu

⁵ Para o enquadramento do processo de renovação do Grande Auditório Gulbenkian, consultar a *Newsletter* N.º 144 (junho de 2013) da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em:

https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2017/08/29150650/NewsletterFCG_144.pdf

Consultar também a edição de 14 de janeiro de 2014 do *Ípsilon*, com um artigo assinado por Joana Amaral Cardoso sobre a reabertura do Grande Auditório Gulbenkian. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2014/02/14/culturaipsilon/noticia/no-grande-auditorio-da-gulbenkian-tudo-e-novo-mas-e-a-mesma-coisa-1623624>

⁶ Tratava-se duma equipa multidisciplinar, constituída por diretores, coordenadores e chefias técnicas de dois setores da Fundação Calouste Gulbenkian, o Serviço de Música e os Serviços Centrais.

nunca tinha visitado as instalações da ESML e o mesmo acontecia com os meus colegas da equipa de produção da Orquestra Gulbenkian e da direção de cena da Fundação Calouste Gulbenkian envolvidos no processo⁷. Independentemente da curiosidade que todos partilhávamos acerca daquele espaço, unia-nos sobretudo uma mistura de emoções causada pela incerteza dos tempos que se aproximavam a passos largos.

Depois de uma curta viagem entre a Praça de Espanha e Benfica, o carro que partilhava com alguns dos meus colegas⁸ entrou na rampa de acesso do Campus de Benfica do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL) e o primeiro contato visual com a ESML foi marcado pela surpresa com a modernidade do edifício. A sua estrutura branca destacava-se num espaço desafogado, situado logo à entrada do campus do IPL, e contrastava com a arquitetura centenária da Escola Superior de Educação de Lisboa (ESEL), que lhe fica em frente, do outro lado do parque de estacionamento⁹.

Para mim, era um sinal positivo, que enquanto coordenador da Orquestra Gulbenkian tinha como prioridade garantir a qualidade das condições de trabalho dos músicos durante o seu “exílio”, como eles próprios chamavam a este período em que iriam funcionar longe das suas instalações habituais. Mas rapidamente o meu pensamento se virou para outras questões de feição mais pragmática: qual o melhor percurso para chegar de carro, que transportes públicos podem ser utilizados, que sinalética vai ser necessário colocar para os músicos... e sem quase dar por isso, através de uma estrada sinuosa que contorna um grande descampado, chegámos ao parque de estacionamento subterrâneo, que é também a área de carga de material.

Eu e os meus companheiros de viagem tivemos nesse momento uma primeira sensação de alívio: tudo indicava que a conceção do edifício tinha sido intencionalmente pensada, não só para albergar uma escola de música, mas todo o tipo de atividades que nela podem e devem decorrer. É verdade que já sabíamos que a estrutura da ESML incluía um auditório onde funcionavam vários

⁷ Para além de mim, a equipa de produção da Orquestra Gulbenkian ligada ao processo de transição para a ESML era constituída pelo António Gonçalves e o Américo Martins; os membros da direção de cena eram o Otelo Lapa, o Jorge Freire, a Helena Simões e o Diogo Figueiredo, embora os dois primeiros fossem os que colaboravam mais regularmente nas atividades da Orquestra Gulbenkian. A partir deste ponto, irei passar a designar a Fundação Calouste Gulbenkian pelo termo Fundação.

⁸ Estavam comigo o António Gonçalves, o Américo Martins e o Otelo Lapa.

⁹ Informações sobre a Escola Superior de Educação e as suas instalações estão disponíveis em:

<https://www.eselx.ipl.pt/>

<https://www.eselx.ipl.pt/sites/default/files/media/2018/ebook1-compressed.pdf>

agrupamentos artísticos – incluindo duas orquestras académicas – e se realizava uma temporada de concertos organizada pela escola, mas não tínhamos uma noção prévia do tipo de infraestruturas que iríamos encontrar¹⁰.

Após um encontro com diretores, coordenadores e chefias técnicas de ambas as instituições, feita num ambiente descontraído e bem-humorado, mas também sob signo da contenção e prudência, os membros da equipa de produção da Orquestra Gulbenkian e da direção de cena da Fundação presentes na reunião foram convidados para uma visita guiada, orientada pelo responsável da produção e logística das atividades educacionais e artísticas, o José Cedoura¹¹. É um homem afável e bem-disposto que nos deixou uma ótima primeira impressão, com um vasto conhecimento da estrutura e funcionamento da ESML e que, como pudemos testemunhar, mantinha uma relação de grande cordialidade com os alunos e o corpo docente. Palco, camarins, salas de apoio e áreas técnicas foram “inspeccionadas” com um olhar clínico por todos, cada um tentando antecipar as necessidades e os problemas a resolver, focando-se nas suas próprias áreas de intervenção¹². No final da visita, a opinião partilhada por todos era de que não existiam casos irresolúveis e que, por muito que a situação não fosse ideal, o espaço oferecia de fato condições para acolher a Orquestra Gulbenkian. O que aconteceu a seguir foi a consequência natural da decisão tomada nessa tarde: o processo de mudança, a preparação do espaço para acolher os músicos e a planificação duma temporada que, pelo menos no início, não teria o Grande Auditório Gulbenkian como centro de gravidade.

¹⁰ O Anexo A contém a lista de agrupamentos da ESML e uma descrição sumária dos seus objetivos e das atividades que desenvolvem. Os concertos e eventos realizados na ESML estão anunciados na rubrica “Atividades” da página da escola na internet em:

<https://www.esml.ipl.pt/>

¹¹ Para além de mim, participaram nesta primeira visita o António Gonçalves, o Américo Martins e o Otelio Lapa. Não me lembro de estarem presentes os restantes membros da direção de cena. Também se juntou a nós o Miguel Sobral Cid, diretor adjunto do Serviço de Música com o pelouro da Orquestra Gulbenkian.

¹² Para ser mais preciso, devo acrescentar que foram verificados literalmente todos os aspetos inerentes ao funcionamento da Orquestra Gulbenkian e das suas equipas de apoio. As alterações necessárias foram implementadas antes da mudança ter sido efetuada, muito embora algumas tenham sido aperfeiçoadas já depois da Orquestra Gulbenkian estar a funcionar na ESML, com base na experiência entretanto adquirida. De computadores e ligações wi-fi a mobiliário e equipamento de escritório, de utilitários de palco e movimentação de material à arrumação de instrumentos musicais, dos serviços de limpeza e segurança ao apoio de catering, tudo foi planeado ao detalhe, inclusive a circulação diária de viaturas entre a Fundação e a ESML, para garantir a entrega de correio e documentos necessários ao funcionamento da Orquestra Gulbenkian.

Durante os meses que se seguiram, até à reabertura do Grande Auditório Gulbenkian, em fevereiro de 2014, deu-se uma progressiva familiarização com a ESML, tanto por parte dos músicos, como das equipas técnicas, de produção e de direção de cena da Fundação. Dada a circunstância de alguns dos músicos da Orquestra Gulbenkian serem professores na escola, a ambientação ao novo local de trabalho acabou por ser mais fácil do que o esperado, tendo eles funcionado como anfitriões, conhecedores que eram dos espaços e recursos aí existentes.

No entanto, isso não impediu que as áreas ocupadas pela Orquestra Gulbenkian se transformassem numa espécie de “ilha” isolada do resto da estrutura da ESML, quer em termos de funcionamento, quer de interação com os “habitantes” da escola. É certo que os alunos eram sempre bem-vindos aos ensaios da Orquestra Gulbenkian, que assumiu por isso um importante papel pedagógico durante a sua permanência na ESML. Mas não deixava de existir uma certa atitude de exclusão de parte a parte: os alunos, porque se sentiam “expulsos” dum espaço, o Auditório Vianna da Mota, que consideravam ser seu por direito próprio e agora não podiam utilizar; os músicos da Orquestra Gulbenkian, porque entendiam que aquele novo local de trabalho deveria ser tão exclusivo e restrito como sempre fora para eles o Grande Auditório Gulbenkian.

Quando foi altura de voltar à Fundação e ao Grande Auditório Gulbenkian, eu estava já perfeitamente familiarizado com os espaços da ESML e o seu modo de funcionamento, mas segundo uma perspetiva condicionada pelas funções de coordenador da Orquestra Gulbenkian. A ESML, enquanto escola de música, continuava a ser uma desconhecida para mim.

SEGUNDO ENCONTRO

O meu segundo envolvimento com a ESML aconteceu três anos depois da “residência” da Orquestra Gulbenkian, num enquadramento completamente distinto, determinado por motivos familiares.

A minha filha começou a estudar violino aos quatro anos de idade e aos dez ingressou no curso integrado do Conservatório Nacional (CN). Dividida entre a música e as artes visuais, optou por fazer o ciclo de ensino secundário na Escola Secundária de Camões (Liceu Camões), na vertente de artes visuais, ao mesmo tempo que prosseguia particularmente os estudos de violino com o Prof. Luís Cunha. Em 2017, ao concluir o 12.º ano de escolaridade, decidiu que queria prosseguir uma formação

musical na universidade e, após ter realizado provas de admissão para a Academia Metropolitana de Lisboa e a ESML, acabou por optar por esta última escola de ensino superior.

Para mim, isto significava um segundo encontro com a ESML, desta vez na qualidade de pai e encarregado de educação. O conhecimento do espaço e do funcionamento da escola obtido durante a permanência da Orquestra Gulbenkian na ESML, a familiaridade criada então com o José Cedoura e a direção da escola, assim como a proximidade aos membros do corpo docente que eram também músicos da Orquestra Gulbenkian, fez emergir um sentimento de “regresso” a um espaço que, durante largos meses, tinha sido o meu local de trabalho e a minha “terceira” casa.

Mas a perspetiva era agora diferente. Em vez do palco, frequentava a secretaria da escola; em lugar das questões logísticas, focava a minha atenção nos currículos oferecidos aos alunos e às possíveis saídas profissionais depois de completada a licenciatura; já não eram os ensaios e concertos da Orquestra Gulbenkian que me levavam à ESML, mas as *master classes*, as audições e os concertos em que a minha filha participava.

Se as motivações era diferentes, também o eram os espaços que eu agora frequentava. Os corredores, as salas de aula e a cafetaria passaram a ser os lugares mais visitados e familiares, até porque o meu novo estatuto não permitia o acesso aos locais com que antes havia convivido. Tornaram-se habituais as esperas pelo final das aulas à porta das salas e no parque de estacionamento do IPL, ou a expectativa de entrar como membro do público no Auditório Vianna da Motta, antes dos concertos das orquestras em que a minha filha colaborava. Tudo isto propiciou a emergência de um novo modo de olhar para a ESML e o seu modo de funcionamento.

Note-se que esta mudança de circunstâncias aconteceu ao mesmo tempo que decorria o meu mestrado em antropologia, que havia iniciado no ISCTE em 2015. Mas apesar da temática escolhida para o trabalho final estar relacionado com a caracterização das orquestras sinfónicas modernas, nessa altura ainda estava ainda longe de associar a ESML com o tipo de investigação que estava a desenvolver. Só que o contato com a antropologia foi progressivamente condicionando o modo como olhava e interagia com o ambiente físico e humano do ISCTE, abrindo novas perspetivas relacionadas com as temáticas que ocupavam nessa altura a minha atenção.

Os momentos passados no ISCTE tornaram-se então numa oportunidade de praticar a observação de comportamentos, de falar com alunos e professores acerca de questões relevantes para a minha pesquisa sobre as orquestras sinfónicas modernas e fazer apontamentos ou “notas

mentais” que depois poderia cruzar com a experiência de trabalho acumulada na Orquestra Gulbenkian. De entre muitos outros, sobressaem os encontros e as conversas que em várias ocasiões tive com o Francisco Tavares e o Nicholas McNair.

O Francisco Tavares era uma das caras familiares no ISCTE. Conheci-o quando ainda jovem recém-formado em composição se candidatou à realização dum estágio na equipa de produção da Orquestra Gulbenkian. É uma daquelas pessoas de quem é fácil gostar logo ao primeiro contato. Com um sorriso largo, olhar franco e trato pessoal irrepreensível, a sua entrada para a equipa foi uma decisão fácil de tomar. A personalidade cativante do Francisco conquistou também os músicos, que aprenderam a contar com ele no palco ou em bastidores, interagindo dum modo afável e calmo mesmo em situações mais complicadas de resolver. Colaborou com a equipa de produção da Orquestra Gulbenkian durante cerca de três anos, primeiro como estagiário e depois com um contrato para trabalhar nas áreas de apoio ao palco e do arquivo musical. Foi com imensa pena que tive de aceitar o seu afastamento da equipa que coordenava por razões de ordem burocrática. Algum tempo após ter terminado a sua colaboração com a Fundação, vim a saber que tinha sido convidado para integrar a equipa de produção da ESML e foi aí que o vim a encontrar em 2017.

Para além da circunstância de termos trabalho juntos, o Francisco estava nessa altura a acabar um mestrado sobre a relação entre a composição e a dança¹³, o que contribuiu para se criar entre nós uma cumplicidade acrescida e um espírito de “solidariedade entre mestrandos”. Apesar de não termos tido oportunidade para mais do que conversas fugidias nos corredores e na cafeteria da ESML, elas foram mesmo assim úteis para trocar perspetivas e *insights* sobre a temática das orquestras sinfónicas modernas e os problemas com que se debatem. É claro que nas entrelinhas do que ficava dito se encontrava a experiência comum junto da Orquestra Gulbenkian, mas também a visão dum jovem compositor, o que para mim se revelou de extrema relevância.

Pianista acompanhador da ESML, o Nicholas McNair é um “veterano” em termos de colaboração com a Fundação. Tinha sido um participante regular como pianista *tutti* nos concertos da Orquestra Gulbenkian e foi durante muito tempo a primeira escolha como pianista acompanhador quando se realizavam audições para a contratação de novos músicos. Aliado a uma notável

¹³ A dissertação de mestrado do Francisco Tavares intitula-se *Danças com corpos sonoros: a composição nas relações coreomusicais do séc. XXI* e foi defendida em Novembro de 2017 – com enorme sucesso, segundo vim a saber mais tarde.

competência pianística e musical, emana da sua figura alta e esguia, com olhar tranquilo e um sorriso sempre disponível, um sentimento de confiança e afeto que ajudava a ultrapassar aqueles momentos de grande tensão em que os candidatos atuam, por detrás de um biombo, para um júri incógnito e sem rosto. Nos anos mais recentes, a dispersão por outras atividades, nomeadamente a investigação académica e o compromisso profissional mantido com a ESML, havia-o afastado um pouco do contato com a Orquestra Gulbenkian. Foi com enorme satisfação que o reencontrei na ESML, tentando manter-me em contato com ele sempre que possível, nem que fosse através de encontros ocasionais e sempre interrompidos pela necessidade de cumprir os horários de ambos.

O Nicholas McNair foi uma das pessoas com quem partilhei os projetos que estava a desenvolver nesta fase “pré etnográfica” do meu contato com a ESML. As nossas atividades no domínio da investigação académica eram um fator de aproximação e as conversas que tínhamos caracterizavam-se muitas vezes pela dispersão temática, pelo tanto que havia para falar em tão pouco tempo, mas contribuindo sempre para colocar em perspetiva algumas das ideias que eu estava a tentar amadurecer. Desde a definição do que é uma orquestra, em termos históricos e musicológicos, ao conceito duma musicologia e filosofia da música fundamentadas na corporalidade, a gama de temáticas para onde derivavam os nossos encontros intelectuais estava na proporção inversa do tempo de que dispúnhamos.

TERCEIRO ENCONTRO

Como mencionei na nota de abertura, no início de 2019 o projeto que tinha iniciado no âmbito do mestrado em Antropologia tinha sofrido uma série de derivações, o que levou à minha decisão de fazer uma reestruturação que lhe desse um enfoque mais circunscrito. A temática das orquestras sinfónicas modernas e dos dilemas que elas hoje enfrentam, mantinha o atrativo e a relevância que me levaram a enveredar por esse caminho em primeiro lugar, mas parecia-me haver necessidade de uma perspetiva complementar, que fizesse recuar o debate para o que se encontrava a montante das questões que tinha começado por levantar. Afigurava-se-me que a compreensão dessas instituições profissionais ganharia em profundidade e sentido com uma investigação que pudesse descrever e caracterizar, por um lado, o modo como os jovens alcançam uma formação que os transforma de músicos promissores em profissionais aptos para integrar uma orquestra sinfónica; por outro, a maneira como eles perspetivam esse processo e quais as expectativas profissionais vão construindo

ao longo da sua formação artística especializada a nível de ensino superior, num ponto em que as opções a nível de carreira musical não deveriam oferecer quaisquer dúvidas. Foi nessa altura que a ESML e as suas formações orquestrais emergiram, respetivamente, como potenciais terreno de pesquisa e objetos de estudo, determinando um novo “regresso” a esse espaço, desta vez como antropólogo – na verdade, não se tratava tanto de um regresso, mas antes duma espécie de “revisitação”, dado que continuava a frequentar a escola como encarregado de educação. Uma vez assumido esse propósito, o meu trabalho passava em primeiro lugar pelo reequacionar dos meus encontros com o espaço e as suas pessoas segundo uma nova perspetiva. Aquilo que eram as orquestras académicas em que a minha filha participava tornaram-se microcosmos sociais, a interação entre os alunos nos ensaios e concertos assumiam agora outros significados no contexto da prática de orquestra e o próprio espaço físico deixava de ser constituído por meros locais utilitários usados por alunos, professores e pais, passando a assumir-se como terrenos privilegiados de pesquisa.

O primeiro passo para esta reformulação foi o relegar para segundo plano das problemáticas iniciais me que tinham guiado até então e deixar em suspenso a investigação teórica entretanto realizada. A partir daqui, a minha investigação passou a ter como objetivo o acompanhar do trabalho da Orquestra de Reportório da ESML durante um período crítico do seu funcionamento – o Festival de Cordas – e tentar avaliar de que maneira a prática de orquestra contribuía para a formação dos futuros músicos nesta área de atividade artística, alguns dos quais já em situação pré-profissional¹⁴, ao mesmo que pretendia auscultar as suas expectativas em termos do futuro das formações sinfónicas e das suas próprias carreiras profissionais como músicos de orquestra. Neste novo contexto, a Orquestra

¹⁴ Por situação pré-profissional refiro-me à colaboração pontual dos jovens ainda em formação com orquestras profissionais, quer resultante da sua participação em estágios organizados pelas instituições que gerem esses agrupamentos, quer pelo reconhecimento da sua capacidade artística, tendo como base a sua participação em concursos de música. Em 2019, segui de perto a realização da iniciativa denominada Estágio Gulbenkian de Orquestra, em que muitos dos músicos participantes são posteriormente convidados para tocar num concerto colaborativo na temporada seguinte à da realização do estágio, lado a lado com os membros da Orquestra Gulbenkian, sendo também colocados numa lista de possíveis convocados para futuras colaborações. Segundo me foi dito pelos jovens, os pagamentos são feitos a título de “bolsa” para os alunos ou de “estágio” para os recém-formados e os montantes atribuídos são inferiores aos que habitualmente seriam pagos a um músico “suplementar” normal contratado pela orquestra, mas as perspetivas que essa oportunidade abria eram para eles muito aliciantes. Da edição de 2019 do Estágio Gulbenkian de Orquestra, realizado durante o mês de julho, resultou a seleção de quatro jovens músicos da ESML, todos membros da Orquestra de Reportório, que integraram a Orquestra Gulbenkian nos concertos de 17 e 18 de Outubro de 2019.

Gulbenkian passaria de primeiro para segundo plano e surgiria como pano de fundo para o trabalho de campo, tendo o papel de entidade de referência, com a qual seria possível estabelecer um diálogo em contraponto com as observações realizadas na ESML.

Ter uma orquestra acadêmica como elemento aglutinador da pesquisa parecia fazer todo o sentido, até porque, no limite, isso poderia contribuir para trazer uma nova luz sobre as minhas temáticas iniciais, relacionadas com a caracterização das orquestras modernas e os dilemas que elas hoje enfrentam: que tipo de instituições são, como nasceram, que crises enfrentam e que modelos de sustentabilidade estão a ser tentados atualmente. Mas esta perspectiva tinha-se tornado acessória. O que agora me guiava era tentar perceber o processo de emergência dum jovem como músico de orquestra no contexto específico duma orquestra acadêmica.

2.º ANDAMENTO: ANDANTE CON MOTO

Apresentação do tema, objetivos e metodologia

TEMA E OBJETIVOS

A realização deste trabalho de investigação teve como ponto de partida indagar o modo como a prática de orquestra contribui para a formação dos jovens músicos que pretendem vir a integrar formações sinfónicas, através da sua participação em orquestras académicas. Para alcançar este objetivo, estabeleci um contraponto com o modo de funcionamento duma orquestra de referência, a Orquestra Gulbenkian, baseado na minha experiência profissional enquanto coordenador desse agrupamento artístico.

Como mencionei na nota de abertura, os motivos que me levaram a optar pela ESML como terreno de pesquisa e pela Orquestra de Reportório como objeto de estudo, prendem-se com duas ordens de razões: em primeiro lugar, a familiaridade que construí com ambas ao longo de um percurso em que assumi, sucessivamente, os papéis de coordenador da Orquestra Gulbenkian e de encarregado de educação; por outro lado, o pouco tempo de que dispunha para um contato prolongado com um objeto de estudo, tendo em conta o calendário determinado pelo mestrado. Isso levou-me a considerar que os anteriores encontros com a ESML e a sua Orquestra de Reportório, embora ocorridos em contextos particulares, ofereciam um antecedente privilegiado para o trabalho que pretendia realizar.

Sendo tema principal do projeto a prática de orquestra em contexto académico e o modo como ela contribuía para a formação dos jovens que pretendiam enveredar por uma carreira profissional numa orquestra sinfónica, ele iria carecer de um enquadramento específico, que esclarecesse o modelo de funcionamento das orquestras modernas e servisse de contraponto às observações feitas no terreno. Deste modo, o objetivo inicial desdobrou-se numa componente acessória, mas sem a qual a investigação ficaria incompleta.

O produto final do trabalho tem então duas vertentes que se completam: a caracterização das orquestras modernas a partir dum modelo de referência, a Orquestra Gulbenkian; e a maneira como a prática de orquestra em contexto académico molda e prepara os jovens para a realidade que os espera no mercado de trabalho especializado das orquestras sinfónicas.

QUESTÕES METODOLÓGICAS 1: ESML E ORQUESTRA DE REPORTÓRIO

Antes de mais, parece-me importante relevar que o modo como o trabalho de investigação foi estruturado determinou a utilização de metodologias complementares: umas usadas na parte dedicada à Orquestra Gulbenkian, outras para o tipo de registo etnográfico feito durante a pesquisa no terreno.

No caso da Orquestra de Reportório da ESML, e dado o relacionamento que antecedeu a minha entrada no terreno como antropólogo, ficavam facilitadas à partida questões metodológicas como a construção duma relação de confiança com um *gatekeeper*, elemento essencial da pesquisa etnográfica, enquanto facilitador do acesso a terrenos e objetos de estudo (O'Reilly, 2012: 91). Na realidade, acabei por ter dois: o José Cedoura, enquanto coordenador das atividades na ESML e que facilitou contatos internos e acessos; e a minha filha, que ao introduzir informalmente a minha presença junto dos colegas da Orquestra de Reportório, tornou a minha presença na escola e no Auditório Vianna da Motta como algo natural e não perturbador. Isso facilitou também os contatos individuais que fui fazendo ao longo do tempo com os membros dessa formação, que sabiam antecipadamente do porquê da minha presença e da razão de eu querer interagir com eles. Apesar desta circunstância, no meu primeiro encontro com o responsável da Orquestra de Reportório, o maestro Jean-Marc Burfin, fiz questão em sugerir que ele desse conta aos seus alunos da minha presença, apesar de não ter presenciado que ele o tivesse feito.

O trabalho de observação foi feito a partir da plateia do Auditório Vianna da Motta, segundo o modelo de observação participante, embora caracterizada por uma passividade intencional, de modo a perturbar o menos possível o trabalho do grupo. Mesmo assim, mantive uma presença aberta e encorajei mesmo o contato com os músicos, alguns dos quais conhecia pessoalmente como colegas de curso da minha filha. Por isso, eram frequentes interações que começam por um «Então? Por aqui?» ou «Que tal achou do ensaio?».

A proximidade resultante das circunstâncias a que me referi, levaram a que optasse por não fazer entrevistas formais, preferindo aproveitar os momentos disponíveis dos músicos para “conversar” sobre os tópicos que eram relevantes para a investigação onde quer que os encontrasse: nos corredores, no átrio de entrada da ESML ou na cafetaria da escola. Creio que o que se perdeu em distanciamento objetivo, foi compensado pela profundidade e sinceridade das perspetivas que me foram dadas.

Para além destes encontros com os alunos, realizei três entrevistas semiestruturadas: duas com os maestros Jean-Marc Burfin e Vasco Azevedo, ambos professores na ESML e, respetivamente, responsáveis pela Orquestra de Reportório e pela Orquestra Sinfónica; e outra com um dos maestros-alunos da Orquestra de Reportório, Fernando Marinho. Neste caso, pretendia que o diálogo tivesse um pouco mais de profundidade, de modo a poder explorar a circunstância de, para além de mestrando em direção de orquestra e jovem maestro ativo no mercado de trabalho, ter como interlocutor alguém com uma formação de músico de orquestra, que em várias ocasiões colaborou como flautista na Orquestra Gulbenkian.

Das três entrevistas realizadas, apenas uma foi gravada na íntegra: questões técnicas e a vontade expressa dos entrevistados determinou esta situação. Nenhuma das conversas com os alunos foi gravada, quer por terem sido situações espontâneas, quer por terem acontecido em lugares públicos com muito ruído ambiente.

A investigação documental relativa à ESML e à Orquestra de Reportório foi baseada em informação disponível na página da escola na internet, nos folhetos distribuídos aos alunos ou afixados nos placards de divulgação, no programa geral do Festival de Cordas e nas folhas de sala dos concertos e recitais a que assisti.

O meu contato com a ESML e a Orquestra de Reportório teve o perfil duma investigação “aberta” (O’Reilly, 2012: 64): a minha entrada no terreno foi previamente autorizada pela instituição de acolhimento e as pessoas com quem estive em contato tinham conhecimento prévio das minhas intenções enquanto investigador.

Por questões éticas, o texto apenas menciona os nomes de pessoas cuja posição na ESML ou na Orquestra de Reportório é do conhecimento público. Não são feitas referências que possam permitir a identificação de outras pessoas, nomeadamente dos jovens que participaram direta ou indiretamente na investigação.

QUESTÕES METODOLÓGICAS 2: FUNDAÇÃO E ORQUESTRAS GULBENKIAN

No caso da Orquestra Gulbenkian, tratando-se da revisitação duma experiência de trabalho, a estratégia metodológica que me pareceu mais adequada foi a que João Freire designa por “observação participante retrospectiva” (Freire, 2003; Freire, 2004). Deste modo, o ponto de partida para a recolha de informações foi a utilização das técnicas do método biográfico e das histórias de vida, mas neste

caso aplicadas a mim próprio. De modo a garantir a objetividade desta abordagem e evitar a deformação da informação utilizada, devido ao natural envolvimento emocional que (ainda) me liga à Fundação, tentei manter um controlo constante dos dados da memória através da pesquisa e análise de documentos (Freire, 2004: 27). Estes foram, por sua vez, confrontados com a informação obtida através de conversas e entrevistas feitas com antigos colegas e em reencontros ocasionais com a Fundação e a Orquestra Gulbenkian na fase final da investigação, já no papel de antropólogo e investigador. Devo confessar que, apesar de todos os meus esforços para “diluir” o peso da minha relação profissional anterior durante esses encontros, isso nem sempre foi bem-sucedido e era frequente a persistência do papel do “profissional” sobre o do “investigador” nos meus interlocutores. Tentei contornar essa situação com a promoção de encontros fora do contexto da Fundação e aproveitar quaisquer oportunidades criadas por reuniões sociais (almoços ou encontros com amigos e antigos colegas, por exemplo) para falar sobre os temas mais relevantes da minha pesquisa.

A maior parte da documentação sobre a Orquestra Gulbenkian que utilizei faz parte do meu arquivo pessoal e é constituída por apontamentos e notas de trabalho feitas entre 2015 e 2016, ou seja, durante o meu último ano de trabalho na Fundação. Os dados de carácter biográfico da Fundação e da Orquestra Gulbenkian que são apresentados ao longo do texto, estão tão próximos quanto possível da versão disponibilizada publicamente nas publicações oficiais e na internet por essas instituições. Por seu lado, a descrição do tipo de organização e do modo de funcionamento da Orquestra Gulbenkian, refere-se exclusivamente à minha experiência pessoal como coordenador desse agrupamento artístico. As perspetivas apresentadas retratam, tão fielmente quanto possível, a realidade da rotina deste agrupamento, mas são, ao mesmo tempo, o resultado duma leitura muito própria e dum ponto de vista particular construído sobre vivências pessoais. Não refletem, nem pretendem dar conta, da posição da Fundação sobre a Orquestra Gulbenkian.

Tal como no caso da ESML e da Orquestra de Reportório, só existe a referência a pessoas concretas da Fundação e da Orquestra Gulbenkian quando isso pertence ao domínio público, ou consta de listas oficiais disponíveis em publicações próprias e nas páginas oficiais dessas instituições na internet. Mesmo assim, optei por me referir à estrutura organizacional da Orquestra Gulbenkian sem referir os nomes dos músicos que ocupam determinados cargos, de modo a não cair em incorreções causadas por eventuais mudanças que possam ter ocorrido desde a altura em que cessei as minhas funções e de que não tenha conhecimento.

Como mencionei na nota de abertura, o perfil da Orquestra Gulbenkian que é apresentado reporta-se à situação em que ela se encontrava em 2014.

QUESTÕES METODOLÓGICAS 3: ANEXOS

Os anexos incluídos na parte final da dissertação pretendem complementar a informação apresentada no corpo principal do texto e ilustrar, através textos, figuras e fotografias, as questões abordadas e os espaços mencionados. As imagens utilizadas são do domínio público, tendo sido obtidas em fontes de fácil acesso, e nos poucos casos em que isso não acontece têm a menção do seu autor.

A título de referência, a secção de anexos inclui a transcrição literal das notas de campo relativas à investigação etnográfica realizada na ESML com a Orquestra de Reportório.

Caraterização do local, objeto de estudo e contexto da pesquisa

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA¹⁵

As instalações da ESML estão localizadas no Campus de Benfica do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), num edifício projetado pelo arquiteto Carrilho da Graça, que recebeu o Prémio Valmor e Municipal de Arquitetura em 2008. A ESML foi fundada em 1983, por ocasião da reestruturação do Conservatório Nacional (CN), tendo-lhe sido então atribuída a formação artística musical a nível superior, que até então competia àquela outra instituição. Desde a sua criação que possui uma autonomia artística, científica e pedagógica, tendo em 1985 sido integrada no Instituto Politécnico de Lisboa (IPL). A gestão da ESML esteve a cargo duma Comissão Instaladora entre 1983 e 1995, ano em que viu os seus estatutos aprovados e passou a usufruir de autonomia administrativa e financeira. A oferta académica e as atividades da ESML têm vindo a diversificar-se ao longo do tempo, nomeadamente através da realização de concertos, conferências e *master classes*, realizadas dentro

¹⁵ Dados recolhidos a partir do contato com docentes, da consulta de material impresso informativo produzido pela ESML e informações disponíveis na internet em:

<https://www.esml.ipl.pt/>

<https://www.facebook.com/esmlisboa/>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_Superior_de_M%C3%BAsica_de_Lisboa

O Anexo D contém fotos da ESML e do Auditório Vianna da Motta.

e fora do espaço da escola. Possui duas salas de concerto (o Auditório Vianna da Motta e o Pequeno Auditório), que servem também de espaço de ensaios para as formações instrumentais, um Centro de Documentação, um Estúdio de Eletroacústica e acolhe um dos polos do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. A oferta académica inclui licenciaturas em Música, Tecnologias da Música e Música na Comunidade; mestrados em Música e Ensino da Música; e um doutoramento em Artes Musicais. Para além do programa Erasmus e da AEC (Associação Europeia dos Conservatórios e Escolas Superiores de Música), a ESML tem numerosas parcerias artísticas, institucionais e na área do ensino¹⁶. O plano de estudo dos alunos da ESML inclui a sua participação em formações instrumentais e corais, quer como parte de unidades curriculares específicas, quer como plataforma para o desenvolvimento de projetos musicais.

O edifício da ESML está situado à esquerda do parque de estacionamento que surge assim que se sobe a rampa que dá acesso ao conjunto de estruturas que constituem este polo do IPL. Em frente, mas do outro lado do parque de estacionamento, encontra-se a Escola Superior de Educação, em cujo edifício funcionou até 1979 a Escola do Magistério Primário de Lisboa¹⁷.

É um prédio branco de linhas modernas e angulares, com paredes cujas grandes superfícies vidradas garantem uma enorme claridade natural nos espaços públicos e nas salas de aula. Os corredores são suficientemente largos para que a circulação de alunos se faça sem atropelos, mesmo quando levam consigo instrumentos volumosos. As salas que visitei têm um design ajustado às funções a que se destinam e estão equipadas com mobiliário moderno e recursos materiais adequados ao ensino e à prática da música. O enorme pátio exterior, coberto por uma estrutura de betão, em frente à entrada principal do edifício, serve de ponto de encontro, área de fumadores e esplanada para a cantina utilizada por alunos, professores e visitantes, oferecendo um serviço de refeições e cafetaria.

Talvez por ter um coletivo de docentes e alunos relativamente reduzido, quando comparado com outros estabelecimentos de ensino superior, há um ambiente familiar e cordial quando circulamos pelos corredores da ESML, embalados pela música que passa através das portas das salas de aula¹⁸. Alunos e professores cumprimentam-se quando se cruzam e é quase impossível não pararem para

¹⁶ Ver Anexos B e C com as listas da oferta académica e das parcerias da ESML.

¹⁷ Ver Nota 6.

¹⁸ Quando me deslocava à ESML não resistia a passar propositadamente pelo corredor onde decorriam as aulas de jazz e parava por longos momentos a escutar os ensaios de conjunto, cujas performances nunca deixavam de me impressionar.

comentar aulas ou eventos artísticos em que participaram ou a que assistiram¹⁹. Até o funcionário responsável pela segurança, que está encarregue da gestão das salas de estudo – o que testemunhei nem sempre ser um assunto pacífico – tem um modo afável e trata os alunos pelo seu primeiro nome.

Como antigo aluno do Conservatório Nacional (CN), cujo edifício se encontra atualmente a ser reabilitado²⁰, as minhas memórias enquanto jovem músico oscilam entre o orgulho sentido por poder frequentar uma escola com quase dois séculos de existência – com amplos corredores decorados com objetos de arte e tapeçarias originais no chão e nas paredes, e salas que pareciam ecoar a música feita por gerações de músicos antes mim – e o desconforto provocado pela falta de condições físicas e materiais, que se foram agravando ao longo do tempo. O espaço da ESML pode não ter a “nobreza” do edifício do CN, mas oferece excelentes condições para o ensino e prática da música, o que foi confirmado pelos alunos e professores com quem contatei²¹.

AUDITÓRIO VIANNA DA MOTTA

Assim que se passam as enormes portas de vidro da entrada principal da ESML, entra-se num átrio espaçoso onde está o balcão de atendimento, o acesso aos serviços administrativos e à biblioteca, assim como aos elevadores que nos levam aos pisos superiores ou ao parque de estacionamento subterrâneo, alternativo ao parque principal do IPL. Em frente às portas de vidro exteriores encontram-se a entrada para o Auditório Vianna da Motta, onde se realizam os concertos organizados pela ESML e decorrem os ensaios dos seus agrupamentos.

¹⁹ Muitos dos membros do corpo docente são músicos que acumulam funções docentes com o trabalho em orquestras profissionais ou carreiras a solo. A circunstância de entre eles haver um grande número de membros da Orquestra Gulbenkian – meus antigos colegas de trabalho – voltou a facilitar a minha entrada no terreno. Como mencionei anteriormente, a familiaridade com a ESML advinha igualmente da Orquestra Gulbenkian ter usado esse espaço como local de trabalho durante cerca de oito meses, aquando das obras de renovação do Grande Auditório Gulbenkian, o que contribuiu para o conhecimento prévio da topografia do espaço e da equipa de gestão e produção.

²⁰ Informação sobre o Conservatório Nacional e as obras atualmente a decorrer está disponível na Internet em: <http://www.emcn.edu.pt/>

<https://www.cmjornal.pt/portugal/cidades/detalhe/conservatorio-nacional-esta-em-obras-ate-2020>

²¹ Os únicas situações “problemáticas” da ESML que me foram referenciados são habituais neste tipo de estabelecimentos de ensino: a escassez de salas de estudo e uma biblioteca e um arquivo musical (ainda) com poucos recursos.

As portas do auditório estão habitualmente abertas, deixando passar o eco da música dos ensaios que estão a decorrer e são abertos aos alunos da escola. Entramos no espaço do auditório propriamente dito depois de passar por uma antecâmara escura que conduz a um corredor superior que contorna sala e nos leva até à entrada na plateia. Do parapeito do corredor pode espreitar-se o que está a acontecer no palco, localizado imediatamente por baixo, e é aqui que muitos dos alunos preferem ficar para assistir aos ensaios, evitando terem de ir para a plateia e correrem o risco de incomodar os colegas que estão a ensaiar.

Com capacidade para cerca de 300 lugares, o auditório possui uma forma quadrangular, em que a plateia desce em plano inclinado até à zona do palco, o que faz com que o espaço acústico tenha uma forma trapezoidal com um ângulo muito acentuado na área do público. Apesar da sala ter uma acústica agradável, esta configuração pareceu-me não funcionar da melhor maneira para formações com um grande número de elementos em palco e uma pressão sonora elevada²². Na parede situada por detrás da plateia, existem pequenos painéis de vidro que pertencem às salas de apoio técnico aos espetáculos.

O palco tem uma forma retangular e é suficientemente amplo para permitir a colocação de uma orquestra com 80 músicos sem grandes problemas de espaço. O chão é plano e não há elevadores de palco, pelo que a implantação dos músicos de sopro na habitual configuração em escada é feita através de módulos com cerca de vinte centímetros de altura. O palco está completamente envolvido por uma concha acústica de cor clara, feita de material compósito, com portas de acesso nas zonas laterais e na parede posterior. Elas dão acesso às áreas técnicas e aos camarins, assim como à zona de armazenamento e descarga de material. A zona de camarins dá acesso direto ao palco e estes são sempre utilizados em situação de concerto, embora durante os ensaios muitos músicos prefiram deixar as suas coisas na plateia, saindo da sala no final pela zona do público.

ORQUESTRA DE REPORTÓRIO DA ESML

A criação da Orquestra de Reportório teve o propósito de estabelecer uma plataforma de trabalho para as licenciatura e mestrados em direção de orquestra, estando à disposição dos alunos dessas vertentes formativas da ESML. É através da Orquestra de Reportório que os jovens maestros

²² Esta é naturalmente uma opinião pessoal, mas corroborada pelos músicos da Orquestra Gulbenkian com quem comentei esta situação.

em formação têm oportunidade de ensaiar e dirigir em concerto uma orquestra que pode adaptar o seu tamanho e constituição às obras escolhidas, trabalhando sob a supervisão do maestro Jean-Marc Burfin.

Na entrevista que fiz em Junho de 2019 ao maestro titular da orquestra, percebi que a Orquestra de Reportório funciona como uma unidade curricular complementar à Orquestra Sinfónica, com a qual partilha uma quantidade significativa de músicos. Por essa razão, não tem uma existência formal autónoma, nem é mencionada na lista de orquestras e agrupamentos que a ESML anuncia na sua página da internet. Ao contrário da Orquestra Sinfónica, não tem um calendário de apresentações públicas ao longo do ano letivo. A programação, definida consensualmente entre os alunos de direção de orquestra e o docente, destina-se a ser apresentada exclusivamente no âmbito dos Festivais de Cordas organizados pela ESML na primavera de cada ano letivo e sempre no Auditório Vianna da Motta. A participação na Orquestra de Reportório é basicamente opcional, no sentido de não haver obrigatoriedade de a integrar, mas a frequência dos alunos nas suas atividades está sujeita a avaliação, ao mesmo tempo que os dispensa de colaborarem em determinados projetos da Orquestra Sinfónica.

Apesar de ter uma formação variável, a sua constituição habitual é a de uma orquestra sinfónica “normal”: primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos; flautas, oboés, clarinetes e fagotes; trompas, trompetes e trombones; timbales, percussão(ões), harpa(s) e, se necessário, outros instrumentos extra, como piano *tutti*, saxofones ou bateria de jazz. Tal como numa orquestra profissional, o número de músicos por naipe varia de acordo com as obras a executar, embora nalgumas situações eu tenha registado uma ligeira desproporção entre os naipes das cordas. Isto é uma consequência de dois fatores: por um lado, da necessidade de “expor” o maior número possível de alunos à prática de orquestra e, por outro, da eventual escassez de alunos disponíveis para a integrarem e completarem os naipes das cordas.

Os concertos da Orquestra de Reportório integrados nos Festivais de Cordas incluem a participação de solistas em instrumentos de cordas – daí a designação deste evento. Eles são selecionados em audições realizadas habitualmente durante o mês de fevereiro e o processo de escolha é muito seletivo. Participar como solista nos concertos dos Festivais de Cordas é um momento alto da carreira académica dum aluno da ESML. Todos seis os solistas que foram selecionados no Festival de Cordas de 2019 faziam parte de vários naipes da Orquestra de Reportório. Apesar de

existirem muitos membros em comum entre as duas formações, acabei por detetar alguma “rivalidade” latente na ESML entre os músicos da Orquestra Sinfónica e da Orquestra de Reportório.

Foram as características peculiares do modelo de funcionamento da Orquestra de Reportório da ESML que me levaram a escolhê-la como estudo de caso: o aspeto quase voluntário da participação dos alunos; a sua interação próxima com jovens maestros em formação sob a orientação atenta do maestro Jean-Marc Burfim; o contato colegas da orquestra que podem atuar como solistas; e a abordagem dum repertório vasto que determina diferentes tipos de configurações orquestrais.

FESTIVAL DE CORDAS DA ESML

É um dos eventos anuais organizados pela ESML²³, realizado na primavera, que inclui aulas abertas, audições, palestras, master classes e exposições. As suas atividades mobilizam professores e alunos da escola, contando ainda com a colaboração de professores e solistas convidados, nacionais e estrangeiros – participam ainda outras entidades ligados ao mundo da música, como é o caso de construtores de instrumentos. As atividades têm entrada livre e estão abertas a qualquer pessoa que queira assistir, mas os alunos da ESML têm de pagar uma inscrição para poderem participar ativamente nas master classes realizadas por músicos que não pertencem à escola.

A grande maioria das atividades contam com a participação de professores e de alunos da escola, sendo os concertos de encerramento os pontos altos desta iniciativa. Neles participam a Orquestra de Reportório, os solistas selecionados nas audições realizadas em fevereiro e os jovens maestros que frequentam a vertente de direção de orquestra.

Como o próprio nome indica, o Festival de Cordas da ESML está focado no repertório de música para instrumentos de cordas e funciona como uma espécie de “montra de talentos” do melhor que a ESML produz em termos de formação artística nesta vertente de ensino.

O meu encontro “etnográfico” com a ESML decorreu durante as duas semanas que durou a edição de 2019 do Festival de Cordas da ESML, de 15 a 31 de Março, tendo como objetivo contactar com a Orquestra de Reportório no período mais intenso da sua atividade letiva²⁴. Mas esta opção teve

²³ O Anexo E contém a programação detalhada da edição de 2019 do Festival de Cordas da ESML.

²⁴ Depois do Festival de Cordas ter terminado, mantive-me em contato com esta formação até ao final das suas atividades letivas programas para 2018-2019. O objetivo foi fazer um *follow-up* do que tinha acontecido, tendo o último contato ocorrido no ensaio de encerramento do ano letivo, no dia 30 de maio de 2019.

também em linha de conta ser esta uma altura de grande interação entre os vários setores de atividade da escola, aproximando de um modo especial alunos que pertencem às várias vertentes formativas desta escola.

3.º ANDAMENTO: TEMA CON VARIAZIONI

O que é uma orquestra: breve panorâmica histórica, social e cultural

Diz-nos Ovídio nas *Metamorfoses* que, ao escutarem o lamento de Orfeu à morte da sua amada esposa, Eurídice, as almas falecidas empalideceram e choraram, Tântalo esqueceu momentaneamente a sua sede, os rostos das Fúrias ficaram húmidos com as lágrimas derramadas e Sísifo sentou-se na sua pedra a escutar essas palavras expressas por uma voz inefável, cujo canto era acompanhado por uma lira:

«Enquanto tal dizia [lamento à morte de Eurídice], acompanhando as palavras com o tanger das cordas, as almas exangues choravam. Tântalo não buscou apanhar a água fugidia, a roda de Íxion imobilizou-se de pasmo, as aves pararam de debicar o fígado, as Bélides não cuidaram das vasilhas e até tu, Sísifo, te sentaste sobre o teu pedregulho. Conta-se que então, pela primeira vez, as faces das Euménides se molharam de lágrimas, conquistadas pelo cantar dele.» (Ovídio 2014: 246)

Orfeu era venerado na Grécia Clássica como poeta, músico e possuidor de poderes mágicos. Dizia-se que os sons produzidos pelo seu canto e a sua lira enfeitiçavam os pássaros e os animais selvagens, fazendo com que os rios mudassem de curso e as árvores se curvassem para apanhar as sonoridades lançadas pelo vento. Foi um dos poucos mortais a visitar o mundo subterrâneo de Hades e conseguir regressar com vida, sendo graças aos sons da sua lira que os argonautas foram salvos do canto mortal das sereias na narrativa do único poema épico helenista que sobreviveu até nós, *A Argonáutica* de Apolónio de Rodes (Marchenkov, 2009: 3; Apollonius Rhodius, 1912: 337; Spizer e Zaslav, 2004: 1).

O fascínio pelas narrativas que descrevem o mito de Orfeu não se extinguiu na Antiguidade Clássica. A história de Orfeu foi retomada, uma e outra vez, por poetas e compositores, servindo como fonte de inspiração a todo o género de obras musicais, da ópera aos poemas sinfónicos, desde o Renascimento até aos nossos dias²⁵. É com base nestes revivalismos que John Spitzer e Neal Zaslav

²⁵ Sem contar com o caso isolado da produção de *La Fabula di Orpheo* de Angelo Poliziano no século XV, é possível contabilizar um número significativo de composições baseadas no tema do mito de Orfeu: 20 no Séc. XVII, 28 no Séc. XVIII, 7 no Séc. XIX, 13 no Séc. XX e 4 no Séc. XXI. De entre os muitos exemplos que poderiam ser apresentados, menciono os que me são mais familiares: *Euridice* de Jacopo Peri/Giulio Caccini (e. 1600), *Euridice* de Giulio Caccini (e. 1602), *L'Orfeo* de Monteverdi (e. 1607), *La morte d'Orfeu* de Stefano Landi (e. 1619),

elaboram em *The Birth of the Orchestra* (Spitzer e Zaslav, 2004) um contraponto entre os recursos utilizados pelos compositores de obras dramático-musicais e o desenvolvimento progressivo das formações instrumentais nelas utilizadas, transformadas numa metáfora da lira de Orfeu, e ao longo do qual vemos surgir e consolidar-se o modelo de orquestra que se veio a perpetuar até aos nossos dias. Segundo estes autores, a influência da literatura clássica e o valor simbólico do mito de Orfeu teriam certamente contribuído para que os compositores renascentistas e barrocos tenham escolhido esta temática para a sua música de cena, na qual a voz e o acompanhamento instrumental foram progressivamente evoluindo para texturas sonoras cada vez mais intrincadas – simbolicamente, a lira de Orfeu teria pouco a pouco dado lugar às primeiras orquestras. Assim, se Angelo Poliziano faz o personagem de Orfeu acompanhar-se a si próprio com um alaúde, ou mesmo com uma *lira da braccio* tocada com um arco (embora versões posteriores à estreia possam ter tido uma instrumentação mais variada), na ópera *Euridice* de Jacopo Peri, Orfeu é acompanhado por quatro instrumentos escondidos atrás do palco (*cravo, chitarrone, viola da gamba* e alaúde) e Claudio Monteverdi estrutura a instrumentação do seu *Orfeo* em grupos que incluíam dois violinos, dois *cornetti*, duas harpas, um trio e um quarteto de instrumentos de cordas. A tese que se defende é que, perante a dificuldade de apontar um momento claro que em se dá o nascimento da orquestra, enquanto formação musical definitivamente estruturada, é pelo menos possível acompanhar a evolução da instrumentação nas peças dramático-musicais e identificar o período da história da música a partir do qual aquela começa a apresentar aspetos cada vez mais comuns e persistentes. Estes viriam então a constituir-se como modelos composicionais para aquele género musical, o que, aliado ao desenvolvimento paralelo da música puramente instrumental, viria a consolidar e instituir, entre 1600 e 1791, um tipo de formação que se tornou um dos ícones de referência da música erudita ocidental (Spitzer e Zaslav, 2004: 14).

A perspetiva que acabei de apresentar acerca da origem das orquestras é necessariamente restritiva, até porque as suas designações variaram em diferentes épocas e localizações geográficas.

L'Orfeu de Luigi Rossi (e. 1647), *Orfeu* de Antonio Sartorio (e. 1672), *Orpheus* de Georg Philipp Telemann (e. 1726), *Orfeu ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck (e. 1762), *Orpheus* de Franz Liszt (c. 1853-1854), *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach (e. 1858), *Les malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud (c. 1924), *The Mask of Orpheus* de Harrison Birwistle (c.1973-1984 / e.1986), *Orphée* de Philip Glass (c. 1993), *L'altra Euridice* de Jonathan Dove (c. 2001), *Orpheus* de John Robertson (c.2015). As datas referem-se ao ano da estreia (e) ou de composição (c) das obras. Pode encontrar-se uma lista exaustiva na internet em:

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Orphean_operas

O que parece ser consensual é que a partir do final do século XVII começam a existir referências sistemáticas a este tipo de formação, quer em termos de designação, quer através de obras escritas especificamente para um tipo de organização instrumental que hoje reconhecemos como orquestras.

A complexidade inerente à caracterização e classificação das orquestras em termos musicológicos leva a que elas possam ser conceptualizadas segundo diferentes perspetivas, entre as quais se incluem as que se referem aos seguintes aspetos (*Ibid.*):

- Etimologia

Origem da palavra “orquestra”, desde o seu significado inicial na língua grega à sua evolução em textos sobre música, sejam eles dicionários, documentos ou cartas, sobretudo a partir do Renascimento.

- Taxonomia

Identificação dos traços estruturais e funcionais que a distinguem de outras formações musicais:

- O núcleo estrutural é um conjunto de instrumentos de corda friccionada da família dos violinos, incluindo instrumentos de tessitura grave, habitualmente com acompanhados por um instrumento de tecla (cravo), que desempenha a função de *continuo*;
- Este núcleo foi sucessivamente alargado de modo a incluir instrumentos de sopro (madeiras e metais), percussão e tecla – hoje em dia os recursos são praticamente ilimitados, incluindo instrumentos étnicos, eletrónicos e música assistida por computador em tempo real;
- Tendência para uma standardização progressiva em termos de estrutura e repertório;
- Performance coletiva caracterizada pela unidade e a disciplina, cujo controle é centralizado;
- Progressiva especialização das competências técnicas dos músicos;
- Estabelecimento do palco como local de atuação;
- Evolução gradual dum paradigma de liderança interna (primeiro violino ou concertino) para o modelo de orquestra dirigida por um maestro;
- Organização administrativa própria.

- Organologia

História dos instrumentos que vieram a integrar a orquestra ao longo do tempo.

- Orquestração

- Análise do modo como os compositores escreveram para os instrumentos da orquestra e os utilizaram individual e coletivamente.

- História social

- História do relacionamento entre os músicos e entre estes e os compositores, as estruturas de gestão, os mecenas e o público.

A diversidade de fatores que contribuem para a caracterização das orquestras fazem com que não seja possível identificar precisamente o momento e o local em que elas emergiram enquanto instituições, mas permitem a compreensão do processo cumulativo que levou ao seu aparecimento. O tipo de formação instrumental que Jacopo Peri utilizou na estreia de *Eurídice* (1600) tinha um caráter temporário e as semelhanças a outros do mesmo género era meramente circunstancial. Cerca de cem anos volvidos, quando Haydn compôs *L'anima del filosofo*, as orquestras eram instituições musicais reconhecidas em toda a Europa, que no seu conjunto partilhavam características e um campo de ação similares. Seguiu-se um processo de progressiva homogeneização, consequência dos traços que, pouco a pouco, lhe trouxeram um características identificativas e de que sobressaem o intercâmbio de músicos a nível regional e internacional e a partilha dum repertório comum (Spitzer e Zaslav, 2004: 35). Hoje em dia, as orquestras apresentam diversos modelos de gestão e financiamento, dimensões variáveis quanto ao número de músicos que as integram e um extenso repertório, muitas vezes especializado: música antiga com instrumentos da época ou música contemporânea, por exemplo. Mas estas dissemelhanças não obstam a que estas instituições revelem toda uma série de aspetos comuns que as ligam entre si: um mesmo tipo de estrutura e funcionamento interno, protocolos profissionais comuns estabelecidos pela tradição e uma ética comportamento transversal, independente das localizações geográficas e dos espaços culturais a que as orquestras pertencem.

Como referi na secção relativa à metodologia, este é o fundamento que justifica a utilização da minha experiência profissional com a Orquestra Gulbenkian como suporte para a caracterização das orquestras modernas. Nas secções que seguem, irei descrever a estrutura, o funcionamento e o modo de trabalho praticado na Orquestra Gulbenkian, tendo como pressuposto que não existem objeções significativas para o extrapolar da informação apresentada para outras formações e noutros contextos. As singularidades específicas da Orquestra Gulbenkian serão referidas, caso a caso, ao longo do texto.

Uma última nota para realçar o que é hoje uma prática generalizada de usar livremente termos como “orquestra”, “sinfónica” e “filarmónica” para as formações deste género, o que na minha opinião tem levado a algumas ambiguidades terminológicas. Em primeiro lugar, é importante esclarecer que, em termos práticos e funcionais, não existe qualquer diferença entre uma orquestra sinfónica e uma orquestra filarmónica²⁶: ambas tocam o mesmo tipo de repertório e podem ter o mesmo tamanho ou modelo funcional. Este género de designação é frequentemente fruto da conveniência e do contexto em que surgiram: se numa determinada cidade já existe uma orquestra “sinfónica”, a próxima a ser criada irá designar-se “filarmónica”, o que contribui para a sua diferenciação e competitividade para com a primeira – por exemplo, na capital inglesa, a Orquestra Sinfónica de Londres e Orquestra Filarmónica de Londres são semelhantes em tudo exceto no nome. Por outro lado, a designação “sinfónica” há muito que deixou de ter uma ligação restrita ao género musical “sinfonia”, quando, sobretudo a partir do Século XIX, o repertório das orquestras se expandiu a outros tipos de formas e linguagens composicionais. E porque a designação das orquestras pretende também ser um traço identitário dessas formações, quer a nível estilístico, quer regional ou nacional, é comum encontrarmos nomes como: Orquestra de Câmara da Europa, Orquestra Barroca de Amesterdão, Orquestra de Paris, Orquestra Sinfónica da Galiza ou Orquestra Nacional de França. Noutros casos ainda, homenageiam os seus fundadores ou as instituições que as acolhem, como é o caso da Orquestra Hallé (orquestra sinfónica sediada em Manchester) ou da Orquestra Gulbenkian.

²⁶ Etimologicamente, “sinfonia” é uma palavra de origem grega, cujos radicais “syn” e “phone” significam, respetivamente, “conjunto, todo” e “som, voz”, no sentido de um todo harmonioso de sons; por seu lado, “filarmónia” tem origem nos radicais “philo” e “ta harmonika”, que significam “amor por” e “harmonia ou música”. Informação disponível na internet em:

<https://www.etymonline.com/search?q=symphony>

https://www.etymonline.com/search?q=philharmonic&ref=searchbar_searchhint

Estrutura e funcionamento das orquestras modernas:

o modelo da Orquestra Gulbenkian

ENQUADRAMENTO: A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN E A ORQUESTRA GULBENKIAN

Criada por determinação de Calouste Sarkis Gulbenkian no seu testamento, a Fundação Calouste Gulbenkian foi estabelecida em 1956 como instituição particular de utilidade pública geral²⁷. O primeiro conjunto de edifícios – Sede da Fundação e Museu Gulbenkian – foi inaugurado em 1969, tendo sido concebidos por Rui Althougia, Pedro Cid e Alberto Pessoa. Estão implantados numa área de nove hectares no Parque de Santa Gertrudes, hoje Parque Calouste Gulbenkian, junto à Praça de Espanha. A arquitetura e decoração de interiores é da autoria de Daciano Costa, Eduardo Anahory e Rogério Ribeiro, entre outros, tendo os jardins sido concebidos por Gonçalo Ribeiro Telles. Os autores do projeto tiveram a colaboração de equipas de consultores nacionais e estrangeiros, nas áreas técnica, museológica e museográfica, tendo a coordenação da execução da obra estado a cargo de Luís de Guimarães Lobato. Em 1983, foi inaugurado o Centro de Arte Moderna, da autoria de Sir Leslie Martin, que contou com a colaboração de José Sommer Ribeiro. Hoje denominado Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, inclui uma Sala Polivalente para a realização de espetáculos.

Para além dos serviços administrativos, o edifício da Sede possui uma Zona de Congressos com espaços multíusos, que podem acolher a realização de todo o tipo de manifestações culturais e científicas, e três auditórios: Grande Auditório, Auditório 2 e Auditório 3. Espaço de trabalho privilegiado da Orquestra Gulbenkian, que aí realiza a grande maioria dos seus ensaios e concertos integrados na temporada de música, o Grande Auditório Gulbenkian foi concebido para ter uma lotação de cerca de 1200 lugares e apetrechado com equipamento técnico para todo o tipo de espetáculos, incluindo elevadores de palco e um refletor acústico móvel (canópio). Como mencionei anteriormente, entre Junho de 2013 e Fevereiro de 2014, o Grande Auditório e as áreas de apoio aos espetáculos foram alvo de uma profunda renovação e atualização de infraestruturas e equipamentos. Na sua configuração atual, a área de espetáculos conta com uma nova Sala de Ensaio, que constitui um espaço de trabalho

²⁷ As bases estatutárias essenciais delineadas pelo seu fundador para esta instituição foram: 1-) É uma Fundação Portuguesa, perpétua, com a sede em Lisboa, podendo criar dependências onde for julgado necessário ou conveniente; 2-) Os seus fins são de caridade, artísticos, educativos e científicos; 3-) A sua ação exercer-se-á não só em Portugal, mas também em qualquer outro país onde os seus dirigentes julguem adequado exercê-la (Silva, 2004: 19).

alternativo para a Orquestra Gulbenkian, camarins individuais e coletivos para os músicos desta formação, camarins individuais para artistas convidados, um cafeteria exclusiva dos músicos (Bar dos Artistas) e espaços de ensaio para realizar trabalho individual ou em pequenos grupos. Por baixo do palco (Subpalco) encontra-se a área eletromecânica de apoio aos espetáculos, como os elevadores de palco, e espaços de armazenamento de material e instrumentos musicais. Nas áreas adjacentes ao palco encontram-se ainda a Sala de Ensaio do Coro Gulbenkian e os espaços de apoio às suas atividades, os gabinetes da direção de cena, o arquivo musical da orquestra, alguns gabinetes de apoio à produção de espetáculos e uma sala de convívio para os músicos. Juntamente com os painéis de madeira que cobrem toda a sala e o canópio acústico por cima do palco, uma das imagens de marca do Grande Auditório Gulbenkian é o enorme painel de vidro que existe na parte posterior do palco, por detrás da parede acústica que fecha o seu espaço útil. Quando este elemento desce com a ajuda de elevadores, o painel de vidro fica exposto e permite ao público que está na plateia ter uma visão panorâmica do jardim iluminado durante o concerto, enquadrado pela orquestra que está em palco²⁸.

Em termos de espaços, a Orquestra Gulbenkian possui condições de trabalho ao nível do que existe noutros auditórios modernos de referência com orquestras residentes, que tive a oportunidade de visitar, como a Philharmonie em Berlim, o Gasteig em Munique ou o Auditório Nacional em Madrid – o que é consensualmente reconhecido pelos seus músicos²⁹. Julgo que é a habituação a condições trabalho tão excecionais que faz com que os músicos da Orquestra Gulbenkian se tornem críticos quando se deparam com aquilo que consideram situações menos adequadas, quer quando estão em digressão, quer quando falhas técnicas ou de planeamento criam circunstâncias que são entendidas como comprometedoras para o seu desempenho: por exemplo, iluminação deficiente, ar condicionado desligado ou mobiliário de palco desadequado (cadeiras, estantes, suportes para instrumentos, etc.).

A Orquestra Gulbenkian foi criada em 1962, sete anos antes da inauguração da sede da Fundação, com a designação de Orquestra de Câmara Gulbenkian, sendo então constituída por 12 doze elementos (cordas e cravo). Esta formação foi sendo alargada ao longo dos anos, contando

²⁸ Ver fotos da Fundação e do Grande Auditório no Anexo F.

²⁹ Estes são locais de que tenho uma experiência direta e que visitei em várias ocasiões por ocasião de concertos realizados pela Orquestra Gulbenkian. Outros locais de grande prestígio que também acolhem orquestras residentes, e tive a oportunidade de visitar, incluem o Théâtre du Chatelet em Paris, o Musikverein em Viena ou o Concertgebouw em Amesterdão. Mas sendo construções mais antigas, não possuem um tipo de design tão moderno e funcional, nem oferecem os recursos técnicos que edifícios mais recentes podem proporcionar.

atualmente com um efetivo de cerca de sessenta músicos, o qual é alargado pontualmente de acordo com as necessidades das obras em programa. A denominação atual foi adotada em 1971³⁰.

A Orquestra Gulbenkian concentra a sua atividade na realização de concertos ao longo das temporadas organizadas anualmente pelo Serviço de Música, no âmbito da iniciativa denominada *Gulbenkian Música*. A sua agenda inclui também concertos concebidos para as escolas e as famílias, digressões nacionais e internacionais, gravações de discos e a colaboração em projetos desenvolvidos em parceria com instituições nacionais e estrangeiras³¹. A programação dos concertos abrange um vasto repertório de obras sinfónicas, do classicismo aos nossos dias, incluindo a estreia absoluta ou em Portugal de obras de compositores contemporâneos, muitas delas encomendadas pela Fundação Calouste Gulbenkian.

A Orquestra Gulbenkian é uma das imagens de marca da Fundação e constitui um dos polos sobre que assenta a relação da instituição com o público, tendo sido considerada durante muito tempo como o modelo de referência para a música sinfónica portuguesa, servindo mesmo de paradigma para a criação de outras orquestras nacionais³². Hoje em dia, apesar do lugar proeminente que ainda ocupa, os seus músicos reconhecem que o papel referencial e o protagonismo artístico da Orquestra Gulbenkian tem vindo a perder alguma relevância. Isto resulta duma combinação de fatores, que eles próprios identificam: 1-) a necessidade das novas formações se basearem em modelos funcionais alternativos; 2-) a procura de soluções personalizadas que permitam as orquestras existentes

³⁰ A criação da Orquestra Gulbenkian fez parte duma estratégia da Fundação Calouste Gulbenkian “de qualificação da música portuguesa segundo padrões de excelência, internacionalização e inovação”, a qual levou também à criação do Ballet Gulbenkian em 1961 (extinto em 2005) e do Coro Gulbenkian em 1964 (Silva, 2004). Informações sobre o Ballet Gulbenkian e o Coro Gulbenkian estão disponíveis na internet em:

<https://gulbenkian.pt/musica/coro-e-orquestra/coro-gulbenkian/>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ballet_Gulbenkian

<https://www.publico.pt/2005/07/12/jornal/a-extincao-do-ballet-gulbenkian-tem-a-ver-com-uma-politica--de-fundo-29811>

³¹ De entre as parcerias culturais com maior visibilidade pública e uma relação direta com a Orquestra Gulbenkian, destacam-se as que mantêm com o Prémio Jovens Músicos e a European Network of Opera Academies (ENOA). A título de referência, a lista de mecenatos e parcerias para a temporada 2019-2020 pode ser consultada na internet em:

<https://gulbenkian.pt/musica/teoromporada-19-20-2/>

³² A título de exemplo, refira-se que na fase inicial da sua criação a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música se inspirou de algum modo no exemplo da Orquestra Gulbenkian, através de contatos e trocas de informação entre os membros das duas instituições.

adaptarem-se aos atuais paradigmas económicos e culturais; 3-) o excelente nível artístico dos músicos que hoje integram as formações sinfónicas portuguesas, muito à custa das novas gerações formadas nos últimos anos em escolas profissionais e estabelecimentos de ensino superior³³. Mesmo assim, os músicos da Orquestra Gulbenkian continuam a encarar a “sua” orquestra como “modelo” e não escondem o orgulho de pertencerem a uma formação sinfónica com um invejável currículo nacional e internacional. Este sentimento é expresso sobretudo através da partilha de memórias sociais³⁴: das gravações feitas para editoras de referência (Deutsche Gramophon, Philips e Erato); dos concertos com artistas de renome internacional (as alusões variam de músico para músico); ou das grandes digressões internacionais. Neste contexto, Japão, Macau, China, Alemanha e França são as menções mais frequentes, muitas vezes relacionadas com a importância das salas de concertos onde se tocou ou com a dimensão das plateias no caso das atuações ao vivo; mas também das digressões “pioneiras” a países africanos feitas em condições “precárias” nas décadas de 1960-70, lembradas pelos músicos mais antigos.

Mas a influência da Orquestra Gulbenkian na vida musical portuguesa é percecionada pelos seus membros numa forma que extravasa o contexto das memórias, refletindo-se no presente e no

³³ De acordo com o Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE), as orquestras portuguesas dividem-se em três tipos: 1-) orquestras nacionais financiadas pelo Estado (e.g. Orquestra Sinfónica Portuguesa); 2-) orquestras municipais com um apoio parcial do Estado feito através das câmaras municipais e eventualmente complementado com parcerias privadas (e.g. Orquestra do Norte ou Orquestra Metropolitana de Lisboa); 3-) orquestras privadas que dependem de financiamento privado (e.g. Orquestra Gulbenkian, Orquestra Sinfónica Juvenil ou Sinfonietta de Lisboa) – o IPAE foi entretanto extinto, mas esta perspetiva não se alterou até hoje e condiciona o tipo de financiamento governamental de que as orquestras podem beneficiar. Tem sido na última categoria que a maioria das novas orquestras têm surgido em Portugal, frequentemente por iniciativa de maestros portugueses, como foi o caso recente da Orquestra Filarmónica de Lisboa, sob a iniciativa de Osvaldo Ferreira:

<https://www.ofp.pt/pt/inicio/>

Para a perspetiva do IPAE acerca das orquestras em Portugal:

<https://www.publico.pt/1999/02/17/jornal/outras-orquestras-portuguesas-129729>

O anexo H tem uma lista de referência das orquestras portuguesas criadas e extintas entre 1900 e 2016 e os recursos internet que podem ser consultados.

³⁴ Refiro-me ao tipo de memória social referenciado por Paul Connerton em *How societies remember* quando cita Maurice Halbwachs (Connerton, 1989: 36): é através da pertença a um grupo social que os indivíduos são capazes de adquirir, localizar e lembrar as suas memórias. O contato que mantive com os membros da Orquestra Gulbenkian levou-me a questionar o quanto a memória dum músico de orquestra é socialmente construída e até que ponto a sua identidade pessoal é informada pela sua identidade profissional.

futuro. Isto porque as suas experiências profissionais se projetam no modo como encaram os seus papéis formativos e influenciadores das novas gerações, nomeadamente através do exercício de funções docentes em conservatórios ou escolas de música, da participação em júris de concursos de música, da colaboração noutras orquestras ou até mesmo da criação de novos agrupamentos artísticos³⁵. Este tipo de atividades, aliadas ao acolhimento de jovens músicos no seio da Orquestra Gulbenkian, quer resultante do Estágio Gulbenkian de Orquestra, quer como instrumentistas convidados quando há necessidade de contratação de reforços, constitui uma forma de ensino “por contato” que é encarado como fundamental para a continuidade das tradições da música sinfónica.

De tudo isto resulta a emergência duma identificação coletiva construída pelos músicos em torno duma entidade materializada na “sua” Orquestra Gulbenkian, a qual, por não possuir uma realidade formal, vive por vezes momentos de alguma tensão no relacionamento que mantém com a instituição que a acolhe, a Fundação Calouste Gulbenkian.

A Orquestra Gulbenkian não é uma entidade autónoma, dependendo da Fundação em termos legais, financeiros e administrativos. Ela faz parte integrante do Serviço de Música, um dos módulos da disposição organizacional da Fundação, os quais dependem no seu conjunto do Conselho de Administração.³⁶ Cada uma das unidades funcionais existentes na Fundação é responsável por áreas de atividade específicas e as suas direções possuem um significativo grau de autonomia, embora em termos de apoio logístico e de gestão de empresa dependam de estruturas cujo âmbito é transversal a toda a Fundação, como é o caso dos Serviços Centrais, do Serviço de Comunicação, do Gabinete Jurídico ou do Serviço de Recursos Humanos. Dado que a Orquestra Gulbenkian está integrada na estrutura da Fundação através duma dependência direta ao Serviço de Música, isso significa que ambos tenham de partilhar as infraestruturas e os recursos logísticos – materiais, técnicos e humanos – com outras áreas funcionais, sobretudo com aquelas que promovem eventos destinados ao público

³⁵ Entre muitos outros, refiro o caso da violinista Ana Beatriz Manzanilla, por ter sido agraciada em 2019 com o «Prémio de Excelência na Área das Artes» pelo Instituto Politécnico de Lisboa, em reconhecimento do seu trabalho junto da comunidade. Para além de membro da Orquestra Gulbenkian, a sua atividade inclui funções docentes na ESML e no Estágio Gulbenkian de Orquestra, tendo criado em 2013 a Camerata Atlântica, que desenvolve uma intensa atividade ao nível da formação artística e da realização de concertos. Informações disponíveis em:

<https://www.esml.ipl.pt/index.php/noticias>

<https://camerataatlantica.pt/>

³⁶ O atual organigrama da Fundação Calouste Gulbenkian está disponível em:

<https://gulbenkian.pt/fundacao/organizacao/>

(exposições, conferências, concertos, etc.), e assentar o seu funcionamento num tipo de gestão interdependente nas vertentes em que não têm autonomia própria.³⁷

Este tipo de enquadramento tem implicações diretas no funcionamento da Orquestra Gulbenkian. Por exemplo, a utilização do Grande Auditório Gulbenkian e a alocação de recursos técnicos aos eventos que se pretendem realizar, tem de ser feita em estreita coordenação com o departamento que gere a logística de apoio a todas as atividades que acontecem na Fundação, os Serviços Centrais, que também tem a seu cargo a gestão do pessoal técnico (eletricidade, ar condicionado, segurança, etc.) e da equipa de apoio a eventos (direção de cena, bilheteira e frente de casa). Como qualquer dos módulos funcionais pode promover a realização de eventos nos espaços da Fundação, a planificação cuidada e atempada das atividades da Orquestra Gulbenkian pelo Serviço de Música é fundamental para garantir que todos os meios materiais, técnicos e humanos necessários estarão disponíveis. Esta forma de *outsourcing* “interno” faz com que as alterações à planificação previamente estabelecida para a Orquestra Gulbenkian se possam tornar problemáticas, mesmo quando se trata da simples mudança de horário dum ensaio, pois daí resultam alterações no funcionamento de uma série equipas e recursos que não dependem diretamente do Serviço de Musica.

³⁷ Um breve apontamento sobre esta situação. Um dos modelos preponderantes para as orquestras internacionais de primeiro plano tem assente no paradigma: um auditório, uma orquestra, uma administração. Entre outros, refiro os binómios que me são mais familiares: Sinfónica de Chicago/Symphony Hall, Filarmónica de Berlim/Philharmonie, Orquestra do Concertgebouw/Concertgebouw, City of Birmingham Symphony Orchestra/Symphony Hall ou Orquestra de Paris/Philharmonie – entre nós, a Orquestra Sinfónica do Porto/Casa da Música é o exemplo mais recente. Nestes casos, as infraestruturas, as valências técnicas dos auditórios e os serviços administrativos estão centrados no apoio às orquestras “residentes” nesses espaços. Deste tipo de relação “exclusiva” entre uma orquestra, o seu auditório e a sua estrutura de apoio, resulta um protagonismo que está patente no modo como o nome das orquestras, o espaço em que atuam e o próprio design gráfico que os identifica se constitui como uma imagem de marca unificadora e indelével, potenciando um controlo quase absoluto sobre as estratégias de funcionamento e os resultados artísticos que elas obtêm. Não bem é o caso da Orquestra Gulbenkian, cuja identidade e funcionamento são mediados pela instituição em que está inserida (primeiro a Fundação, depois o próprio Serviço de Música). Noutros modelos, existem outras situações em que diferentes orquestras partilham o mesmo espaço, ou em que uma orquestra está unida em tandem a um teatro de ópera – a Orquestra Filarmónica de Munique e a Orquestra Sinfónica da Rádio da Baviera partilham o Gasteig em Munique; a Orquestra do Teatro La Scala faz parte integrante desse teatro de ópera, juntamente com um coro e uma companhia de bailado. Mas também nestes casos não existe uma gestão tão “fragmentada” de recursos materiais, humanos e administrativos como no caso da Fundação. Tive a oportunidade de discutir as vantagens ou desvantagens destes modelos nos contatos que mantive ao longo dos anos com vários gestores e músicos de algumas das formações atrás mencionadas.

A complexidade inerente à fragmentação das atividades da Fundação pelos seus vários módulos funcionais são controlados por uma dupla estratégia. Em primeiro lugar, o paradigma do trabalho em rede, caracterizado por uma planificação concertada e colaborativa entre os vários departamentos que promovem e produzem a realização de eventos. Em segundo, o estabelecimento de rotinas de trabalho que colocam em contato permanente as equipas que estão no terreno e que com o tempo adquirem mesmo um certo grau de autonomia, podendo antecipar situações e resolver problemas sem necessidade de recorrerem às suas cadeias hierárquicas – as chefias intermédias (como coordenadores de setor ou chefes de equipa) têm um papel crucial para este modelo de funcionamento. Um exemplo desta situação é a colaboração próxima entre a equipa de produção da Orquestra Gulbenkian e a equipa da Direção de Cena, que gere diretamente todo o pessoal técnico de apoio aos espetáculos (eletricistas, maquinistas de palco, etc.) e veio mesmo a criar laços estreitos com os músicos da orquestra, a nível profissional e pessoal³⁸.

A partilha de espaços traz consigo algumas tensões entre os músicos da Orquestra Gulbenkian, dado que estes vieram a considerar alguns deles como “seus”. Por exemplo, o Grande Auditório Gulbenkian tende a ser encarado pelos músicos como um local de trabalho privilegiado da orquestra, apesar da existência duma Sala de Ensaio. E não é sem reservas que é vista a utilização dos camarins coletivos por agrupamentos que fazem “residências” de curta duração na Fundação, como a Orquestra de Jovens Gustav Mahler. A própria escolha de expressões e adjetivos para referir os espaços indicia como a identidade do grupo está ligada aos lugares que “habitam” profissionalmente: o “nosso” palco, o *lounge* “da” orquestra, os “nossos” camarins...

A montante da área de produção e do trabalho que decorre em palco, existe toda uma estrutura de apoio administrativo que também é partilhada por todos os departamentos da Fundação e que por vezes os substitui nalgumas funções. É o caso do Serviço de Recursos Humanos, que fazem a gestão de pessoal de toda a Fundação e, no caso da Orquestra Gulbenkian, gerem a contratação de músicos, quer para o quadro permanente, que para projetos pontuais. Esta circunstância pode ser também uma fonte de tensões porque nem sempre os pedidos que vêm da orquestra são atendidos do modo que

³⁸ Esta situação está patente no modo como os elementos da orquestra e da equipa da Direção de Cena se tratam pelo primeiro nome ou conhecem as peculiaridades de uns e de outros: o tipo de cadeira que se deve colocar para aquele músico, o tamanho e a altura dos estrados usados por um determinado naipe, quem precisa de painéis de proteção acústica, etc. Isto deve-se a um longa relação de trabalho que remonta ao tempo em que a Direção de Cena dependia diretamente do Serviço de Música, o que se alterou após a extinção do Ballet Gulbenkian.

os músicos gostariam. Por isso, as divergências entre a perspectiva que os músicos têm acerca das “necessidades” da orquestra e a realidade duma gestão de pessoal “sustentável” são mutuamente referenciadas como uma fonte de conflito e de difícil de conciliação. O fato da perspectiva administrativa poder prevalecer sobre a artística só vem agravar esta situação, mas isso não impede os músicos, individualmente ou através da Comissão da Orquestra, de contestarem veementemente as decisões que na sua perspectiva comprometem a qualidade artística do agrupamento³⁹. Esta situação não é exclusiva da Orquestra Gulbenkian e a “crise” que as orquestras sinfónicas hoje atravessam assenta, em grande parte, no conflito de interesses entre músicos e administrações, ou seja, entre a defesa dos direitos profissionais e da integridade artística dos coletivos a que pertencem, e uma perspectiva geralmente baseada em narrativas de sustentabilidade económica (Axelrod, 2013)⁴⁰.

ORGANIZAÇÃO E FUNCIONAMENTO

Desde os contatos iniciais com os músicos da Orquestra Gulbenkian, que um observador externo pode facilmente detetar duas das características que formatam este agrupamento enquanto microcosmos social. A primeira é a enorme coesão de grupo, que se expressa através de termos e expressões utilizadas no quotidiano – como “nós na orquestra”, “a orquestra acha que” ou “a orquestra

³⁹ A Comissão da Orquestra não tem uma existência formal dentro da estrutura da orquestra, funcionando como um órgão de consulta e mediação entre os músicos e a direção do departamento de que a orquestra depende diretamente, o Música Gulbenkian, ou a própria Administração da Fundação. É habitualmente constituído por três ou quatro músicos eleitos pelos colegas no início de cada temporada e as suas funções incluem “defender” os interesses da “orquestra” e “lutar” pelos direitos dos músicos – note-se que o exercício destas funções não é remunerada. É também responsável pela realização de inquéritos aos músicos para avaliar a prestação dos maestros que atuam com a orquestra e transmitir a opinião do coletivo relativamente à contratação dos concertinos e dos maestros com posições de carácter mais permanente (maestro principal e maestro convidado principal). A existência deste órgão de consulta é entendido como fundamental pelos músicos, porque muitos deles, sobretudo os estrangeiros, não são sindicalizados. O papel do movimento sindical ao nível da música extravasa o contexto desta dissertação, mas não posso deixar de relevar a importância de se vir a realizar trabalho de investigação nesta área, sobretudo numa altura em que os jovens músicos em início de carreira parecem estar reféns dum mercado de trabalho volátil e não regulamentado, mas ao mesmo tempo alheados das vantagens que os seus colegas mais antigos reconhecem existir no movimento sindical.

⁴⁰ Um exemplo recente foi o conflito entre os músicos e a administração da Orquestra de Chicago, que resultou na greve mais prolongada nos 128 anos de história desta instituição. Informações em: <https://www.nytimes.com/2019/03/11/arts/music/chicago-symphony-orchestra-strike.html>
<https://www.nytimes.com/2019/04/27/arts/music/chicago-symphony-strike.html>

não pode aceitar que”. Por outro lado, esta voz “unitária” que os músicos usam para se referir à Orquestra Gulbenkian assenta numa hierarquia artística e funcional claramente definida, regulada por protocolos estabelecidos pela tradição e a prática, e aceite por todos os seu elementos – desde os que determinam a sua estrutura hierárquica ou o funcionamento das audições e ensaios, até aos códigos de vestuário é à ética profissional requerida no relacionamento entre colegas.

Na entrevista que fiz em Junho de 2019 ao maestro da Orquestra de Reportório da ESML, Jean-Marc Burfin, uma das perguntas iniciais foi no sentido de ele definir o que era uma orquestra. A resposta foi longa, elaborada e multifacetada, mas começou com a expressão: “É um conjunto de músicos organizados hierarquicamente [...]”. Quando, na sequência da nossa conversa, o questioneei sobre a razão pela qual tinha mencionado a hierarquia em primeiro lugar, fiquei a perceber que, na perspetiva dum maestro, o coletivo de músicos que ele “enfrenta” a partir do pódio só pode funcionar como um todo se estiver estruturado dessa forma, com funções e responsabilidades claramente definidas. Mas pelas razões que atrás aponte, esta conceção de coletivo hierárquica e funcionalmente organizado é também fundamental para os próprios músicos operarem como um todo coerente a nível artístico.

No Anexo H estão duas figuras e uma foto que mostram a disposição típica duma orquestra moderna, tal como acontece na Orquestra Gulbenkian. Estão referenciados os diferentes naipes e número de músicos que os integram, que podem variar de orquestra para orquestra, assim como as posições hierárquicas dentro de cada uma deles. As posições hierárquicas são, por ordem decrescente de relevância artística: concertino principal, 1.º concertino auxiliar, 2.º concertino auxiliar, 1.º solista, 2.º solista e tutti. Os segundos concertinos auxiliares estão equiparados, em termos salariais e de carreira, aos primeiros solistas.

Note-se que os primeiros solistas dos vários naipes têm uma posição equiparada entre si, em termos administrativos, mas em termos artísticos é tacitamente assumido que existe uma predominância de alguns naipes relativamente a outros. Por exemplo, é aceite sem problemas que o primeiro solista dos oboés lidera a família dos sopros de madeira, enquanto que o primeiro solista dos trompetes assume o mesmo papel relativamente à família dos sopros de metal. Por seu lado, o concertino principal não só lidera todos os naipes de cordas, como é responsável pela supervisão do trabalho coletivo da orquestra. Ele supervisiona também a afinação da orquestra antes dos ensaios e

concertos, e funciona como mediador privilegiado nos contatos entre a orquestra e o maestro⁴¹. A divisão hierárquica que existe entre os músicos duma orquestra reflete os patamares salariais a que os músicos pertencem, mas também o tipo de responsabilidades que advém à sua posição. Por exemplo, a marcação de arcadas nas partituras dos naipes das cordas é sempre feito pelos primeiros solistas que funcionem como chefes de naipe, categoria que julgo merecer um esclarecimento adicional.

Como se pode aferir a partir das duas figuras no Anexo H, os músicos das cordas estão agrupados em pares e partilham uma mesma estante, onde está colocada a “parte de orquestra” (ou parte “cava”) que ambos seguem para a execução duma obra. No caso de todos os outros instrumentos, os músicos têm a sua própria estante e um parte de orquestra individual, específica para o seu instrumento e posição na orquestra: por exemplo, primeiro trompa, segunda flauta, etc. Ainda no caso das cordas, o papel de chefe de naipe é partilhado pelos dois primeiros solistas, em regime de rotatividade alternada e acordo mútuo entre eles – na prática, isto significa que o músico designado para funcionar como chefe de naipe fica sentado no lado mais próximo do público (do lado “de fora” da estante). Os músicos *tutti* das cordas também praticam um sistema de rotatividade, não só entre as várias estantes do mesmo naipe, como dentro delas – numa semana poderão estar sentados na terceira estante (mais próximo do maestro) e na seguinte na sétima estante (mais afastados dele); e trocar entre o lado “de dentro” e “de fora”. Os primeiros solistas apenas alternam de posição relativa entre si, estando sempre colocados na estante que está mais próxima do maestro (primeira estante).

Se no caso dos *tuttis*, a alternância de posição não implica uma alteração de categoria profissional ou responsabilidade, os músicos que desempenham funções de chefes de naipe estão incumbidos de “marcar” as partes de orquestra do seu naipe: fazer anotações sobre o movimento dos arcos durante a execução e outras indicações previamente dadas pelo concertino ou o maestro com quem irão trabalhar. A título de exemplo, o Anexo I inclui duas partes de orquestra (violino), uma “limpa” e outra depois de ter sido “marcada” por um músico. Através delas é possível perceber o trabalho de

⁴¹ Uma orquestra está dividida três grandes famílias de instrumentos: cordas, sopros e percussão. Cada uma delas subdivide-se em naipes, do seguinte modo: cordas – primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos; sopros de madeira (ou “madeiras”) – flautas, oboés, clarinetes e fagotes; sopros de metal (ou “metais”) – trompas, trompetes, trombones e tuba; percussão – timbales e outros instrumentos de percussão. Existem outros instrumentos que podem intervir numa orquestra, mas são considerados separadamente, por exemplo: piano, harpa, saxofone ou mesmo instrumentos étnicos e bateria de jazz.

minúcia exigido para preparar uma partitura de orquestra antes de ela estar apta a ser colocada nas estantes.

Depois de marcadas, as partes de orquestra são distribuídas aos *tuttis* das cordas para poderem ser estudadas antes do primeiro ensaio agendado para uma determinada obra. Este é um processo de rotina realizado para todas as obras que se executam, mas crucial para garantir o sincronismo do movimento dos arcos em cada naipe e evitar a perda de tempo com correções durante os ensaios. No caso dos outros naves esta situação não acontece, dado que as partes de orquestra são individuais e cada músico é responsável pelo estudo e marcação das suas próprias partituras.

Refira-se, a propósito, que este processo segue algumas regras instituídas pela prática. Por exemplo, sendo a maioria das partituras obtidas em regime de aluguer às editoras de música impressa, as marcações devem ser feitas a lápis, de modo a que o arquivista musical da orquestra possa apagar as marcações e as anotações antes de as devolver. No caso de existir uma opção de compra, as partituras são mantidas em arquivo com as marcações já feitas, estando por isso prontas para uma próxima execução da obra. É da responsabilidade do arquivo musical da orquestra a obtenção das partituras com a antecedência necessária para que este processo decorra em tempo útil, o que por vezes acontece alguns meses antes da execução das obras programadas.

A descrição da organização e estrutura interna duma orquestra que acabei de fazer permite compreender melhor o seu modo de funcionamento e a maneira como decorre uma rotina de trabalho baseada em dois tipos de atividade essenciais: os ensaios e os concertos.

As rotinas de trabalho nas orquestras

AUDIÇÕES

O produto final do trabalho das orquestras são os concertos que realiza e, como se compreende, estes não poderiam acontecer sem os ensaios das obras apresentadas. Mas ensaios e concertos dependem dos músicos que integram uma orquestra e o início da sua vida profissional – o primeiro contato feito com as instituições a que pertencem – acontece sempre da mesma maneira: através de um rigoroso processo de seleção baseado na prática de audições (também designadas concursos ou provas), realizadas sempre que há necessidade de contratar novos músicos.

Participar numa audição para novos instrumentistas numa orquestra é, ao mesmo tempo, uma corrida de velocidade, uma maratona e uma prova de corta-mato, cujo planeamento e preparação começa, quer para os candidatos, quer para a equipa que as organiza, vários meses antes dos músicos serem chamados para fazer a primeira prova.

A organização numa audição para orquestra é um processo que implica uma série de procedimentos que seguem sempre a mesma sequência: determinar o instrumento/posição que se quer preencher, escolher o repertório que os candidatos vão ter de tocar, publicitar as audições na imprensa especializada e nas plataformas *on line* usadas pelos músicos, manter um contacto próximo com os candidatos que responderem aos anúncios, marcar ensaios com os pianistas acompanhadores e, finalmente, acolher e acompanhar os candidatos no dia das audições – na verdade, trata-se dum processo que exige muito tempo e esforço da parte da equipa que organiza as audições.

As audições realizadas pela Orquestra Gulbenkian seguem os mesmos procedimentos usados por orquestras um pouco por todo o mundo. Os candidatos chegam cedo e são distribuídos por salas onde podem “aquecer”. Cerca de 30 minutos antes de começar, são chamados ao espaço onde as audições vão decorrer e é-lhes atribuído um número de ordem de apresentação, sorteado entre todos e a que os membros do júri não têm acesso. São depois colocados em espaços onde ficam “incomunicáveis”, exceto para a equipa de produção que gere esse evento. Quando é a hora de atuarem, são acompanhados à sala das audições e alguém anuncia: «Candidato N.º...».

O espaço foi preparado previamente para garantir a anonimidade dos candidatos. Entre eles e o júri foram colocados biombo e os candidatos atuam apenas na companhia do pianista acompanhador. A primeira prova é sempre a execução dum concerto de referência para o instrumento, habitualmente dum compositor clássico (Mozart ou Haydn, por exemplo), mas isso pode variar de instrumento para instrumento e de acordo com as preferências do júri, que tem sempre a última palavra sobre o programa escolhido para as audições.

Como acabei de referir, a primeira prova é a execução de parte do primeiro andamento dum concerto (abertura, exposição do tema e cadência final). Em média, os candidatos atuam entre 5 e 10 minutos, mas o júri pode dispensá-los a qualquer momento, caso se enganem ou desafinem: a expressão «thank you» dita antes de terminar uma execução é sinal de que algo não correu bem, ou de que o júri não gostou de alguma coisa. Depois de todos os candidatos tocarem, o júri reúne e decide quem é aceite para a próxima ronda de atuações, o que é anunciado oralmente aos candidatos que

esperam nos bastidores. Para os candidatos que continuam, são sorteados novos números que determinam a próxima ordem de entrada.

Na segunda fase, os candidatos tocam sozinhos. O repertório selecionado é agora excertos de orquestra – passagens que os músicos tocam em conjunto numa orquestra, mas que aqui têm de executar a *so/lo*. Tal como na ronda anterior, não podem interagir com o júri: quando interpelados por alguém do outro lado do biombo, têm de executar o que lhes é pedido sem questionar, falar ou revelar de algum modo a sua identidade. Esta parte das audições pode demorar um pouco mais, mas não ultrapassa os 10 ou 15 minutos, e está sujeita ao mesmo «thank you» que determina o fim da prova para o candidato. No final, o júri volta a reunir e são escolhidos os candidatos para a terceira e última ronda. Em geral, não são escolhidos mais do que 3 ou 4.

O repertório a executar é agora um “grande” concerto para o instrumento, habitualmente dum compositor romântico, à escolha do candidato. Antes de as audições recomeçarem, o biombo é retirado porque a partir de agora os candidatos deixam de ser anónimos para o júri, que tem à sua frente as suas biografias pessoais. Se antes havia a ansiedade de atuar para um júri sem rosto, agora os candidatos têm a perceção de que tudo conta: técnica instrumental, expressão musical, sonoridade, apresentação física e mesmo o seu “à vontade” na execução⁴².

Sentados numa fila de mesas colocadas lado a lado, a não mais de 5 ou 6 metros dos candidatos, os membros do júri olham atentamente os gestos e avaliam analiticamente todos os aspetos da execução, usando disfarçadamente os seus blocos de notas.

⁴² Há pormenores que habitualmente não se ensinam nas escolas, mas que podem ser determinantes numa audição, como a maneira como um candidato se apresenta em público. Para além de ser conveniente usar roupa confortável, há que ter em consideração aspetos como o tipo de imagem que se dá. Apesar de hoje em dia ser eticamente inaceitável um júri fazer juízos de valor influenciados por qualquer tipo de discriminação, a experiência vai ensinando aos participantes numa audição que a sua apresentação e “pose” pode ser um fator que influencia a escolha final. Daí a opção generalizada pelo uso de roupa neutra e escura, sobretudo no caso das senhoras; de manter uma atitude afável, mas controlada; e de interagir com os membros do júri dum modo firme, mas sem arrogância. Lembro-me de várias situações em que falei com os candidatos, em bastidores, dando alguns “conselhos” para os ajudar a lidar com a situação, sendo um dos mais frequentes o sugerir (na verdade, pedir) às candidatas do sexo feminino para não entrarem na sala de audições com sapatos de salto alto enquanto o biombo está colocado: o soalho de madeira da sala iria revelar de imediato o seu género. Na última fase das audições, em que o júri pode ver os candidatos, é habitual usar um vestuário simples e, no caso das senhoras, evitar roupa que “revele” demasiado os seus “traços femininos” - «neither trashy nor sexy», como me disse uma vez uma das candidatas. Neutralidade é a palavra chave, para que a música fale por si e o júri não se “distraia” com pormenores acessórios.

Apesar de poder apresentar variações de pormenor quanto ao número de elementos, na Orquestra Gulbenkian o júri das audições inclui o sempre o diretor do Serviço de Música, o maestro titular, o concertino principal, os primeiros solistas do naipe a que o instrumento pertence e representantes de outros naipes da orquestra⁴³. A constituição é sobretudo determinada pelo fato de se tratar de um instrumento de corda ou de sopro e de a posição a preencher ser para *tutti* ou *solista*, podendo variar entre 6 ou 7 a cerca de 14 pessoas. Refira-se ainda que, nas primeiras duas etapas, a seleção dos candidatos se faz por maioria simples, enquanto que na última ronda o candidato tem de ser escolhido com uma maioria qualificada de dois terços.

Na última prova já não há mais lugar a interrupções, como anteriormente. Desta vez, os candidatos têm a liberdade de tocar o primeiro andamento do concerto que escolheram do princípio ao fim. Na sala, por detrás do júri, encontram-se membros da orquestra e os candidatos que foram ficando pelo caminho, dado o entendimento ser que esta última prova tem um carácter “público”.

Quando o último candidato acaba a sua execução, a sala esvazia-se e o júri delibera a sua decisão final. Não é invulgar os candidatos serem chamados outra vez para a execução de qualquer parte do repertório do programa das audições, caso haja dúvidas, ou por vontade dum dos membros do júri. Mas habitualmente isso não acontece. Horas depois de terem começado - às vezes seis, sete ou mais horas – as audições terminam com o anúncio do candidato vencedor.

Como os jovens músicos revelam saber no momento em que concluem a sua formação artística, foi pelo menos esse a ideia com que fiquei do contato com os alunos da ESML, as audições são a porta de entrada para uma carreira no interior duma orquestra – na verdade, a única porta⁴⁴. Por isso, existe um percurso a fazer que os levará de audição em audição, de orquestra em orquestra, até atingirem um patamar de satisfação compatível com as expectativas criadas ao longo da sua formação

⁴³ Os membros “permanentes” são o diretor do Serviço de Música, o maestro titular e o concertino principal. Os restantes membros do júri são sorteados de entre os elementos da orquestra que estejam em condições de o integrar.

⁴⁴ O conhecimento desta realidade leva a que procurem ganhar alguma experiência dos processos relacionados com o seu mundo profissional, muitas vezes incentivados pelos próprios professores, até para colmatar as deficiências que possam existir nas escolas que frequentam: participar em audições para ganhar prática, ou colaborar em orquestras profissionais sempre que surge essa oportunidade, são estratégias habituais. Como acontece com os músicos da Orquestra de Repertório da ESML, também é frequente a participação em estágios de orquestra e concursos de música, nacionais e estrangeiros. Todos estes tipos de eventos utilizam procedimentos de seleção e classificação similares ao que é a prática nas audições das orquestras modernas.

artística – este caminho pode durar alguns meses, anos, ou uma vida inteira. Para uns chegará Lisboa, ou Porto; outros tentarão Londres, ou Hong Kong, ou Chicago. Uns dar-se-ão por satisfeitos com uma orquestra regional ou uma formação sem caráter permanente; para outros, o objetivo é uma orquestra com uma temporada regular e a capacidade financeira para contratar maestros e solistas do circuito internacional.

É também por isto que os candidatos a uma audição de orquestra tanto podem ser jovens cuja ambição é ganharem experiência e rodagem “para quando for a sério”, músicos à procura do primeiro emprego, profissionais que tentam melhorar a posição que atualmente têm noutra formação – ou que simplesmente querem «mudar de ares», porque «o ambiente lá não é bom» – e ainda músicos da própria orquestra que está a fazer as audições, com o intuito de tentar subir alguns degraus no quadro artístico e no nível salarial.

Uma audição pode ser como que dia sombrio e curto de inverno para quem é excluído logo na primeira prova, após alguns minutos de desilusão, frustração e algumas lágrimas; ou um longo e radioso dia de verão para os que, já muito ao final da tarde, depois de horas e horas de esforço e expectativa por cada prova realizada, recebem a notícia de que foram o candidato escolhido pelo júri.

As audições terminam quase sempre da mesma maneira e a Orquestra Gulbenkian não é exceção. No final de pelo menos três rondas de provas, que duraram praticamente todo o dia, o anúncio do candidato vencedor é feito na mesma sala onde decorreram as audições. Na sala encontram-se os últimos candidatos finalistas e um pequeno grupo de pessoas: outros participantes entretanto desqualificados, mas que decidiram ficar até ao fim; amigos, colegas ou familiares dos candidatos, que os acompanharam ao longo do dia; e músicos da própria orquestra que quiseram assistir às provas. Entre aplausos e expressões de entusiasmo, seguem-se as felicitações do júri, os abraços entre todos os candidatos presentes e as conversas rápidas sobre questões contratuais – os pormenores discutem-se mais tarde.

Ao longo do dia, foram-se estabelecendo relacionamentos entre os candidatos que, no seu mais íntimo, combinam a fraternidade com a pura competição, muito embora no fim seja a primeira que acaba por falar sempre mais alto. Até porque, como é referido vezes sem conta após cada prova intercalar: «As audições são mesmo assim» ou «Audições é questão uma sorte...». Esta é uma forma de resignação perante a adversidade que é fundamental para os músicos poderem preservar a sua

autoestima quando as coisas não correm bem e encarar duma forma positiva os próximos desafios: «Agora é pensar na próxima...».

Quando tudo termina, o ambiente fica progressivamente mais calmo, à medida que a sala das audições se esvazia. Mas no percurso até à entrada principal do edifício ecoa ainda o burburinho das conversas sobre candidatos, curiosidades e situações que ocorreram ao longo do dia. Para alguns candidatos é hora de ir para o aeroporto e apanhar o avião de regresso a casa; outros vão aproveitar o resto do dia para conhecer um pouco da cidade que visitam pela primeira vez. Para o candidato vencedor, é finalmente altura de pegar no telemóvel e dar notícias. Um tom de voz que não consegue esconder um misto de contentamento, perplexidade e entusiasmo, ressoa um pouco por todo o átrio de entrada do edifício: «A sério! Mesmo! Ofereceram-me o lugar!...». Seja em que língua isto for expresso, a carga emocional que envolve as palavras e o tom de voz é sempre o mesmo.

Audição após audição, ano após ano, o que presenciei depois das audições acabarem tinha um carácter de *déjà vu*: o trajeto solitário do candidato vencedor em direção às portas de vidro da entrada da Fundação, a nortada do final da tarde refrescando um corpo envolto pela roupa ainda húmida de suor e a placidez do entardecer ajudando a acalmar a tensão acumulada durante horas intermináveis de pressão.

Numa ocasião, um dos candidatos vencedores, aparentemente deixando os seus pensamentos abandonar finalmente as audições e a música, perguntou-me: «Olha, ainda não almocei... onde é que se pode comer qualquer coisa?» Alguém acena para um local onde habitualmente “param” os músicos da Orquestra Gulbenkian depois dos concertos: a cervejaria «Paco», do outro lado da avenida de Berna. Como habitualmente acontece depois duma audição, a sua porta está bloqueada por um grupo de jovens músicos barulhentos, de “imperiais” na mão, semien cobertos pelo fumo dos cigarros, com as caixas de instrumentos pousadas junto a uma montra decorada com travessas atulhadas de peixe e marisco. As conversas sobrepõem-se e entrecortam-se, sem conexão aparente, entre aqueles para quem o dia foi apenas mais tentativa dum percurso incerto: «Não, ele mereceu ganhar!», «Eh pá, o programa era mesmo lixado!», «Onde é que vai ser a próxima pr’a ti?».

ENSAIOS

Os ensaios constituem a parte fulcral do trabalho das orquestras. Em termos laborais, o seu número e duração constitui o horário de trabalho que os membros duma orquestra têm de

cumprir, sendo organizados em “tabelas de ensaios” semanais que são publicadas em bloco no final de cada temporada para todas as atividades programadas para a seguinte. A antecedência com que são publicadas faz com que, por vezes, elas tenham de ser alteradas, o que provoca sempre comentários negativos por parte dos músicos, sobretudo quando são feitas em “cima da hora”.

No caso da Orquestra Gulbenkian, as tabelas estão organizadas por semanas, apesar de outras instituições poderem preferir outros tipos de gestão. O Anexo J é um exemplo real duma tabela de ensaio escolhido aleatoriamente.

Como se pode verificar, a tabela de ensaio contém todas as informações relativas ao projeto que vai ser realizado nessa semana. De cima para baixo, ela indica:

- Número de tabela da temporada / Número de semana do ano
- Nome do agrupamento / Identificação do maestro, solistas e concertino principal
- Data e horário dos ensaios / Obra(s) que é ensaiada em cada ensaio
- Designação do projeto (datas dos concertos e nome do maestro)
- Ciclo a que pertence
- Nome e duração das obras em programa, instrumentação detalhada e número de músicos necessários
- Horas de trabalho acumuladas nessa semana

A designação da instrumentação utiliza uma nomenclatura internacionalmente reconhecida que é utilizada como referência por manuais de orquestração e editores musicais⁴⁵. No exemplo concreto, a Sinfonia N.º 7 de Sibelius tem a seguinte instrumentação:

2 – 2 – 2 – 2 / 4 – 3 – 3 – 0 / 1 – 0 – 0 – 0 / 0 – 0 / Cordas (14-12-10-8-6).

Isto significa que a obra foi escrita para 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes / 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, 0 Tuba / 1 Timbale, 0 Percussões, 0 harpa, 0 Instrumentos de tecla / 0 vozes, 0 outros instrumentos / Cordas (14 primeiros violinos, 12 segundos violinos, 10 violas, 8 violoncelos, 6 contrabaixos).

As informações laborais e artísticas contidas nas tabelas de ensaio permitem aos músicos organizarem atempadamente a preparação das obras e à administração cumprir na

⁴⁵ O sistema a que me refiro está explicado duma forma clara e eficaz em *L'orchestre* de Alain Louvier (Louvier, 1978: 6).

fase de planeamento algumas regras básicas determinadas pelo Regulamento da Orquestra, nomeadamente:

- não exceder uma média de 30 horas de trabalho por semana, num período consecutivo de 3 meses
- não existir mais do que 6 horas de trabalho em dois ensaios consecutivos
- respeitar um período de descanso de 12 horas entre o último ensaio dum dia e o primeiro do dia seguinte
- garantir pelos menos um dia de descanso semanal
- garantir que em semanas de 6 dias se trabalho, o segundo descanso semanal será compensado com a maior brevidade possível

Permite ainda às equipas de produção e direção de cena preverem as necessidades em termos de materiais, equipamentos e contratação de pessoal, incluindo instrumentistas suplementares⁴⁶.

No primeiro dia de ensaio dum semana cumprem-se alguns “rituais” instituídos pela tradição. Por exemplo, quando se trata dum maestro que nunca trabalhou com a orquestra, ele é apresentado pelo diretor do Serviço de Música ou pelo coordenador da orquestra ao coletivo dos músicos, que estão já sentados nas suas cadeiras e prontos para começar a afinar. Antes disso, aconteceram as habituais “confusões” e trocas de palavras entre os músicos e os coordenadores de naipe acerca quem se senta onde, para dar cumprimento a uma rotatividade que, como referi antes, é suposto acontecer dentro dos naipes, mas cujo resultado nem sempre é evidente para todos.

O burburinho que entretanto avolumou, com conversas de circunstância sobre como correram os últimos concertos e as “novidades” relativas a temas “quentes” que estão a ser debatidos entre a Comissão da Orquestra e a administração da orquestra, cessa repentinamente assim que o concertino se levanta e pede ao primeiro oboé para tocar o “lá” que vai servir de matriz para todos afinarem. A cacofonia dos instrumentos a tocar cada um para seu lado dá

⁴⁶ Os instrumentistas suplementares contratados para colaborar com a Orquestra Gulbenkian dividem-se em três categorias: 1-) colegas de outras orquestras profissionais; 2-) músicos independentes que fizeram audições informais para os músicos do naipe; 3-) participantes em estágios organizados Fundação e que trabalharam sob a supervisão de músicos da Orquestra Gulbenkian, tendo os melhores sido selecionados em resultado disso, como mencionei quando me referi ao Estágio Gulbenkian de Orquestra.

então lugar a um tom monofônico que vai passando de naipe para naipe, dos instrumentos mais graves para os mais agudos, primeiro nas cordas e depois nos sopros.

Ao lado do pódio onde o maestro se encontra, está um relógio de coluna, com uma altura de cerca de um metro, que é visível para os músicos das primeiras estantes das cordas e para alguns dos instrumentistas de sopros que estão sobrelevados em estrados relativamente aos colegas das cordas. A pontualidade é essencial numa orquestra e faz parte do protocolo numa orquestra todos os músicos estarem sentados e prontos para começar à hora marcada. Mas isto é também válido para o maestro, que terá problemas em controlar a orquestra se o ensaio se arrastar para além da hora que está marcada na tabela de ensaio. Nalgumas orquestras, sobretudo nos EUA, é função do delegado sindical controlar rigorosamente o horário de trabalho dos músicos. Na Orquestra Gulbenkian, é o coletivo, representado pelas vozes mais “altas” daqueles que são considerados os “resmungões” da orquestra, que muitas vezes faz essa gestão – isto quando um dos membros da Comissão da Orquestra não se antecipa e toma a iniciativa de intervir. Só que na Orquestra Gulbenkian é costume haver certa uma margem de flexibilidade, mesmo contrariada, e nunca assisti a uma situação em que os músicos pura e simplesmente se levantassem da cadeira e abandonassem o palco, como nas histórias que os músicos partilham em bastidores acerca de outras orquestras.

A questão horário aplica-se igualmente aos intervalos. Como se pode ver a partir da tabela de ensaio no Anexo J, cada sessão de trabalho tem a duração de três horas, no caso de um ensaio “normal”, ou de três horas e meia, no caso dos “ensaios gerais”. Esta curta pausa é “inquestionável” e se não acontecer na altura certa, cerca de uma hora e meia depois do ensaio começar, começa a haver sinais de insatisfação e enfado entre os músicos. Os maestros sabem isto por experiência, e os produtores que acompanham o trabalho da orquestra e são responsáveis pelas movimentações de palco, não descutam esta situação. Tudo é contado ao segundo, e mesmo debatido, quando os relógios dos músicos e dos produtores marcam horas diferentes.

Se noutras situações parece existir uma interação descomprometida entre os músicos, isso não acontece assim que começa o ensaio. A organização e a estrutura hierárquica da orquestra é escrupulosamente seguida e determina as funções e o que é esperado do desempenho dos músicos. Cada qual sabe o que tem de fazer e como responder aos pedidos

que o maestro faz, sendo a mediação entre orquestra e maestro deixada a cargo do seu chefe de naipe ou do concertino principal⁴⁷.

Apesar de todos os maestro terem estratégias de ensaio próprias, o percurso feito ao longo duma semana de trabalho é muito semelhante. O primeiro ensaio começa geralmente por uma leitura geral das obras, praticamente sem interrupções. A partir do segundo ensaio inicia-se a fase de trabalhar pormenores e passagens específicas, sobretudo quando a obra tem solistas vocais ou instrumentais. No quarto ou quinto ensaio começa o trabalho da orquestra com os solistas, que, antes de mais, são apresentados aos músicos e acolhidos com aplausos e sorrisos, sobretudo se se trata de “vedetas” do circuito internacional. A partir deste ponto, a atenção do maestro divide-se entre a orquestra e o(s) solista(s), e aquela conta com os seus músicos mais experientes, como o concertino principal ou alguns chefes de naipe, para orientarem a orquestra naquilo que o maestro deixa de fora em termos de indicações gestuais e sincronismo. É quase impercetível o papel destes músicos, mas quando olhamos atentamente ao que se passa em palco, notamos a importância do seu papel e da interação que os chefes de naipe mantêm entre si.

Para além das questões laborais e artísticas, os ensaios são um momento privilegiado para observar como a estrutura duma orquestra condiciona o seu modo de funcionamento. É também nos ensaios que se revelam toda uma série de normas de conduta e “rituais” característicos deste grupo profissional e que determinam muito do que constitui a sua identidade enquanto microcosmos social. Por ser uma das situações “privadas” a que as pessoas “de fora” não têm acesso, começo por relatar um tipo de “comemoração” que faz parte da prática normal das orquestras.

Existe uma tradição preservada até hoje pelos músicos de todas as orquestras que eu conheço, que consiste em homenagear os colegas, no dia do seu aniversário, tocando a melodia de *Parabéns a você* duma forma completamente descoordenada. Isto é feito logo no início do ensaio, sem o conhecimento prévio do maestro, que é apanhado completamente de surpresa. Em vez dos acordes iniciais da obra que se vai trabalhar, o que a orquestra produz com os

⁴⁷ É claro que quem tem a oportunidade de estar próximo dos músicos em palco, como muitas vezes me aconteceu, não deixa de notar as mais variadas expressões faciais ou comentários quase impercetíveis feitos com os colegas do lado. Mas isso não afeta o andamento dos trabalhos.

primeiros gestos do maestro no arranque do ensaio é uma cacofonia que só a familiaridade da linha melódica dessa canção popular permite identificar. Até ao momento em que começam a tocar, nada na postura dos músicos deixa entrever o que vai ocorrer a seguir e o maestro não consegue esconder, durante os dois ou três segundos iniciais, a perplexidade pelo que está a acontecer à sua frente. Mas após esse momento de surpresa, a perplexidade dá lugar à boa disposição e alguns maestros optam mesmo por “dirigir” dum modo caricato a execução desse trecho musical. No final, o homenageado levanta-se sorridente da sua cadeira e agradece aos colegas, que aproveitam a oportunidade para lançar provocações, que ficam quase sempre sem resposta: «Trouxeste o bolo, pá?», «Malta, no intervalo há bar aberto!». Pouco depois, regressa o silêncio e a concentração, os músicos retomam espontaneamente à sua atitude normal de trabalho e o ensaio recomeça como se nada de anormal tivesse acontecido antes.

Por detrás do carácter anedótico desta situação, emergem sentidos que me parece significativo realçar. Antes de mais, esta “comemoração” é exclusiva dos (e para os) músicos da orquestra – até pode acontecer ser o aniversário de um colega da produção ou da direção de cena, mas isso é ignorado pelos músicos. O modo como tudo acontece indicia uma enorme coesão de grupo e identidade coletiva, que atrás mencionei revelar-se através do modo como os músicos se referem à formação a que pertencem. Mas a identidade coletiva e o sentido de pertença ao grupo não advém da circunstância factual de integrar um coletivo de músicos num determinado momento – se assim fosse, isso incluiria também os instrumentistas suplementares contratados pontualmente e, no limite, os próprios maestros. Quando falamos com os músicos duma orquestra verificamos que, para eles, esse estatuto só pode advir do processo pelo qual alguém se pode tornar membro desse coletivo: as adições. Ou seja, um processo autorregulado e gerido entre pares, nunca imposto de fora.

Existem outros tipos de comportamentos que emergem dos códigos não escritos que regulam as orquestras, sendo os que resultam da ética profissional, tacitamente assumida entre colegas, um dos exemplos mais marcantes que é possível observar num ensaio - por exemplo, o modo como se comentam, ou se reage às intervenções dos colegas.

Nas obras que as orquestras tocam, existem quase sempre passagens de grande exigência técnica interpretadas a *solo*, ou com um grande grau de exposição, em que a sonoridade dum determinado instrumento se sobrepõe à sonoridade *tutti* da orquestra. Essas

intervenções são acolhidas, sem exceção, por manifestações de aprovação, sejam elas expressas oralmente com um «bravo!», se entretanto a orquestra para de tocar; ou com um leve bater dos pés no chão do palco durante breves segundos, de modo a não perturbar o andamento do ensaio. No final, ainda em palco, ou já nos bastidores, os protagonistas desses momentos musicais são cumprimentados pessoalmente pelos colegas, mesmo de naipes diferentes, com palavras de encorajamento e palmadas nas costas.

Se as prestações positivas são valorizadas, também as “pequenas” falhas não passam despercebidas. Um leve arrastar de pés quase impercetível no chão do palco ou um olhar displicente para a “área” onde aconteceu um erro são os comportamentos mais comuns. Uma vez são feitos pelos colegas do naipe, outras vezes por instrumentos “rivais”: por exemplo, entre os trompetes e as trompas. Mas existem tabus, limites que não se ultrapassam: um deles é não perturbar a prestação do músico que errou e que tem de continuar a tocar como se nada tivesse acontecido; outro é não chamar a atenção do maestro para o colega que passou por um mau momento. Qualquer destes comportamentos seria considerado inaceitável e veementemente repreendido por todos os músicos da orquestra quando houvesse oportunidade.

É importante notar que as críticas a colegas e à prestação da própria orquestra são entendidas como uma questão “privada” e feitas estritamente entre pares. Ninguém toleraria que elas pudessem vir de fora da orquestra e, quando isso acontece, são ferozmente rejeitadas. Com a identidade coletiva e o sentido de pertença vem um sentimento de unidade que está acima das divergências individuais que sempre existem num coletivo constituído por pessoas das mais variadas origens sociais e culturais, ou determinadas por marcadores como a idade, o género ou a nacionalidade.

CONCERTOS

Se os ensaios constituem a parte fundamental do trabalho dum orquestra, os concertos são a prova de fogo para os seus membros e o coletivo que formam. Há tempos, recebi como presente uma t-shirt do Royal Conservatoire of Scotland que nas costas tem a inscrição: «Life is not a rehearsal». Julgo que esta frase exprime fielmente a vida dum músico de orquestra: o que conta é o que acontece em palco durante os concertos.

Enquanto o público espera pacientemente que as luzes da sala se esbatam para dar início aos concertos, nos bastidores dos auditórios decorre o frenesim que antecede qualquer concerto de orquestra. Na antecâmara do palco, os músicos tentam aquecer no espaço exíguo que têm disponível, falam entre si ou sentam-se a um canto com um semblante meditativo. Cada um tem a sua própria rotina que é seguida escrupulosamente à medida que o sistema de som vai anunciando: «Orquestra Gulbenkian, dez minutos para o concerto... cinco minutos para o concerto». À hora marcada as portas de acesso ao palco abrem-se, os músicos entram e dirigem-se em passo calmo para os seus lugares. Depois de todos estarem em posição, faz-se um compasso de espera para a entrada do concertino principal que, depois de agradecer as palmas do público, afina a orquestra. Um novo compasso de espera antecede a entrada do maestro que é recebido com os aplausos do público. Depois dos agradecimentos, vira-se de frente para a orquestra e dá início ao concerto⁴⁸.

A situação de concerto exige dos músicos da orquestra o cumprimento de alguns protocolos, sendo o mais evidente a questão do vestuário, que está predefinido nos regulamentos da orquestra e é cumprido por todos sem exceção. Mas tal como durante os ensaios, existem normas que são cumpridas dum modo quase inconsciente e fruto de hábitos construídos no contato continuado entre os músicos. O virar das páginas das partituras que estão na estante, o auxílio mútuo na contagem de tempos de espera e nas entradas que acontecem depois de longos períodos de inatividade, são apenas algumas das rotinas automáticas em que ninguém pensa e que acontecem naturalmente.

Também do ponto de vista artístico, o trabalho de conjunto continuado é um fator crucial para a maturidade e identidade duma orquestra. O modo como os arcos das “cordas” são usados, a “consonância” tímbrica entre os vários tipos de instrumentos de sopro (“metais” ou “madeiras”) e a interação e o sincronismo entre os diversos chefes de naipe, são fatores reconhecidos pelos músicos como constitutivos da personalidade duma orquestra, que, em última análise, se refletem na sua sonoridade e virtuosidade musical.

Quando se observa uma orquestra a partir do seu “interior”, um das coisas que mais impressiona é o tipo de relacionamento que existe entre os músicos. Este é marcado pela

⁴⁸ A Orquestra de Reportório segue escrupulosamente estas rotinas e os seus músicos estão familiarizados com todos os procedimentos cumpridos nas orquestras profissionais.

solidariedade e o apoio mútuo. Durante o concerto, não existem os sinais de reprovação que ocasionalmente emergem durante os ensaios, e no final todos se cumprimentam mutuamente com «bravos!». Nunca assisti a situações em que um músico criticasse um colega depois dum concerto acabar, mesmo que alguma coisa tivesse corrido menos bem. Se houver reprovações, elas virão noutra altura, noutra dia, noutra contexto.

Os concertos revelam ainda mais do que os ensaios a dimensão coletiva assumida pelos músicos numa orquestra. Mesmo nas situações em que um maestro se possa ter “perdido” no meio do concerto, há sempre alguém que toma a iniciativa de indicar aos colegas um caminho que os traga de volta ao ponto da narrativa musical onde todos se podem reencontrar outra vez, mesmo que pelo caminho fiquem alguns compassos de fora. O mais importante é salvaguardar o trabalho coletivo da orquestra – tudo o resto é secundário.

4.º ANDAMENTO: ALLEGRO MAESTOSO

Tornar-se músico de orquestra

DE ALUNOS A MÚSICOS PROFISSIONAIS: PERSPETIVAS DUM PERCURSO

No início de *Au coeur de l'orchestre*, Christian Merlin (Merlin, 2012) faz questão em notar como ainda hoje, para muitas pessoas, trabalhar como músico é como que uma profissão acessória, que deve ser complementada com uma outra, presumivelmente mais responsável e convencional. Apesar de se estar a referir à realidade francesa, a verdade é que este tipo de mentalidade extravasa fronteiras geográficas, culturais e mesmo geracionais, sendo também um lugar comum entre nós. Por essa razão, ele não se surpreende com a inquietação dos pais quando vêm os filhos quererem optar por uma formação musical superior, pois não é claro o que eles poderão fazer com isso ou como é possível, ao menos, ajuizar se eles têm o talento necessário para vingar num mundo de trabalho que tudo indica ser aleatório e inconsistente – a profissão de músico de orquestra não parece ser uma exceção à regra (Merlin, 2015:17-18).

No entanto, com a difusão da oferta no ensino artístico superior na área da música, a partir das últimas décadas do século XX, tanto no nosso País como no estrangeiro, este tipo de formação académica tem sido objeto dum crescente reconhecimento e valorização. Esta mudança de atitude encontra o seu contraponto, a nível profissional, numa oferta cada vez mais diversificada de oportunidades de trabalho, nomeadamente em formações instrumentais de todos os géneros e dimensões, consequência de um mercado de consumo artístico caracterizado pela abertura, a globalização e a permeabilidade a uma imensidão de vertentes criativas, tradicionais e alternativas.

É por isso que hoje em dia já não são sobretudo os “herdeiros” de que fala Bernard Lehmann em *L'orchestre dans tous ses éclats* a procurar e, eventualmente, abraçar uma carreira artística como músicos de orquestra. Para esse autor, a motivação e a oportunidade de entrar para esse tipo de formação artística e, mais tarde, na própria profissão, deixou de estar condicionada por fatores estritamente socioculturais ou de proximidade geográfica a grandes centros urbanos, tradicionais guardiões dos mais importantes polos de ensino artístico especializado (Lehmann, 2005: 56)⁴⁹.

⁴⁹ Bernard Lehmann identifica três tipos de músicos de orquestra, consoante as suas trajetórias pessoais: *herdeiros* – filhos de músicos profissionais; *desqualificados* – filhos de quadros e profissões intelectuais de nível

Este parece ser também o cenário em Portugal, o qual resulta naturalmente de vários fatores, sendo os mais relevantes, na perspetiva dos próprios jovens com quem contatei que despertaram para uma carreira artística: (1) a existência de novos estabelecimentos de ensino de música, nomeadamente a nível secundário e superior, em localidades do interior ou fora dos grandes centros urbanos, alguns das quais se tornaram instituições de referência no seu género; (2) a excelente qualidade de ensino praticada nas principais escolas de música, nomeadamente na sua vertente profissionalizante⁵⁰; (3) o aumento significativo do número de agrupamentos artísticos existentes e atualmente em funcionamento no nosso País, que constituem numa potencial fonte de oportunidades para desenvolver uma atividade profissional, nem que seja a tempo parcial⁵¹; (4) a motivação proporcionada pelo exemplo do progressivo aparecimento no mundo profissional de novas gerações de jovens músicos portugueses, que aliam o talento a excelentes competências teóricas e práticas, em paralelo com o que de melhor se pode esperar a nível internacional, e que acabaram por alcançar um lugar preponderante no meio musical, português e estrangeiro, tanto no ensino como enquanto

intermédio e superior; *promovidos* – filhos de pais de meios “populares”. A cada uma destas categorias corresponde não só um determinado tipo de percurso pessoal, mas também um modo próprio de estar e perceber a sua profissão e os outros, responsável pela complexa teia de interações, cumplicidades, rivalidades e antagonismos que existe entre os músicos. Apesar de achar problemática a designação e a utilização destas categorias no contexto das orquestras modernas, julgo que elas podem mesmo assim ser úteis para ilustrar a diversidade da proveniência dos músicos que atualmente entram para o ensino artístico especializado e optam por uma carreira profissional numa orquestra. Facto que é amplamente exemplificado pelo autor ao longo de *L'orchestre dans tour ses éclats* e que eu próprio também constatei no contato continuado com os jovens músicos que participavam nas audições para novos instrumentistas da Orquestra Gulbenkian.

⁵⁰ A título de exemplo, refira-se que vários músicos que ocupam atualmente lugares determinantes na Orquestra Gulbenkian frequentaram a ARTAVE (Escola Profissional Artística do Vale do Ave) antes de ingressarem nos seus estudos superiores ou de pós-graduação. Esta escola continua a ser uma referência a nível do ensino profissional artístico em Portugal ao nível da música. Informações sobre a ARTAVE estão disponíveis na internet em:

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

⁵¹ Muitos dos agrupamentos que hoje existem têm uma constituição variável, não permanente, e um funcionamento menos regular do que instituições de referência como a Orquestra Gulbenkian. As suas atividades têm, mesmo assim, alguma regularidade anual, tendo em conta a sua participação em iniciativas promovidas por câmaras municipais, festivais de música, etc. Os jovens que já estão no mercado de trabalho sabem que são escassos os lugares de trabalho disponíveis com contratos permanentes e que a vida dum músico independente implica ter de trabalhar em mais de uma orquestra para assegurar um rendimento sustentado, mas olham para este tipo de precaridade laboral dum modo quase resignado. Um dos músicos com quem falei, referiu mesmo que «tem colegas que tiraram cursos disto e daquilo e que andam de estágio em estágio sem conseguirem arranjar emprego... pelo menos eu vou tendo trabalho e faço aquilo que gosto». Ver no Anexo G a lista das principais orquestras portuguesas em atividade.

maestros, solistas ou músicos de orquestra. Estamos cada vez mais distantes do período em que, salvo notáveis exceções, as principais posições nas orquestras portuguesas de referência eram ocupadas maioritariamente por músicos estrangeiros⁵²; em que as escolas “oficiais” de música se resumiam praticamente aos conservatórios que centralizavam em si o ensino artístico de excelência; e em que à aprendizagem oferecida pelas bandas filarmónicas regionais faltava um nível de exigência profissional, compatível com o que é normalmente requerido a um músico numa orquestra sinfónica.

Pelas razões atrás apontadas, deixa de ser tão surpreendente que atualmente as listas de candidatos às audições para novos instrumentistas da Orquestra Gulbenkian tenham progressivamente incluído numerosos jovens portugueses, formados nas mais diversas escolas nacionais, ou mesmo estrangeiras, a competir de igual para igual com músicos oriundos dos mais diversos países, incluindo aqueles com tradições musicais maiores do que o nosso. E começa também a não ser de estranhar quando eles são os escolhidos pelo júri de seleção para o preenchimento dos lugares a concurso, ou que estejam sistematicamente entre os seus principais finalistas.

Se isto indicia uma mudança no tipo de motivações e nos possíveis trajetos que os músicos podem concretizar hoje em dia, desde o momento em que ainda muito jovens tomaram nos braços o seu primeiro instrumento, até à decisão de se tornarem músicos profissionais numa orquestra, a verdade é que o processo pelo qual isso acontece não se alterou tanto assim, quando muito terá ficado mais sofisticado, competitivo e exigente. E os jovens músicos de hoje parecem estar cada vez mais cientes disso.

O trajeto a percorrer por um jovem músico durante a sua aprendizagem não se reduz à superação dos sucessivos desafios técnicos colocados pelas obras de referência escritas para o seu instrumento, ou ao domínio das questões teóricas que isso pressupõe. Com a escolha do instrumento, vem a aprendizagem de uma interação quase simbiótica entre corpo e instrumento⁵³.

⁵² Entre vários outros, não posso deixar de lembrar como exceções os exemplos de Vasco Barbosa e de Aníbal Lima, respetivamente, na Orquestra Sinfónica Portuguesa e na Orquestra Gulbenkian.

⁵³ A maneira como os músicos percecionam a relação simbiótica do seu corpo com o instrumento que tocam, por vezes expressa em termos duma total identidade física, remete para a noção de corpo de Marcel Mauss, entendido como o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Julgo não ser excessivo considerar que a aprendizagem da execução técnica dum instrumento assenta na interiorização do mesmo tipo de rotinas corporais que este autor designa como *habitus* (Mauss, 1935: 275).

Os músicos falam dos instrumentos como se se tratasse de extensões dos seus corpos e ao ver um músico tocar, quase que conseguimos sentir como eles vibram em simpatia com o seu instrumento e como este respira em sintonia com o músico que o toca. Alguns músicos dão nomes ou alcunhas aos seus instrumentos (por vezes em “segredo”) e as caixas de transporte são muitas vezes convertidas em pequenos “santuários”, repletas de objetos-memória e fotografias autografadas dos seus professores, amigos ou intérpretes preferidos.

A aprendizagem faz-se também em termos duma familiarização com o nível da convivência com os vários tipos de relações de intimidade, proximidade e tensão, que se estabelecem no quotidiano dos jovens músicos em formação, primeiro entre professores e alunos, depois entre colegas, sobretudo aqueles com quem se partilha um lugar numa orquestra ou numa formação de câmara, e finalmente com o público.

Quando se aprende a tocar um instrumento, a relação de proximidade entre professor e aluno não é apenas intelectual, mas também física. O ensino de um instrumento é feito dentro de um perímetro de proximidade corporal que só tem paralelo nalgumas atividades desportivas – a própria ação de tocar a nível profissional implica um tipo de controlo muscular que só se encontra em atletas de alta competição e muitos dos regulamentos que regem o quotidiano de uma orquestra são o espelho desta realidade e resultado da experiência partilhada de administradores, maestros, produtores e técnicos de medicina do trabalho⁵⁴.

O relacionamento entre professor e aluno baseia-se numa confiança incondicional e tende a perpetuar-se no tempo. As grandes tensões que surgem entre ambos emergem da quebra deste vínculo e podem ter consequências emocionais fraturantes. A proximidade corporal que acontece na interação entre professor e aluno é um fator propedêutico para a futura vida profissional dum músico de orquestra, porque o trabalho numa formação deste género pressupõe a partilha diária de um espaço físico muito reduzido.

Quando integrado numa orquestra, o trabalho dum músico acontece num perímetro individual com cerca de um metro quadrado, rodeado de outros músicos, durante períodos de ensaios que podem

⁵⁴ Os Serviço Clínicos da Fundação incluem um departamento dedicado à Medicina do Trabalho e os seus técnicos acompanham de perto os músicos da Orquestra Gulbenkian. Entre as suas funções, está a deteção de condições físicas relacionadas com doenças profissionais e o rastreio de situações conhecidas que habitualmente afetam os músicos duma orquestra, quer a nível muscular, quer sensorial ou neurológico.

ir até seis horas por dia. Este espaço é permeável a sons, cheiros, vibrações e estímulos de toda a espécie que os músicos têm de aprender a tentar ignorar. O espaço de um músico constitui também a unidade básica dum coletivo que funciona por sucessivas integrações nos grupos e graus de hierarquia dum orchestra, até ao nível da própria orchestra no seu todo:

Dimensão topográfico-musical:

Posição - Instrumento - Estante - Naípe - Família - Orchestra

Dimensão hierárquico-musical:

Tutti - 2.º Solista - 1.º Solista - Concertino auxiliar - Concertino Principal⁵⁵

Para além da sua importância prática e artística – determinando o lugar exato onde um músico se situa na topografia da orchestra e qual a parte da obra que lhe está destinada a executar, em cada ensaio e concerto –, o espaço físico de um músico é ainda uma parte constituinte da sua identidade, ou melhor, dos vários patamares de identidade em que estes artistas se reveem, consoante a forma como perspetivam o local que lhes pertence em termos de topografia, hierarquia e relevância artística da formação a que pertencem⁵⁶.

Para além do espaço corporal, os músicos partilham com os colegas, o maestro e, em última análise, com o público, um espaço físico e psicológico que é vital para eles e cujo grau de exposição é diretamente proporcional ao tipo de instrumento e à posição que ocupam na orchestra – mais nos sopros do que nas cordas; mais nos chefes de naípe do que nos *tutti*: uma passagem a *solo* menos bem executada, por exemplo, pode fragilizar um músico ao ponto de poder comprometer o resto da

⁵⁵ No caso de um instrumentista de trompa, por exemplo, a integração na orchestra é feita nos seguintes patamares: posição (1.º a 4.º trompa) – estante (1 a 4) – naípe (sopros) – família (metais) – orchestra. Quanto à hierarquia, o lugar menos “qualificado” é o de *tutti*, que só existe na família das cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos); logo a seguir, por ordem ascendente, surgem os segundos solistas (Solistas A) e os primeiros solistas (Solistas A), também designados, respetivamente, Chefes de Naípe Auxiliares e Chefes de Naípe; nos primeiros violinos existem ainda as categorias de Concertino Auxiliar e Concertino Principal. Lembro que a cada uma destas categorias correspondem funções, níveis de responsabilidade/regalias e plataformas salariais compatíveis com essas posições.

⁵⁶ Para um músico, o primeiro patamar de reconhecimento pessoal é habitualmente a orchestra de que faz parte. Mas dentro desta, pode referir-se a si próprio como “*tutti* das cordas”, “quarta estante dos primeiros violinos”, ou mesmo a “cadeira do lado de fora” da estante (músico sentado mais próximo do público). O posicionamento no seio da orchestra é extremamente relevante para os músicos, nomeadamente naquelas em que existe uma rotatividade de posições ao longo do tempo. Neste caso, a alternância de posições está sujeita a um escalonamento feito pelo coordenador de naípe e que pode ser motivo de intensas fricções entre os músicos – por vezes, emergindo mesmo à superfície, em pleno início dum ensaio e à frente de todos, sob a forma de acaloradas discussões, como pude presenciar em várias ocasiões.

sua performance. Apesar de fazer parte da formação de um músico de orquestra aprender a lidar com as fragilidades psicológicas e emocionais que advêm da natureza da profissão, só a acumulação de experiência poderá contribuir para minimizar o impacto que elas têm no seu quotidiano profissional.

Ao longo do processo de formação e construção de um músico de orquestra estabelece-se também uma progressiva familiaridade com algumas das normas de comportamento, rituais e até mesmo superstições, que fazem parte da profissão, e cuja origem se perde numa tradição que ninguém sabe ao certo como começou, mas todos têm a “obrigação” de conhecer – perpetuada de geração em geração pela passagem de testemunho feita de “mestre” para “aprendiz” e entre os colegas, quando acolhem alguém que não conhece a “etiqueta” particular estabelecida entre os músicos de uma determinada orquestra.

No final de anos de intensa aprendizagem teórica, mas sobretudo prática, e já com as expectativas de uma carreira profissional em perspectiva, os jovens músicos emergem transformados em veículos singulares de expressão artística, como uma voz própria (leia-se sonoridade, estilo, etc.), mas também com a plasticidade necessária para se poderem metamorfosear nas cores e texturas das obras que tiverem de interpretar. Só que este é apenas o “fim do princípio”. Para os músicos em geral, segue-se a procura de oportunidades que vão surgindo de um modo mais ou menos aleatório, muito embora proporcional aos riscos que estejam dispostos a correr. Para os futuros músicos de orquestra, o caminho é um pouco diferente e vai exigir um planeamento e treino específicos, cujo objetivo é “ganhar” uma audição numa formação sinfónica. Tornar-se músico de orquestra passa então a ser um propósito essencial para aquilo que parece ser a conclusão de um percurso. Mas como todos eles irão descobrir, mais tarde ou mais cedo, a formação que a princípio se julgava ser uma forma de afirmação de puro individualismo virtuosístico, terá antes os contornos de um ritual de reinvenção e recomeço, pessoal e artístico. Tal como os músicos mais experientes dão a entender, para ser consumada na sua plenitude, a integração numa orquestra terá de ser experienciada como uma forma de purificação e sacrifício, em que uma circuncisão artística excisará aquilo que constitui um obstáculo à união íntima entre um músico e a orquestra que o acolhe.

O percurso académico dos jovens músicos tem como um dos seus objetivos mais pragmáticos prepará-los progressivamente para os desafios que virão a encontrar quando, depois de concluída a sua formação, se lançarem num mercado de trabalho pautado por uma extrema competitividade e exigência, que apenas recompensa os que chegam em primeiro lugar, como acontece nas competições

desportivas⁵⁷. Mas a metáfora do desporto não fica por aqui. O treino e a formação constante é outra das semelhanças que encontramos entre as atividades desportivas e as artes performativas, como a música. E estendem-se mesmo à dupla componente física e psicológica que envolve o trabalho, quer de um desportista, quer de um músico. Para este último, o elemento intelectual é apenas uma parte, certamente importante, mas parcial das suas competências. A expressão artística não seria possível sem o domínio corporal que permite a execução de um instrumento, e que por sua vez depende do domínio de vários fatores, tais como a motricidade fina e global, a coordenação motora, a respiração e a capacidade de gerir a tonicidade muscular numa forma diferenciada e eficiente, assim como a resistência física – não é por acaso que as rotinas de trabalho de um músico em formação, dependendo do instrumento, podem ir até 6 ou mesmo 8 horas de prática diária. Aliás, a atenção à componente “física” irá permanecer presente ao longo de toda a vida de um músico, sendo normal – e para alguns até mesmo essencial, como no caso dos instrumentos de sopro – manter uma prática desportiva regular.

Também o trabalho de preparação psicológica se revela igualmente fundamental, logo desde os primeiros anos de formação, sendo vários os obstáculos a ultrapassar: desde o chamado “medo do palco” ao controlo dos sinais físicos de ansiedade, que podem comprometer o controlo muscular ou a respiração, à capacidade de bloquear emoções pessoais que possam interferir com a qualidade das performances.

O fenómeno do “medo do palco” não é tão raro quanto isso entre os músicos de orquestra, acontecendo mesmo a pessoas experientes e habituadas a atuar em público, estando habitualmente

⁵⁷ É um facto que nem sempre isso acontece, para prejuízo dos jovens músicos que vierem a seguir uma carreira artística numa orquestra sinfónica. Se bem que atualmente as escolas de nível superior coloquem uma grande ênfase nas aulas de conjunto (orquestra, repertório, música de câmara, etc.), é frequente os alunos acabarem a sua formação sem conhecerem procedimentos básicos cruciais para a sua futura vida profissional: onde procurar informação sobre orquestras que precisam de novos músicos e obter as partituras com os excertos de orquestra solicitados; como lidar com formas de assédio profissional e sexual, ou com discriminação racial e de género, frequentes no meio artístico onde vão trabalhar; que roupa é mais adequada para um ensaio, um concerto ou uma audição, etc. Na ausência de uma formação ético-profissional prévia, tudo isto será aprendido “na tarimba”, nem sempre da melhor maneira, como tantas vezes é mencionado pelos músicos que passaram por essas situações e que me reportaram esse tipo de situações. É por isso que o papel das administrações assume uma especial importância no controlo deste tipo de situações. Enquanto coordenador da Orquestra Gulbenkian, tive de intervir com frequência para sanar conflitos relacionados, sobretudo, com situações de discriminação, despoletadas não só entre colegas, como também pelos maestros que exerciam o cargo de diretores artísticos deste agrupamento.

relacionado com o grau de exposição no contexto da orquestra e do repertório que se tem de executar. A questão não é apenas aprender a lidar com a pressão psicológica de uma performance, mas saber controlar, ou pelo menos conviver, com as reações que possam perturbar o equilíbrio físico do corpo, entre as quais se incluem o suor e o tremor dos membros.

Como um olhar atento pode observar antes do início dos concertos, músicos diferentes têm diversas estratégias de lidar com o “medo do palco”, tal como de fazer o seu “aquecimento” e de se concentrarem antes de entrar em palco. Para uns é estar na conversa com colegas e amigos no pátio exterior até ao último minuto que antecede o início do concerto, enquanto fumam um cigarro – como presenciei em mais de uma ocasião, estes momentos de descontração acabam muitas vezes na expressão “Ó pá, já está na hora...”, ao mesmo tempo que se atira rapidamente a beata do cigarro para o canteiro mais próximo e se inicia uma corrida em passo acelerado para a área do palco, intercalando os “Desculpe, desculpe...” com encontrões no público que se encontra pelo caminho; para outros, é praticar escalas num canto escuro da antecâmara do palco ou fazer alguns exercícios de Pilates; e há quem tenha pequenos “ritos”, como tomar religiosamente um cálice de vinho do Porto antes de cada concerto.

O certo é que a cacofonia de sons produzidos por todo o tipo de instrumentos na antecâmara do palco, nos minutos que precedem a entrada dos músicos na sala de concertos, é a prova da absoluta necessidade destes se prepararem imediatamente antes duma performance – no que é mais uma analogia direta com o que acontece com os desportistas. Mas esta é uma situação que tenderá a mudar, porque cada vez mais os músicos estão a exigir o acesso livre ao palco antes dos concertos, de modo a poderem “aquecer” o seu instrumento à temperatura da sala e garantir a estabilidade da sua afinação, ao mesmo tempo que eles próprios se familiarizam com as condições em que a atuação irá decorrer (luz, envolvimento acústico, etc.), sobretudo quando tocam em salas que não lhes são familiares.

Outra das condições para o convívio estável dum músico com a sua profissão passa por aprender a encontrar um espaço de equilíbrio emocional, ou seja, saber manter sob controlo emoções que advêm do seu quotidiano pessoal e extraprofissional, mas também as que resultam da dinâmica das relações no ambiente de trabalho, entre colegas, chefias ou o maestro responsável pelo projeto musical em curso. Estas últimas podem ser extremamente penalizadoras porque habitualmente resultam de situações que ocorrem em pleno ambiente de trabalho e podem deixar os músicos completamente fragilizados e expostos perante os seus colegas. Como é reconhecido por todos os músicos que

referiram este tipo de situações, as tensões dentro de uma orquestra podem ser lancinantes e ter uma capacidade destrutiva com poucos paralelos noutras profissões; aprender a lidar, ou mesmo resguardar-se, de situações desestruturantes e das suas consequências emocionais é, como eles referem, uma questão de sobrevivência pessoal e artística. Isto porque estamos a falar de um meio ultra exigente e competitivo, e em que as pessoas estão em permanente avaliação, ao mesmo tempo que sujeitas a uma exposição contínua a um ambiente de trabalho que não oferece segundas hipóteses. Tal como no desporto, há um momento, e só um, para as coisas acontecerem em cada atuação. Estar à altura das circunstâncias é um misto de capacidade técnica e musicalidade, de formação musical e estilística, de força psicológica e equilíbrio emocional, tudo isto combinado com a plasticidade de adaptação a múltiplas visões da mesma obra impostas por diferentes maestros, diretores musicais ou mesmo chefes de naipe. [Notas de Trabalho]

Para um músico de orquestra, um bom ambiente de trabalho passa pela integração positiva numa estrutura que não acrescente “ruído” à atividade que ele tem de desenvolver, cujas rotinas de apoio estejam suficientemente operacionais e onde não tenha de despender energia na resolução de questões que são colaterais ao seu labor artístico. Parece fácil de encontrar, mas não é, como eles próprios reconhecem. Mesmo em circunstâncias próximas das ideais, todos os programas e concertos são diferentes, todos os maestros trazem consigo novos desafios, e a plasticidade que se exige a um músico deverá estar também presente na equipa que o apoia, desde o arquivo musical ao gabinete de produção e ao pessoal de palco. Para os músicos de orquestra, uma equipa solícita, atenta, e que combine eficiência com cordialidade, é uma condição necessária para o bom funcionamento de uma estrutura tão complexa como o é uma orquestra sinfónica.

O PAPEL FORMATIVO DA PRÁTICA DE ORQUESTRA

Uma das coisas que mais poderá impressionar um observador desprevenido que assista a um ensaio da Orquestra de Reportório é a familiaridade com que os jovens que a integram assumem o seu papel de músicos numa formação sinfónica. É certo que subsistem alguns comportamentos que seriam intoleráveis num ambiente profissional, mas em termos gerais o funcionamento da Orquestra de Reportório e a atitude dos seus elementos destacam-se ambos pela positiva.

Como se pode depreender do plano de estudos da ESML e da lista de agrupamentos disponíveis (Anexos A e B), a música de conjunto tem uma importância significativa no currículo dos

alunos. Isto reflete-se na carga horária e no peso que a frequência e as notas das disciplinas de conjunto têm na avaliação dos alunos, assim como na valorização que é dada pela escola à sua participação nas várias formações disponíveis.

É também esta a perspectiva dos alunos, que ao entrarem na ESML com a expectativa de obterem uma formação profissional, têm consciência de que a sua carreira passará certamente por uma experiência mais ou menos prolongada numa formação sinfónica. Aliás, a escolha duma escola superior de música passa também pelo conhecimento prévio da qualidade dos seus agrupamentos, como nos explicou uma aluna de violino do 2.º ano, membro da Orquestra de Reportório. Mais do que uma obrigação, fazer parte duma orquestra na ESML é parte dum percurso que antecipa no presente um futuro e uma vivência profissional que para muitos será a única realidade profissional que irão conhecer.

Apesar do ingresso na Orquestra Sinfónica da ESML não estar sujeita a audições prévias, existem sempre critérios de seletividade estabelecidos pelo seu maestro responsável, Vasco Azevedo, quer no caso dos sopros, quer das cordas. Em geral, qualquer aluno pode ser *tutti* na orquestra, mas a posição de chefe de naipe ou de concertino é atribuída apenas aos melhores músicos, que competem “amigavelmente” entre si pelo exercício dessas funções.

No caso da Orquestra de Reportório, o nível de exigência é teoricamente um pouco superior e, pelo que me foi dito por alguns alunos, e só a necessidade de preencher os naipes de cordas nas obras com maior número de músicos faz com que alguns alunos menos “qualificados” a possam integrar.

A observação das atividades da Orquestra de Reportório e dos alunos que a integram permitiu tirar algumas conclusões.

(1) Em primeiro lugar que, não existe uma aprendizagem formal de normas ou práticas, passadas de professor para aluno. É assumido pelo maestro responsável pela Orquestra de Reportório que os alunos conhecem o modelo tradicional de funcionamento das orquestras modernas e conta com esse “saber fazer” para o desenvolvimento do trabalho da sua orquestra, o mesmo acontecendo com os maestros em formação.

(2) Os jovens músicos que integram a Orquestra de Reportório da ESML possuem já uma noção dos seus deveres e responsabilidades quando começam a trabalhar com a Orquestra de Reportório, mesmo quando este conhecimento é fragmentário e não esteja amadurecido pela prática.

Isso constitui parte da bagagem que trazem consigo quando entram na ESML e é fruto da sua formação anterior e da sua colaboração com formações que, apesar de não terem um modelo de funcionamento tão especializado como a Orquestra de Reportório, contribuíram para que o contato com este agrupamento não constituísse um salto no escuro.

(3) O conhecimento fraturado de normas e procedimentos, a que antes me referi, é colmatado por uma contínua aprendizagem “por contato”. Nas cerca de duas semanas em que acompanhei os ensaios e concertos da Orquestra de Reportório, era evidente o espírito de entreajuda entre colegas, assumindo os mais experientes o mesmo tipo de papel “formativo” que acontece nas orquestras profissionais quando um novo músico é admitido. Esta aprendizagem vai para além da mera imitação, sendo através do contato próximo entre os músicos e das contínuas trocas de papéis e funções que ela se consolida através duma prática continuada.

(4) A eficácia da prática de orquestra assenta num trabalho regular. Entre o primeiro ensaio e o último concerto do Festival de Cordas foi notório um processo de evolução, não só relativamente à ao grau de sofisticação da performance artística, como das rotinas de palco que constituem como que uma segunda natureza dos músicos de orquestra.

(5) A familiarização com as normas de funcionamento e as “boas práticas” no contexto de uma orquestra conduzem a um progressivo nível autorregulação dos músicos enquanto coletivo, substituindo-se mesmo ao maestro responsável pela orquestra em questões de rotina de trabalho. Esta autonomia conduz à construção duma imagem identitária do coletivo, semelhante à que existe nas orquestras profissionais.

(6) Apesar dos atritos entre colegas, que resultam sobretudo da inexperiência, a participação na Orquestra de Reportório conduz à emergência de uma consciência de ética profissional que, sem estar formalmente regulamentada, se torna determinante para o modo como funciona a rotina de trabalho da Orquestra de Reportório e os seus membros se relacionam entre si.

Todos estes fatores contribuem, de modos diferentes mas igualmente determinantes, para que a prática de orquestra desperte os alunos da ESML para a realidade concreta das formações sinfónicas profissionais e progressivamente adquiram, não só as competências artísticas necessárias para essa área de atividade, mas também a familiaridade com os procedimentos, os rituais e as normas éticas da profissão.

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

Arcadas: Marcações gráficas feitas nas partes de orquestra das cordas que determinam os movimentos ascendentes ou descendentes dos arcos nas cordas dos instrumentos de cordas. É essencial que todos os membros dum naipe de cordas tenham as mesmas marcações para garantir o movimento síncrono de todos os músicos.

Chefe de naipe: Líder dum das secções da orquestra. Pode ser uma função exercida em regime de rotatividade entre os dois primeiros solistas dum naipe).

Concerto: (1) Género musical escrito para uma formação orquestral e um ou mais instrumentos solistas. (2) Evento musical realizado por um artista ou um coletivo de músicos no palco de um auditório.

Estante: (1) Peça de mobiliário de palco que serve para colocar as partituras dos músicos. (2) Designação da posição dos músicos em palco nos napes de cordas.

Parte de orquestra ou parte cava: Partitura que contém uma parte específica da instrumentação dum obra usada pelos músicos de orquestra durante os concertos. As partes de orquestra podem ser “limpas” (sem marcações) ou “marcadas” (quando contém as anotações relativas a arcadas, dinâmica ou outras indicações musicais feitas pelo chefe dum naipe das cordas).

Partitura de direção: Partitura que contém toda a instrumentação de uma obra orquestral e é usada exclusivamente pelos maestros.

Pódio: Pequeno estrado com cerca de um metro quadrado e trinta centímetros de altura usado pelos maestros nos ensaios e concertos.

Primeiro Solista: Categoria profissional mais elevada na estrutura hierárquica dum naipe. Nas cordas, é por norma partilhada por dois músicos dentro cada naipe, que inclui ainda um Segundo Solista que os pode substituir.

Solista: Músico que atua à frente da orquestra, ao lado do maestro, na execução de obras de grande exigência técnica.

Solos de Orquestra: Pequenas passagens ou trechos musicais habitualmente executadas pelos concertinos ou os primeiros solistas dum orquestra e que sobressaem da instrumentação de fundo dum obra. Destacam-se pelo seu carácter virtuosístico e são usados nas audições para testar a capacidade técnica dos músicos num contexto orquestral.

Tutti: Categoria profissional mais elementar atribuída aos músicos dos naipes das cordas, constituindo a grande maioria dos elementos duma orquestra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apolónio de Rodes (1912), *The Argonautica*, Londres, William Heinemann (The Loeb Classical Library)

Allmendiger, Jutta, J. Richard Hackman e Erin V. Lehman (1996), "Life and Work in Symphony Orchestras", *The Musical Quarterly*, 80 (2)

Axelrod, John (2013), *The Symphony Orchestras in Crisis*, Redhill (Londres), Naxos Books

Cardoso, Joana Amaral (2014), "No grande auditório da Gulbenkian, tudo é novo mas é a mesma coisa", *Ípsilon*, Edição de 14-02-2014. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2014/02/14/culturaipilon/noticia/no-grande-auditorio-da-gulbenkian-tudo-e-novo-mas-e-a-mesma-coisa-1623624>

Cooper, Michael, "The Chicago Symphony goes on strike over pension plan", *New York Times*, Edição de 11-03-2019. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2019/03/11/arts/music/chicago-symphony-orchestra-strike.html>

Cooper, Michael, "Chicago Symphony ends its longest strike with pension change", *New York Times*, Edição de 27-04-2019. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2019/04/27/arts/music/chicago-symphony-strike.html>

DiMaggio, Paul (compilador) (2008), "Notes Toward an Agenda for Research on Orchestras", síntese das comunicações e discussões realizadas no âmbito da Princeton Conference on Research on Orchestras, Universidade de Princeton, 26 de Maio a 6 de Junho de 2008, Nova Jersey. Disponível em:

https://culturalpolicy.princeton.edu/sites/culturalpolicy/files/notes_toward_an_agenda_for_research_on_orchestras.pdf

Dupin, François (1981), *L'Orchestre Nu*, Paris, Hachette

FCG (2013), "Grande Auditório em renovação", *Newsletter*, 144, pp. 4-7

Freire, João (2003), *Homens em Fundo Azul Marinho*, Oeiras, Celta Editora

Freire, João (2004), "Alguns problemas metodológicos da análise das organizações: as metodologias de observação", *Etnográfica*, 8 (1), pp. 19-29

Kiwan, Nadia e Ulrique Hanna Meinhoff (2011), "Music and Migration: A Transnational Approach", *Music and Arts in Action*, III (3)

- Lebrecht, Norman (1992), *The Maestro Myth*, Londres, Simon and Schuster
- Lehmann, Bernard (2005), *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte/Poche
- Louvier, Alain (1978), *L'orchestre*, Presses Universitaires de France
- Marchenkov, Vladimir L. (2009), *The Orpheus Myth and the Powers of Music*, Hillsdale (Nova Iorque), Pendragon Press
- Mauss, Marcel (1935), "Les Techniques du Corps", *Journal de Psychologie*, 32 (3-4), pp 271-293.
- Versão digital disponível em:
http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf
- Merlin, Christian (2012), *Au coeur de l'orchestre*, Paris, Éditions Pluriel
- O'Reilly, Kare (2012), *Ethnographic Methods*, Londres, Routledge
- Pinto, Beatriz e Edgar Nascimento (2019), "O Conservatório está em obras até 2020", *Correio da Manhã*, Edição de 29-05-2019. Disponível em:
<https://www.cmjornal.pt/portugal/cidades/detalhe/conservatorio-nacional-esta-em-obras-ate-2020>
- Silva, Carlos Baptista da (2004), *Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Spitzer, John e Neal Zaslaw (2004), *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, Nova Iorque, Oxford University Press

Anexo A

AGRUPAMENTOS DA ESML (Informação recolhida na página internet da ESML)

Orquestra Sinfónica (Unidade Curricular)

Formação constituída por alunos de cordas, madeiras, metais, harpa e percussão, com o objetivo de oferecer uma prática orquestral continuada. Apresenta-se em concerto ao longo de cada ano letivo, na interpretação dum repertório que se estende do Barroco à Música Contemporânea, tendo realizado primeiras audições em Portugal de obras de compositores estrangeiros e estreias absolutas de obras de autores portugueses. Para além do Auditório Vianna da Motta (ESML), atuou no CCB, Teatro São Luiz, Sociedade de Geografia e Palácio Nacional da Ajuda. Apresentou-se em várias cidades portuguesas, como Faro, Figueira da Foz e Torres Vedras. Enquanto unidade curricular, tem o objetivo de preparar os alunos para a execução de todo o tipo de repertório e sensibilizá-los para a problemática da integração dos músicos num naipe numa formação sinfónica. É dirigida pelo docente da unidade curricular, o maestro Vasco Azevedo.

Orquestra de Repertório (Unidade Curricular)

Pretende proporcionar o aprofundamento dos conhecimentos relativos ao repertório de orquestra escrito do Século XVI à atualidade. Os alunos são convidados a abordar o repertório orquestral do ponto de vista analítico, histórico, social e cultural, de modo a desenvolver competências de estudo, pesquisa e reflexão crítica. A Orquestra de Repertório serve de plataforma de trabalho para os alunos da licenciatura e mestrado em Direção de Orquestra. É dirigida pelo do docente da unidade curricular, o maestro Jean-Marc Burfin.

Camerata Gareguin Arioutiounian

Foi criada pelo maestro e violinista Gareguin Aroutiounian, tendo assumido inicialmente a designação de Camerata Musart. Após a sua morte, em 2014, a ESML mudou a denominação desta formação para o nome do seu fundador.

Orquestra de Sopros da ESML

Foi criada em 2004 pelo maestro Alberto Roque, por sugestão de Vasco Azevedo e José Massarrão, ambos docentes da escola. Tem como objetivo proporcionar um espaço de prática direcionado para os instrumentistas de sopro e percussão. A sua atividade concilia os objetivos académicos para que

foi criada com a promoção de projetos em que os alunos contactam com o cenário atual dos instrumentos de sopro, a nível nacional e internacional. Realizou concertos em Portugal e fez a sua primeira digressão internacional em 2009 (Estugarda e Mannheim). Tem como um dos seus principais objetivos fazer a estreia absoluta de obras de compositores portugueses e primeiras audições em Portugal de obras de autores estrangeiros de primeiro plano.

Camerata de Sopros Silva Dionísio

É um agrupamento residente da ESML, tendo sido criado com o intuito de trabalhar o repertório para agrupamentos de câmara de tamanho médio de instrumentos de sopro. O nome presta homenagem a uma das mais importantes personalidades nacionais na área da música para sopros, Manuel da Silva Dionísio, maestro da Banda Sinfónica da GNR entre 1960 e 1973. Começou a sua atividade no ano letivo de 2009-2010 e propõe-se oferecer a possibilidade de trabalhar um repertório especializado, vindo a adotar a sua atual designação após esta primeira experiência. A constituição de base é um quinteto de sopros constituído por músicos residentes, que lhe dão uma identidade própria continuada. A este grupo podem juntar-se outros instrumentistas, de acordo com as obras a executar, que se pretende abrangerem linguagens representativa de épocas e correntes musicais diferentes. O maestro Alberto Roque é o diretor artístico deste agrupamento.

Orquestra de Jazz

Não existe informação publicada pela ESML sobre esta formação no site da escola. Do que pude apurar através da consulta de programas de concertos já realizados, tem como objetivo executar música do repertório jazzístico clássico/tradicional. É dirigida por Pedro Moreira.

Orquestra de Jazz Contemporâneo

De acordo com as notas publicadas num dos últimos programas desta formação, ela surgiu no âmbito do trabalho desenvolvido pelas orquestras de jazz da ESML. Ao longo de cada semestre ensaia regularmente música do repertório clássico/tradicional das *big bang* até obras contemporâneas escritas para este formato instrumental. É dirigida pelo trombonista, compositor e arranjador Lars Artens.

Coros da ESML

Não existe informação publicada sobre estas formações, mas a partir das notas dum dos últimos concertos contacta-se a existência de três agrupamentos distintos: Coro Geral, Coro de Câmara e Coro Sinfónico. Participam em concertos com as outras formações da escola, nomeadamente sob a direção do maestro Tiago Marques.

ESML Brass Crew

Foi criado pelo Prof. Hugo Assunção no âmbito das disciplinas de conjunto da ESML. Pretende promover a criação e execução de obras para grandes formações de metais e percussão, tendo-se estreado em 2015 com o solista Sérgio Carolino. A variedade de linguagens possibilitado por esta formação permite estimular a sua colaboração com compositores e alunos ou ex-alunos da ESML.

Ensemble de Clarinetes

Foi criado no ano letivo de 2012-2013 com o objetivo de alargar a oferta formativa dos alunos da ESML. Pode acolher músicos de outros instrumentos para além do clarinete, estimulando um tipo de trabalho transversal na área da performance, assim como a criação de novas obras para este tipo de formação. Colaboraram já com este agrupamento alunos de outros cursos, como canto, composição, contrabaixo, direção de orquestra de sopros e percussão, no âmbito da Licenciatura em Música na Comunidade, do Mestrado em Música e do Mestrado em Ensino da Música. É dirigido pelo professor Manuel Jerónimo.

Grupo de Percussão da ESML

Apresenta-se com regularidade na ESML e fora da escola. Participou no I Festival de Percussão da ESML, interpretando *Estudos e Interlúdios* de António Pinho Vargas e também numa das edições do Festival Próximo Futuro da Fundação Calouste Gulbenkian, onde fez a estreia europeia de *Inuksuit* de John Luther Adams.

ClusterLAB Ensemble

É dirigido por Carlos Marecos e desde a sua criação, em 2011, que desenvolve um trabalho na área de laboratório musical, com obras de alunos da ESML e de compositores de referência dos séculos XX e XXI. Apresentou-se em concerto no Palácio Nacional da Ajuda, na Universidade de Évora, no Festival Música Viva e em várias edições das Semanas de Composição organizadas pela ESML.

Laboratório de Música Mista José Luís Ferreira

Promove a divulgação de obras de música mista, caracterizada pela combinação de meios acústicos e eletroacústicos criados ou processados eletronicamente. Propõe-se contribuir para o desenvolvimento das competências performativas necessárias para este tipo de linguagem musical, incluindo a improvisação e a experimentação.

Anexo B

ESML – OFERTA ACADÉMICA

Licenciaturas em Música

VARIANTE: COMPOSIÇÃO, DIREÇÃO E FORMAÇÃO MUSICAL

Composição

Direção Coral e Formação Musical

Direção de Orquestra de Sopros

VARIANTE: EXECUÇÃO

Canto

Cordas Dedilhadas

Instrumentos de Arco/Sopro/Percussão

Música Antiga

Órgão

Piano

VARIANTE: JAZZ

Jazz

Licenciatura em Tecnologias de Música

Licenciatura em Música na Comunidade

Mestrados

Música

Ensino da Música

Doutoramento

Artes Musicais

Anexo C

ESML – PARCERIAS

Parcerias artísticas

Companhia Clara Andermatt

Espaço do Tempo

Sinfonietta de Lisboa,

Música em São Roque

Ciclo «Música nas Humanas» (Departamento de Ciências Musicais
da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

Orchestre des Jeunes de la Méditerranée

ENOA (European Network of Opera Academies)

Parcerias institucionais

Fundação Calouste Gulbenkian

São Luiz Teatro Municipal

EGAC (Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural)~

Antena 2/R0DP

Prémio Jovens Músicos

Academia Militar

Palácio Nacional da Ajuda

Junta de Freguesia de Benfica

Instituto Superior Técnico

Teatro Municipal de Almada

Institut Franco-Portugais

Direção Geral das Artes

Parcerias na área do ensino

Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras

Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo/Instituto Politécnico de Lisboa (ESMAE)

Academia de Música de Lisboa
Conservatório de Música, Dança e Arte Dramática de Lisboa
Escola de Música do Conservatório Nacional
Escola de Música Musicentro/Oficinas de S. José – Associação Educativa
Escola de Música Nossa Senhora do Cabo
Fundação Musical dos Amigos das Crianças de Lisboa
Academia de Música de Almada
Conservatório Regional de Palmela
Conservatório Regional de Setúbal
Conservatório de Música do Porto
Gambozinos Associação Cultural – Banda dos Gambuzinos
Fundação Conservatório Regional de Gaia
Escola de Artes do Norte Alentejano
Conservatório de Música Jaime Chavinha
Escola de Música de Coimbra
Conservatoire de Musique, Danse et Art Dramatique du Choletais (França)
Jardim de Infância N.º 1 de Benfica

Anexo D

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA – FOTOGRAFIAS

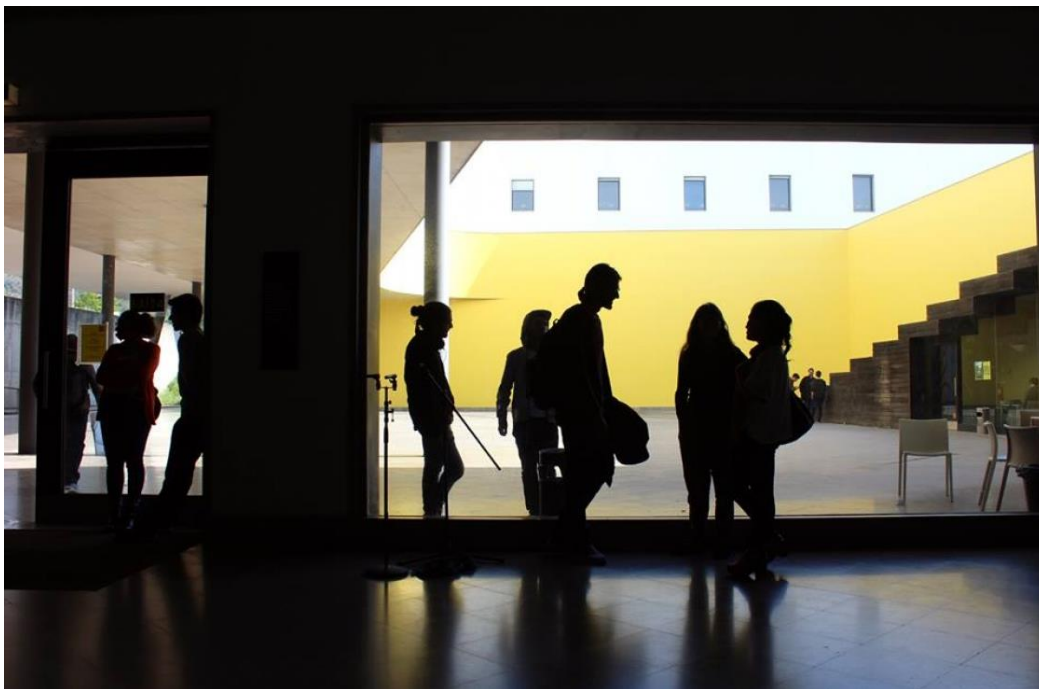


Pátio e entrada principal

(Fonte: página Twitter da ESML)

Rampa de acesso pedonal ao pátio
da entrada principal

(Fonte: página Facebook da ESML)



Átrio de entrada (perspetiva interior)

(Fonte: página web da ESML)



Auditório Vianna da Motta

(Fonte: página web do IPL)



Palco do Auditório Vianna da Motta

Perspetiva do corredor superior de acesso à sala

(Fonte: página web da ESML)



Orquestra Sinfónica da ESML no palco do Auditório Vianna da Motta

(Fonte: página web da ESML)



Elementos da Orquestra de Reportório da ESML - Festival de Cordas 2019

(secção de cordas incompleta com as três solistas de violino à esquerda do estrado do maestro)

(Fonte: página Facebook do Festival de Cordas da ESML)

ESML – FESTIVAL DE CORDAS 2019



ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA DE LISBOA

AULAS
ABERTAS
exposições
audições
palestras
MASTER
CLASSES
SOLISTAS
orquestras
lutherie
CONCERTOS



VIFEST
IVAL de
CORDAS
da **ESML**

15 a 31 MAR

infos e programa completo
www.esml.ipl.pt
festivaldecordasesml@gmail.com

PROGRAMAÇÃO

Sexta-feira, dia 15 de Março

19h30 | Abertura do Festival de Cordas - Audição de Cordas e Música de Câmara
AUDITÓRIO VIANNA DA MOTTA

Classes dos Professores: Ana Beatriz Manzanilla, Tamila Kharambura, Pedro Saglimbeni Muñoz, Paulo Gaio

Lima, Manuel Rêgo, Irene Lima, Paulo Pacheco

Obras de: Bach, Brahms, Grieg, Wieniawski, Hindemith, Bottetisini, Misesk, Shostakovich

violino | **Beatriz Moura, Beatriz Saglimbeni, Francisca Brito, Rebeca Couto, Veronika Taraban**

viola | **Maria Inês Monteiro, Pedro Alves**

violoncelo | **Laurens Asomoah, Leonor Mateus, Pedro Massarrão**

contrabaixo | **Andreia Pacheco, Gonçalo Abreu**

piano | **Francisco Costa, Manuel Morais**

Sábado, dia 16 de Março

11h00 | Aulas Abertas de Cordas

Violino

SALA 0.84

Prof. Ana Beatriz Manzanilla

SALA 1.136

Prof. Bin Chao

SALA 0.72

Prof. Tamila Kharambura

Viola

SALA 0.70

Prof. Pedro Saglimbeni Muñoz

SALA 1.72

Prof. Samuel Barsegian

Contrabaixo

SALA 1.76

Prof. Manuel Rêgo

Domingo, dia 17 de Março

11h00 | *Aula Aberta de Violino*

SALA 0.81

Prof. Tiago Neto

11h00 | *Masterclass de Contrabaixo*

SALA 0.84

Prof. Domingos Ribeiro

Segunda-feira, dia 18 de Março

13h45 | *Concerto de Cordas*
FOYER DA ESML

Classe do Professor Fernando Fontes

Obras de F. Hermann e Bernhard Alt

violino | **Afonso Esteves, Inês Pinhão, Vicente Sobral**

contrabaixo | **Gil Brito, Gonçalo Abreu, Nuno Coroado, Pedro Vicente**

18h00 | *Palestra sobre Lutherie*
PEQUENO AUDITÓRIO

"Conservação, Restauro, Reparação e Manutenção de Instrumentos de Cordas"

Atelier Torres & Dase luthiers

Sexta-feira, dia 22 de Março

16h00 | *Audição de Cordas e Música de Câmara* **PEQUENO AUDITÓRIO**

Classe dos Professores: Tiago Neto, Ana Beatriz Manzanilla, Pedro Saglimbeni Muñoz, Levon Mouradian, Manuel Rêgo, Irene

Lima

Obras de: Bach, Mendelssohn, Dvorák, Tchaikowsky, Dragonetti, Hindemith, Misek, Bottessini, Joly Braga Santos

violino | **Ana Carvalho, Ana Teresa Oliveira, André Reis, Francisca Brito, Francisco Posch, Marcelo Caldeira, Sofia**

Francisco, Veronika Taraban

viola | **Beatriz Acosta, Maria Inês Monteiro, Micaela Miranda, Sérgio Sousa**

violoncelo | **Anna Juhász, Luís Cruz, Margarida Ferreira, Pedro Albuquerque**

contrabaixo | **Evanilda Veiga, Margarida Ferreira, Nuno Coroado**

21h00 | *Concerto da Camerata Gareguin Aroutiounian* **AUDITÓRIO VIANNA DA MOTTA**

A. Vivaldi – “*As Quatro Estações*”

solistas | **Beatriz Moura, Francisca Brito, Francisco Henriques, Veronika Taraban**

Sábado, dia 23 de Março

10h30 | *Masterclass de Viola*

SALA 0.81

Prof. Bárbara Friedhoff

11h00 | *Aulas Abertas de Violoncelo*

SALA 0.84

Prof. Paulo Gaio Lima

17h00 | *Masterclass de Violoncelo*

SALA 0.72

Prof. Válter Freitas (Artista Yamaha)

Domingo, dia 24 de Março

11h00 | *Aulas Abertas de Violoncelo*

SALA 0.81

Prof. Levon Mouradian

SALA 0.84

Prof. Paulo Gaio Lima

Segunda-feira, dia 25 de Março

13h45 | *Concerto de Cordas - Ensemble de Violas da ESML*
FOYER DA ESML

Classe do Prof. Pedro Saglimbeni Muñoz

Obras de J. S. Bach

viola | **Beatriz Acosta, Carolina Ornelas, Francisco Caldeira, Maria Inês Monteiro, Pedro Alves**

Terça-feira, dia 26 de Março

10h00 | *Masterclass de Violino*

PEQUENO AUDITÓRIO

Prof. Gerardo Ribeiro

Quarta-feira, dia 27 de Março

15h00 | *Audição de Cordas e Música de Câmara*
PEQUENO AUDITÓRIO

Classe dos Professores: Tiago Neto, Pedro Saglimbeni Muñoz, Levon Mouradian, Manuel Rêgo, Fernando Fontes

Obras de: Mendelssohn, Brahms, Wieniawski, Sarasate, Tchaikowsky, Prokofiev, Popper, Bottesini, Misek

violino | **Francisca Brito, Mafalda Oliveira, Nezka Stark, Rebeca Couto, Samanta Crespim, Valéria Magalhães**

viola | **Carolina Ornelas, Francisco Caldeira, Maria Inês Monteiro, Margarida Abrantes**

violoncelo | **Ana Hespanha, Mohan Shaw**

contrabaixo | **Gil Brito, Mateus Behringer, Telmo Martins**

Sábado, dia 30 de Março

17h00 | *Encerramento do VI Festival de Cordas - Concerto I*
AUDITÓRIO VIANNA DA MOTTA

Orquestra de Repertório da ESML interpreta obras de Weber, Haydn, Koussevitsky, Tchaikovsky e Anderson.

SOLISTAS

violino | **Francisca Brito**

violoncelo | **Luís Cruz**

contrabaixo | **Gil Brito**

direcção | **Fernando Marinho, Ivo Silva, Jorge Macedo**

Domingo, dia 31 de Março

17h00 | *Encerramento do VI Festival de Cordas - Concerto II*
AUDITÓRIO VIANNA DA MOTTA

Orquestra de Repertório da ESML interpreta obras de Weber, Khatchaturian, Walton, Tchaikovsky e Anderson.

SOLISTAS

violino | **Olivia Andrade, Veronika Taraban**

viola | **Inês Monteiro**

direcção | **Fernando Marinho, Jorge Leiria**

Exposições no Foyer da ESML

Exposição do Atelier Torres & Dase luthiers

9h00 - 19h00 | **Sábado 16, segunda-feira 18 e terça-feira 19**

Exposição do Atelier de Elise Derochefort-Luthier

9h00 - 19h00 | **Segunda-feira 25 e terça-feira 26**

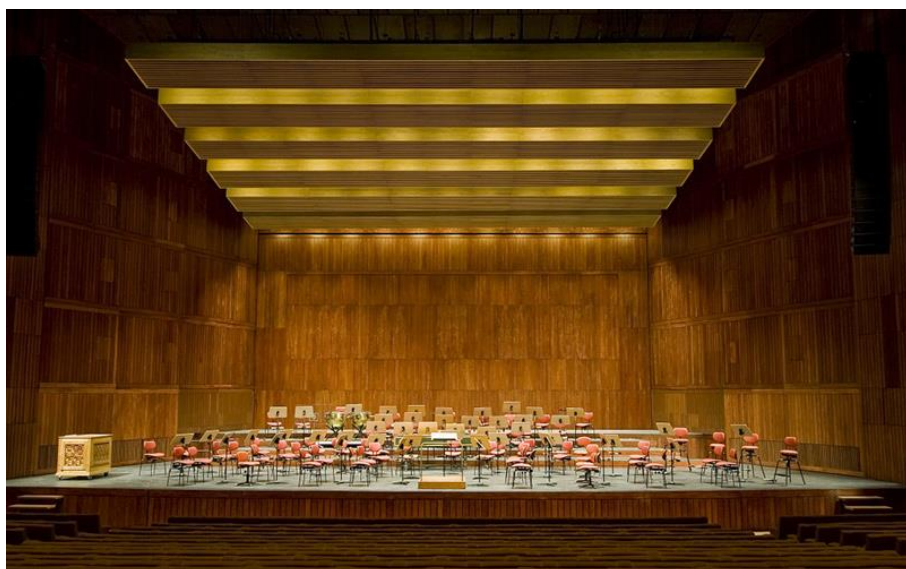
Anexo F

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - FOTOS



Fachada da Fundação Calouste Gulbenkian

(Fonte: página web da FCG)



Grande Auditório Gulbenkian com orquestra montada em formato sinfónico -
elevador 7 na posição normal

(Fonte: página web da FCG)



Grande Auditório Gulbenkian com a orquestra e o coro montados para a execução dum *Paixão* de Johann Sebastian Bach - elevador 7 descido

(Fonte: página web da FCG)

Anexo G

ORQUESTRAS PORTUGUESAS (1900-2016)⁵⁸

Orquestras Extintas		
<i>Criação</i>	<i>Extinção</i>	<i>Designação</i>
1934	1989	Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional
1947	1989	Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto
1989	1993	Orquestra do Porto
1993	1997	Orquestra Clássica do Porto
Orquestras Nacionais de Referência		
<i>Criação</i>	<i>Designação</i>	
1962	Orquestra Gulbenkian	
1992	Orquestra Metropolitana de Lisboa	
1993	Orquestra Sinfónica Portuguesa	
1997	Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música	
Orquestras Regionais		
<i>Criação</i>	<i>Designação</i>	
1964	Orquestra Clássica da Madeira	
1992	Orquestra do Norte	
1997	Orquestra Filarmonia das Beiras	
2001	Orquestra Clássica do Centro	
2002	Orquestra Clássica do Sul	
Outras Orquestras com Atividade e Estrutura Variáveis		
<i>Criação</i>	<i>Designação</i>	
1961	Orquestra Clássica de Espinho	
1964	Orquestra Clássica da Madeira	
1973	Orquestra Sinfónica Juvenil	
1996	Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras	
1997	Orquestra Filarmonia da Beiras	
2002	Orquestra Sinfónica da Póvoa do Varzim	
2002	Orquestra Clássica do Sul (Orquestra do Algarve)	
2003	Divino Sospiro	
2006	Nova Orquestra de Lisboa	
2013	Orquestra XXI	
2016	Orquestra Filarmónica Portuguesa	

Lista de referência de orquestras portuguesas criadas e extintas entre 1900 e 2016

⁵⁸ Esta não é uma lista exaustiva, incluindo apenas as orquestras reconhecidamente mais importantes, aquelas que eu contatei pessoalmente ou as que foram referenciadas pelos meus interlocutores. Existem listas mais extensas que se podem encontrar na internet através da pesquisa com os vários motores de busca disponíveis, mas habitualmente não especificam quais as formações que têm um carácter permanente. Para além da pesquisa customizada na internet e nas redes sociais feita através das suas denominações artísticas, pode ser consultada informação sobre estas e outras orquestras portuguesas em:

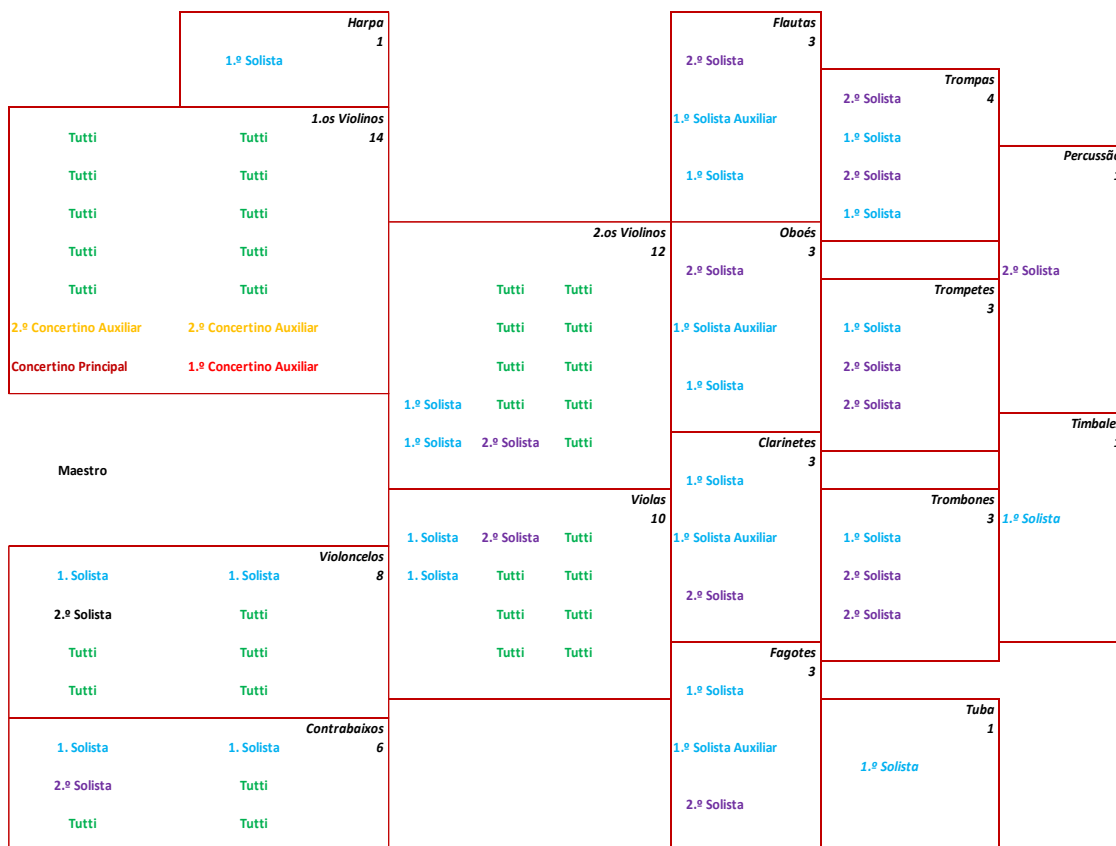
https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Orquestras_de_Portugal

e na página web da plataforma Musicalchairs em:

<https://www.musicalchairs.info/>

Anexo H

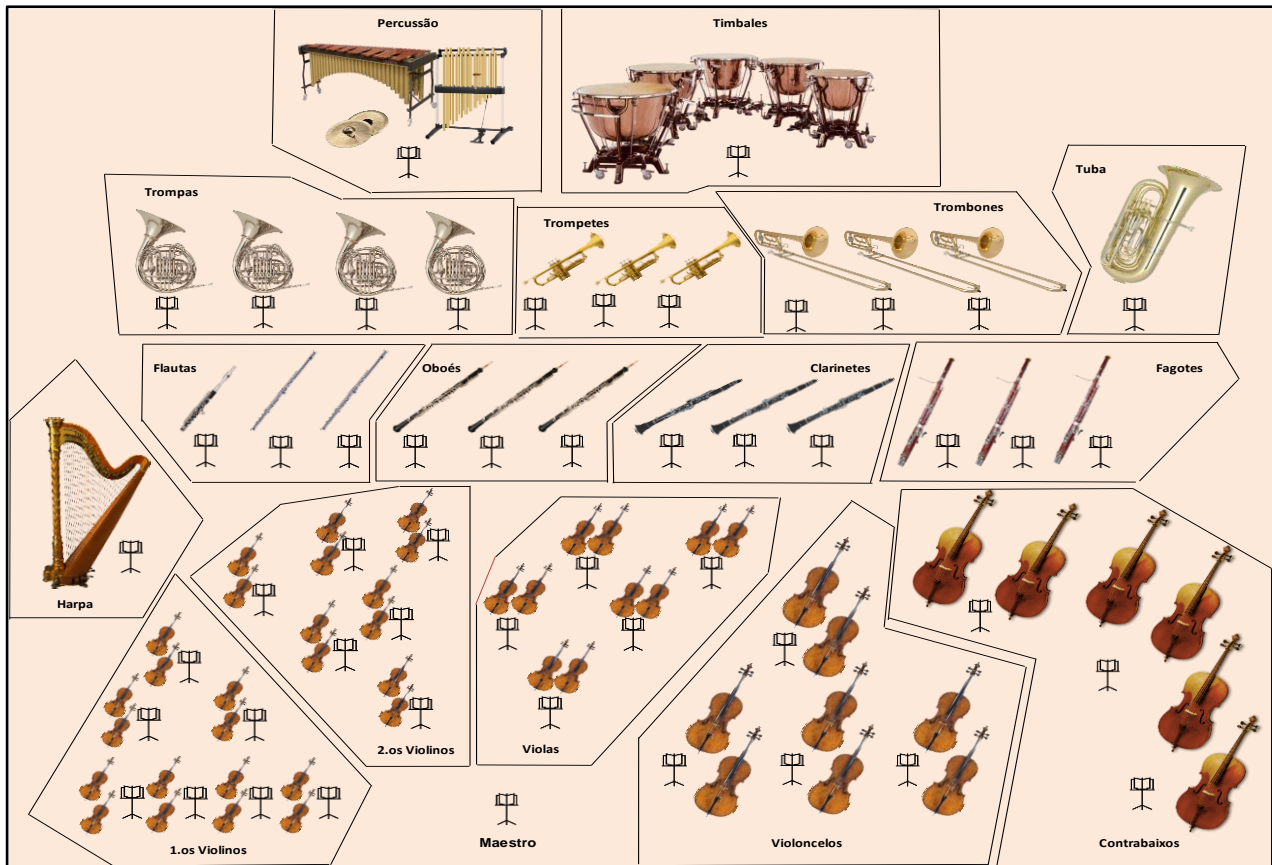
ORQUESTRA GULBENKIAN – ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO FUNCIONAL



Orquestra Gulbenkian: disposição em palco e funções hierárquicas



Distribuição dos músicos no palco em formato sinfónico. Note-se o uso excecional de celesta, piano e 3 percussionistas extra (foto: Márcia Lessa)




Distribuição dos músicos por estante numa orquestra sinfónica com formato tradicional

(Fonte: arquivo pessoal)

Anexo J

ORQUESTRA GULBENIAN – TABELA DE ENSAIO

 MÚSICA		Tabela de Serviço nº 20 / Semana nº 02	
Agrupamento(s): Orquestra Gulbenkian Maestro: Susanna Mälkki Solista(s): Gerhild Romberger , Meio-Soprano; Thomas Randle , Tenor Concertino Principal: David Lefèvre			
	Manhã	Tarde	Noite
segunda-feira 11 Jan 2016	10:00/13:30 - Ensaio (Grande Auditório) Mahler, Sibelius		
terça-feira 12 Jan 2016	10:00/13:00 - Ensaio (Grande Auditório) Sibelius 11:30 - Mahler	14:30/17:30 - Ensaio (Grande Auditório) Mahler com solistas	
quarta-feira 13 Jan 2016	10:00/13:00 - Ensaio (Grande Auditório) Sibelius	14:30/17:30 - Ensaio Geral (Grande Auditório) Mahler com solistas Depois do intervalo Ensaio Geral para Mahler	
quinta-feira 14 Jan 2016	10:00/13:30 - Ensaio Geral (Grande Auditório) Sibelius		21:00/00:00 - Espetáculo (Grande Auditório) Casaca / Vestido comprido escuro
sexta-feira 15 Jan 2016		19:00/22:00 - Espetáculo (Grande Auditório) Casaca / Vestido comprido escuro	
sábado 16 Jan 2016			
domingo 17 Jan 2016			

2016-01-14 e 15 SUSANNA MÄLKKI
 Temporada – OG e OG+CG

Programa

Jean Sibelius: Sinfonia n.º 7, em Dó Maior, op. 105 (Duração: c. 00:22:00)
 2 - 2 - 2 - 2 / 4 - 3 - 3 - 0 / 1 - 0 - 0 - 0 / 0 - 0 / Cordas (14 - 12 - 10 - 8 - 6) 69
 Intervalo

Gustav Mahler: Das Lied von der Erde (Duração: c. 00:59:00)
 4 - 3 - 5 - 3 / 4 - 3 - 3 - 1 / 1 - 4 - 2 - 1 / 1 - 0 / Cordas (14 - 12 - 10 - 8 - 6) 85

Período de Trabalho: 25:00

Exemplo de Tabela de Ensaio da Orquestra Gulbenkian

Anexo K

TRANSCRIÇÕES LITERAIS DAS NOTAS DE CAMPO

Incluem-se apenas as Notas de Campo relativas aos ensaios e concertos da Orquestra de Reportório a que assisti e que tentei registrar duma maneira “cinematográfica” de modo a refletir mais fielmente a dinâmica do trabalho que decorria em palco e o ambiente do Auditório Vianna da Motta.

As “notas à margem” fazem parte das Notas de Campo, foram escritas e intercaladas no modo sequencial que estão apresentadas e destacadas no original com uma cor diferente. Correções ou adições feitas no processo de transcrição foram colocadas entre parênteses retos.

21-03-2019

Ensaio de Naipes (cordas) – Direção do maestro-docente (MD) Jean-Marc Burfin

11:30

Os músicos aquecem em palco.

Em cima da hora de início do ensaio, os músicos afinam, enquanto os últimos músicos a chegar au auditório tomam o seu lugar no palco.

O maestro-docente prepara o início do ensaio.

Tudo acontece como numa orquestra profissional, exceto a pontualidade e as movimentações do maestro-docente em palco.

Nota à margem: Descrição da ESML.

Nota à margem: Descrição do auditório da ESML.

Contei 29 músicos em palco, ou seja, os naipes de cordas: violinos, 1.os e 2.os, violas, violoncelos e contrabaixos, mas estão algumas cadeiras por preencher. Como as obras têm constituições instrumentais diferentes, pode ser por causa disso.

Nota à margem: Não sei o alinhamento do ensaio, mas o programa do concerto inclui uma Abertura de Weber, os Concertos para Violino e Orquestra de Tchaikovsky e Khatchaturian e uma peça de Leroy Anderson.

Procedimentos e comportamentos observados:

- Atenção ao que o maestro-docente diz e faz
- Preparação antecipada das entradas

- Marcação e/ou correção das arcadas
- Poses descontraídas dos músicos (sem tensão corporal ou facial)
- Atenção ao que se passa noutros naipes, mesmo quando não se está a tocar
- Nível de concentração elevado
- Os músicos não prestam atenção ao que se passa fora do palco (conversas, ruídos)
- Escutar com atenção as indicações do maestro-docente e tirar dúvidas (sem passar pelos chefes de naipe) duma forma breve e sucinta
- A estratégia de ensaio passa por tocar passagens curtas “salteadas” antes de tocar passagens mais longas das obras
- Um dos músicos da primeira estante dos 2.os violinos está a mascar pastilha elástica.

Nota à margem: o maestro-docente não reage nem chama a atenção, mas é um comportamento inaceitável numa orquestra profissional.

Estratégia de ensaio:

- Trabalhar a afinação, ritmo, etc., por naipes e/ou famílias – os músicos que não estão a tocar aguardam a sua vez, estão parados, mas seguem na sua maioria o trabalho dos colegas.

Não existe diferença no nível de atenção entre estantes próximas e distantes do maestro-docente.

O contato visual e a interação entre os músicos é cordial e feita com algumas trocas de sorrisos.

Os erros dos colegas são recebidos com trocas de olhares e sorrisos dos colegas, mas sem aparente atitude de recriminação.

A autoridade e hierarquia dos músicos da orquestra, consequência do seu posicionamento, é diluída pelo maestro-docente durante o ensaio.

Nota à margem: consequência possível da estratégia de rotatividade que acontece em todos os naipes de cordas.

Não é visível uma atitude de hierarquia interpares, ou entre os vários naipes de cordas.

40 minutos depois de começar o ensaio, começa a haver trocas de palavras e comentários ocasionais entre alguns músicos nos momentos em que o maestro-docente trabalha separadamente um dos naipes.

Pergunto-me de que modo o trabalho diferenciado é visto pelos músicos (que têm de esperar a sua vez de participar no trabalho de conjunto)?

A marcação das anotações e o virar de páginas são feitos pelos “segundos” das estantes, sem que o chefe de naipe peça. É uma resposta automática no desenrolar do ensaio. Os chefes de naipe não fazem [em] regra geral o trabalho de marcar anotações e nunca o virar de páginas.

Os músicos aproveitam as passagens mais fáceis (e/ou divertidas) para descontraír (pose corporal mais relaxada).

A dinâmica da relação entre os músicos está centralizada (mediada) na (pela) relação maestro-docente [e] músicos.

Não é aparente uma dinâmica de relacionamento entre membros dos naipes (e das estantes) para além das marcações e do trabalho de virar as páginas.

Nota-se o trabalho prévio de preparação e familiarização de hábitos de trabalho típicos da profissão de músico de orquestra.

Nota à margem: onde começou esta familiarização? É isto parte da identidade dos músicos como “músicos de orquestra”?

Nas passagens tocadas com carácter mais definitivo a [gestualidade] do maestro-docente começa a ser “normal” (menos exagerada e mais fluída) e os músicos começam a seguir mais frequentemente o maestro-docente por contato visual.

12:30

Primeiros bocejos e olhares no vazio dos músicos que não estão a tocar.

12:35

Pausa curta para mudar de obra, com algumas trocas de lugar e novos músicos que se juntam à orquestra.

Nota à margem: desde o início do ensaio que o palco está montado para a orquestra completa, o que faz com que haja lugares não ocupados nos ensaios de algumas obras – sobretudo em ensaios de naipes, como hoje. A iluminação do palco é direta, feita através de projetores pendurados lateralmente e por detrás dos músicos, mas existem zonas de penumbra (que não seriam toleradas por músicos profissionais) nos primeiros violinos. A plateia está na penumbra, apenas iluminada pela luz do palco. A temperatura é agradável, confortável para os músicos.

Os alunos que não participam no ensaio, e outros que vieram assistir, apesar de não pertencerem à orquestra, ficam espalhados pela plateia, mas não há mais que meia dúzia (os ensaios são abertos).

O concertino volta a afinar a orquestra após a pausa e o ensaio recomeça com uma nova obra, com uma leitura de uma passagem em *tutti*.

Chega uma violinista atrasada que se senta na última estante dos primeiros violinos.

Voltam a ensaiar-se passagens por naipe, começando pelos contrabaixos.

A intensidade do trabalho aumenta um pouco e parecem voltar os níveis de concentração do início do ensaio.

12:45

Pela primeira vez, o concertino dá indicações técnicas aos 1.os violinos (e segundos) seguindo as indicações do maestro-docente.

O ensaio prossegue numa forma típica dum ensaio de naipe, com muitas interrupções entre as passagens trabalhadas pelos músicos.

12:55

Primeiros olhares discretos para os relógios. Nova pausa para ensaiar uma obra diferente e novas trocas de lugares. Desta vez o concertino não afina a orquestra. Trocam-se palavras sobre os horários dos próximos ensaios.

A terceira parte do ensaio começa da mesma forma que as anteriores, com paragens curtas para o maestro-docente dar indicações aos músicos. São ensaiadas passagens/trechos curtos.

É interessante ver a construção/formação de hábitos de trabalho tópicos de orquestras profissionais. Resta saber como os músicos já com experiência profissional [veem] os pequenos “abusos” exercidos pela escola/maestro-docente (duração do ensaio, ausência de intervalo, pouca luz em palco).

13:05

Nota-se um novo ponto baixo de concentração com os músicos a não responderem tão prontamente às solicitações do maestro-docente.

A metodologia de ensaio continua a ser típica dum ensaio de naipes numa orquestra “normal” com enfoque em pequenas passagens e em detalhes técnicos.

13:10

O ensaio parece ir acabar. Os músicos começam a sair do palco. O maestro conversa com os primeiros violinos.

Afinal o ensaio vai prosseguir. O maestro-aluno (MA) de uma das obras distribui [as] partes de orquestra aos 1.os violinos.

Ensaia-se uma passagem prolongada em *tutti* do Concerto para [Violoncelo de Haydn].

Um músico volta a entrar atrasado em palco (o mesmo) com o telemóvel discretamente na mão (o maestro-aluno não reage).

A orquestra para e há um compasso de espera para uma troca de lugar nos 2.os violinos.

Nota à margem: as trocas de lugares, nomeadamente de estantes mais próximas para outras mais distantes do maestro, faz-se sem aparente consternação. A mudança de hierarquia das estantes não acarreta conquista ou perda de poder? E quando a troca de posição acontece entre estantes dos primeiros e segundos violinos?

O chefe de naipe dos segundos violinos dá indicações à colega de estante, confere a arcada com o concertino e conversa com o maestro-aluno sobre o melhor movimento da arcada.

O maestro-aluno pratica passagens com os 1.os violinos e os 2.os violinos e segue com a mesma passagem agora com o *tutti* das cordas.

A chegar ao final do ensaio, sente-se a familiaridade dos músicos com o significado e da [gestualidade] do maestro-aluno, em consonância com o que é utilizado numa situação profissional.

A postura dos músicos começou a demonstrar alguma fadiga (desconcentração, pequenos erros e dessincronização, prontamente corrigidos assim que a execução recomeça).

13:30

O maestro[-docente] anuncia o fim do ensaio e os músicos começam a sair do palco. Vão para a plateia onde deixaram as caixas dos instrumentos. Em palco, alguns músicos de pé trocam palavras entre si, outros falam com o maestro-docente. O ambiente é descontraído e muito cordial e familiar. Saem da sala em pequenos grupos, numa forma que parece aleatória, mas provavelmente baseada em afinidades “académicas” ou “artísticas”, ou “afetivas”, determinadas pelas relações dinâmicas que têm entre si (colegas do mesmo curso (tronco), amigos, etc. – a confirmar!). [Mais tarde vim a confirmar que, para além da amizade, os grupos se formam prioritariamente com base no instrumento ou naipe a que pertencem.]

O concertino e o chefe de naipe dos 2.os violinos permanecem em palco a trabalhar juntos e verificar arcadas.

Nota à margem: antes do ensaio, enquanto esperava para entrar no auditório, tive um conversa muito informal com uma aluna do 3.º ano de violino que faz parte da Orquestra de Reportório. A conversa com incidiu sobre:

- *Dificuldade em estudar música em cidades do interior (Castelo Branco), nomeadamente a nível de preparação especializada em orquestra.*

- *Falta de preparação em orquestra durante o secundário ([nível do] conservatório): reportório, rotinas de trabalho, técnicas de orquestra, etc.).*

22-03-2019

Ensaio [Tutti] – Só com o maestro[-docente] (MD) Jean-Marc Burfin

09:50

Palco montado para a orquestra completa. Metade dos sopros estão em palco a aquecer com algumas cordas.

Na plateia, o “ritual” de preparação do ensaio:

- Tirar os instrumentos das caixas
- Limpar
- Montar os instrumentos que estão desmontados nas caixas de transporte (sopros)
- Preparar os violinos para o ensaio [verificar o cavalete, esticar a tensão e colocar resina no arco]
- Conversas ocasionais entre colegas
- Ambiente descontraído com trocas de palavras e sorrisos
- Assinar a folha de presenças antes de subir ao palco

O palco está como no ensaio de cordas, com a mesma iluminação.

Chega um contrabaixista que desce as escadas da plateia carregando o seu instrumento às costas como se fosse uma mochila.

09:55

Os músicos começam a tomar o seu lugar em palco.

O maestro-docente chega ao palco vindo dos bastidores e dirige-se à plateia para conversar com um dos músicos. O ambiente continua descontraído.

O maestro-docente passeia-se agora pela plateia antes de subir ao palco e senta-se junto a um dos músicos para conversar brevemente. Nota-se um ambiente de cordialidade. O maestro-docente volta à plateia para conversar com outro músico.

10:00

Cerca de metade da orquestra está em palco. O concertino aguarda a chegada do resto dos músicos para afinar. Nota-se menos interação nos sopros do que nas cordas [os sopros estão concentrados no aquecimento].

O concertino afina a orquestra apesar de existirem ainda algumas cadeiras vazias, nas cordas e nos sopros.

[10:02]

O maestro-docente regressa dos bastidores e dirige-se ao pódio. Alguns músicos continuam a chegar e tomam os seus lugares na orquestra. [Vai para a plateia].

[A orquestra está pronta para começar o ensaio com quase todos os músicos que participam na obra a executar.]

10:05

O maestro-docente sobe ao palco e pede à orquestra para voltar a afinar. O último músico a chegar é um trombonista. O maestro chama a atenção para a importância da pontualidade dos ensaios, antes de começar a ensaiar a orquestra. O ensaio começa com a leitura da primeira obra sem interrupções (15 minutos). Chega mais um trombone que toma o seu lugar (10:15).

Breve interrupção para mudanças de lugar.

Nota à margem: a prática da rotatividade dos músicos em obras diferentes é comum nas orquestras profissionais.

A “entrada” da nova peça é repetida várias vezes e o ensaio prossegue com paragens ocasionais para o maestro [dar] indicações aos músicos e fazer correções.

Toda a orquestra segue o maestro com um [grande] nível de atenção e concentração.

Os trombones trocam palavras entre si quando não estão a tocar. As flautas também. Um dos trombones [parece estar a ver] mensagens no telemóvel. Parece existir um nível geral de atenção mais alto nas cordas do que nos sopros (quando não estão a tocar).

Nota à margem: Enquanto as cordas estão, regra geral, sempre a tocar, os sopros têm períodos de inatividade que variam de obra para obra – alguns [instrumentos] muito prolongados.

A articulação sopros-cordas depende inteiramente do maestro-docente. Existe uma dinâmica (natural) de contato visual entre maestro-docente e os músicos da orquestra.

Com a orquestra completa em palco nota-se o papel fundamental do maestro-docente na coordenação da performance da orquestra.

Um dos violinos sai do palco. [Não percebi porquê.]

O primeiro trompete consulta o telemóvel quando não está a tocar.

O maestro-docente vai para dentro (centro) do palco para dirigir uma passagem dos sopros, mas as cordas não acompanham muito o que se está a passar (desconcentraram-se quando pararam de tocar).

O maestro-docente regressa ao pódio.

A violinista que tinha saído regressa ao palco, enquanto o ensaio prossegue sem as cordas durante um pouco mais de tempo.

Retoma-se o ensaio em *tutti*.

Nas paragens, o nível de concentração desce mais rapidamente nos sopros do que nas cordas.

Ao longo do ensaio a coordenação entre os músicos passa sempre pelo maestro-docente, mesmo entre os solistas do naipe dos sopros.

10:50

Chega mais um trompete, mas não percebo se toca na obra.

Saio da sala.

23-03-2019

Ensaio [Tutti] – Direção dos maestros-alunos (MA)

19:30

Os músicos preparam-se para o ensaio. A plateia é usada para deixar as caixas dos instrumentos, aquecer e conversar com os colegas, antes dos músicos subirem ao palco. O ambiente é descontraído. Alguns músicos já estão em palco e aquecem e trocam impressões com os colegas. É o primeiro ensaio com dois dos solistas e o ambiente geral parece mais “excitante” do que nos ensaios anteriores.

Nota à margem: Os ensaios da noite acontecem após o período letivo “normal” de aulas. Alguns músicos passam mais de 8 horas na escola nos dias em que há ensaios à noite, que nalguns casos vão até às 23:30.

Ao canto da sala, junto ao palco, assina-se a folha de presenças como habitualmente acontece em todos os ensaios, antes do início dos trabalhos. Apesar de existirem camarins e zonas de bastidores, a plateia e o palco são os locais escolhidos pela maioria dos músicos para deixarem as suas caixas e começarem o aquecimento, o que se explica também porque a entrada da sala é feita principalmente pela porta de entrada principal [do público] em vez de pela porta dos artistas.

É quase 19:30 e a maioria dos músicos está sentada nos seus lugares em palco. Os músicos tocam passagens e a sonoridade resultante é a cacofonia habitual nos momentos que antecedem os ensaios das orquestras profissionais.

É evidente como os músicos reclamam a partir de agora o seu “espaço vital” no palco.

O maestro-aluno entra, cumprimenta alguns músicos e prepara-se sem pressas para dar início ao ensaio, enquanto os músicos chegam e apressadamente se dirigem ao palco para ocuparem os seus lugares.

O concertino levanta-se e a orquestra começa a afinar seguindo o “lá” dado pelo primeiro oboé. Como habitualmente [nas orquestras profissionais], primeiro [afinam] os sopros [madeiras e metais], depois as cordas graves (contrabaixos, violoncelos e violas) e por último os 1.os e os 2.os violinos. Depois continua (regressa) o som caótico dos músicos a tocarem cada um para seu lado, o que não parece afetar o espaço vital de cada músico.

O maestro-aluno dirige-se ao pódio e começa por dar indicações à orquestra.

10:35

O ensaio começa com uma falsa entrada das trompas. Voltam [todos] ao princípio e recomeçam de novo.

Como [a obra é] um concerto com solista [que não participa neste ensaio], a orquestra passa por cima das passagens em que o solista irá tocar sozinho, quando se juntar à orquestra [A obra é o Concerto para Contrabaixo e Orquestra de Koussevitsky].

A atenção dos músicos está centrada na partitura, com olhares fugidios ao maestro. O entreolhar entre chefes de naipe e músicos de diferentes napes é menor do que nos ensaios anteriores e nota-se um nível de concentração maior relativamente ao último ensaio.

Espalhados pela plateia, há músicos que não tocam na obra que está a ser ensaiada agora e seguem atentamente o que se está a passar. O Prof. Manuel Rêgo (contrabaixista e professor de um dos solistas do concerto) está sentado junto a um dos seus alunos. [O solista] de contrabaixo entra na sala e dirige-se à plateia, aguardando o momento em que será chamado para tocar com a orquestra.

Nota à margem: O Festival de Cordas da ESML inclui como solistas músicos que ganharam as audições preliminares feitas em fevereiro. Pode acontecer que sejam selecionados para atuar como solistas músicos que tocam o mesmo instrumento, embora habitualmente com repertório diferente.

[Não foi o caso deste ano, em que dois solistas diferentes tocaram o Concerto para Violino e Orquestra de Tchaikovsky.]

A orquestra trabalha uma passagem mais delicada que envolve a coordenação entre vários naipes [sopros], o que é feito pelo maestro-aluno. Os outros músicos que não [tocam] nesta passagem seguem “de longe” os colegas e as suas intervenções. O procedimento repete-se para outras passagens que o maestro-aluno entende deverem ser trabalhadas separadamente.

É a vez das cordas trabalharem sozinhas. Os sopros esperam e seguem o que se está a passar com aparente “interesse”, mas sem grande entusiasmo. O trabalho das cordas incide sobre a criação duma “rotina musical corporalizada” em unísono nos movimentos e poses. Os sopros juntam-se finalmente. Ao longo da peça nota-se como os vários naipes reclamam o seu “espaço sonoro”, seguindo as indicações do maestro-aluno.

Nota-se a reciprocidade entre os hábitos corporais de tocar e o instrumento e o produto sonoro que é alcançado.

Se cada músico tem o seu espaço reclamado, também os vários naipes assumem um “sub-espaço” coletivo dentro da orquestra (da paisagem sonora da orquestra como um todo), que tende a ser controlado/mediado pelo maestro-aluno.

Como não tenho a partitura da obra, não posso seguir as dinâmicas marcadas pelo compositor, mas quase parece que os naipes reagem às intervenções [uns dos outros] na conquista do espaço sonoro que é o palco e a sala de concertos.

As dificuldades técnicas das trompas são corrigidas pelo maestro-aluno sob o olhar “indiferente” das cordas e restantes sopros, mas todos aguardam “respeitosamente” a sua vez de voltar a intervir.

O ensaio retoma com as cordas, enquanto as trompas trocam olhares e palavras entre si (críticas?). Numa orquestra profissional estes desacertos são muitas vezes recebidos com críticas abertas – expressões faciais, vocalizos ou “bocas”. Não é o caso aqui, mas não deixas de haver algum “desconforto” perante os colegas.

Nota à margem: os sopros têm geralmente partes muito expostas, nomeadamente em naipes que “lideram” o desenrolar da obra, por exemplo, oboés, trompetes e trompas. Os outros instrumentos de sopro, muitas vezes relegados para uma função harmónica, são menos expostos e têm intervenções menos virtuosísticas. Mas não há regras. Cada obra apresenta desafios diferentes [para instrumentos diferentes].

O maestro-aluno é o *pivot* dos trabalhos e nesta fase [do ensaio] dá indicações verbais à orquestra [enquanto se toca] e para frequentemente o fluir da música, muitas vezes juntando pouco a pouco os vários naipes intervenientes.

Nota-se que os contatos entre músicos se faz prioritariamente entre colegas de naipe, ou naipes diferentes que se sentam lado a lado (flauta e oboé).

Entre as cordas, o mesmo acontece entre colegas da mesma estante. São raros [as interações] entre músicos de naipes diferentes, mesmo nas cordas.

20:00

As grandes passagens *tutti* são entrecortadas por trabalho de pormenor em [trechos] curtos de maior dificuldade técnica. O primeiro oboé pede para a orquestra voltar a afinar.

O nível de concentração parece diminuir com a passagem do tempo e os instrumentistas “soltam-se” mais do que acontecia no início do ensaio.

A corporalidade dos 1.os e 2.os violinos é feita numa forma quase síncrona, mas permitindo alguma expressividade no espaço vital de cada músico: flexão do tronco, expressões faciais, dinâmica da postura quando tocam.

O *sens pratique* (Bourdieu) exprime-se no modo como cada instrumentista usa o seu instrumento numa relação dinâmica tripolar: corpo-partitura-instrumento.

O primeiro solista a intervir é chamado ao palco e acolhido com aplausos por todos os colegas sem exceção.

É montado o estrado sobre o qual vai tocar, ao lado do [pódio] do maestro: [é] o seu espaço vital. O maestro-aluno pede palmas [para o solista], que desta vez os músicos recusam por brincadeira. Boa disposição.

O ensaio recomeça com o solista.

Parece haver um plano horizontal de autoridade, dividida entre o maestro e o solista, e entre estes e a orquestra.

Após a “exposição” do tema do concerto, o maestro-aluno para a orquestra e aplaude o solista. Retomam o concerto para repetir uma breve passagem.

O professor do solista fala com o maestro-aluno. O solista abandona o palco aplaudido pela orquestra.

20:35

O maestro-aluno [seguinte] anuncia [o Concerto de] Haydn [para Violoncelo e Orquestra]. Troca de partituras nas estantes dos músicos. A orquestra é mais reduzida e os músicos que não tocam saem do palco e vão para a plateia, aguardando a sua vez de voltar a tocar, ou abandonam a sala se já não têm mais intervenções, depois de arrumarem os instrumentos [nas caixas].

O maestro-aluno vai conversar com alguns sopros e verifica as suas partes de orquestra. Há um pequeno burburinho de vozes que se apaga pouco a pouco para dar início ao ensaio, ainda sem [o] solista.

A orquestra é constituída por cordas e quatro sopros colocados por detrás das cordas.

Nota-se como que uma “dança corporal” enquanto tocam numa aparente maior liberdade de expressão corporal.

O maestro-aluno para a orquestra e fala e dá indicações aos músicos.

É evidente uma atenção incondicional dos músicos.

O ensaio recomeça do início da obra, mas desta vez com interrupções.

O maestro-aluno volta a parar o ensaio e dirige-se ao quarteto de sopros, dirigindo-os numa passagem em frente às suas estantes.

Fazem-se anotações nas estantes [dos sopros] e os músicos das cordas interagem entre si antes de voltarem a ensaiar.

Parece haver uma relação circular entre: corpo-instrumento, estante-partitura e maestro.

No ensaio, a dinâmica tripolar centra-se no eixo maestro-partitura, o que supostamente se vai inverter no concerto.

21:00

[Trabalho com os] músicos dos 1.os violinos, conversas nas violas, conversas nos sopros, que consultam os telemóveis.

Ao retomar o ensaio *tutti* volta a haver um nível elevado de atenção e prontidão.

A movimentação do maestro no pódio e no espaço circundante quase que invade o espaço vital dos músicos.

A autoridade horizontal torna-se vertical, quando [passarmos] do ensaio para o concerto.

Como se “protegem” os músicos desta autoridade?

Durante o ensaio [um] maestro torna-se professor.

29-03-2019

Ensaio pré-geral – Direção dos maestros-alunos (MA)

09:45

A sala está montada como habitualmente para a orquestra no seu formato mais alargado [para o programa do concerto]. A iluminação está mais completa do que nos ensaios anteriores, sem zonas de sombra.

No palco, dois músicos aquecem (trompa e trompete); uma violoncelista verifica as suas partituras, a posição da cadeira e regressa às plateia onde estão alguns músicos de corda no “ritual” que antecede o ensaio: retirar o instrumento da caixa, limpar o instrumento, colocar resina [nas cerdas] e [retificar a tensão] do arco.

09:50

Os músicos continuam a chegar à sala e instalam-se na plateia. Formam-se pequenos grupos de três e quatro pessoas, sempre do mesmo naipe ou família de instrumentos. O solista e o maestro ensaiam passagens fora do palco.

Sendo um ensaio pré-geral, será com os solistas, os maestros-alunos que dirigem as obras, sob a [orientação] do maestro-docente da unidade curricular.

Ambiente descontraído antes do início do ensaio.

O maestro-docente está no palco a dar indicações ao primeiro trompa. Um dos maestros-alunos sobre ao palco, coloca a partitura de direção na estante do maestro, avalia o espaço circundante e espera a sua vez de falar com o maestro-docente, o que acontece a um canto do palco.

O maestro-docente toca passagens das obras no piano que está a um canto do palco. Continuam a entrar músicos na sala. Os maestros-alunos [que vão participar no ensaio] conversam com os músicos na plateia. A pouco e pouco o palco começa a ficar cheio de músicos que afinam, ajustam o instrumento ou tocam passagens das obras, fazem anotações nas partituras.

O nível de som cresce numa mistura de timbres e passagens musicais sem nexos entre si. Nos seus lugares os músicos da orquestra deixam de conversar entre si e quando isso acontece passa-se apenas entre os colegas de estantes adjacentes do mesmo naipe, ou entre colegas da mesma estante.

09:00

O solista da primeira obra (violoncelo) vai para o seu lugar no [estrado] montado para ele ao lado do [pódio] do maestro. Faz-se silêncio e o concertino afina a orquestra. Continuam a chegar músicos que vão rapidamente para os seus lugares.

O maestro-docente está em palco com o maestro-aluno e esperam que os músicos acabem de afinar. O maestro-docente fala com os músicos [da orquestra]. Apesar do crescer tensão com a aproximação da data do concerto, o ambiente é descontraído. O maestro-docente pede o máximo de concentração aos músicos da orquestra e vai para o centro da plateia.

O maestro-aluno dá indicações musicais à orquestra relativas a várias passagens, que são anotadas pelos chefes de estante. As indicações são para as cordas, mas os sopros seguem as palavras do maestro-aluno. Silêncio total no palco por parte dos outros músicos. O solista aguarda. A um canto do palco os outros maestros-alunos trocam impressões numa forma quase impercetível e fazem gestos de direção. Eles irão acompanhar desse local o trabalho dos colegas.

09:10

O maestro-aluno prepara-se para dar início ao ensaio. Chega um instrumentista que apressadamente vai para o palco (viola). Os músicos que não tocam nesta obra ficaram na plateia.

Nível de concentração elevado. Maior sincronismo de gestos do que nos ensaios anteriores. A interação maestro-aluno/orquestra faz-se pelos gestos de direção do maestro-aluno, que olha continuamente para as diversas zonas da orquestra.

O solista (violoncelo), de costas para a orquestra, não interage [visual e corporalmente] com a orquestra, só com o maestro. Mas há pequenos gestos que denotam uma grande atenção auditiva ao que a orquestra faz.

Os sopros têm intervenções menos significativas que as cordas, mas estão musicalmente mais expostos e mantêm um nível de atenção elevada para não falharem as suas entradas.

O jogo de olhares dos músicos com o maestro é discreto e esporádico, e acontece sobretudo em alturas de mudança de tempo [andamento].

Antes da cadência o maestro-docente intervém junto do palco e pede para saltarem para a cadência e irem diretamente para o final da obra. Ensaia-se então a transição da cadência para [a parte] final [do concerto].

O maestro-docente dá indicações à orquestra. Nesta fase, o enfoque é dado à prestação do maestro-aluno e do solista, e sobretudo à articulação dos gestos do maestro-aluno com as entradas da orquestra.

Acabou a obra. Aplausos para o solista.

O maestro-docente dá novas indicações à orquestra, que se prepara agora para ensaiar a próxima obra, para contrabaixo solista.

Mudanças de músicos no palco, que se fazem numa forma mecânica e eficiente [todos parecem saber o que têm de fazer]. O solista seguinte está em palco.

O novo maestro-aluno está no palco e aguarda que a orquestra afine sob a direção do concertino. Os sopros são agora mais numerosos. O solista está de costas para a orquestra, mas vai tocar de pé, ao contrário do anterior, que [atuou] sentado [em cima dum estrado]. O maestro-docente interrompe a preparação do ensaio e fala com o maestro-aluno e com a orquestra.

O ensaio começa. O maestro-aluno interage com a orquestra através de gestos e olhares para as várias secções da orquestra, dando as entradas [a cada uma delas].

Os olhares ocasionais dos músicos para o maestro parecem servir como *check* de que está tudo bem [com as suas prestações], mas em geral a interação dos músicos é com as partituras.

A interação solista/orquestra/maestro-aluno é sobretudo auditiva.

Novos aplausos dos músicos para o solista quando a obra acaba.

O maestro-docente vai ao palco dar indicações à orquestra logo que a obra termina. Toda a orquestra segue atentamente as [suas] palavras.

Repete-se o final. Agora há uma interação visual maestro-aluno/solista nas transições [da obra]. E também entre alguns chefes de naipe das cordas. O final da obra é controlado pelos gestos do maestro-aluno, seguidos visualmente [pelos músicos].

Novo solista (violino) e novo maestro-aluno em palco. Mudanças na constituição da orquestra e nova afinação feita pelo concertino.

Trocas de palavras entre o solista e o maestro-aluno. Há um problema com uma das partes [de orquestra] que vai ser resolvida por um dos outros maestro-alunos.

O maestro-aluno em palco dá indicações prévias à orquestra, que também são seguidas pelo solista, enquanto este se passeia no seu espaço “de trabalho”.

O solista senta-se no palco enquanto o maestro-aluno ensaia passagens só com a orquestra.

Nota à margem: tal como os músicos da orquestra e o maestro-aluno, os solistas possuem um “espaço vital”, o seu espaço de trabalho, que é delimitado por um estrado, quando tocam sentados, ou pelo espaço útil em que se podem movimentar, entre um maestro e a primeira estante dos primeiros

violinos. [No caso dum instrumento como o piano, o espaço dos solistas está circunscrito à zona que vai do banco ao teclado do instrumento.]

O maestro-aluno continua a ensaiar uma passagem para corrigir um problema (não percebi qual). Continua a dar indicações. Sentado no palco, o solista “toca” em silêncio algumas passagens a *solo*. Toma atenção para verificar as indicações do maestro-aluno.

Volta a parte [de orquestra] que tinha problemas [devidamente corrigida].

O maestro-docente intervém, encoraja a solista. [Vão] começar.

A atenção dos sopros divide-se entre o maestro-aluno e o solista.

Nota à margem: como violinista, o solista tem uma grande mobilidade corporal e pode voltar-se para o maestro-aluno e os músicos da orquestra enquanto toca. Nalguns casos, os músicos preferem mesmo seguir o solista em vez do maestro, quando há entradas complicadas ou sensíveis (expostas).

O maestro-aluno interage visualmente com a orquestra e o solista.

Nota à margem: da sua posição sobre-elevada por causa do pódio em que se encontra, um maestro tem um campo de visão privilegiado que lhe permite interagir com todos os músicos da orquestra. Quando o solista toca de pé, a liberdade de movimentos do maestro permite-lhe interagir também [com ele]. Quando o solista toca sentado, isso torna-se mais difícil. Concertos para piano e orquestra são a situação mais radical, pois o instrumento está colocado [habitualmente] entre o maestro e o público, e o maestro dirige com as costas voltadas para o solista, tendo de virar-se para trás de modo a interagir visualmente com ele.

O maestro-aluno dirige a maior parte do tempo sem se voltar para o solista, que se move imenso no seu espaço.

Desacerto rítmico entre a orquestra e o solista.

Quando não está a tocar, o solista dá pequenos passos no seu espaço à espera da sua próxima entrada.

Nota à margem: os solistas que tocam de pé têm tendência a movimentar-se, quer enquanto tocam, quer quando fazem compassos de espera. Apesar de [poder] parecer uma fonte distração, isso não parece afetar os músicos da orquestra, mas pode ser um fator de distração para um maestro ou o próprio solista. As movimentações e expressões faciais dos solistas podem constituir uma das imagens de marca nos músicos profissionais. Se as expressões faciais são comuns em solistas e maestros, funcionando mesmo como epifenómeno da sua expressividade artística, o mesmo não acontece com

os músicos de orquestra, de quem se espera uma expressão corporal e facial neutra, embora nem sempre isso seja fácil de controlar e conseguir [ou possível, dependendo do tipo de instrumento que se toca].

Final da obra com aplausos dos músicos da orquestra para o solista. O maestro-docente troca palavras com o maestro-aluno. O solista foi até à plateia falar com o seu professor.

Novo solista sobre ao palco. A orquestra não sofre mudanças porque vai ser executada a mesma obra, embora com um solista diferente.

O maestro-aluno fala com a solista anterior enquanto a orquestra afina. O maestro-docente fala com os sopros, junto a eles. O novo solista toca uma passagem em palco enquanto aguarda o início do ensaio.

O solista anterior integra a [secção de cordas da] orquestra. O maestro-aluno ensaia meio [virado] para o solista.

Interação do maestro-aluno com a orquestra com o olhar e a [gestualidade] de modo a dar entradas óbvias, mas sem a preocupação de seguir o solista.

Tempo [andamento] mais lento do que o anterior (por opção do solista).

O maestro-aluno para por momentos, mas retoma o ensaio logo a seguir.

Terminou o ensaio da obra. Intervalo de 5 minutos anunciado pelo maestro-docente. Alguns músicos saem do palco e vão para a plateia ou saem da sala. Formam-se pequenos grupos de duas ou três pessoas. Os músicos que ficam em palco consultam as suas partituras ou praticam passagens (sopros e violoncelos). Há um burburinho na sala que resulta das conversas cruzadas.

No palco, o solista anterior fala com o maestro-aluno. O maestro-docente trabalha com as trompas.

O maestro-docente sai da sala.

Praticamente todas as cordas abandonam o palco, mas ficam [cerca de] metade dos sopros (trompas, trompetes e oboés). O maestro-docente [regressou e] fala com um dos maestros-alunos.

O maestro-docente pede um pouco de silêncio para se poder concentrar no que está a fazer com o maestro-aluno.

Trompetes e trompas saem do palco. Só ficam os oboés, que conversam entre si. Na plateia, meia dúzia de músicos consultam os telemóveis e dois conversam.

11:45

Os músicos começam a regressar ao auditório e a tomar os seus lugares em palco, onde os músicos “aquecem os instrumentos”, tocam passagens e trocam-se conversas esporádicas entre os músicos de cada naipe.

O próximo maestro-aluno a ensaiar está já em palco. A orquestra [produz] a cacofonia habitual antes dos ensaios enquanto os músicos aguardam a afinação. O concertino manda afinar (é a solista que tocou antes).

A posição do maestro-aluno é agora totalmente frontal à orquestra.

Nota à margem: o maestro-aluno anterior estava posicionado numa forma “oblíqua” em relação à orquestra (estante de direção também). [Esta] é uma posição pouco comum e que eu nunca vi em orquestras profissionais. Deve ser “tolerada” porque estamos em contexto académico.

Ao longo do ensaio os músicos dos 1.os e 2.os violinos, mas também os das violas, trocaram de posição [entre si] e mudaram de estante. Este tipo de rotatividade é típico das orquestras profissionais em que os músicos *tutti* das cordas (em todos os napes) mudam de posição ao longo de uma temporada de concertos. Na Orquestra de Reportório a rotatividade inclui posições de chefia de naipe, para que todos os músicos possam experienciar todas posições do naipe. Não é o caso das orquestras profissionais em que a rotatividade abrange apenas os *tutti*. Quanto muito, os chefes de naipe trocam de posição dentro da mesma estante, o que não altera a posição hierárquica que os relaciona, mas pode determinar uma maior exposição no caso de existirem “solos” a executar. A troca de posição entre chefes de naipe é feita de comum acordo, enquanto que nos *tutti* é organizada pelo coordenador de naipe. Na Orquestra de Reportório, o posicionamento é feito “administrativamente”, embora que [podendo] seguir indicações do maestro-docente. Nas orquestras profissionais as posições de concertino é fixa, enquanto que na Orquestra de Reportório os músicos são escolhidos para essa posição pelo maestro-docente. Os sopros da Orquestra de Reportório também mudam de posição – nas orquestras profissionais as posições [destes músicos] são fixas, a não ser que os músicos partilhem a mesma posição/categoria hierárquica, como acontece nos chefes de naipe das cordas. Acabou o ensaio da obra. Segue-se mais um solista com outro maestro-aluno. Novas trocas de posição dentro da orquestra. Nova afinação.

O maestro-aluno dá indicações à orquestra. Apesar de estar colocado numa posição “normal”, opta por estar meio virado para a solista, [perdendo] o contato visual com os violoncelo e os contrabaixos.

O ensaio da obra decorre sem interrupções. No final, o maestro-aluno toca impressões com o solista. Repete-se uma breve passagem. A [gestualidade] do maestro-aluno é crítica para a coordenação da entrada da orquestra.

No final, palmas, gritos e um alto “t’á bom” acompanham a saída do solista do palco.

Novo maestro-aluno e novo solista. Nova afinação. Ensaio “corrido” [sem interrupções]. [Palmas para o solista no final da obra.]

Nova obra, novo maestro-aluno e novo solista. Indicações do maestro-aluno à orquestra. [Mais palmas para o solista no final.]

Última peça a ensaiar. Caráter ligeiro e jazzístico. Ensaio feito pelo maestro-docente. Vai ser a peça de encerramento dos concertos. Orquestra com formato sinfónico alargado, com saxofones e bateria de jazz.

Alguns músicos seguem a música com movimentos ritmados do corpo (flautim, violas). Estamos num repertório em que prevalecem os metais (trompetes, trombones e tuba).

Troca de maestros para que os maestros-alunos possam dirigir a obra.

[Final do ensaio com as rotinas habituais.]

30-03-2019

Ensaio geral pré concerto – Direção dos maestros-alunos (MA)

14:15

Praticamente todos os sopros em palco a aquecerem (diferente dos ensaios anteriores). 1.os violinos todos em palco (também os contrabaixos). O resto das cordas estão a chegar. Como é o dia do concerto, os músicos deixam as caixas nos bastidores e não usam as cadeiras da plateia como espaço de apoio. Assinatura da folha de presenças.

14:29

Orquestra toda em palco, com exceção de dois ou três músicos que ainda estão nos bastidores. O maestro-docente chega ao auditório, mas regressa aos bastidores. O [primeiro] maestro-aluno aguarda em palco o início do ensaio.

14:30

O concertino levanta-se e dá início ao processo de afinação da orquestra. Cacofonia habitual depois da afinação. Alguns músicos já estão com a roupa de concerto.

Nota à margem: as orquestras possuem um protocolo para o traje de concerto, que é definido pela tradição e etiqueta [estabelecidas], mas que pode variar de orquestra para orquestra ou de país para país. Mas as variações são habitualmente de pormenor. O habitual é o uso de vestuário preto, ou escuro no caso das senhoras. Os homens tocam de casaca preta com camisa, laço e faixa brancas; os sapatos são por regra de verniz. As senhoras apresentam-se com vestidos compridos pretos ou escuros – habitualmente sem fantasia. O comprimento [comum] é até aos pés ou pelo menos até meio da perna, por baixo dos joelhos. Por norma os ombros e braços estão cobertos, mas as orquestras do sul da Europa admitem vestidos sem mangas. [Hoje em dia existem variantes ao traje tradicional que dependem do tipo de música, da altura do ano ou do tipo de evento (ar livre, por exemplo): fato, smoking e camisa preta são os mais habituais.]

[Na medida do possível,] os músicos da Orquestra de Reportório tentam seguir a etiqueta das orquestras profissionais: os homens atuam de fato escuro ou preto com gravata colorida, sem sapatos de verniz – não existe obrigatoriedade em usar casa [é uma peça de roupa cara]. As senhoras usam vestuário variado, de saia ou calça com blusa as vestidos escuros, com comprimentos variados. Há casos em que usam saias curtas [por cima do joelho], o que não seria admissível numa orquestra profissional [mas aceitável neste tipo de formação académica].

Um violino chega e toma o seu lugar. O maestro-docente chega ao auditório e dirige-se à orquestra. Faz-se silêncio. Cumprimenta a orquestra e dá indicações sobre o funcionamento do ensaio geral. O protocolo seguido é praticamente igual ao de uma orquestra profissional.

Entra o primeiro maestro-aluno [vindo dos bastidores] e dirige-se ao pódio. O ensaio começa.

Um outro músico (viola) chega ao palco e senta-se no seu lugar. Chega mais um primeiro violino que entra no palco pé ante pé.

Nota à margem: por muito bem que os músicos da Orquestra de Reportório toquem, a sonoridade individual e do coletivo depende em muito da qualidade dos instrumentos que utilizam. Obviamente que a este nível é exetável que os jovens músicos não possuam instrumentos muito bons, que são por norma muito caros e fora do seu alcance económico. A qualidade sonora reflete esta situação. De realçar, no entanto, o elevado nível de sofisticação exibida pela maioria dos músicos, mesmo que isso [não aconteça] no coletivo propriamente dito. Mas o resultado final está para além das minhas expetativas.

Toca-se a Abertura de *Oberon* de Mendelssohn. Notas positivas a salientar: sincronismo da execução, corporalidade (pose e gestualidade [corretas]). O maestro-aluno exhibe gestos e movimentos mais precisos do que nos ensaios.

Relacionamento dos instrumentistas: na direção músico-partitura-maestro.

O equilíbrio sonoro é quase perfeito, mas alguns sopros tendem a ser mais dominadores nas suas intervenções (falta de rotina de orquestra ou falta de sofisticação?). No final da obra o maestro-docente comenta e repete-se uma passagem. Terminou a obra.

15:00

Mudança de orquestra para a próxima obra. Os músicos que não tocam saem do palco e sentam-se na plateia. O maestro-docente fala com o concertino. Os músicos em palco tocam passagens enquanto o maestro-aluno conversa com o solista que vai atuar a seguir.

Faz-se silêncio. Nos bastidores há músicos a tocar. [Um dos maestros-alunos sai para os mandar parar].

Os músicos que estão na plateia seguem o ensaio ou consultam os telemóveis.

Como anteriormente, a interação principal é: músico-partitura, mediada pelas [gestualidade] do maestro-aluno.

O maestro-aluno está de costas para o solista. Sente-se a forte relação auditiva entre o maestro e o solista, sem contato visual.

Os músicos na plateia seguem o ensaio e largaram os telemóveis,

Cadência (solo). Regresso da orquestra [para tocar o final]. Fim do concerto. Aplausos de todos os músicos no final da obra (“bravos” [gritados pelos colegas do solista]).

O maestro-aluno fala com a orquestra e repete-se uma passagem do início.

O produtor [da ESML] está sentado a um canto do palco.

Nova formação orquestral (mudanças [de palco]), novo maestro-aluno e novo solista, agora um contrabaixista.

No final da leitura da obra há aplausos e comentários do maestro-aluno.

Novas indicações do maestro-aluno, desta vez para os 1.os e 2.os violinos. A um canto do palco, um outro maestro-aluno pratica “a seco”.

Algumas passagens da obra são novamente ensaiadas. Terminou esta parte do ensaio,

Nova afinação da orquestra, que mantém o mesmo formato, mas com alguns músicos adicionais. Novo maestro-aluno e novo solista.

Cumprimento do maestro-aluno à orquestra e indicações prévias aos músicos. Ensaio prévio da passagem em questão. O maestro-aluno está posicionado na diagonal do pódio, quase de costas para os contrabaixos. Nova passagem ensaiada em separado.

A leitura da obra [com solista] decorre numa forma “normal”, sem interrupções.

No final há aplausos da orquestra para o solista. Comentários do maestro-docente ao solista e ao maestro-aluno. Ensaia-se uma passagem. [Novos] aplausos no final.

[Terminou o ensaio.] Os alunos abandonam o palco e preparam-se para o concerto que vai começar às 17:00.

Concerto (17:00)

Programa:

CARL MARIA VON WEBER

Abertura da ópera «Oberon»

Interveniente: Ivo Silva, maestro

JOSEPH HAYDN

Concerto em Ré Maior para Violoncelo e Orquestra, Op. 101 (1.º andamento)

Intervenientes: Luís Cruz, violoncelo; Jorge Macedo, maestro

SERGE KOUSSEVITSKY

Concerto para Contrabaixo e Orquestra, Op. 3 (1.º andamento)

Intervenientes: Gil Brito, contrabaixo; Ivo Silva, maestro

PIOTR ILITCH TCHAIKOVSKY

Concerto para Violino e Orquestra, Op. 35 (1.º andamento)

Intervenientes: Francisca Brito, violino; Fernando Marinho, maestro

LEROY ANDERSON

Bugler's Holiday

Interveniente: Fernando Marinho, maestro

Apesar de não estar completamente cheio, o Auditório Vianna da Motta tinha imenso público, constituído por professores e alunos da ESML, pais e amigos dos músicos da orquestra e dos solistas.

Entrada livre.

31-03-2019

Ensaio geral pré concerto – Direção dos maestros-alunos (MA)

14:25

Sopros no palco, alguns violinos e violoncelos. Um dos solistas estuda passagens em palco sob a orientação da professora. Não há músicos na plateia. Conversas entre colegas de estante ou membros do mesmo naipe ou família de instrumentos. Ambiente descontraído. Assinatura da folha de presenças. Chegou um dos maestros-alunos, que fica na plateia. Chega outro que vai para o pódio, onde deixa a sua partitura. Cada músico familiariza-se com o seu espaço. O ambiente é cordial.

14:35

Afinação orientada pelo concertino.

Atitude positiva do maestro-aluno. Cumprimentos dos maestros-alunos entre si.

[Durante o ensaio] não há olhares para a plateia, como nos ensaios anteriores (está vazia, sem músicos a assistir).

Terminou a abertura. Agradecimento do maestro-aluno à orquestra.

Mudança de orquestra para a próxima obra. Ensaio corrido. Aplausos dos músicos da orquestra no final para o solista.

Nova mudança de orquestra, novo solista, saudações e cumprimentos à chegada [do solista] ao palco. Afinação.

Indicações dadas pelo maestro-docente e breve ensaio de algumas passagens. Equilíbrio entre o solista e a orquestra. O maestro-aluno dirige a obra [com segurança]. Óbvia articulação entre o solista e a orquestra. Manteve-se o balanço sonoro pedido anteriormente pelo maestro-docente.

Fim da obra. Aplausos e “bravos” dos músicos da orquestra. As violas estiveram muito concentradas durante o Concerto para Viola de Walton.

[A seguir toca um outro solista com novo maestro-aluno. A obra é lida sem interrupções e no final os músicos da orquestra aplaudem a solista. Segue-se a obra de encerramento do concerto dirigida por um novo maestro-aluno.]

Durante o ensaio, os trompetes “imitam” os gestos do maestro-aluno quando não estão a tocar e conversam e dão risadas por detrás das estantes [comportamento pouco admissível].

Nota à margem: o segundo ensaio pré concerto decorreu como no dia anterior. Cumpriram-se as mesmas rotinas. Para além das obras serem diferentes, e haver solistas diferentes, a rotina de trabalho

foi igual e os comportamentos foram semelhantes. Entre um ensaio e outro aconteceu um concerto, fato assinalado pelo maestro-docente com cumprimentos aos intervenientes do segundo ensaio. Como a última obra em programa é a que precisa de mais músicos e se repete nos dois concertos, o grupo de trabalho é igual, mudando apenas os solistas. O ensaio termina com os músicos a abandonarem a sala para os bastidores. O concerto começa às 17:00.

Concerto (17:00)

Programa:

CARL MARIA VON WEBER

Abertura da ópera «Oberon»

Interveniente: Jorge Leiria

ARAM KHATCHATURIAN

Concerto para Violino e Orquestra (1.º andamento)

Intervenientes: Olivia Edmundson-Andrade, violino; Jorge Leiria, maestro

WILLIAM WALTON

Concerto para Viola e Orquestra (1.º andamento)

Intervenientes: Maria Inês Monteiro, viola; Fernando Marinho, maestro

PIOTR ILITCH TCHAIKOVSKY

Concerto para Violino e Orquestra, Op. 35 (1.º andamento)

Intervenientes: Veronika Taraban, violino; Fernando Marinho, maestro

LEROY ANDERSON

Bugler's Holiday

Interveniente: Fernando Marinho, maestro

O Auditório Vianna da Motta está mais cheio do que no dia anterior, mas não está esgotado. Mais uma vez, o público era constituído por alunos e professores da ESML, familiares e amigos dos músicos e dos solistas.

Entrada livre.

ANEXO L

VALE A PENA OUVIR PROGRAMA V, EMITIDO A 21 DE JUNHO 2019

ENTREVISTA COM OSVALDO FERREIRA

[Indicativo]

A2 – Quinto e último vale a pena ouvir, esta semana o nosso convidado é o maestro Osvaldo Ferreira, que traz para o programa de hoje o Concerto para Orquestra de Lutoslawski. Música não contemporânea, mas moderna, uma obra para orquestra que nos faz refletir qual o caminho, qual o presente, e acima de tudo que futuro, que esperar disto que é a orquestra.

OF – Exatamente. É uma questão muitíssimo pertinente. Qual é o futuro das orquestras, o modelo funcional das orquestras, para começar, ou seja, a sustentabilidade das orquestras, porque são organismos muito difíceis de sustentar. São caros, são onerosos. Muito difíceis de organizar, de produzir, de fazer acontecer, portanto, com rigor, com qualidade. E depois a questão dos públicos e do gosto das pessoas, ou seja, hoje nós temos uma imensidão, passando pela tecnologia, não é, que nos faz entrar pelo nosso telemóvel, não é, computador, todas as vias, o que fazer, qual é o caminho. Ontem eu vinha no carro a ouvir um fado com uma letra muito divertida que dizia, pois, isto agora, não sei quê, chega-se-lhes umas orquestras, a letra do fado quase que também questionava o futuro do fado, o fado era bom quando era castiço e tal, porque agora...

A2 – Na taberna...

OF – Na tasca, bom. Não é tanto assim. Não me parece que as coisas vão por esse caminho. Aliás, é uma autoestrada de dois sentidos. Beneficiam os músicos do popular e beneficiam os músicos do entre aspas...

A2 – Cássico, erudito...

OF – Clássico, erudito. Os venezuelanos têm uma expressão engraçada, chamam-lhe a música académica. E eu prefiro dizer que se trata de música instrumental. Quem é que é masi erudito, pergunto eu aos nossos ouvintes? Miles Davis, Astor Piazzola, Boulez, Chico Buarque? Parem para pensar. Todos eles são autores duma erudição extraordinária, portanto, ouvir Caetano Veloso ou Chico Buarque a falar sobre arte, sobre música, as letras, a intervenção que eles conseguem, enfim, a sua

poesia nos seus textos, ou a forma de pensar e de tocar o jazz de Miles Davis e enfim de tantos outros autores que poderíamos colocar por aqui fora. Depois a música de filme que está na moda. As pessoas querem ouvir música de cinema, porquê, porque associam aquilo a imagens, a momentos, a sensações. É muito comum “ai eu gosto mesmo é daquela música do *Cinema Paradiso*”, “eu gosto é da música do filme não sei quê”, “ah, o *África minha*”, e não sei quê não sei quantos, e voltamos ao mesmo. Às vezes autores que foram muito felizes num determinado tema, num determinado filme, quero dizer, e depois a combinação de tudo, desde a qualidade de fotografia do filme, as imagens que ficaram retidas na nossa memória, às vezes ficam para sempre, a gente se identifica com isto, com aquilo, e a música, portanto, é mais um elemento ali que ajuda quase como quando temos aquela experiência extraordinária naquele restaurante que a gente nunca mais vai esquecer, aqueles legumes no vapor não sei de quê, uma carne não sei quantos e a sobremesa que terminamos e chorávamos por mais e tal. Tudo está ligado a sensações. E esse é o conceito hoje – não é por acaso que estou a falar disso – do *transforming*, da *experience*, cada vez mais as pessoas vão por esse caminho. Ninguém mais passa férias três meses na praia como antigamente, não é, que eu chegava ali ao mês de Julho e íamos para a praia e só parávamos em Setembro, quero dizer, vivemos tempos diferentes. Então eu acho que temos de estar atentos a tudo isso e sermos capazes de fazer bem qualquer coisa. Temos de ser capazes de pensar que se vamos fazer um concerto onde as pessoas querem de fato ouvir música de cinema é isso que vamos lá fazer. Temos que fazê-lo muito bem e nas condições certas e tal. Se alguém produz arranjos maravilhosos para um fadista e orquestra, quer dizer...

A2 – Que se faça...

OF – Que se faça, quer dizer, toda a gente vai beneficiar disso. Se Jean-Luc Ponty, com quem tive o privilégio de partilhar o palco, [que] escreveu uns arranjos para orquestra sinfónica, para o Festival de Jazz de Curitiba, quando eu lá estava, e aquilo foi um sucesso e tivemos milhares de pessoas em pé a aplaudir, porque adoraram a experiência de Jean-Luc Ponty com a orquestra sinfónica...

A2 – Jean-Luc Ponty, violinista...

OF – Violinista de jazz, não é, e portanto, e por aí vamos, portanto, não vejo... quer dizer, isto não estamos a falar nem sequer duma coisa que se possa chamar *crossover*. Não, são... neste caso

eu citei experiências ao nível de arranjos que é o que se está aqui a falar, para orquestra e um cantor ou um intérprete de uma outra área que não é, entre aspas, ou que não era do domínio das orquestras, não é, portanto, até há bem pouco tempo. Os alemães ainda têm muitos pruridos com isso. Por exemplo, há orquestras que têm uma espécie de orquestra A e B, agora na Alemanha, onde a A só toca Mahler e Brahms, e não sei quê, não sei quê, mas a B já pode tocar Piazzola, e mais não sei quê, mais não sei quantos, quer dizer, eu acho isto um perfeito disparate, esta... este rótulo, quer dizer, de que... tipo nesta programação não pode entrar um concerto para acordeão e orquestra, quer dizer, isso é a coisa mais sem nexos para mim. Portanto, se o acordeão está de novo a entrar na moda, se há intérpretes fantásticos e fabulosos que emocionam as pessoas e há uma obra que é escrita para acordeão e orquestra, também, por que razão é que isso não pode ser feito.

A2 – Em Portugal, então, temos grandes acordeonistas, não é? João Barradas...

OF – Por aí vai... ainda há dias vi um jovem, mais um algarvio no Facebook que me deixou completamente com os queixos em baixo. Quer dizer, portanto, de boca aberta perante tanto talento e qualidade deste jovem. Recupera-se aquele Mendes Harmónica Trio que as pessoas olhavam para aquilo assim... aquilo é que, aquele trio era uma coisa genial, do outro mundo, aquele homem e as filhas, quero dizer, primeiro tinha uma formação, depois com as duas filhas. Não sei que é feito deles, confesso, não sei se o senhor ainda é vivo, se não é...

A2 – É...

OF – Se ainda toca, se...

A2 – O neto é violinista...

OF – Não sabia...

A2 – Que é o Rui. Rui Cristão...

OF – Que bom...

A2 – E falei com ele há bem pouco tempo...

OF – E aquilo é genial. Eu há dias alguém recuperou um programa da RTP, colocou-o no Facebook e eu fiquei ali deleitado a ouvir o homem a tocar o primeiro andamento da Quinta Sinfonia de Beethoven, um arranjo genial para três harmónicas...

A2 – Podes não acreditar, mas eu ouvi-o fazer o Mendelssohn, para violino...

OF – Claro, mas aquele homem, quer dizer, aquele grupo era genial, tinha qualidade acima do comum dos mortais, portanto, tem que ser aplaudido, como foi, ganharam prémios internacionais, mundiais, primeiros prémios, enfim, lá em casa ele deve ter, sei lá, uma sala cheia de troféus, não é. Se calhar mais ninguém em Portugal consegue semelhante coisa. Portanto, isso não é válido, pergunto eu? Isso não é trabalho, isso não é arte? Claro que é! Estamos agora aqui, quer dizer... num momento em que, repara... o problema é um pouco este: anda a arranjar-se neste momento, da parte de algumas pessoas, nomeadamente o poder autárquico, porque é complicado os financiamentos... tudo, de repente tudo é cultura, porque assim têm o direito...

A2 – Há uma falta de enquadramento...

OF – Têm o direito de financiar o que lhes apetecer... Portanto, claro que é. Claro que vinho é cultura. Claro que a arte de produzir um grande vinho, a moda, sei lá o quê, tudo é cultura. Agora há que distinguir a questão das artes performativas, não é, das outras coisas. Porque eu não acho justo, quer dizer, a questão da Lei Rouanet no Brasil, que um artista que vende milhares de bilhetes, que esgota um estádio de futebol, portanto, porque estamos a falar de música popular, que vá através da Lei Rouanet buscar não sei quantos milhões para financiar o projeto dele, quer dizer, por isso, portanto isto é mais uma daquelas assimetrias que falámos no primeiro programa, voltando ao Brasil, o mesmo se pode aplicar aqui por outras vias, em que já quem tem tudo e mais alguma coisa, ainda tem mais não sei quantos por cento em cima. Então aquele jovem cheio de talento que numa favela ou como o Seu Jorge, que era, portanto, um sem abrigo, não é, com aquela voz e violão se transformou felizmente num artista, mas há muitos Seus Jorges por esse mundo fora. Portanto, a precisarem de apoio para poderem colocar a arte deles cá fora. Portanto não... é complicado, é difícil de gerir isto. É difícil encontrar um modelo justo. Mas não podemos, quer dizer... à partida... quer dizer, o parente pobre continuar a ser o parente pobre e cada vez ser mais pobre que não tem como esgrimir contra as outras coisas que são coisas de massas. Portanto, porque vamos cá ser honestos, o que dá jeito faz-se

notícia... o tal furacão que aconteceu este fim de semana passado, ainda ontem um canal de televisão insistia à força toda de fazer querer que os estragos foram uma coisa do outro mundo e tudo o que via era meia dúzia de árvores no chão e na região ali do centro de Portugal de fato houve ali o teto dumas piscinas e não sei quê, que foi a coisa mais relevante e tal. Mas curiosamente, desde que eu me conheço, já tivemos tempestades e coisas em Portugal muito piores que aquelas e que pronto, mas isto agora é assim. Cria-se um evento, cria-se uma coisas extraordinária porque temos de colocar toda a gente à frente das televisões e fazer acreditar que isto é que é e o outro... a cultura é a mesma coisa, quer dizer, cria-se fenómenos e arrasta-se multidões atrás de coisas que depois de bem exprimido e vamos a ver aquilo, o significado daquilo quase que termina no segundo seguinte. Uma pessoa desliga a televisão e aquilo não tem importância absolutamente nenhuma, não vai ficar para a história.

A2 – É o pronto a comer...

OF – Exatamente. As pessoas têm que ter o cuidado de saber distinguir entre uma coisa e a outra. Não esqueçamos que no ano em que *Pulp Fiction* se candidata também aos prémios nos óscares não ganha praticamente nada e *Forrest Gump*, quer dizer, ganha os prémios todos. E *Forrest Gump*, quer dizer, o filme é o que é...

A2 – Tom Hanks, não é?...

OF – Com o Tom Hanks, excelente [intérprete] não vamos por isso em causa, é o que é. Enquanto o outro se transformou realmente num filme de culto, quer dizer, do Tarantino, num grande... que vai divertir as pessoas...

A2 – Com a Maria de Medeiros...

OF – Claro, e que é um documento extraordinário que relata até se calhar numa forma muito mais realista uma sociedade, quer dizer, violenta e drogas e isto e aquilo e sei lá o quê e mais alguma coisa. Retrato numa sociedade. Versus que o outro que romantiza toda... Life is like a box of chocolates e não sei quê, quer dizer, a coisa de que até o coitadinho é um herói, este conceito norte americano e tal, hollywoodesco, a vida é toda cor de rosa e não sei quê não sei quantos. Bom, a questão é muito simples, a opção no fundo está nas mãos das pessoas de quem distribui os subsídios para a cultura, mas há que ter muito cuidado na... há que ter muita reflexão sobre a forma de apoiar o que é que realmente tem necessidade desses apoios versus o que se calhar não tem tanta necessidade assim,

porque se vende por si próprio, porque eu sei lá o quê. Mas é claro que isto aqui é uma matéria que daria para mais não sei quantos programas e com pessoas acredito mais habilitadas do que eu, portanto, e com muito mais conhecimento profundo das questões sociais e éticas e antropológicas e o que quiser, portanto, e estética e filosofia... portanto, não será propriamente a minha área embora eu me preocupe muito com estas questões e leio muito sobre isso e faço muito trabalho de reflexão e análise sobre essas questões porque, no fundo, a nossa profissão está intimamente ligada a isso. Portanto, nós temos que desenvolver produtos e programação que interessa às pessoas. Não vale apenas estar a fazer coisas que não têm público, ninguém quer ouvir. Não é, para isso há os programas educativos. Esses sim, são de formação de públicos. Nós, enfim...

A2 – O que é serviço público, o que não é serviço público, o que é educativo...

OF – Exatamente...

A2 – O que é para vender ou fazer dinheiro...

OF – A minha análise, Francisco, nós estamos dentro desta casa, RTP, a dar esta entrevista. A RTP tem que se orgulhar do seu espólio, não é só do canal 2, canal 1, tudo, portanto, a quantidade de coisas que hoje vemos na RTP Memória, sei lá, a quantidade de coisas que graças à RTP existem, porque se vamos pelo lado das televisões públicas há tanta coisa que não ficou registado porque só a RTP, digamos, a rádio, a RDP, puderam tornar isso, digamos, uma... um património que não será jamais esquecido na nossa...

A2 – É físico...

OF – Exatamente... na nossa história. Portanto, é um trabalho que não pode ser branqueado... E depois vamos olhar para os canais franceses, RT, France Deux, sei lá o quê, olhar para os programas alemães, para uma BBC, o que a humanidade daqui por uns anos vai, digamos assim, tem dívida com a BBC com todos os programas fabulosos sobre tudo e mais alguma coisa, desde o planeta, ecológico, às artes...

A2 – David Attenborough e o seus...

OF – Exatamente...

AF2 – Documentários...

OF – Mas tanta coisa, quer dizer, que graças aos canais públicos e aos canais que se dedicam exatamente a preservar a nossa memória, a preservar aquilo que a humanidade... portanto, é a nossa história, ao fim e ao cabo não é a história só dum país, é a história da humanidade, a história do planeta. Aquilo, quer dizer, que nos vai levar, enfim, que nos segura enquanto sociedade, não é? Para que isto não descambe e não se torne, quer dizer, que leve... é graças aos pensadores, é graças às pessoas que se preocupam que um dia destes não temos os oceanos inundados de plástico ou que... porque alguém começou a fazer esse trabalho, algum louco ou algum Greenpeace da vida e outras organizações foram mais rápidas do que as outras pessoas a pensar sobre estas questões. Mahler já era um ambientalista numa época em que, espera aí, quer dizer, estávamos longe de sonhar que ia haver carros e aviões e ele já era um homem preocupado com as questões ambientais. Portanto, felizmente para nós, para a humanidade, há também estes canais públicos que às vezes com muita crítica das pessoas que não entendem, que por elas nem achavam que nem deviam... que isto existisse e não sei quê, porque vão mesmo é aos canais privados. Mas passado um tempo as pessoas acabam por refletir e parar para pensar e dizem assim: não, isto faz todo o sentido do mundo. Faz todo o sentido do mundo que exista a Antena Dois, porque há muita gente que também já questionou e continua a questionar. Não, é graças ao trabalho que vocês fazem aqui que nós daqui por uns anos vamos ter património para mostrar às pessoas, porque aquilo que não se for feito agora pela cultura, como aconteceu no passado em Portugal, também tivemos até mesmo reinados e tal que não apoiaram nada, nem ninguém, nem coisa nenhuma, e olhamos para trás e não temos um único compositor no período de não sei de quê, não sei quanto, que ninguém pura e simplesmente patrocinou. Se nós vamos hoje, chegamos a Lisboa ou Porto e temos tanto património, temos isto inundado de turistas a olhar para estas coisas, é porque nós fizemos isto, é porque alguém, algum maluco teve a ideia de criar esse património, de o fazer, e portanto, e isso é a nossa história, isso é o nosso ADN, isso é ser português, isso é ser cidadão do mundo, isso é fazer parte deste planeta, é fazer parte da sociedade, e portanto a nossa contribuição é essa...

A2 – E na música não é diferente...

OF – Não é diferente...

A2 – E aí, achas que o papel duma orquestra é central?

OF – É central porque é museológica, por um lado, porque preserva a música antiga, e porque está aqui à disposição dos novos compositores, os compositores de hoje, que serão património de amanhã. Portanto, tem uma função de apresentar as coisas novas e museológica porque continua a apresentar as obras do passado. Que uma música não existe lá na partitura, se encostar um livro com uma partitura ao ouvido não ouve nada. A música é uma coisa abstrata...

A2 – Por enquanto... há-de chegar o dia em que isso é possível...

OF – Bom, mas ela... mas mesmo assim não é o ato da performance. Portanto, a gente quer ouvir a música a ser tocada ali na hora como deve, a orquestra está ali para preservar, para voltar a tocar de novo isto ou aquilo. E agora vamos imaginar que todo o património eletrónico se perde um dia destes...

A2 – O Youtube vai à vida...

OF – Exatamente...

A2 – Por exemplo...

OF – Vamos imaginar que há uma crise energética. Onde é que está esse património? Ou há registo de papel, ou há orquestras para pegarem de novo nisso e dizer isto foi feito, nós podemos tocar isto de novo. Nós não sabemos o futuro. Há tanta coisa, quer dizer, que... uma simples catástrofe natural pode acabar com um milhão de coisas...

A2 – Oh e as guerras, não é?...

OF – Exatamente. O terramoto de Lisboa quanto é que levou do património... histórico do nosso país? Em todas as áreas... a da arquitetura porque os prédios caíram, as partituras que ficaram soterradas...

A2 – Queimadas...

OF – As obras, as pinturas que ficaram soterradas, os livros que ficaram soterrados, os manuscritos que ficaram soterrados e que arderam e não sei quê não sei quanto. Portanto, hoje há mais tecnologia, há que preservar, é um fato. Mas não podemos fazer de conta que isto não existiu e que vamos acabar com tudo e que só conta o que vem para a frente e o que vem de fora. Não. A

cultura do plástico acaba exatamente ali. Não... isso não vai ser parte do nosso património, quer dizer, ou vai ser assim uma parte muito residual...

A2 – Residual...

OF – Residual, é isso que eu acredito...

A2 – Escolhes...

OF – Lutoslawski

A2 – para terminar Lutoslawski e o seu Concerto para Orquestra. É uma obra de metade do século XX, talvez...

OF – Exatamente. É uma obra que eu acho que encerra, como eu disse há pouco, ou no programa anterior, na apresentação, eu disse que o Lutoslawski nunca gostou muito desta obra. Mas foi uma obra muito “empactante”, eu acho que ela mistura muito bem todas as ferramentas que tinham sido criadas até àquele momento, ali uma síntese de muitos compositores, de muitas ideias. Uma obra com muita força, uma obra também virtuosa, uma obra difícil para ser tocada. Podia ter escolhido outra qualquer, essa foi a que me ocorreu, honestamente, para pincelar assim a metade, digamos, o concluir da primeira metade do século XX. Daí para a frente, quer dizer, podíamos ter escolhido, sei lá, quinhentas outras obras diferentes. O património é tão vasto, é tão rico... mas eu gosto, eu gosto do Lutoslawski, gosto muito das obras de Lutoslawski. É uma escola, portanto da Polónia que deu muitos compositores fantásticos, Gorecki, Penderecki, tanta gente...

A2 – Chopin...

OF – Chopin, claro, esse do período romântico. Podia ter... e eu volto a dizer o que já disse anteriormente, não fiz uma escolha dum autor nacional, não por que me faltasse vontade, mas porque não queria fazer uma escolha e deixar outros de fora. Portanto, porque até podia ter escolhido cinco autores portugueses, mas ia deixar outros trinta de fora. Aquela coisa, não... nem é a questão de me querer incompatibilizar com ninguém, não é nada disso, é... mas realço aqui, volto, deixo quase a minha última frase dedicada aos autores nacionais, aos intérpretes nacionais, que têm aqui um, digamos assim, um... se o meu coração for dividido em compartimentos como uma casa, digamos que a sala principal, a sala grande...

A2 – O salão de festas...

OF – O salão de festas é todo reservado... e continuarei a lutar pela música portuguesa e pelos nossos autores, pelos nossos intérpretes...

A2 – Osvaldo, obrigado.

OF – Obrigado eu. Grande abraço para todos.