

**"Nós somos o Estado e o Estado é o território":
Música e representação identitária na Orquestra Chinesa de Macau**

Maria Leonor Veloso Dias Azêdo

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante de
Etnomusicologia**

fevereiro de 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante em Etnomusicologia realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho.

Esta dissertação foi realizada com o apoio financeiro da Fundação Macau e do Instituto do Oriente (I.S.C.S.P.- U.L.) no âmbito do Programa de Bolsas para "Estudos Sobre Macau".



*Aos meus avós,
Lucía e Manuel António*

AGRADECIMENTOS

Este estudo foi feito em permanente diálogo com os diferentes intervenientes que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para a sua produção e concretização. O início do meu trabalho de campo foi difícil e completamente diferente daquilo que esperava. A recolha e a leitura de monografias produzidas a partir da realização de trabalho de campo foi uma etapa útil e necessária para a planificação e preparação da minha experiência no terreno. Porém, destaco que a realidade encontrada no terreno e a experiência etnográfica às quais fui sujeita exigiram uma constante redefinição, tanto da metodologia e das técnicas a utilizar, como da aplicação das mesmas à dinâmica inerente às circunstâncias do terreno. A necessidade pessoal em compreender a história de Macau, as conversas e conselhos disponibilizados por professores e colegas, o apoio financeiro facultado pela Fundação Macau e Instituto do Oriente, a disponibilidade e o acolhimento da Orquestra Chinesa de Macau e da minha família em Macau, e a amizade e o apoio demonstrados pelos meus pais e amigos constituíram o suporte humano e científico fundamentais para a produção deste estudo.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Professor Doutor João Soeiro de Carvalho, orientador desta dissertação, pelo apoio e disponibilidade demonstradas. Os conselhos e a orientação teórica, metodológica, e sobretudo discursiva foram cruciais para a produção e para a gestão deste projeto. Quero agradecer também à Doutora Salwa El-Shawan Castelo Branco, ao Doutor Paulo Ferreira de Castro e ao Doutor Pedro Félix pelas sugestões críticas, pela promoção e criação de debates sobre perspetivas de estudo na área da musicologia, pelo contributo teórico e metodológico, e pelos conselhos e sugestões críticas.

O apoio financeiro concedido pela Fundação Macau e pelo Instituto do Oriente (I.S.C.S.P.-Universidade de Lisboa) através do programa de bolsas para "Estudos sobre Macau foi fundamental para a concretização deste estudo. Queria agradecer todo o apoio e disponibilidade demonstradas pelo Instituto do Oriente e pelo Professor Doutor Carlos Piteira.

A aceitação, por parte do Instituto Cultural da Região Administrativa Especial de Macau, da minha proposta de estudo sobre a Orquestra Chinesa de Macau

foi um momento determinante para a concretização do trabalho de campo junto da orquestra. Assim, agradeço muito ao Instituto Cultural da R.A.E.M. pela aceitação, compreensão e pela recepção do meu trabalho, e ainda por ter permitido realizar o trabalho de campo junto da Orquestra Chinesa de Macau. Muito obrigada por ter aceite a minha proposta de trabalho Dr. Guilherme Ung Vai Meng. O trabalho de campo que realizei junto da orquestra foi possível graças à amizade e ao apoio que recebi dos músicos e dos funcionários que fazem parte desta instituição cultural. Por isso, quero agradecer toda a paciência, ajuda e amizade de Phoebe e de Wai. Quero também agradecer a recepção e a amizade demonstrada pelos meus amigos e músicos da orquestra I-Shan, Raymond e Ruby. Sem o vosso suporte o meu trabalho junto da orquestra teria sido muito difícil. Por fim, quero agradecer a toda a Orquestra Chinesa de Macau por ter permitido e participado neste trabalho.

Quero agradecer a todos os meus amigos e colegas que tiveram uma presença importante no decorrer da produção deste estudo. Obrigada aos meus amigos Marco Freitas, Pedro Mogárrio, Ricardo Andrade, Giordano Calvi e Beatriz Pinho. Obrigada Pedro Mendes pela paciência, suporte e apoio constantes e inesgotáveis. Quero demonstrar o meu agradecimento a todos aqueles que mostraram um interesse neste trabalho e que se disponibilizaram a ajudar-me na sua concretização; nomeadamente Énio de Souza, Fátima Gomes e Gonçalo Magalhães.

Quero também agradecer aos irmãos do meu pai, muito especialmente aos meus tios António José, José Maria e Rodolfo José, cujo apoio e acolhimento em Macau foram decisivos e importantíssimos para a produção deste estudo. Tio, obrigada por me ter mostrado e contado as várias histórias que ainda estão presentes em Macau. Tios obrigada pela calorosa e generosa recepção em Macau. Obrigada por tudo tio "Ninho"! Quero agradecer em especial aos meus pais, Luísa e Gabriel, por todo o apoio, carinho e paciência demonstradas ao longo destes anos.

Por último, dedico esta tese aos meus avós. Obrigada pela inspiração, pela história e pelos valores transmitidos.

**"NÓS SOMOS O ESTADO E O ESTADO É O TERRITÓRIO":
MÚSICA E REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA NA ORQUESTRA CHINESA
DE MACAU**

MARIA LEONOR VELOSO DIAS AZÊDO

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Etnomusicologia, Performance musical, Representação Identitária, Orquestra Chinesa, Transição Social e Política, Políticas Culturais, Região Administrativa Especial de Macau.

A transição política e social suscita um conjunto de variáveis que influenciam a música desenvolvida por grupos de indivíduos afetados por esse processo. Ao estudar a atividade expressiva produzida em Macau, mais especificamente a Orquestra Chinesa de Macau, procuro analisar a sua importância no contexto histórico- político e cultural correspondente. O estudo da performance musical da Orquestra Chinesa de Macau possibilita compreender de que modo é que são construídas e representadas identidades locais. A apresentação e a representação da Orquestra para o exterior é feita através de um instrumentário chinês e de um repertório que, segundo esta instituição integra vários géneros musicais, desde melodias tradicionais chinesas, adaptações de músicas produzidas em Portugal, música ocidental e música contemporânea chinesa. Fundada pelo Instituto Cultural de Macau, em 1987, a Orquestra Chinesa de Macau é constituída por 40 músicos e já conta com atuações em diversas partes do mundo, desde a Região Administrativa Especial de Macau, República Popular da China, Portugal e outros países da Europa. A estrutura e a apresentação pública da Orquestra é feita de acordo com o público e o espaço de performance. Nas suas atuações o repertório e a formação orquestral são adaptados consoante a altura do ano, o local (ex. igrejas, museus, jardins) e a audiência.

**"NÓS SOMOS O ESTADO E O ESTADO É O TERRITÓRIO":
MUSIC AND IDENTITY REPRESENTATION IN MACAO CHINESE
ORCHESTRA**

MARIA LEONOR VELOSO DIAS AZÊDO

ABSTRACT

KEYWORDS: Ethnomusicology, Musical Performance, Identity Representation, Chinese Orchestra, Social and Political Transition, Cultural Policy, Macao Special Administrative Region.

Political and social transition in a territory raises a set of variables that affect the music developed by groups of individuals affected by this process. By studying the expressive activity produced in Macau, specifically the Macao Chinese Orchestra, I try to analyze its importance in the political-historical context and corresponding cultural. The study of musical performance of the Macao Chinese Orchestra allows to understand how are they constructed and represented local identities. The presentation and representation of the Orchestra abroad is made by a Chinese instruments and a repertoire that, according to this institution integrates various musical genres from traditional Chinese melodies, songs adaptations produced in Portugal, western music and contemporary Chinese music. Founded by the Macao Cultural Institute in 1987, the Macao Chinese Orchestra consists of 40 musicians and already has performances in various parts of the world, since the Special Administrative Region of Macao, China, Portugal and other European countries. The structure and the public presentation of the Orchestra is made in accordance with the public and space performance. In their performances the repertoire and orchestral disposition are adapted depending on the time of year, the location (eg. churches, museums, gardens) and the audience.

ÍNDICE

Lista de Ilustrações	1
Nota Linguística.....	3
Introdução.....	5
Capítulo 1: Estado da Arte	23
1.1. Identidade e Pós Colonialismo nas Ciências Sociais e Humanas	23
1.2. Estudos sobre Música, Identidade e Pós Colonialismo na Musicologia	28
1.2.1. Música e Identidade em "Transição": Estudos de caso	28
Capítulo 2: Macau e a Orquestra Chinesa de Macau: Contextualização	33
2.1. De Macau a R.A.E.M.: Contexto histórico e social	34
2.2. Políticas culturais e práticas musicais em Macau: Introdução	39
2.3. Orquestra Chinesa de Macau	40
2.3.1. Criação de Música Nacional Chinesa (1920-1978): A Orquestra Chinesa ...	42
2.3.2. Entre Macau e a R.A.E.M.: História da Orquestra Chinesa de Macau	47
Capítulo 3: Orquestra Chinesa de Macau: Etnografia	53
3.1. Integração no Terreno: Reunião, concerto, ensaio	53
3.2. Apresentação do Terreno: Orquestra Chinesa de Macau	58
3.2.1. Estrutura	59
3.2.2. Intervenientes.....	82
3.2.3. Espaços.....	90
Capítulo 4: Orquestra Chinesa de Macau: Performance musical	93
4.1. Nota introdutória: Construção de uma narrativa interpretativa.....	93
4.2. Orquestra Chinesa de Macau: Estudo interpretativo	94
4.2.1. <i>Bastidores</i>	94

4.2.2. <i>Cortina vermelha</i> : Diálogos	107
4.2.3. <i>Palcos</i>	113
Conclusões	141
Glossário	149
Bibliografia	155
Bibliografia complementar	162
Webgrafia	163
Entrevistas	165
Anexos	167
Anexo I: Instituição da Orquestra Chinesa de Macau	169
Anexo II: Instrumentos da Orquestra Chinesa de Macau: Breve apresentação.....	173
Anexo III: Notação musical <i>Jianpu</i>	183
Anexo IV: Programas	187
Anexo V: Disposição da Orquestra Chinesa de Macau.....	195

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração nº 1. Cerimónia de transferência da soberania de Macau (20 de dezembro de 1999) .	38
Ilustração nº 2. Concerto <i>Elogio da Música</i> na Igreja de Santo António (22/02/14, 15h00) ...	114
Ilustração nº 3. Excerto da partitura do arranjo de Zhou Chenlong [c. 7-10]	118
Ilustração nº 4. Excerto da partitura ""Belle nuit, ô nuit d'amour" de Jacques Offenbach [c.41-48]	118
Ilustração nº 5. Excerto da partitura relativa ao arranjo "Foi Deus" da Orquestra Chinesa de Macau [c.1-12]	118
Ilustração nº 6. Concerto Cenas de Primavera no Jardim Lou Lim Ioc (15/03/15, 20h00)	119
Ilustração nº 7. Excerto da partitura relativa ao arranjo de Zhu Xiaogu sobre a música popular japonesa, "Sakura"	123
Ilustração nº 8. Transcrição para a notação em pentagrama	124
Ilustração nº 9. Grupo de famílias reunidas no Jardim Lou Lim Ioc horas antes do concerto .	125
Ilustração nº 10. Ensaio geral do concerto <i>Esperança para o futuro</i> (21/03/14, 17h30)	126
Ilustração nº 11. Excerto retirado do programa relativo ao concerto Esperança para o futuro (versão chinesa e versão portuguesa)	127
Ilustração nº 12. Excerto da partitura para violino (presença de segundas aumentadas e de cromatismos, ex.c.3)	130
Ilustração nº 13. Ensaio no largo do Teatro Nacional São Carlos de Lisboa, 14 de julho de 2014	135
Ilustração nº 14. Concerto no Teatro Nacional São Carlos de Lisboa, 16 de julho de 2014	136
Ilustração nº 15. Ensaio no Auditório da Quinta das Lágrimas (21 de julho de 2014)	138
Ilustração nº16. Rão Kyao no concerto realizado com a OCHM no Festival das Artes de Coimbra (21 de julho de 2014)	138
Ilustração nº 17. Concerto na Quinta das Lágrimas, Coimbra, 21 de julho de 2014	139

NOTA LINGUÍSTICA

O mandarim é uma das línguas utilizadas neste trabalho. Os nomes dos músicos da orquestra, as designações utilizadas para descrever as práticas musicais chinesas, os nomes dos instrumentos chineses e os nomes das regiões da China serão escritos em *pinyin* (sistema de romanização utilizado atualmente para o mandarim padrão). A escolha deste sistema de romanização baseou-se no facto dos músicos serem na sua maioria chineses, e da língua utilizada no dia a dia da orquestra (ex. ensaios) ser predominantemente o mandarim. Os nomes dos instrumentos têm como referência as designações utilizadas no contexto da China continental. No momento em que considerarei necessário e pertinente apresentarei traduções, e em alguns casos recorrerei aos caracteres chineses.

O glossário que apresento nesta dissertação encontra-se organizado em três partes, nomeadamente o *pinyin*, os caracteres chineses e a tradução na língua portuguesa. A título de exemplo:

"*Jinghu* 京胡- instrumento de corda friccionada utilizado no contexto da prática da ópera de Pequim"

INTRODUÇÃO

a) Breve síntese: Objecto, Objectivos e Terreno

"A orquestra chinesa é um instrumento e um meio de interpretação musical. A escolha do repertório da Orquestra Chinesa de Macau é feita no âmbito da música tradicional chinesa e da música que expressa uma cidade única como Macau [...] A história e a cultura de Macau foram influenciadas pela cultura portuguesa. Assim, o repertório da Orquestra é caracterizado pelo encontro entre a música chinesa e portuguesa.¹"

A atividade musical cria e possibilita o contato entre os seres humanos e a expressão cultural dos mesmos. A relação entre o indivíduo e o contexto social é uma interação cíclica caracterizada por uma ação multidirecional entre os intervenientes e os espaços sociais e simbólicos. Tratando-se de um ciclo, sublinho a dupla ação e função de cada um dos elementos existentes na interação: as escolhas e as práticas expressivas desenvolvidas pelos indivíduos vão influenciar o contexto histórico, político e social que, por sua vez, vão determinar e configurar a ação e a expressão dos indivíduos. A comunicação, muitas vezes sob forma de discurso visual e sonoro, de uma identidade (ex. social, étnica, cultural) levanta questões antropológicas e musicológicas. Assim, considero necessário compreender o significado e o impacto social e cultural inerentes ao processo de representação identitária.

Ao estudar a atividade expressiva produzida em Macau acentuo a importância do seu contexto histórico-político, assim como da dinâmica cultural presente na cultura local. A mudança de administração portuguesa para chinesa (1999) assume um marco histórico relevante, pelo que pretendo analisar a produção musical atual contextualizando-a desde 1987. A influência de um passado histórico marcado pela presença portuguesa (400 anos) e pela proximidade geográfica com a cultura chinesa e a cultura de Hong Kong determinam e caracterizam a dinâmica cultural de Macau: "Even though they are out of the ordinary experiences, music and dance [...] do

¹ Excerto retirado da entrevista ao Maestro Pang Ka Pang realizada no dia 26 de abril de 2014.

encourage people to feel that they are in touch with an essential part of themselves, their emotions and their "community"" (STOKES 1994: 13).

O objeto de estudo sobre o qual pretendo fazer incidir a minha dissertação relaciona-se com a seguinte questão: Perante um contexto de transição política e social, de que maneira é que a performance musical participa na representação identitária local? Os objetivos centrais passam pela compreensão da performance musical: A música participa na representação identitária? Caso se verifique, de que maneira são construídas e transmitidas musicalmente identidades locais, mais especificamente a da Região Administrativa Especial de Macau? Os discursos construídos e emitidos no processo expressivo constituem um elemento de análise importante, na medida em que ajudam a compreender o papel de cada um dos intervenientes (músicos, compositores, instituições). A procura de um terreno acessível, útil e interessante teve como resultado a Orquestra Chinesa de Macau.

Enquanto terreno, a Orquestra Chinesa de Macau permite analisar a interação expressiva e discursiva que resulta na dinâmica cultural da R.A.E.M.², assim como conhecer as políticas culturais aplicadas pela instituição que a tutela - Instituto Cultural de Macau. A apresentação e a representação da orquestra para o exterior é feita através da comunicação de um repertório que, segundo o conjunto, integra vários géneros musicais, desde as melodias tradicionais chinesas até às composições contemporâneas. Fundada pelo Instituto Cultural de Macau, em 1987, a Orquestra Chinesa de Macau é constituída por 34 músicos. As suas atuações no exterior foram iniciadas no ano de 1988, no momento da sua primeira visita a Portugal. A presença de um instrumentário chinês, de um repertório composto por músicas originais e por arranjos musicais realizados sobre música de proveniência portuguesa e chinesa e as participações pontuais de músicos oriundos de Portugal e da República Popular da China fazem com que a orquestra se destaque pela sua peculiaridade performativa.

O estudo do processo de representação identitária requer, na minha opinião, um entendimento da agencialidade do discurso institucional e do diálogo musical e cultural presentes na atividade musical. Por isso, um dos objetivos deste trabalho é compreender a interação entre os contextos, espaços, culturas e discursos na prática expressiva

² Região Administrativa Especial de Macau

desenvolvida pela O.C.H.M³. As parcerias entre os músicos portugueses (ex: Rão Kyao, Kátia Guerreiro, Ricardo Ribeiro, Pedro Jóia, Pedro Caldeira Cabral, Rui Veloso) e a Orquestra Chinesa de Macau evidenciam a necessidade de realizar um trabalho de campo⁴ repartido entre Macau e Portugal. Para analisar a interação musical entre a cultura portuguesa e a chinesa proponho compreender o que é valorizado em cada uma e o que é escolhido para representar cada uma.

b) Conceitos e Enquadramento teórico

Em seguida pretendo definir alguns conceitos fundamentais para a produção e compreensão desta tese. A utilização e a aplicação destes conceitos obedeceram a um enquadramento teórico contextualizado no âmbito de estudos de performance e representação identitária nas Ciências Sociais e Humanas, mais concretamente na Etnomusicologia e na Antropologia. Um exercício teórico que considere necessário foi interpretar e posteriormente adaptar e contextualizar os conceitos ao objeto e ao terreno em estudo. No capítulo 1 ("Estado da Arte") proponho uma reflexão sobre a temática Música, Identidade e Pós-Colonialismo.

Em "Disciplining Ethnomusicology", Timothy Rice expõe uma reflexão crítica sobre a ausência de uma discussão, no contexto da Etnomusicologia, em torno do conceito e do uso do termo "identidade" (RICE 2010). A presença e o uso dos conceitos necessitam de uma argumentação e de uma contextualização na área científica onde o estudo se enquadra. "Identidade" é muitas vezes definida como um conjunto de propriedades atribuídas a um indivíduo que resultam do reconhecimento de uma origem ou características comuns com outro indivíduo, com um grupo de indivíduos, com um ideal ou espaço cultural (HALL & GAY 1996). No entanto este termo tem sido alvo de uma intensa reflexão e interpretação, demonstrando assim a existência de uma multiplicidade de sentido quando usado e aplicado no terreno em análise:

³ Orquestra Chinesa de Macau

⁴ "Fieldwork is the observational and experiential portion of the ethnographic process during which the ethnomusicologist engages living individuals as a means toward learning about a given music-cultural practice" (BARZ & COOLEY 2008: 4).

"The concept of identity therefore involves (a) a cognitive issue (similarity vs. difference, an internalization of cognitive categories, usually based on oppositions), (b) an issue of elaboration, of internal synthesis of external and individual contradictions and dispersions (contextual, ideological, etc.), (c) a moral issue, associated to the widespread development of a double standard of ethics in interethnic relations, and (d) an emotional issue, linked to feelings of superiority, value, loss of value or inferiority, all of which are dependent on the selection of the criteria for comparison and competitiveness, whether negotiated or imposed, favourable or unfavourable. The possibility of working towards an identity synthesis therefore depends upon variables which the subjects cannot control, and others they are somehow able to manipulate, elaborate and negotiate, in order to produce identity strategies (Camilleri et al. 1990) which are more or less typical (at the interpersonal, -category or -group level)" (BASTOS & BASTOS 2007: 17).

No livro *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall e Paul du Gay afirmam que o conceito "identidade" deve ser recontextualizado e analisado de acordo com o processo de reconhecimento e, por conseguinte reprodução do mesmo. Uma perspectiva que se coaduna de certa forma com o tipo de "identidade" previamente descrita é a citada por Martin Stokes em *Ethnicity, Identity and Music*. Segundo Frederick Barth, a etnicidade deve ser compreendida a partir da construção, negociação e manutenção das fronteiras étnicas, que por sua vez definem e mantêm as identidades sociais que só podem existir num contexto de oposição e relativismo (STOKES 1994).

O meio de criação, de exposição e de comunicação da "identidade", ou melhor dizendo "identidades" poderá ser feito na minha opinião através da performance. A escolha do termo "identidades" deve-se sobretudo à capacidade de metamorfose discursiva, expressiva e contextual inerente ao processo de representação identitária que pretendo estudar:

"[...] identity, rather than being unitary, is multiple and fragmented. Instead of a single self [...] we possess multiple selves (gendered, racialized, ethnicized, nationalized, and so forth) whose expression is contingent on particular contexts and specific performances of the self in those contexts. Music as a performance and as a context would seem to provide a particularly fruitful arena for the expression of multiple identities in context" (RICE 2007: 27).

Aqui representação é interpretado e usado por mim enquanto performance, no sentido em que produz e transmite significado, neste caso a identidade de um local. A prática

performativa que proponho estudar é a prática expressiva desenvolvida e transmitida pela e através da Orquestra Chinesa de Macau. A presente dissertação enquadra-se no âmbito dos estudos de performance, mais concretamente no estudo da performance enquanto processo e prática social.

Do ponto de vista teórico, sublinho as perspectivas de estudo de performance apresentadas pelo etnomusicólogo Veit Erlmann e pelos antropólogos Erving Goffman e Victor Turner. De acordo com os autores anteriormente referenciados o conceito de "performance" não deve ser entendido apenas enquanto processo de representação. No livro *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*, Erlmann propõe uma análise do conceito de "performance" enquanto processo de mediação:

"Rather, in trying to explore the constitution of social practice, I wish to highlight the embeddedness of consciousness in everyday practice and the interdependence of transformative action and sociocultural form. Within this process, performance, with all its potential for ambiguous representation and expression, is one of the main arenas of mediation" (ERLMANN 1996: 28).

Por sua vez, na Antropologia o conceito "performance" é visualizado como um processo dinâmico de representação, negociação e criador de símbolos e significados:

"What Goffman meant was that people were always involved in role-playing, in constructing and staging their multiple identities. By means of roles people enacted their personal and social realities on a day-to-day basis. To do this, they developed socio theatrical conventions [...] What Turner added was that these performances often took the form of rituals and social dramas" (SCHECHNER 2003: X).

O conceito de "performance/representação" que tenciono aplicar baseia-se na perspetiva de estudo de representação teatral de Erving Goffman. Em *The Presentation of Self in Everyday Life*, o autor considera relevante analisar o modo como o indivíduo se apresenta a si próprio e à sua atividade perante terceiros (sendo que os papéis que o indivíduo representa são condicionados pelos papéis representados pelo público), as estratégias que adota para orientar e controlar a impressão que o público recebe e

constrói, o espaço que visa a preparação da performance ("backstage") e os espaços onde a performance tem lugar ("stage") (GOFFMAN 1956).

Perante o objeto e o terreno selecionados considero necessário enquadrar o presente estudo na Teoria Poscolonial- corpo teórico das Ciências Sociais e Humanas condicionado pelo fim do colonialismo. No plano discursivo saliento a diferença entre os conceitos pós-colonial e poscolonialismo, sendo que o primeiro é um fenómeno político que decorre do colonialismo e o segundo é a produção científica sobre a poscolonialidade (SARDO 2010)⁵. O termo "colonialismo" tem sido alvo de uma intensa e controversa reflexão científica, exemplo disso é o fato de alguns autores estabelecerem uma diferença entre colonialismo e colonialismo capitalista (imperialismo). Segundo Vladimir Ilitch Lenin e Karl Kautsky, o "imperialismo" corresponde a um estado específico decorrente do desenvolvimento do Capitalismo. Uma possível distinção entre os dois tipos de colonialismo apresentados anteriormente reside no fato do imperialismo ter a capacidade de funcionar sem uma colónia formal e o colonialismo não:

"In the modern world then, we can distinguish between colonisation as the takeover of territory, appropriation of material resources, exploitation of labour and interference with political and cultural structures of another territory or nation, and imperialism as a global system [...] imperialism, colonialism and the differences between them are defined differently depending on their historical mutations. One useful way of distinguish them might to be separate them not in temporal but in spacial terms and to think as the imperialism or neo-imperialism as the phenomenon that originates in the metropolis, the process which leads to domination and control" (LOOMBA 2005: 11-12).

A diversidade de sentidos e de perspetivas sobre os conceitos imperialismo e colonialismo influenciaram a Teoria Poscolonial: "It has been suggested that is more helpful to think of postcolonialism not just as coming literally after colonialism and signifying its demise, but more flexible as the contestation of colonial domination and the legacies of colonialism (LOOMBA 2005: 16)." Perante as características do contexto da transição da soberania de Macau e o objeto de estudo da presente

⁵ Em Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa, a etnomusicóloga Susana Sardo segue o critério proposto por Leela Gandhi (distinção entre "poscolonialismo" e "pós-colonial").

dissertação, considero necessário usar e adaptar alguns conceitos provenientes do estudo pós-colonial desenvolvido por Homi Bhabha.

Influenciado por Edward Said, Bhabha preocupa-se em não evidenciar o contraste e a demarcação entre o colono e o colonizado. Segundo Bhabha é necessário pensar para além das narrativas da origem e das subjetividades iniciais, e assim, dar atenção aos momentos ou processos produzidos na articulação das diferenças culturais (BHABHA 2004). A "hibridez" e o "3º Espaço" surgem em consonância com o estudo contextual das relações e das formas culturais decorrentes do momento de transição/mudança. Segundo Bhabha, o "3º Espaço" é um espaço híbrido, transcultural, transnacional e transtemporal onde as culturas se encontram sem perderem o seu significado (SARDO 2010):

"The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the Past [...] Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew" (BHABHA 2004: 37).

A utilização e a adaptação da Teoria Póscolonial de Bhabha permitir-me-á enquadrar e compreender o contexto histórico e social que circunscreve o objeto de estudo e o terreno do meu trabalho. Mediante as características da implementação da R.A.E.M. não faria sentido aplicar outro tipo de Teoria Póscolonial, uma vez que o processo de transição de soberania do território foi feito de uma maneira específica e muito distante de outros processos de transição política (ex: descolonização de Moçambique).

Por último, o modelo concetual que irei aplicar ao meu estudo centra-se no modelo desenvolvido por Timothy Rice - "Subject- Centered Musical Ethnography". O modelo é definido como a etnografia da experiência musical de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos (RICE 2003) e é composto por 3 eixos de análise: *local* (espaço socialmente construído onde decorre a experiência musical), *tempo* (história que

condiciona a experiência musical) e *metáfora* (conceitos e valores associados à performance musical). A utilização do modelo proposto por Rice cria um conjunto de possibilidades de estudo e de compreensão da Orquestra Chinesa de Macau, mais especificamente a sua prática performativa.

c) "Método e Técnicas ou Técnicas e Método": Teoria e Prática

O processo de construção da metodologia e das técnicas necessárias para o desenvolvimento deste estudo exigiu uma reflexão sobre a articulação entre o objeto de estudo e o terreno. As características e as circunstâncias sociais, espaciais, geográficas, linguísticas e temporais do terreno são fatores que condicionaram e determinaram a aplicação da metodologia e a seleção e posterior adaptação das técnicas a utilizar. Assim, ao longo desta seção tenciono debater e expôr o processo de construção dos métodos e das técnicas utilizados neste estudo.

A metodologia que aplico tem por base a procura de questões centrais que permitam compreender o funcionamento do terreno, e por extensão o objecto de estudo deste trabalho. A identificação e a explicitação das questões e dos conceitos que constituem e caracterizam o terreno em estudo tem como objectivo a procura de universais, ou seja de argumentos teóricos construídos a partir do estudo sobre uma questão e um terreno específicos, porém simultaneamente aplicáveis a outros estudos. A concretização desta metodologia será sujeita a uma constante redefinição decorrente das características e das condições encontradas no terreno. As técnicas que utilizo são sobretudo a recolha (entrevistas), análise e registo audio-visual produzidos durante o trabalho de campo.

A etnografia caracteriza-se pela proximidade e interação com o terreno. O terreno, neste caso a Orquestra Chinesa de Macau, adquire uma dimensão empírica que será fundamental para a produção desta dissertação. A interação e a observação sistemática serão fulcrais para o conhecimento do terreno em estudo. Porém, considero importante sublinhar o carácter subjetivo, histórico, contextual e ideológico da produção do

conhecimento da realidade que proponho estudar. Ao longo desta seção será feita uma exposição e uma reflexão sobre os métodos e as técnicas a utilizar assim como a relação entre o terreno e o investigador (eu).

Ao estudar a representação sonora e expressiva da R.A.E.M., considero importante analisar o meio de produção, representação e comunicação- a Orquestra Chinesa de Macau. A ação do agrupamento musical em questão será alvo de uma contextualização histórica e social. Desta forma, o processo de investigação decorrerá de acordo com dois métodos de estudo, um histórico e outro etnográfico, sendo que nenhum deles terá precedência sobre o outro. Por isso, a seleção da barreira temporal obedece apenas a um critério- contextualizar a O.C.H.M. desde a sua formação (1987) tendo como principal meio e material de análise o trabalho de campo desenvolvido por mim. No entanto, tal não significa que a presente dissertação tenha como princípio a construção de uma narrativa cronológica, mas sim de um conjunto de narrativas dinâmicas: "History is not a simple sequence of events but the creation of patterns of events that make sense not only of the past but also of the present and that implicitly make a statement about the future (SEEGER 1993: 28) (...)" (BUCHANNAN 2006: 386).

A especificidade e a variedade de contextos e culturas em estudo requerem uma seleção de métodos e técnicas adequadas. Atendendo aos objetivos e ao objeto de estudo delineados, a investigação que pretendo desenvolver integra uma abordagem etnomusicológica e histórica:

"For the ethnomusicological fieldworker the boundaries between the past and present become themselves the "field", a space allowing one to experience and represent musical practices that are not simply inscriptions of the historical past or aural events of the immediate present" (BARZ & COOLEY 2008: 248).

A fim de responder às perguntas formuladas no meu projeto de investigação recorri principalmente à etnografia. A observação, a participação e o registo empírico foram realizados durante o trabalho de campo na R.A.E.M. com a Orquestra Chinesa de Macau, no período compreendido entre 28 de janeiro e 28 de abril de 2014 e mais tarde por ocasião da digressão da Orquestra a Portugal entre os dias 14 e 23 de julho de 2014. A produção desta dissertação foi caracterizada por cinco fases, nomeadamente uma

preparação teórica e contextual de Macau, a realização do trabalho de campo, digressão da Orquestra a Portugal, o distanciamento em relação ao trabalho de campo e por fim uma última fase de organização do material produzido sobre a minha experiência empírica junto da Orquestra.

A minha proposta de estudo foi enviada por email e por carta ao Instituto Cultural da R.A.E.M. no dia 8 de outubro de 2013. A 14 de novembro de 2013 recebi uma carta do Instituto Cultural de Macau. A minha proposta de investigação tinha sido aceite. Por isso, a 27 de janeiro de 2014 embarquei para a R.A.E.M. Passados alguns dias fui recebida pela Orquestra Chinesa de Macau a fim de realizar o meu trabalho de campo. A compreensão da prática musical em estudo passou pela observação e gravação visual, sonora e audiovisual (devidamente autorizada) dos ensaios e dos concertos da O.C.H.M. (ver Anexo IV), pela realização de entrevistas, pela recolha de material a analisar (partituras, notas de programa, notícias) e por último pela interação com o terreno. Durante o processo de observação e de análise do terreno percebi que deveria ter em atenção os contextos e os elementos da observação adquirida durante o trabalho de campo. O registo da interação e da experiência no terreno foi caracterizado por uma dinâmica contextual, temporal e pessoal. O material recolhido é contextual no tempo e no espaço. A imprevisibilidade e a dimensão do terreno exigiram uma constante adaptação e reformulação do papel e da ação desempenhadas por mim.

A minha presença junto da Orquestra (28 de janeiro a 28 de abril de 2014) permitiu um registo constante no diário de campo. O diário de campo foi estruturado e construído com base nos apontamentos do meu bloco de notas. Este processo de escrita obedeceu a uma atualização constante decorrente do meu maior envolvimento e compreensão do terreno. As gravações de vídeo, as gravações de áudio e as fotografias foram produzidas por aplicações do sistema operativo iOS8 do iPhone 5C (Apple). A captação de vídeo e de fotografia foi feita com a aplicação "Câmara" e a captação sonora da música de algumas entrevistas pela aplicação "Dictafone". A consulta e a recolha de temporadas, notas de programa e notícias sobre a O.C.H.M. e o panorama musical em Macau foi feito no Instituto Cultural, na Biblioteca Central de Macau e na Biblioteca do Leal Senado. O material analisado possibilitou-me conhecer mais aprofundadamente o contexto cultural de Macau e assim estabelecer uma comparação (entre os anos 1980 e 1990, e a atualidade) e decorrente compreensão da atividade

expressiva no território desde o final da década de 80. A visualização pormenorizada e a análise das partituras do repertório musical da Orquestra permitiram-me estudar diferentes sistemas de notação musical, nomeadamente a notação musical ocidental, *jianpu*⁶ (notações apresentadas no capítulo 3).

Uma das técnicas utilizadas foi a realização de dezoito entrevistas (estruturadas e não estruturadas) aos diferentes intervenientes na Orquestra Chinesa de Macau: músicos, maestro, funcionários e antigos funcionários. Durante a minha permanência na R.A.E.M. fiz nove entrevistas: maestro 彭家鵬 Pang Ka Pang, 張悅如 concertino Zhang Yueru, 賴逸珊 Lai I-Shan (duas entrevistas), 朱文耀 Choo Boonyeow, 邓乐 Deng Le e 張雅玲 Ruby Chang (músicos da orquestra), Inês Ip Hoi Ieng (instrumentista de *yangqin* que participou num dos concertos da orquestra), Lily e Phoebe (funcionárias da orquestra). Desde já gostaria de sublinhar a ajuda dispensada pelo funcionário Wai Gor (instrumentista da Orquestra nos anos 90 e atual responsável pelas partituras), pelo chefe de naipe de percussão 李暢 Li Chang e pelos músicos 林家禾 Lin Chia-Ho, 鄭葆賢 Kuong Pou In e 王娟 Wang Juan. Ao assistir às aulas de *zhongruan*, dadas pelo músico e amigo 朱文耀 Choo Boonyeow (Raymond), pude analisar a transmissão de práticas musicais no contexto pedagógico chinês. Em Portugal (Lisboa e Coimbra) entrevistei novamente o maestro 彭家鵬 Pang Ka Pang. Foram entrevistados também Énio de Souza, Fátima Gomes (diretora da orquestra nos anos 90), Gonçalo Magalhães; e os músicos Choo Boonyeow, Pedro Caldeira Cabral e Custódio Castelo. Por motivos profissionais e de agenda não foi possível entrevistar o músico Rão Kyao. Os assuntos abordados nas entrevistas foram posteriormente comparados com a documentação analisada e recolhida por mim (jornais, diário de campo, etc...).

A experiência etnográfica e o material decorrente da mesma constituem a base do trabalho de investigação que proponho apresentar. Os métodos e as técnicas utilizadas foram selecionadas e adaptadas aos contextos e às condições exigidas pelo terreno e pelo meu posicionamento enquanto investigadora. A metodologia aplicada facultou a análise dos comportamentos, conceitos e som produzidos no contexto da Orquestra Chinesa de Macau.

⁶ *Jianpu* (notação musical numérica).

d) Desafios e Ética

No decorrer do trabalho de investigação vi-me confrontada com as mais variadas questões, escolhas e contextos que de uma maneira ou de outra exigiram uma exercício de ponderação e de equilíbrio entre os meus valores, o terreno e os objetivos da presente dissertação. O acesso à Orquestra Chinesa de Macau (pessoas, espaços, informação, memórias) foi um dos processos mais importantes do ponto de vista antropológico, na medida em que definiu a minha futura integração e interação com o terreno:

"Fieldwork became an exercise in negotiation; it meant developing strategies and making compromises that would facilitate my research within prescribed limits [...] these factors defined what I learned, when, and how. At the same time experiences were hardly unique [...]" (BUCHANAN 2006: 52-53).

Após o envio e a aceitação da minha proposta de investigação pelo Instituto Cultural da R.A.E.M. surgiram uma série de questões pessoais e éticas: "Será que vou conseguir fazer o trabalho de campo que pretendo junto da Orquestra? Que papel (eis) e espaço(s) me serão atribuídos e permitidos? Que tipo de trabalho poderei realizar? Quais são as minhas expectativas em relação ao trabalho de campo? Qual é o meu compromisso pessoal, ético e científico em relação à Orquestra Chinesa de Macau e à R.A.E.M.?" A preparação e a idealização do trabalho de campo foram etapas importantes para a concretização da minha investigação junto da Orquestra, contudo considero importante salientar a distância que senti entre o exercício teórico e a minha atividade no terreno. No momento em que tive acesso e pude de fato realizar o trabalho de campo apercebi-me que toda a teoria e preparação iniciais foram importantes para a criação de expectativas e de abordagens de estudo /interação. Sem esta experiência prévia não me seria possível compreender o meu espaço de ação e, consequentemente formular e experimentar estratégias de interação. Os verdadeiros desafios foram perceber o funcionamento do terreno, qual é o meu papel e de que maneira é que ele é definido, qual é o meu espaço de ação, quais as estratégias a adotar e adaptar e, por fim interagir com o terreno, não esquecendo que todas estas circunstâncias de estudo variam consoante os contextos, as pessoas e a receção da minha presença e atividade na Orquestra.

O meu compromisso com a Orquestra Chinesa de Macau e com a R.A.E.M. é um compromisso pessoal, ético e científico. A proximidade familiar com o território e com a música chinesa são elementos importantes que promoveram o meu interesse em estudar e divulgar a atividade musical desenvolvida na R.A.E.M.. Os meus princípios éticos e científicos relativamente a esta dissertação são:

- Realizar um estudo musicológico que interprete e comunique uma realidade expressiva no seu todo, desprovida de critérios de seleção e análise que não sejam devidamente justificados do ponto de vista científico e da disponibilidade pessoal do investigador.

- Respeitar e dar espaço ao terreno na escolha do momento e do modo de interação a ter comigo e com o trabalho de campo.

- Identificar as pessoas que participaram e que contribuíram para esta tese mediante autorização prévia e com o nome na sua língua de origem.

- Encontrar um equilíbrio entre os meus valores, os valores dos informantes, as condicionantes do terreno e os objetivos da presente investigação.

- A exposição do terreno só será feita mediante as condições e a aprovação comunicadas pelos intervenientes em causa.

A maioria das questões éticas surgiram a partir da relação estabelecida com o terreno. A captação de algum material áudio, audiovisual e de fotografias foi autorizada pelo Instituto Cultural da R.A.E.M.. A recolha do material anteriormente referenciado foi feita nos momentos que considerei menos perturbadores para funcionamento quotidiano da Orquestra. No que diz respeito às gravações sonoras e visuais destaco os propósitos e o destino deste tipo de registo, nomeadamente documentar e contextualizar a Orquestra no meu trabalho de campo e por último obter um documento complementar ao suporte escrito. Porém é importante encontrar uma forma de exposição fidedigna da instituição musical em causa, o que para mim significa contextualizar a visualização e a audição dos vídeos e das fotografias decorrentes do trabalho de campo no momento da futura comunicação. A consulta e a reprodução de algumas partituras foi autorizada e posteriormente acompanhada pelo funcionário Wai Gor. As entrevistas realizadas aos

membros e intervenientes na Orquestra Chinesa de Macau foram concedidas sob a condição de não serem divulgadas e publicadas sem a devida autorização. Um dos princípios adotados nas entrevistas foi facultar ao informante o domínio conversacional e uma posição hierarquicamente superior em relação a mim. A exposição da identidade do interlocutor, o tipo de entrevista (estruturada e não estruturada), a ordem e o encadeamento dos assuntos a explorar foram definidos sempre que possível pelo entrevistado.

As escolhas e as estratégias implementadas foram selecionadas de acordo com as condições que o terreno exigia no momento. O presente torna-se indiscutivelmente o elemento mais importante para a ponderação da ação desempenhada por mim. A variedade de condições de proximidade e de interação com a Orquestra revelou a necessidade de desenvolver uma resposta circunstancial a cada contexto de interação e a cada dilema ético encontrado:

"Any discussion of particular situations involving ethical dilemmas quickly reveals the situational nature of ethics: no generalized response provides an easy answer in light of the very specific nature of the immediate circumstances surrounding each case" (SLOBIN 1992: 332).

e) Motivações

As razões que impulsionam o estudo da relação entre a representação identitária e a música produzida em Macau são de ordem pessoal, académica e social. As motivações pessoais são a minha proximidade familiar e histórica com o espaço geográfico e com o universo cultural em questão e a possibilidade de desenvolver uma experiência etnográfica em Macau.

O meu pai é macaense, o que no meu caso pessoal significa um contato e uma familiaridade com a cultura chinesa. Um dos nossos passatempos preferidos era ouvir música. Ouvíamos um pouco de tudo, entre Beethoven, Beatles e Edith Piaf, recordo que de vez em quando havia pop/rock de Hong Kong e música tradicional chinesa. A memória e o contato com a música chinesa foram construídos a partir desses momentos

familiares. Com o passar dos anos fui desenvolvendo um interesse sobre a música sinfônica orquestral chinesa e a ópera de Pequim⁷.

A minha formação musical abrange predominantemente a música erudita ocidental (piano), o que aliada à Musicologia suscitou um interesse e uma necessidade de aprofundar e elaborar uma perspectiva científica sobre a prática musical. O estudo musicológico e antropológico possibilitou a compreensão e a análise dos conceitos, dos comportamentos e do som respeitantes a uma prática expressiva (MERRIAM 1964). Por outro lado, a dinâmica inerente às práticas musicais em Macau criou a necessidade de compreender a mudança musical. Neste sentido, um autor que influenciou e despertou o meu interesse musicológico foi John Blacking. No estudo da mudança musical, o etnomusicólogo coloca em evidência a importância da observação da não mudança, daquilo que permanece inalterado (BLACKING 1977). No entanto, foi a partir do artigo "The Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology" de Adelaida Reyes que tomei a decisão de realizar um trabalho de investigação desta natureza. Reyes introduz o estudo do processo de etnicidade nas áreas urbanas, proporcionando desta forma, uma análise centralizada no papel desempenhado pela música nos processos de construção e de negociação de identidade étnica (REYES 1979).

A possibilidade de desenvolver uma experiência etnográfica intensifica o meu interesse na exposição e elaboração de um conhecimento musicológico sobre a Orquestra Chinesa de Macau e a história da R.A.E.M.. O cruzamento de fontes, a aplicação de métodos e de técnicas de análise e o cruzamento de perspectivas de estudo etnomusicológico constituem um meio aliciante a explorar na investigação e na divulgação da música produzida na R.A.E.M., mais concretamente na O.C.H.M.

⁷ *Jingju* (Ópera de Pequim)

f) Pertinência/ Necessidade de estudo

A inexistência de um estudo de cariz musicológico sobre a atividade expressiva em Macau acentua a necessidade e a pertinência social e científica na produção de uma investigação deste tipo. Enquanto estudante de Musicologia, pude constatar em Portugal uma ausência de um conhecimento crítico, informado e sistemático sobre a maioria das práticas musicais asiáticas, mais concretamente a chinesa, coreana e japonesa. A história das práticas musicais chinesas é pouco conhecida e difundida na Musicologia em Portugal. Por isso, a fim de compreender a realidade da música produzida nos agrupamentos orquestrais chineses atuais, considero importante estudar a história do processo de criação e de institucionalização das orquestras chinesas contemporâneas na China, assim como o repertório praticado e produzido neste tipo de contexto musical. A inexistência de investigação sobre a Orquestra Chinesa de Macau sublinha a necessidade e a pertinência no estudo e no registo desta instituição musical.

g) Organização

A presente dissertação é constituída por quatro capítulos apresentados de acordo com as diferentes perspectivas (histórica, social, musicológica, etnográfica) construídas a partir do estudo sobre o terreno e o objecto deste trabalho. O primeiro capítulo terá como objetivo principal apresentar um estado da arte sobre a temática "Música, Identidade e Pós Colonialismo"; enquadrando-a de forma crítica nas Ciências Sociais e Humanas, com especial atenção nas Ciências Musicais. Na primeira secção desse capítulo pretendo fazer uma contextualização histórica, centrada nas áreas de Antropologia e Musicologia, do estudo sobre Identidade e Pós Colonialismo. Na segunda secção serão discutidos os trabalhos desenvolvidos, no âmbito da Etnomusicologia, sobre a relação entre música e identidade em contextos de transição social e política.

O segundo capítulo terá como função apresentar uma contextualização histórica, política e social sobre Macau, a criação e institucionalização das orquestras chinesas contemporâneas, e a fundação e profissionalização da Orquestra Chinesa de Macau. A compreensão das políticas culturais e das práticas expressivas desenvolvidas no contexto desta orquestra exigem um estudo sobre as circunstâncias culturais e políticas da sua criação, assim como a compreensão do processo de construção e afirmação das orquestras chinesas contemporâneas na China. Este capítulo funcionará como elemento de ligação e de contextualização histórica do terreno em estudo, mais especificamente da realidade encontrada durante o trabalho de campo.

O terceiro capítulo destinar-se-á a apresentar as características e circunstâncias musicais e sociais encontradas no terreno durante o trabalho de campo desenvolvido junto do mesmo. Na primeira parte serão alvo de atenção a explicitação e reflexão críticas sobre a minha integração no terreno (reunião, concerto e ensaio). As consequências e as reações do terreno em relação à minha presença diária e ao tipo de trabalho que irei desenvolver serão apresentadas e discutidas de forma crítica. A primeira fase do meu trabalho de campo determinará certamente a produção, o desenvolvimento e o registo deste estudo. A segunda parte terá como objetivo apresentar os diferentes intervenientes e constituintes da Orquestra Chinesa de Macau,

nomeadamente; a estrutura, os músicos e os funcionários, e os espaços envolvidos na produção, na comunicação e na recepção da atividade expressiva desenvolvida por esta orquestra.

No quarto capítulo pretenderei apresentar um estudo interpretativo e crítico sobre a ação cultural e expressiva desenvolvida pela Orquestra Chinesa de Macau durante o meu trabalho de campo em Macau (28 de janeiro a 28 de abril de 2014) e em Portugal (digressão da orquestra realizada entre os dias 14 e 23 de julho de 2014). Os espaços que determinam a atividade desta orquestra; os "bastidores", a "cortina vermelha" e os "palcos" serão alvo de estudo e terão como função compreender a criação de representações identitárias de Macau, realizada por intermédio do discurso institucional, da imagem e do som apresentados pela orquestra.

A conclusão terá como finalidade apresentar uma reflexão crítica produzida a partir das informações e da experiência recolhidas e produzidas no decorrer da minha presença e estudo do terreno. Os assuntos explorados nos capítulos que compõem a estrutura desta dissertação serão cruzados e refletidos de forma a responder à questão formulado sobre o objeto de estudo deste estudo: perante um contexto de transição política e social, de que maneira é que a performance musical participa na representação identitária local?

1. ESTADO DA ARTE

O presente capítulo tem como objetivo apresentar o estado da arte sobre o tema *Música, Identidade e Pós Colonialismo*, enquadrando-o de forma crítica na teoria das Ciências Sociais e Humanas. A reflexão que se segue encontra-se dividida em duas partes: Identidade e Pós Colonialismo nas Ciências Sociais e Humanas e Estudos sobre Música, Identidade e Pós Colonialismo na Musicologia. Na primeira parte pretendo fazer uma contextualização histórica do estudo, nas Ciências Sociais e Humanas, sobre Identidade e Pós Colonialismo. Nesta secção será dada uma especial atenção ao desenvolvimento da literatura sobre os temas anteriormente referenciados no âmbito da Antropologia e Musicologia. No caso da segunda parte será apresentado e refletido o modo como o estudo sobre a Música e a Identidade em contextos de transição política e social tem sido abordado na Musicologia, mais especificamente na Etnomusicologia.

1.1 Identidade e Pós Colonialismo nas Ciências Sociais e Humanas

Identidade

As monografias que proponho apresentar permitem contextualizar e analisar o desenvolvimento das perspectivas de estudo sobre os conceitos identidade e pós colonialismo na área das Ciências Sociais e Humanas. Os estudos que considero pertinentes para uma útil revisão e compreensão dos conceitos que tenciono aplicar ao meu trabalho enquadram-se na Musicologia. Assim, o meu objetivo ao longo desta secção não consiste em expôr as definições existentes sobre os conceitos identidade e pós colonialismo, mas rever e compreender de que maneira é que estes conceitos foram interpretados e aplicados no âmbito da Musicologia.

Alguns estudos sobre identidade inauguraram uma necessidade de desenvolver um estudo sobre as relações entre o objeto de estudo, o espaço circunstancial (terreno) e

os conceitos decorrentes do mesmo (ex. política cultural, etnicidade). Kimberly DaCosta Holton e Margaret Sarkissian são alguns dos exemplos onde a compreensão do processo identitário foi feita a partir do estudo da performance enquanto meio de representação identitária de um espaço. O trabalho desenvolvido por Holton na comunidade portuguesa em Newark permitiu estudar a representação expressiva (folclore) de uma herança étnica e histórica específicas:

"*Rancho* dancing participates in a chain link of lusophone media production and consumption which strengthens and perpetuates the vitality of the Portuguese language and of Portuguese expressive culture (...) imagine themselves as an ethnic collective, despite geographical separation" (HOLTON: 2012 171-172).

Em *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*, Sarkissian analisa as interações entre música, identidade e tradição, o que consecutivamente facultou um entendimento do papel da performance na invenção e reinvenção das práticas expressivas e na definição do espaço identitário da comunidade luso-descendente.

Uma condicionante dos processos de formação e expressão identitária é a percepção que o indivíduo possui da sua história, ou seja, o impacto que o passado tem no presente e nas projeções sobre o futuro. A representação dessa percepção é realizada através da evocação de uma herança, de um tipo de produção cultural no presente com recurso ao passado (Kirshenblatt-Gimblett in Sarkissian 2000). Os discursos identitários são produzidos e reproduzidos, muitas das vezes, não só pelos sujeitos a que se reportam, como por um conjunto de representantes selecionados desse grupo específico. O impacto da atividade expressiva e discursiva adquire uma variedade de reações. O aparecimento de contradiscursos denota o carácter dinâmico do processo de construção de identidade. A elaboração contínua de discursos identitários é efetuada a partir de elementos de carácter heterogéneo (história).

A relação entre o contexto sociocultural em mudança e a identificação identitária evidencia a existência de uma constante adaptação discursiva e expressiva do grupo de indivíduos envolvido. Em "*Mudanças Sócio-Culturais em Macau: A Questão Étnica do Macaense*", o antropólogo Carlos Manuel Piteira propõe estudar as transformações

decorrentes do processo de "transição" política e da mudança social e cultural nas relações interculturais e interétnicas em Macau. A abordagem utilizada neste trabalho assume o caráter dinâmico dos aspetos sociais e culturais presentes em Macau, aspeto esse extremamente necessário para refletir e compreender de que maneira a identidade é construída, negociada e transmitida:

"Assim podemos afirmar que em termos de identificação étnica, essencialmente em contextos pluriétnicos, mais importante do que a naturalidade ou a ascendência é a forma como se assume o "ser" ou "não ser" de uma determinada etnia e o modo como o mesmo interioriza essa situação (...) sendo que a sua integração no grupo varia em função da força social predominante que o acolhe ou o rejeita em função da amplitude social que pretende abarcar (...)" (PITEIRA 1999: 51).

A expressão identitária assume as mais variadas formas discursivas. O discurso visual, verbal, corporal e sonoro são apenas alguns dos exemplos que criam, na minha perspetiva, possibilidades infinitas de comunicação e diálogo entre os indivíduos. Tendo em vista uma reflexão sobre a relação entre o contexto, as estruturas e as formas de expressão identitária, sublinho a necessidade de integrar um estudo sobre o modo de produção, negociação e adaptação a que a expressão identitária está sujeita. Como já havia sido referido na seção anterior (Introdução), um dos conceitos que será alvo de reflexão e aplicação é o de "representação". Um dos autores que descreveu e estudou detalhadamente este conceito foi o sociólogo Erving Goffman. O conceito "representação" é perspectivado enquanto um tipo de performance social e interativa entre os indivíduos. A construção da "representação" procede a uma seleção e simultânea adaptação circunstancial de elementos que o indivíduo ou o conjunto de indivíduos escolhe (em) para expôr e comunicar. A existência de dois espaços vivenciais: o performativo ("stage") e o reflexivo ("backstage") acentua o caráter performativo presentes na criação e na expressão identitária.

Pós colonialismo

A presença da teoria pós colonial na reflexão teórica deste estudo tem como objetivos esclarecer e, conseqüentemente, desenvolver e aplicar conceitos que foram tratados por alguns cientistas sociais: Gayatri Spivak, Edward Said, Homi Bhabha e Arjun Appadurai. A revisão da literatura pós colonial obedece a alguns princípios teóricos e metodológicos, nomeadamente um entendimento das relações entre os intervenientes e os espaços simbólicos num contexto social e político específico (no caso, a R.A.E.M.), não significando isso que o terreno em estudo seja necessariamente considerado na parte ou totalidade pós colonial.

A atitude eurocêntrica e essencialista presente na teoria colonial e pós colonial foi alvo de crítica e de reflexão por parte de alguns autores. Uma das obras estruturais da teoria pós colonial é o *Orientalism*. A desconstrução e a análise crítica do conceito "oriente" é feito com recurso ao estudo das representações culturais que o "ocidente" produz sobre o "oriente": "The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences [...]" (SAID 1978/ 2003: 1). Segundo o autor, "Oriente" é um discurso construído pelo Homem que deve ser entendido tendo em conta as configurações e as relações de poder entre o Ocidente e o Oriente. Este tipo de linha de pensamento inaugurou uma nova perspetiva de estudo dos contextos e dos espaços sociais, que de uma forma ou de outra estiveram sujeitos a práticas decorrentes de algum tipo de colonialismo. No artigo "Can the Subaltern Speak?", Spivak identifica a incapacidade que o discurso ocidental tem em considerar ou interagir com outros discursos e outras culturas e a forma essencialista como os grupos em estudo, geralmente descritos enquanto "extra-ocidente", são abordados e descritos. Assim, a autora assinala a preponderância do reconhecimento da singularidade e da particularidade do grupo em estudo e da criação de uma comunicação com o investigado.

Posteriormente, em *The Location of Culture* (1994) Bhabha expõe um conjunto de ensaios onde confere uma maior atenção à reflexão crítica de alguns conceitos e perspetivas de investigação que vigoram na Teoria Colonial. O autor recusa a

simplificação das culturas, alertando para a necessidade premente em considerar as peculiaridades do terreno em estudo, como por exemplo a hibridez e os espaços e a cultura presentes na relação entre os indivíduos. O conceito "hibridez" empregue por Bhabha faz referência à emergência de novas formas culturais que resultam dos diferentes tipos de colonialismo. Por isso, o autor defende a reformulação de uma nova perspectiva de análise sobre as relações interculturais, declinando a tendência da "política das polaridades". Outro conceito igualmente importante para Bhabha é o termo "culture's in between": espaço intersticial entre e sobre os indivíduos e as culturas, caracterizado por um posição dinâmica e pela criação de identidades. A seleção e a evocação dos conceitos expostos por Bhabha obedeceu a um princípio e a uma preocupação pessoal que assumo ter presente ao longo da dissertação, que se prende com o fato de integrar e estudar o maior número de testemunhos e "vozes" possíveis na criação de uma narrativa, particular, situacional e plural.

Por último, gostaria de fazer referência ao conceito "social imaginary" proposto por Arjun Appadurai. A globalização e o desenvolvimento tecnológico inauguraram novas formas de interação e de comunicação entre as pessoas, bens e espaços. Influenciado por Benedict Anderson (1983) (*Imagined Communities: Reflection of the Origin and Spread of Nationalism*), Appadurai desenvolve o estudo sobre as particularidades do modo como a modernidade é vivida e interpretada localmente. A experiência e a consciência do novo tipo de interação social cria, segundo o autor uma segunda prática social exercida pelo indivíduo - construção de um imaginário social:

"The image, the imagined, the imaginary – these are all terms that direct us to something critical and new in global cultural processes: *the imagination as a social practice*. No longer mere fantasy (opium for the masses whose real work is somewhere else), no longer simple escape (from a world defined principally by more concrete purposes and structures), no longer elite pastime (thus not relevant to the lives of ordinary people), and no longer mere contemplation (irrelevant for new forms of desire and subjectivity), the imagination has become an organized field of social practices, a form of work (in the sense of both labor and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility (...) The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order" (APPADURAI 1996/ 2003: 31).

1.2. Estudos sobre Música, Identidade e Pós Colonialismo na Musicologia

A revisão literária que se segue tem como finalidade elaborar uma reflexão sobre o posicionamento da Musicologia em relação ao estudo sobre a música e a identidade em contextos de transição social e política. Um dos objetivos centrais desta dissertação é estudar as relações entre a prática expressiva desenvolvida e apresentada pela Orquestra Chinesa de Macau e os contextos sociais e políticos de produção e de recepção que lhe estão associados. O tema e os objetivos deste estudo necessitam de um enquadramento na área de estudos de Etnomusicologia. Assim, proponho apresentar as monografias *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music, Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Tradition* e *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*.

1.2.1. Música e Identidade em "Transição": Estudos de Caso

A problemática do livro *May It Fill Your Soul* é apresentada no relato da experiência pessoal de três indivíduos (o investigador, o instrumentista búlgaro e a sua esposa). Ao analisar a interação entre o casal Varimezov e o contexto político e social vividos na Bulgária (regime comunista instaurado em 1944), Timothy Rice descreve o modo como *Kostadin* e *Todora* alteraram, adaptaram e manifestaram (através da música) a sua relação com o passado e com o presente: "Rather than view historically constructed forms and practices as influencing the present, I prefer to observe individuals appropriating, understanding, and interpreting them in culture" (RICE 1994: 23). Perante o confronto entre a tradição e a modernidade o autor propõe, ao longo do livro compreender de que maneira a música búlgara foi individualmente criada, historicamente construída e socialmente mantida. A experiência individual de *Kostadin* e de *Todora* retratam a relação entre a música, a política e a identidade. O método de estudo proposto por Rice visa um distanciamento do investigador em relação ao objeto de estudo, proporcionando assim uma maior compreensão e interpretação do terreno (Bulgária), onde a música atua como símbolo.

A temática que considero mais interessante no trabalho de Rice é o estudo do impacto que o processo de mudança social e política teve na atividade expressiva e nas relações entre indivíduos na Bulgária. Neste âmbito tornou-se evidente estudar os processos de construção histórica e de manutenção social, uma vez que os mesmos influenciam e condicionam as práticas expressivas. Face a este novo entendimento do processo de construção histórica julgo ser necessário compreender a mudança e o reencontro com o passado no presente. No caso dos processos de manutenção social, torna-se essencial compreender, segundo o autor, como é que a música é construída, alterada e mantida pela sociedade. No estudo da mudança é fundamental identificar e caracterizar os períodos que antecedem e sucedem o acontecimento ou o elemento produtor da mudança (neste caso específico, a instauração de um novo sistema político - o socialismo). Para tal, Timothy Rice sugere a análise das unidades sociais (o meio rural, o estado, o subgrupo étnico e a família), assim como as condições económicas e ideológicas. Antes da revolução, o meio rural era caracterizado pela existência de rituais, religião (cristianismo) e pela importância da família enquanto meio de produção musical e de manutenção da tradição, enquanto que depois de 1944, o Estado cria contextos para a promoção das artes populares como propriedade cultural nacional. Em suma, o governo político coloca em prática o processo de recriação da tradição.

Em *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Tradition*, a etnomusicóloga Donna Buchannan analisa e descreve a relação entre música, política, economia, identidade e etnicidade durante um período de transição política e social. Este processo de mudança é caracterizado por uma negociação dinâmica e permanente entre a ideologia política vigente e as aspirações e escolhas individuais dos músicos. Partindo de uma análise crítica deste momento, a autora constata o processo de manipulação efetuado sobre a *narodna muzika*⁸. As consequências dessa manipulação foram a profissionalização musical, a alteração musical (inclusão de elementos oriundos e representativos de outras práticas musicais), a alteração dos códigos de género (princípio socialista da equidade entre sexos), a discussão da presença das minorias étnicas e os processos de privatização e modernização da cultura búlgara (período pós *Zhivkov*). Segundo Havel, Foucault e Bourdieu, uma hegemonia é mantida caso haja

⁸ O conceito "Narodna Musika" é descrito por Buchannan enquanto "folk, national, or people's music" (BUCHANNAN 2006:483).

uma contínua reprodução das interpretações dominantes de uma realidade social tida como verdade cultural (BUCHANNAN 1995).

Um dos pontos fundamentais explorados por Buchanan é o papel que as minorias étnicas representam na cultura expressiva búlgara. Tal como sucede com a música, a etnicidade também sofre um duplo processo de controlo e manifestação (dependendo do interesse político e social). Desta forma, torna-se pertinente afirmar que a etnicidade deve ser compreendida através dos processos de construção, manutenção e negociação das fronteiras (musicais, sociais, políticas). Por sua vez, as fronteiras étnicas irão definir e manter as identidades sociais (STOKES 1994). Depois de 1989 começaram a surgir os movimentos de privatização e uma abertura ao mundo ocidental, interpretando-o como um meio de conquista de uma renovação social e económica (mercado, indústria) e uma modernização da Bulgária. Continuando o trabalho desenvolvido por Rice (*May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*), Buchanan explora as consequências inerentes a uma transição social.

O motivo que me leva a integrar a monografia *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* no Estado da Arte da minha dissertação deve-se ao fato do terreno analisado (Goa) apresentar particularidades sociais e históricas idênticas ao contexto social e político que proponho estudar (R.A.E.M.). O objetivo central do estudo desenvolvido por Susana Sardo visa compreender qual o papel da música goesa e dos comportamentos a ela associados no contexto de integração de Goa na Índia. Assim, Sardo propõe avaliar os protagonismos associados à música na construção de um repertório goês, analisar a gestão do repertório musical goês pelos goeses enquanto fator de marcação identitária e, por último desconstruir as narrativas que a música goesa apresenta ao longo da história (SARDO 2010).

O aspeto que na minha opinião sobressai no trabalho de Sardo é a perspectiva de estudo com que Goa é abordada e caracterizada de acordo com as suas especificidades culturais, históricas e políticas:

"[...] a integração na Índia é também a integração numa realidade pós colonial [...] No domínio dos estudos do poscolonialismo, o caso dos territórios integrados, isto é, dos territórios que uma vez descolonizados não se transformam em países independentes mas são integrados ou reintegrados numa

nação, coloca questões e problemas claramente diferentes daqueles em que a independência se concretiza" (SARDO 2010: 28).

Após 1987, Goa sofre um processo de transição e de integração no território indiano. Neste tipo de contextos (território integrado) o fim do colonialismo não corresponde à autonomia ou à independência do território, mas sim a uma transferência na relação de subalternidade de uma nação para outra nação (SARDO 2010). As consequências deste tipo de transição assumem um lugar de destaque na compreensão do processo de adaptação dos indivíduos e do comportamento expressivo desenvolvido no(s) espaço (s) goês (es).

A capacidade simbólica das práticas expressivas, neste caso em concreto a música goesa, permite a criação de um terceiro espaço híbrido de produção, de manutenção e de comunicação de um conjunto de referências culturais identificadoras de uma identidade e de uma comunidade própria e singular - a goesa. A transmissão e a expressão musical da "goanidade" possibilita uma demarcação identitária particular (ex. uso da língua *konkani*), sem contudo negar a proximidade cultural inevitável com a Índia:

"No caso dos goeses, a escolha da música como ingrediente para voluntariamente comungar um sentimento de nostalgia e satisfazer a necessidade de reconstrução e manutenção da identidade, decorre justamente do facto de ela, a música, conter em si a remissão para um espaço (o lugar e a dimensão social) e para um tempo (a história) onde é possível, é suposto e é desejável que se encontrem os componentes essenciais dessa identidade. É um forte marcador identitário porque é única, isto é, constitui uma produção local que não é indiana nem portuguesa, e porque define uma tradição que, embora modificada, nunca foi interrompida. É também um argumento para a construção recorrente de momentos de fruição de um sentimento colectivo de pertença a um grupo, ou seja, de identificação. A relação com os outros é absolutamente necessária – não só ela é ambicionada como é fundamental para a performance musical - mas funciona como intermediário para a partilha de emoções que remetem para a relação com um lugar e com o passado e procuram perpetuar-se servindo como garante para a manutenção do grupo e da sua identidade" (SARDO 2010: 278).

A proliferação de diferentes teorias e trabalhos musicológicos sobre música, identidade e poscolonialismo permite o acesso a um quadro diversificado de perspectivas de estudo que variam de acordo com o posicionamento do investigador, a

experiência etnográfica e o contexto histórico, social e político em que o estudo é realizado. Após uma cuidada análise julgo ser possível identificar alguns traços comuns entre os estudos sobre as temáticas referenciadas anteriormente. A maioria dos autores que estudam a relação entre a produção expressiva e a identidade em contextos caracterizados por uma transição social definem terrenos de investigação bastante similares, nomeadamente famílias ou grupos que desenvolvem uma atividade expressiva em contexto amador e/ou institucional. A sensibilidade do terreno exige uma reflexão ética por parte de quem investiga, por isso as questões éticas são uma constante neste tipo de trabalhos. Partindo de um enquadramento antropológico e musicológico o um dos objetivos centrais do meu estudo é compreender qual o papel da Orquestra Chinesa de Macau enquanto meio de criação, expressão e representação identitária. Perante a produção científica apresentada, a perspetiva que proponho passa pela realização de um enquadramento antropológico, musicológico (mais concretamente etnomusicológico) e por uma contextualização circunstancial e histórica do espaço geográfico onde o terreno de investigação se encontra: R.A.E.M.

2. MACAU E A ORQUESTRA CHINESA DE MACAU: CONTEXTUALIZAÇÃO

"Sovereignty is a complex issue with internal and external dimensions. Internal sovereignty refers to a state's power and authority to control its population and borders, to set policies regarding development, and to determine exchange rates and taxation policies within the state. External sovereignty refers to the state's power and authority to represent the state in international organizations, establish diplomatic relations with other countries, and negotiate and sign treaties. Some say that sovereignty is absolute (...) Others say that sovereignty is always relative, so there can be joint or shared sovereignty (...) The history of Macau's sovereignty question is what Clayton calls "a long tangle of disputed claims and unspoken assumptions that have sometimes resulted in military showdowns, but more often been swept under the rug of diplomacy" (...)" (HAO 2011: 31).

A história política de Macau é caracterizada por uma constante negociação entre as circunstâncias diplomáticas, históricas e sociais existentes no território. As relações diplomáticas entre Portugal e a República Popular da China foram um dos principais elementos que determinaram o tipo de governação e de gestão dos assuntos políticos e sociais de Macau. A secção inicial deste capítulo tem como objectivo apresentar uma contextualização histórica sobre o processo de transferência de administração de Macau. A segunda secção será utilizada para expôr uma breve reflexão sobre as práticas musicais existentes em Macau, com especial destaque para a actividade produzida e promovida pelo Instituto Cultural da R.A.E.M. A terceira e última parte deste capítulo tem como objectivo apresentar a história da criação das orquestras chinesas de grande dimensão na China, em particular a Orquestra Chinesa de Macau (1987).

2.1. De Macau a R.A.E.M.: Contexto histórico e social

A história política de Macau foi determinada e condicionada sobretudo pelas relações diplomáticas entre Portugal e a China. A soberania do território durante os últimos quinhentos anos assumiu contornos políticos e históricos diversos que complexificam o estudo e a compreensão desta história. Os discursos sobre a história da soberania e a administração de Macau não são lineares e objetivos, apresentando um conjunto de perspetivas que variam de acordo com o posicionamento histórico e diplomático tanto de Portugal como da República Popular da China.

A compreensão da história contemporânea de Macau requer uma introdução sobre o período de transição entre o século XIX e XX, mais concretamente sobre o período de governação instituído a partir do governador João Maria Ferreira do Amaral (1849). O período temporal compreendido entre os anos 1849 e 1976 foi definido por alguns autores (Pina-Cabral 2005, HAO 2011) por período colonial⁹. A nomeação, em Lisboa, do general Ferreira do Amaral enquanto governador de Macau (1846-1849) determinou o início de um período histórico marcado pela implementação de práticas produtoras de tensões sociais e políticas nas relações entre os habitantes e os países envolvidos de forma direta e indireta no território, nomeadamente Portugal e a China (HAO 2011).

A ação governativa de Ferreira do Amaral criou grande controvérsia entre o senado e alguns membros da igreja (ex. bispo Jerónimo da Mata). Durante este período de governação foram removidos os organismos de representação do governo chinês (edifícios e oficiais), as instituições legais portuguesas começaram a exigir e a recolher taxas sobre os chineses locais, e foram retiradas as inscrições em pedra situadas no Leal Senado que descreviam um conjunto de regras sobre a ocupação portuguesa. A reprovação do senado sobre este tipo de práticas governativas tiveram como resultado a sua dissolução por Ferreira do Amaral. As políticas desenvolvidas por este governador criaram ressentimentos e tensões entre os habitantes e os restantes representantes políticos locais. Em 1849, Ferreira do Amaral é assassinado por um grupo de chineses

⁹ "Pina-Cabral calls this period "colonial" for two reasons: "the formal terms of government were phrased in typical colonial manner, and ethnic relations in the city acquired a distinct "colonial" tone"" (HAO 2011: 40).

locais. As condições políticas e sociais no território foram depois regulamentadas pelo tratado de amizade e comércio sino-português (HAO 2011).

O tratado de amizade e comércio sino-português constituiu um dos mais significativos marcos históricos de Macau. Este tratado foi assinado entre Portugal e a China (dinastia Qing) em 1887, no qual foram estipuladas a ocupação e a governação perpétua de Macau e das suas dependências por Portugal, e a não cedência do território a outros países sem o conhecimento e a aprovação do governo chinês (HAO 2011). A interpretação sobre o conteúdo deste tratado não foi linear, manifestando-se na produção de diferentes perceções sobre as questões relacionadas com a soberania e a administração de Macau:

"In the official Chinese view, however, the sovereignty of the territory was never ceded to Portugal; the Sino-Portuguese Treaty of 1887 only transferred administrative rights over the territory to the Portuguese. The Portuguese took a different view of the treaty and considered Macau to be Portuguese in perpetuity. In the 20th century, Portugal's legitimacy to rule Macau has continued to be handicapped by its vulnerability to influence from the Chinese authorities and from the outside world" (EDMONDS & YEE 1999: 803-804).

A presença do governo português em Macau foi determinada neste tratado, no entanto a definição e a caracterização desta presença obteve duas interpretações principais. A indefinição e a aplicação dos conceitos "soberania" e "administração" nos discursos sobre Macau foram, na minha opinião, um dos motivos que estimularam a produção de diferentes interpretações. A posição oficial do governo chinês sobre este tratado resumiu-se no facto de conceder a Portugal o direito a ocupar e a administrar Macau. A questão da soberania não foi definida de forma objetiva, suscitando diferentes aceções sobre o assunto. A soberania de Macau constitui um tema complexo sobre a história do território, assumindo uma ambiguidade discursiva e conceptual:

"The typical Portuguese opinion now, however, seems to be that by and large Macau's sovereign status was ambiguous. The Chinese had always had sovereignty over Macau, but the Portuguese managed the city (...) Overall the sovereignty of Macau was divided, to say the least, and therefore ambiguous (...) In the Senado period, for example, Chinese exercised, to a great extent, rights over the land use, administrative rights, legal rights, and the custom rights. Even

after 1887 treaty (...) Portugal still had only the right to administer the people on the land, but not to own the land. The border delineation was never done, and the Chinese government managed to influence Macau in one way or another. The Portuguese did not have full control of Macau. Another way to put it is that China always had sovereignty over Macau but Portugal largely had the administrative rights. That may be too simple, but it does explain much of Macau history (...) The complexity of the sovereignty question in Macau suggests that the Chinese and Portuguese shared Macau's sovereignty before 1999" (HAO 2011: 32-33).

As mudanças políticas que ocorreram na China, instauração da República da China em 1912, República Popular da China em 1949 e a Revolução Cultural entre 1966 e 1976 e em Portugal Revolução de 25 de abril de 1974, durante o século XX, marcaram de forma decisiva as relações diplomáticas entre os dois países, e a situação política, social e económica de Macau. A forma como os episódios de manifestação social e política em Macau¹⁰ foram geridos quer pela República Popular da China, quer por Portugal tornaram evidente o posicionamento destes dois países relativamente ao *status quo* de Macau (FERNANDES 2006).

O conflito nas Portas do Cerco em Macau foi protagonizado pelo Exército Popular de Libertação¹¹ no dia 25 de julho de 1952. A produção deste incidente esteve intimamente ligada com o regime internacional de embargo contra a China ocidental. Durante este período, Macau serviu como plataforma de aquisição e de distribuição dos materiais dos quais a China necessitava e que não conseguia adquirir devido à situação de embargo internacional; no entanto, perante a possibilidade de Macau deixar de exercer este tipo de comunicações, a China continental colocou em prática um movimento de pressão política e militar na zona das Portas do Cerco. Esta situação levou o governo português a interceder junto dos governos do Reino Unido e dos Estados Unidos da América, e da Comissão Coordenadora do Embargo Ocidental contra os Países Comunistas no sentido de atenuarem o regime internacional de embargo contra a China continental (FERNANDES 2008). O conflito de 1952 terminou quando a administração portuguesa pediu desculpas pelos incidentes produzidos por

¹⁰ Os principais episódios de tensão social e política em Macau, que caracterizaram a história deste território a partir da segunda metade do século XX, foram o conflito fronteiriço de 1952 e o designado "incidente 1, 2, 3" que teve lugar nos dias três e quatro de dezembro de 1966 (incidentes entre elementos da comunidade chinesa afectos a Pequim, as forças de segurança da administração portuguesa e os chineses que apoiavam o regime de Chiang Kai-shek) (FERNANDES 2006).

¹¹ E.P.L. Exército Popular de Libertação (Forças Armadas da República Popular da China).

intermédio do Exército Popular de Libertação, e pela manutenção de Macau enquanto espaço de ação alternativa ao bloqueio ocidental contra a China (FERNANDES 2006).

O desenvolvimento e a gestão do "incidente 1, 2, 3" demonstrou o posicionamento político e estratégico da República Popular da China em relação ao estado de situação administrativa e social presentes na altura em Macau:

"No caso específico de Macau, o regime chinês orientou-se por uma postura de grande pragmatismo em relação à administração portuguesa e a Portugal com o intuito de salvaguardar os seus interesses políticos, económicos, financeiros e comerciais, quer no enclave, quer através deste no exterior (...) foram estes interesses que contribuíram para que Pequim evitasse a invasão de Macau pelos guardas vermelhos em Dezembro de 1966, se compromettesse a negociar e a celebrar os dois acordos de 29 de Janeiro de 1967 e restaurasse o *status quo ante* da administração portuguesa em Agosto de 1968. Esta orientação manteve-se intacta até ao estabelecimento de relações diplomáticas e à assinatura da «acta secreta» sobre o futuro do território em 8 de Fevereiro de 1979" (FERNANDES 2006: 351).

A normalização das relações diplomáticas entre China e Portugal foi restabelecida após o vinte e cinco de abril de 1974. O apoio de Pequim aos movimentos de libertação dos países africanos que haviam sido colonizados por Portugal revelou o posicionamento de Pequim em relação ao processo de descolonização destes países, e ao mesmo tempo uma ausência de qualquer tipo de declaração relativamente ao futuro de Macau. Portugal, ao declarar oficialmente o reconhecimento do governo de Pequim como governo legítimo da China, aceitou consequentemente o princípio de que Taiwan era parte integrante da República Popular da China (FERNANDES 2008). Os anos seguintes foram marcados pela diluição do estatuto de Macau na constituição portuguesa de 1976 e pela transformação do sistema de eleição dos deputados da Assembleia Legislativa de Macau¹².

O acordo estabelecido na acta de entendimento sobre o futuro de Macau, assinado no dia oito de fevereiro de 1979, propôs que as negociações políticas sobre Macau fossem iniciadas apenas quando o regime de Pequim entendesse oportuno. As

¹² "(...) dirigentes portugueses abandonaram o projecto de eleição por sufrágio universal e directo de todos os deputados da Assembleia Legislativa de Macau, tendo optado por um sistema híbrido tripartido de deputados eleitos por sufrágio directo, outros escolhidos indirectamente por associações controladas pela China Continental e os restantes nomeados pelo governador" (FERNANDES 2008: 460).

conversações informais entre Portugal e a China foram iniciadas em Paris, porém devido ao período de conturbação política interna na China, as conversações foram retomadas posteriormente, culminando na assinatura da declaração conjunta sobre Macau, entre 1986 e 1987, durante o governo de Deng Xiaoping (FERNANDES 2008).

No dia vinte de dezembro de 1999, Macau regressou à República Popular da China, passando o território a ser administrado por elementos da elite comercial chinesa afecta ao governo de Pequim. A instituição da Região Administrativa Especial de Macau impulsionou e determinou o posicionamento e a política comercial e económica chinesa. A organização do Fórum para a Cooperação Económica e Comercial entre a China e os Países de Língua Portuguesa (2003) reforçou o papel de Macau na política comercial externa desenvolvida pela China. No dia nove de dezembro de 2005 foi assinado, entre Portugal e a R.P.C.¹³, uma declaração conjunta referente ao estabelecimento de uma "parceria estratégica global" entre a China e Portugal (FERNANDES 2008).



Ilustração nº 1. Cerimónia de transferência da soberania de Macau (20 de dezembro de 1999)¹⁴

¹³ República Popular da China

¹⁴ Foto retirada do site: <http://macauantigo.blogspot.pt/2014/12/15-aniversario-da-transferencia-de.html>(consultado no dia 4 de setembro de 2013).

2.2. Políticas culturais e práticas musicais em Macau: Introdução

"Prior to the mid 1970s, there were not many musical events in Macao, it is true, but from that time on, and in particular since 1982, there have been remarkable changes. In 1982, the Government of Macau established the Macau Cultural Association, which later come to be called the Macao Cultural Institute (Instituto Cultural de Macau), to plan cultural activities in Macao, provide assistance to local organizations, and encourage arts events such as concerts and art exhibitions" (LIU 2010: 597).

As práticas expressivas presentes em Macau são desenvolvidas através de interações sociais e de estruturas de sociabilidade institucionais. A inexistência de estudos sobre a música praticada no território foi uma das principais surpresas que encontrei durante a produção deste trabalho, até porque durante a minha estadia em Macau pude identificar e vivenciar uma variedade de práticas musicais. Os espetáculos produzidos no âmbito dos casinos, os concertos de ópera cantonense, as festividades locais (ex. ano novo chinês) e a ação cultural promovida e realizada pelo Instituto Cultural constituem apenas algumas das atividades culturais que tive oportunidade de experienciar. A dimensão e o propósito deste trabalho não me permitem produzir uma introdução pormenorizada sobre a realidade referente às práticas musicais desenvolvidas em Macau, por isso a presente secção terá como principais focos de estudo a fundação do Instituto Cultural e as políticas culturais associadas, em especial a Orquestra Chinesa de Macau.

A criação de estruturas culturais locais foi feita, em parte, sob influência das políticas culturais desenvolvidas em Hong Kong. A forma como as políticas culturais foram construídas e instituídas pela administração portuguesa em Macau, e pela administração britânica em Hong Kong denota uma diferença na gestão dos assuntos ligados a este sector entre as duas administrações. Segundo Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau durante os anos noventa, o poder central de Hong Kong tinha tanta importância quanto o poder regional ou autárquico, e por isso a maior parte das questões relacionadas com a cultura local eram colocadas à câmara municipal e não ao governo. A gestão cultural era profissionalizada e de certa forma independente do governo. O processo de atribuição de subsídios era feito de forma organizada,

estruturada e mediante uma avaliação e reavaliação constantes do projeto ou do programa apoiado¹⁵.

Em Macau, as políticas culturais eram produzidas e discutidas pelos organismos governamentais, ou seja, pelo governo. A inexistência de estruturas e de instituições culturais no território foi preponderante na construção deste tipo de estruturas e políticas culturais, que sofreram uma forte influência dos modelos e das estruturas existentes em Hong Kong¹⁶. Em suma, embora a gestão do sector cultural tenha sido diferente entre os dois territórios mencionados anteriormente, as estruturas culturais presentes em Hong Kong tiveram um papel extremamente importante na consolidação (década de noventa) de estruturas culturais locais, especialmente no caso da Orquestra Chinesa de Macau (ver secção 2.3.2 "Entre Macau e a R.A.E.M.: História da Orquestra Chinesa de Macau").

2.3. Orquestra Chinesa de Macau

"A Orquestra Chinesa de Macau foi instituída como um dos elementos culturais do Governo de Macau, cujo exemplo de funcionamento e de administração era o da administração pública portuguesa. Relativamente à fundação das instituições culturais, o que posso retirar daquilo que vivi e observei em Macau é que as pessoas que foram trabalhar para estes organismos culturais vinham de Portugal, como por exemplo a Dr^a Gabriela, a Dra. Filomena Pinto. Os primeiros presidentes do Instituto Cultural eram portugueses, anos mais tarde o instituto passou a ser administrado por macaenses (Dr. Carlos Marreiros, Dr. Manuel Gonçalves...). O exemplo que tinham era o da administração portuguesa, que em determinadas alturas demonstrava alguma falta de organização na gestão dos assuntos culturais. A maior parte das pessoas (senhoras) que estavam envolvidas no sector cultural em Portugal, nos anos sessenta, eram as únicas pessoas disponíveis com capacidade cultural para entenderem do que é que se estava a falar. Ou seja, eram mulheres de embaixadores, eram pessoas que tinham formação académica superior e que tinham, por questões familiares na maior parte dos casos, uma formação cultural alargada que [elas] sentiam que deveriam pôr ao serviço do público. O que é que isto quer dizer? A dificuldade que eu achava que existia à partida, numa instituição em administrar uma formação artística (...) não existiam horários

¹⁵ Informação retirada da Entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 5 de agosto de 2014.

¹⁶ Informação retirada da entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 5 de agosto de 2014.

fixos e organizados, não havia um funcionamento rígido e definido (...) As orquestras, os festivais e os concertos tiveram a maior das dificuldades em acoplar-se a estruturas administrativas de base, por uma razão simples.

O funcionamento deste tipo de estruturas é muito diferente ou de natureza diversa da estrutura governamental que a está a suportar. Onde é que isto se materializa? O orçamento de uma orquestra administrativamente tutelada e não profissional é um orçamento anual porque o orçamento era anualmente aprovado pela Assembleia [Legislativa de Macau]. Resultado: as pessoas que estavam a administrar e a criar as orquestras [a Orquestra Chinesa de Macau e a Orquestra de Câmara] tinham de prever antecipadamente o orçamento que iriam necessitar entre agosto e dezembro do ano seguinte. No meu caso, na Orquestra Chinesa eu não tive o menor dos problemas. No caso da Orquestra de Câmara era pretendido procurar solistas para subir o nível da orquestra. A programação anual dos concertos era extremamente difícil porque nós tínhamos de assegurar que havia orçamento e, muitas das vezes tínhamos que fazer uma previsão superior a um ano. Uma das consequências deste tipo de situações foi a necessidade de reajustar e alterar a programação que tinha sido preparada para um ano (ex. dispensar solistas que tinham sido convidados para participar nos concertos com a orquestra)¹⁷".

A Orquestra Chinesa de Macau foi criada em 1987 na sequência de um curso de instrumentos musicais chineses, organizado por Wong Kin Wai. A constituição desta orquestra foi feita na altura por músicos locais, de Hong Kong e alguns da República Popular da China. A profissionalização da orquestra exigiu, por parte do Instituto Cultural, a procura de músicos profissionais e a implementação de normas e de um sistema de ensino capazes de produzir e promover uma progressiva consolidação e afirmação oficiais deste grupo. A Orquestra Chinesa de Macau adoptou a estrutura e o modelo utilizados na Orquestra Chinesa de Hong Kong. A disposição e a organização dos instrumentos que constituem este tipo de orquestra apresentam semelhanças com a estrutura utilizada nas orquestras clássicas ocidentais. As orquestras chinesas de grande dimensão foram criadas a partir da aplicação do modelo utilizado nas orquestras clássicas ocidentais nos grupos de câmara chineses. As duas secções seguintes têm como objetivos centrais apresentar um estudo sobre a criação das orquestras chinesas de grande dimensão na China, no início do século XX, e a história da Orquestra Chinesa de Macau (1987).

¹⁷ Informação retirada da entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 5 de agosto de 2014.

2.3.1. Criação de música nacional chinesa (1920-1978): A Orquestra Chinesa

Os momentos históricos e políticos que considero necessário destacar na história chinesa contemporânea são o período da primeira república (1911-1949) e a implantação da República Popular da China (1949), na medida em que estes sistemas de governação política inauguraram um conjunto de políticas culturais que determinaram a existência e as atividades relacionadas com as práticas expressivas. No caso da prática musical foram criados, a partir de 1911, programas curriculares que incluíam a aprendizagem e a performance de música ocidental. O estabelecimento de instituições de ensino (ex. Conservatório de Xangai, 1927) e de departamentos de música nas universidades foi altamente influenciado pelos métodos de ensino europeu, americano e japonês. Outro fator importante foi a segunda guerra mundial e a consequente entrada de europeus expatriados em cidades como Xangai (MARK, WEIHUA 2002). O aparecimento de contextos de sociabilidade e de práticas musicais de origem ocidental foram uma consequência natural da presença de europeus em território chinês.

A implantação da República Popular da China (1949) constituiu uma mudança social e política que marcou a história e a configuração atual do sistema de ensino musical oficial e o processo de profissionalização dos músicos chineses. As políticas culturais do Partido Comunista Chinês tinham como objetivos concretos criar e promover práticas expressivas (ex. *guoyue*) que fossem capazes de representar, do ponto de vista sonoro e conceptual, a ideia de uma nação chinesa homogênea, unida e assente na ideologia maoísta. A materialização e o suporte da ideologia maoísta foi feita a partir da criação de reformas e instituições culturais, nomeadamente as óperas e bailados revolucionários, as orquestras sinfónicas e as orquestras chinesas (LAU 2008). A presente secção destina-se a apresentar em síntese a história da criação institucional das orquestras chinesas.

"The Chinese orchestra was another significant force in the creation of Chinese national music. The Chinese orchestra is a twentieth-century invention (...) Modeled on the structure of a Western Symphonic orchestra, its instrumentation and repertory have been standardized in the last several decades, a process that began in the 1930s (...) The brief history of the modern Chinese

orchestra began by the expansion of the small *jiangnan sizhu* ensemble¹⁸. In the late 1920s, Shanghai-based musician Zheng Zhiwen began to experiment with his new compositional strategy by increasing the number of the *jiangnan sizhu* ensemble up to thirty-five players. By increasing the size of each section and combining different instruments, Zheng inadvertently established a model on which the modern Chinese orchestra was based" (LAU 2008: 36-37).

A criação das orquestras chinesas de grande dimensão remonta ao início do século XX, mais precisamente aos anos vinte. O desenvolvimento dos instrumentos chineses, as experiências musicais que permitiam a interação entre instrumentos ocidentais e chineses, e o decorrente aparecimento de novas composições musicais foram algumas das situações que desencadearam o processo de criação das orquestras chinesas contemporâneas (LIU 2010). O modelo utilizado nas orquestras chinesas atuais foi criado, em meados dos anos trinta, pelo músico e compositor Zheng Zhiwen. A expansão da dimensão utilizada nos ensembles *jiangnan sizhu* permitiu uma exploração das capacidades físicas e tímbricas dos instrumentos chineses. A separação por naipes dos instrumentos de cordas e de sopros, assim como a subdivisão posterior entre cordas friccionadas e cordas dedilhadas foram normas implementadas por Zheng. A amplificação do volume e da densidade sonoras foi produzida com recurso a um aumento do número de instrumentistas por naipe. A composição de música para este tipo de orquestras foi um dos elementos com maior apoio por parte de Zheng. O conjunto de experiências musicais produzidas por este músico e compositor não foi alvo de grande atenção, no entanto constituiu um dos suportes teóricos e práticos que influenciaram a criação e a instituição das orquestras chinesas contemporâneas (LAU 2008).

O período que antecedeu a implantação da República Popular da China, em 1949, foi caracterizado por uma fase de experimentação musical sobre os instrumentos musicais e estruturas composicionais (ex. orquestras, obras musicais). Os compositores que tiveram um papel determinante neste tipo de experiências e reformas musicais foram Liu Tianhua e Zheng Zhiwen:

¹⁸ Jiangnan sizhu é um ensemble musical característico das casas de chá de Xangai, das zonas sudeste de Jiangsu e nordeste de Zhejiang. A estrutura organológica contém três grupos distintos; os cordofones (sanxian, erhu, pipa, ruan e yangqin), os aerofones (xiao e dizi) e os idiofones. O número de músicos e a dimensão do ensemble são flexíveis consoante as condições de performance (LAU 2008).

"Liu Tianhua (1894-1932) was the first composer, *erhu* and *pipa* player in modern times to become involved in the reform of Chinese instruments, and he pioneered innovations in national musical. His contribution lays both in improvements to the *erhu* and in composing national music (...) for the *erhu*, he adapted some violin-playing techniques for it, and improved its register, volume, sound quality, fingering and bowing technique. Following on from Liu Tianhua, in Shanghai during the 1930s Zheng Zhiwen (...) restored and improved 164 traditional instruments. In the late 1930s, the National Music Orchestra of the Central Broadcasting Station in Nanjing augmented the register and strengthened the volume of Chinese instruments in accordance with the twelve-tone equal temperament and tuning, and brought about improvements in manufacture and in the standardisation of tuning. In the early 1940s, the Orchestra went on to increase the number of pitches available to the *yangqin* and the *pipa* (...) and fixed the note A as a tuning standard for all instruments" (LIU 2010: 337).

Após a instauração da República Popular da China, em 1949, as políticas culturais implementadas pelo governo iniciaram um processo de renovação e recontextualização da música tradicional chinesa. Em 1953, a Estação Central de Comunicação de Pequim instituiu um conjunto de reformas sobre a música chinesa, em particular sobre os agrupamentos e os instrumentos musicais. A instituição oficial das orquestras chinesas (1953) realizou-se a partir da aplicação e utilização do modelo criado por Zheng Zhiwen aos grupos de música tradicional (ex. *jiangnan sizhu*) (LAU 2008).

As dimensões, a estrutura e a disposição dos instrumentos destas orquestras apresentaram uma analogia clara com o tipo de modelo utilizado nas orquestras clássicas ocidentais, excetuando a integração de uma diversidade de instrumentos de percussão, como por exemplo os tambores, gongos e címbalos chineses. A função e a posição conferidas aos instrumentos que integraram e integram actualmente este tipo de orquestras chinesas são idênticas às convenções existentes nas orquestras clássicas ocidentais, porém os instrumentos de percussão e de corda dedilhada, devido às suas características físicas e às suas singularidades contextuais, desempenham funções (ex. acompanhamento harmónico, reprodução da melodia principal) específicas na reprodução do texto musical¹⁹.

¹⁹ Informação retirada da entrevista realizada ao músico da Orquestra Chinesa de Macau, Choo Boonyeow, no dia 22 de agosto de 2015.

A oficialização deste tipo de orquestras foi acompanhada pela nomeação de um conjunto de compositores que tinham como função compor obras específicas para estes grupos musicais. As transformações e desenvolvimentos dos instrumentos musicais chineses e das técnicas de execução associadas permitiram uma maior exploração do som por eles produzidos. A primeira grande conferência nacional da reforma dos instrumentos chineses teve lugar na cidade de Pequim em outubro de 1954. As experiências decorrentes desta conferência serviram como base para as futuras reformas e exposições sobre os instrumentos musicais chineses (Xangai em 1958, e Pequim em 1959, 1961 e 1964) (LIU 2010):

"Clearly, these improvements were all drawn from the better points of European instruments, and allowed the properties of Chinese instruments to be improved while their shapes, playing methods and timbres were retained. The improvements to musical instruments acted as a direct stimulus to composers to write for Chinese orchestras, and from the mid 1950s until the mid 1960s, a large quantity of music for national orchestras appeared" (LIU 2010: 338).

As práticas expressivas associadas à música clássica ocidental e à música chinesa, mais especificamente a música instrumental, ópera e bailado, tiveram um percurso variado e conturbado durante os primeiros setenta anos do século XX, na China. As mudanças políticas que decorreram durante este período determinaram a produção, as transformações e a recepção destas atividades expressivas. Os posicionamentos dos sistemas de governação política (1ª república, República Popular da China) não foram sempre os mesmos, sobretudo no que diz respeito à música clássica ocidental.

O período que antecede o início da Revolução Cultural (1966-1976) ficou marcado pelo estudo e consumo da música clássica ocidental, em particular da música produzida no contexto da União Soviética (1922-1991). Os estudos (ensino, composição, teoria musical) que foram desenvolvidos no início do período da República Popular da China tiveram como suporte teórico as teorias e as técnicas de composição das músicas clássicas europeia e soviética (LIU 2010). A Revolução Cultural (1966-1976) estabeleceu um corte com as políticas culturais implementadas nos anos quarenta e cinquenta:

"By the late 1950s and early 1960s, the New Music had started to thrive, and it was highly unfortunate that when (...) Cultural Revolution overtook it, all composing, performing and teaching, and all research into New Music was banned. It was replaced by literary and artistic "creations" and performances produced under the leadership of Jiang Qing (...) literature and art should serve the Party, serve politics and serve the workers, peasants and soldiers (...)" (LIU 2010: 377).

A proibição da música clássica ocidental e a produção de música revolucionária chinesa enquanto meio de propaganda, foram medidas que marcaram de forma decisiva a ideologia e as práticas culturais deste período histórico. O encerramento de alguns conservatórios de música (ex. conservatório de Pequim) e o decorrente envio dos professores e dos alunos para os programas de reeducação cultural constituíram mudanças significativas para o desenvolvimento dos sistemas de ensino artístico e da música clássica chinesa contemporânea. Com o fim da Revolução Cultural em 1976 foram desenvolvidas reformas sobre as práticas expressivas, o conservatório de Pequim foi reaberto (1978), foi abolida a proibição sobre a produção e a recepção da música clássica ocidental, e começou a surgir uma nova geração de estilos de composição desenvolvidos por músicos e compositores chineses.

As políticas culturais exercidas sobre as práticas musicais no contexto chinês durante o período histórico compreendido entre os anos 1920 e 1978 circunscreveram e influenciaram a criação, a existência e o desenvolvimento das orquestras chinesas contemporâneas. A produção e a recepção da música clássica ocidental e chinesa, assim como o desenvolvimento dos instrumentos e das técnicas de execução a eles associados influenciaram a institucionalização e a afirmação das orquestras chinesas na China continental. Atualmente este tipo de orquestras é utilizado enquanto símbolo representativo da cultura chinesa.

2.3.2. Entre Macau e a R.A.E.M.: História da Orquestra Chinesa de Macau

"A Orquestra Chinesa de Macau foi criada por volta de 1987/88. É difícil arranjar um tempo explícito porque começou tudo ao mesmo tempo. Em 1987/88, em conjunto com a Missão de Macau, decidiu-se criar um Instituto Cultural que correspondesse no fundo a uma direção geral do património. As áreas escolhidas para o Instituto foram o "Património" e a "Ação Cultural", esta última teria como objectivo manter e sustentar duas orquestras de música locais, uma clássica e uma chinesa. No então, não existia uma orquestra ocidental com uma estrutura fixa, depois não havia uma orquestra chinesa, mas existiam agrupamentos musicais chineses locais. Estes grupos continuaram a existir e a ter a sua vivência própria, porém o Estado queria investir na cultura em Macau, e por isso decidiu criar a orquestra chinesa de Macau.

A orquestra foi criada em 1987. A Rita Melancia [diretora da orquestra chinesa entre 1988 e 1990] chegou no final de 1988. Entre 1988 e 1990 foi instituída uma administração de base sustentável e com uma estrutura bem determinada. Na altura foi feito um estudo sobre o tipo de músicos que existiam no território (educação e experiência musical) e o tipo de repertório que era possível apresentar. O conservatório de música de Macau foi muito importante, apesar de possuir uma história pessoal e individual, esta foi construída sempre em ligação com o Instituto Cultural. O primeiro maestro da orquestra chinesa, Wong Kin Wai tinha na altura um papel ativo no ensino da música chinesa no Conservatório²⁰."

A criação e a institucionalização da orquestra de câmara (atual orquestra de Macau) em 1983, e da orquestra chinesa em 1987 constituíram um marco importante na solidificação e na afirmação do Instituto Cultural²¹. No momento em que o instituto foi construído (1982), foram criados três departamentos centrais, nomeadamente Património Cultural, Ação Cultural e Formação e Investigação. As orquestras foram integradas no departamento da Ação Cultural. No caso da orquestra chinesa foi necessário procurar e criar meios para garantir um funcionamento permanente e auto-sustentável. O conservatório de música local, criado em 1989, foi importante para a promoção do ensino da música chinesa e ocidental, elemento necessário para a produção de músicos locais. Os grupos de música chinesa locais não profissionais tiveram um papel determinante na construção e na recepção da orquestra chinesa. Os músicos que constituíram, nesta altura, a orquestra chinesa tinham uma participação

²⁰ Informação retirada da entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 5 de agosto de 2014.

²¹ Informação retirada da entrevista realizada a Énio de Souza, na altura funcionário do Instituto Cultural de Macau e principal agente promotor da criação da orquestra chinesa, no dia 8 de setembro de 2014.

ativa nestes grupos de música chinesa locais. O público da orquestra chinesa, por motivos de ordem contextual e cultural, era maioritariamente constituído por chineses locais que de uma maneira ou de outra acabavam por vivenciar e conhecer esses grupos de música chinesa locais.

"Quando cheguei a Macau, em 1990, encontrei uma estrutura e um sistema de organização e de gestão da orquestra que havia sido construído muito recentemente. O maestro e o maestro assistente tinham sido contratados há sensivelmente um ano [1989]. Como é que lhes íamos pagar? Tínhamos de os equiparar a uma posição no estado. Não podíamos seguir o modelo de Hong Kong porque era profissional, já no caso de Cantão existia um funcionamento típico chinês (...) os músicos faziam parte do sistema que nós denominávamos por "tigela de arroz". Os músicos tinham casa, emprego mas não recebiam praticamente nenhum ordenado. O maestro da Orquestra Sinfónica de Hong Kong tinha um ordenado confidencial, por isso inimaginável e definido em contrato. As leis portuguesas não permitiam isso [ordenado confidencial pago pelo Estado]. O modelo de Hong Kong era o modelo inglês permitindo assim uma liberdade de atuação que não existia no modelo de administração pública portuguesa. Nós, portugueses que estávamos em lugares administrativos, não conhecíamos este universo musical, não compreendíamos a receção junto do público, não entendíamos em termos gerais o que é ser músico em termos chineses.

Sabíamos que existiam agrupamentos musicais chineses locais. O Cheong Hong era o maior, era um grupo musical com alguma dimensão, com apresentações regulares, o que lhe permitia construir um público fixo. A institucionalização da orquestra teve uma relação directa com estes grupos locais, na medida em que a maioria dos músicos que fomos buscar participavam nestes grupos. A estrutura da orquestra foi definida de acordo com um conjunto de factores (...) O maestro principal e o maestro assistente foram considerados funcionários da orquestra, responsáveis pelos ensaios e pela definição de repertório. Não tínhamos salas de ensaios formais. Os ensaios eram feitos em salas que pertenciam ao Instituto. Fomos buscar músicos que tocavam instrumentos musicais chineses, no entanto uma das preocupações centrais era como é que iríamos pedir a estas pessoas para dispensar um pouco do seu tempo livre para ir tocar para a orquestra? Pagamos ou não pagamos? O que é que conseguimos suportar? A Graça [Maria de Graça Marques] era a responsável pela coordenação dos textos. (..) a orquestra chinesa foi administrada inicialmente pelo Énio [Énio de Souza], depois pela Rita Melancia e posteriormente por mim. Esta atividade [música] era uma atividade complementar do trabalho desenvolvido pelas associações musicais. De início houve alguma resistência na ideia de criar uma orquestra cuja administração e funcionamento estivesse dependente do Estado, contudo penso que a ideia foi bem vista. Com o estabelecimento da orquestra não pretendíamos que as forças vivas (associações, grupos musicais chineses) desaparecessem (...) um dos objectivos era permitir que as pessoas pudessem fruir da música chinesa com

qualidade e de forma equalitária (...) por isso considerávamos a formação musical um elemento importante, na medida em que só assim a orquestra poderia acompanhar grandes solistas. Nada me impede de chamar um solista e não ter a orquestra a acompanhar (caminho paralelo seguido em Hong Kong e mais tarde em Macau) (...) se quiséssemos ter dinheiro de bilheteira chamávamos um cantor de pop chinês. Não fizemos isso, porque acreditávamos não ser compatível com o objetivo que havia sido delineado para a ação cultural do instituto, ou seja, construir um público permanente em Macau²²."

A institucionalização da Orquestra Chinesa de Macau foi caracterizada primeiramente pela criação de uma orquestra chinesa não profissional, que progressivamente foi adquirindo a capacidade e os meios necessários para se tornar profissional. As questões evocadas, durante a entrevista a Fátima Gomes, focam-se sobretudo na criação de mecanismos (sistema de pagamento aos funcionários da orquestra, orçamento) e de estruturas (ensaios, concertos) que permitissem o funcionamento e a sustentabilidade da orquestra chinesa no contexto do Instituto Cultural de Macau, e que em simultâneo respeitassem os objetivos delineados para a ação cultural do instituto. Os objectivos desta instituição foram apresentados pelo Decreto-Lei nº 63/89/M, publicado no dia vinte e cinco de setembro de 1985.

"1.O ICM²³ é o órgão de execução da política de cultura, apoiando ainda a Administração na formulação dessa política e na coordenação das atividades culturais de outros serviços públicos.

2. O ICM norteia a sua actuação no sentido de contribuir para o reforço da identidade da população de Macau, promovendo o respeito pela memória e pela vivência colectiva luso-chinesa do Território e favorecendo as condições para a afirmação e desenvolvimento dos valores culturais²⁴."

A profissionalização da orquestra chinesa foi, segundo Fátima Gomes, um processo difícil, uma vez que não existiam grupos de música profissional e estruturas de ensino com capacidade de produzir instrumentistas de música chinesa no território. As escolas de música chinesa não produziam músicos suficientes e com um grau elevado de profissionalização, criando consequentemente dificuldades na formação de naipes

²² Informação retirada da entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 5 de agosto de 2014.

²³ Instituto Cultural de Macau.

²⁴ Excerto retirado do Decreto-Lei nº 63/89M, publicado no dia vinte e cinco de setembro de 1985. A fonte de acesso foi o site: <http://bo.io.gov.mo/bo/i/89/39/declei63.asp> (consultado no dia 20 de janeiro de 2015) [decreto escrito com o antigo acordo ortográfico].

equilibrados na orquestra. No caso da secção dos violoncelos e dos contrabaixos (únicos instrumentos ocidentais na orquestra chinesa), os instrumentistas eram por norma os da orquestra de câmara. Em 1990, a orquestra chinesa possui uma estrutura semi-profissional e um funcionamento fixo e bem delineado:

"Em 1990 a orquestra possuía ensaios regulares, uma formação mais ou menos estável que permitiu consecutivamente tocar a maior parte do repertório; foram identificados três a quatro [músicos] com capacidade para produzir os solos, encontramos chefes de naipes, e mais tarde decidimos ter dois elementos artísticos que passaram a ser os elementos administrativos (maestro e maestro assistente). A partir de 1999 nós entregámos a gestão artística a esses dois elementos. A gestão administrativa e estratégica continuou a ser executada pelo departamento da orquestra.

Na altura era muito difícil fazer uma importação artística. Pelo que percebi, agora eles colocaram a residência dos músicos em Zhuhai. Antes era muito complicado fazer essa importação artística. Se quiséssemos fazer uma importação de Cantão, era muito complicado, são 160km, além disso a negociação e a decorrente importação artística nunca eram feitas de forma direta e individual. Os músicos pertenciam a uma orquestra. Eles não tinham uma capacidade negocial individual. Agora já conseguem. Neste momento a contratação individual é possível, mas penso que ainda com algumas dificuldades, por isso a preferência em contratar músicos de Singapura, Taiwan, Hong Kong, etc. Nos anos noventa os músicos eram contratados em blocos. Quando precisávamos de músicos íamos inicialmente a Hong Kong, contudo era mais caro. Em Cantão tínhamos a certeza que era mais barato e que os músicos eram profissionais, no sentido em que tiveram toda uma educação musical tradicional chinesa, contudo não era possível contratarmos quem queríamos porque não podíamos escolher. A nossa função era comunicar quantos e que tipo de músicos e de instrumentos é que necessitávamos. Ao fim de algum tempo já contratávamos músicos que estavam habituados a trabalhar connosco, por isso passámos a poupar imenso tempo nos ensaios, etc.

Dentro da orquestra existiam ainda outros cargos, nomeadamente um arquivista e um arranjador de instrumentos (em Macau não existia uma loja de instrumentos chineses, a primeira do género foi aberta por um dos músicos). Na maior parte das vezes os instrumentos era reparados e não eram substituídos. O Chai Ni Kuang era da China, veio para Hong Kong mais tarde. Não fomos buscar um concertino de Pequim porque não podíamos, não tínhamos dinheiro. A maior parte das dificuldades do Chai era ir à China e não o contrário. Portanto passámos a ter uma estrutura semi profissional. Esta estrutura por sua vez foi complementada com as digressões e com a escolha e adequação do repertório aos vários contextos de actuação. A primeira digressão da orquestra foi realizada em 1989, na Índia, com um pequeno agrupamento orquestral. Um ano depois,

realizámos a primeira digressão a Portugal, em 1990, com uma orquestra tutti constituída por músicos locais, da china continental e de Hong Kong²⁵."

Numa fase inicial, compreendida entre 1987 e 1990, a orquestra chinesa era constituída por trinta e cinco músicos de origem diversificada (China Continental, Hong Kong, Macau). Após a instituição de uma estrutura e de um funcionamento semi-profissionais, começaram a ser organizadas as primeiras digressões fora do território. A primeira digressão a Portugal, em 1990, constituiu um momento importante no processo de profissionalização da orquestra, na medida em que foram construídas as primeiras caixas destinadas a guardar e a transportar os instrumentos musicais. A organização dos concertos foi estabelecida de acordo com o fato do público da orquestra ser na sua maioria chinês, assim a maioria das atuações passou a ser realizada no horário das vinte horas (período de tempo que sucede o jantar da maioria dos chineses). A apresentação visual da orquestra foi um elemento importante e que apresentou uma transformação no decorrer dos últimos 20 anos:

"A questão da apresentação em público (traje) não foi fácil. Na altura também não existia um consenso na apresentação das diversas orquestras. A orquestra de Cantão apresentava-se com cabaia²⁶ [changshan], as orquestras de Pequim e Xangai não. Isso também está relacionado com o processo de evolução artística na China, como por exemplo a influência da União Soviética. Até aos anos 50 a apresentação das instituições sofreu algumas alterações. A grande preocupação era fugir desse "exotismo", queria-se apresentar a música chinesa como uma tradição tão boa como outra qualquer, contudo essa tradição deveria ser apresentada tecnicamente de uma forma similar a qualquer outro tipo de música igualmente tradicional (ex. russa).

Qual foi a reação dos músicos da orquestra chinesa de Macau? No geral, os músicos aceitaram muito bem as cabaia (...), até porque os músicos de Cheong Hong apresentavam-se dessa forma. As cabaia seguiram um pouco o modelo de Hong Kong, eles usavam as cores azul imperial e o branco. Estas cores não eram obrigatórias. A Orquestra de Cantão tinha cabaia roxas escuras. As cores estavam de certa forma relacionadas com a orquestra, com o local, etc. Progressivamente o maestro da Orquestra Chinesa de Macau foi abandonando o uso da cabaia. Até 1990 foi criada uma estrutura, testámo-la, e estabelecemos contatos entre o Instituto Cultural e as Orquestras de Cantão e de Hong Kong, o Conservatório Central de Pequim e o governo chinês. Durante o decorrer dos anos noventa, já tínhamos a capacidade de avaliar a qualidade dos músicos que

²⁵ Informação retirada da entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 5 de agosto de 2014.

²⁶ Cabaia [changshan] é o termo que designa uma peça de roupa tradicional chinesa.

contratávamos, numa fase posterior começámos a pensar na imagem que a orquestra deveria ter (...) uma imagem que deveria ser esteticamente agradável ao público chinês (...) por parte do governo e da administração existia também um cuidado em agradar a outros públicos²⁷."

A apresentação visual da orquestra foi delineada, numa fase inicial, a partir dos modelos existentes nas orquestras chinesas de Hong Kong e de Cantão (ver ANEXO I). O traje apresentado por estas orquestras era constituído pelas cabaias chinesas, no entanto enquanto a Orquestra Chinesa de Hong Kong continuou a usar este traje, a Orquestra Chinesa de Macau passou progressivamente a adoptar um traje significativamente diferente. Atualmente, o traje usado por este grupo é constituído por uma camisa e fato preto, no caso dos homens, e saia e camisa acetinada, no caso das mulheres. A política do Instituto Cultural, sobretudo a partir de 1999, foi criar uma imagem visual e sonora da orquestra chinesa, o mais específica e particular possível:

"Para diferenciar a orquestra chinesa das congéneres foi decidido variar o seu repertório, incluindo por exemplo os temas portugueses. A Orquestra Chinesa de Cantão e a Orquestra Chinesa de Hong Kong eram excelentes, e as de Xangai e Pequim eram as centrais e mais importantes. Mas porque é que não se optou por convidar a Orquestra de Cantão a vir a Macau de vez em quando? Não escolhemos isso, porque iríamos ter uma série de limitações tanto ao nível da contratação, como ao nível da logística.

Quando eu regresssei a Macau, depois de 1999, encontrei uma orquestra com uma estrutura funcional, ou seja, com ensaios regulares, com um maestro principal, um maestro assistente e um traje definidos, e um conjunto de parcerias musicais com músicos portugueses (ex. Rão Kyao). A questão da identidade da orquestra foi-se definindo. A identidade macaense estava definida, contudo à medida que o ano de 1999 se foi aproximando foram colocadas várias questões. O repertório da Orquestra era maioritariamente chinês. Aliás era isso que queríamos mostrar. Na primeira digressão a Portugal houve um peça portuguesa adaptada...mas era uma coisa mínima. A ideia era testar a orquestra fora do conforto do que eram as suas salas habituais de concerto, e apresentá-la enquanto elemento representativo de Macau, assente no conceito *nós somos o Estado e o Estado é o território*²⁸."

²⁷ Informação retirada da entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 5 de agosto de 2014.

²⁸ Informação retirada da entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 5 de agosto de 2014.

3. ORQUESTRA CHINESA DE MACAU: ETNOGRAFIA

3.1. Integração no terreno : Reunião, Concerto, Ensaio

Ao caminhar até ao Instituto Cultural de Macau (Avenida da Praia Grande, Rua do campo, Praça do Tap Seac) questionei os objetivos do meu trabalho e qual seria o meu papel no estudo sobre uma prática expressiva em Macau. A reunião com os representantes da Orquestra Chinesa de Macau iria determinar o meu posicionamento no terreno e o âmbito da minha ação sobre o mesmo. Neste momento sinto que devo assegurar uma compreensão, por parte do Instituto Cultural, dos objetivos do meu estudo e do tipo de trabalho de campo que pretendo realizar.

Cheguei ao Instituto Cultural de Macau pelas 15 horas. Fui recebida pela Phoebe, funcionária da Orquestra Chinesa de Macau, e pelo diretor da Orquestra, Zhou You. A principal dificuldade foi a barreira linguística, a língua utilizada durante a reunião foi o cantonense. Assim, o primeiro desafio instalado foi a comunicação através de uma intérprete, Phoebe, que domina tanto o português como o cantonense. Na minha opinião, o principal objetivo da reunião passava por compreender que tipo de estudo viria a ser realizado, quais seriam os objetivos do mesmo e por último, que consequências poderiam vir a ter para a Orquestra Chinesa de Macau. Uma das perguntas mais importantes e interessantes que me foram colocadas questionava qual seria na minha opinião a receção e o valor dados a um trabalho sobre música chinesa em Macau. O confronto com esta questão serviu como ponto de partida para a elaboração de uma reflexão ética sobre o meu trabalho e a minha relação com o terreno em estudo.

Foi-me dado todo o apoio, vou ter acesso à documentação, aos ensaios, aos concertos, às notas de programa, à discografia e às partituras do repertório da Orquestra Chinesa de Macau. O acesso aos ensaios permitir-me-á conhecer os músicos, o maestro e toda a restante equipa que trabalha na orquestra, criando assim as condições necessárias para desenvolver um estudo musicológico no terreno e com o terreno. A reunião acabou às 16h30. No próximo dia 20 vou assistir a um concerto da Orquestra Chinesa de Macau no Lar de Idosos Choi Nong (Ciclo de Promoção da Solidariedade).

Macau , 18 de fevereiro de 2014²⁹

As características do terreno e as circunstâncias que rodeiam e condicionam o acesso ao mesmo são determinantes no desenvolvimento de um estudo próximo e pormenorizado. Partindo da minha experiência em Macau, considero que o trabalho de campo é construído e definido de acordo com o terreno e com as condições de acesso e de trabalho de que o investigador dispõe. Assim, o presente capítulo destina-se a apresentar o terreno em estudo (Orquestra Chinesa de Macau) e a refletir sobre o trabalho de campo desenvolvido por mim.

O excerto do diário de campo citado anteriormente expõe o primeiro contacto com uma das partes constitutivas do terreno, a Administração da Orquestra Chinesa de Macau. A reunião realizada no Instituto Cultural de Macau (18 de fevereiro de 2014) definiu e determinou o âmbito e o desenvolvimento do meu trabalho junto da Orquestra. Por outro lado permitiu compreender quais as expectativas e preocupações iniciais do Instituto Cultural relativamente à minha proposta de estudo. Durante a reunião recebi o plano de atividades da orquestra (horário dos ensaios, concertos) e a programação da temporada 2013/2014.

O primeiro concerto que assisti foi no Lar de Idosos *Choi Nong* (20 de fevereiro de 2014). Este concerto estava enquadrado no Ciclo de Promoção da Solidariedade. Ao analisar a programação e a calendarização do programa percebi que os concertos estavam organizados por ciclos temáticos (ex. Ciclo da Primavera). O concerto no Lar de Idosos *Choi Nong* teve um papel importante no contato direto com a Orquestra, na medida em que foi o primeiro momento de exposição e de interação entre mim (estudante de musicologia) e o terreno:

Tal como havia sido combinado compareci no Instituto Cultural às 14h30. Acompanhada pela Phoebe e por mais alguns funcionários do Instituto Cultural de Macau dirigimo-nos de carro até ao local do concerto. A língua falada ao longo do percurso foi o cantonense. À medida que nos aproximamos do local comecei a ver músicos, alguns vestidos com o uniforme da orquestra, funcionários e uma plateia de idosos ansiosa pelo concerto. No interior do Lar encontrei a formação orquestral a

²⁹ Excerto retirado do Diário de Campo.

ensaiar e a preparar o concerto. De seguida a Phoebe apresentou-me o funcionário responsável pelas partituras (Wai Gor) e a funcionária encarregue pelos uniformes (Linda). Depois de alguma observação percebi que a minha presença era esperada com alguma curiosidade.

O uniforme apresentado pela orquestra é preto. Os homens vestem fato e as mulheres uma camisola preta e uma saia comprida. As camisas dos músicos têm um colarinho comumente designado por "mandarim". A disposição da orquestra é análoga à orquestra clássica ocidental. Na ausência do maestro, o concertino (Zhang Yueru) fica encarregue da afinação e da direção da orquestra. Segundo Phoebe a orquestra, quando necessário, é dividida em dois grupos que se repartem pelos concertos de menor dimensão. No momento dos grandes concertos a orquestra é dirigida pelo maestro Pang Ka Pang sob a forma tutti. O repertório englobou sobretudo música popular chinesa e bandas sonoras de filmes e séries populares em Hong Kong (anos 60/70). No caso deste concerto, a maioria das peças utilizam a notação de tradição ocidental (pentagrama) por oposição à notação numérica (简谱 Jianpu).

Macau, 20 de fevereiro de 2014³⁰

Ao fim de algum tempo comecei a perceber que o papel da Phoebe ia ser importante para a concretização do meu estudo. A orientação e a comunicação iniciais com a orquestra foram realizados através dela. O domínio linguístico (português, mandarim e cantonense), a representação institucional (Instituto Cultural), a compreensão do meu estudo e a interação próxima com os funcionários e os músicos da orquestra fizeram com que naturalmente a Phoebe assumisse o papel de informante chave. A introdução e a justificação da minha presença junto da Orquestra foram feitas por intermédio desta funcionária. Natural de Macau, Phoebe estudou na Escola Luso Chinesa de Macau, experiência essa preponderante para um maior entendimento do meu trabalho.

A performance observada segue um conjunto de normas e de procedimentos previamente definidos e dotados de um significado simbólico. Por isso, na minha opinião o concerto da Orquestra Chinesa de Macau realizado no Lar de Idosos de Choi

³⁰ Excerto retirado do Diário de campo.

Nong constitui por si só um ritual expressivo. No caso específico deste concerto pude identificar a existência de três fases constituintes principais, nomeadamente a preparação do concerto, a performance e o momento pós concerto. Numa primeira fase são dispostas as cadeiras, as estantes para as partituras e as partituras, é realizado o ensaio geral e são distribuídas na plateia as notas de programa. O concerto segue um conjunto de procedimentos que incluem uma apresentação da orquestra (disposição espacial e uso de um traje), a afinação e a direção da orquestra (neste caso concedidas pelo concertino) e a apresentação do concerto (realizada pela funcionária Linda). No momento pós concerto são recolhidos os instrumentos e as cadeiras. Os músicos interagem com alguns membros do público.

Os dados recolhidos a partir da observação direta do concerto previamente descrito revelam a existência de uma relação entre as temáticas dos concertos e as diferentes organizações estruturais da orquestra (ex. grupos de menor dimensão, orquestra tutti), a presença de um processo de seleção e de adaptação do repertório aos diferentes tipos de concertos, espaços e públicos associados e, por fim o uso de dois sistemas de notação musicais ("ocidental" e a numérica, *jianpu*). O terceiro espaço de integração no terreno foram os ensaios da Orquestra Chinesa de Macau. O espaço destinado para os ensaios situava-se na zona norte de Macau, mais especificamente no Centro Industrial Furama localizado na Rua nº 6 da Areia Preta:

Ao sair do elevador (11ºB) deparo-me com uma entrada que dá acesso à sala de ensaios. Para minha grande surpresa existem mais funcionários a acompanhar a orquestra durante os ensaios. De seguida dirigimo-nos para uma grande divisão onde encontrei toda a orquestra, o maestro e o diretor da orquestra. A Phoebe apresentou-me à orquestra, explicou a minha presença e o meu trabalho. Os músicos perguntaram se eu tinha um nome em chinês. Depois de algumas perguntas sobre o meu trabalho fui recebida com uma salva de palmas.

Macau, 24 de fevereiro de 2014³¹

³¹ Excerto retirado do Diário de campo.

A reação dos músicos ao tipo de trabalho que viria a ser desenvolvido junto deles foi, na minha opinião, interessante. Alguns dos músicos mostraram uma grande admiração pelo facto de uma ocidental querer estudar uma orquestra chinesa, outros afirmaram que não percebiam qual o objeto de estudo e como é que ele iria ser estudado. Em suma, que tipo de estudo é este? Durante algumas semanas tanto o posicionamento dos músicos como o meu foram questionados, observados e adaptados às circunstâncias e, no meu caso, aos imprevistos que fui encontrando ao longo do trabalho de campo.

A observação dos primeiros ensaios permitiu compreender que, contrariamente ao esperado, o terreno em estudo é composto por vários espaços com um funcionamento próprio e dinâmico. A interação entre os intervenientes que participam de alguma forma na Orquestra apresenta manifestações variadas conferindo assim um carácter dinâmico à estrutura e ao funcionamento destes espaços: ensaios, convívio e concertos. A estrutura dos espaços e a seleção ocasional dos intervenientes é feita de acordo com a temática, com a estrutura do concerto e com o repertório associado.

3.2. Apresentação do terreno: Orquestra Chinesa de Macau

O terreno sobre o qual incide o presente estudo é a Orquestra Chinesa de Macau. O método e as técnicas utilizados ao longo do trabalho de campo foram delineados e adaptados às condições de acesso ao terreno e ao terreno em estudo. O papel desempenhado pela Orquestra Chinesa de Macau no decorrer da minha tese foi determinante para a produção deste estudo. O acesso ao terreno e o caráter dinâmico inerente à atividade da Orquestra exigiram uma constante adaptação e uma constante reformulação do método e das técnicas a utilizar. Perante a importância do terreno no desenvolvimento do estudo, a presente secção dedicar-se-á a apresentar a Orquestra Chinesa de Macau enquanto terreno de estudo.

Os dados retirados da observação e da interação com o terreno permitiram caracterizar a Orquestra Chinesa de Macau em três planos principais: Estrutura, Intervenientes e Espaço (s). A estrutura contém a disposição e a organização da orquestra, os aspetos organológicos, o repertório musical e as notações musicais. Os intervenientes inserem-se no plano administrativo da orquestra assim como os elementos que a integram e participam (ex. músicos, funcionários). A dimensão espacial diz respeito aos espaços de interação e de performance da orquestra, nomeadamente os ensaios, os momentos de convívio e os concertos. O foco principal deste estudo é a performance musical da Orquestra Chinesa de Macau. Os espaços de performance, os conceitos e os comportamentos inerentes a esta prática expressiva determinam fortemente a componente sonora e visual do grupo (ver capítulo 4).

3.2.1. Estrutura

3.2.1.1. Disposição e Constituição da O.C.H.M.

A disposição dos naipes de instrumentos da Orquestra Chinesa de Macau é análoga à disposição utilizada nas orquestras de tradição erudita ocidentais. Os instrumentos estão organizados por secções (naipes) que, na minha opinião são dispostos tendo por base princípios históricos, organológicos e acústicos (ver capítulo 2). Os naipes dos instrumentos de cordas estão situados na parte frontal do palco, enquanto que os naipes de sopro e de percussão estão posicionados na parte posterior da orquestra. No caso particular da Orquestra Chinesa de Macau, a disposição e a organização dos naipes respeita este princípio de distribuição física, contudo existem algumas alterações decorrentes da necessidade de uma adaptação aos vários tipos de concertos e aos espaços de performance associados.

A orquestra chinesa moderna apresenta uma constituição bastante similar à estrutura das orquestras de tradição erudita ocidentais. Porém, contrariamente ao modelo existente nas orquestras de tradição ocidentais (constituída por três secções base, nomeadamente uma secção de cordas friccionadas, uma secção de sopros e uma secção de percussão), a orquestra chinesa moderna é constituída por mais uma secção de instrumentos, mais especificamente a secção de cordas dedilhadas. Outro dado interessante é a ausência de uma secção de instrumentos de sopro de metal (ex. tubas, trompetes). O instrumento mais próximo deste tipo de configuração instrumental é o *sheng*, um vez que é constituído por tubos de metal (SHENGMIAO 2005).

3.2.1.2. Aspetos Organológicos

A Orquestra Chinesa de Macau é constituída por cinco naipes que estão organizados de acordo com a estrutura e o funcionamento dos instrumentos, mais especificamente o seu modo de produção sonora. A organização e a distribuição dos instrumentos nesta orquestra necessita, na minha opinião, de um estudo pormenorizado

sobre os princípios que sustentam este tipo de configuração e de disposição instrumentais (ver capítulo 4). Os objetivos delineados para esta secção são desenvolver uma reflexão sobre os diversos sistemas de classificação organológica criados e utilizados na China e apresentar de forma sucinta os instrumentos que integram a Orquestra Chinesa de Macau (ver Anexo II).

"So far as the composition of musical instruments is concerned, ancient Chinese musical instruments are divided into eight categories according to the material they are made of. The eight different kinds of "sound" recorded in history are metal (*zhong* and *ling*), stone (*qing*), pottery (*xun*), wood (*paiban*), leather (*gu*), silk (*qin* and *se*), gourd (*sheng* and *yu*) and bamboo (*di*, *xiao* and *chi*). Ancient Chinese musical instruments have undergone great changes and development. The present-day Chinese music is composed of four types according to the playing method of blowing, bowing, plucking and striking. Therefore music instruments are divided into four sections: wind instruments (*dizi*, *suona*, *sheng*, etc.), plucked stringed instruments (*pipa*, *yangqing*, *guzheng*, *qin*, *ruan*, *sanxian*, etc.), percussion instruments (*yunluo*, *paigu*, *dagu*, *bianzhong*, etc.) and bowed stringed instruments (*erhu*, *jinghu*, *banhu*, *gaohu*, *zhonghu*, etc.)" (XI 2011: 7-11).

Os sistemas de classificação de instrumentos chineses que surgiram na China denotam a presença de um pensamento e de uma estética marcadamente influenciadas pela filosofia confucionista e taoista. Uma das ideias centrais na doutrina confucionista é a noção de que existe uma ligação entre a música, a cosmologia e as ciências naturais, o que na minha opinião constitui um dado importante para compreender as associações conceptuais e simbólicas que influenciaram o processo de construção de sistemas de organização e de sistematização dos instrumentos musicais no contexto chinês.

O pensamento de Confúcio afirma que o sistema de doze tons representa os doze meses do ano e que estes são coordenados pela teoria dos oito ventos³² e pelas constelações mais importantes do calendário que simbolizam uma alternância rítmica entre duas forças cósmicas, o *yin* e o *yang* (SISSAOURI 1992):

"Les Huit vents, les signes du zodiaque, les vingt-huit mansions lunaires, tout ces systèmes sont liés entre eux, chaque système lülü [12 tons]

³² Teoria que defende a existência de oito ventos que se denominam por : céu (noroeste), lago (oeste), fogo (sul), trovão (este), vento (sudeste), água (norte), montanha (nordeste) e terra (sudoeste) (SISSAOURI 1992).

correspondait à une étape dans cette évolution [...] Comme le gammes, les instruments de musique furent l'objet d'une telle interprétation. Les symboles de instruments de musique sont les mêmes que dans l'interprétation du lülü et des cinq notes³³ : leur ensemble représente le cycle entier de la progression rythmique du yin et du yang pendant une année" (SISSAOURI 1992: 133-135).

A importância atribuída pela teorias filosóficas chinesas aos materiais que constituem os instrumentos musicais constitui por si só, um dos princípios base que suporta alguns sistemas de classificação organológica. Criado pelos músicos palacianos da Dinastia *Zhou*, o sistema de classificação *Bayin* (oito sons) distribui os instrumentos musicais de acordo com os materiais que fazem parte da sua constituição (ZANG 2003).

"The *bayin* ("eight tone") system was devised by *Zhou* court scholars in an attempt to classify the musical instruments of the period [...] Eight distinct resonating media and/or materials used in construction are identified: metal, stone, earth, skin, silk, wood, gourd and bamboo. The system is based on the ancient lexicographic practice of classifying language and material culture according to meaning-suggestive radicals (e.g. "earth", "bamboo"), thus forming word categories. But the prime motivation behind the eight-part system was to establish a system of cosmological correspondences between these important ritual instruments and the eight trigrams (*bagua*³⁴), eight compass points and other meaningful eight-part systems" (THRASHER 2001: 655).

Assim, as categorias de classificação dos instrumentos musicais chineses distribuem-se em madeira (ex. bloco sonoro), bambu (ex. *dizi*, *xiao*), metal (ex. gongos), pedra (ex. *qing*), argila (ex. ocarina *xun*), pele (ex. tambor *gun*), seda (ex. *erhu*, *gaohu*) e cabaça (ex. *sheng*).

No caso concreto da Orquestra Chinesa de Macau, os instrumentos musicais encontram-se organizados por quatro naipes, nomeadamente:

³³ As designações *gōng*, *shāng*, *jué*, *zhǐ*, *yǔ* (宫商角徵羽) foram criadas no período histórico pré dinastia *Tang* e correspondem, na tonalidade de dó maior às notas dó, ré, mi, sol, lá. Por sua vez, foram criadas várias associações simbólicas entre as cinco notas principais e os elementos da natureza, nomeadamente: *shang*- metal, *jue*- árvore, *gong*- terra, *zhi*- fogo, *yu*- água (SISSAOURI 1992).

³⁴ Estrutura (oito trigamas) usada na cosmologia filosófica taoista para representar os princípios fundamentais da realidade: céu, lago, fogo, trovão, vento, água, montanha e terra.

- cordas friccionadas (*gaohu*, *erhu*, *zhonghu*, violoncelos e contrabaixos),
- cordas dedilhadas (*yangqin*³⁵, *pipa*, *liuqin*, *ruan*, *zhongruan* e *zheng*),
- sopros (*dizi*, *xiao*, *sheng* e *suona*),
- percussão (*dagu*, *xiaobo*, *xing*, *xiaoluo*, *jingluo*, *daluo* e *yunluo*).

A coexistência de instrumentos musicais chineses e ocidentais é uma característica determinante e estrutural na composição da Orquestra Chinesa de Macau. A introdução dos violoncelos e dos contrabaixos no contexto das orquestras chinesas deveu-se sobretudo ao facto dos compositores preferirem as características tímbricas e sonoras (ex. grande volume sonoro) destes instrumentos em detrimento dos *gehu*³⁶ (SHENGMIAO 2005). No entanto, considero importante ressaltar que a introdução dos instrumentos anteriormente descritos na composição das orquestras chinesas, não obedece a nenhum critério fixo e singular. Os motivos que justificam a integração deste tipo de instrumentos são, na minha opinião, de ordem diversa e baseiam-se na sua maioria nas opções sonoras e nas possibilidades de contratação dos instrumentistas que poderão vir a fazer parte deste tipo de orquestras. No caso concreto da Orquestra Chinesa de Macau, os violoncelos e os contrabaixos foram integrados, numa fase inicial (1987), devido à inexistência de instrumentistas de *gehu* em Macau e porque era mais fácil contratar os instrumentistas de violoncelo e de contrabaixo da Orquestra Sinfónica de Macau:

³⁵ Este instrumento de corda chinês foi integrado na China durante a dinastia Ming (1368-1644). Do ponto de vista estrutural é um instrumento que apresenta algumas semelhanças com o saltério ocidental, mais concretamente com europeu e o norte americano (WU 2002). A classificação organológica do *yangqin* é apresentada enquanto um instrumento de corda (THRASHER 2001) e é especificamente determinado pela Orquestra Chinesa de Macau enquanto um instrumento pertencente ao naipe de cordas dedilhadas. No entanto, para demonstrar a influência das orquestras ocidentais sobre o pensamento que norteou a instituição das orquestras chinesas, Han Kuo-Huang e Judith Gray referem a existência de uma associação entre o *yangqin* e o piano: "In organizing one orchestra we use [...] *yangqin* as the piano [...]" (GAO 1965: 87)" (KUO-HUANG & GRAY 1979: 16). Em suma, a classificação deste instrumento não é clara. A coexistência de uma classificação (corda dedilhada) e a associação com o piano (classificado por alguns enquanto um instrumento de corda percutida) caracterizam e complexificam os discursos sobre o *yangqin*. A classificação que escolhi usar ao longo deste estudo é o modelo utilizado pelo discurso émico (Orquestra Chinesa de Macau).

³⁶ "The 革胡 *gehu*, which has variations like 大革胡 *da gehu* (big *gehu*) and 低革胡 *di gehu* (bass *gehu*), was created in the 1950s to fill sound gaps caused by inadequate low registers in the Chinese orchestra (SHENGMIAO 2005: 109)."

"Não existiam estruturas de música formais e recursos humanos associados. Existiam as escolas chinesas, mas estas não nos permitiam uma saída anual de bons instrumentistas nos vários naipes. Nós tínhamos uma falha, normalmente, nos naipes de instrumentos ocidentais (ex. violoncelo, contrabaixo). Neste caso usávamos os músicos da orquestra sinfónica³⁷."

3.2.1.3. Repertório

"As categorias musicais são construções simbólicas ideologicamente sustentadas, cujos significados são atribuídos através de um processo interpretativo para o qual contribuem músicos, audiências, estudiosos, meios de comunicação social, editoras fonográficas, políticos, entre outros agentes. A partir desta visão, não perspectivamos as categorias musicais como domínios estanques [...] mas como modelos subjetivos, fluidos e dinâmicos (CASTELO-BRANCO 2008: 14)".

O repertório da Orquestra Chinesa de Macau inclui música chinesa, música popular ocidental e japonesa, música comumente designada por tradicional portuguesa, fado e música popular decorrente da produção cinematográfica de Hong Kong e da China Continental. A fim de compreender o que significa o termo "música chinesa" no terreno em estudo, considere importante incluir nas minhas entrevistas um tópico sobre este assunto. Segundo a funcionária Lily, "música chinesa" engloba um conjunto de géneros musicais variados associados a contextos de execução e de desenvolvimento próprios e singulares. Os géneros musicais descritos por Lily foram o *shuochang*, narrativa em canto/recitação), o *wudao* (música de dança), o *minjian* (música folk), o *xiqu* (ópera), *chuantong* (música tradicional) e *chuangzuo yinyue* (música criativa).

A variedade e a quantidade de práticas musicais existentes na República Popular da China dificultam a criação de um sistema universal de classificação. A variação e o desenvolvimento progressivo, quer do ponto de vista regional como político, das práticas dos géneros musicais pré existentes na R.P.C.³⁸ reforçam a necessidade da produção de um estudo que recusa qualquer tentativa de homogeneização da música chinesa e das práticas expressivas associadas. Os sistemas de classificação dos géneros

³⁷ Entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos 90, realizada no dia 5 de agosto de 2014.

³⁸ República Popular da China

musicais aqui apresentados constituem fontes primárias importantes para o estudo dos conceitos e das circunstâncias que estiveram na base da construção deste tipo de conceptualização estrutural sobre as práticas musicais chinesas. A título de exemplo sublinho um dos períodos históricos mais marcantes na reconceptualização, reconstrução e reestruturação da música chinesa- implantação da República Popular da China (1949). Durante a década de 50, os musicólogos chineses desenvolveram um sistema de classificação da música chinesa em *minge*, *xiqu*, *shuochang* e *qiyue* (música instrumental). No entanto, os géneros *wudao* e *gewu* (música de canto e dança) podiam ser incluídos (JONES 1998).

A compreensão dos conceitos que suportam a criação de sistemas de classificação dos géneros musicais praticados na R.P.C. necessita, na minha opinião de uma articulação com as filosofias e os contextos histórico, político, religioso e geográfico locais. O modelo de classificação apresentado anteriormente foi criado durante o período da instauração da República Popular da China. A supressão das práticas expressivas associadas às classes sociais detentoras de poder económico e com acesso a uma educação tradicional e elitizada foram um facto. A música tradicional praticada nos contextos da literacia e das elites sociais foi alvo de proibição e de supressão (WITZLEBEN 2002). No entanto, um dos motivos que poderá na minha opinião justificar a ausência da música tradicional no modelo de classificação proposto nos anos 50 é a perspetiva, ainda hoje presente, de que a música tradicional (tida enquanto antiga e erudita) é a base de muitos géneros musicais praticados na China.

As designações usadas para descrever os géneros musicais (ex. tradicional) são permanentemente suscetíveis de novas interpretações formuladas de acordo com as condições circunstanciais existentes. O terreno que proponho estudar é a Orquestra Chinesa de Macau. A exposição que se segue sobre o repertório executado pela orquestra respeita a interpretação dos conceitos e das práticas expressivas observadas no terreno em estudo, numa perspetiva émica, significando com isso que os géneros praticados por este contexto performativo - Orquestra Chinesa da R.A.E.M., são:

- *minjian* (民间, música folk)
- *chuantong* (传统, música tradicional)
- *xiqu* (戏曲, ópera)
- *guoyue* (国乐, música nacional)
- *chuangzuo yinyue* (创作音乐, música criativa)
- música popular ocidental e japonesa
- música comumente designada por tradicional portuguesa
- fado
- música popular decorrente da produção cinematográfica de Hong Kong e da China Continental.

Minjian e Chuantong

Minjian é um dos termos utilizados para referir a música praticada nos contextos popular e regional chineses, porém o significado atribuído a *minjian* nem sempre é consensual, uma vez que em alguns contextos é tido enquanto uma variante de *chuantong*. O trabalho de campo efetuado junto da Orquestra Chinesa de Macau permitiu-me compreender que a ideia central existente entre os músicos da orquestra é que *chuantong* é a base histórica, musical e estrutural da maioria da música chinesa. Os contextos de performance e de desenvolvimento das práticas musicais referidas anteriormente constituem o elemento de caracterização e de distinção entre a música *chuantong* e *minjian*: "Usually the traditional aspects of music are more in line with classical trends and were played by literati. Folk music [*minjian*] is more informal in nature and is often played by common people. It is also used to describe regional aspects of chinese music³⁹."

Chuantong é descrito pelas fontes documentais e por alguns investigadores chineses enquanto uma prática musical associada ao meio da literacia e da corte imperial chinesa. Os agrupamentos musicais antigos davam um grande destaque solístico aos instrumentos de corda percutida (ex. *Qin*). O estudo e a performance musical estavam fortemente influenciados pelas filosofias confucionista, taoista e budista (ver capítulo 4). Para alguns investigadores o *chuantong* engloba a música de corte, a música de ritual, a música religiosa e *minjian*, no entanto não posso deixar de sublinhar a influência que os espaços de performance exercem sobre o desenvolvimento e as variantes expressivas e estruturais das práticas expressivas associadas aos géneros musicais anteriormente referenciados. A construção de uma definição singular e objetiva sobre o género *chuantong* é, na minha opinião um exercício pouco útil e inconclusivo perante a constante diversidade de variantes regionais características das práticas expressivas associadas :

"Although these genres can be discussed and appreciated separately, we must not forget that there are also strong regional continuities linked to local

³⁹ Entrevista realizada ao instrumentista, de *ruan*, Choo Boonyeow no dia 22 de agosto de 2015.

dialects, beliefs, customs, and even cuisine: musicians throughout China speak of the *weidao* "flavor" that characterizes singing or playing well in a regional style" (WITZLEBEN 2002: 91).

Minjian é praticado num contexto informal e popular e inclui músicas associadas a atividades diárias (agricultura, pesca), cerimónias (casamentos, funerais) e formas de entretenimento público (festivais). Este tipo de música pode ainda ser subdividido em canção popular (canto sem acompanhamento), música instrumental, narrativa (canção com acompanhamento instrumental), drama musical e música cerimonial. As ensembles que produzem esta prática musical são organizadas e classificadas por áreas geográficas (ex. *Jiangnan*, *Chaozhou*). A título de exemplo referencio o ensemble *jiangnan sizhu*⁴⁰, *chaozhou xianshi*⁴¹ ("corda-poema de *Chaozhou*") e música tradicional de *Guangdong*⁴².

⁴⁰ *Jiangnan sizhu* é um ensemble musical característico das casas de chá de Xangai, das zonas sudeste de *Jiangsu* e nordeste de *Zhejiang*. A estrutura organológica contém três grupos distintos; os cordofones (*sanxian*, *erhu*, *pipa*, *ruan* e *yangqin*), os aerofones (*xiao* e *dizi*) e os idiofones. O número de músicos e a dimensão do ensemble são flexíveis consoante as condições de performance (LAU 2008).

⁴¹ *Chaozhou xianshi* é um ensemble composto maioritariamente por cordofones associado à região de *Chaozhou*. (JONES 1995).

⁴² "The popularity of Cantonese music, the most widely known genre of Chinese instrumental music [...] is largely based on the thriving entertainment music of the cities of Guangzhou and Hong Kong in the 1920s and 1930s. [...] Locally, the music was at first known simply as "string music" (*xianyue*)" (JONES 1995: 344).

Xiqu

Uma das principais práticas musicais dramáticas e teatrais associadas ao género *minjian* é o *xiqu*. O termo *xiqu* é usado para denominar um conjunto diverso de óperas chinesas, como por exemplo o *jingju* (ópera de Pequim), o *yueju* (ópera de Cantão) e o *kunqu* (ópera da região Wu). Os diferentes tipos de ópera chinesa apresentam uma história, um desenvolvimento e um conjunto de características próprias (ex. língua, tipo de canto, instrumentação, vestuário) que são delineadas de acordo com os locais e as culturas regionais onde tradicionalmente foram e são praticadas. Porém, na minha opinião é possível descrever a ópera chinesa enquanto uma prática performativa de cariz teatral e dramático, cuja expressão engloba um conjunto de elementos expressivos tais como música, canto, dança, representação, artes marciais e acrobacias.

Os tipos de ópera que a Orquestra Chinesa de Macau tocou durante o meu trabalho de campo foram o *jingju* e o *yueju*. A performance deste tipo de repertório sofre por vezes algumas alterações na forma e no tipo de execução musical. Um exercício frequente na Orquestra Chinesa de Macau é a composição de arranjos, sobretudo sobre árias de ópera chinesa, que num momento posterior são adaptados às características organológicas e aos propósitos de performance musical estabelecidos (ver Capítulo 4). Perante este facto, as óperas chinesas que considero necessário apresentar e contextualizar são a *jingju* e *yueju*.

Jingju é um tipo de ópera chinesa associada à zona de Pequim e simultaneamente tida pelas instituições culturais e governamentais como símbolo representativo da cultura nacional chinesa. Este género foi popularizado durante a dinastia *Qing* (1644-1912) e tornou-se a principal forma de entretenimento privado da corte. Durante o reinado da imperatriz Dowager Cixi (1835-1908), *jingju* sofreu um desenvolvimento decorrente do sistema de patronato, que mais tarde tornou possível a construção de um teatro dentro da Cidade Proibida. O encontro de músicos de proveniência regional diversa promoveu a consolidação e a popularidade do *jingju* ao longo do território chinês (LAU 2008).

Os elementos que caracterizam e particularizam o género *jingju* são a língua (mandarim, mais tarde adotada enquanto língua oficial) e a música. A adopção da ópera

de Pequim enquanto música nacional deveu-se sobretudo ao facto de Pequim se ter tornado a capital e o centro cultural nacionais (1937) e ao movimento de homogeneização nacional decorrente da ideologia maoísta presente durante o período da Revolução Cultural (1966-1976) (LAU 2008). Do ponto de vista sonoro um dos aspetos principais de *jingju* é o uso do instrumento de corda friccionada (*jinghu*) como acompanhamento principal da secção vocal. O pormenor sonoro e característico do *jinghu* está no facto das duas cordas estruturais do instrumento estarem afinadas num tom especialmente agudo. Os outros instrumentos melódicos que acompanham a parte vocal são o *yueqin*, *pipa*, *sanxian* e o *zhongruan*. A secção de percussão, assim como o restante agrupamento musical são liderados pelo *bangu* (tambor). No que diz respeito à secção vocal, a técnica de execução e o timbre de voz utilizados estão diretamente relacionados com o carácter das personagens e com o enredo da ópera:

"The characters, male (*sheng*), painted face (*jing*), and clown or comic character (*chou*). In addition to the facial makeup and costumes, each stock character is characterized by one vocal style and is identified by timbre, voice quality, volume, and manner of enunciation. Performers often specialized in a single role during their careers. The most expressive of the voices is usually concentrated on two principal roles *sheng* and *dan*. Performers of the *dan* role usually sing in a stylized falsetto fashion, regardless of whether the role is played by woman or a man. *Dan* is often the character of young woman who is virtuous, filial, emotional, skilled in fighting, and romantic [...] *Sheng* describes a man who is young, cultivated, refined, and scholarly. The voice quality is equivalent to that of a tenor but is more nasal. *Jing*, whose character is represented by colorful makeup covering the whole face, portrays a man of power [...] His vocal quality is strong and thunderous. *Chou*, played as a villain, corrupt official [...] is a comic character whose role is entertaining in nature. His singing style is shrill and close to colloquial speech patterns" (LAU 2008: 73).

A ópera *Yueju* é uma prática teatral e musical geralmente associada às províncias de *Guangxi* e *Guangdong* e que é caracterizada do ponto de vista expressivo pela combinação vocal de um timbre de voz comum e desprovido de qualquer técnica de execução pré estabelecida com o uso do falsete. Durante o século XIX, houve uma progressiva mudança na língua utilizada no *yueju*, os dialetos oriundos do norte da China foram substituídos pelo cantonense. As práticas expressivas existentes no norte da China exerceram uma influência substancial na estrutura e na organização instrumental e vocal da ópera cantonense. As semelhanças com o *jingju* estão na

presença de duas secções instrumentais principais (melódica e percussão) e no facto do maestro da orquestra ser o instrumentista do *bangu*.

A secção de percussão é constituída pelo *bangu*, bloco sonoro, *xiao luo*, *da luo*, *xiao bo*, *da bo* e por uma variedade de sinos. A função deste naipe é indicar as entradas e as saídas, pontuar as frases, assinalar o início e o fim das secções de acompanhamento e por último, criar um espaço entre as cenas e as acções. A secção melódica é constituída por três grupos principais, nomeadamente os naipes de cordas friccionadas (*gaohu*, *erhu*, *zhonghu*), cordas dedilhadas (*yangqin*, *zhongruan*, *sanxian*, *pipa*) e sopros (*dizi* e *suona*) (LAU 2008). A particularidade sonora e tímbrica do *yueju* é criada a partir da estrutura organológica e do tipo de execução instrumental do *gaohu*. O *gaohu* é um instrumento de corda friccionada da família dos *huqin*, composto por duas cordas afinadas em ré² (corda externa) e sol¹ (corda interna) e é vulgarmente associado à música praticada na região de *Guangdong*. As características organológicas deste instrumento, nomeadamente a dimensão da caixa de ressonância e o comprimento do arco facultam um conjunto de possibilidades específicas de execução sonora e tímbrica. No contexto da música produzida na região de *Guangdong*, o *gaohu* é apoiado entre as pernas do instrumentista, ao passo que na maioria das práticas musicais que usam este instrumento o centro de apoio utilizado é diferente (sob a perna esquerda) (ver secção Intervenientes):

"The *gaohu* is a high-pitched *erhu*. As one of the high-pitched instruments in a Chinese folk orchestra, the *gaohu* is known for its bright, soft and exquisite timbre and sweet and melodious tunes. Slightly smaller in size, the structure of the *gaohu* is the same as that of the *erhu*. In a seated position, the player puts the body of the *gaohu* between their knees so as to adjust its volume and timbre at any time" (XI 2011:64).

A secção vocal é constituída por três tipos de vozes, nomeadamente *ping hou* ("voz comum"), *zi hou* ("voz de rapaz"), *da hou* ("grande voz"). Depois de uma cuidada observação auditiva das vozes operáticas, é possível identificar uma articulação entre os diferentes tipos de vozes e o carácter das personagens. O *ping hou* utiliza uma técnica vocal sem falsete e está associado a personagens masculinas jovens e a mulheres idosas, o *zi hou* é usado para interpretar mulheres jovens e, por último o *da hou* serve para

expressar a força e o carácter marcial tidos enquanto elementos caracterizadores dos papéis masculinos heróicos (LAU 2008).

Guoyue

"Also known as *minzu yinyue* or abbreviated as *minyue*, *guoyue*- literally, "music of the nation"- is perceived first and foremost as different from any kind of imported music" (LAU 2008: 30).

O termo *guoyue* é atualmente utilizado para designar a música nacional e representativa da República Popular da China, porém a construção e a instituição deste tipo de categorias (ex. *minjian*, *chuantong*) deve ser estudada sob uma perspetiva histórica, política e social. A manutenção e o uso destes conceitos é feita, na minha opinião, com recurso a entidades institucionais (ex. conservatórios), políticas culturais e indústrias fonográficas e de distribuição. Esta secção pretende apresentar de forma crítica os diferentes significados e usos aplicados, ao longo da história ao conceito *guoyue*, focando com especial interesse o espaço em estudo, a Orquestra Chinesa de Macau:

"According to Chinese music scholar Yu Siuwah, the term *guoyue* first appeared in the mid-fourteenth-century *Music Record of the History of Liao Dynasty* (907-1125). There, it was used to differentiate between music of the Khitan ruling class and that of the subjugated Han Chinese (Yu 1996: 119-134). During the Qing Dynasty (1644-1911), its meaning changed and the term was used to refer to a kind of ceremonial court repertoire that came to function as a de facto "representation of China." Since the founding of the Republican government in the early twentieth century, musicians have adopted the label *guoyue* loosely to include all music written for Chinese instruments. This definition of *guoyue* was formulated in response to a particular nationalist consciousness, following China's repeated defeats in wars with other countries. The term was used not only to differentiate Chinese music from foreign music but also to symbolically to align music with the nation-building project" (LAU 2008: 30).

O termo "música nacional" sofreu ao longo da história um conjunto variado de significados e de concepções sobre o seu conteúdo e o modo como este deveria ser

comunicado. Os períodos históricos mais representativos das construções e dos usos do conceito *guoyue* foram a República da China (1912-1949) e a Revolução Cultural (1966-1976) decorrente da instauração da República Popular da China em 1949. O século XX é marcado pela manifestação de várias opiniões relativas à presença da música e de instrumentos musicais ocidentais na China e, ainda ao que deveria constituir o *guoyue* (LAU 2008).

No período da implantação da república chinesa (1912) é possível identificar duas posições teóricas, nomeadamente a tradicional e a moderna, sobre aquilo que deveria ser a música nacional. Os tradicionais recusavam a adopção dos instrumentos musicais ocidentais e defendiam um novo tipo de *guoyue* que teria na sua base a reestruturação da prática da música instrumental tradicional chinesa, mais especificamente a música de ritual confucionista e a música associada aos contextos de literacia. No entanto, os apoiantes de uma perspetiva mais moderna consideravam relevante construir uma música nacional onde fosse possível incluir a participação da música erudita europeia e dos instrumentos musicais ocidentais (LAU 2008). Esta visão é criada a partir de um estilo de vida praticado por uma classe social chinesa específica, composta maioritariamente por estudantes. O contacto com este tipo de cultura ocidental (ex. música erudita ocidental, jazz) era feito nos contextos sociais, estudantis e musicais existentes em países como o Japão e os Estados Unidos da América.

A implantação da República Popular da China (1949) instituiu uma ideologia que promoveu e disseminou um conjunto de conceitos sobre o país e o modo como este deveria ser representado tanto do ponto de vista interno como externo. Alguns dos meios utilizados para esse efeito foram a atividade expressiva e os discursos realizados sobre e a partir da mesma. A subsistência deste tipo de política cultural foi feita a partir da criação de meios e de estruturas institucionais e governamentais diretamente relacionadas com o ensino e a comunicação de práticas expressivas específicas, como por exemplo a dança e a música:

"[...] the PRC government was eager to construct a national culture in order to reflect its proletarian ideology and to serve the majority of peasants, soldiers, and workers. To reach this objective, reforms were carried out in all aspects of society. In music, the reform directly affected music institutions, performance, aesthetics, status of musicians [...]" (LAU 2008: 33).

A emergência de conservatórios de música e de dança, a alteração do estatuto social e profissional dos músicos e as alterações da estrutura das orquestras de música tradicional tiveram como consequência a reestruturação e uma nova configuração da *guoyue* produzida no período pós 1949 (ex. reconfiguração dos aspetos dramáticos, visuais e sonoros da ópera de Pequim⁴³).

O conceito *guoyue* empregue durante o período histórico compreendido entre 1949 e 1976 seguiu um conjunto de princípios ideológicos que defendiam a ideia da construção de uma nação unida e igualitária do ponto de vista social e político. Por ocasião do Fórum sobre Arte e Literatura em Yan'an realizado em 1942, Mao Zedong afirmou que a função dos artistas passava pela criação de uma cultura realista, optimista e acessível às massas:

"The purpose of our meeting today is precisely to ensure that literature and art fit well into the whole revolutionary machine as a component part, that they operate as powerful weapons for uniting and educating the people and for attacking and destroying the enemy, and that they help the people fight the enemy with one heart and one mind. What are the problems that must be solved to achieve this objective? I think they are the problems of the class stand of the writers and artists, their attitude, their audience, their work, their study" (Mao Zedong in DENTON 1996: 459).

As mudanças estruturais e simbólicas da produção, da comunicação e da recepção da performance expressiva, subsequentes a este tipo de posição ideológica foram suportadas pelo estabelecimento dos conservatórios de música e de dança, pela criação de orquestras sinfónicas chinesas e pelo desenvolvimento da prática instrumental solística (LAU 2008) (ver Capítulo 2).

A utilização do termo *guoyue* no contexto da Orquestra Chinesa de Macau é feita de uma forma um pouco inconsciente e indeterminada. Apesar de existir, entre alguns dos músicos que integram a orquestra, a noção da existência deste conceito e dos significados a ele associados, o repertório que ao nível académico é comumente designado por música nacional é descrito pelos membros da Orquestra Chinesa de

⁴³ Durante a Revolução Cultural, a ópera de Pequim sofreu alterações ao nível do enredo (personagens passam a ser militares, heróis representativos da Revolução) e dos aspetos visuais (maquilhagem e vestuário) e sonoros (proliferação de marchas e canções de teor ideológico e político).

Macau enquanto "música criativa", "música chinesa" ou ainda "música nacional". Os termos selecionados e posteriormente utilizados, pelos músicos e pelos funcionários da orquestra, para nomear e distinguir o tipo de repertório praticado no grupo revelam os propósitos profissionais e institucionais, a formação musical adquirida e a perspetiva existente sobre os tipos de organização e classificação da música chinesa.

Chuangzuo Yinyue

Os primeiros contactos com a designação *chuangzuo yinyue* (música criativa) foram feitos a partir da entrevista realizada à funcionária Lily e durante a observação directa e próxima dos ensaios da orquestra. Durante os ensaios da Orquestra Chinesa de Macau pude constatar que alguns músicos utilizavam este termo para designar um tipo de música clássica contemporânea, geralmente caracterizada pelo facto de ter sido produzida num momento atual ou nos finais do século XX no seio da prática e da composição da música chinesa. Os autores que escrevem sobre música chinesa, como por exemplo Frederick Lau (2008), raramente fazem qualquer tipo de referência sobre o uso e a existência deste conceito. Assim, a única fonte que detenho sobre *chuangzuo yinyue* advém da experiência adquirida ao longo do meu trabalho de campo junto dos músicos da Orquestra Chinesa de Macau. A associação, por parte dos músicos da orquestra, deste conceito a um tipo de música clássica contemporânea produzida no contexto chinês constitui por si só uma definição que é produzida e que se encontra presente de forma constante e determinante no terreno em estudo. Por vezes a música nacional, mais concretamente a *guoyue* é descrita entre os músicos da orquestra por música criativa, ou seja *chuangzuo yinyue*.

As três secções seguintes têm como objetivo apresentar e debater as categorias música popular, música tradicional e fado, na medida em que estas estão presentes de forma implícita nos discursos proferidos pelos músicos e por alguns funcionários que integram a Orquestra Chinesa de Macau, e de forma explícita no discurso institucional.

No entanto, o modo de apresentação e de configuração conceptual utilizados nas secções "Música popular ocidental e japonesa", "Música comumente designada por tradicional portuguesa", "Fado" e "Música popular decorrente da produção cinematográfica de Hong Kong e da China Continental" foram construídos a partir da minha compreensão do terreno em estudo, não se tratando por isso de expressões conceptuais utilizadas no terreno.

A maioria do repertório que a orquestra executa é facilmente reconhecida e descrita pela instituição e pelos membros que nela participam enquanto "música tradicional chinesa", "música criativa", "música nacional" e "fado". As músicas que não são incluídas nessas categorias, quer do ponto de vista institucional, quer do ponto de vista dos participantes que integram a orquestra, são designadas e apresentadas através do título e, salvo raras exceções através do nome dos compositores. No que diz respeito ao conceito fado apercebi-me desde cedo que a música associada, pela orquestra, a esta categoria é caracterizada pelo uso da guitarra portuguesa e pela presença de um(a) cantor(a). Músicas como "Havemos de ir a Viana" e "Tia Anica do Loulé" são reconhecidas enquanto música portuguesa.

Em suma, sob o ponto de vista discursivo, o repertório que a Orquestra Chinesa de Macau toca é apresentado de uma forma objetiva e sem grandes preocupações sobre uma possível categorização e organização. As músicas são diferenciadas pelo tipo de execução instrumental, pelas estéticas associadas e por último pelo contexto espacial e cultural escolhidos para realizar a performance (ver capítulo 4). A estrutura que utilizo nas três secções seguintes tem como objetivos apresentar um estado da arte sobre os conceitos "popular", "tradicional" e "fado" e, conseqüentemente, construir uma reflexão sobre a presença implícita destes conceitos no discurso e na ação expressiva desenvolvida pela Orquestra Chinesa de Macau.

Música popular ocidental e japonesa

A utilização do termo "música popular" manifesta uma diversidade de significados que, na minha perspectiva, necessitam de ser estudados e compreendidos de acordo com as características circunstanciais, nomeadamente o contexto onde eles são usados, o agente que os constrói e utiliza e, por fim o significante associado, neste caso a música. Os significados subentendidos no conceito "popular" variam de acordo com uma série de fatores contextuais, na sua maioria políticos, sociais e económicos.

Um dos significados atribuídos ao conceito "popular" é a ideia anglo-saxónica de "folk", mais especificamente a noção de que existe um conjunto de indivíduos detentores de uma tradição enquadrada num espaço geográfico, nacional e idealmente autêntico. A construção discursiva descrita anteriormente teve na sua base os ideários nacionalistas europeus e os movimentos de conquista, de formação e de afirmação dos estados nação existentes no século XVIII (PEGG 2001). Porém, um outro significado atribuído a "popular" é o termo anglo-saxónico "popular music" construído em correlação direta com o aparecimento e o desenvolvimento dos meios de produção e de distribuição massificada do produto musical (ex. indústria fonográfica):

"A common approach to defining popular music is to link popularity with scale of activity. Usually this is measured in terms of consumption, for example by counting sales of sheet music or recordings. [...] Another common approach is to link popularity with means of dissemination, and particularly with the development and role of mass media. It is certainly true that the history of popular music is intimately connected with the technologies of mass distribution (print, recording, radio, film etc.); yet a piece that could be described as "popular music" does not cease to be so when it is performed live in public, or even strummed in the amateur's home, and conversely it is clear that all sorts of music, from folk to avant garde, are subject to mass mediation. A third approach is to link popularity with social group – either a mass audience or a particular class (most often, though not always, the working class)" (MIDDLETON, 2001: 128).

No contexto da Orquestra Chinesa de Macau, o significado implicitamente usado e aplicado ao termo "popular" é na maioria das vezes a ideia de popular enquanto "folk", tradicional. Apesar de não existir uma preocupação e uma expressão objetiva e explícita destes conceitos por parte dos membros que integram a orquestra, mediante a

observação realizada por mim durante o trabalho de campo pude constatar que este significado encontra-se presente de uma forma subentendida nos discursos dos músicos e de alguns funcionários. A associação, por parte da orquestra, do conceito "popular" às designações "música ocidental" e "música japonesa" tem na sua base o mesmo processo de significação, nomeadamente a música originalmente produzida num contexto popular e de matriz tradicional.

Música comumente designada por tradicional portuguesa

A presença, na orquestra, de um repertório que na sua origem foi produzido e disseminado enquanto música portuguesa é um fator que eu considero importante e relevante assinalar. A diferença entre esta secção e a anterior reside no facto das percepções que a orquestra detém sobre os conceitos "música popular portuguesa" ou "música tradicional portuguesa" (conceito émico) serem mais explícitos e claramente definidos do ponto de vista estrutural da performance, mais concretamente das suas características organológicas e sonoras (ex. timbre, melodia, ritmo).

As músicas apresentadas pela Orquestra Chinesa de Macau sob a designação "música tradicional portuguesa" são tocadas a partir de uma composição musical especialmente adaptada às condicionantes organológicas da orquestra e são caracterizadas pelo uso de instrumentos de cordas friccionadas e dedilhadas que suportam a melodia principal, pela presença de ritmos bem definidos e geralmente tocados com recurso ao staccato ou ao pizzicato, e por último pelo facto de serem convencionalmente associadas a um tipo de prática popular, como é o caso do fado.

Fado

O termo "fado" é por si só um conceito de difícil definição devido à existência de uma grande multiplicidade de significados construídos pelos intervenientes e pelas instituições envolvidas na prática musical, na disseminação e no estudo deste tipo de atividade expressiva.

"Género de canção popular urbana desenvolvido em Lisboa a partir do segundo terço do séc. XIX. No período oitocentista, a sua génese é em grande parte comum à da canção de Coimbra, mas as duas tradições apresentavam já características estéticas e contextuais muito distintas na transição para o séc. XX e autonomizam-se por completo no decurso das duas décadas seguintes [...] Como escreveu Salwa Castelo-Branco, o fado constitui «um género performativo que envolve intérpretes e públicos num processo comunicativo, utilizando formas expressivas verbais, musicais, faciais e corporais. As execuções públicas do fado são acontecimentos culturais complexos, estruturados pela interacção de factores genéricos tais como o contexto social e a conjuntura política, ou específicos, como a ocasião, o repertório, os executantes, o público e as normas que regem a execução» (1994: 125-141)" (NERY 2010: 433).

O repertório que a orquestra associa e representa enquanto fado é apresentado com recurso a uma voz, na maioria das vezes feminina, acompanhada do ponto de vista harmónico pelo agrupamento orquestral. Os fadistas convidados geralmente trazem consigo instrumentistas de guitarra clássica e de guitarra portuguesa, ao passo que a orquestra produz o acompanhamento harmónico. Este tipo de repertório é adaptado, sob a forma de arranjo, às necessidades e às exigências circunstanciais que caracterizam o modelo de performance que a orquestra pretende produzir e comunicar (ver Capítulo 4).

Música popular decorrente da produção cinematográfica de Hong Kong e da China Continental.

"Chinese popular music, generally known as *liuxing yinyue* or *liuxing gequ* ("popular songs"), has a relatively short but vibrant history in China. Emerging in the 1920s, *liuxing yinyue* was China's response to imported, modern, Western, and in particular, American popular music. It was music created for an emerging urban population and for mass consumption. Modeled on the musical style of Hollywood films, the music was closely linked to the Chinese movie and recording industry of the time. This popular entertainment form incorporated elements of traditional Chinese music but transformed them into one unique genre. While the early Chinese popular music *liuxing yinyue* was modeled on big band jazz style, its melodies were based on pentatonic scales with lyrics sung in Mandarin Chinese [...] It was performed mostly in dance halls, nightclubs, and movies and as part of song and dance shows. Shanghai, the most cosmopolitan city of China, became the center of this new entertainment form. Foreign gramophone companies such as Pathé, EMI, and RCA-Victor set up recording studios in the city since 1920s, producing 78 rpm vinyl recordings for local and regional consumption (Jones 2001). Because of the popularity of Chinese popular music across the country of the time, it essentially became another kind of "national music" that transcends regional association and identification" (LAU 2008: 105- 106).

As canções que fazem parte deste tipo de música popular foram produzidas e disseminadas através da produção cinematográfica chinesa, mais concretamente a de Xangai. A distribuição, por intermédio da indústria fonográfica e a decorrente popularização das canções produzidas no contexto cinematográfico chinês introduziram uma série de novas estruturas de comunicação e de recepção, em particular nas regiões de Hong Kong e Taiwan (LAU 2008). As letras e as músicas das canções constituem meios de representação sonora e expressiva das temáticas e das histórias interpretadas nos filmes:

"Because of the content of these early popular songs was about romance, love, and by implication, the decadence of urban life, some considered them harmful to society and nicknamed this kind of song "pornographic" music or *yellow* music. It is important to remember in this regard that in Confucianist thought, music has the power to affect people's morale and behavior" (LAU 2008: 106).

A implantação da República Popular da China (1949) e a sucessiva influência do Partido Comunista Chinês promoveram, em simultâneo, um decréscimo da produção deste tipo de música e a criação e o desenvolvimento de músicas e canções revolucionárias. A produção da indústria cinematográfica chinesa passou a ser realizada e disseminada, nos anos 50, maioritariamente a partir de Hong Kong⁴⁴ (LAU 2008):

"In Hong Kong and Taiwan the production of Shanghai-style popular songs called *shidaiqu* ("songs of the epoch") continued. The word *Mandarin* was added to distinguish them from a similar type of popular song sung in other regional dialects such as Cantonese or Fujianese. In Hong Kong, the production and circulation of *shidaiqu* also indirectly stimulated the birth of local popular music style called *Cantonese popular songs*, later known as *cantopop*" (LAU 2008: 108).

A promoção do cinema chinês foi feita através da popularidade das interpretações dramáticas e musicais realizadas pelos atores que participavam nos filmes. Atrizes como Zhou Xuan (1918-1957) e Linda Lin Dai (1934-1964) assumiram um lugar de destaque no desenvolvimento e na progressiva popularização deste tipo de canções populares (ex. "Wo bu liao le").

A performance das canções populares decorrentes deste tipo de produção cinematográfica é feita, na Orquestra Chinesa de Macau, a partir de arranjos musicais que são adaptados às condições de execução instrumental e ao tipo de concerto que o grupo pretende realizar. A melodia principal destas canções, originalmente interpretada pelos cantores e pelos atores dos filmes, passa a ser tocada pelos instrumentos de corda e de sopro da orquestra. A ausência de uma secção vocal em detrimento da execução instrumental constitui na minha opinião, uma diferença determinante que comprova o tipo de adaptação a que este repertório está sujeito no contexto da orquestra (ver capítulo 4).

⁴⁴ Colónia britânica até 1997 (ano de transferência da soberania britânica para a chinesa).

3.2.1.4. Notações Musicais

"The concept of notation may be regarded as including formalized systems of signaling between musicians, and systems of memorizing and teaching music with spoken syllables, words or phrases [...]" (BENT et al. 2001: 73).

Os principais sistemas de representação gráfica, convencionalmente designados por notações musicais, que a Orquestra Chinesa de Macau utiliza são a notação moderna de origem ocidental e a notação chinesa *jianpu*⁴⁵. A relação entre as notações musicais utilizadas pela orquestra e as histórias de vida dos músicos será um assunto a desenvolver na seção seguinte: "Intervenientes".

O contexto de produção desta dissertação exige, na minha opinião, uma apresentação e uma reflexão sobre a notação *jianpu*. O uso desta notação, no contexto chinês, é interpretado por alguns autores enquanto uma adaptação do sistema de representação gráfica desenvolvido por Pierre Galin, Aimé Paris e Émile Chevé (BENT et al. 2001). O *Método Galin-Paris-Chevé* é um sistema de ensino vocal francês que foi criado, durante o século XIX, a partir dos símbolos gráficos notacionais propostos por Rousseau em 1742. A base da notação *Galin-Paris-Chevé* é a representação numérica, de 1 a 7, das notas musicais:

"[...] with 1 representing the major tonic [...] the lower and upper octaves respectively are marked by the insertion of dots below or above the numerals [...] Key is shown by a simple statement at the beginning of a piece, for example "F = 1: ton *fá*". [...] rests are shown as zeros [...] Where several numerals share a bar or part of a bar, they share its value equally. Smaller note values are shown by the use of horizontal lines, somewhat similar to the tails of grouped quavers or semiquavers, placed above notes that share beats or parts of beats" (RAINBOW 2001: 440-441).

De forma análoga, a notação *jianpu* utiliza os números compreendidos entre "1" e "7" para representar as notas musicais, assim como o uso dos pontos que, quando

⁴⁵ A informação relativa aos símbolos gráficos que constituem a notação *jianpu* é apresentada de forma detalhada no Anexo III.

colocados acima ou abaixo dos números, traduzem respectivamente uma 8ª acima ou abaixo. A tonalidade da peça musical é indicada, regra geral, no canto superior esquerdo da partitura com a correspondência entre o tom e o número "1". As pausas são representadas pelo número "0". Tratando-se de uma informação complementar, os símbolos gráficos que constituem esta notação estão expostos em anexo (ver Anexo III).

3.2.2. Intervenientes

Os processos de profissionalização dos músicos que integram a Orquestra Chinesa de Macau estão circunscritos a um conjunto de espaços geográficos determinados, mais especificamente China continental, Hong Kong, Macau e Taiwan. A partir das entrevistas realizadas pude identificar a existência de relações entre os contextos culturais e geográficos e os processos de profissionalização musical dos músicos da orquestra (ver capítulo 2). Os percursos de aprendizagem e de profissionalização da maioria dos músicos entrevistados são caracterizados pelo contacto com o ensino da música ocidental e da música chinesa, por uma formação musical adquirida a partir do ensino público (conservatórios de música) e privado (professores ao domicílio) e, por fim, pelo acesso e pela frequência do ensino superior, o que na maioria dos casos significou a ida para os principais centros urbanos tais como Pequim e Xangai. O conhecimento e o domínio da notação de origem ocidental (pentagrama) e da notação *jianpu* são um facto importante a sublinhar. O momento de aprendizagem de cada uma das notações anteriormente mencionadas varia de acordo com a localização geográfica (ex. Taiwan, Xangai) e com o tipo de ensino (profissional, amador) a que o músico está sujeito.

A título de exemplo destaco os testemunhos dos músicos Zhang Yueru e Lai I-Shan. Concertino da Orquestra Chinesa de Macau, Zhang Yueru cresceu e viveu na cidade de Xangai, local onde iniciou o seu processo de aprendizagem musical. A introdução de Zhang no sistema de ensino musical foi realizada por intermédio de um conjunto de indivíduos que, destacados pelo governo, tinham como função procurar,

avaliar e seleccionar crianças que manifestassem alguma facilidade na aprendizagem e na reprodução de ritmos e de melodias. Com apenas alguns anos de idade, Zhang foi submetido a uma série de testes e consequentemente foi seleccionado para entrar no ensino profissional de música. No início do seu processo de aprendizagem, Zhang começou a contactar com a notação *jianpu* e aprendeu a tocar instrumentos de percussão. O conhecimento e o domínio da notação musical em pentagrama, assim como a aprendizagem do *erhu* foram iniciados de forma sistemática e organizada no Conservatório de música de Xangai. Licenciado em *erhu* pelo Conservatório de Música de Xangai, Zhang iniciou uma especialização numa variante do *erhu*, mais concretamente o *gaohu*. Em 2004 ingressou na Orquestra Chinesa Central da China e foi admitido, enquanto concertino, na Orquestra Chinesa de Macau. A partir de 2005 começou a lecionar *erhu* no Conservatório de Macau⁴⁶.

O percurso profissional de I-Shan apresenta uma configuração diferente do percurso realizado pelo músico Zhang Yueru, o que na minha opinião, se deve ao facto dos dois músicos terem estado sob a influência de contextos geográficos, culturais e políticos distintos (Taiwan e Xangai respetivamente):

"Comecei a estudar *erhu* com 11 anos. Em Taiwan, as crianças começam a aprender a tocar um instrumento com 9 anos. Eu comecei a estudar *erhu* aos 11 anos, até essa idade estive a aprender piano. Um dia a minha mãe decidiu que eu deveria escolher um outro instrumento. Assim, ela perguntou à minha professora de piano qual é que era o instrumento menos aprendido. A minha professora disse que era o *erhu*. Aos 11 anos comecei a aprender a tocar *erhu* com uma professora de Taiwan. Aos 13 anos mudei para uma professora da China [continente]. O ensino tornou-se mais típico e tradicional. Entre os 16 e os 18 anos prossegui os meus estudos no ensino secundário de uma escola de música, onde todas as aulas eram dedicadas à prática musical. Aos 18 anos fui para o Conservatório Central de Música de Pequim, local onde estudei durante 6 anos, mais especificamente 4 anos de licenciatura e 2 anos mestrado. A prática de música chinesa em Taiwan nem sempre foi fácil. Há cerca de 30 anos [1984] era proibido fazer música chinesa em Taiwan. O meu primeiro professor disse-me que quando praticava *erhu*, ia para uma sala e tentava não fazer barulho algum. Mais ou menos há 14 anos atrás [2000], o governo de Taiwan e a mentalidade do mesmo mudaram. Comparativamente ao ensino musical em Pequim, penso que o de Pequim é mais típico e a transmissão do conhecimento é mais direta que o de Taiwan. O ensino em Taiwan é realizado de forma menos sistematizada. As músicas que aprendi em Taiwan não eram tão típicas. Na minha opinião, o

⁴⁶Dados retirados da entrevista ao concertino Zhang Yueru (realizada no dia 20 de março de 2014).

ensino em Taiwan é mais parecido com o dos E.U.A., por isso mais fácil, e o ensino na China é mais parecido com o ensino russo, muito exigente. Penso que é essa a diferença. Na China existe uma maior concentração numa única atividade. Se tu tocas piano, comesas a tocar piano aos 5 anos e dedicas toda a tua vida a isso. Em Taiwan, existe um estudo mais diversificado (música, chinês, inglês, matemática...) e mais abrangente. Ao contrário da maioria de alguns dos meus colegas de Pequim, eu consigo tocar piano.

Em suma, eu penso que a diferença de aprendizagem entre Taiwan e a China está no contexto cultural. Uma vasta maioria das músicas que tocamos são músicas folk chinesas e cada um de nós toca melhor o repertório que faz parte do nosso universo cultural (vida, linguagem)⁴⁷."

Os relatos de Zhang Yueru e Lai I-Shan exemplificam a importância que os espaços geográfico, cultural e político tiveram no ensino e no processo de profissionalização musical dos músicos que constituem a Orquestra Chinesa de Macau. Apesar de terem nascido e crescido em áreas geográficas diferentes, Zhang e I-Shan pertencem a uma geração de músicos chineses cuja formação profissional foi realizada durante o final da década de 90 e o início do século XXI e, finalizada no ensino superior praticado nos contextos dos principais conservatórios de música chineses. No entanto, considero fundamental realçar que, apesar do produto final (formação de músicos profissionais) e do conteúdo de aprendizagem a que os músicos estiveram sujeitos serem idênticos, os métodos de aprendizagem musicais são completamente diferentes e encontram-se condicionados pelo espaço geográfico associado. Dentro da especificidade contextual que condiciona a profissionalização musical, surge o fator idade, que cada sistema de ensino e cada região geográfica considera apropriado para a aprendizagem de determinados elementos (ex. notações musicais) ou técnicas de execução instrumental.

A partir dos relatos destes dois músicos é possível identificar que a aprendizagem das notações musicais e a introdução no sistema de ensino dos instrumentos chineses foram feitas em idades, sistemas e métodos de ensino diferentes. Enquanto que Zhang começou por aprender a notação *jianpu* e só mais tarde a notação de origem ocidental (pentagrama), I-Shan iniciou os seus estudos musicais numa abordagem e num sistema de ensino ocidental, mais especificamente o piano, assim como as convenções teóricas e gráficas (notação) que lhe estão associadas. O estudo do

⁴⁷Entrevista realizada à instrumentista de *erhu*, Lai I-Shan (realizada no dia 26 de março de 2014).

erhu foi iniciado em idades completamente diferentes (Zhang aos quatro anos e I-Shan aos onze anos), o que na minha opinião denota a estrutura e a organização, ao nível etário, dos sistemas de ensino a que estes dois músicos estiveram sujeitos.

Em relação a este assunto, gostaria de sublinhar que o que importa de facto identificar e consequentemente compreender é o motivo de aprendizagem do mesmo conjunto de elementos e estruturas musicais (ex. notações musicais e *erhu*) em idades distintas. Basicamente, porque é que estes dois músicos aprenderam as mesmas notações musicais e o mesmo instrumento em idades e níveis de ensino diferentes? Um dos motivos que pode justificar tal condição foram as possibilidades de acesso e de estudo, ou as tomadas de decisão de cada um dos músicos e das famílias dos mesmos. Porém considero relevante e extremamente necessário compreender o posicionamento político e cultural das áreas geográficas em causa, Xangai e Taiwan, na medida em que as histórias políticas destes dois espaços condicionaram e moldaram a prática quer de música ocidental, quer de música chinesa (ver capítulo 2).

A frequência dos conservatórios superiores de música de Xangai e Pequim constituiu a passagem por um ensino estruturado e organizado do ponto de vista nacional. No que diz respeito ao ensino superior de música, tanto Zhang como I-Shan salientaram a especificidade regional com que o *erhu* é praticado no norte e no sul da República Popular da China. Segundo Zhang Yueru, o facto de ser natural de Xangai e ter adquirido a sua formação musical nesta cidade foram fatores que contribuíram em grande parte para a sua especialização posterior em *gaohu* cantonense. A experiência e a vivência das especificidades regionais marcaram profundamente a compreensão que os músicos têm sobre o repertório que tocam, assim como a relação física e cultural (postura corporal, técnica de execução instrumental e escola associada) que detêm com os instrumentos musicais que praticam. No caso do *erhu* existem diferenças regionais concretas na execução instrumental e na dimensão do instrumento, o que consequentemente cria especificidades tanto ao nível tímbrico como ao nível do volume sonoro do instrumento:

"A diferença mais óbvia entre as escolas de *erhu* está representada pelas escolas de Pequim e de Xangai. No norte da China as pessoas são muito sérias, falam muito alto. De acordo com isso, o som do instrumento também é diferente. Em Xangai as pessoas são muito gentis, por isso o som e a postura do músico

são mais suaves. Em Pequim tocamos sempre assim [I-Shan representa o gesto com os membros superiores], não existe movimento no pulso do instrumentista, em Xangai toca-se sempre assim [pulso tem movimento, maior fluidez na postura do instrumentista], sempre muito suave, mesmo quando existem partes tecnicamente difíceis e rápidas⁴⁸."

A posição do *erhu* varia consoante o contexto regional e o tipo de performance musical. No norte da China, mais concretamente em Pequim, este instrumento é apoiado sob a perna esquerda do instrumentista, enquanto que em Xangai, a variante instrumental *gaohu* é apoiado entre as pernas do instrumentista. Esta diferença de apoio e de posição entre o *erhu* e o *gaohu* cantonense deve-se ao facto de que em Xangai, principalmente no contexto da ópera cantonense, o *gaohu* tem como função realizar um acompanhamento melódico da secção vocal. Segundo Zhang, o apoio do *gaohu* entre as pernas possibilita um controlo do volume e da expressividade tímbrica do som produzido. As variações de expressividade e de volume sonoro do instrumento são conduzidas e produzidas através dos movimentos corporais do músico, mais concretamente dos movimentos fluídos das pernas, do tronco e do pulso direito. Em Pequim, o *erhu* é um instrumento com uma forte atividade solística. As técnicas de execução instrumental, sobretudo a forma como o músico movimenta, de forma rigorosa e pouco fluída, o arco através da ação do pulso da mão direita produzem um volume sonoro maior. A expressividade tímbrica deste instrumento é produzida, em Pequim, com recurso a ritmos staccato enquanto que em Shanghai são utilizadas várias combinações de ornamentos, mais especificamente glissandos e appoggiaturas⁴⁹.

A associação entre a cultura regional (ex. dialeto, sotaque) e o som do *erhu* é referida por alguns músicos da orquestra enquanto uma relação importante a sublinhar. A expressividade linguística é algo que, na minha opinião, não deve ser ignorada quando se estuda qualquer tipo de prática expressiva produzida num contexto chinês. O mandarim e o cantonense são línguas tonais (5 tons e 9 tons respetivamente). A variedade de alturas e a quantidade de entoações precisas caracterizam a expressividade destas línguas. Muitos músicos referiram que no momento em que tocam o seu instrumento pensam sempre numa melodia cantada, produzida com recurso à voz. O

⁴⁸ Entrevista realizada à instrumentista de *erhu*, Lai I-Shan (realizada no dia 26 de março de 2014).

⁴⁹ Os termos italianos staccato, glissando e appoggiatura são usados no contexto da Orquestra Chinesa de Macau, salvo raras exceções são usados termos chineses correspondentes, respetivamente tiaoyin 跳音, huazou 滑奏 e yiyin 倚音 (entrevista realizada a Choo Boonyeow no dia 22 de agosto de 2015).

facto do sotaque do mandarim⁵⁰ em Pequim apresentar um volume sonoro maior é visto por alguns músicos, nomeadamente por I-Shan enquanto um elemento que caracteriza e influencia a maneira como o som é produzido pelos músicos que aprenderam a tocar *erhu* neste contexto. Por sua vez, em Xangai as línguas mais utilizadas são o mandarim e o dialeto local *Hu*⁵¹. O sotaque do mandarim em Xangai é mais suave e possui um menor volume sonoro. Na zona de Cantão o dialeto encontrado é o cantonense que, por comparação ao mandarim, apresenta uma maior variedade de alturas e de entoações. Estas diferenças linguísticas são assumidas pela maioria dos músicos como fatores que influenciam a expressividade dos instrumentos musicais. No Sul da China, o som produzido pelo *erhu* e pela sua variante instrumental, o *gaohu*, é descrito por I-Shan enquanto mais suave e de menor volume sonoro.

Este tipo de associações regionais, culturais e de tradição escolástica é referido pelos músicos que tocam outros instrumentos. No entanto, a forma como essas associações são feitas e o conteúdo das mesmas não é uniforme e varia de instrumento para instrumento. O exemplo escolhido, o *erhu*, pareceu-me ser um dos casos de estudo que melhor traduz a especificidade dos instrumentistas e a relação dos mesmos com as áreas geográficas, os contextos culturais e a atividade expressiva que desenvolvem.

As funções desempenhadas pelo maestro Pang Ka Pang dizem respeito à direção musical da orquestra, sobretudo na preparação e na realização de concertos de grandes dimensões. O repertório da orquestra é, na sua maioria, composto e adaptado às circunstâncias dos concertos e às capacidades de execução instrumental da orquestra. Estas funções específicas estão entregues a compositores e, em algumas situações, a músicos convidados que fazem os arranjos e as composições que mais tarde farão parte do repertório da orquestra. As notações musicais a aplicar e a utilizar variam de acordo com o tipo de repertório e os músicos que participam e integram a orquestra. No caso das parcerias com os músicos ocidentais, mais concretamente os portugueses, a notação utilizada é a de origem ocidental (pentagrama).

No ano 2014, os intervenientes que participam ativamente na orquestra, ao nível institucional, são o Diretor da Orquestra Chinesa de Macau (Zhou You) e os funcionários Phoebe, Stella, Jacqueline, Victor, Chai, Lily, Wai Gor, Linda e Hu Hao.

⁵⁰ Língua oficial da República Popular da China e de Taiwan.

⁵¹ Dialeto de Xangai, pertencente ao dialeto da família *Hu*.

As funções destes funcionários são assegurar a administração e o funcionamento da orquestra ao nível institucional. Phoebe tem como funções contactar as pessoas e a instituição para a promoção de concertos, estabelece a ligação entre a orquestra e os outros departamentos do Instituto Cultural, prepara as informações necessárias para a promoção dos concertos, coordena as traduções dos textos e contacta com os músicos e com os grupos portugueses. Stella faz a contabilidade (remuneração dos músicos, orçamentos da orquestra), Jacqueline cria o contacto com os outros departamentos do instituto, Victor organiza os documentos em arquivo, Chai está encarregue do marketing e do contacto com os espaços de performance (escolas e instituições). Lily faz os programas para os concertos de agrupamento e contacta os músicos que são necessários para cumprir e criar o programa, Wai Gor organiza e distribui as partituras da orquestra, Linda é responsável pelos instrumentos e, por fim Hu Hao trata das questões relacionadas com os músicos da orquestra. Os últimos três funcionários que referi anteriormente trabalham diariamente nos espaços de performance e nos locais de ensaio da orquestra, enquanto os outros funcionários trabalham na área da administração, localizada no Instituto Cultural.

A experiência dos funcionários junto da orquestra nem sempre foi a mesma. Wai Gor, atual responsável pela organização, pela manutenção e pela distribuição das partituras, foi, durante a década de 90, músico da orquestra. A experiência enquanto músico proporcionou a Wai um entendimento e uma proximidade com os músicos, e consequentemente com a prática musical que a orquestra desenvolve. Por mera coincidência, enquanto assistia a um espetáculo de ópera cantonense em Macau, fui surpreendida com a presença de Wai na secção instrumental que acompanhava a ópera. Perante estes dados dei-me conta da existência de dois papéis, o de funcionário e o de músico, e que os mesmos são definidos e condicionados pelos contextos espaciais, nomeadamente a Orquestra Chinesa de Macau e a atividade musical em Macau. No caso de Lily, considero interessante compreender o percurso académico e o processo de integração na equipa que coordena e organiza a orquestra:

"Durante a escola primária, Lily aprendeu e praticou dança chinesa. A partir do 7ºano, começou a aprender a tocar *guzheng*. Em Macau tirou o curso secundário de *konghou* [espécie de harpa chinesa que, segundo Lily, se distingue da harpa ocidental pelo facto de ter a capacidade de tocar vários tons em

simultâneo]. Posteriormente foi para Pequim (com uma bolsa do Instituto Cultural de Macau), onde obteve a licenciatura em *guzheng*. De seguida, obteve o mestrado em Musicologia chinesa. Ainda em Pequim, Lily foi convidada por Zhou You, na altura diretor do Conservatório de Música de Macau, para ir trabalhar no departamento da Orquestra Chinesa de Macau⁵²."

Os funcionários que escolhi retratar ajudam a compreender os diferentes posicionamentos destes intervenientes no contexto da administração da Orquestra Chinesa de Macau e ao mesmo tempo, de que forma é que as suas histórias de vida se relacionam com as funções que desempenham na orquestra. O conhecimento das diferentes notações musicais e a experiência enquanto músico fazem com que Wai consiga compreender os problemas e as condições que os músicos encontram diariamente no seu local de trabalho. No caso de Lily, o conhecimento musicológico e a formação musical são utilizados fundamentalmente na criação de programas e de notas de programa. Os discursos criados institucionalmente por Lily são um interveniente importante, na medida em que criam uma concepção sobre o que é a Orquestra Chinesa de Macau. Por sua vez, o discurso institucional é apresentado através dos meios de promoção institucionais (ex. notas de programa) e através dos meios de comunicação locais e internacionais (ver capítulo 4).

Ao estudar os contextos de performance da orquestra percebi que a ação desenvolvida pelos técnicos de som constituiria um elemento a ter em consideração, no entanto vi-me impossibilitada, por motivos práticos de ter acesso e consequentemente comunicar com eles.

A apresentação e o estudo contextualizado das histórias de vida dos intervenientes que participam na Orquestra Chinesa de Macau permite-me compreender quais são os conceitos que estes têm sobre a orquestra e sobre este tipo de prática musical em geral. Os posicionamentos e as práticas discursivas e expressivas por eles desenvolvidas junto da orquestra têm um papel fundamental para compreender o funcionamento e a ação desta instituição musical (ver capítulo 4).

⁵² Nota retirada do diário de campo, relativa à entrevista realizada às funcionárias Phoebe e Lily no dia 31 de março de 2014.

3.2.3. Espaços

"The first thing one has been told about an instrument, a musical style, or a genre has been "where" it is found on the map [...] once location was established, we searched for reasons for the geographical distribution of a phenomenon, and went on to speculate about what this might tell us about its history" (NETTL 2005).

Os espaços que constituem diariamente a Orquestra Chinesa de Macau são os ensaios, os momentos de convívio e os concertos. A localização geográfica e contextual é um elemento relevante no momento da performance musical (ver capítulo 4), contudo o que considero importante apresentar nesta seção são os espaços que moldam e criam o quotidiano e, em última instância o funcionamento estrutural desta orquestra. A observação diária e a participação nos espaços de convívio possibilitaram-me realizar um estudo do meu objeto *in loco*. A compreensão dos espaços que constituem a orquestra permitiu-me estudar quais os tipos de consequências que os mesmos produzem no funcionamento diário deste grupo (ver capítulo 4).

Os ensaios são espaços de criatividade e de diálogo, fundamentalmente musicais, que têm como objetivo preparar e construir os momentos de performance públicas da orquestra. A existência de dois tipos de ensaios possibilita uma preparação pormenorizada dos concertos. Estes ensaios variam de acordo com os instrumentos que são necessários para cumprir a realização do repertório proposto e a especificidade contextual das apresentações públicas, mais concretamente a dimensão e os espaços destinados para a realização das performances musicais. Os ensaios destinados a preparar os concertos de grande dimensão são dirigidos pelo maestro Pang Ka Pang e exigem a presença e a participação de toda a orquestra. Os ensaios que preparam os concertos locais e de menor dimensão encontram-se divididos em dois agrupamentos musicais, cada um deles dirigido por instrumentistas específicos, nomeadamente Zhang Yueru e Dong Li Zhi respetivamente.

Os intervalos que ocorrem durante os dias de ensaios e de concertos são espaços de convívio entre os músicos que constituem a orquestra. As refeições, os momentos de descontração e, para alguns músicos, a prática musical individual são realizados durante

estes períodos de tempo. A minha participação e integração neste espaço afirmou a existência de uma outra perspetiva sobre o terreno. Os intervalos proporcionam uma observação e uma audição das características individuais relativas às execuções instrumentais de cada músico da orquestra. Neste caso específico, os momentos de pausa da orquestra são usados pela maioria dos músicos para ensaiar individualmente o repertório.

Os concertos são espaços destinados à apresentação, por intermédio da performance musical, da orquestra em público. Os momentos de exposição facultam a comunicação de um conjunto de conceitos que a orquestra pretende representar. A distribuição e a organização dos naipes que constituem a Orquestra Chinesa de Macau variam consoante a estrutura e a tipologia dos concertos, nomeadamente o repertório, os espaço e os contextos de performance.

A compreensão dos espaços que constituem o quotidiano da orquestra exige, na minha opinião, um estudo sobre a estrutura e o funcionamento dos ensaios, dos espaços de convívio e dos concertos. Apesar das especificidades de cada um destes espaços, pude identificar a existência de um conjunto de normas e de convenções, algumas delas implícitas e outras explícitas, que regem o funcionamento deste tipo de estruturas. Os estudos realizados sobre o funcionamento da orquestra e sobre o tipo de consequências que o seu dia a dia acarreta para a atividade expressiva desenvolvida serão apresentados de forma detalhada no capítulo seguinte.

4-ORQUESTRA CHINESA DE MACAU: PERFORMANCE MUSICAL

4.1. Nota introdutória: Construção de uma narrativa interpretativa

Hoje, dia 21 de junho de 2014, foi o último concerto da digressão da Orquestra Chinesa de Macau a Portugal. Realizado na Quinta das Lágrimas, na cidade de Coimbra, o concerto finalizou um conjunto de performances caracterizado pela participação de músicos portugueses e pela apresentação de um repertório que, segundo a instituição (orquestra) "apresenta obras encomendadas representativas da cultura do território [...] em concertos que traduzem uma combinação inesquecível de Oriente e Ocidente"⁵³.

O dia de hoje marcou o fim do meu trabalho de campo junto da orquestra. Ao longo destes meses pude observar e interagir com os diversos intervenientes da orquestra, especialmente com os músicos. Na ausência desta proximidade com os músicos e com a prática musical que estes desenvolvem seria impossível produzir esta dissertação. A permanência e a proximidade diárias junto da orquestra permitiu-me realizar um estudo interpretativo (GEERTZ 1993) sobre esta prática expressiva. Mediante o meu compromisso científico e ético, escolho apresentar este estudo sob a forma de uma narrativa interpretativa sobre a performance musical da Orquestra Chinesa de Macau.

Coimbra, 21 de junho de 2014⁵⁴

⁵³ Excerto retirado da nota de imprensa da orquestra "OCHM regressa a Portugal para mais uma digressão".

⁵⁴ Excerto retirado do diário de campo.

4.2. Orquestra Chinesa de Macau: estudo interpretativo

O presente capítulo tem como objetivo apresentar uma narrativa interpretativa sobre a performance musical desenvolvida pela Orquestra Chinesa de Macau. A construção desta narrativa foi feita a partir da compreensão da interação entre os diversos elementos que constituem a orquestra, nomeadamente os intervenientes, os espaços e a componente expressiva, em especial a música. As etapas que utilizo para descrever o funcionamento deste grupo são o momento de preparação e de criação da performance, o momento de transição entre a preparação e a concretização da performance e, por último o momento de exposição e comunicação da performance expressiva. Os termos que considere adequados para traduzir a importância e o tipo de função inerente a estes momentos são respetivamente: *Bastidores*, *Cortina Vermelha* e *Palco(s)*.

4.2.1. *Bastidores*

"A back region or backstage may be defined as a place, relative to a given performance [...] There are, of course, many characteristic functions of such places. It is here that the capacity of a performance to express something beyond itself may be painstakingly fabricated; it is here that illusions and impressions are openly constructed" (GOFFMAN 1956: 69).

A história social e política dos espaços e dos intervenientes que estão envolvidos na construção da performance da Orquestra Chinesa de Macau determina o processo de criação expressiva e, por extensão a apresentação performativa desta prática musical. As histórias de vida dos espaços geográficos envolvidos criam a necessidade da expressão da prática musical desenvolvida pela orquestra. A concretização da participação desta prática performativa é realizada sob um quadro conceptual e normativo institucionais. A fim de compreender uma das etapas do funcionamento da orquestra, os bastidores, coloco as seguintes questões:

-Quais são os objetivos que configuram a participação e a atividade da orquestra? Por quem e como é que estes são comunicados?

-De que maneira é que a ação institucional condiciona e determina o funcionamento da orquestra e, consequentemente a prática expressiva desenvolvida por esta?

-As histórias de vida dos diferentes intervenientes que constituem a orquestra, em particular os músicos e os funcionários são um elemento importantíssimo que deve ser integrado neste estudo. Os aspectos históricos e circunstanciais dos espaços geográficos envolvidos nos processos de profissionalização dos músicos (capítulo 3) estão presentes na prática expressiva por eles desenvolvida. Assim, de que maneira é que os percursos pessoais dos músicos estão presentes na prática expressiva construída na orquestra? De que forma é que influenciam e participam na preparação da performance musical da orquestra, em particular na expressão sonora e visual? Por último, como é que os diferentes aspetos circunstanciais que constituem a orquestra, nomeadamente as histórias de vida dos músicos, as diferentes técnicas de execução instrumental, as condições que sustentam a organização da estrutura orquestral, os espaços e os propósitos dos concertos e as políticas culturais institucionais coexistem e participam na construção da performance?

Ao longo do meu trabalho de campo pude constatar que os momentos de criação e de preparação da performance da Orquestra Chinesa de Macau, definidos por mim enquanto *bastidores*, têm um funcionamento e uma ação que não podem ser definidos de forma objetiva e delimitada por um espaço físico e por um conjunto de pessoas. Passados alguns meses, percebi desde cedo que os *bastidores* não eram um espaço singular e determinado, que eu julgaria serem os ensaios. A performance expressiva é criada e definida por uma multiplicidade de pessoas e entidades institucionais, com especial atenção o Instituto Cultural da R.A.E.M., que intervêm de acordo com as circunstâncias locais e os objetivos traçados para a apresentação pública da orquestra. Os ensaios constituem um espaço de diálogo e de criatividade musical importantes, contudo sublinho a presença e a ação institucional, mais concretamente as políticas culturais, que determinam o conteúdo e o funcionamento dos ensaios. Relativamente a este assunto, procuro estudar e compreender o que é que constitui e caracteriza os *bastidores* e como é que este age e influencia a criação da performance da Orquestra Chinesa de Macau.

4.2.1.1. Orquestra Chinesa de Macau: Criação de *Um Programa Cultural*

"Na próxima temporada [2013-2014], a OCHM irá continuar a desempenhar o papel de embaixadora cultural da R.A.E.M.. Seja no estrangeiro ou no Interior da China, a Orquestra, cativante postal cultural de Macau, tem como objectivo promover a cidade como um *melting pot* de culturas único onde o Oriente encontra o Ocidente. Em termos locais, a OCHM procura, em primeiro lugar, servir o grande público melhorando as suas relações com a comunidade, associações e escolas; em segundo lugar, pretende desenvolver-se como um conjunto oriundo de Macau, salientando actividades⁵⁵ como a promoção do ensino artístico e a disseminação das artes através da música, e ainda através da participação em actividades de beneficência e da promoção do Património Mundial de Macau; em terceiro lugar de elevar o nível cultural dos cidadãos, sendo que o seu maior objectivo é criar, em conjunto com todos os residentes de Macau, uma cultura sustentável na cidade⁵⁶."

O discurso anteriormente citado constituiu o meu primeiro contacto, numa fase inicial através da carta de aceitação da minha proposta de investigação e, mais tarde a partir do "Programa da Temporada de Concertos 2013-2014", com a apresentação institucional da Orquestra Chinesa de Macau. O estudo deste discurso possibilita identificar que esta orquestra é apresentada pelo Instituto Cultural enquanto um meio de promoção e de expressão de um conjunto de características que, segundo este organismo de poder, são representativos da Região Administrativa Especial de Macau. A ideia central deste discurso é a de que Macau é um território de encontro e de diálogo entre as culturas ocidental e chinesa. Na presença desta actividade discursiva, interessa-me compreender como é que este tipo de representações são criadas e comunicadas por esta instituição cultural, em particular nas práticas expressivas desenvolvidas pela Orquestra Chinesa de Macau.

A construção dos discursos institucionais sobre a orquestra é feita pelos meios de comunicação e de promoção do Instituto Cultural, neste caso em particular pelo departamento da Orquestra Chinesa de Macau. Gonçalo Magalhães, funcionário do Instituto Cultural, afirma que o trabalho na área da comunicação é caracterizado principalmente pela reunião e posterior seleção de vídeos, fotografias que transmitam os

⁵⁵ O "Programa da Temporada de Concertos 2013-2014" usa o antigo acordo ortográfico.

⁵⁶ Excerto da secção "Orquestra Chinesa de Macau" inserido no "Programa da Temporada de Concertos 2013-2014", versão portuguesa, p.20.

conceitos que a instituição pretende promover. No caso concreto da sua atividade junto do departamento da orquestra, Gonçalo Magalhães descreve o processo de promoção deste grupo musical junto dos locais de acolhimento, alguns hipotéticos outros confirmados, da performance desta orquestra:

"Eu lembro-me de fazer os primeiros DVD's para mandar para Portugal, sobre a orquestra em 2007[...] O sector dos audiovisuais tinha um encontro quase quinzenal com a orquestra, íamos filmar [...] por isso mantínhamos um contacto constante com a orquestra [...] O meu trabalho de logística e de produção começa em 2011, quando eu faço o primeiro documentário sobre os 25 anos do Festival de Música de Macau. Neste contexto tive de entrevistar antigos diretores do Instituto. A partir de então, fiquei encarregue da logística e da produção da Orquestra Chinesa de Macau, mais concretamente das digressões musicais. No que diz respeito ao formato da promoção da orquestra, nós [Gonçalo e Teresa To, diretora da orquestra no final dos anos 90, início do século XXI] dividimos a promoção em várias secções: grandes concertos, concertos ao ar livre, concertos em lugares de património e, por fim a colaboração com artistas portugueses. A narrativa de apresentação das duas orquestras [orquestra de câmara e orquestra chinesa] do Instituto está articulada com este tipo de organizações por espaços e ciclos de concertos. [...] A partir de 2005/2007, passámos a determinada altura a filmar um concerto por temporada, os grandes concertos. Depois usávamos estas imagens. Quando a orquestra foi tocar a uma série de atividades culturais que antecederam os Jogos Olímpicos em Pequim [2008], o vídeo de promoção foi adaptado. A secção em que eram promovidas as parcerias com os músicos portugueses foi retirada deste vídeo. A base era sempre o vídeo de promoção da orquestra, no entanto este era adaptado consoante o destino de divulgação e muitas das vezes era enviado para o solista convidado para realizar uma parceria com este grupo musical⁵⁷."

A partir do testemunho deste funcionário é possível aferir algumas conclusões sobre o funcionamento do processo de promoção institucional da Orquestra Chinesa de Macau. Ao trabalhar no sector da comunicação do Instituto Cultural, Gonçalo pode assistir ao desenvolvimento da atividade de promoção desta orquestra. Ao longo da entrevista, Gonçalo estabelece uma comparação entre as práticas de promoção institucional realizadas entre o final dos anos 90 e o início do século XXI, apontando como principal elemento demarcador o aumento da atenção, e consequentemente a afirmação de uma promoção bem delineada da Orquestra Chinesa de Macau.

⁵⁷ Entrevista realizada a Gonçalo Magalhães no dia 21 de outubro de 2015.

A adaptação da narrativa promocional, neste caso os vídeos de apresentação da orquestra, aos diferentes destinos de envio é um facto. Esta adaptação é feita consoante os objectivos das digressões e, acima de tudo de acordo com os contextos culturais envolvidos na receção da performance da orquestra (ex. China, Portugal, Macau). Perante esta realidade formulo a seguinte questão: quais são os conteúdos das diferentes adaptações realizadas sobre a narrativa promocional da Orquestra Chinesa de Macau? De que forma é que o discurso promocional institucional afeta a prática expressiva desenvolvida no contexto da orquestra?

O trabalho de campo que desenvolvi junto da orquestra permitiu-me visualizar atividades deste grupo musical em dois contextos geográficos e culturais distintos, nomeadamente Macau e Portugal. Por comparação, pude constatar que o discurso promocional institucional foi adaptado, adquirindo um carácter particular em relação aos contextos geográficos anteriormente referenciados. O discurso institucional que encontrei em Macau identifica a orquestra enquanto um meio de promoção artística e de solidariedade e intervenção social. Durante a digressão em Portugal, foi sublinhado o diálogo expressivo entre as culturas portuguesa e chinesa. Em suma, o discurso institucional da orquestra tem como base a ideia de que a orquestra é um meio de representação local (Macau) e do diálogo entre o ocidente e oriente. No entanto, a forma como esta ideia é comunicada e intensificada varia de acordo com os espaços geográficos e contextuais de performance. A título de exemplo destaco o programa relativo ao concerto da orquestra na Casa do Mandarin (ver ANEXO IV). A maioria do repertório incluía músicas chinesas e o discurso promocional sublinhou a orquestra enquanto elemento representativo da cultural local.

O programa relativo à temporada da orquestra 2013-2014 está organizado em cinco ciclos de concertos, designadamente "Ciclo Clássico", "Ciclo de Produções Especiais", "Ciclo Festividades", "Ciclo de Concertos em Sítios do Património Mundial" e "Ciclo de Educação Artística". A organização da temporada em ciclos de concertos é uma prática que, segundo Gonçalo Magalhães, foi determinada e consequentemente aplicada a partir do final da década de 90 (ver excerto da entrevista anteriormente citado). A construção desta narrativa sobre a prática expressiva realizada pela orquestra engloba uma associação entre os espaços e os contextos de performance. A observação presencial da atividade performativa desenvolvida por esta orquestra

permitiu-me entender que os espaços de performance são os espaços físicos onde decorrem os concertos, e que os contextos são as vivências culturais existentes em Macau. Por sua vez, estas vivências culturais são traduzidas pelas datas e pelas festividades que são celebradas, durante o ano, e consideradas importantes pela generalidade da população em Macau (ex. Ano novo chinês, Páscoa). A constituição dos diferentes públicos que recebem os concertos desta orquestra varia de acordo com os espaços e os contextos culturais de performance. Neste sentido é possível identificar a existência de uma relação bidirecional entre a promoção institucional da orquestra e os públicos. Os públicos são induzidos pelos conceitos e pelos repertórios explorados nos concertos, no entanto a organização da estrutura e a formação das diferentes tipologias de concertos são construídas e posteriormente adaptadas aos espaços de performance e aos contextos culturais que lhe estão associados. A título de exemplo destaco os concertos realizados na Casa do Mandarim e no Jardim *Lou Lim Ieoc*. Nestes dois concertos, a promoção institucional e a organização das performances foram produzidas tendo em conta o tipo de público que a orquestra iria encontrar. Estes dois espaços são associados a um público que é constituído na sua maioria por chineses. Perante este facto, o repertório seleccionado para estas duas performances foi constituído por música tradicional chinesa- *chuantong*.

A disposição dos naipes da orquestra (cordas friccionadas, cordas dedilhadas, sopros e percussão) denota uma adaptação e uma influência do modelo de organização e de disposição instituídos na orquestra clássica ocidental (ver ANEXO V). Os instrumentos de cordas friccionadas e dedilhadas estão situados na parte frontal da orquestra, enquanto que os naipes de sopros e de percussão estão localizados na parte traseira. Perante estes aspetos organológicos e de distribuição espacial dos instrumentos que integram a Orquestra Chinesa de Macau, podemos indagar se existe algum tipo de classificação organológica patente na distribuição dos instrumentos da orquestra. Se sim, qual? Quais são os pressupostos práticos e teóricos que sustentam esta classificação organológica e a decorrente disposição da orquestra? Na eventual adaptação da performance expressiva aos contextos espaciais e mediante as características organológicas dos instrumentos que constituem a orquestra, qual é o tipo de adaptação da disposição instrumental?

A organização dos instrumentos da Orquestra Chinesa de Macau evidencia um princípio base de classificação organológica, nomeadamente o modo de produção sonora. Este princípio de classificação é encontrado em alguns sistemas europeus de classificação organológica:

"Recent research has drawn attention to the need to view the Hornbostel and Sachs system⁵⁸, and others, in a historical perspective [...] the traditional European threefold division into string, wind and percussion instruments derived from and was also at times an alternative to the twofold classification evident in ancient Greek and early Christian thought. In Hellenic Greece, instruments were classified in two groups, the animate ('the human vocal') and the inanimate, with a further classification of inanimate instruments into string and wind, ignoring percussion. In later Hellenistic Greece the rhetorician Pollux (late 2nd century ce) distinguished a category of percussion instruments, which included plucked or beaten strings, and one of wind instruments, while the first three-category classification of wind, string and percussion was presented by Porphyry (242/3–c305 ce). The predominant structure of classification schemes from late Roman through the medieval and Renaissance periods into the 20th century was the three-category model presented by Boethius in the order of string, wind and percussion [...]" (KARTOMI 2001: 419-420).

Apesar das semelhanças entre os princípios que norteiam alguns sistemas históricos de classificação ocidentais (ex. Boécio) e o sistema de organização dos instrumentos da orquestra em estudo, considero importante referir que estes dados não constituem por si só uma prova científica identificadora do tipo concreto de organização instrumental que a Orquestra Chinesa utiliza. No entanto, não deixo de sublinhar a presença deste tipo de associações e convenções no discursos institucional da orquestra, mais precisamente no "Programa da Temporada de Concertos 2013-2014". Neste programa, os instrumentos da orquestra são classificados por "cordas friccionadas", "cordas dedilhadas", "sopros" e "percussão".

A origem deste tipo de associações foi fortemente influenciada pelas políticas culturais implementadas ao longo da história política chinesa do século XX (ver capítulo 2). A escolha e a instituição de um determinado tipo de organização e de disposição espacial dos instrumentos que constituem a Orquestra Chinesa de Macau são,

⁵⁸ Sistema de classificação organológico desenvolvido por Carl Von Hornbostel e Curt Sachs. Publicado em 1914, este sistema organiza e classifica os instrumentos, de acordo com o material que produz o som (idiofones, membranofones, cordofones, aerofones). Mais tarde surge a categoria dos eletrofones (KARTOMI 2001).

na minha opinião, fortemente influenciadas por uma série de factores de ordem histórica e circunstancial:

"In contemporary China, cognizance is still taken of the *pa yin* [*bayin*⁵⁹], but mostly either to note its past usage or to question its past interpretation. Some current classifications exclude such obsolete instruments as stone chimes. Most schemes take three form. Common characters of division are mode of sound production, and morphological attributes [...] Western instruments are sometimes classified in the same scheme with Chinese instruments. In this case different characters of division are applied to European and Chinese instruments at the same step. These modern schemes represent part of the centuries-old shift from a theoretical to a performance-centered concept and classification of musical instruments in China" (KARTOMI 1990: 52).

A organização dos instrumentos por naipes e a maneira como estes são dispostos mostram uma adopção do modelo de disposição tradicionalmente utilizado no contexto das orquestras clássicas ocidentais. Por outro lado, o estudo desta orquestra permitiu-me entender que a estrutura e a disposição utilizadas, principalmente no contexto de performance, são decididas por um conjunto de intervenientes institucionais específicos, nomeadamente o maestro. Em suma, os princípios que sustentam estas escolhas são construídos e adaptados com base nas convenções que são utilizadas no contexto deste tipo de prática musical (orquestras clássicas ocidentais e orquestras chinesas), na ação institucional, e por último na adaptação aos diferentes contextos de performance.

A observação direta e constante dos espaços denominados institucionalmente por "ensaios" permitiu-me constatar a existência de três estruturas e disposições instrumentais. A orquestra *tutti* é apresentada e utilizada nas performance públicas mais importantes e com maior promoção institucional que, regra geral, são realizadas em auditórios e salas de concerto principais (ex. Centro Cultural de Macau). Por sua vez, os concertos locais são produzidos e suportados pela orquestra dividida em dois grupos instrumentais. Cada uma destas estruturas orquestrais possui um responsável específico que garante o funcionamento e a direção musical, nomeadamente o maestro Pang Ka Pang (orquestra *tutti*), o concertino Zhang Yueru e o instrumentista Dong Li Zhi. A disposição e a organização dos dois grupos instrumentais reproduzem, ainda que numa dimensão inferior, a estrutura utilizada na orquestra *tutti*.

⁵⁹ Sistema de classificação organológica apresentada no capítulo 3.

São 9h00, a grande maioria dos músicos já chegaram à sala de ensaios. À entrada da sala encontra-se uma folha de registo de presenças. No momento em que os músicos entram na sala, estes assinam e marcam a hora de chegada no documento de registo de presenças. Tal como aconteceu ontem, a maioria dos músicos têm à sua disposição uma mesa com uma garrafa térmica ou uma chávena de chá. Estas mesas estão situadas ao lado do lugar de ensaio destes instrumentistas. A repetição de melodias e passagens rítmicas é feita de forma constante. Cada um destes músicos aproveita este período de tempo para ensaiar e para afinar o seu instrumento.

Tal como estava previsto, o ensaio oficial começa às 10h. O ritual começou agora. O concertino Zhang Yueru levanta-se e orienta a afinação da orquestra. O maestro entra e situa-se ao centro e à frente da orquestra, em cima de uma superfície mais alta. O ritmo inicial é indicado pelo chefe de naipe de percussão, Li Chang, e pelo maestro. A configuração desta orquestra é bastante idêntica ao modelo de disposição espacial utilizado nas orquestras sinfónicas de tradição ocidental. A minha presença já não é alvo de tanta atenção e estranheza. Os músicos mostram uma maior receptividade.

Sala de ensaios, Macau, 27 de fevereiro de 2014⁶⁰

Os ensaios são espaços de diálogo, de experiência e de construção da performance expressiva da orquestra. A coexistência entre o funcionamento ritualizado deste espaço e a exploração das capacidades sonoras e tímbricas da orquestra foi a primeira condição que eu identifiquei neste espaço. Por um lado há um rigor enorme no que diz respeito ao funcionamento deste espaço, contudo este rigor cria um conjunto de condições que possibilitam um diálogo entre os objetivos delineados para os concertos e a exploração e posterior adequação das capacidades sonoras e tímbricas dos instrumentos aos vários tipos de concertos. A compreensão da execução instrumental necessita de um estudo sobre quem a executa, ou seja, os músicos. A ação dos músicos sobre os instrumentos constitui um dos elementos essenciais deste estudo. Os contextos

⁶⁰ Excerto retirado do diário de campo.

culturais e geográficos que produziram e moldaram os vários tipos de execução instrumental são designadas por mim enquanto as histórias de vida dos músicos.

São 11h02, o maestro interrompe o ensaio e anuncia o intervalo. A partir deste momento, os músicos levantam-se, conversam, saem e, em alguns casos, ensaiam individualmente as secções da partitura em que participam. Durante este período de tempo pude constatar a existência de diferentes sotaques e dialetos. Oiço mandarim com o sotaque de Pequim e de Xangai, cantonense e ainda um dialeto que não consigo reconhecer [mais tarde um dos instrumentistas disse-me que se tratava do dialeto de Xangai].

Sala de ensaios, Macau, 27 de fevereiro de 2014⁶¹

A audição dos diferentes sotaques e dos dialetos proferidos por estes músicos criaram, neste trabalho, uma curiosidade em identificar e estudar a especificidade dos intervenientes e o grau de ação destes sobre as práticas expressivas que desenvolvem. A partir deste momento comecei a identificar especificidades físicas e expressivas na execução instrumental levada a cabo por estes músicos. A relação entre o movimento dos músicos e o som produzido por intermédio destes passou a ser um dos principais focos de atenção durante o meu trabalho de campo. No capítulo anterior apresentei o estudo comparativo que desenvolvi sobre os músicos da orquestra Zhang Yueru e Lai I-Shan. As razões que incentivaram a produção desse estudo foram a identificação de diferentes tipos de execução instrumental realizados sobre o mesmo instrumento, a consciencialização do modo como as histórias de vida dos músicos afetaram e determinaram o pensamento e as práticas musicais desenvolvidas por estes e por último, a necessidade de compreender de que modo é que estas relações são geridas e como afetam a performance da Orquestra Chinesa de Macau. Ao longo deste capítulo pretendo estudar as relações entre o movimento e o som e de que modo é que o carácter específico e, em alguns casos individual, destas relações é regulado por esta orquestra, e de que forma afeta e determina as práticas performativas produzidas por intermédio deste contexto institucional.

⁶¹ Excerto retirado do diário de campo.

A partir dos testemunhos dos músicos pude estudar as relações entre os contextos culturais e geográficos relativos à origem e aos processos de profissionalização musical, bem como as práticas expressivas realizadas por estes. A atividade expressiva desenvolvida por estes músicos foi determinada e condicionada pelas vivências culturais e pela localização geográfica relativas aos processos de profissionalização musical. A passagem por sistemas de ensino e a vivência dos aspetos históricos e políticos associados aos espaços geográficos e culturais de origem e de profissionalização musical determinaram os conceitos, os comportamentos (movimento) e os aspetos sonoros relativos às práticas musicais desenvolvidas (ver capítulo 3).

A orientação dos aspetos físicos e sonoros desta orquestra é feita pelo maestro Pang Ka Pang. A compreensão da receção e da gestão institucionais das especificidades expressivas de cada um dos músicos que integram a presente orquestra criou a necessidade de compreender, através dos ensaios e das entrevistas, a ação do maestro e por extensão as perspetivas que este interveniente tem sobre o funcionamento e as práticas musicais associadas a este tipo de orquestra.

"A minha família sempre foi muito ligada à música. Estudei violino, piano e teoria musical [composição]. No curso superior de direção de orquestra estudei inicialmente música ocidental e depois senti a necessidade de estudar a música chinesa. Enquanto chinês e residente na China senti a responsabilidade e vontade de desenvolver esta área. Para além de ter estudado na China, participei em vários cursos de música no Ocidente. Sou diretor artístico da Orquestra Chinesa de Macau desde 2003. Ao longo destes anos considero que Macau é o lugar ideal para desenvolver música. O encontro entre o Ocidente e o Oriente são uma constante. A orquestra chinesa é um instrumento, é um meio de interpretação de música cuja origem não importa. Na minha opinião, a música ocidental encontra-se mais desenvolvida do que a chinesa. Eu desejo que a orquestra chinesa seja internacional [tom, tonalidades, interpretação de acordes, exigência dos compositores]. Os músicos chineses preferem tocar a solo e não em orquestra. Existe uma falta de espírito de união, de colaboração. A posição e o trabalho para mim é muito importante. O maestro deve ser exigente com a sua orquestra, tem que superar todos os músicos da orquestra. O nível é mais elevado quanto melhor for o maestro. O maestro é responsável, ele é que orienta⁶²."

A partir das entrevistas realizadas ao maestro Pang Ka Pang pude compreender a perspetiva que este tem sobre as orquestras chinesas e os músicos associados a esta

⁶² Entrevista realizada ao maestro Pang Ka Pang no dia 26 de abril de 2014.

prática. Segundo o maestro, a Orquestra Chinesa de Macau é um meio ideal para promover não só o diálogo e a partilha da atividade musical entre estes músicos como, devido ao discurso institucional, é um espaço que possibilita a experiência e uma decorrente adaptação por parte destes músicos a diferentes tipos de repertório. Os músicos que entrevistei referiram que durante os seus processos de aprendizagem e de profissionalização musicais viram-se confrontados com um ambiente bastante competitivo:

"O dia a dia no Conservatório de Pequim era um desafio constante. A qualidade dos músicos era muito elevada. O ensino foi muito exigente, nós trabalhávamos a sério. Os objetivos principais eram aprender e ensaiar, ensaiar, ensaiar ... Ensaiaava todos os dias e durante o dia todo. Não tinha tempo para mais nada, somos muitos a querer o mesmo e por isso os músicos chineses gostam de tocar a solo. Através das performances a solo podemos mostrar o nosso nível de execução instrumental. Durante este período de aprendizagem somos incentivados para atingir e promover o mais alto nível de execução instrumental⁶³."

A tarefa de tocar em conjunto é o principal foco de trabalho no quotidiano desta orquestra. A criação de um diálogo expressivo entre as práticas musicais desenvolvidas por estes músicos é uma das principais preocupações durante os ensaios. No entanto, no momento em que existem secções solísticas, por vezes estas são tocadas com recurso a alguma improvisação instrumental. A improvisação é uma prática comum entre alguns destes músicos. A improvisação é constituída pela integração de notas ornamentais, cadências e no desenvolvimento, tendo por base padrões rítmicos e melódicos, de passagens rítmicas e melódicas. Num dos ensaios pude assistir a este tipo de tratamento e leitura musicais, o que por vezes leva a que sejam discutidas a dimensão e o espaço da improvisação. Durante esse ensaio, um dos músicos de sopro tinha de tocar uma parte a solo, contudo a forma como este executou e trabalhou o texto musical suscitou a participação e a orientação do maestro. Segundo o maestro era necessário encontrar um equilíbrio entre a extensão da secção solística por comparação com a secção tutti.

Em suma, os ensaios constituem espaços de diálogo e de criação de uma prática expressiva. Assim o principal desafio encontrado pelos músicos e pelo maestro é a mediação e o equilíbrio entre as especificidades das execuções instrumentais individuais,

⁶³ Entrevista realizada à instrumentista Lai I-Shan no dia 26 de março de 2014.

a execução partilhada e conjunta de um texto musical, e por último os requisitos exigidos pelas apresentações públicas (concertos). Os *bastidores* desta orquestra são caracterizados pela criação de um programa cultural e expressivo (discurso institucional, repertório musical, preparação da performance pública) que é discutido e construído em espaços e intervenientes diversos. O espaço dos ensaios é um dos mais importantes, na medida em que possibilita experimentar e debater várias propostas de execução instrumental e em simultâneo criar um equilíbrio entre a individualidade expressiva e técnica dos músicos e o diálogo entre eles, ou seja, a orquestra. A produção de uma massa sonora e expressiva é a tarefa diária que este grupo musical enfrenta. Porém os *bastidores* são organizados e dirigidos pelos intervenientes que desenvolvem um trabalho de carácter institucional (funcionários envolvidos no departamento da comunicação e na programação cultural). As políticas culturais institucionais são a base do funcionamento desta orquestra, e por extensão da prática expressiva que esta desenvolve e apresenta.

4.2.2. Cortina vermelha: Diálogos

"When team-mates are out of the present of the audience, discussion often turns to problems of staging. Questions are raised about the condition of sign equipment; stands, lines, and positions are tentatively brought forth and "cleared" by the assembled membership; the merits and demerits of available front regions are analyzed; the size and character of possible audiences of the performance are considered; past performance disruptions and likely disruptions are talked about (...)" (GOFFMAN 1956: 112).

Os espaços de convívio e os que antecedem as performances públicas da orquestra são partes estruturais na comunicação entre os *bastidores* e os *palcos* (concertos). Os intervalos dos ensaios e os momentos em que a orquestra reserva para preparar os concertos foram muito importantes para o meu estudo. A minha aproximação à orquestra foi gradual, no entanto foi durante um intervalo de um ensaio para um dos concertos realizados na Universidade de Macau que, após alguma observação, fui abordada por um dos músicos:

Finalmente fui abordada por um dos músicos da orquestra! A minha paciência teve resultados. Não previ o que aconteceu hoje durante o intervalo do ensaio. Sentada numa plateia vazia fui surpreendida com um "ni hao, excuse me, can i talk with you?". Uma das instrumentistas de erhu começou a conversar comigo, perguntou-me o que é que eu estudava, qual a minha naturalidade e disse-me que considerava curioso mas ao mesmo tempo interessante o meu trabalho. Ficámos a falar durante algum tempo. O inglês foi a língua principal. A língua utilizada, a curiosidade e a boa recepção por parte desta instrumentista facilitaram a minha presença diária junto da orquestra e tornaram possível desenvolver o meu trabalho.

Macau, 28 de fevereiro de 2014⁶⁴

⁶⁴ Excerto retirado do diário de campo

Esta conversa modificou por completo o meu trabalho de campo, de um momento para o outro a minha presença passou a ser compreendida e aceite pela grande maioria dos músicos. Os intervalos passaram a ser um espaço partilhado por mim e onde eu passei a fazer parte das conversas e do convívio estabelecido entre os diversos intervenientes que constituem a Orquestra Chinesa de Macau. Os momentos destinados ao almoço passaram a ser um dos espaços mais interessantes:

A zona dos ensaios [Mong-há] é uma área geográfica de Macau caracterizada pela presença do sector industrial e por residentes chineses. Contrariamente ao que acontece no resto da cidade, aqui não são vistos ocidentais. As pessoas que residem e trabalham nesta zona são chineses, por isso a língua utilizada no sector da restauração (restaurantes, tascas) é o cantonense e, em raras excepções, o mandarim. A minha integração nesta zona foi possível graças a Lai I-Shan. A partir dela comecei a ir almoçar com os músicos da orquestra. As conversas que partilhámos possibilitaram-me conhecer as suas histórias de vida.

Macau, 20 de março de 2014⁶⁵

O convívio decorrente das horas de almoço deu espaço para a partilha das histórias e das experiências de vida destes músicos. Após um período de tempo comecei a entender as especificidades culturais de cada um dos músicos, assim como a sua relação com a prática musical que produzem diariamente no contexto da orquestra (ver capítulo 3). O meu contacto com a orquestra foi variado: se por um lado os ensaios e os concertos me permitiram o acesso às práticas musicais, por outro lado os momentos de convívio tornaram possível a partilha e o conhecimento das narrativas pessoais dos músicos. As amizades que construí com alguns deles tornaram possível experienciar e observar outros contextos. A observação de algumas aulas de música e a minha experiência de aprendizagem das noções básicas do funcionamento do *erhu*

⁶⁵ Excerto retirado do diário de campo

(instrumento de corda friccionada) constituíram espaços de diálogo importantes para um entendimento mais alargado do contexto expressivo e cultural em estudo.

Hoje assisti a uma aula de ruan [instrumento de corda dedilhada]. Tal como o combinado fui ter à Universidade de Macau, local onde o músico e amigo Raymond [nome ocidental, o nome em chinês é Choo Boonyeow] dá aulas de ruan. As aulas são dadas a três alunas em simultâneo. Quando chegámos, as alunas já estavam a treinar e a estudar passagens. O método de ensino utilizado nas aulas a que pude assistir incluiu a audição da execução instrumental realizada pelo professor [Raymond], a decorrente tentativa de repetição do que foi ouvido, a discussão sobre a leitura do texto musical [partitura] e a prática musical associada ao repertório em questão. O exercício da audição da prática musical exposta pelo professor e a consequente tentativa de repetição por parte das alunas foi, na minha perspetiva, o principal método de ensino utilizado.

Macau, 10 de abril de 2014⁶⁶

A audição e a consequente reprodução daquilo que foi ouvido é um exercício recorrente na aprendizagem musical associada ao contexto chinês. O reconhecimento auditivo é feito através da execução instrumental, no entanto por vezes este exercício de imitação é realizado com recurso à voz. O acaso e a amizade estabelecida com uma das instrumentistas da orquestra levaram-me a aprender algumas noções básicas sobre o funcionamento do *erhu*. O primeiro contacto de aprendizagem que tive com este instrumento foi iniciado durante uma das entrevistas realizadas à instrumentista de *erhu*, Lai I-Shan. A compreensão de alguns conceitos associados à execução deste instrumento necessitava, segundo a opinião de I-Shan, de uma experiência próxima, prática e menos teórica. De um momento para o outro fui convidada para pegar neste instrumento e a partir desse instante iniciei a minha primeira aula de *erhu*.

⁶⁶ Excerto retirado do diário de campo.

"(...) Porque é que não experimentas tocar? Primeiro que tudo apoias o *erhu* na tua perna esquerda e de seguida eu vou explicar-te como é que pegas no arco. A posição e a tensão aplicada no arco são o mais importante para tocar. [depois de algumas tentativas falhadas na produção de notas...] Ok, já percebi o que se passa, tens de manter o arco paralelo ao chão e em permanente contato com a caixa de ressonância. Agora coloca a tua mão direita desta forma [I-Shan exemplifica, posicionando o polegar sob o arco, os dedos indicador e médio na parte inferior do arco e por fim os dedos anelar e mindinho entre as duas superfícies do arco] Para tocares a corda exterior (lá) faz uma pressão no arco com o polegar e direciona-o da esquerda para a direita e vice-versa contra a corda exterior (...) Para tocares a corda interna (ré) faz exatamente o mesmo mas aplicando a pressão sob a corda interna, mas neste caso pressiona o arco com os dedos anelar e mindinho⁶⁷."

As convenções utilizadas na postura e na execução instrumental do *erhu* são bastante específicas e variam de acordo com o tipo de tradição escolástica associada. A instrumentista Lai I-Shan transmitiu-me um conjunto de convenções que, segundo ela, estão integradas na tradição de Pequim. A forma como o instrumentista movimenta o corpo tem uma afetação direta e importante no instrumento e, por extensão no som produzido pelo mesmo. A posição e o manuseamento do arco têm uma importância fulcral na afinação e na exploração tímbrica deste instrumento.

Durante esta aula informal, I-Shan mostrou-me um conjunto de técnicas utilizadas pelas principais escolas de *erhu*, nomeadamente a do norte (Pequim) e a do sul (Xangai, Cantão). Segundo I-Shan, de acordo com a tradição escolástica de Pequim, o instrumentista apresenta uma rigidez na maneira como manuseia o arco e num movimento tenso do tronco. No entanto, na tradição escolástica do Sul da China, o instrumentista apresenta um movimento fluído do tronco e do braço e pulso direitos. Na perspetiva desta instrumentista o movimento do corpo afeta diretamente o tipo de som produzido (ver capítulo 3). A relação entre dança e o significado associado foi estudada por John Blacking. Segundo este etnomusicólogo, o movimento (dança) é um meio de produção de significado e, ao mesmo tempo de reprodução ou questionação de uma ordem estabelecida (BLACKING 1983). Neste caso específico, considero importante referir que os movimentos utilizados por esta instrumentista transmitem uma série de convenções técnicas que afirmam o tipo de tradição escolástica vivenciada (Pequim).

⁶⁷ Excerto da entrevista realizada à instrumentista Lai I-Shan no dia 31 de março de 2014.

Durante esta entrevista/aula foram problematizadas questões relacionadas com o temperamento utilizado neste tipo de prática musical. O temperamento da 4ª e da 7ª notas de uma escala é diferente do temperamento usado na prática da música clássica ocidental:

"O primeiro instrumento musical que eu [I-Shan] aprendi a tocar foi o piano. Quando comecei a aprender *erhu* tive que me habituar a outro tipo de temperamento, sobretudo no que diz respeito à afinação de algumas notas. Por exemplo, em ré maior nós temos fá sustenido e sol. No caso do piano, estas duas notas são tocadas assim [exemplifica com recurso ao *erhu*], enquanto que no *erhu* estas notas têm um temperamento diferente, mais agudo. Por comparação com as escalas utilizadas na música ocidental [teoria utilizada na música clássica ocidental], na música chinesa, a 3ª e a 7ª notas têm um temperamento mais agudo e, por isso mais próximo [inferior a 1/2 tom] das 4ª e 8ª notas. A compreensão destas pequenas diferenças de temperamento foram o principal desafio. Depois de estudar piano e começar a estudar *erhu* tive que me habituar a um temperamento diferente entre as 4ª e 7ª notas. Foi muito difícil perceber e procurar, no caso do *erhu*, a afinação de cada uma destas notas. Na escala de dó maior, o mi e o si têm uma determinada afinação no piano, no entanto no *erhu* o temperamento é mais agudo.⁶⁸"

A maioria destes músicos possui um conhecimento e um domínio da teoria musical associada aos contextos da música clássica ocidental e da música chinesa praticada e ensinada nos sistemas de ensino oficiais (conservatórios). A percepção dos diferentes conceitos e técnicas de execução instrumental utilizados nestes contextos constitui um elemento importante na formação destes músicos e na relação que estabelecem com o repertório e com os espaços de performance associados. A capacidade de adaptação aos diferentes repertórios propostos é elevada, na medida em que os músicos dominam as convenções gráficas (notações musicais) e teóricas (temperamentos, escalas e as diferentes nomenclaturas utilizadas para designar a dinâmica musical) utilizadas.

A minha curta experiência de aprendizagem do *erhu* deu-me acesso a um conjunto de questões específicas que não seriam colocadas por mim durante outro tipo de interação com o terreno (entrevista, concertos, ensaios). As questões sobre o temperamento permitiram-me estudar, com um maior grau de profundidade, o nível de

⁶⁸ Excerto retirado da entrevista/ aula realizada com a instrumentista Lai I-Shan no dia 31 de março de 2014.

adaptação que estes músicos possuem e desenvolvem no momento em que têm de executar repertórios que estão associados a tradições escolásticas tão particulares e diferentes entre si. No contexto deste tipo de música chinesa, o temperamento das 3ª e 7ª notas é mais agudo do que o temperamento utilizado pela tradição da música clássica ocidental. As técnicas de execução utilizadas pelos músicos são adaptadas consoante o tipo de repertório que tocam, mais concretamente no momento em que interpretam música de origem ocidental. Os músicos que entrevistei sublinharam a importância de estabelecer um compromisso entre a maneira como tocam o seu instrumento e as particularidades que os diferentes tipos de repertório acarretam. O estudo que realizei permitiu-me identificar que estes músicos estabelecem uma diferença entre as práticas musicais que estes consideram mais próximas e as mais distantes (música clássica ocidental). Perante esta diferença surgem os conceitos que estes associam e constroem sobre estas práticas expressivas. Assim, interessa-me estudar o modo como estes conceitos são geridos pela orquestra (instituição) e pelos indivíduos que nela participam (músicos) (ver secção seguinte).

Cheguei ao auditório da Centro Cultural de Macau. A orquestra já está preparada para o ensaio geral (...) Depois de jantarmos todos juntos, os músicos dirigem-se para os camarins, os funcionários estão a verificar se está tudo em ordem e preparado para o concerto. De seguida são distribuídas as notas de programa do concerto e os músicos posicionam-se no palco. Atrás de uma grande cortina vermelha, os músicos começam a aquecer e a preparar os instrumentos (organização das partituras, afinação, passagem de resina nas cordas dos instrumentos de corda friccionada, etc.). Este é o momento que antecede a performance pública. O espaço físico que dá lugar à performance é o mesmo que o antecede, no entanto o funcionamento e a função do mesmo mudam completamente no momento em que a cortina vermelha sobe. De um momento para o outro surge mais um interveniente: o público.

Macau, 21 de março de 2014⁶⁹

⁶⁹ Excerto retirado do diário de campo.

4.2.3. *Palcos*

"A social establishment is any place surrounded by fixed barriers to perception in which a particular kind of activity regularly takes place. I have suggested that any social establishment may be studied profitably from the point of view of impression management. Within the walls of a social establishment we find a team of performers who co-operate to present to an audience a given definition of the situation. This will include the conception of own team and of audience and assumptions concerning the ethos that is to be maintained by rules of politeness and decorum. We often find a division into back region, where the performance of a routine is prepared, and front region, where the performance is presented" (GOFFMAN 1956: 152).

As performances públicas da Orquestra Chinesa de Macau são realizadas em espaços físicos específicos- o palco. Partindo da teoria do sociólogo Erving Goffman, o palco é o espaço frontal destinado a apresentar a performance de um indivíduo ou conjunto de indivíduos. A forma e o conteúdo das performances públicas da orquestra são variáveis e dinâmicas. A exposição pública destas performances é realizada tendo por base uma adaptação da prática expressiva, com especial atenção ao repertório, aos propósitos e às circunstâncias culturais e políticas dos espaços de comunicação e de recepção dos concertos. Perante isto considero fundamental estabelecer uma diferença entre os termos palco e concerto. O palco é o espaço físico onde a performance é realizada, o concerto engloba um conjunto de espaços, nomeadamente o físico, o social e o sonoro. A compreensão das performances públicas realizadas por esta orquestra tem como finalidade estudar a relação entre os vários componentes que constituem os concertos: palco, espaço social e espaço sonoro. A presente secção tem como objetivo apresentar o estudo realizado sobre as performances públicas da Orquestra Chinesa de Macau, mais concretamente as práticas expressivas nelas incluídas e o funcionamento das mesmas. As performances que escolhi incluir nesta dissertação dizem respeito a alguns dos concertos aos quais assisti durante o meu trabalho de campo. A escolha destes "palcos" deveu-se sobretudo ao facto de exemplificarem cada um deles diferentes tipologias de concertos definidas pelo Programa da Temporada de Concertos 2013-2014 da O.C.H.M: *Ciclo de Concertos em Sítios do Património Mundial*, *Ciclo de Promoção da Solidariedade*, *Ciclo de Produções Especiais* e *Digressão em Portugal*.

4.2.3.1.Ciclo de Concertos em Sítios do Património Mundial



Ilustração nº 2.⁷⁰ Concerto *Elogio da Música* na Igreja de Santo António (22/02/14, 15h00)

O concerto intitulado *Elogio da Música* apresentou um repertório que incluiu um conjunto de músicas descritas pelo programa do concerto enquanto "cântico católico", "peça (...) de Wolfgang A. Mozart", "peça de fado" e "(...) Pizzicato Polka da autoria de Johann Strauss II". A maioria das músicas estavam profundamente relacionadas com os contextos das práticas musicais religiosas (catolicismo) e da música clássica ocidental. Com exceção dos concertos de grande dimensão temporal (mais de 45 minutos)⁷¹ e espacial (Centro Cultural de Macau, Teatro Dom Pedro V), os restantes concertos assistidos foram assegurados pela Orquestra Chinesa de Macau dividida em dois grupos. Neste caso, o concerto foi realizado pelo grupo de músicos dirigido pelo instrumentista Dong Li Zhi.

A relação entre os espaços de performance e os repertórios é um facto na atividade desenvolvida por esta orquestra. O local de realização e de recepção do concerto referido anteriormente foi a Igreja de Santo António. No momento da leitura do programa deste concerto surgiram-me algumas questões relacionadas com o contexto social e religioso associado ao local de performance e com a programação musical escolhida. Assim, quais são as características sociais e religiosas deste espaço de performance? Qual é a sua relação com a recepção (público) e com esta performance musical? Durante o concerto tornou-se evidente que estas relações estavam presentes sob a forma de um eixo entre contexto, comportamento e performance.

⁷⁰ Foto tirada durante o trabalho de campo (Macau, Igreja de Santo António, 22/02/14).

⁷¹ A duração dos concertos é indicada em cada programa do concerto da O.C.H.M. Os concertos locais e de menor dimensão têm uma duração aproximada de trinta a quarenta e cinco minutos. Os concertos realizados pela orquestra tutti têm uma duração superior a quarenta e cinco minutos.

"Inicialmente construída em bambu e madeira antes de 1560, esta é uma das igrejas mais antigas de Macau, assinalando o local onde os jesuítas instalaram a sua primeira sede na cidade. A igreja foi reconstruída diversas vezes em pedra, sendo que a sua aparência actual resulta das obras efectuadas em 1930. Anteriormente, os membros da comunidade portuguesa [portuguesa e macaense] celebravam aqui os seus casamentos, dando origem, desta forma, à designação em chinês Fa Vong Tong (Igreja das Flores)⁷²."

As religiões com maior destaque em Macau são o taoísmo, o budismo e o cristianismo (catolicismo). A Igreja de Santo António é uma representação física e simbólica da presença e da prática do catolicismo em Macau. Os praticantes desta religião encontram-se distribuídos entre os portugueses, os macaenses e os chineses. No entanto considero necessário destacar que a população de Macau foi e é composta maioritariamente por chineses (Pina Cabral 2002) e que as religiões por estes praticadas são sobretudo o taoísmo e o budismo (HAO 2011). Por isso, apesar da grande representatividade física (igrejas) e simbólica do catolicismo no território, a prática desta religião é feita, em 1999, apenas por 6.7% da população:

"The large number of churches indicates the success of Christianity in Macau. Indeed, by 1644, according to one estimate, there were already 40,000 Christians on Macau, mostly Chinese. Despite the periodic bans of Christianity in China, Christianity has persisted, though with less success now than in the middle of the 17th century. In 1999 there were still about 24,000 Catholics in Macau, or about 6.7% of the population, and about 60% of them were Chinese" (HAO 2011:127).

O público que assistiu ao concerto na Igreja de Santo António foi composto na sua maioria por chineses e por alguns macaenses, que no momento em que entraram no edifício adotaram um conjunto de comportamentos e normas veiculadas e associadas à prática da religião católica. Ao entrarem na igreja, a maioria das pessoas ajoelhou-se sob o joelho esquerdo e benzeu-se, dirigindo-se de seguida para os bancos. Outros, simplesmente foram turistas que aproveitaram o momento para visitar a igreja, e por casualidade assistiram ao concerto que se seguiu. A relação entre o local de performance e o público foi notória e precisa, os indivíduos que constituíram o público deste concerto foram chineses e macaenses católicos. Perante isto, será que a construção desta performance teve em conta o conjunto de especificidades culturais, sociais e religiosas associadas ao local de performance? Na possibilidade destes fatores terem

⁷² Texto de apresentação da Igreja de Santo António na página oficial de turismo de Macau: http://pt.macautourism.gov.mo/sightseeing/sightseeing_detail.php?c=3&id=38#.VmLrSI9 (consultada no dia 8 de dezembro de 2015).

sido contemplados na preparação desta prática expressiva, de que forma é que isso foi feito?

Os funcionários executivos da orquestra, Phoebe e Lily, identificaram uma adaptação dos concertos e do discurso da orquestra aos contextos sociais e culturais de recepção da performance: "A seleção das músicas que constituem o repertório da orquestra é realizada tendo em conta o local de performance, o tema/altura do ano e o público.⁷³" A minha relação com este concerto foi diferente e particular, na medida em que ainda não tinha sido apresentada formalmente à orquestra (24 de fevereiro de 2014), e ao contrário do que sucedeu no concerto no lar *Choi Nong* (20 de fevereiro de 2014), percebi que nenhum membro da orquestra tinha conhecimento do trabalho que iria ser desenvolvido diariamente junto deles. A minha ida ao concerto constituiu um exercício preliminar de observação do terreno que iria estudar. Enquanto membro do público pude ter acesso às reações das pessoas que me rodeavam, sobretudo os chineses e alguns macaenses.

O concerto foi iniciado com duas músicas descritas enquanto "cânticos católicos", nomeadamente "Avé Maria" de Camille Saint Saëns e "Jesus entra no meu coração" (sem autor indicado). Os arranjos foram feitos pelos compositores Liu Chenchen e por Li Wenping respetivamente. De seguida foram apresentadas arranjos sobre músicas clássicas ocidentais (ex. "Barcarolle" da ópera "Les Contes d' Hoffmann") e sobre o fado "Foi Deus" composto por Alberto Janes. Por motivos de acesso prático e institucional não pude, infelizmente, estabelecer contacto com nenhum dos compositores chineses que trabalha com a orquestra. O impedimento e a ausência do acesso ao compositores chineses foram a principal dificuldade sentida no terreno. As partituras constituíram o principal e único meio de comunicação com estes intervenientes. A notação utilizada foi ocidental (pentagrama) e é notória a adaptação dos textos musicais às características organológicas da orquestra. Os arranjos musicais que a orquestra executa são muito importantes para estudar o processo de adaptação e de reformulação da prática expressiva em estudo. A impossibilidade de estudar e comparar todo o repertório criou a necessidade de selecionar um conjunto de músicas.

⁷³ Excerto retirado da entrevista realizada às funcionárias da orquestra Lily e Phoebe no dia 31 de março de 2014.

Ao longo deste capítulo serão alvo de particular atenção as questões relacionadas com o repertório praticado por este grupo musical.

O arranjo da música "Barcarolle" de Jacques Offenbach foi realizado pelo compositor Zhou Chenlong. Integrada na ópera de "Les Contes d' Hoffman", a ária "Belle nuit, ô nuit d'amour" (mais conhecida por "Barcarolle") foi composta para orquestra e voz, mais precisamente um dueto entre soprano e mezzosoprano, representadas pelas personagens "Giulietta" e "Nicklausse". O arranjo proposto por Chenlong faz uma adaptação que respeita de certa forma as alturas presentes nas duas vozes femininas. As melodias relativas ao dueto vocal são realizadas, neste arranjo, pelos naipes de cordas friccionadas. A harmonia é suportada fundamentalmente [c.1-6] pelas cordas dedilhadas *yangqin*, *pipa*, *zhongruan* e *daruan* e pelo naipe dos instrumentos de sopro *sheng*. A tonalidade, o ritmo e os contornos melódicos encontradas na partitura de Offenbach não sofreram alterações significativas no arranjo proposto por Chenlong.

A melodia principal executada originalmente pelo dueto vocal é produzida neste arranjo com recurso ao naipe de cordas friccionadas. O processo de adaptação da melodia principal foi realizado tendo em conta os contornos melódicos relativos às vozes que constituem o dueto original (mezzosoprano e soprano). As melodias suportadas pela mezzosoprano são produzidas pelo *zhongruan* e pelo violoncelo e no caso da soprano, são produzidas pelo *gaohu* e pelo *erhu* [c.3-10]. A diferença de registos entre estes instrumentos é utilizada para produzir a diferença de alturas e de âmbitos das vozes que constituem o dueto na versão de Offenbach, na medida em que o *zhongruan* tem um registo médio e o *gaohu* e o *erhu* têm um registo, por comparação, mais agudo.

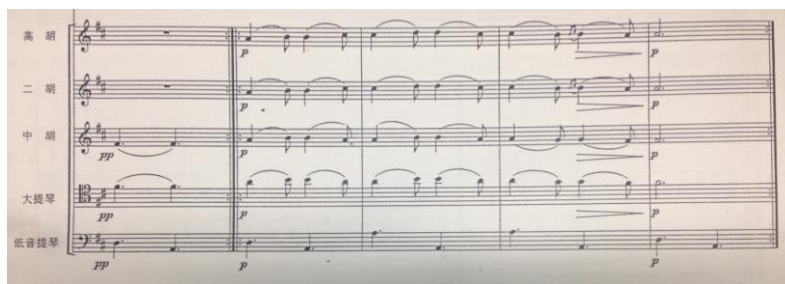


Ilustração nº 3. Excerto da partitura do arranjo de Zhou Chenlong [c. 7-10]

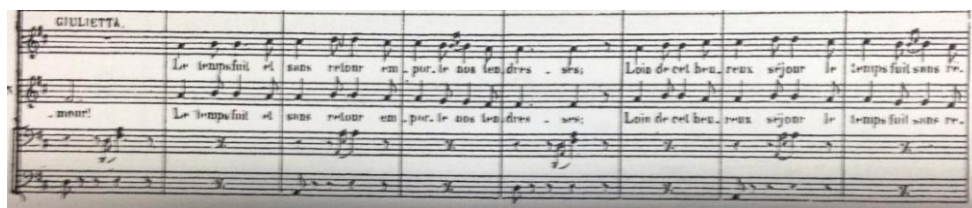


Ilustração nº 4. Excerto da partitura ""Belle nuit, ô nuit d'amour" de Jacques Offenbach [c.41-48]

"Foi Deus" é um fado da autoria de Alberto Janes que foi interpretado e popularizado pela fadista Amália Rodrigues. Os instrumentos convencionalmente usados para tocar fado são a guitarra portuguesa, guitarra e voz. A melodia principal é executada pelo fadista, enquanto a harmonia é suportada pela guitarra portuguesa e guitarra. O arranjo que irei analisar de seguida foi composto por Kuan Nai Chung.

A estrutura e a melodia presentes neste fado não foram alvo de alterações significativas, a secção inicial apresenta o mesmo material rítmico e melódico, com especial atenção às tercinas e aos arpejos. A melodia principal, na versão original produzida com recurso à voz, é suportada pelos instrumentos de corda friccionada, e em algumas secções pelas cordas dedilhadas *liuqin* e *yangqin*. No momento do concerto esta obra foi reconhecida pela maioria da público presente, em especial pelos macaenses.

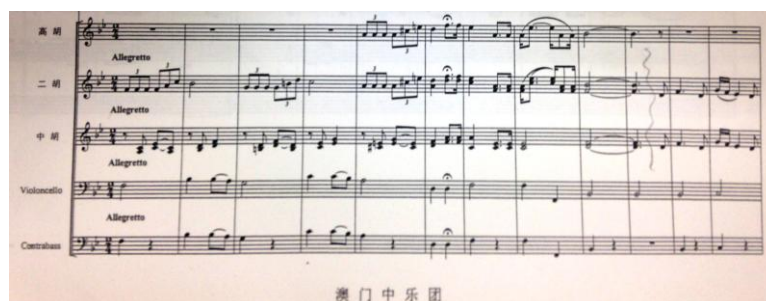


Ilustração nº 5. Excerto da partitura relativa ao arranjo "Foi Deus" da Orquestra Chinesa de Macau [c.1-12]

4.2.3.2.Ciclo de Promoção da Solidariedade



Ilustração nº 6. Concerto *Cenas de Primavera* no Jardim Lou Lim Ioc (15/03/15, 20h00)⁷⁴

O concerto *Cenas de Primavera* foi realizado no pavilhão *Chun Chou Tong* do Jardim Lou Lim Ioc. A relação entre o espaço e o tipo de actuação musical foi evidente, na medida em que o repertório e o tipo de estrutura e composição da orquestra foi particular e substancialmente diferente daquele que é usualmente apresentado na maioria dos concertos. A prática musical ao ar livre, mais precisamente em contextos integrados nos jardins chineses, apresenta uma contextualização histórica, um conjunto de espaços de socialização (ex. casas de chá no sul da China) e de características musicais específicas. A observação dos ensaios e do concerto no Jardim Lou Lim Ioc criou a necessidade de estudar a especificidade que caracteriza a prática deste tipo de música em espaços públicos, mais concretamente nos jardins públicos. A prática da música sizhu ("seda e bambu") está fortemente associada a espaços de socialização privada e maioritariamente pública, nomeadamente as casas de chá localizadas em jardins (ex. Xangai), jardins, associações musicais e bares (THRASHER 2008).

"Sizhu may be considered a type of "chamber music" (...) performed for attentive audiences in homes, music clubs and teahouses. In some cultures (Chaozhou, Minnan) it is performed in ancestral temples and in other ritual settings as well. Ensemble sizes generally vary between three musicians (for intimate settings) and five or more musicians (for club meetings and performances). Instrumentalists sit in a semi-circle, around tables or in a cluster, depending upon regional practice, and their performance is held together by

⁷⁴ Fotos produzidas durante o trabalho de campo.

time-marking percussionists or lead instrumentalists (...) While notations from the late 19th and early 20th centuries are present in all culture areas (...), musicians usually play from memory. *Sizhu* music, in all its regional forms, is performed by people of diverse occupations and educational levels, including those from scholarly backgrounds, small merchants, laborers and persons of relatively low socio-economic standing" (THRASHER 2008: 22).

A prática deste tipo de música varia consoante a região e o tipo de contexto social, no entanto é possível identificar um conjunto de características estruturais e musicais. A música *sizhu* é produzida por um pequeno grupo de câmara (instrumentos de corda e de sopro) constituído no mínimo por três músicos dispostos em círculo ou "meia lua". O repertório varia de acordo com a região e com as pessoas que participam na prática musical. No caso particular das casas de chá situadas no sul da China, a música é produzida enquanto meio de entretenimento, sendo na maioria das vezes percebida pelo público enquanto "música de ambiente".

A relação entre a música e a natureza foi discutida pela filosofia taoísta. Segundo esta filosofia a música é um meio de comunicação e de produção da harmonia entre o Homem e a natureza:

"Philosophical Daoism, unlike Confucianism, addresses "issues of life that [bear] on the individual and nature, our minds and our physical selves, our vitality, creativity, and longevity (DeWoskin 2002: 97). The individual interacting with nature is key. Thus, Daoist sages and students retreated to the mountains where, in natural settings, they attempted to regulate their breathing and harmonize with nature. As depicted by artists over the centuries, these wanderers sometimes carried *qin* zithers with them to assist in this harmonization process (though, alternatively, *xiao* end-blown bamboo flutes were used as well)" (THRASHER 2008: 48).

Perante este conjunto de relações espaciais, sociais, estéticas e musicais considero importante perceber se existe uma relação entre o concerto no Jardim *Lou Lim Ioc* e a prática da música *sizhu*? Na eventualidade de existir, como é que ela se proporciona? As filosofias chinesas, em especial a taoísta, afirmam que o Homem é integrado na natureza a partir da música. No caso da Orquestra Chinesa de Macau, é possível identificar a influência destas perspetivas estéticas e filosóficas? O repertório e a apresentação da orquestra são constantemente adaptados ao contexto e ao espaço de

produção e de recepção da performance, neste caso o Jardim *Lou Lim Ioc*. De que forma é que a prática musical foi construída e adaptada a este espaço?

"O Jardim de *Lou Lim Ioc*, também conhecido por *Lou Iun* ou *Lou Kau*, foi mandado construir no século XIX por *Lou Cheok Chi*, um magnata e comerciante chinês, que lhe atribuiu o nome do seu filho "Lou Lim Ieoc". É o único jardim de estilo clássico Suzhou na Península de Macau. Dentro do jardim há muitos pavilhões, uma lagoa, pontes, grutas, diferentes pedras e rochas, trilhos estreitos e um corredor em ziguezague, elementos característicos de um jardim em estilo de Suzhou (...) Depois da morte de Lou Lim Ieoc, parte dos terrenos foram vendidos e posteriormente adquiridos pelo Governo de Macau em 1973.⁷⁵"

Os jardins em Macau são espaços de interacção social entre os habitantes do território. Durante a minha estadia em Macau pude compreender que os jardins são vividos de forma bastante intensa pela população local, em especial pelos chineses, que nos períodos da manhã e ao final da tarde se deslocam para fazer ginástica, *tai chi*, jogar (ex. Mahjong, damas e cartas) e fazer música. A prática de exercício físico (ex. *tai chi*) é realizado com o acompanhamento de música proveniente dos rádios que as pessoas transportam consigo. Ocasionalmente, as pessoas têm por hábito levar gaiolas com os seus pássaros pessoais que, por norma, são penduradas em locais destinados para o efeito. A prática musical é realizada de forma um pouco aleatória e produzida sem qualquer suporte gráfico (partitura). As pessoas juntam-se, trazem os seus instrumentos e começam a tocar músicas populares ou óperas conhecidas.

Mais uma vez, o público que encontrei no concerto realizado no Jardim *Lou Lim Ioc* era composto na sua maioria por chineses. O repertório tocado era constituído por músicas populares chinesas, uma adaptação de uma composição popular japonesa "Sakura" e música clássica contemporânea chinesa, ou seja, *changzuo yinyue*. Os títulos das músicas estavam quase todos relacionados com a temática da natureza ("Sonhos de Jasmim", "Pássaros voam para o bosque", "Sakura", "Lótus Verde", "Azálea Vermelha", etc. As notações musicais utilizadas foram a ocidental (em pentagrama) e a numérica (Jianpu). A constituição do grupo musical e a disposição dos instrumentos foi variada

⁷⁵ Texto de apresentação do Jardim *Lou Lim Ioc* na página oficial do Instituto para os Assuntos Cívicos e Municipais (IACM): <https://nature.iacm.gov.mo/p/park/detail.aspx?id=c64087f0-3877-4021-b817-e5970bf9e485> (consultada no dia 12 de dezembro de 2015).

ao longo do concerto. Contrariamente ao que sucede nos restantes concertos locais da orquestra, este concerto foi assegurado por um pequeno grupo de câmara (três a cinco instrumentistas por cada obra).

"Pássaros voam para o Bosque" foi composto por Yi Jianquan entre os anos vinte e trinta. Segundo a nota de programa⁷⁶ "as melodias brilhantes e vivas descrevem o pôr-do-sol e o regresso dos pássaros ao ninho. A expressão do voo dos pássaros e os seus cantos são aqui imitados através do timbre do *gaohu* (...)". O som produzido por intermédio do *gaohu* estabeleceu uma analogia com o som dos pássaros. Para esse efeito o instrumentista Zhang Yueru utilizou um conjunto variado de ornamentos, em especial glissandos e apogiaturas. Estes ornamentos foram reproduzidos entre duas notas, mais precisamente da nota mais grave para a mais aguda. Depois da nota aguda ser atingida, o instrumentista produziu um conjunto de variações melódicas (valor rítmico de colcheia e de semicolcheia) sobre essa mesma nota. O diálogo entre o *gaohu* e o *xiao* (flauta vertical) foi estabelecido durante a música, numa sequência de "pergunta" e "resposta". Surgiram também secções de improvisação melódica e rítmica realizadas pelo instrumentista Zhang Yueru.

"Dançando à luz da vela" foi composta, em 1932, para *erhu* pelo compositor Liu Tianhua. A integração do *erhu* na prática musical contemporânea chinesa é diversa e sofreu alterações ao longo do século XX. Tradicionalmente, este instrumento era usado no contexto das práticas musicais regionais (grupos regionais), no entanto a partir do início do século XX houve uma progressiva introdução e integração na prática musical associada ao contexto erudito e académico:

"During the twentieth century, it was shifted from being a folk instrument to an important solo instrument of the academy. The first person who was responsible for promoting *erhu* was Liu Tianhua (1895-1932). A trained Western music educator, Liu also had a strong background in *kunqu* opera, *pipa*, and the regional music of Jiangsu province. Inspired by the anti-imperialist and patriotic fervor of the student-led protest called the May 4th Movement, Liu began to adopt Western music techniques and pedagogy for *erhu* playing as a way to modernize and promote Chinese music (...) wrote forty-seven *erhu* exercises to create a system (...) also composed ten solos for the instrument" (Lau 2008: 45-48).

⁷⁶Nota de programa do concerto "Cenas de Primavera" realizado no Jardim *Lou Lim Ioc* (versão portuguesa, traduzida da versão chinesa pelo Instituto Cultural da R.A.E.M.).

No contexto da Orquestra Chinesa de Macau, a execução musical de "Dançando à luz da Vela" foi feita pelas instrumentistas Liu Xin Ran (*erhu*) e Sou Man Ieong (*guzheng*). Segundo a nota de programa, o título desta peça musical provém da música cantonense. As características rítmicas evidenciaram o uso de uma métrica ternária, podendo ser traduzida pelo uso do compasso binário composto (6/8). O *erhu* tem uma função solística e é acompanhado do ponto de vista harmónico pelo *guzheng*.

A introdução de músicas populares associadas a outros países é uma prática recorrente nesta orquestra. No contexto deste concerto foi introduzida uma versão (arranjo de Zhu Xiaogu) de uma música popular japonesa. "Sakura" é uma música popular japonesa (*Min'yō*) associada às canções infantis e à prática do instrumento *koto*:

"Sakura ("Cherry Blossoms") is one of the best known melodies of Japan. Originally it was an old urban popular tune known by the name of Saita sakura. It is also one of the most popular children's songs. Arranged by Ongaku Torishirabe-gakari during the Meiji Era, this song was included in the Sokyoku shu ("Collection of Japanese Koto Music", Vol. 1, Tokyo, 1888), and has been used for beginners of the koto ever since⁷⁷."

A notação musical utilizada foi a numérica (*jianpu*). O arranjo foi feito para um trio instrumental (*erhu*, *yangqin* e *guzheng*), onde a melodia é produzida pelo *erhu* e o acompanhamento harmónico é feito fundamentalmente pelo *guzheng*.

Ilustração nº 7. Excerto da partitura relativa ao arranjo de Zhu Xiaogu sobre a música popular japonesa, "Sakura" (acesso cedido pela Orquestra Chinesa de Macau)

⁷⁷ Informação retirada do site <http://www.komuso.com/pieces/pieces.pl?piece=2106> (consultada no dia 12 de dezembro de 2015).



Ilustração nº 8. Transcrição para a notação em pentagrama⁷⁸

A associação entre a prática musical produzida no âmbito deste concerto e a música *sizhu* não é óbvia, no entanto o repertório, a disposição e a estrutura (número de instrumentistas) do grupo demonstraram uma influência desse tipo de prática expressiva. Os títulos das obras fizeram referência à natureza e o repertório escolhido centrou-se sobretudo na música popular chinesa e japonesa. A estrutura e a disposição do grupo foram idênticas às que são usadas na prática da música *sizhu*. O grupo foi constituído por treze músicos que garantiram a realização deste concerto. A performance de cada obra musical foi realizada por três a cinco músicos dispostos de forma semi-circular ("meia lua"). Durante os ensaios, os músicos utilizaram duas disposições, uma em "meia lua" e outra em círculo. Os instrumentos usados foram as cordas friccionadas, dedilhadas e em casos particulares os sopros (*xiao*).

A influência das perspetivas filosóficas e estéticas, em especial o taoísmo não é explicitamente dito e demonstrado pelos músicos da orquestra, no entanto Fátima Gomes (diretora musical da orquestra nos anos 90) mencionou a presença deste tipo de estéticas na prática da música chinesa ao ar livre:

"(...) a única exceção é quando eles [chineses] se juntam para tocar num jardim (...). Há uma diferença para eles entre tocar no jardim ou na casa de um deles. A

⁷⁸ A transcrição foi feita por mim com recurso ao programa informático "MuseScore". O posicionamento dos instrumentos na transcrição é igual ao proposto na partitura do arranjo (de cima para baixo: *erhu*, *yangqin* e *guzheng*). Os acordes da clave de fá do *yangqin* são tocados em arpejo.

música tem alguma coisa a ver com a natureza, a música emite muitas vezes os sons da natureza. Por isso, quando vamos tocar ao ar livre vamos escolher um repertório que reflita isso. O repertório que eles tocam não é ao acaso, são músicas populares que todos conhecem e reconhecem, e por isso eles conseguem tocar em conjunto⁷⁹."

Em suma, o concerto realizado no Jardim *Lou Lim Ioc* foi organizado e produzido de acordo com um conjunto de especificidades culturais e práticas sociais vivenciadas neste tipo de contexto. O programa deste concerto denota a criação de uma acção discursiva, sobretudo musical com este contexto cultural e social (jardim). Os títulos das peças apresentaram uma associação com a natureza e foram produzidas com recurso a um pequeno grupo de câmara constituído no máximo por cinco músicos em palco. O público que assistiu ao concerto foi constituído por chineses, na sua maioria locais e em alguns casos turistas. Os chineses locais fizeram-se acompanhar das suas famílias e permaneceram no jardim a tarde toda. Os outros membros do público eram notoriamente turistas, que tinham como propósito conhecer o espaço. Estes carregavam consigo máquinas fotográficas e mapas da cidade.



Ilustração nº 9. Grupo de famílias reunidas no Jardim *Lou Lim Ioc* horas antes do concerto⁸⁰

⁷⁹ Entrevista a Fátima Gomes (realizada no dia 4 de agosto de 2014).

⁸⁰ Foto produzida durante o trabalho de campo.

4.2.3.3.Ciclo Produções Especiais



Ilustração nº 10. Ensaio geral do concerto *Esperança para o futuro* (21/03/14, 17h30)⁸¹

Concerto *Esperança para o futuro* no Centro Cultural de Macau (21/03/15, 20h00)⁸²

"A Orquestra Chinesa de Macau, em colaboração com antigos vencedores do Concurso para Jovens Músicos de Macau, apresenta as canções populares *Água do Rio a Correr*, de Yunnan, *Outono*, inspirada nas canções populares das montanhas do norte da China, e ainda *O Sol que Brilha em Tashkurgan*, peça evocativa do espírito étnico de Xinjiang. O *Futuro da Música Clássica [Esperança para o futuro]* é um dos grandes eventos da temporada da Orquestra Chinesa de Macau, servindo de plataforma para uma nova geração de músicos de talento, atestando os frutos do seu esforço, bem como da educação artística de Macau⁸³."

Integrado no "Ciclo Produções Especiais", o concerto *Esperança para o futuro* foi realizado no Centro Cultural de Macau. A produção, a organização e a concretização deste concerto foram completamente diferentes dos outros concertos. O programa incluiu um conjunto de peças compostas, na sua maioria, durante o século XX. A

⁸¹ Foto produzida durante o trabalho de campo.

⁸² Fotos produzidas durante o trabalho de campo.

⁸³ Texto retirado do "Programa da temporada de concertos 2013-2014".

autoria das peças foi identificada na nota de programa, e contrariamente ao que aconteceu nos concertos locais de menor dimensão, não houve a necessidade de produzir arranjos. O concerto foi realizado pela orquestra tutti, por um grupo de instrumentistas da Orquestra Chinesa do teatro de danças e cantares da província de Shaanxi e por sete solistas convidadas (I Kai Hoi, Kio Cho Che, Lam Hio Choi, Inês Ip, Bai Gao, Linfeng Fan e Yujue Wang). Os ensaios e o concerto foram orientados e dirigidos pelo maestro da orquestra Pang Ka Pang. As notas de programa foram apresentadas sob a forma de um livro bilingue (português-chinês⁸⁴). Ao folhear o programa, o leitor encontrou a versão portuguesa seguida da versão chinesa; no entanto a versão chinesa utilizou uma orientação e uma disposição do texto tradicionais (leitura iniciada num sentido contrário ao encontrado na versão portuguesa).

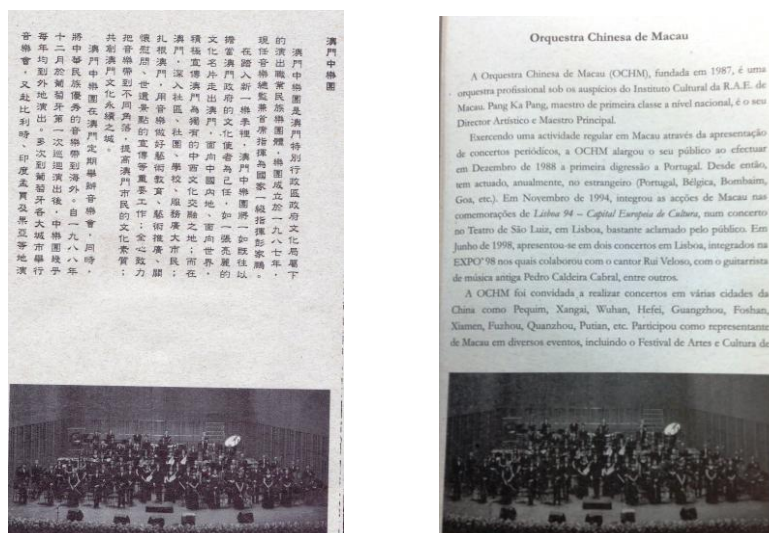


Ilustração nº 11. Excerto retirado do programa relativo ao concerto *Esperança para o futuro* (versão chinesa e versão portuguesa)

Os ensaios tiveram lugar numa sala específica para o efeito integrada no Centro Cultural de Macau. A concretização destes ensaios obrigou a uma meticulosa organização por parte dos funcionários da orquestra. Os ensaios foram organizados em três grandes secções, nomeadamente manhã, tarde e noite. Nos primeiros dias estiveram

⁸⁴ A versão chinesa do programa utilizou os caracteres não simplificados e a disposição do texto foi colocada de forma tradicional (leitura da direita para a esquerda, de cima para baixo). A escrita não simplificada é usada em Macau, Hong Kong e Taiwan.

presentes a orquestra tutti mais os instrumentistas provenientes da província de Shaanxi; a partir do terceiro dia foram combinados ensaios com as solistas convidadas:

Cheguei à sala de ensaios no Centro Cultural de Macau. Os naipes da orquestra têm uma dimensão espacial muito maior, o número de cadeiras por naipe aumentou exponencialmente quando comparado com o da orquestra tutti. No momento da chegada, cada músico assina uma folha de presenças com o seu nome e a hora de chegada. O ensaio está prestes a começar (...) Chegou um grupo de músicos que não conheço. Não fazem parte da orquestra, pelo que percebi são da China [continente]. Os naipes que receberam estes músicos (cerca de 40) foram principalmente os de cordas friccionadas (gaohu, erhu), cordas dedilhadas (pipa, yangqin) e percussão (...) O som produzido por uma orquestra com estas dimensões é muito diferente, o volume e os contrastes tímbricos e dinâmicos são variados e muito mais nítidos.

Sala de ensaios, Centro Cultural de Macau, 18 de março de 2014⁸⁵

O volume sonoro produzido por este grupo musical foi substancialmente diferente dos concertos anteriores, as participações dos naipes adquiriram um destaque, quer ao nível de dinâmica, e quer ao nível tímbrico. A participação dos músicos de Shaanxi possibilitou uma maior exploração das capacidades tímbricas dos instrumentos, sobretudo os de percussão. As sete solistas convidadas tinham uma relação familiar ou profissional com Macau. A maioria destas instrumentistas nasceu em Macau e prosseguiu os estudos superiores de música no território ou na China continental. Com idades compreendidas entre os dezassete e os trinta anos, interpretaram um repertório predominantemente associado à música clássica contemporânea chinesa, denominada pela maioria dos músicos por *chuangzuo yinyue* (música criativa).

A obra "Remorso Eterno em Lin'an" foi apresentada a solo pela instrumentista de *guzheng*, Choi Hio Lam. Originalmente composto, por He Zhanhao, para *zhongruan*, esta obra foi adaptada em 1992 para *pipa* e *guzheng*. A versão mais popular é o concerto para orquestra e *guzheng*. Esta obra é baseada num poema da autoria de Yue Fei que descreve a história trágica e heróica de um general da dinastia de Nan Song.⁸⁶

⁸⁵ Excerto retirado do diário de campo.

⁸⁶ Informação retirada do site: <http://baike.baidu.com/view/633710.htm> (consultado no dia 20 de dezembro de 2015).

"Nascida em 1999, em Macau, Choi entrou para o Conservatório de Macau em 2005, onde estudou *guzheng* e *erhu*⁸⁷." A execução instrumental de Choi Hio Lam permitiu acentuar o volume e o timbre do *guzheng*. As secções solísticas foram caracterizadas pelo uso de um forte dedilhado e de glissandos criando desta forma um contraste com o acompanhamento realizado pela orquestra. O diálogo entre o solista e a orquestra foi estabelecido através de secções solísticas produzidas com recurso a glissandos, staccatos e ritmos (rápidos e bem marcados), e por um acompanhamento orquestral caracterizado por um volume e por um conjunto de dinâmicas contrastante e variado (*pianíssimo*, *piano*, *mezzoforte* e *forte*).

"O sol brilha em Tashkurgan" foi apresentada pela solista de *yangqin*, Inês Ip. Natural de Macau, Inês obteve bolsas de estudo do Instituto Cultural de Macau e do Conservatório de Macau. Mais tarde licenciou-se em música chinesa no Conservatório Central de Pequim, onde estudou *yangqin*, *percussão* e *piano*. Actualmente é docente de *yangqin* e de solfejo no Conservatório de Macau e é coordenadora da Orquestra Chinesa do Colégio de Santa Rosa de Lima. A produção de arranjos sobre versões originais e a decorrente transposição das secções solísticas para instrumentos distintos daqueles que são propostos pelo autor da obra, são práticas recorrente no tratamento deste tipo de repertório.

"A transposição instrumental é uma técnica bastante utilizada sobre o repertório originalmente composto para violino. O ritmo desta peça é bastante difícil (...) Trata-se de um compasso 7/8 [instrumentista toca um excerto da peça e conta os tempos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]. O ritmo desta peça descreve um ambiente de festa, de dança (...) associado à contemplação e à celebração das paisagens da região de Xinjiang [região de fronteira com o Tibete, localizada no noroeste da China]. A última secção desta obra é produzida com recurso a um conjunto variado de técnicas, daí a presença de movimentos rítmicos rápidos e contrastantes⁸⁸."

"Esta peça inspira-se em três elementos musicais distintos: a canção "A Beleza de Tashkurgan"; a música para *dizi*, "A Primavera de Pamier" e a música tradicional da minoria Tajik⁸⁹." Originalmente composta, por Chen Gang (1976), para violino (instrumento melódico) e orquestra clássica, esta peça foi transposta para orquestra

⁸⁷ Texto retirado da nota de programa do concerto "Esperança no futuro".

⁸⁸ Entrevista a Inês Ip (realizada no dia 1 de abril de 2014).

⁸⁹ Excerto retirado da nota de programa do concerto "Esperança para o futuro".

chinesa e para *yangqin* (instrumento harmónico). O intervalo de segunda aumentada, os cromatismos e as candências em pizzicato foram destacados ao longo da atuação desta peça. A orquestração desta transposição instrumental (violino para *yangqin*) foi feita por Zhang Dashen.



Ilustração nº 12. Excerto da partitura para violino (presença de segundas aumentadas e de cromatismos, ex.c.3)⁹⁰

O repertório apresentado neste concerto foi descrito pelos músicos da orquestra enquanto música clássica contemporânea chinesa. O aparecimento deste tipo de repertório, assim como os contextos sociais e culturais associados (ex. período de produção musical pós revolução cultural) estão descritos de forma pormenorizada no capítulo 2.

⁹⁰ Excerto da partitura "O Sol brilha em Tashkurgan" retirado do site: <http://baike.baidu.com/pic/%E9%98%B3%E5%85%89%E7%85%A7%E8%80%80%E7%9D%80%E5%A1%94%E4%BB%80%E5%BA%93%E5%B0%94%E5%B9%B2/10945004/0/359b033b5bb5c9ea7697c4ced739b6003af3b3b3?fr=lemma&ct=single#aid=0&pic=359b033b5bb5c9ea7697c4ced739b6003af3b3b3> (consultado no dia 18 de dezembro de 2015). Por motivos autorais e de ordem prática não tive acesso à partitura utilizada pela Orquestra Chinesa de Macau.

4.2.3.4. Digressão a Portugal 2014

As digressões da Orquestra Chinesa de Macau a Portugal foram iniciadas em 1990. A concretização das digressões no estrangeiro passou a ser um importante meio de contacto com espaços de performance e com os músicos portugueses. A preparação e a produção de parcerias musicais com músicos portugueses é uma característica utilizada, pelo discurso institucional, enquanto referência para descrever e promover a orquestra. Os meios de transporte dos instrumentos musicais foram criados e desenvolvidos a partir do momento em que foram iniciadas as digressões ao estrangeiro: "Com a digressão a Portugal foram feitas as caixas de instrumentos e começou-se a ter uma estrutura fixa de ensaios.⁹¹" O posicionamento discursivo da orquestra e o repertório escolhido para interpretar neste tipo de contexto são adaptados e criados de acordo com as circunstâncias dos espaços de performance e com os músicos convidados.

Durante o meu trabalho de campo, a orquestra fez uma digressão a Portugal compreendida entre os dias catorze e vinte e três de julho de 2014. As cidades que receberam os concertos foram Lisboa, Setúbal, Torres Vedras e Coimbra. Os concertos apresentaram um repertório constituído por música chinesa, peças compostas em parceria com o músico Rão Kyao, e por obras associadas à prática do fado. A promoção desta digressão sublinhou o papel da orquestra enquanto "Embaixador Cultural Musical de Macau" e as parcerias musicais entre os músicos portugueses (Rão Kyao e Maria Ana Bobone) e a orquestra:

"(...) a OCHM preparou três programas diferentes para apresentar em 16, 18, 19 e 21 de julho, respectivamente, no Largo do Teatro São Carlos em Lisboa, Fórum Luísa Todi em Setúbal, Teatro-Cine de Torres Vedras e Quinta das Lágrimas em Coimbra, mostrando o encanto da música tradicional chinesa. Esta digressão a Portugal realiza-se por ocasião do 35º aniversário do estabelecimento das relações diplomáticas entre Portugal e China, pelo que tem ainda mais significado (...) promover o intercâmbio cultural e estreitar as relações de amizade entre a China e Portugal. A OCHM, sob a batuta do seu director artístico Pang Ka Pang, apresenta obras encomendadas representativas da cultura do território e colabora pela primeira vez com a cantora famosa Maria Ana Bobone (...) colabora novamente com o compositor e instrumentista de flauta português Rão Kyao, ao abrigo do tema do 6º Festival das Artes de Coimbra "Património Cultural" (...).⁹²"

⁹¹ Informação retirada da entrevista a Fátima Gomes (realizada no dia 5 de agosto de 2014).

⁹² Excerto retirado da nota de imprensa da OCHM.

As participações de músicos portugueses nos concertos desenvolvidos pela Orquestra Chinesa de Macau tiveram início durante a década de noventa. As digressões a Portugal, o Festival Internacional de Música de Macau e o Festival das Artes de Macau foram importantes plataformas de comunicação entre os músicos portugueses e o Instituto Cultural. A participação de músicos portugueses nesses festivais possibilitou o contacto e a organização de futuras parcerias com a orquestra, assim como a construção de um discurso institucional de representação sobre a orquestra. Os discursos sobre este tipo de interação musical foram adaptados institucionalmente consoante o contexto e o período temporal de recepção da performance.

A digressão a Portugal (2014) foi organizada em quatro concertos realizados no largo do Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa), no Fórum Luísa Todi (Setúbal), no Teatro-Cine (Torres Vedras) e na Quinta das Lágrimas (Coimbra). Com exceção do concerto em Setúbal, tive a possibilidade de assistir a todos os concertos e aos ensaios respetivos. Os concertos de Lisboa, de Setúbal e de Torres Vedras foram produzidos em parceria com a cantora e fadista Ana Maria Bobone e com os músicos Sandro Costa (guitarra portuguesa), André Teixeira (guitarra) e Rodrigo Serrão (músico, produtor e compositor). O repertório apresentado incluiu peças adaptadas de músicas tradicionais chinesas, obras compostas no contexto da prática da música clássica chinesa do século XX, fados e peças associadas à música popular portuguesa.

"Depois do estrondoso sucesso da sua atuação no Festival Ao Largo em 2012, regressa [orquestra] ao Largo de São Carlos com nova vitalidade e com uma convidada muito especial, a fadista Maria Ana Bobone, naquele que promete ser um encontro memorável (...)"⁹³.

A promoção e a apresentação deste concerto sublinharam a ideia de um encontro entre Portugal e o Oriente, entre "música portuguesa" e a Orquestra Chinesa de Macau. Os discursos promocionais e institucionais revelaram a construção e a decorrente comunicação de representações sobre Portugal e sobre aquilo que a Orquestra Chinesa de Macau representa enquanto instituição cultural da R.A.E.M. A seleção e a combinação de repertórios e a construção de discursos sobre a sua atuação foram os

⁹³ Excerto retirado do programa do "6º Festival ao Largo", página 22.

principais meios institucionais de produção e de comunicação de representações sobre a prática expressiva desenvolvida neste contexto:

"Macau é um território oriental que nos diz muito, a nós portugueses, dados os laços culturais, afetivos e históricos que nos ligam a esse território. Aliás, o concerto desta noite tem algo a ver com essa ligação secular de Macau a Portugal, pois o diretor artístico deste festival, Adriano Jordão, foi fundador e diretor artístico também do Festival Internacional de Música de Macau e foi dele a ideia de trazer de novo a Orquestra Chinesa de Macau ao "Festival ao Largo".

Os títulos dos poemas das canções (...) têm um poder evocativo e de grande poeticidade que todos nós estamos habituados (...) quase todos os títulos explicam as peças e o conteúdo das peças que vamos ouvir. A iniciar o concerto desta noite teremos precisamente uma peça (...) apropriadamente intitulada "Abertura da Festividade" de um senhor chamado Shi Wanchun (...) e o arranjo é de Zhang Jie. Aqui obviamente o clima será de exaltação, um clima festivo. Depois prosseguiremos com uma popular [música] "Corrida de Cavalos" de Huang Huaitai, num arranjo de Tan Jun, e segue-se a "Canção do Barco do Lago Weishan" para um instrumento que é o *Sheng soprano* e orquestra. Esta peça é de Xiao Jiang e de Mou Shan Ping e o arranjo é de Wang Peng (...) aqui vamos ter a oportunidade de conhecer e de reconhecer ou reencontrar um instrumento que não faz parte da nossa orquestra clássica que estamos habituados a ouvir nos palcos europeus. Estou a falar de um instrumento chamado *Sheng soprano* que vai ser tocado por Jia Lei [aplausos, instrumentista Jia Lei toca algumas notas]. O instrumento logo de seguida será a *Pipa*, um dos mais conhecidos instrumentos populares chineses (...) será protagonista na tradicional peça "Luar no rio Primavera" para *pipa* e orquestra, que conheceremos no arranjo que será tocado pela solista Deng Le [aplausos]. Finalmente conheceremos o instrumento *suona* na peça intitulada "Celebração das Colheitas" para *suona* e orquestra do compositor chamado Peng Xiuwen. O solista será Tian Ding [aplausos].

A primeira parte deste concerto (...) no qual a orquestra imita o cavalgar (...) dos cavalos, intitula-se "O Galope"(...) os instrumentos da orquestra vão imitar os sons da natureza, aliás é peculiar e característico de muitas peças chinesas. Terminaremos esta primeira parte com "Flor de Jasmim" (...) onde cairemos de novo no lirismo ligado à natureza (...) Depois será fado e a junção do fado com o oriente. Mas do fado falaremos depois [apresentador afasta-se do palco e incita os aplausos] (...) [Após a primeira parte do concerto, o apresentador regressa ao palco] A Orquestra Chinesa de Macau resulta ela própria da miscigenação cultural que já vos falei e a miscigenação que Macau representa e continua a representar. Aliás, basta olharmos para a orquestra e vemos que no meio destes instrumentos com sonoridades um pouco diferentes, temos ali os nossos familiares violoncelos, próprias de qualquer orquestra sinfónica ocidental. O território de Macau é ele próprio fruto dessa miscigenação, o território foi considerado património da Unesco devido à quantidade incrível de belíssimas igrejas católicas que há no território, hoje todas arranjinhas, pintadas e iluminadas. O que se vai seguir é a representação musical dessa mistura de afetos, de músicas e de culturas. A propósito, eu recorde uma viagem

que fiz a Macau em 1999 e uma visita que fiz a esta mesma orquestra na sua sala de ensaios, e tenho a confessar-vos que me comovi ...eu e um colega da RTP que estava comigo, a Maria dos Anjos Pinheiro, comovemo-nos imensamente quando esta orquestra começou a tocar o "Na rua do capelão" [fado], então quando chegou ao "Ai Mouraria" foi...estávamos com saudades [risos por parte do público] que é uma coisa bem portuguesa, foi um choque daqueles saborosos.

Aliás, vamos ouvir fado. O fado conquistou o oriente devido à figura pioneira de Amália Rodrigues que conquistou o Japão, Macau e outras terras do sol nascente (...) O fado atualmente é Património da Humanidade e uma das mais amadas vozes do fado contemporâneo é a de Maria Ana Bobone que hoje nos chega para interpretar obras tão conhecidas como o "Fado Xuxu" [autoria de Amadeu do Vale e Frederico Valério], "Meniñas" [autoria de Pero Viviães e Alain Oulman], "Noite de Santo António" [autoria de Raul Ferrão e Norberto Araújo], êxitos de Amália, mas também "Auto Retrato" de Rodrigo Serrão e de Maria Ana Bobone ou os populares "José embala o menino" e "Marião". Todos estes fados, vamos ouvi-los com orquestrações (...) e à Orquestra Chinesa de Macau vão juntar-se aqueles instrumentos que são a alma do fado. Assim peço o vosso aplauso para Sandro Costa na guitarra portuguesa, André Teixeira na viola de fado e o Rodrigo Serrão no contrabaixo. O concerto vai terminar com o "Noite de Santo António". E agora peço um aplauso para a Maria Ana Bobone, para o maestro Pang Ka Pang e para a Orquestra Chinesa de Macau⁹⁴."

A parceria musical entre a orquestra e a fadista Maria Ana Bobone foi feita a partir de arranjos que evidenciaram um tratamento expressivo determinado. No momento em que a orquestra executa obras de carácter solístico vocal, como por exemplo o fado ou a ópera, o arranjo composto para essa atuação coloca a orquestra enquanto elemento acompanhador e harmónico da melodia principal. A melodia principal foi aqui produzida com recurso à voz de Maria Ana Bobone; no entanto na ausência da componente vocal (ex. concerto na Quinta das Lágrimas em 21 de julho de 2014), a melodia foi executada pelo naipe de cordas friccionadas, em particular pelos *gaohu* e *erhu*. Durante a performance deste tipo de repertório, o público é incitado a bater palmas de forma a acompanhar e a reproduzir instantaneamente o ritmo da música que no momento está a ser reproduzida. Este tipo de interação entre a orquestra, em especial entre o maestro e o público foi característico dos concertos realizados em Portugal. Em Macau, a performance deste tipo de repertório não apresentou nenhum tipo de interação e participação específicas por parte do público.

⁹⁴ Transcrição do discurso de apresentação do concerto da Orquestra Chinesa de Macau no Largo do Teatro Nacional de São Carlos (16 de julho de 2014), proferido por Jorge Rodrigues.

Os ensaios para o concerto em Lisboa tiveram lugar no local de performance (largo do Teatro de São Carlos) nos dias 14 e 16 de julho. A disposição e o tipo de vestuário utilizados pela orquestra foram aqueles que haviam sido anteriormente usados e expostos nos concertos de grandes dimensões realizados em Macau. Sob a forma tutti, a orquestra usou um dos trajes principais, nomeadamente camisa branca e fato preto para os homens, e saia preta e blusa de seda vermelha escura para as mulheres. O maestro apresentou-se de camisa branca e de fato preto. Com exceção das participações solísticas (instrumentistas da orquestra), os concertos em Setúbal e Torres Vedras apresentaram a mesma tipologia de concerto utilizada pela orquestra no contexto do 6º Festival ao Largo em Lisboa. O concerto em Torres Vedras, 19 de julho de 2014, foi apresentado pela funcionária do Instituto Cultural, Phoebe.



Ilustração nº 13. Ensaio no largo do Teatro Nacional São Carlos de Lisboa, 14 de julho de 2014⁹⁵

⁹⁵ Foto produzida durante o trabalho de campo.



Ilustração nº 14. Concerto no Teatro Nacional São Carlos de Lisboa, 16 de julho de 2014⁹⁶

O concerto na Quinta das Lágrimas (21 de julho de 2014) foi produzido no âmbito da 6ª edição do Festival das Artes de Coimbra. Organizado pela Fundação Inês de Castro, o tema proposto para esta edição do festival foi o "Património". A estrutura do concerto respeitou a tipologia utilizada nos outros concertos da digressão. A disposição da orquestra e o tipo de repertório foi relativamente idêntico ao que havia sido apresentado anteriormente em Lisboa, Setúbal e Torres Vedras, no entanto a parceria musical foi diferente. A presença e a participação do músico Rão Kyao nos concertos da Orquestra Chinesa de Macau foi iniciada durante os anos noventa. Um dos principais marcos desta interação musical foi a produção do disco "Junção" de 1999. A encomenda de obras como "Lilau" ou "Celebração da Paz" foram importantes para a ação e para o posicionamento da Orquestra Chinesa de Macau durante o período de transição da soberania: "No ano de 1999 colaborou [Rão Kyao] com a Orquestra Chinesa de Macau, editando o álbum Macau Junção, excertos do qual foram tocados durante a cerimónia que celebrou a transferência da administração de Macau para a República Popular da China."⁹⁷

⁹⁶ Foto produzida durante o trabalho de campo.

⁹⁷ Excerto do programa relativo ao concerto da Orquestra Chinesa de Macau no Festival das Artes de Coimbra (6ª edição/2014).

A cerimónia cultural de transferência da administração de Macau (1999) foi realizada no auditório do Centro Cultural de Macau. As participações de músicos portugueses (ex. Luís Represas, Dulce Pontes, Rão Kyao), grupos musicais locais (ex. grupos de folclore de Macau, "Doci Papiçam di Macau", Orquestra Chinesa de Macau, Orquestra de Câmara de Macau) caracterizaram e definiram a cerimónia cultural. Segundo Gonçalo Magalhães a cerimónia cultural constitui uma espécie de espetáculo de variedades, onde cada intervenção musical foi acompanhada por uma apresentação e por um cenário específicos. A parceria musical entre Rão Kyao e a Orquestra Chinesa de Macau foi estabelecida de acordo com este tipo de contexto institucional, político e cultural. A criação de uma representação sonora sobre Macau esteve na base desta interação musical. As obras encomendadas para o efeito fazem referência a locais e criam conceitos sobre o território. No álbum "Fusão" (1999) é possível encontrar títulos como "Coloane", "Taipa", "Macau", "Ruínas de S. Paulo", "A-Má", "Lilau", "Nostalgia Portugal", "Celebração Portuguesa", "Farol da Guia/ Convivência Pacífica", "Celebração Chinesa", "Love" e "Celebração da Paz". A participação musical do artista português Rão Kyao na Orquestra Chinesa de Macau foi produzida em outros contextos e de outras formas, no entanto considero importante referir este disco devido à importância que o mesmo teve enquanto elemento produzido e disseminado num período histórico e político marcante para o território- transferência da administração de Macau (1999).

As últimas duas digressões da orquestra a Portugal (2012 e 2014) promoveram esta interação musical. Os concertos que apresentaram esta parceria musical, tanto na digressão de 2012 como na de 2014, foram realizados no contexto do Festival das Artes de Coimbra:

"Acho que é uma iniciativa com grande valor cultural. A Orquestra Chinesa de Macau já está muito familiarizada com a música portuguesa, mas era importante vir sentir o país de origem da música que tocamos. A orquestra toca muito fado, muitas músicas com características portuguesas. Portanto é uma grande oportunidade para a orquestra evoluir. A principal característica de Macau é de facto esta ligação ao Ocidente, nomeadamente a Portugal. Os elementos portugueses são essenciais na música que a orquestra interpreta seja onde for, na China, em Macau, no estrangeiro (...) Em relação ao programa de hoje a prioridade de facto é o intercâmbio cultural e as características da Orquestra Chinesa de Macau, que são particulares porque incluem música

tradicional chinesa e melodias muito conhecidas da China e dos chineses, mas o grande momento desta noite vai ser rever o Rão Kyao. É um artista com quem já tenho uma colaboração de longa data. Ele já compôs música para a orquestra, há um cd gravado com música encomendada mas já não colaboramos há vários anos (...) E o mais importante é mesmo esta combinação das duas culturas e a colaboração com este grande artista que é o Rão Kyao⁹⁸."



Ilustração nº 15. Ensaio no Auditório da Quinta das Lágrimas (21 de julho de 2014)⁹⁹



Ilustração nº 16. Rão Kyao no concerto realizado com a OCHM no Festival das Artes de Coimbra (21 de julho de 2014)¹⁰⁰

⁹⁸ Citação da entrevista realizada pelo canal ESEC ao maestro Pang Ka Pang por ocasião do Festival das Artes das Coimbra (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=0WJZzMjff1U> (consultada no dia 1 de setembro de 2013).

⁹⁹ Foto produzida durante o trabalho de campo.



Ilustração nº 17. Concerto na Quinta das Lágrimas, Coimbra, 21 de julho de 2014¹⁰¹

O repertório apresentado incluiu a obra "Impressões de Macau" de Zhao Jiping, "Lilau" e "Farol da Guia" (autoria de Rão Kyao, arranjo de Kuan Nai Chung e Wong kin Wai respetivamente) do álbum "Junção", "Memórias de Yunnan" (3º andamento) de Liu Xing interpretada pela instrumentista de *zhongruan* Lin Jie, "Flor de Jasmim" de Liu Wenjin, excertos da suite "Casa do Mandarin" (obra encomendada, autoria de Rão Kyao e arranjo de Liu Chencheng) e excertos da suite "A trança feiticeira" de Kuan Nai Chung. A participação de Rão Kyao (flauta de bambu) foi feita nas obras "Farol da Guia" e nos excertos da suite "Casa do Mandarin". No final do concerto foram tocadas peças associadas à prática do fado, nomeadamente "Havemos de ir a Viana" e "Barco Negro".

As melodias principais foram suportadas pelos naipes de cordas friccionadas (*gaohu* e *erhu*), enquanto a harmonia foi executada pelos instrumentos de corda

¹⁰⁰ Foto retirada do site <http://www.miguelvondriburgphotography.com/blog/6-festival-das-artes-de-coimbra-4-dia> (consultada no dia 8 de novembro de 2014).

¹⁰¹ Foto produzida durante o trabalho de campo.

dedilhada (*daruan*, *zhongruan*) e pelo naipe de sopros. Ocasionalmente, a melodia principal destes fados foi partilhada e executada por alguns instrumentos de sopro, mais especificamente pelo *suona* e pelo *dizi*. No caso concreto da peça "Barco Negro", a melodia principal foi executada maioritariamente pelos naipes de *erhu* e *gaohu*. As secções que correspondem, nas versões com componente vocal, às partes vocais produzidas sem letra foram neste concerto executadas pelo instrumento *suona*. O ritmo foi produzido com recurso aos violoncelos, aos contrabaixos e ao naipe de percussão da orquestra. A componente harmónica foi assegurada pelos restantes instrumentos de corda e de sopro.

CONCLUSÕES

"É com grande satisfação que apresento Orquestra Chinesa de Macau (...) sob a batuta do seu director artístico e maestro principal, Pang Ka Pang. Hoje à noite, a orquestra estreia na Europa, obras musicais chinesas e colabora com a famosa fadista Maria Ana Bobone. A orquestra interpretará belas melodias orientais com instrumentos musicais tradicionais chineses, permitindo ao público português apreciar as artes tradicionais da China e obras (...) de Macau que resultam da fusão das culturas chinesa e portuguesa. Este encontro de culturas floresce neste palco com a música chinesa e o fado de mão dada (...) Obrigada pela vossa presença. Votos de um bom espectáculo. Obrigada!"¹⁰²

As práticas expressivas produzidas pela Orquestra Chinesa de Macau têm como resultado um conjunto de representações sobre o território de Macau e sobre a sua relação com o exterior, com especial atenção dedicada a Portugal. As apresentações públicas são estruturadas e promovidas através das políticas culturais implementadas pelo Instituto Cultural da R.A.E.M. As representações sobre Macau e a sua relação com Portugal são realizadas por intermédio da performance da orquestra. Ao longo desta dissertação procurei estudar e compreender que tipo de representações são criadas pela prática expressiva desenvolvida pela Orquestra Chinesa de Macau. As questões e a interação entre os elementos que estão relacionados com o objeto central deste trabalho, nomeadamente os contextos históricos e culturais envolvidos, os comportamentos e a componente expressiva são aqui abordadas.

Os discursos criados no Instituto Cultural apresentam a Orquestra Chinesa de Macau enquanto um meio de uma representação expressiva da Região Administrativa Especial de Macau. Sob orientação conceptual do Instituto Cultural, os meios de comunicação e de promoção institucionais produzem discursos que têm como principal objectivo a criação de representações da R.A.E.M., porém considero importante sublinhar que estas representações são adaptadas aos objectivos dos concertos e aos contextos sociais e culturais de recepção da performance da orquestra. Durante o meu trabalho de campo, o discurso institucional foi apresentado através do "Programa da Temporada de Concertos 2013-2014", das notas de programa de cada concerto e das entrevistas realizadas pelos meios de comunicação massificada (ex. televisão, jornais).

¹⁰² Transcrição do discurso de apresentação do concerto da Orquestra Chinesa de Macau no Teatro-Cine de Torres Vedras (19 de julho de 2014), proferido por Phoebe.

A institucionalização da orquestra foi caracterizada por um processo de criação de estruturas e de meios capazes de sustentar a existência e um funcionamento auto-sustentáveis. Numa fase inicial, foi criada uma orquestra chinesa semi-profissional constituída, na sua maioria, por músicos locais e da China continental. Os músicos locais que foram inicialmente integrados tinham uma participação ativa nos grupos de música chinesa com actividade no território, nomeadamente o Cheong Hong. A criação do Conservatório de Música de Macau, em 1989, garantiu a implementação do ensino oficial da música chinesa e da música clássica ocidental, factor esse importante no processo de profissionalização musical no território. A formação de músicos e o incentivo, por intermédio de bolsas de estudo do Instituto Cultural, para o desenvolvimento e a frequência do ensino superior (ex. Conservatório Central de Pequim) têm tido um papel significativo para a criação de músicos profissionais locais.

A profissionalização da orquestra teve início no decorrer dos anos noventa, anos antes da transferência da soberania de Macau em 1999. A contratação de músicos da China continental, Taiwan e de Hong Kong proporcionou o contacto entre sistemas de ensino e perspectivas musicais diferentes:

"Fazíamos uma audição. Os requisitos que eram exigidos aos músicos que iam às audições eram tocar e ler partitura. Eu não possuo um conhecimento técnico sobre música, mas não me parece que a interpretação da notação musical utilizada por estes músicos tivesse a mesma exigência que a nossa tem em termos de conhecimentos prévios e técnicos. Parece-me que no caso de um músico de orquestra que venha por uma via do ensino não formal, a aprendizagem musical é feita geralmente em casa junto dos pais (...) tocam à noite, eles ouvem tocar. Resultado, as pautas deles baseiam-se numa sinalética que eles vão fazendo para irem percebendo o que lhes está a ser pedido.

A partir de certa altura, foi-me proposto que o orçamento da orquestra fosse mais abrangente (...) instrumentos, salários, digressões (...) os concertos de pequena dimensão passaram a ser organizados por músicos específicos (ex. concertino) (...) aos nossos músicos o que é que lhes faltava? Faltava um conhecimento profissional das coisas, ou seja, trabalho em estruturas profissionais (orquestras) que proporcionassem uma troca de experiência e uma vivência com outros músicos da mesma área e com uma formação distinta. Como sabe, neste momento todos os músicos chineses [da Orquestra Chinesa de Macau] são profissionais. Estão sindicalizados, tiveram formação musical especializada e superior, e estão preparados para tocar nas duas notações. Isso

foi o nosso olhar turístico. Enquanto caminhávamos para 1999 desenvolvemos um olhar político e turístico (...) ¹⁰³ "

A construção de um programa político e cultural para a orquestra teve como objetivo central a criação de uma imagem e de um discurso representativos de Macau produzidos e comunicados por intermédio da prática expressiva desenvolvida pela orquestra. As características da estrutura, da performance e do repertório salientam a ação dos compositores, dos diretores artísticos e dos músicos, na medida em que estes influenciam, selecionam e determinam aquilo que é valorizado e entendido como representativo das culturas portuguesa e chinesa, em última instância da cultura local:

O repertório da orquestra é escolhido pela Lily [funcionária do Departamento da Orquestra Chinesa de Macau] e pelo maestro. Lily é responsável pela estrutura e pela constituição dos programas para os concertos de agrupamento orquestral (concertos realizados pelos dois grupos que constituem a orquestra). A escolha do repertório sofre dois processos, dependendo do tipo de concerto, o repertório é selecionado por Lily ou pelo maestro. Geralmente o maestro faz os programas e escolhe as músicas para os concertos de grande dimensão (ex. Centro Cultural de Macau), enquanto a Lily desenvolve o mesmo tipo de trabalho com os concertos de pequena dimensão (ex. ciclo festividades, ciclo solidariedade). Numa fase posterior, Lily mostra o programa ao director artístico e ao maestro da orquestra. A seleção das peças que constituem o repertório da orquestra é realizada tendo em conta o local de performance, o tema (altura do ano) e o público. Nos concertos mais pequenos, o repertório é discutido pelos músicos da orquestra, pela Lily e pelo maestro. A participação dos músicos neste processo de escolha é importante, na medida em que estes informam a Lily sobre a disponibilidade que cada um tem para interpretar determinado tipo de repertório. Por vezes, os músicos demonstram interesse em tocar determinada música num espaço de performance específico ¹⁰⁴.

O estudo que desenvolvi durante estes anos (2012-2016) teve como objetivo construir uma etnografia sobre a Orquestra Chinesa de Macau. A metodologia utilizada consistiu em tentar identificar e compreender as grandes questões e os universais que suportam os discursos sobre a orquestra, assim como o seu funcionamento e produção expressiva. A primeira fase do meu trabalho de campo foi caracterizada pela construção

¹⁰³ Informação retirada da entrevista realizada a Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa, no dia 10 de agosto de 2014.

¹⁰⁴ Nota retirada do diário de campo.

e pela experimentação de uma metodologia e de um conjunto de técnicas de estudo necessárias e que fossem aplicáveis no terreno. As técnicas de estudo mais relevantes neste trabalho foram a realização de entrevistas e a observação direta e constante do terreno.

A partir das entrevistas realizadas pude compreender o quão importante e determinante foram os contextos culturais e políticos para a formação musical de cada um dos músicos da orquestra. A institucionalização e a decorrente uniformização do ensino e do processo de profissionalização musicais possuem, na minha opinião, uma relação direta com as políticas culturais promulgadas pelas estruturas de poder locais. A observação direta dos ensaios e dos concertos da orquestra possibilitou-me aferir e constatar que o repertório é pensado e executado de diferentes maneiras pelos músicos.

Na minha perspectiva estas diferenças têm como resultado um conjunto de performances que, quer do ponto de vista físico, quer do ponto de vista sonoro e expressivo traduzem a variedade de especificidades regionais, de sistemas de ensino e ainda de diferentes culturas de execução musical que estão na base da produção expressiva realizada por estes músicos. Por sua vez, os contextos regionais e espaciais possuem uma história política e social. Os principais acontecimentos históricos que moldaram a atividade cultural produzida e disseminada no contexto chinês, mais concretamente a China continental, Macau, Hong Kong e Taiwan, foram a implantação da república (1912) e a instauração da República Popular da China (1949) (ver capítulo 2).

As políticas culturais, o aparecimento de organismos de poder (instituições culturais, sistemas de ensino, meios de comunicação e de distribuição) vieram determinar o aparecimento, o pensamento, a atividade e a receção das práticas expressivas, neste caso concreto a criação das orquestras chinesas contemporâneas. O desenvolvimento e a aplicação de uma estrutura e de um tipo de disposição instrumental em grupos musicais tradicionais e de reduzida dimensão constitui por si só uma política cultural, associada por vezes a movimentos de preservação cultural (CASTELO BRANCO 2002). As orquestras chinesas contemporâneas foram criadas a partir da aplicação da estrutura e da disposição instrumental utilizadas nas orquestras clássicas ocidentais aos ensembles de música tradicional chinesa, mais especificamente ao grupos

de musica tradicional chinesa constituídos maioritariamente por instrumentos de corda e de sopro (ex. *Jiangnan sizhu*) (LAU 2008).

A compreensão destas realidades permitiu compreender as interações entre as histórias de vida dos músicos, com especial enfoque nos processos de profissionalização, e nas práticas discursivas e expressivas que a Orquestra Chinesa de Macau produz e representa (ver capítulo 4). Pontualmente são organizados concertos com participações de músicos portugueses e de músicos chineses. O estudo destas parcerias musicais foi necessário para compreender as políticas culturais das instituições e dos espaços geográficos envolvidos (ver capítulo 4). A presença das circunstâncias políticas, sociais, culturais e geográficas na atividade musical desenvolvida pela Orquestra Chinesa de Macau produz um conjunto de representações identitárias. A construção das representações identitárias sobre a R.A.E.M. é meticulosamente programada pelo Departamento da Orquestra, e adaptada aos objetivos dos concertos e às circunstâncias do espaço de receção da performance da orquestra.

Os espaços que determinam a elaboração e a expressão deste tipo de representações identitárias são os ensaios, os espaços de convívio e os concertos da orquestra. A ação e as relações estabelecidas entre estes espaços são definidas de acordo com um conjunto de normas, onde cada interveniente e cada espaço adquire funções e papéis específicos. Os ensaios constituem um espaço de experimentação e de construção da atuação pública, os espaços de convívio integram um momento importante no dia a dia dos músicos e dos funcionários que trabalham diariamente na orquestra, e os concertos têm como função apresentar e comunicar, por intermédio da prática musical produzida pela orquestra, as diferentes ideias e conceitos institucionais sobre a Orquestra Chinesa de Macau e a R.A.E.M..

A gestão destas ideias sobre a orquestra, e em última instância sobre a R.A.E.M. é feita de forma contínua, através da criação de programações anuais, e de um acompanhamento institucional dos bastidores e dos momentos de exposição pública deste grupo musical. O momento da performance pública tem como objetivo central comunicar uma representação, uma imagem de cariz identitário sobre a orquestra e a R.A.E.M: "It has been suggested that the object of a performer is to sustain a particular

definition of the situation, this representing, as it were, his claim as to what reality is" (GOFFMAN 1956: 53).

As representações identitárias apresentadas variam consoante o local de produção e de recepção da performance da orquestra. Os concertos produzidos em Macau sublinham a importância da orquestra enquanto organismo de produção e de comunicação da cultura local. O repertório executado nestes concertos é maioritariamente composto por música chinesa, mais especificamente por música tradicional e música clássica contemporânea ("música criativa"). No caso dos concertos realizados na China continental, a orquestra apresenta-se enquanto embaixadora cultural da R.A.E.M.. O repertório apresentado neste tipo de contextos performativos é constituído na sua totalidade por música chinesa, uma vez mais maioritariamente apresentada enquanto música tradicional e criativa. As digressões a Portugal apresentam um conjunto de especificidades tanto no discurso institucional, como na prática musical apresentada pela orquestra. Os concertos realizados em Portugal são caracterizados pela participação de músicos portugueses, sobretudo fadistas e guitarristas, e por um repertório constituído por música chinesa ("tradicional" e "criativa"), música designada enquanto portuguesa e música encomendada para a orquestra. O discurso institucional apresenta a orquestra enquanto embaixadora e representante da cultura da R.A.E.M., assente na ideia da expressão do diálogo e do encontro entre o ocidente (Portugal) e o oriente (China).

A representação da ideia de uma música portuguesa é feita na maioria das vezes com recurso ao fado, mais concretamente à guitarra portuguesa. Na impossibilidade ou na ausência deste instrumento, os arranjos sobre música portuguesa (ex. "Verdes Anos" da autoria de Carlos Paredes) a melodia principal é produzida pelo *liuqin*. As técnicas de execução convencionalmente utilizadas durante a execução deste instrumento tradicional chinês (corda dedilhada) constituem um dos motivos que justificam a substituição, e a decorrente comparação entre a guitarra portuguesa o *liuqin*.

A criação deste tipo de representações identitárias é feita através da produção e da utilização de percepções sobre aquilo que é entendido, ao nível institucional, enquanto música portuguesa e música chinesa. As políticas culturais exercidas sobre a Orquestra Chinesa de Macau têm como resultado a produção e a comunicação de um

discurso e de uma prática expressiva bem definidos, circunscritos e dotados de uma capacidade de adaptação aos contextos e aos objectivos delineados para a performance musical. O processo de profissionalização musical da orquestra, a afirmação institucional deste organismo de ação cultural, a intervenção das políticas culturais, a criação de textos musicais (arranjos), as parcerias entre os músicos e a orquestra, o percurso de profissionalização dos músicos da orquestra e os contextos de performance constituem factores que determinam e condicionam constantemente a prática expressiva produzida e transmitida pela Orquestra Chinesa de Macau. A relação entre estes elementos determina a construção do discurso e da prática expressiva desenvolvida pela orquestra, e apresentada enquanto representativa da Região Administrativa Especial de Macau.

GLOSSÁRIO

B

Bangu 板鼓- pequeno tambor usado para marcar o ritmo

Bo 钹- espécie de címbalos chineses

- *xiaobo* 小钹- címbalo pequeno
- *zhongbo* 中钹- címbalo médio
- *jingbo* 京钹- címbalo operático, encontra-se associado à prática da ópera de Pequim.
- *shuibo* 水钹- Címbalo mais fino. Apresenta um som curto e descrito por muitos músicos enquanto metálico.
- *dabo* 大钹- címbalo de maior dimensão

C

Cixi taihou 慈禧太后 (Dowager Cixi, 1835-1908)

Chan 缠 -designação da 4ª corda do instrumento pipa

Chaozhou 潮州- Província de *Chaozhou*

Chaozhou xianshi 潮州弦诗- tipo de agrupamento musical associado à província de *Chaozhou*

Chuantong 传统- música tradicional

Chuangzuo yinyue 创作音乐- música criativa

D

Dagu 大鼓- tambor de grande dimensão

Da hou 大喉- tipo de voz ("grande voz") utilizado na ópera cantonense.

Dizi 笛子- flauta transversal chinesa

Tipos de dizi:

- *xiaodi* 小笛
- *bangdi* 梆笛
- *qudi* 曲笛
- *dadi* 大笛
- *xindi* 新笛

E

Erhu 二胡- instrumento chinês de corda friccionada

F

Fushou 复手- designação utilizada para referir a ponte do instrumento *pipa*

G

Gaohu 高胡- variação instrumental do *erhu* (instrumento de corda friccionada)

Gehu 革胡- instrumento chinês de corda friccionada que resulta da fusão entre os instrumentos pertencentes à família *Huqin* e os violoncelos

Tipos de *gehu*:

- 大革胡 *da gehu*
- 低革胡 *di gehu* (bass *gehu*)

Gewu 歌舞- música de canto e dança

Gong 宫- designação utilizada para referir a nota dó

Guangdong 广东- Província de Cantão

Guangzhou 广州市- capital da província de Cantão

Guangxi 广西- província de Guangxi

Guoyue 国乐- categoria criada para designar um tipo de música nacional chinesa

Guzheng 古筝- instrumento de corda dedilhada

- técnicas do *guzheng* podem ser classificadas em *tanxian jishu* (弹弦技术 técnicas de dedilhação) e *anxian jiqiao* (按弦技巧 técnicas de pressão)

H

Huazou 滑奏- glissando (termo émico)

Huqin 胡琴- família dos instrumentos chineses de corda friccionada

J

Jiangnan 江南- Província de *Jiangnan*

Jiangnan sizhu 江南丝竹- - tipo de agrupamento musical associado à província de *Jiangnan*

Jianpu 简谱- notação numérica chinesa

Jinghu 京胡- instrumento de corda friccionada utilizado no contexto da prática da ópera de Pequim

Jingju 京剧- ópera de Pequim

Jingluo 镜锣- gongo pequeno usado na província de *Fujian*

Jué 角- designação utilizada para referir a nota mi

K

Konghou 箜篌- harpa chinesa

Kunqu 昆曲- ópera da região *Wu*

L

Lao 老- designação da 3ª corda da *pipa*

Liuqin 柳琴- instrumento de corda dedilhada

Liuxing yinyue/ Liuxing gequ 流行音乐/ 流行歌曲- termo utilizado para designar canções pop chinesas

Luo 锣- gongo chinês

Tipos de gongo:

- *jingluo* 镜锣- gongo pequeno achatado
- *daluo* 大锣- gongo de grande dimensão
- *xiaoluo* 小锣- gongo de pequena dimensão
- *shiluo* 狮锣- gongo em forma de "bandeja" redonda
- *baoluo* 包锣- gongo que na sua estrutura central tem uma protuberância redonda
- *shimianluo* 十面锣- agrupamento de 10 [shi] gongos, de diferentes tamanhos, dispostos na vertical
- *Yunluo* 云锣- agrupamento de gongos, de diferentes tamanhos, dispostos na vertical. O número de gongos não se encontra estandardizado.

M

Minge 民歌 canção folk

Minjian 民间 música folk

P

Ping hou 平喉- tipo de voz ("voz comum") utilizada na ópera cantonense

Pipa 琵琶- instrumento chinês de corda dedilhada

- afinação da pipa:
 - *zhendiao* 正调(convencionalmente usada no contexto das orquestras chinesas): lá, ré, mi, lá
 - *chidiao* 尺调: sol, ré, mi, lá
 - *zhenggong biandiao* 正宫变调: lá, si, mi, lá ou lá, ré, lá, lá
 - *nanyin pipas* 南音- tipo de *pipa* cuja afinação mais convencional é: ré, sol, lá, ré1.

Q

Qin 琴- instrumento chinês de corda dedilhada.

Qiyue 器乐- música instrumental

R

Ruan 阮- instrumento chinês de corda dedilhada

Tipos de ruan 阮 (mais agudo para mais grave):

- *gaoyin ruan* 高音阮
- *xiao ruan* 小阮
- *zhongruan* 中阮
- *da ruan* 大阮
- *diyin ruan* 低音阮

S

Sanxian 三弦- instrumento chinês de corda friccionada

Shang 商- designação utilizada para referir a nota ré

Sheng 笙- instrumento de sopro chinês

- *tongzhi huangpian* 铜制簧片- palhetas (componente estrutural do *sheng*)

Shidaiqu 时代曲-"songs of the epoch"

Shuochang 说唱- narrativa em canto/recitação

Sizu 丝竹("seda e bambu")- Prática musical associada ao Sul da China. Pequeno grupo de música câmara praticada em contextos de socialização privada e pública.

Suona 唢呐- instrumento de sopro chinês (espécie de oboé)

T

Tiaoyin 跳音- stacatto (termo émico)

W

Wudao 舞蹈- música de dança

X

Xianyue 弦樂- "string music"

Xiang 相 - trastes do instrumento chinês *pipa*

Xiao 簫- instrumento de sopro chinês, flauta de bambu vertical.

Xing 星 ou *Pengling* 碰鈴- instrumento de percussão chinês (dois sinos pequenos).

Xiqu 戏曲- termo utilizado enquanto categoria para designar ópera.

Xun 埙- instrumento de sopro chinês (espécie de ocarina).

Y

Yangqin 扬琴- instrumento de corda dedilhada (espécie de saltério)

Yiyin 倚音- appoggiatura (termo émico)

Yu 羽- designação utilizada para referir a nota lá

Yueju 粤剧- ópera de Cantão

Yueqin 月琴- instrumento chinês de corda dedilhada , conhecido como "moon guitar"

Z

Guzheng 古筝 ou *Zheng* 箏- instrumento chinês de corda dedilhada (espécie de cítara)

Zhi 徵- designação utilizada para referir a nota sol

Zhong 中- designação para a 2ª corda do instrumento *pipa*

Zhonghu 中胡- instrumento chinês de corda friccionada. Família dos *huqin*

Zi 子- designação para as 1ª corda do instrumento *pipa*

Zi hou 子喉- tipo de voz ("voz de rapaz") utilizado na ópera cantonense.

BIBLIOGRAFIA

APPADURAI, Arjun

1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis London: University of Minnesota Press, reprint edition (2003).

BARZ, Gregory & COOLEY, Timothy J. (Eds.)

2008 *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Second Edition, New York: Oxford University Press.

BASTOS, José Pereira Bastos & BASTOS, Susana Pereira

2007 "What are we talking about when we talk about identities?", Centro de Estudos de Migrações e Minorias Étnicas, janeiro, FCSH-UNL, 1-39.

BENT, Ian D. et al.

2001 "Notation" in SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume 18, London: Macmillan Publishers Limited, 73-84.

BHABHA, Homi

2004 *The Location of Culture*, London & New York: Routledge Classics.

BLACKING, John

1977 "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change" in *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9, 1-26.

BLACKING, John

1983 "Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective" in *The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 1, N° 1, The Proceedings of The First Conference of British Dance Scholars Sponsored Jointly by the Calouste Gulbenkian Foundation and the Radcliffe Trust, Edinburgh: Edinburgh University Press, 89-99.

BUCHANNAN, Donna

- 1995 "Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras" in *Ethnomusicology*, Vol. 39 (3): 381-416.

BUCHANNAN, Donna

- 2006 *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan

- 2002 "Performance of Arab Music in Twentieth-Century Egypt: Reconciling Authenticity and Contemporaneity" in DANIELSON, Virginia; MARCUS, Scott & REYNOLDS, Dwight (Editors) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 6, The Middle East*, New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 557-562.

CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan

- 2002 "Western Music, Colonialism, Cosmopolitanism, and Modernity in Egypt" in DANIELSON, Virginia; MARCUS, Scott & REYNOLDS, Dwight (Editors) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 6, The Middle East*, New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 607-614.

CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan

- 2008 "A categorização da música em Portugal: política, discursos, performance e investigação" in CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan & FERNÁNDEZ, Susana Moreno (Coord.), *Etno Folk-Revista Galega de Etnomusicoloxía*, Vol nº 1, Nº 12, Baiona: Dos Acordes, 13-30.

CHAN, Patty

- 2011 *Playing Erhu: Bridging the Gap*, Canada: Patty Chan.

DENTON, Kirk A. (Edit.)

- 1996 "Writings on Literature, 1893-1945", California: Stanford University Press.

EDMONDS, Richard Louis & YEE, Herbert S.

- 1999 "Macau: From Portuguese Autonomous Territory to Chinese Special Administrative Region" in *The China Quarterly*, Nº 160, dezembro, School of Oriental and African Studies, University of London: Cambridge University Press, 801-817.

ERLMANN, Veit

- 1996 *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

FERNANDES, Moisés Silva

- 2006 *Macau na Política Externa Chinesa 1949-1979*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

FERNANDES, Moisés Silva

- 2008 *Confluência de Interesses: Macau as Relações Luso-Chinesas Contemporâneas 1945-2005*, Lisboa, Coleção Biblioteca Diplomática do Ministério dos Negócios Estrangeiros- Série A.

GEERTZ, Clifford

- 1993 "Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture" in *The Interpretation of Cultures*, London: Fontana Press, 3-30.

GOOFMAN, Erving

- 1956 *The Presentation in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.

HALL, Stuart & DU GAY, Paul (eds.)

- 1996 *Questions of Cultural Identity*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

HAO, Zhidong

- 2011 *Macau History and Society*, Hong Kong: Hong Kong University Press

HOLTON, Kimberly DaCosta

- 2005 *Performing Folklore. Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

HOLTON, Kimberly DaCosta e KLIMT, Andrea (eds.)

- 2009 *Community, Culture and The Makings of Identity: Portuguese-Americans along the Eastern Seaboard*, Center for Portuguese Studies and Culture, Hanover: University of Massachusetts Dartmouth.

JONES, Stephen

1998 "Folk Music Of China: Living Instrumental Traditions", Oxford: Clarendon Press.

KARTOMI, Margaret J.

1990, "4. Continuities and Change in Chinese Classifications" in *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago and London: The University Of Chicago Press, 37-54.

KARTOMI, Margaret J.

2001, "Instruments, classification of: Precursors" in SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume 12, London: Macmillan Publishers Limited, 419-420.

KUO-HUANG, Han & GRAY, Judith

1979 "The Modern Chinese Orchestra" in *Asian Music, Volume n° 11, n° 1*, Texas: University Texas Press, 1-43.

LAU, Frederick

2008 "Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture", New York: Oxford University Press.

LIU, Ching-chih

2010 *A Critical History of New Music in China*, Hong Kong: The Chinese University Press.

LOOMBA, Ania

2005 *Colonialism/Postcolonialism*, Second Edition, London & New York: Routledge-Taylor & Francis Group.

MARK, Lindy Li & WEIHUA, Zhang

2002 "Music Institutions and Social Groups" in PROVINCE, Robert C.; TOKUMARU, Yosihiko; WITZLEBEN, J. Lawrence (Editors) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7, East Asia: China, Japan, and Korea*, New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 391- 400.

MERRIAM, Alan

1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.

MIDDLETON, Richard

2001 "I. Popular Music in the West" in SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume 20, London: Macmillan Publishers Limited, 128-153.

NERY, Rui Vieira

2010 "Fado" in CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Volume Nº2, Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates e Autores, 433-453.

NETTL, Bruno

2005 "Location, Location, Location! Interpreting Geographical Distribution" in *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Second Edition, Urbana & Champaign: University of Illinois Press, 320-338.

PEGG, Carole

2001 "Folk Music" in SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume 9, London: Macmillan Publishers Limited, 63-67.

PINA CABRAL, João

2002 *Between China and Europe: Person, Culture and Macao*, (LSE Anthropology Series 74), London/ New York: Continuum Books/Berg.

PITEIRA, Carlos Manuel

1999 *Mudanças sócio-culturais em Macau : a questão étnica do macaense*, Lisboa: Universidade Técnica, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

RAINBOW, Bernarr

2001 "Galin-Paris-Chev  method" in SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume 9, London: Macmillan Publishers Limited, 440-441.

REYES, Adelaida

1979 "The Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology" in *Sociologus* 29, 1-21.

RICE, Timothy

2003 "Time, Place and Metaphor" in *Ethnomusicology*, Vol. 47, N°2, University of Illinois Press, 151-179.

RICE, Timothy

2007 "Reflections on Music and Identity in *Ethnomusicology*" in *Musicology*, Vol. 7, 17-37.

RICE, Timothy

2010 "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach" in *Ethnomusicology*, Volume 54, N° 2, Champaign: University of Illinois Press, 318-325.

SAID, Edward

1978/ 2003 *Orientalism*, London: Penguin Books.

SARDO, Susana

2010 *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*, Lisboa: Texto Editores.

SARKISSIAN, Margaret

2000 *D'Albuquerque's Children. Performing Tradition in Malaysia' Portuguese Settlement*, Chicago-London: The University of Chicago Press.

SCHECHNER, Richard

1988 *Performance Theory*, London & New York: Routledge Classics, reprint edition (2003).

SISSAOURI, Vladislav

1992 "La Musique Ancienne de La Chine et Du Japon" in *Cosmos, Magie et Politique*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

SHENGMIAO, Samuel Wong

2005 "QI: An Instrumental Guide To The Chinese Orchestra", Singapore: Teng.

SLOBIN, Mark

1992 "Ethical Issues" in MYERS, Helen (Ed.), *Ethnomusicology: An Introduction*, New York: W.W. Norton, 329-336.

SPIVAK, Bhabha

1994 *The Location of Culture*, London and New York: Routledge Classics, reprint edition (2004).

STOKES, Martin (ed.)

1994 *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*", Oxford: Berg.

THRASHER, Alan R.,

2001 "China, III. Musical Instruments" in SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume 5, London: Macmillan Publishers Limited, 654-660.

THRASHER, Alan R.,

2008 *Sizhu Instrumental Music of South China: Ethos, Theory and Practice*, Leiden & Boston: Brill.

WACHSMANN, Klaus et al.

2001 "Instruments, classification of." in SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume 12, London: Macmillan Publishers Limited, 418-428.

WITZLEBEN, J. Lawrence,

2002 "China. A Musical Profile" in PROVINCE, Robert C. et al. (Editors) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7, East Asia: China, Japan, and Korea*, New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 87-93.

WU, Ben

2002 "Instruments: *Yangqin*" in PROVINCE, Robert C. et al. (Editors) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7, East Asia: China, Japan, and Korea*, New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 179- 181.

XI, Qiang

2011 "Chinese Music and Musical Instruments", Shanghai: Shanghai Press and Publishing Development Company.

ZANG, Zhentao

2003 "Instrumentos e Géneros Musicais no Contexto Cultural Chinês" in KAM KEONG, Henry Ma (Coord.), *Músicas de Encantar: Instrumentos Tradicionais Chineses e Formas Musicais*, R.A.E.M.: Instituto para os Assuntos Cívicos e Municipais de R.A.E.M, 41-42.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

MITLER, Barbara

1997 "Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949", Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

PICARD, François

2003 "La Musique Chinoise", Paris: Éditions You-Feng.

WEBGRAFIA

- Entrevista realizada pelo canal ESEC ao maestro Pang Ka Pang por ocasião do Festival das Artes de Coimbra (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=0WJZzMjff1U> (consultada no dia 1 de setembro de 2013).
- <http://macauantigo.blogspot.pt/2014/12/15-aniversario-da-transferencia-de.html> (consultada no dia 4 de setembro de 2013).
- <https://www.youtube.com/watch?v=qlbJ0HvkL5> (consultada no dia 8 de setembro de 2014).
- <https://www.youtube.com/watch?v=eNzGLAGLLuE> [minuto 0.56] (consultada no dia 8 de setembro de 2014).
- <http://www.paulnoll.com/China/Music/mus-Pengling-ours.jpg> (consultada no dia 10 de outubro de 2014).
- <http://www.miguelvondriburgphotography.com/blog/6-festival-das-artes-de-coimbra-4-dia> (consultada no dia 8 de novembro de 2014).
- Decreto de lei nº 63/89M, publicado no dia vinte e cinco de setembro de 1985: <http://bo.io.gov.mo/bo/i/89/39/declei63.asp> (consultado no dia 20 de janeiro de 2015) [decreto escrito com o antigo acordo ortográfico].
- http://pt.macautourism.gov.mo/sightseeing/sightseeing_detail.php?c=3&id=38#VmLrSI9 (consultada no dia 8 de dezembro de 2015).
- <https://nature.iacm.gov.mo/p/park/detail.aspx?id=c64087f0-3877-4021-b817-e5970bf9e485> (consultada no dia 12 de dezembro de 2015).
- <http://www.komuso.com/pieces/pieces.pl?piece=2106> (consultada no dia 12 de dezembro de 2015).
- <http://baike.baidu.com/pic/%E9%98%B3%E5%85%89%E7%85%A7%E8%80%80%E7%9D%80%E5%A1%94%E4%BB%80%E5%BA%93%E5%B0%94%E5%B9%B2/10945004/0/359b033b5bb5c9ea7697c4ced739b6003af3b3b3?fr=le>

mma&ct=single#aid=0&pic=359b033b5bb5c9ea7697c4ced739b6003af3b3b3
(consultado no dia 18 de dezembro de 2015).

- <http://baike.baidu.com/view/633710.htm> (consultado no dia 20 de dezembro de 2015).

ENTREVISTAS

- Zhang Yueru, concertino da Orquestra Chinesa de Macau (20 de março de 2014, Centro Cultural de Macau).
- Choo Boonyeow (Raymond), músico da Orquestra Chinesa de Macau (28 de março de 2014, Universidade de Macau).
- Lai I-Shan, instrumentista de *erhu* da Orquestra Chinesa de Macau (26 de março de 2014, Macau).
- Lai I-Shan, instrumentista de *erhu* da Orquestra Chinesa de Macau (31 de março de 2014, Macau).
- Phoebe e Lily, funcionárias do Instituto Cultural de Macau (31 de março de 2014, Instituto Cultural de Macau).
- Inês Ip Hoi Ieng, instrumentista de *yangqin* local, solista num dos concertos da orquestra (1 de abril de 2014, Macau).
- Ruby Chang, instrumentista de *gaohu* da Orquestra Chinesa de Macau (2 de abril de 2014, Macau).
- Deng Le, instrumentista de *pipa* da Orquestra Chinesa de Macau (8 de abril de 2014).
- Pang Ka Pang, maestro da Orquestra Chinesa de Macau (26 de abril de 2014, Centro Cultural de Macau).
- Pang Ka Pang, maestro da Orquestra Chinesa de Macau (21 de julho de 2014, Quinta das Lágrimas).
- Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa (4 de agosto de 2014, Biblioteca da Ajuda).
- Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa (5 de agosto de 2014, Biblioteca da Ajuda).
- Pedro Caldeira Cabral, músico e guitarrista português (6 de agosto de 2014).

- Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa (10 de agosto de 2014, Biblioteca da Ajuda).
- Custódio Castelo, músico e guitarrista português (20 de agosto de 2014).
- Choo Boonyeow (Raymond), músico da Orquestra Chinesa de Macau (22 de agosto de 2015, via "messenger").
- Énio de Souza, funcionário do Instituto Cultural de Macau nos anos 80 (8 de setembro de 2014, Centro Científico e Cultural de Macau).
- Fátima Gomes, diretora da Orquestra Chinesa de Macau nos anos noventa (18 setembro de 2014, Biblioteca da Ajuda).
- Gonçalo Magalhães, funcionário do Instituto Cultural de Macau (21 de outubro de 2015, Lisboa).

ANEXOS

Anexo I. relativo ao Capítulo 2- Macau e a Orquestra Chinesa de Macau: Contextualização

O presente anexo tem como objectivo expôr um conjunto de fotos ilustrativas da Orquestra Chinesa de Macau, produzidas no período histórico antecessor da transferência de soberania do território em 1999. As fotos foram generosamente cedidas por Fátima Gomes, diretora da orquestra nos anos noventa.



Orquestra Chinesa de Macau, digressão a Portugal, em 1994.





Concerto realizado durante a digressão a Portugal em 1994, em parceria com o fadista António Pinto Basto, sob direção do maestro Wong Kin Wai.



Digressão da orquestra a Bruxelas, Bélgica em 1996. Primeira foto diz respeito à exposição dos instrumentos chineses, estão presentes a orquestra, Fátima Gomes (na altura diretora da orquestra) e Ana Ho (secretária da orquestra) (ordem da esquerda para a direita). Segunda foto foi produzida durante o concerto em Bruxelas.

Anexo II. relativo ao Capítulo 3- Orquestra Chinesa de Macau: Etnografia

Instrumentos da Orquestra Chinesa de Macau: Breve Apresentação¹⁰⁵

Cordas friccionadas

<i>Gaohu</i>	- Afinação mais aguda que o <i>erhu</i>: ré2 (corda exterior), sol1 (corda interior). - Associado à prática e ao desenvolvimento da música cantonense, as principais adaptações e modificações estruturais do instrumento foram desenvolvidas pelo músico cantonense <i>Lu Wencheng</i>. - A posição com que o instrumento é tocado apresenta uma variedade regional. Em Cantão, o instrumento é apoiado entre os joelhos do instrumentista, possibilitando desta forma uma variação no volume e no timbre produzidos. No contexto da Orquestra Chinesa de Macau este instrumento é apoiado, na maioria das vezes, sob a perna esquerda.	 <i>Zhang Yueru</i> (concertino da orquestra) toca o <i>gaohu</i> cantonense (concerto no Jardim Lou Lim Ioc, 15 de março de 2014).  <i>Liu Xinran</i> toca o <i>erhu</i> (digressão a Portugal, julho de 2014).
--------------	--	--

¹⁰⁵ Este anexo pretende apresentar de uma forma sucinta e objetiva os instrumentos que constituem a Orquestra Chinesa de Macau. As imagens apresentadas foram selecionadas a partir de um conjunto de fotos produzidas, por mim, durante o trabalho de campo e a partir dos meios de comunicação e de distribuição (ex. internet). Tratando-se de uma informação complementar, considero pouco relevante expor uma reflexão e uma exposição sobre as técnicas de execução de cada instrumento, até porque estas variam consoante as regiões onde foram desenvolvidas e as necessidades de cada performance. Segundo alguns músicos da orquestra, a afinação dos instrumentos musicais (agudo-grave e vice-versa) não é realizada segundo uma ordem pré estabelecida.

<i>Erhu</i>	-Principal instrumento da família <i>Huqin</i>¹⁰⁶. -Composto por duas cordas, caixa de ressonância, arco e duas cravelhas. -Arco está preso entre as duas cordas do instrumento. -Afinação: lá1 (corda exterior), ré1 (corda interior). - Este instrumento é convencionalmente apoiado sob a perna esquerda do instrumentista. -O estudo e o consequente desenvolvimento e estandardização deste instrumento deveu-se sobretudo ao músico e compositor <i>Liu Tianhua</i>.	 Naípe de <i>erhu</i> (digressão a Portugal, julho de 2014).
<i>Zhonghu</i>	-Tal como o próprio nome indica, <i>zhong</i> (centro), o <i>zhonghu</i> é um instrumento de registo médio convencionalmente situado entre sol e ré3. -Afinação: ré1 (corda exterior), sol (corda interior) -As variantes do <i>erhu</i>, neste caso o <i>zhonghu</i> utilizam as mesmas técnicas de execução que o <i>erhu</i>. No entanto a flexibilidade e as possibilidades de exploração sonora são menores devido à presença de uma maior tensão nas cordas.	 <i>Li Feng</i> a tocar <i>zhonghu</i> (Macau, 2015).
Violoncelo	-Afinação por 5^{as} (lá3, ré3, sol2, dó2) -O instrumento musical chinês que ocupa exatamente a mesma posição e a mesma função no contexto das orquestras chinesas é o <i>gehu</i>: "A hybrid of the Western Cello and the <i>erhu</i>, the instrument is bowed like the Cello" (SHENGMIAO 2005: 109).	 <i>Han Yang</i> a tocar violoncelo (digressão a Portugal, 2014).

¹⁰⁶ Termo genérico para designar os instrumentos de corda friccionada (SHENGMIAO 2005)

Contrabaixo	-Afinação por 4^{as} (mi1, lá1, ré2, sol2) -De forma análoga ao violoncelo, o instrumento chinês que possui a mesma função que o contrabaixo é o <i>di gehu</i> (SHENGMIAO 2005).	 Yao Yao no contrabaixo, Chen Soi Ieong no violoncelo (ensaio, Macau, 2014).
-------------	---	--

Cordas dedilhadas

Pipa	-Instrumento constituído por 3 partes: cabeça (cabeça do instrumento, 4 cravelhas), braço (24 trastes e 6 trastes <i>xiang</i>) e corpo (inclui trastes, caixa de ressonância, a ponte cuja designação em chinês é <i>fushou</i> e, por fim as 4 cordas.¹⁰⁷ -Os trastes possibilitam a execução de diferentes notas ao mesmo tempo. -A ponte (<i>fushou</i>) é geralmente em bambu e segura as cordas do instrumento. -As cordas são por norma de nylon ou aço. -As cordas não apresentam todas a mesma espessura, sendo a 1^a e a 2^a (mais fina) designadas por <i>zi zhong</i>, a 3^a por <i>lao</i> e a 4^a (mais forte) por <i>chan</i>. -Existem vários tipo de afinação que variam de acordo com o repertório. A afinação é feita sempre a partir da corda <i>chan</i> (mais forte): • <i>zhendiao</i> (convencionalmente usada no contexto das orquestras chinesas): lá, ré, mi, lá • <i>chidiao</i>: sol, ré, mi, lá • <i>zhenggong biandiao</i>: lá, si, mi, lá ou lá, ré, lá, lá • <i>nanyin pipas</i>: ré, sol, lá, ré1.	 Deng Le a tocar pipa (China, 2015)
------	--	---

¹⁰⁷ "In the 1950s, the *pipa*, like most other instruments, went through reformation to meet up with the demands for the Western scale system [...] more frets were added- a total of 24 (possible more) frets and six *xiang* frets. The steel string replaced the original silk string and artificial acrylic nails [...] were introduced to *pipa* performance, creating improvements in the tonal colour, texture, technique and dynamic range [...]" (SHENGMIAO 2005: 21).

	-O instrumento é apoiado na vertical sob a perna esquerda do instrumentista. -A prática deste instrumento é feita com recurso a unhas acrílicas destinadas para a mão direita do instrumentista.	
<i>Liuqin</i>	-A estrutura deste instrumento é bastante idêntica com a da <i>pipa</i>, com exceção do número de cordas. Constituído por 4 cordas, o <i>liuqin</i> foi desenvolvido, em 1958, pelo instrumentista de <i>pipa</i> Wang Huiran (na altura maestro agrupamento orquestral Jinan Military Qian Wei).¹⁰⁸ -A prática deste instrumento é feita com recurso a um plectro. -De forma análoga à <i>pipa</i>, a afinação é realizada a partir da corda mais forte até à mais fina: • sol, ré1, sol1, ré2 ou lá, ré1, lá1, ré2.	 Wei Qing a tocar o <i>liuqin</i> (Macau, 2014).
<i>Ruan</i>	-Durante o processo de desenvolvimento das orquestras chinesas (1970), foi verificada a necessidade adquirir um instrumento de corda dedilhada de registo fosse grave. O instrumento escolhido para colmatar esta necessidade foi o <i>ruan</i>.¹⁰⁹ Mais tarde surgiram variações do instrumento: <i>gaoyin ruan</i>, <i>xiao ruan</i>, <i>zhongruan</i>, <i>da ruan</i> e <i>diyin ruan</i>. -Afinação é standardizada em 1988: • Soprano <i>ruan</i>: sol, ré1, sol1, ré2. • <i>xiao ruan</i>: ré, lá, ré1, lá1. • <i>zhong ruan</i>: sol, ré, sol, ré1. • <i>da ruan</i>: ré, lá, ré, lá. • <i>diyin ruan</i>: sol1, ré, sol, ré	 Choo Boon Yeow a tocar <i>ruan</i> (digressão a Portugal, julho, 2014).

¹⁰⁸ "The *liuqin* was developed primarily to fill the gap of sound left by inadequate high pitches from the plucked stringed section (the orchestra's only other higher pitched plucked string instrument was the *pipa*, and it is considered more of an alto instrument than a soprano one) [...] Today, the *liuqin* is a core soprano instrument in Chinese orchestras. Adept at playing fast, passionate and carefree pieces, the instrument is growing slowly in repertoire and technique" (SHENGMIAO 2005: 41).

¹⁰⁹ "The *ruan*'s name [...] only became distinct with the development of the Chinese orchestra [...] which resulted in the reformation of the *pipa* and the invention of the various *ruans* [...]" (SHENGMIAO 2005:45).

<i>Zhongruan</i>	-Tal como o próprio nome indica, este instrumento possui um registo médio. -Repertório de destaque na Orquestra Chinesa de Macau: <i>Yunnan Hui Yi</i> (Reminiscências de Yunnan).	 <i>Lin Jie a tocar o zhongruan</i> (digressão a Portugal, julho 2014).
<i>Guzheng</i>	-Instrumento constituído por 21 cordas de comprimento e espessura variáveis. -A existência de cordas de diferente dimensão permite que o instrumento apresente 3 registos: • grave (ré- lá) • médio (lá- ré2) • agudo (ré2- ré3) -A diversidade de técnicas e de posições, tanto na mão direita como na mão esquerda, possibilitam a criação de ritmos e timbres específicos. Por vezes o instrumentista toca o <i>guzheng</i> com recurso a unhas postiças de acrílico. -As técnicas do <i>guzheng</i> podem ser classificadas em <i>tanxian jishu</i> (técnicas de dedilhação) e <i>anxian jiqiao</i> (técnicas de pressão) (SHENGMIAO 2005).¹¹⁰	 <i>Sou Man Leong a tocar guzheng</i> (digressão a Portugal, julho, 2014).
<i>Yangqin</i>	-Terminologia: <i>Yang</i> (estrangeiro) e <i>qin</i> (instrumento). -Saltério em forma de trapézio, tocado por duas baquetas de bambu, cujas extremidades, forradas por borracha, permitem a produção de notas ressonantes. -As cordas estão dispostas em grupos. Cada conjunto possui 4 a 5 cordas que estão afinadas na mesma tonalidade. No total, este instrumento possui 114 cordas e 4 conjuntos de pontes.¹¹¹	 <i>Chan Io Iong a tocar yangqin</i> (ensaio, Macau, 2014).

¹¹⁰ "Although usually achieved with the right hand, the plucking techniques can also be applied to the left hand as well. Pressing techniques are performed by left hand" (SHENGMIAO 2005).

¹¹¹ "The bridge sets, which are long and usually made of wood, consist of peaks and cavities. A single bridge set consists of seven to ten peaks, which support sets of strings [...]" (SHENGMIAO 2005).

	-O âmbito melódico situado entre fá e lá3. -Capacidade de reprodução de todos os semitons.	
--	--	--

Sopros

<i>Dizi</i>	-Flauta transversal de bambu. -As <i>dizi</i> tradicionais possuem 7 orifícios. -Os vários tipo de <i>dizi</i> são classificadas de acordo com o comprimento e o tipo de registo: • <i>xiaodi</i> • <i>bangdi</i> • <i>qudi</i> • <i>dadi</i> -A <i>dizi</i> moderna é denominada por <i>xindi</i> (tradução: "nova flauta"). -No contexto das orquestras chinesas, os naipes das flautas <i>bangdi</i> e <i>qudi</i> encontram-se afinados em tonalidades diferentes. -Os músicos que tocam <i>bangdi</i> e <i>qudi</i> têm à sua disposição um conjunto de <i>dizi</i> de tamanhos e afinações variadas. Caso a performance orquestral possua uma alternância de tonalidade, o músico tem a possibilidade de trocar de <i>dizi</i>. -As características que permitem distinguir os dois tipos de <i>dizi</i> previamente descritos (<i>bangdi</i> e <i>qudi</i>) são a afinação e o volume físico dos instrumentos: • <i>Bangdi</i> possui uma afinação mais aguda que a <i>qudi</i>. • <i>Bangdi</i> é mais estreita que a <i>qudi</i>. -O âmbito deste tipo de instrumentos é de difícil definição, contudo no contexto das orquestras chinesas estas <i>dizi</i> possuem registos mais ou menos determinados (SHENGMIAO 2005) :	 Wei Zidong a tocar <i>dizi</i> (China, 2015).
--------------------	--	---

	• <i>Bangdi</i>: ré2-sol4. • <i>Qudi</i>: lá1-ré4.	
<i>Xiao</i> ¹¹²	-Do ponto de vista estrutural a <i>xiao</i> é bastante idêntica à <i>dizi</i>, a única diferença reside no fato desta ser tocada numa posição vertical (XI 2011).	 <i>Xiao</i>
<i>Sheng</i>	"[...] multi-reed mouth organ, is one of the oldest Chinese reed wind instruments [...] but it uses the vibration of 铜制簧片, <i>tongzhi huangpian</i> (bronze reeds) attached to bamboo pipes to create sound (SHENGMIAO 2005: 135)." -Existem 3 tipos de <i>sheng</i>: • <i>Sheng</i> soprano (<i>Gaoyin Sheng</i>). Ao tocar nas teclas com as duas mãos, o instrumentista consegue ajustar o volume do instrumento. O âmbito situa-se entre sol e fá#3. • <i>Sheng</i> alto (<i>Zhongyin Sheng</i>). Apoiado na perna esquerda do instrumentista. O âmbito situa-se entre dó e si2. • <i>Sheng</i> baixo (<i>Diyin Sheng</i>). O instrumento é apoiado e suportado por uma caixa específica. Os tubos apresentam uma maior dimensão, logo o som produzido é mais grave. O âmbito situa-se entre dó e sol1.	 <i>Jia Lei</i> a tocar <i>sheng</i> soprano (Macau, 2014).
<i>Suona</i>	-Instrumento associado ao contexto militar. -Existem 3 tipos de <i>suona</i>: <i>suona</i> soprano, <i>suona</i> alto e <i>suona</i> baixo. -Ausência de uma estandardização ao nível da afinação: "The key-added <i>suona</i> is composed of three inserted tubes. Inserting the tubes at different lengths can adjust its tune. Most varieties of <i>suona</i> are keyed (XI 2011: 21)."	 <i>Tian Ding</i> a tocar <i>suona</i> (Macau, 2014).

¹¹² Perante o fato de não ter tido oportunidade de produzir uma foto da flauta *xiao* durante o trabalho de campo, a imagem apresentada foi retirada de um vídeo online: <https://www.youtube.com/watch?v=eNzGLAGLLuE> [minuto 0.56] (consultada no dia 8 de setembro de 2014).

Percussão

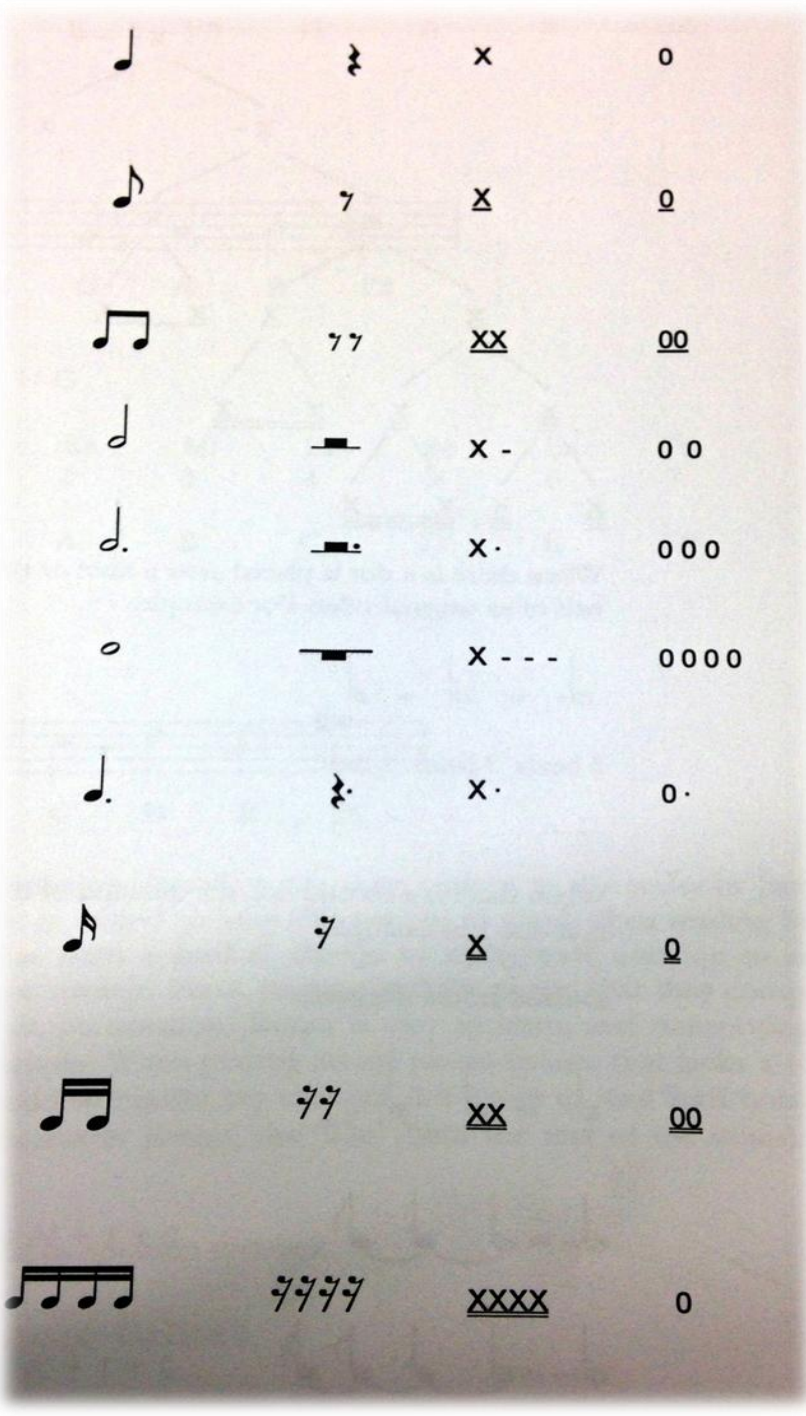
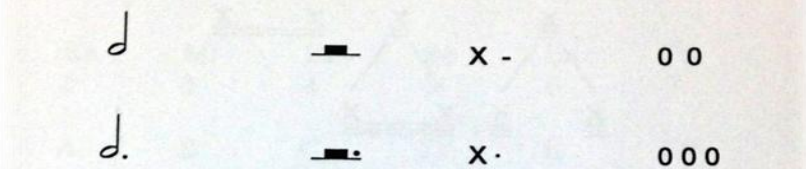
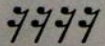
A Orquestra Chinesa de Macau utiliza um conjunto de instrumentos de percussão que variam de acordo com o repertório e o tipo de performance a realizar. Os instrumentos de percussão que proponho apresentar foram escolhidos a partir do discurso émico (notas de programa) e dos dados recolhidos, por mim, durante a observação presencial dos ensaios e dos concertos da orquestra.

<i>Dagu</i>	-Instrumento tocado com o auxílio de duas baquetas de madeira. -Por vezes, o instrumentista toca na extremidade do tambor para produzir sons e ritmos específicos. -A parte superior do <i>dagu</i> é revestida por pele de animal.	 <i>Chong Kit Pai, dagu (ensaio, Macau, 2015).</i>
Pratos	-Existem 4 tipos de pratos: • <i>xiaobo</i> (pequenos), também denominados por <i>xiaocha</i> e <i>chaguo</i>, são os pratos mais finos e com um diâmetro aproximado de 10 centímetros. • <i>zhongbo</i> (médio) ou <i>jingbo</i> (prato operático) encontra-se associado à prática da ópera de Pequim. • <i>shuibo</i> (água). Prato mais fino. Apresenta um som curto e descrito por muitos músicos enquanto metálico. • <i>dabo</i> (grandes) é o prato de maior dimensão cujo diâmetro é aproximadamente 22 centímetros.	 Da esquerda para a direita: <i>Wang Juan</i> (pequeno gongo), <i>Li Chang</i> (2º bo [prato]), <i>Chong Kit Pai</i> (1º bo), <i>Kuong Pou In</i> (grande gongo).

Sinos	-Designação chinesa: <i>Xing</i> ¹¹³ .	 <i>Xing</i>
Gongos	-Existem 2 categorias de gongos: <i>jing daluo</i> e <i>daluo</i>, cujos diâmetros são 30 e 35 centímetros respetivamente. -Dentro destas categorias existem 4 tipos de gongos, nomeadamente: <i>daluo</i>, <i>xiaoluo</i>, <i>shiluo</i>, <i>baoluo</i> e <i>shimianluo</i> (neste caso, tal como o próprio nome indica, os 10 [shi] pratos são dispostos na vertical).	 <i>Gongo</i> [naípe percussão, canto superior do lado direito] (Orquestra Chinesa de Macau, ensaio, Macau 2014).
<i>Yunluo</i>	-Conjunto de dezenas de pratos, dispostos na vertical, com tamanhos e afinações distintas. O instrumento é tocado com o auxílio de duas baquetas, podendo o instrumentista produzir 4 notas harmónicas ao mesmo tempo. -Não existem afinações determinadas e estandardizadas.	 <i>Yunluo</i> (ensaio, Macau 2015)

¹¹³ Imagem retirada do site: <http://www.paulnoll.com/China/Music/mus-Pengling-ours.jpg> (consultada no dia 10 de outubro de 2014).

Correspondência dos aspetos rítmicos entre os dois sistemas de notação musical.¹¹⁵

Designação	Notação em pentagrama		<i>Jianpu</i>	
	Valor rítmico	Pausa	Valor rítmico	Pausa
Semínima				
Colcheia				
2 Colcheias				
Mínima				
Mínima pontuada				
				
Breve				
Semínima pontuada				
Semicolcheia				
2 semicolcheias				
4 semicolcheias				

¹¹⁵ Imagem retirada de CHANG 2011: 28.

A altura das notas é indicada pelo uso do símbolo " . ".

Ex. 3

Na tonalidade de dó maior, o número 3 representa a nota mi, que neste caso ("3") se encontra uma oitava acima da nota mi "3".

Ex. 3

A representação da nota numa oitava inferior é feita com recurso ao mesmo símbolo gráfico, no entanto este é colocado por baixo do número.

二 胡 扬 琴

(三重奏曲)

日本民歌
朱晓谷编曲

1=C $\frac{2}{4}$
小快板 $\text{♩} = 120$

二 胡

扬 琴

箏

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 3 | 6. 7 | i 3 | 4 3 i 7 i

6713 467i | 3464 3i76 | 467i 3467 | 3 0 | 6363 6373 | 6363 6363 | 7363 6363

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 3 | 6. 7 | i 3 | 4 3 i 7 i

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 6. 7 | i 3 | 4 3 i 7 i

3 3 | 1. 3 | 7. 1 | 6 - | 0 - | 0 0 | 0 0 | 0 0

7 3 | 1. 3 | 7 7 1 | 6 6 3 3 | 663 3 | 3 6 3 3 | 663 3 | 0 0

3 3 | 1. 3 | 7 7 i | 6 6 3 3 | 663 3 | 0 0 | 0 0 | 3 6 6 3

6 3 | 1. 3 | 3 3 | 3 0 3 3 | 663 3 | 0 0 | 0 0 | 6 3 6 3

3 6 6 3 | 6 - | 3 7 7 3 | 7 - | i 3 43 | i 7 6 i | 7 - | 0 0

0 0 3 6 | 0 3 3 3 | 0 3 3 3 | 0 6 3 0 | 0 3 3 3 | 0 6 3 0 | 0 3 i 7 | 0 -

6 - | 3 7 7 3 | 7 - | 3 i i 7 | 7 i 3 3 | i 7 6 i | 7 - | 6 2 2 6

6 3 6 3 | 3 7 3 7 | 3 7 3 7 | 6 3 6 3 | 7 3 7 3 | 6 3 6 3 | 3 7 3 7 | 6 0

Excerto da partitura relativa ao arranjo produzido sobre a música popular japonesa "Sakura" em notação *jianpu*

Op. 58
1998.10.10
320"

Tempo rubato

新疆民間樂曲
李家善編曲

mu qin a yu shou gu
(matimba)

柳笛
高笙
中笙
楊琴
琵琶
中阮
solo
手鼓
高胡
二胡
中胡
革胡
低革

Tempo rubato

Tempo rubato

pizz

pizz

The image shows a musical score for a piece titled "Raparigas de Xinjiang" (新疆民間樂曲). The score is written in Western staff notation (pentagrama) and includes a variety of instruments. The instruments listed on the left are: 柳笛 (Liúdí), 高笙 (Gāoshēng), 中笙 (Zhōngshēng), 楊琴 (Yángqín), 琵琶 (Pípá), 中阮 (Zhōngruǎn), solo, 手鼓 (Shǒugǔ), 高胡 (Gāohú), 二胡 (Èrhú), 中胡 (Zhōnghú), 革胡 (Géhú), and 低革 (Dīgē). The score includes a vocal line with lyrics in Chinese: "mu qin a yu shou gu" and "(matimba)". The tempo is marked "Tempo rubato". The score is dated 1998.10.10 and is Op. 58. The composer is 李家善 (Lǐ Jiāshàn).

Excerto da partitura "Raparigas de Xinjiang" em notação de origem ocidental (pentagrama)

Anexo IV. relativo ao Capítulo 4- Orquestra Chinesa de Macau: Performance Musical

4.2.1.1. Orquestra Chinesa de Macau: Criação de *Um Programa Cultural*

Este anexo tem como objetivo mostrar um conjunto de programas e notas de programa, recolhidos durante o trabalho de campo, relativos às diferentes tipologias de concertos da Orquestra Chinesa de Macau. As disposições da orquestra, o repertório apresentado e as notas de programa são construídas e adaptadas às condições circunstanciais, nomeadamente aos contextos culturais e geográficos relativos à exposição e à recepção das performances realizadas por esta orquestra. Os dois primeiros programas dizem respeito a dois dos concertos integrados no "Ciclo de Concertos em Sítios de Património Mundial": "Lavoura da Primavera" (Casa do Mandarin) e "Elogio da Música" (Igreja de Santo António). O terceiro programa diz respeito ao concerto integrados no "Ciclo de Promoção da Solidariedade": "Cenas da Primavera", realizado no Jardim *Lou Lim Ioc*. O quarto programa que apresento está integrado no "Ciclo Produções Especiais" e diz respeito ao concerto "Esperança para o Futuro" realizado no Centro Cultural de Macau. Por último apresento o programa do concerto integrado no Festival "Teatro ao Largo" (Lisboa) realizado durante a digressão da Orquestra Chinesa de Macau a Portugal (julho de 2014).

"Ciclo de Concertos em Sítios de Património Mundial"

Ciclo de Concertos em Sítios de Património Mundial
"Lavoura de Primavera" Concerto pela Orquestra Chinesa de Macau

8 de Março de 2014 (Sábado) • 15:00 horas
 Local: Casa do Mandarin • Entrada livre

Programa

- História da Primavera** Wang Yougui / Orquestração: Zhu Xiaogu
 Tema principal da grande produção *Deng Xiaoping: o Grande Documentário*. Empregando melodias elegantes, esta sentimental e fascinante peça representa o apoio incondicional do povo chinês ao seu líder.
- Menino da Escola** Song Yang / Arr. Gu Guanren
 Quando Song Yang se encontrava a dar aulas e ensinar música numa aldeia Miao, ouviu um dos aldeões a cantar em chinês uma música das montanhas com melodias do "lusheng". Naquele instante, sentiu-se inspirado e criou esta cativante música.
- Um Passeio no Jardim** Quarteto Arr. Gu Guanren
 Lin Chia-Ho, Dizi Baixo; **Leung Yan Chiu**, Sheng Soprano;
Deng Le, Pipa; **Sou Man Ieong**, Guzheng
 Adapta duma das peças de *O Pavilhão Peony*, ópera tradicional Kunqu.
- Jovem Pastoreando o Gado** Qian Qin, Dizi Música Folclórica de Hebei
 Adaptada de uma canção folclórica muito conhecida da região de Hebei, esta peça é cantada à desgarrada. A melodia, dotada dum forte matiz popular, pretende retratar a ingenuidade e a vivacidade dos jovens.
- Amanhecer da Primavera numa Aldeia de Montanha** Cai Feng, Gaohe Música de Guangdong / Qiao Fei
 Transcreve-se belas cenas primaveris numa aldeia montanhosa no Sul da China, manifestando o elogio à paisagem do amanhecer da primavera na aldeia e à população da zona montanhosa. Esta peça faz com que o público seja levado a um lugar com colinas verdes e águas cristalinas, paisagem pitoresca destas aldeias.
- Galopando na Infinita Estepe** Agrupamento de Erhu Wang Guotong e Li Xiuqi
 Trata-se de uma peça melodiosa e fluente. Através da descrição de cenas do quotidiano dos pastores das estepe, manifesta a sua alegria e entusiasmo pelo futuro.
- Os Sinos de Nanping** James Wong / Arr. Pan Yao-Tian
 Trata-se de uma peça adaptada de uma música pop chinesa homónima dos anos 60.
- Amor e Paixão** Joseph Koo / Arr. Ding Jialin
Amor e Paixão é uma bonita banda sonora de uma série televisiva, ainda hoje popular. Conta uma história de gratidão e gira à volta de duas gerações de três famílias.
- Nostalgia pela Terra** Música da Tailândia / Arr. Gu Guanren
 Esta peça é um arranjo de melodias da Tailândia.
- Tambores de Feng Yang** Canção Folclórica de Anhui / Arr. Wang Fujian
 Trata-se de uma música folclórica popular em Feng Yang, na Província de Anhui. Este tipo de música possui um ritmo claro e melodias ligeiras, inspiradas em danças e cantares folclóricos locais.

ORQUESTRA CHINESA DE MACAU

澳門中樂團世遺景點系列
《春耕》音樂會

2014年3月8日 (星期六) 15:00 地點: 鄭家大屋 免費入場

節目單

- 《春天的故事》** 王佑貴曲/朱曉谷改編
 大型文獻紀錄片《鄧小平》主題曲。旋律優雅、抒情而又動人，表現人民對領袖的衷心擁戴。
- 《讀書郎》** 宋揚曲/顧冠仁改編
 是一首根據苗族蘆笙歌為素材創作的兒童歌曲，創作於1945年的抗日戰爭期間。
- 《游園》四重奏** 顧冠仁改編
 低笛:林家禾 高笛:梁仁昭 琵琶:鄧樂 古箏:蘇文揚
 改編自昆曲《牡丹亭》中的一摺。
- 《小放牛》** 笛子獨奏:錢青 河北民間樂曲
 改編自流行於河北地區的民間歌曲，多以男女對唱形式出現。樂曲旋律帶有濃厚的民間色彩，充分表現年青人天真活潑的情緒。
- 《山鄉春早》** 高胡領奏:蔡鋒 廣東音樂/喬飛曲
 描寫南方山鄉春意盎然的美好景象，抒發了對山鄉早春和山區人民的讚美，彷彿把人們帶到山明水秀的山鄉春色之中。
- 《奔馳在千里草原》** 二胡齊奏 王國潼、李秀洪曲
 熱情奔放、悠揚流暢，通過描繪草原牧民的生活情景，抒發牧民心中的喜悅和對美好未來的嚮往。
- 《南屏晚鐘》** 王福齡曲/潘耀田編曲
 改編自六十年代流行的華語歌曲。
- 《萬水千山總是情》** 顧嘉輝曲/丁家琳改編
 優美的電視劇主題曲，流行到今天，給人留下了深刻的烙印。故事圍繞三家兩代之間的恩怨交錯展開，最後以一切恩怨煙消雲散而終結。
- 《故鄉情》** 泰國民歌/顧冠仁改編
 改編自泰國民歌。
- 《鳳陽花鼓》** 安徽民歌/王甫建改編
 民間歌舞音樂，最早流行於安徽鳳陽，故名。樂曲吸收當地秧歌的音樂元素，節奏鮮明，旋律輕盈。

演出時間約為45分鐘，不設中場休息。

ORQUESTRA CHINESA DE MACAU

A título de exemplo coloco os programas na versão portuguesa e na versão chinesa. A totalidade dos concertos desta orquestra são apresentados por intermédio de três versões em português, inglês e chinês dos programas e das notas de programa associadas.

Ciclo de Concertos em Sítios do Património Mundial
Concerto “Elogio da Música”
pela Orquestra Chinesa de Macau

22 de Fevereiro de 2014 (Sábado) 15:00 horas Local: Igreja de Santo António
Entrada com bilhete gratuito

Programa

1. **Avé Maria** C. C. Saint- Saëns / Arr. Liu Chenchen
 Arranjo de um cântico católico.
2. **Jesus entra no Meu Coração** Arr. Li Wenping
 Arranjo de um cântico católico.
3. **Montando um Cavalo-galo** Xiao Jiang
 Li Ming Yang, Sheng
 Esta obra curta mas esplêndida retrata, através de diferentes variações e técnicas, uma cena cheia de vida e energia de crianças a brincar.
4. **Serenata n.º 13 para Cordas em Sol Maior “Eine Kleine Nachtmusik” – Allegro** Wolfgang A. Mozart / Arr. Peng Xiuwen
 Adaptação da peça *Eine kleine Nachtmusik*, de Wolfgang A. Mozart.
5. **Foi Deus** Alberto Janes / Arr. Kuan Nai Chung
 Arranjo de uma peça de Fado.
6. **Pizzicato Polka** Johann Strauss II / Arr. Guan Naizhong
 Trata-se de um arranjo da Pizzicato Polka, da autoria de Johann Strauss II, famoso compositor austríaco. A Polka é uma dança folclórica, de compasso binário, originária da Polónia, que foi difundida por toda a Europa em meados do século XIX. Apresenta um carácter ligeiro e vivo.
7. **Barcarolle da Ópera Les Contes d'Hoffmann** J. Offenbach / Arr. Zhou Chenlong
 Trecho retirado da ópera *Os Contos de Hoffmann* de J. Offenbach.
8. **A Mesma Canção** Meng Weidong / Arr. Li Wenping
 Esta peça, com melodias magníficas, foi composta em 1990. O significado da letra encoraja-nos a ter espírito solidário.
9. **Bendito Sejais Senhor** Arr. Li Wenping
 Arranjo de um cântico católico.
10. **Graças Senhor** Arr. Li Wenping
 Arranjo de um cântico católico.

Duração: aproximadamente 45 minutos, sem intervalo.

**ORQUESTRA
CHINESA
DE
MACAU**



MACAO CHINESE ORCHESTRA

澳門中樂團

澳門特別行政區政府文化局
 INSTITUTO CULTURAL do Governo da R.A.E. de Macau



"Ciclo de Promoção da Solidariedade"

Próximo Concerto

Ciclo de Promoção da Solidariedade "Concerto em Museu" Orquestra Chinesa de Macau

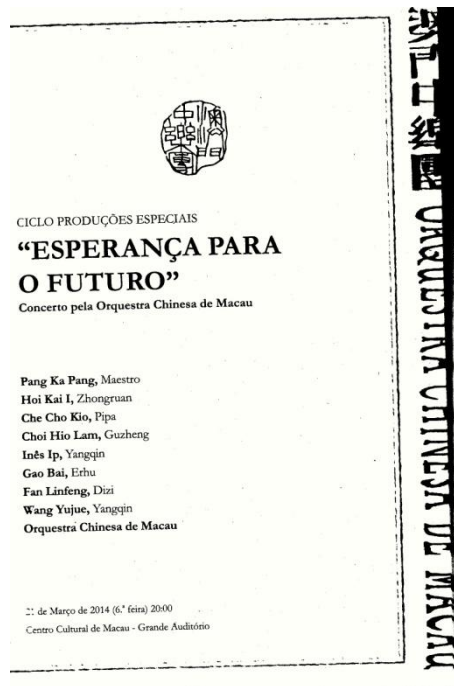
25 de Fevereiro de 2014 (3.^a feira) • 12:00 horas • Local: Entrada do Museu de
Macau
Entrada livre

Programa

Alegria Pacífica	Qiu Hechou / Arr. Wu Hua
Chineses com Coragem	Joseph Koo / Arr. Chen Ning Chi
Via Láctea: Tocar o Sheng	Leung Yan Chiu, Sheng
A Cotovia, dueto	Leung Yan Chiu
Huiran	Canção Popular Romena / Arr. Wang
Cortina de Contas de Pernas para o Ar	Música tradicional de Guangdong
As Ondas do Lago Hong, do filme <i>Guardas Vermelhos no Lago Honghu</i>	Zhang Jiagan, Ouyang Qianshu / Arr. Li Wenping
Mundo Exterior	Chyi Chin / Arr. Li Wenping
Canção de Amor Naruwan	Gu Yue / Arr. Li Wenping
Cantiga dos Pescadores e Dança da Aldeia	Gu Guanren
Dança do Altas	Canção Popular Marroquina / Arr. Kuan Nai Chung
Voar através de uma Miríade de Rios e Montanhas	Joseph Koo Kar Fai / Arr. Yu Chiu Fo
Leung Yan Chiu, Sheng	



"Ciclo de Produções Especiais"



Programa	
Concerto para Zhongruan “Memórias de Yunnan”	Liu Xing
3.º Andamento - Allegro	
Hoi Kai I, Zhongruan	
Concerto para Pipa “Dança da Minoria Yi”	Wang Huiran
Che Cho Kio, Pipa	
Concerto para Guzheng “Remorso Eterno em Lin'an”	He Zhanhao / Arr. Liu Chenchen
Choi Hio Lam, Guzheng	
O Sol Brilha em Tashkurgan	Arr. Chen Gang e Xu Pingxin / Orquestração: Zhang Dashen
Inês Ip, Yangqin	
Intervalo	
A Quinta Rapsódia para Erhu	Wang Jianmin
Gao Bai, Erhu	
Amor pela Águia	Liu Wen Jin
Fan Linfeng, Dizi	
Rapsódia (Estreia mundial da edição para orquestra chinesa) Wang Yujue, Yangqin Wang Danhong Ballada - Esperança no Futuro Liu Changyuan Pang Ka Pang, Maestro Hoi Kai I, Zhongruan Che Cho Kio, Pipa Choi Hio Lam, Guzheng Inês Ip, Yangqin Gao Bai, Erhu Fan Linfeng, Dizi Wang Yujue, Yangqin Orquestra Chinesa de Macau	
Duração: aproximadamente 1 hora e 45 minutos, incluindo um intervalo.	

Digressão da Orquestra Chinesa de Macau a Portugal (julho de 2014)

澳門中樂團



澳門特別行政區政府
INSTITUTO CULTURAL do Governo da R.A.E. de Macau



ORQUESTRA
CHINESA
DE
MACAU
Digressão
em Portugal



14 - 23 / 7 / 2014

Lisboa

Setúbal

Torres Vedras

Coimbra

Festival "Teatro ao Largo", 16 de julho de 2014, Lisboa

16 DE JULHO • 21H30

Orquestra Chinesa de Macau

A Orquestra Chinesa de Macau regressa a Portugal para mais uma digressão nacional. Formada em 1987 e sob tutela do Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, detém uma identidade musical própria, abordando tanto o repertório contemporâneo como o tradicional chinês, assim como obras encomendadas que contêm elementos culturais locais. Sob a direção artística e musical de Pang Ka Pang, apresenta-se regularmente em Macau, no Interior da China e em Portugal, gozando de ampla popularidade.

Depois do estrondoso sucesso da sua atuação no festival Ao Largo em 2012, regressa ao Largo de São Carlos com nova vitalidade e uma convidada muito especial, a fadista Maria Ana Bobone, na noite que promete ser um encontro memorável e uma noite de melodias deslumbrantes!

- Shi Wanchun, arr. Zhang Lie, *Abertura da festividade*
- Huang Huaihai, arr. de Tan Jun, *Corrida de cavalos*
- Xiao Jiang e Mou Shan Ping, arr. de Wang Peng, *Canção do Barco do Lago Weishan para Sheng soprano e orquestra*
- Tradicional, arr. Peng Xiuwen, *Luar no Rio Primavera para pipa e orquestra*
- Tradicional, arr. Peng Xiuwen, *Celebração das Colheitas para suona e orquestra*
- Zhao Yongshan, Liu Wenjin, *Poema Sinfónico A Emboscada*
- Liu Changyuan, *O Dragão do Oriente*
- *Auto Retrato*
- *Fado Xuxu*
- *José Embala o Menino*
- *Meniñas*
- *Marião*
- *Sra Almortão*
- *Marcha de Santo António*
-
-
- **Voz: Maria Ana Bobone**
- **Pipa: Deng Li**
- **Sheng: Jia Lei**
- **Suona: Tian Ding**
- **Orquestra de Instrumentos Chineses de Macau**
- **Direção musical: Pang Ka Pang**

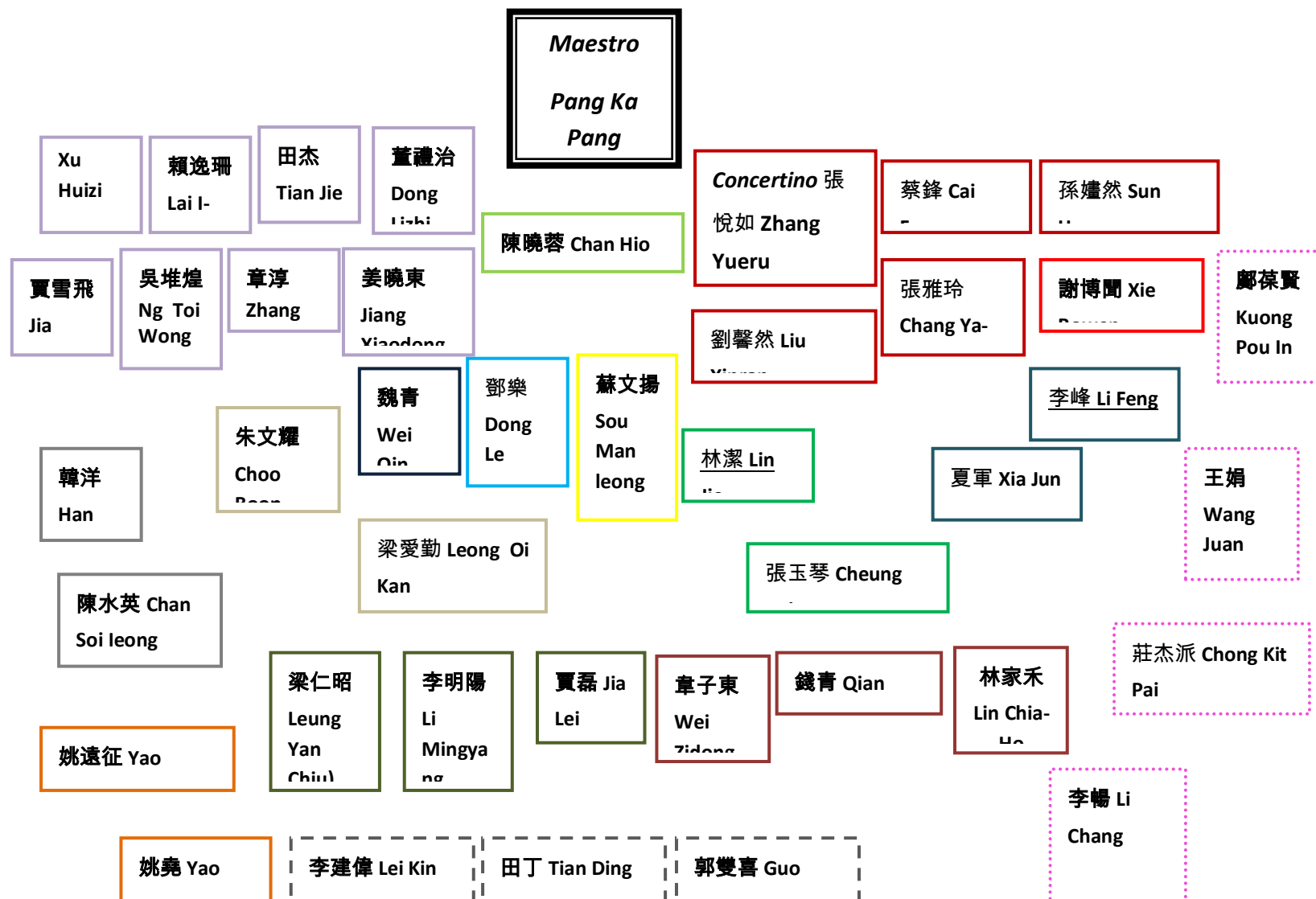
ANEXO V. relativo ao Capítulo 4-Orquestra Chinesa de Macau: Performance Musical

4.2.1.1. Orquestra Chinesa de Macau: Criação de *Um Programa Cultural*

Disposição da Orquestra Chinesa de Macau (ensaio 26 e 27 de fevereiro de 2014)

Legenda:

<i>Gaohu</i>	
<i>Erhu</i>	
<i>Zhonghu</i>	
<i>Violoncelos</i>	
<i>Contrabaixos</i>	
<i>Yangqin</i>	
<i>Liuqin</i>	
<i>Pipa</i>	
<i>Zhongruan</i>	
<i>Daruan</i>	
<i>Dizi</i>	
<i>Sheng</i>	
<i>Suona</i>	
<i>Percussão</i>	



Disposição da Orquestra Chinesa de Macau (tutti)



Orquestra Chinesa de Macau (Macau, 26/ 07/14)¹¹⁶

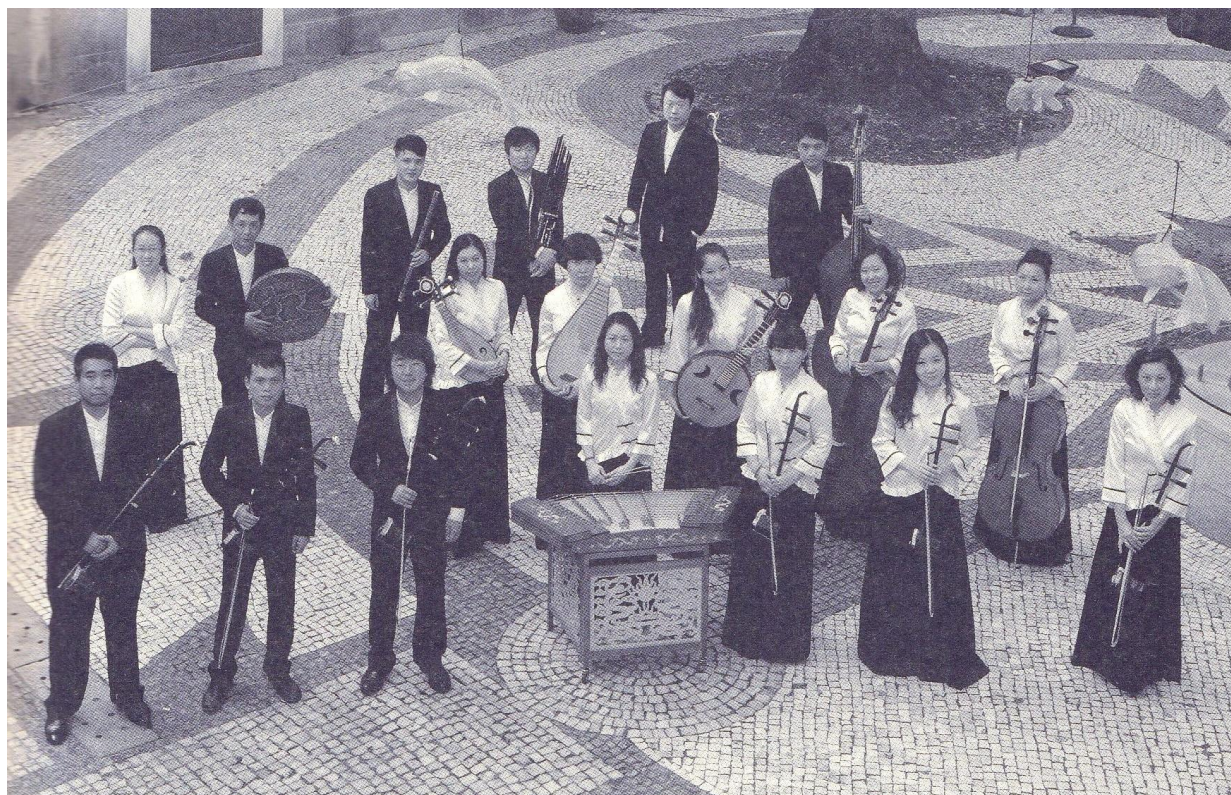
¹¹⁶ Imagem retirada do vídeo do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qlbJ0HvkL5> (consultada no dia 8 de setembro de 2014).

Disposição da Orquestra Chinesa de Macau (grupo de câmara)¹¹⁷



Grupo liderado pelo concertino Zhang Yueru

¹¹⁷ Imagens retiradas do "Programa da temporada de concertos 2013-2014"



Grupo liderado pelo chefe de naipe de *erhu*, Dong Lizhi.

