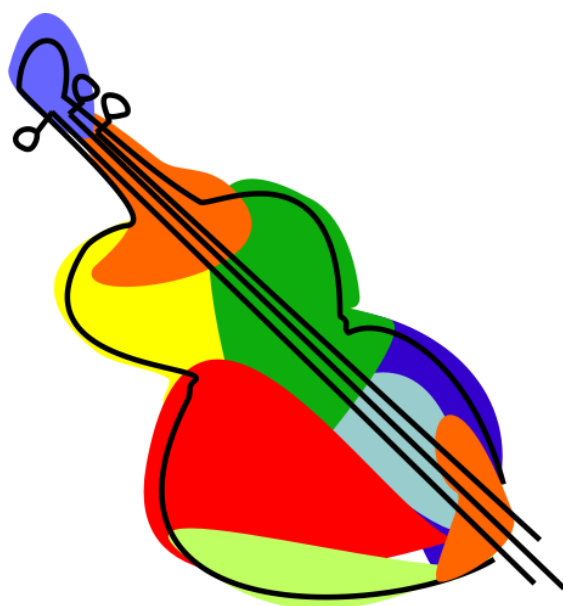


II ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE
JOVENS MUSICÓLOGOS

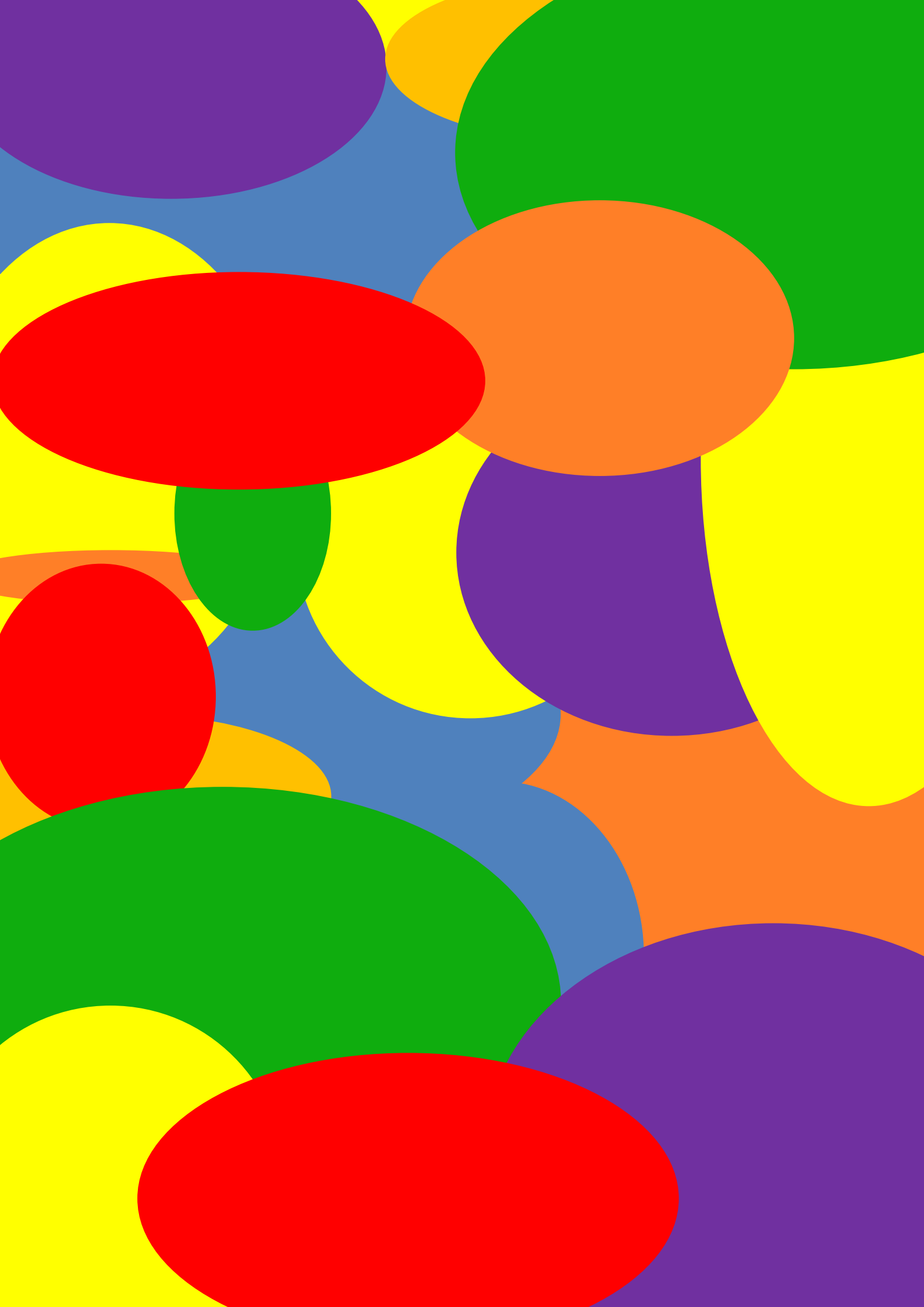
II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS

Actas



Casa da Música - Porto

26 e 27 de Fevereiro de 2014



MARCO BRESCIA
ROSANA MARRECO BRESCIA
(EDITORES)

II ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE JOVENS
MUSICÓLOGOS
II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS

ACTAS

Tagus-Atlanticus Associação Cultural

Porto, 2014



Brescia, M., Marreco Brescia, R. (editores)
Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, Porto
Actas del II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos, Oporto
Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014
ISBN: 978-989-20-4949-6
Depósito Legal: 379146/14

Imagem da capa:

Rodrigo Teodoro de Paula

Organização:

Grupo Musicologia Criativa

Rosana Marreco Brescia

Marco Brescia

Luzia Rocha

Rodrigo Teodoro de Paula

Rui Araújo

Rui Magno Pinto

Bart Vanspauwen

Llorián García Florez

Raquel Rojo Carillo

Ricardo Bernardes

CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa

Agradecimentos:

Marcelo Campos Hazan

Victoria Eli

Luca Chiantore

Paula Gomes Ribeiro

INDEX

	Marco Brescia Rosana Marreco Brescia	
	Apresentação	1
	Presentación	3
I	Marcelo Campos Hazan	5
	Música, religião e poder: a colaboração de Francisco Manuel da Silva com a Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro (1854-1865)	
II.	Victoria Eli	21
	El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología	
III.	Paula Gomes Ribeiro	29
	Restituir a política à musicologia (uma vez mais...)	
1.	Alexandre José de Abreu	37
	Alda e Semira de José Pedro de Santanna Gomes e o Teatro Panóptico	
2.	Alfonso Pérez Sánchez	43
	Musicología aplicada: El Tempo como elemento divergente entre las lecturas del intérprete, el crítico y el musicólogo	
3.	Allan Medeiros Falqueiro	53
	Simetria Inversional como síntese do leste e oeste na música de Béla Bartók	
4.	Ana Carina Dias	61
	No Pó na Música	
5.	Andrea García Alcantarilla	69
	El trío con piano, una ventana a la música de cámara de Joaquín Turina	
6.	António Jorge Marques	77
	<i>Son Regina</i> : Deambulações históricas de uma <i>aria di bravura</i>	
7.	Beatriz Carneiro Pavan	87
	O complexo da língua francesa do século XVIII na sua relação com a música para cravo de François Couperin: indiosincrasias em prol de uma construção eloquente	
8.	Camila Costa Zaneta	95
	As influências de Hans-Joachim Koellreutter no cenário da música no Brasil: um breve panorama	
9.	Carla Silva Reis	103
	Trajetórias em contraponto: um estudo microsociológico da formação superior em piano em duas universidades brasileiras	
10.	Carlos Arthur Avezum Pereira	111
	Música e Tecnologia: desdobramentos da Aura Benjaminiana	
11.	Cecília Maria Gomes Pires	119
	Entre o erudito e o popular: a relação do grupo SaGramma com o Movimento Armonial	
12.	Consuelo Perez Colodrero Desirée García Gil	125
	“Una canción en los labios y la verdad en el corazón”: relaciones entre educación, música e ideología a través de la revista Y de la Sección Femenina (1938-1945)	
13.	Daniel Bredel	133
	Aspectos históricos, sociológicos e psicológicos do discurso musical de Eduardo Bértola em <i>Tramos</i> , <i>Lucípherez</i> e <i>Grandes Trópicos</i>	
14.	Daniel Lovisi	141
	Música instrumental em Minas Gerais: um estudo sobre um grupo de violonistas-compositores de Belo Horizonte	
15.	David Barbero Consuegra	149
	La importación española de modelos de radiofonía musical. El caso francés	


16.	Denise Hiromi Aoki	157
	A influência da música francesa no primeiro movimento do Quarteto de Cordas Nº 3 de Heitor Villa-Lobos	
17.	Diana González	165
	La Música de Cámara a comienzos del siglo XX en Madrid a través de la obra crítica de Manuel Manrique de Lara (1863-1929)	
18.	Eduardo R. Salgado	173
	Influencia de las políticas locales en la MPU de las ciudades: los casos de Valladolid y Palencia	
19.	Eliana Asano Ramos	181
	Uma análise da canção <i>Canavial</i> (1984) de Ernst Mahle	
20.	Eloy V. Palazón	189
	Hacia el arte sonoro: consideraciones sobre el tiempo en la obra de Morton Feldman	
21.	Enrique Valarelli Menezes	199
	A síncopa consistente no samba	
22.	Erika de Andrade Silva	205
	A proposta de educação musical nas escolas Waldorf como inspiração para o trabalho em outros contextos	
23.	Fernando Lacerda Simões Duarte	211
	O modelo pré-interpretativo restaurista em face da tradição musical local em Viçosa (Minas Gerais, Brasil): memória e identidade reveladas em dois conjuntos de manuscritos de 1944 para a Semana Santa	
24.	Frederico Lyra de Carvalho	219
	Primeiros apontamentos sobre a música de Steve Coleman: Ritmo	
25.	Garazi Echeandia	227
	Conrado del Campo, cuarteto Nº7 para instrumentos de arco. Estudio y Edición Crítica	
26.	Giovani Mendoza	237
	La Banda Marcial Caracas vista a través del Archivo Pedro Elías Gutiérrez (APEG)	
27.	Gisele Laura Haddad	247
	Sociedades Sinfónicas: a idade da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP)	
28.	Ignacio Soto Silva	255
	Etnomusicología y Educación Intercultural: un acercamiento al rol de los dispositivos curriculares [Etno]musicales en escuelas con Educación Intercultural Bilingüe (EIB), en territorio Mapuche Williche	
29.	Inez Beatriz de Castro Martins	263
	Análise quantitativa e qualitativa das obras do Arquivo da Banda da Polícia Militar do Ceará (1897-1932)	
30.	Isabel Albergaria	271
	O órgão em Portugal após as Lutas Liberais: a actividade organeira nos Açores no século XIX como consequência da importação de instrumentos de Joaquim António Peres Fontanes e António Xavier Machado e Cerveira	
31.	Isabel Pina	279
	A construção do génio e da loucura	
32.	Iván Adriano Zetina Ríos	287
	Los Doce Estudios para guitarra de Heitor Villa-Lobos: Notas sobre el ritmo	
33.	Javier Ares Yebra	295
	La música para guitarra en España y Portugal: 1789-1800	
34.	Jenny Silvestre	303
	O Tratado <i>Reglas Generales de Acompañar</i> (1702/1736) de José Torres, uma nova leitura	
35.	Joan Benavent Peiro	309


	Apuntes Biográficos del Maestro de Capilla de la Seu d'Urgell 561 Bruno Pagueras	
36.	João Afonso Isabel Pina A pluralidade de Pessoa na concepção sonora do <i>Filme do Desassossego</i>	315
37.	João Ricardo Pinto Da Rádio para a Televisão: Modelos e processos de produção musical nos primórdios da televisão em Portugal	321
38.	Johanna Calderón Ochoa Entre lo tradicional y lo académico en la música colombiana. Aportes del compositor Jesús Alberto “Chucho” Rey al Bambuco Andino Colombiano	329
39.	José R. Muñoz Molina Arthur Rubinstein en los escritos críticos de Xavier Montsalvatge	335
40.	Julia María Martínez-Lombó Testa Imágenes de lo nacional en la obra sinfónica de Evaristo Fernández Blanco	343
41.	Kelly Nogueira Marques A Influência da Tecnologia da Música do Século XX	353
42.	Laize Guazina Projetos sociais e os percursos formativos de estudantes de Licenciatura em Música: algumas reflexões sobre subjectividades, universidade e direitos	359
43.	Laura Touriñan Morandeira Martín Sánchez Allú y Marcial del Adalid: una amistad patente a través de sus intercambios musicales pianísticos entre 1848 y 1854. Significación de la primera sonata para piano de aquel	367
44.	Lilian Maria Pereira da Silva Sobre o Tratado para violino escrito por Leopold Mozart: Tradução e análise de extractos do Tratado	381
45.	Liz Mary Pérez de Alejo Joaquín Nin Castellanos (La Habana, 1879-1949): su presencia en el escenario cubano de comienzos del siglo XX	385
46.	Lucas Eduardo da Silva Galon Sara Cecília Cesca O papel da Musicologia na Educação Musical	395
47.	Luiz Alves da Silva O Conde Friedrich von Spreti – Fontes inéditas de uma testemunha ocular das atividades musicais na Corte Imperial do Rio de Janeiro e na Imperial Fazenda de Santa Cruz em 1829	401
48.	Luzia Rocha Camille Saint-Saëns em Portugal: análise de quatro caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro	407
49.	Marcus Vinícius Medeiros Pereira O Acervo Vicente de Paula Medeiros: investigando as práticas musicais no início do século XX no interior do Brasil	415
50.	María Consuelo Iglesias Fernández Voces Patrióticas en la Escena Madrileña de Principios del S. XIX: el caso de la Guerra de la Independencia (1808-1814)	423
51.	María da Gloria Lemos de Ledezma A Arte de Trovar em Diálogo com o Cancioneiro de Elomar Figueira Mello	431
52.	María Encarnación Bernal Martínez Influencias Internacionales en la obra del compositor español de la generación del 51, Claudio Prieto	439
53.	María Fouz Moreno La renovación del cantar de ciego en el siglo XX: el caso de <i>Paco Pixiñas</i>	447
54.	Maria Helena Cruz Martins Rodrigues Milheiro O movimento orfeónico em Portugal: o caso do Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa (1903-1929)	455
55.	María Jesús Perucha Arranz	463


	Aportación de la Revista La Ciudad de Dios a los estudios de Estética Musical en España: 1881-1936	
56.	Maria João Neves Reinvidicando um Logos Musical	471
57.	Maria Luisa Castilho A obra policoral de Manuel de Tavares no contexto da Península Ibérica e Internacional	479
58.	Maria Teresa Arfini Felix Mendelssohn Bartholdy and the Problem of Program Music	491
59.	Marília Chibim Orsi e Chaves Novos Caminhos na Educação Brasileira: Música no Currículo Escolar	497
60.	Marina Barba Maestría escénica y compositiva en la música de Ramón Carnicer para el drama de Gil de Zárate: <i>Carlos II, el Hechizado</i>	505
61.	Miguel Palou Espinosa Alfonso Fontanelli (1557-1622): introducción a una problemática socio-cultural de la práctica musical y la nobleza italiana en el Tardo-Renacimiento	511
62.	Nieves Hernández Romero El arpa: un campo para la proyección musical femenina en el siglo XIX	519
63.	Nuria Barros Presas La alameda decimonónica: ¿un salón urbano musicalmente democrático?	525
64.	Patrícia de Almeida Ferreira Lopes Procedimentos de construção na improvisação: um estudo da Improvisação Nº 2 de Patrícia Lopes	533
65.	Paula González Suitt Actividades musicales en la escuela primaria: la conciencia profesional de los profesores de escuela	541
66.	Pedro Buil Tercero La percepción social de la armonía en la música popular. Un modelo en el canon estético de los <i>Greatest Hits</i>	551
67.	Pedro Luengo Iconografía musical en las fiestas sevillanas por la exaltación al trono de Fernando VI	559
68.	Raquel Rohr Desenvolvimento e consolidação do ensino de música no estado do Espírito Santo no século XX	571
69.	Ricardo Nuno Futre Pinheiro Jazz Musica as a Political Message	577
70.	Roberto Votta As técnicas de edição musical no Brasil durante a primeira metade do séc. XX e suas implicações na obra de H. Villa-Lobos	583
71.	Rodrigo Teodoro de Paula A música encomendada: compositores e freiras musicistas nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833)	591
72.	Rui Filipe Duarte Marques O associativismo musical enquanto cultura de participação – um estudo de caso da Tuna Souselense	599
73.	Ruth Abellán Alzallú El pensamiento algorítmico en la música de Gabriel Brnčić	607
74.	Sofia Ferreira Teixeira Aspectos sobre a mitificação da figura do maestro: a construção do império e da fama de Herbert von Karajan	615
75.	Sofia Vieira Lopes O concurso enquanto espectáculo musical – reflexões acerca dos antecedentes do Festival RTP da Canção	621
76.	Sónia Duarte	627


	Imagens de Música na Pintura Portuguesa: do século XVI ao século XX. O caso da cidade do Porto	
77.	Tânia Sofia Gomes Valente Gustavo Romanov Salvini: um professor de canto à frente do seu tempo e esquecido no tempo	633
78.	Tiago Manuel da Hora Joaquim Simões da Hora, Produtor: o legado para a história da produção discográfica de música erudita em Portugal	641
79.	Trinidad Jiménez La flauta en el jazz flamenco: la hipertextualidad en “Almoraima” de Jorge Prado	649
80.	Vera Fouter Fouter La adaptación en la corte de Catalina II de los compositores extranjeros: los casos de Domenico Cimarosa, Giuseppe Sarti y Vicente Martín y Soler	657
81.	Virginia Sánchez Rodríguez Contrastes formales, estéticos y estilísticos en la música del cine español cinco décadas atrás	665

APRESENTAÇÃO

 Nos dias 26 e 27 de Fevereiro de 2014 decorreu o *II Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, enquadrado numa moldura de excepção: a Casa da Música do Porto, morada-crisol de todas as músicas e símbolo maior da pujança e contemporaneidade que faz efervescer a invicta cidade. É precisamente a multiplicidade de acepções do viver e pensar o fenómeno musical que as presentes actas recolhem nos mais de 80 contributos que as compõem, fruto do trabalho de jovens musicólogos de todas as idades e níveis de formação, jovens no espírito e na vontade de construir algo novo sobre antigas sedimentações, aglutinados em torno a um escopo comum: partilhar as suas inquietações, buscas e reflexões, enriquecendo-se proficuamente de experiências recíprocas que nutrem o inesgotável manancial do conhecimento.

 Nesta mesma perspectiva nasceu no ano 2011 o Grupo Musicologia Criativa, formado por jovens musicólogos vinculados à Universidade Nova de Lisboa, que se congregaram com o intuito de abrir – inicialmente aos jovens musicólogos portugueses – novos espaços de discussão e partilha dos seus trabalhos e aspirações. A ideia, por certo modesta e circunscrita, cresceu, ultrapassou fronteiras, ganhou mundo e cristalizou-se no *I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, realizado em Fevereiro de 2012, quando 136 jovens investigadores abarrotaram os opulentos salões oitocentistas do Palácio Foz de Lisboa, para além das salas de concerto e conferências do Museu da Música e da Casa da América Latina, respectivamente. A presente edição do encontro mostrou-se igualmente vivaz e, à ocasião, 128 investigadores, alguns independentes, outros provenientes de 59 universidades e/ou conservatórios de 15 países, trouxeram uma renovada sinergia às moderníssimas salas concebidas por Koolhaas na Boavista portuense.

 Junto a eles quatro investigadores e professores já consagrados mas de incombustível jovialidade partilharam, na qualidade de keynote speakers, as suas reflexões e experiência aos mais jovens, os que, unanimemente, animaram a seguir cada qual o seu caminho com coragem e ímpeto, não se deixando abater e nem desanimar diante de estéreis calcificações, mas, ao contrário, ousando sempre novos amálgamas e geometrias insuspeitas. À Victoria Eli Rodríguez (Universidade Complutense de Madrid), Marcelo Campos Hazan (Universidade da Carolina do Sul), Paula Gomes Ribeiro (Universidade Nova de Lisboa), Luca Chiantore (Escola Superior de Música da Catalunha / Musikeon Cursos de Piano), os nossos mais vivos e sinceros agradecimentos pela generosidade, pelo cuidado, pela elegância com que revestiram o nosso convite.

 A segunda edição do *Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos* promoveu, igualmente, um curso de iconografia musical, ministrado pelos colegas Luzia Rocha, Ruth Piquer, Gorka Rubiales e Nicola Bizzo. O mesmo teve lugar em outro recinto de excepção, a vetusta Casa do Infante, sitio de incontornável valência simbólica para a cidade, tendo sido enquadrado pela Câmara Municipal – Porto Cultura, numa sempre desejável abertura académica ao conjunto da sociedade. Para além do imprescindível recurso advindo das inscrições dos integrantes do encontro, que fazem do mesmo uma iniciativa praticamente auto-sustentável, gostávamos, igualmente, de fazer público o nosso agradecimento ao inestimável apoio institucional e financeiro prestado pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, co-organizador do encontro junto à Tagus-Atlanticus Associação Cultural, como também colocar em valor os importantes apoios granjeados junto à Fundação INATEL, Turismo do Porto e Norte de Portugal, TAP Portugal, Sociedade Portuguesa de Investigação em Música,

Jovem Associação de Musicologia (Astúrias e Catalunha), Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa e Revista Glosas.




Não poderíamos encerrar estas breves linhas, incapazes, por certo, de plasmar a real dimensão da presente iniciativa, sem alçar o olhar ao horizonte, augurando que muitos dos que aqui têm a possibilidade de realizar a sua primeira publicação continuem a perseguir os seus ideais e a dar rédeas livres às suas indagações, e que o contributo dos andarilhos mais experimentados possa-lhes servir de estímulo e guia ao constante aprimoramento, vivificados pelo gozo e a maravilha de desvelar, nos meandros e percalços do caminho, o brilho do diamante interior. De nossa parte, seguiremos trabalhando com o mesmo afínco e a mesma alegria para reencontrá-los em nosso próximo destino: Sevilha, 2016.


Marco Brescia e Rosana Marreco Brescia,


Grupo Musicologia Criativa.


Porto, Julho de 2014.

PRESENTACIÓN

 En los días 26 y 27 de febrero de 2014 ha tenido lugar el *II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, enmarcado en un sitio de excepción: la Casa de la Música de Oporto, morada-crisol de todas las músicas y símbolo mayor de la pujanza y contemporaneidad que hace pulsar la ciudad invicta. Es precisamente esta multiplicidad de acepciones de vivir y pensar el fenómeno musical que las presentes actas recogen en las más de 80 aportaciones que las componen, fruto del trabajo de jóvenes musicólogos de todas las edades y niveles de formación, jóvenes en el espíritu y en las ganas de construir algo nuevo sobre antiguas sedimentaciones, aglutinados en torno a un objetivo común: compartir sus inquietudes, búsquedas, razonamientos, enriqueciéndose proficuamente de experiencias recíprocas que nutren el inagotable manantial del conocimiento.

 En esta misma perspectiva nació en el año 2011 el Grupo Musicología Creativa, formado por jóvenes musicólogos vinculados a la Universidad Nova de Lisboa, quienes se han congregado en el afán de abrir – inicialmente a los jóvenes musicólogos portugueses – nuevos espacios para la discusión e intercambio de sus trabajos y aspiraciones. La idea, por cierto modesta y circunscrita, creció, ultrapasó fronteras, se difundió y cristalizó en el *I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, realizado en febrero de 2012, cuando 136 jóvenes investigadores abarrotaron los opulentos salones decimonónicos del Palacio Foz de Lisboa, además de las salas de concierto y actos del Museo de la Música y de la Casa de América Latina, respectivamente. La presente edición del encuentro se ha mostrado igualmente vivaz y, por la ocasión, 128 investigadores, algunos independientes, otros provenientes de 59 universidades y/o conservatorios de 15 países, han traído una renovada sinergia a las modernísimas salas diseñadas por Koolhaas en la Boavista de Oporto.

 Juntamente a ellos, cuatro investigadores y profesores ya consagrados pero de incombustible jovialidad compartieron, en calidad de keynote speakers, sus reflexiones y experiencia con los más jóvenes, quienes, unánimemente, animaron a seguir todos y cada uno su camino con coraje e ímpetu, no se dejando ni abatir ni desanimar ante calcificaciones estériles, pero, todo lo contrario, osando siempre nuevas amalgamas y geometrías insospechadas. A Victoria Eli Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Marcelo Campos Hazan (Universidad de Carolina del Sur), Paula Gomes Ribeiro (Universidad Nova de Lisboa), Luca Chiantore (Escuela Superior de Música de Cataluña / Musikeon Cursos de Piano), nuestros más sinceros y vivos agradecimientos por la generosidad, el cuidado, la elegancia con que han revestido nuestra invitación.

 La segunda edición del *Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* promovió, igualmente, un curso de iconografía musical, impartido por los compañeros Luzia Rocha, Ruth Piquer, Gorka Rubiales y Nicola Bizzo. El mismo tuvo lugar en otro marco de excepción, la vetusta Casa del Infante, sitio de ineludible importancia simbólica para la ciudad, habiendo sido enmarcado por el Ayuntamiento de Oporto – Concejalía de Cultura, lo cual supone una siempre deseable apertura académica al conjunto de la sociedad. Además de la imprescindible aportación generada por los derechos de inscripción de los integrantes del encuentro, quienes hacen del mismo una iniciativa prácticamente auto-sostenible, quisiéramos, igualmente, poner de manifiesto nuestro reconocimiento al inestimable apoyo institucional y financiero prestado por el Centro de Estudios de Sociología y Estética Musical – Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nova de Lisboa, coorganizador del encuentro junto a la Tagus-Atlanticus Asociación Cultural,

como también poner en valor los importantes apoyos granjeados junto a la Fundación INATEL, Turismo de Oporto y Norte de Portugal, TAP Portugal, Sociedad Portuguesa de Investigación en Música, Joven Asociación de Musicología (Asturias y Cataluña), Movimiento Patrimonial por la Música Portuguesa y Revista Glosas.



No podríamos terminar estas breves líneas, incapaces, seguramente, de plasmar la real dimensión de la presente iniciativa, sin alzar la mirada hacia el horizonte, augurando que muchos de los que aquí tienen la posibilidad de realizar su primera publicación continúen a perseguir sus ideales y a dar riendas sueltas a sus indagaciones, y que la aportación de los andariegos más experimentados les pueda servir de estímulo y guía al perfeccionamiento constante, vivificados por el gozo y la maravilla de desvelar, a cada meandro o percance del camino, el brillo del diamante interior. De nuestra parte, seguiremos trabajando con el mismo ahínco y la misma ilusión para reencontraros en nuestro próximo destino: Sevilla, 2016.

Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia,
Grupo Musicología Creativa.
Oporto, julio de 2014.

37.

DA RÁDIO PARA A TELEVISÃO: MODELOS E PROCESSOS DE PRODUÇÃO MUSICAL NOS
PRIMÓRDIOS DA TELEVISÃO EM PORTUGAL

João Ricardo Pinto / Universidade Nova de Lisboa,

INET-md

Embora pareça ser unânime a ideia de que tanto a rádio como a televisão tiveram um importante papel nas mudanças culturais, nomeadamente no que se refere à música, a verdade é que pouco se sabe sobre os primórdios das emissões televisivas, bem como da importância da rádio para o início da televisão em Portugal. O cinema, o disco e a imprensa escrita também tiveram lugar nesta mudança, contudo, o presente texto procura analisar a produção musical partindo dos modelos e processos que vindos da rádio tiveram um importante papel nos primeiros de emissões da Radiotelevisão Portuguesa. Também procura definir o momento em que a imagem se assume como um suporte fundamental na difusão, ou seja, que se dá o afastamento entre os modelos e processos radiofónicos e televisivos.

Palavras-chave: Produção musical, Média, Rádio, Televisão.

O presente texto aborda a relação entre a rádio e a televisão, a partir dos modelos e processos de produção musical, desde o início da década de 1940 até ao começo do uso do *videotape*¹, no início de 1964. Constitui-se como parte de uma tese de doutoramento na qual estudo a importância da televisão no campo musical em Portugal, a partir do estudo da produção.

Mesmo sabendo antemão que a televisão em Portugal só foi possível com a colaboração de vários canais televisivos estrangeiros, tanto no que se refere ao empréstimo de material técnico como ao nível da formação de profissionais, a presente análise aborda a experiência portuguesa. Nas referências que encontramos à música ao longo da exposição, embora referindo-se à música feita em Portugal, o termo usado é música portuguesa. Sempre que possível foram usados os termos énicos por parecerem aqueles que melhor representam o período em análise, como por exemplo conjunto², artista, vedeta, entre outros.

Os formatos radiofónicos e televisivos no que se refere à programação, como por exemplo os concursos ou os programas de variedades, são tratados como modelos pois como veremos estes foram usados com determinados objetivos, sendo os processos a combinação dos fatores de produção. Embora a presença musical em televisão se tenha feito a partir

¹ “Fita de Mylan coberta, de um modo uniforme, por material magnetizável, normalmente óxido de ferro, cuja retenção deverá ser por um período o mais dilatado possível, teoricamente infinito, na qual se faz o registo das múltiplas pistas de sinal de vídeo, assim como de áudio, pista auxiliar, pista de comando e pista de *time code*”. Carlos Alberto Henriques: *Dicionário Televisivo*, Lisboa, Centro de Formação da Radiotelevisão Portuguesa S. A., 1993, p. 137. O *videotape* permitia emitir imediatamente a seguir à realização da gravação da emissão (som e imagem), o que não acontecia com a gravação cinematográfica que exigia um trabalho de laboratório. Georg K. Gould: “Videotape recording”. *An Alphabetical Guide to Motion Picture, Television, and Videotape Production*, Eli L. Levitan (ed.), New York, McGraw-Hill, 1970, pp. 737-739.

² António Tilly: “Conjunto”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Salva Castelo-Branco (ed.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, vv. A-C, pp. 317-320.

de diferentes processos e na emissão de diferentes modelos, a presente investigação debruça-se sobre a música de ecrã que Michel Chion define como “a música que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação”³.

Tendo a televisão iniciado as suas emissões numa fase em que a rádio já estava consolidada nos média e no campo cultural, é importante agora saber qual a influência que a rádio teve na televisão, nomeadamente no que se refere aos modelos e processos. Terão sido copiados os modelos radiofónicos para a televisão? Quais as diferenças nos processos de produção da rádio e da televisão? Existirá no contexto televisivo separação entre a imagem e o som?

O disco e a rádio através do som e posteriormente a televisão com o som/imagem permitiram difundir a música a um maior número de pessoas e em espaços onde dificilmente chegaria de outra forma. Para além disso esta nova realidade alterou a definição de difusão. De uma fase anterior à possibilidade de gravação em grande escala, na qual a difusão se caracterizava por ser direta e presencial com os músicos ao vivo, passou-se para uma nova fase, a difusão mediada, caracterizada pelo distanciamento físico do acontecimento musical possibilitado pela utilização de novas tecnologias. Contudo, nem a rádio nem a televisão foram apenas meios de difusão. Também tiveram um importante papel na criação musical, que em alguns casos foi concretizado de forma direta com encomendas ou participações na programação com obras originais.

Uma primeira abordagem leva-nos a crer que a difusão mediada apenas permitiu fazer chegar um produto sonoro/visual a um maior número de pessoas. Todavia, é importante lembrar que esta possibilidade veio não só alterar o modo de como as pessoas se relacionavam com a música, como influenciar o campo musical, pois a música mediada através da difusão era assumida como um modelo legitimado pela própria presença nos média, como ainda hoje parece acontecer. Mesmo que coloquemos em causa a perspectiva de que os produtos difundidos pelos meios de comunicação sejam vistos como modelos, é espectável que o cruzamento entre as novas formas de receção – com características diferenciadas no caso do fonograma, da rádio e da televisão – e o aumento da presença musical no dia a dia, tenham influenciado o campo musical existente antes do início da difusão mediada. Aqui a rádio terá tido maior influência neste período. Para além de ter iniciado as suas emissões cerca de 25 anos antes, a televisão nos seus primórdios foi um “fenómeno especificamente urbano e irregular em termos de cobertura”⁴ e ao disco apenas alguns conseguiam aceder.

A década de 1940 foi preponderante no que se refere à definição dos modelos e processos de produção musical na rádio. Com o intuito de trazer alegria à música portuguesa, e tendo por base os ideais ideológicos do regime político do Estado Novo, a resposta de António Ferro ao “‘perigo moral’ que representava a invasão do mercado nacional pelas produções estrangeiras, sobretudo anglo-saxónicas, [foi] não resistir ao seu charme, mas aproveitá-lo para criar uma tradição nacional de música ligeira, até aí inexistente”⁵.

Para atingir o seu objetivo, António Ferro, já como diretor da Emissora Nacional (EN), cria em 1942 o Gabinete de Estudos Musicais, dirigido por Pedro do Prado, que teve um papel importante na recolha, catalogação e gravação de obras musicais; cria uma Orquestra Típica, dirigida por Belo Marques, que executava repertório que tinha por base “melodias populares portuguesas [...] mas adaptando-as e orquestrando-as ao estilo da música ligeira da época”⁶; e já no final da década, em 1947, cria o Centro de Preparação de Artistas, dirigido por Mota Pereira. Estas novidades

³ Michel Chion: *A Audição*, Lisboa, Texto & Grafia Lda., 2011 (1ª ed.), p. 67.

⁴ Pedro Cravinho: “‘Vinte Minutos de Jazz’: os primeiros programas de jazz na televisão em Portugal (1957-1963)”, comunicação realizada no *II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos Porto 26-27 de fevereiro de 2014*.

⁵ Joaquim Vieira (coord.): *A Nossa Televisão – 75 Anos de Rádio Pública em Portugal*, Lisboa, Tinta da China, 2010, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

integradas na orgânica da EN foram juntar-se à Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional de Radiodifusão (conhecida por Orquestra Sinfónica Nacional) assumidamente com o papel de realização de concertos eruditos, e à Orquestra Ligeira que executava um repertório mais vasto.

Para além das estruturas citadas responsáveis pela recolha, execução e gravação de música portuguesa, António Ferro, ao longo da década de 1940, aposta em novos modelos de divertimento, como por exemplo a *Festa da Rádio*, os *Serões para Trabalhadores* ou os *Serões para Soldados*, programas de variedades emitidos em direto pela própria EN, bem como em concursos que procuravam criar novas vedetas que deveriam passar a fazer parte dum pequeno “*star-system* nacional”⁷, com a organização do *Concurso Anual de Artistas de Rádio*⁸.

Todo este esforço viria a obter resultados, tanto no que se refere à criação musical ao nível das diferentes categorias musicais, como à criação de novas vedetas que dariam voz à nova música ligeira⁹, uma categoria musical que visava acima de tudo “não aborrecer, nunca aborrecer”¹⁰ como era objetivo de António Ferro.

Cerca de uma década mais tarde, a 4 de setembro de 1956 são emitidas as primeiras imagens de televisão em território português. A análise realizada da programação televisiva, desde setembro de 1956 ao início de 1964, com base em documentos como por exemplo *Autorizações de acesso aos estúdios* ou *Mapas de verificação diários*¹¹, cruzados com a programação divulgada na imprensa escrita evidencia desde logo, a constante e quase diária presença musical. Da mesma observação também foi possível concluir que nos primeiros anos no início das emissões televisivas até meados de 1958 a televisão adotou os modelos vindos da rádio. A esta constatação não será alheio o facto de muitos dos profissionais que viriam a fazer parte dos quadros da Radiotelevisão Portuguesa (RTP) terem iniciado as suas carreiras na rádio.

A difusão mediada, seja na rádio seja na televisão, era feita com base tanto em conteúdos gravados, como em emissões em direto a partir dos estúdios ou do exterior. A grande diferença nos primeiros anos de emissões parece ser, a passagem de uma mediação áudio para uma mediação audiovisual com o acréscimo da imagem.

Na televisão antes de ser possível as emissões em direto do exterior, os programas dedicados à música eram essencialmente emitidos em direto a partir dos estúdios, ou programas cedidos por canais de televisão estrangeiros. Em ambos os casos eram de curta duração, entre 15 a 20 minutos e não estavam muito organizados no que se refere à sua presença nas grelhas de programação¹². Após a aquisição dos carros de exteriores os programas emitidos a partir dos estúdios mantêm-se, mas inicia-se uma fase de emissão de diretos a partir de espaços como por exemplo o *Casino do Estoril*, o *Teatro Nacional de São Carlos*, o *Pavilhão dos Desportos*, o *Coliseu dos Recreios*, a *Universidade de Coimbra*, entre outros.

Esta nova novidade técnica alterou os processos de produção de uma forma evidente, evidenciado pela criação do departamento de exteriores. Ainda assim parece não ter sido suficiente para alterar os modelos radiofónicos, pois a rádio já emitia concertos de diferentes espaços públicos em direto desde o final da década de 1940.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ Manuel Deniz Silva: “Rádio”. *Enciclopédia da Música em Portugal...*, vv. P-Z, pp. 1080-1087.

⁹ Pedro Moreira, Rui Cidra, S. Castelo-Branco: “Música Ligeira”. *Enciclopédia da Música em Portugal...*, vv. L-P, pp. 872-875.

¹⁰ M. D. Silva, *Rádio...*, p. 1084.

¹¹ Documentos internos da Radiotelevisão Portuguesa acessíveis no Centro de Documentação e Informação – Arquivo Histórico.

¹² Exceção feita a três programas que se destacam pela regularidade na grelha de programação: *Lisboa à Noite*, *Música para Todos* e *Música e Artistas*. O primeiro dedicado ao fado, tinha uma duração média de cerca de 20 minutos e era transmitido em direto ao domingo à noite. O segundo, *Música para Todos*, era um programa norte-americano, emitido ao fim-de-semana e que nos chegava através da embaixada dos Estados Unidos da América. O terceiro, *Música e Artistas* foi emitido 4 vezes ao longo do mês de setembro de 1956, a primeira das quais logo na emissão inaugural, tendo regressado aos ecrãs em março de 1957. Tinha uma presença semanal, e foi um programa dedicado quase em exclusivo à música instrumental erudita, com a emissão de pequenos recitais que tinham em média entre 10 a 15 minutos.

A televisão passou a ser capaz de mostrar aos telespectadores diferentes ambientes musicais agora já não recriados nos estúdios, mas emitidos em direto, aos quais anteriormente só tinha acesso um grupo restrito de pessoas. Embora os carros de exteriores tenham sido adquiridos em 1957 e tenham feito a sua primeira emissão no início do ano seguinte, só em “1959 é que os programas do exterior ganharam enorme preponderância, passando a figurar no mapa-tipo como componente importante de diversificação de ‘conteúdos’”¹³.

Poucos meses após a estreia do carro de exteriores, surgem dois importantes programas no que se refere à produção musical para televisão. São os primeiros em que a música deixa de ter uma presença com base nos modelos radiofónicos, passando a imagem a ter um papel que vai muito para além de mostrar o artista, ou o grupo musical. Refiro-me os programas intitulados *A Construção da Música* e *O Mundo da Música* (mais tarde intitulado *No Mundo da Música*), emitidos a partir de abril e novembro de 1958, respetivamente. Com autoria do maestro José Atalaya, também responsável pelos textos e pela produção, para além do momento da execução musical, eram realizados apontamentos biográficos dos compositores recorrendo a imagens dos mesmos, e dadas explicações sobre a composição da peça que era executada ao vivo, algumas vezes acompanhadas por legendas.

A utilização das imagens como suporte comunicativo, assumindo um papel central nos programas televisivos em questão, revela não só que estas possibilidades eram conhecidas por parte dos profissionais da RTP, como se conhecia a sua importância do ponto de vista da mediação. Assim, podemos afirmar que é a partir do final da década de 1950 que a televisão, em Portugal, se afasta dos modelos radiofónicos, pois a imagem passa a ser um suporte que altera a forma como a música era difundida e por consequência rececionada.

A preocupação crescente com a imagem é também revelada na imprensa escrita através de opiniões dadas tanto por telespectadores, que enviaram para as redações cartas sobre o assunto sendo algumas delas publicadas, como por colunistas como é o caso de Mário Alves, que se exprime nos seguintes termos na revista *Rádio e Televisão* no dia 26 de outubro de 1963:

Como se pode ficar impávido e sereno diante da actuação de um artista tão viajado que nessas viagens todas não se apercebeu de a TV requerer uma exteriorização que não se pode nem se deve confinar à impassibilidade do rosto, às atitudes estáticas e aos gestos uniformemente pendulares? Ou será caso de também o cançonetista Carlos Mesquita ter adoptado o critério de que para cantar perante as câmaras da TV bastam os processos rotineiros da Rádio (antiquados) ou da gravação em estúdio (onde se pode cantar até de “short” ou “bikini”), porque apenas interessa a voz?¹⁴.

Ao nível da programação musical o novo modelo de comunicação leva-nos a colocar questão: poderá falar-se em produção musical televisiva antes do aparecimento dos programas supracitados da autoria do maestro José Atalaya?

É desde logo importante referir que esta novidade nos modelos de produção se dá após a nomeação do Eng. João Carlos de Freitas Branco Paes, como consultor musical nos Serviços de Produção, conforme Ordem de Serviço nº 11 de 4 de fevereiro de 1958. Esta constatação leva-nos a considerar a importância das nomeações, visto estas serem, pelo menos em parte, responsáveis por algumas alterações verificadas ao nível da produção, embora neste caso não se possa afirmar com toda a certeza de que terá existido uma relação de causa efeito. Não menos importante para o momento de afastamento dos modelos e processos da rádio, é a circunstância do aumento de horas de emissão diárias, nomeadamente

¹³ Vasco Hogan Teves: *RTP 50 Anos de História*, Lisboa, Rádio e Televisão de Portugal S.A., 2007. Disponível em <http://seed2.rtp.pt/50anos/50Anos/Livro/> (31/01/14).

¹⁴ Mário Alves: “Teias de Aranha”, *Rádio e Televisão*, 373, VIII, 26-X-1963.

com mais do que um período de emissão diário, bem como o facto de ter terminado em abril desse ano a primeira fase de instalação da rede de emissores.

Todos estes fatores tornaram o trabalho na RTP mais exigente ao nível criativo, na procura de novos conteúdos para preencher mais horas de emissão, e que abrangessem um público televisivo cada vez mais exigente e mais heterogéneo.

Partindo da perspetiva de que a produção se assume como um “processo profundamente cultural”¹⁵, esta deixa de poder ser analisada exclusivamente a partir dos modelos e processos dos média, para passar a ter em conta a análise dos contextos sociais, num determinado tempo e espaço, onde a produção se insere.

Todavia, os “elementos simbólicos, que são moldados pelos sistemas onde são criados, distribuídos, avaliados, ensinados e preservados”¹⁶, são o elemento visível dos modelos e processos adotados pelas produções internas dos vários média. Assim, os produtos difundidos são uma manipulação de símbolos, em vez de serem um efeito de uma atividade coletiva¹⁷, embora sempre enquadrados num tempo e espaço específico, como referi.

Desta forma, parece ser evidente que podemos falar de produção musical desde o dia em que surgem as primeiras imagens de televisão em Portugal, mas também parece claro que a partir de 1958 a produção musical na RTP se vai tornando mais profissional e vocacionada para a televisão, abandonando gradualmente os modelos e processos radiofónicos.

A utilização da imagem e som como elementos de comunicação emitidos em simultâneo surgiu com o cinema sonoro, que tem sido o enfoque de grande parte dos estudos que abordam esta questão, como é exemplo *A Audição* de Michel Chion, que incidindo sobre o cinema, se refere à televisão nos seguintes termos: “a televisão é, fundamentalmente, um rádio ‘ilustrado’ com imagens, onde o som tem já o seu lugar fixo, que é fundamental e obrigatório (contrariamente ao cinema, uma televisão muda é inconcebível)”¹⁸.

Para o autor a televisão é essencialmente som ao qual é adicionado a imagem, contrariamente ao cinema em que se verifica o contrário, o som é adicionado à imagem. É verdade que podemos apenas ouvir televisão, assumindo esta uma natureza radiofónica, o que parece ser cada vez mais frequente com a proliferação dos canais temáticos dedicados à música, mas esta prática não terá sido comum no período em análise. Também é verdade que é possível ouvir um filme, mas em ambos os casos teremos de admitir que se está apenas a interpretar parte da mensagem que está a ser difundida. Assim, os momentos em que os canais temáticos dedicados à música, como por exemplo a MTV ou o VH1, são usados apenas para ouvir música, estamos perante um “rádio ilustrado”, não do ponto de vista da produção, pois os vídeos-clips eram, e continuam a ser, conteúdos televisivos produzidos para serem também visionados, mas do ponto de vista das opções da sua receção.

Vários estudos demonstram que o som não é percecionado da mesma maneira quando acompanhado ou não pela imagem, nem a imagem com a presença do som. Assim, será de admitir que o som quando acompanhado pela imagem se envolve de tal forma com o elemento visual, que se tornam num único elemento, embora possa ser rececionado separadamente como referi.

¹⁵ David Hesmondhalgh: *The cultural industries*, London, SAGE, 2007, p. 47.

¹⁶ Richard Austin Peterson, Narasimham Anand: “The Production of Culture Perspective”, *Annual Review of Sociology*, 30, 2004, p. 311.

¹⁷ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁸ M. Chion, *A Audição...*, p. 130.

O cinema foi pioneiro no uso do som e da imagem em simultâneo, no entanto a televisão terá tido maior impacto no campo musical. Esta evidência, embora pareça que pode ser explicada pelo facto de a televisão ir ao encontro das pessoas, ao contrário do cinema que só podia ser rececionado em espaços específicos para os quais as pessoas se tinham de deslocar, tal não é verdade. Nos primórdios da televisão em Portugal a maioria das pessoas não possuía recetores de televisão em casa, pelo que também se tinham de deslocar aos cafés, coletividades, casas de amigos e familiares, entre outros, para poder assistir às emissões televisivas.

A rádio teve um grande impacto, tanto no campo musical, como também no dia a dia das pessoas, mas a televisão teve “o poder de ver, o poder de tornar possível, [que] é o poder de controlar”¹⁹, de estar mais perto. Referindo-se à canção portuguesa, Artur Portela Filho afirma que esta deixou de ser “uma voz sem face”²⁰. As vedetas vindas da rádio, e outras que foram surgindo tanto do Centro de Preparação de Artistas como de vários concursos musicais que procuram promover novas vozes, passam a tornar-se visíveis. Ainda assim, a televisão não chegava a todos. Para além do elevado custo de aquisição de um recetor de televisão, e do sinal televisivo não cobrir todo o território nacional, muitas zonas rurais nem sequer tinham energia elétrica, pelo que era impossível ter televisão. Esta circunstância fez com que em muitos locais, mesmo num período em que já era possível a Mundovisão, a música portuguesa continuasse a não ter uma face ainda durante muitos anos.

O que parece ter tido maior importância é a constatação de que para se assistir às emissões televisivas era preciso dedicar-lhe esse tempo, ao contrário da rádio que podia ser seguida enquanto se faziam outras tarefas, e o facto de os programas só serem emitidos uma única vez. Embora existisse a possibilidade de gravar recorrendo ao *telerecording*, que consistia em gravar uma emissão televisiva colocando uma câmara de cinema frente ao recetor de televisão, esta técnica raramente foi usada, o que tornava o momento de emissão de um programa num momento único. O público televisivo passou a organizar o seu dia a dia em torno dos horários das grelhas de programação, o que fez com que em alguns casos se dissesse que o país parava para ver determinados programas, como foi por exemplo ao longo de várias décadas o Festival RTP da Canção.

O poder de ver associado à difusão de novas sonoridades vindas do estrangeiro – algumas delas conhecidas pela rádio pois “era possível sintonizar em território nacional algumas estações como a Rádio Mônaco ou a Rádio Frankfurt” (comunicação pessoal, 9 de fevereiro de 2014) – foram os principais responsáveis por algumas rápidas mudanças no campo musical em Portugal, sendo uma das mais evidentes a influência da música anglo-saxónica. Esta foi travada no início dos anos 1940 na rádio como referi, mas acabou por se verificar na programação televisiva logo nos primórdios da televisão em Portugal.

A ligação à Eurovisão em maio de 1959²¹ e posteriormente à Mundovisão em julho 1962, que permitiu uma maior troca de conteúdos televisivos entre a RTP e outras estações de televisão, acabou por permitir a entrada de música estrangeira num território que estava sob uma ditadura que procurou bloquear a entrada de novas linguagens musicais. Este facto só parece ter sido possível pela pouca importância que o poder político dava às possibilidades de comunicação da televisão, especialmente António Oliveira Salazar (Chefe do Conselho). Este facto poderá ser explicado pela falta de dimensão nacional que a televisão tinha na época em comparação com a rádio.

¹⁹ David Michael Levin (ed.): *Modernity and the Hegemony of Vision*, Oakland, University of California Press, 1993, p. 7.

²⁰ Artur Portela Filho: “Televisão”, *Revista Rádio e Televisão*, 356, VII, 29-VI-1963.

²¹ A notícia “A Primeira Transmissão Directa do Estrangeiro Abriu o Caminho para Futuros Contactos com a Eurovisão” editada na revista *Rádio e Televisão* a 21 de maio de 1960 refere a transmissão de um jogo de hóquei em patins, realizado no dia 15 de maio anterior, entre Portugal e Espanha a partir de Madrid, como sendo a primeira transmissão com recurso à Eurovisão.

A influência da cultura musical anglo-saxónica fez-se sentir por exemplo no uso do termo *rock*, para designar uma categoria musical associada a conjuntos musicais que acabariam por surgir em Portugal no início da década de 1960; na febre do *Twist*, só possível pela importância que a imagem teve na difusão de uma música muito associada à dança; ou no grande incremento da música ligeira, que viria a ficar muito ligada ao modelo dos programas de variedades, que tiveram uma grande aceitação por parte do público televisivo.

Embora hoje seja claro que existiu um afastamento gradual entre os modelos e processos de produção musical entre a rádio e a televisão, os diferentes artistas, especialmente os que desenvolveram as suas carreiras em torno da música ligeira, continuaram a dividir as suas carreiras em torno dos dois meios de comunicação. Ao contrário do que alguns afirmavam na imprensa escrita da época, nem a rádio nem o cinema desapareceram com a expansão da televisão. Na verdade todos os média adaptaram os modelos e os processos que melhor se adaptavam a cada uma das suas.

