

Anexo VIII

Levantamento de críticas de imprensa

1950.....	2
DE LIMA CRUZ, <i>A voz</i> (21/01/1950).....	2
B.[ARBOSA], <i>Diário de notícias</i> (16/01/1950).....	3
F.[REITAS] B.[RANCO], <i>O século</i> (16/01/1950).....	5
S. F., <i>Diário popular</i> (17/01/1950).....	6
M.[EDINA], <i>Diário da manhã</i> (16/01/1950).....	7
COELHO, <i>Diário da manhã</i> (18/01/1950).....	9
COCHOFEL, <i>Diário de Lisboa</i> (18/01/1950).....	10
COELHO, <i>Diário de Lisboa</i> (20/01/1950).....	11
COCHOFEL, <i>Diário de Lisboa</i> (21/01/1950).....	11
1956.....	13
CORDEIRO, <i>República</i> (17/06/1956).....	13
F. B., <i>O século</i> (16/06/1956).....	14
E. C. N. F., <i>Diário de notícias</i> (15/06/1956).....	16
DE LIMA, <i>Diário popular</i> (16/06/1956).....	17
ATALAYA, <i>Diário da manhã</i> (16/06/1956).....	19
BENOIT, <i>Diário de Lisboa</i> (18/06/1956).....	22
1970.....	24
VIEIRA DE CARVALHO, <i>Jornal do comércio</i> (12/05/1970).....	24
PAES, <i>O século</i> (09/05/1970).....	25
BARREIROS, <i>Diário de Lisboa</i> (09/05/1970).....	27
COELHO, <i>Diário de notícias</i> (09/05/1970).....	29
ATALAYA, “Trilogia das Barcas” [1970].....	31
MELLA, <i>Novidades</i> (11/05/1970).....	35
VITORINO D’ALMEIDA, <i>Diário popular</i> (09/05/1970).....	37
1971.....	40
N., <i>Diário de notícias</i> (21/06/1971).....	40
BENOIT, “S. Carlos [...]” [1971].....	42

1950

Maria Antonieta DE LIMA CRUZ, “Música — S. Carlos — Trechos de Opera e «Auto da Barca do Inferno»”, *A voz* 8202 (21/01/1950): 2.

Abriu este espectáculo, em que Rui Coelho apresentou em S. Carlos a 1.^a audição do «Auto da Barca do Inferno» — obra escrita para o Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional —, uma bela série de trechos sinfónicos extraídos de algumas das suas óperas e que, ao longo da vida deste compositor mais êxito alcançaram.

Assim, tivemos do «Tá-Mar», o Prelúdio e o Final, evocando na sua orquestração as fortes sensações do drama lírico passado entre a nossa gente do mar; do «Crisfal», Prelúdio e o Luar, onde se espraia a melodia de subtil sentimento e que tanto êxito tem alcançado; da «Belkiss», ópera que obteve uma alta distinção, o 1.^o prémio no Concurso Internacional realizado em Madrid em 1924, sob o patrocínio do Ministério de Instrução Pública e Belas-Artes, os coloridos fragmentos, evocando o Jardim de Salomão e a Dança á entrada de Jerusalém; da «Entre Giestas», a Dança do 1.^o acto recortada nos ritmos cheios de perfume agreste do nosso folclore; por fim a «Inês de Castro», a ópera talvez mais divulgada deste autor e cuja adaptação ao filme a celebrou, não só em Portugal como no estrangeiro.

Todos estes fragmentos foram executados, sob a direcção de Rui Coelho, pela Orquestra Sinfónica Nacional, com a costumada competência artística e disciplina profissional, obtendo no final uma quente ovação.

O «Auto da Barca do Inferno», ópera em 1 acto, sobre texto de Gil Vicente e dada agora em primeira audição como já dissemos, é mais uma nova modalidade na vasta obra deste autor.

O texto, em que as dificuldades se levantam a cada passo ao ser modelado liricamente pelo arcaísmo das suas frases e realismo, apareceu aqui, obtendo assim maior importancia, quase sempre num recitativo, e somente essas modelações se expandem com todo o seu poder expressivo quando o verso o permite. A orquestra comenta num fundo colorido esses sentimentos, que se multiplicam nos seus personagens cheios de filosofia e em que a figura central é o Diabo.

Os seus numerosos intérpretes esforçaram-se por atingir, — sem o conseguir por vezes, — um nível artístico digno do fundador do teatro português. No entanto, o «Auto

da Barca do Inferno» agradou francamente e tanto o autor como intérpretes e orquestra foram muito aplaudidos.

M.[aria] A.[ugusta] B.[ARBOSA], “Em S. Carlos — O ‘Auto da Barca do Inferno’ — opera de Ruy Coelho”, *Diário de notícias* 30141 (16/01/1950): 2.

A primeira audição da opera «Auto da Barca do Inferno», no Teatro de S. Carlos, constituiu mais um admirável êxito de Rui Coelho, que, em impulsos de saudade e admiração, dedicou o espectáculo á memoria de Afonso Lopes Vieira, o glorioso iniciador da campanha vicentina.

Antes de soar o preludio do «Tá-Mar», preludio que deu início ao programa, a nossa imaginação, naquele ambiente de arte e elegancia, evocou a luta travada pelo ilustre compositor, durante muitos anos, para dignificar a musica nacional: em 1917, ei-lo a criar, entre nós, o «lied», que, na frase sugestiva de Afonso Lopes Vieira, traduz «uma especie de magia para lembrar as coisas da Patria e para exprimir as coisas de Amor», e com os «lieder» «Menina e Moça», «O Beijo», «Manhã de Névoa», «Luar», O Roussinol», «Amor Meu», «Graça» e «Santa Iria», Rui Coelho prova-nos, como eminente artista da Raça, que a lingua portuguesa é maravilhosamente cantavel; três anos depois a sua opera «Crisfal» mostra-nos quanto pode ser limpida, apaixonada e meiga a musica inspirada no lirismo contido nas nossas famosas Bucolicas. Em seguida apresenta-nos outras operas, em que há sempre o culto do elemento tradicional, e com as oratorias de «Fatima» e da «Paz» evidenciam-se novas e curiosas modalidades do seu talento.

Na primeira parte do programa o maestro Rui Coelho incluiu numeros só para orquestra, nos quais existem comentarios musicais ora modernizados nos seus tons, ora enriquecidos com a fluidez e deliciosa ternura da alma portuguesa. Em trechos do «Tá-Mar», do «Crisfal», «Belkiss», «Entre-Giestas» e «Inês de Castro» encontrámos, mais uma vez, na audição de ontem, as fortes sonoridades, a segurança e primor da linha melódica, o conhecimento dos ritmos expressivos que provocam a emoção e que, segundo Madame Cottin, tornam a musica «uma linguagem universal que narra as sensações da vida». O «Luar», da opera «Crisfal», foi, dentro dessa primeira parte do programa, instante de suprema beleza.

O maior interesse do publico estava concentrado, porem, na audição da opera «Auto da Barca do Inferno». Rui Coelho, lendo e meditando profundamente a portentosa

trilogia vicentina, composta pelas «Barcas do Inferno», do «Purgatorio» e da «Gloria», viu a transcendência do pensamento filosófico e percebeu a concepção do poeta-dramaturgo sobre as penas e prémios que as almas recebem após a morte.

A «Barca do Inferno» maravilhou o compositor, porque nela o génio de Gil Vicente atingiu enorme pujança, numa fiel galeria de tipos do século XVI. Rui Coelho conseguiu integrar-se nos diálogos animados, nas ironias subtis, na crítica fina e severa, na escaramuça das palavras, e, finalmente, nessa sublime filosofia estudada em todos os mais belos preceitos evangélicos. Assim, escreveu uma ópera de excepcional valor, cuja música ostenta, com rigor impressionante, o que há de «real» nos quadros traçados por Mestre Gil, e deu à figura do Diabo o relevo sonoro que retrata a zombaria do inolvidável promotor da justiça social. É de empolgante majestade o clangor das trombetas, quando se abrem as portas do céu para permitir a entrada dos quatro cavaleiros de Cristo que o Anjo considera livres de todo o mal. Rui Coelho ofereceu-nos ópera que por seu formoso colorido, vigor de desenho e equilíbrio orquestral, encantou o nosso espírito.

Quanto aos intérpretes, temos de distinguir Manuela Laborde, no papel de Anjo, e Justina Pereira, no de Brisida Vaz. Impuseram-se pelo lindo timbre das suas vozes; cantoras distintas, souberam valorizar com requintes de arte as dificuldades que o maestro Rui Coelho lhes confiou. Queremos fazer referência muito especial ao barítono Alfredo Henriques: cantou de forma notável a parte difícilíssima do Diabo: a sua dicção foi esplêndida e pode considerar-se magistral a maneira vibrante e sincera como representou. José Neves tenor de apreciáveis recursos vocais, agradou plenamente, e o mesmo se deve afirmar do barítono Luís França, que se mostrou sempre correcto. Loubet Bravo, Alberto Esteves e Eduardo Guerra – bem. Pita Simões, artista de grande mérito, incumbiu-se da encenação e direcção cénica, que foram perfeitas, e, no papel de frade, houve-se com galhardia. Cenário optimo de Matos e Silva e magnífico guarda-roupa de Anahory.

A Orquestra Sinfónica Nacional, sob a regência seguríssima e brilhante de Rui Coelho, merece elogios pela esplêndida sonoridade e afinação, bem como pelo entusiasmo transmitido a todos os números executados. O violinista Paulo Manso converteu o seu solo, no inspiradíssimo «Luar», do «Crisfal», num autêntico sonho, o que lhe valeu justos aplausos.

Em conclusão: deslumbrante e inesquecível a tarde de ontem, no Teatro de S. Carlos, que estava repleto de um público selecto e exigente: ovações prolongadas e calorosas ao maestro e seus colaboradores. O génio criador de Rui Coelho está em

patrotica plenitude e tudo leva a crer que a riqueza da nossa literatura quinhentista e romantica lhe proporcionarão motivos de beleza para novas operas.

J.[oão] [de] F.[REITAS] B.[RANCO], "Musica", *O seculo* 24354 (16/01/1950): 2.

Realizou-se ontem, à tarde, no teatro Nacional de S. Carlos, um espectáculo totalmente preenchido com obras de Rui Coelho. O programa dividiu-se em duas partes, na primeira das quais, a Orquestra Sinfónica Nacional executou o «Prelúdio e final», do «Tá-Mar»; «Prelúdio e luar», do «Crisfal»; «No jardim de Salomão» e «Dança à entrada de Jerusalém», da «Belkiss»; «Dança», do 1.º acto de «Entre-Giestas»; «Prelúdio» do 1.º e 2.º actos, «Na Fonte dos amores»; «Prelúdio à morte de Inês» e «Coroação de Inês no mosteiro de Alcobaça», da «Inês de Castro».

A segunda parte consistiu na estreia da nova ópera de Rui Coelho, «Auto da barca do inferno», com texto de Gil Vicente.

Embora ponhamos reservas à qualidade musical desta partitura, pareceu-nos que ela representa uma aproximação maior daquele conjunto mínimo de atributos indispensáveis a uma peça musico-dramática, em relação a tentativas anteriores.

[...]

A assistencia dispensou aos artistas, no final, uma ovação extensiva, aos colaboradores de cena Pita Simões, Anahori e Mário da Encarnação. Os cenários da empresa Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro merecem uma referencia especial.

Já por várias vezes se tem aqui escrito sobre o inegável valor da obra de Ruy Coelho. Combativo e combatido, Ruy Coelho tem passado por vários caminhos, por diferentes estados de espírito; um dia toca no piano a «sonata» de Liszt, noutra volta da Alemanha como discípulo de Humperdinck, depois apresenta «Bouquet», e em generosa prodigalidade dá á musica portuguesa uma obra vastissima que abrange todos os géneros: musica de camara, sinfónica, popular, sacra. Cria a «Acção Nacional de Opera» e para a enriquecer oferece-lhe «Crisfal», «Rosas de todo o ano», «Inez de Castro», «Entre giestas» e outras obras. Defende a criação dum estilo português e prova-nos tal ser possível, escrevendo esse delicioso «Rondel Alentejano», «Melodia de Amor», «Rouxinol», «Fandango», para só citar estas. Mas, e é este para nós o grande mérito de Ruy Coelho, em cada página do compositor português existe sempre um sopro lusíada, ou melhor, há constantemente um «estilo Ruy Coelho», que, para nós, é sem dúvida estilo português. Enquanto a maior parte dos nossos compositores escrevem obras que tanto poderiam ter sido concebidas por um polaco como por um francês, a musica de Ruy Coelho só poderia ter sido escrita... por Ruy Coelho. E cremos não ser exagerada a afirmação de que o estilo da musica de Ruy Coelho é verdadeiramente nacional.

Anteontem, Ruy Coelho deu um concerto com trechos de algumas das suas óperas e apresentou o «Auto da Barca do Inferno», no Teatro de S. Carlos. Com a colaboração permanente da orquestra da Emissora e de Alfredo Henriques – com um actuação cénica modelar, digna dos maiores elogios, pela perfeição com que se desenhou a figura – Manuela Laborde, Justina Pereira, José Neves, Carmo Pequito, Alberto Esteves, Luís França, Pitta Simões, Guerra e Bravo, que se encarregaram dos personagens de Gil Vicente, deu-nos Ruy Coelho um espectáculo ao qual assistiu numerosíssimo público, que aplaudiu o autor e os seus colaboradores.

Não é possível, nesta primeira audição, comprometida por vários factores que não interessa mencionar, avaliar do mérito desta nova composição. Resta-nos, portanto, julgar a obra de Ruy Coelho no seu conjunto – e esta é, para nós, a mais decisiva da musica portuguesa dos ultimos vinte anos.

A estreia da ópera de Ruy Coelho «Auto da Barca do Inferno», sobre o texto de Gil Vicente, era, indiscutivelmente, aguardada com interesse, até porque veio pôr um problema novo: a possibilidade de adaptação lírica do teatro vicentino.

Infelizmente não trouxe contributo efectivo para a solução de tão debatida questão porquanto, em face desta obra, se não pode conhecer da possibilidade da (passe a complexa frase) «expressão musical do conteúdo da obra vicentina através das próprias palavras da poesia de Gil Vicente».

De facto faltou absolutamente a primeira parte: a expressão musical do conteúdo da obra. Ficou, pura e simplesmente, um conjunto de palavras cantadas com acompanhamento de orquestra – cantadas como podem ser os «Lusíadas» ou um «Tratado de patologia geral».

Como para os antigos compositores de ópera, o texto escrito foi um pretexto e, como as frases são ritmadas, a obra não foi difícil – quando a coisa se complica passa-se ao comodo recitativo, a orquestra desenha melodias ou executa acordes que podem ou não ter ligação com o texto, com o movimento cénico ou com os sentimentos dos personagens e... «voilà tout».

Experimente o leitor pegar numa peça em verso e, em vez de a declamar, cantá-la inventando ou recordando melodias articuladas umas nas outras: quando estiver em dificuldades declame um pouco, invente um acompanhamento e tem a estética em que se geram estas obras.

Aqui, como já o deixámos escrito a propósito de outras musicas de Ruy Coelho, falta o «plano geral», a unidade que antecede a criação artística, o «qualquer coisa para dizer». Nas suas obras sinfónicas o compositor faz a mesma coisa: inventa melodias (algumas com indiscutível interesse) e fâ-las suceder ininterruptamente, num conjunto sem nexos, que, tomado como unidade, não exprime nada, não quer dizer nada, não é nada. É um conjunto de sons, mais ou menos agradáveis ao ouvido, mais ou menos originais e quase sempre (por falta de conhecimentos técnicos do autor) sem outro interesse que não o puramente melódico e, às vezes, harmonioso.

Esta impressão de desconexo revela a ausencia total de uma estética que é, para o artista, ausencia total de Cultura. A insuperável impressão de monotonia revela, fundamentalmente, a total ausencia de verdadeira inspiração, de conhecimento e de

sentido crítico, para eliminar momentos de mau gosto que abundam, vazios, sem significado, para encher.

O resultado é sempre o mesmo, trata-se de uma obra como o «Auto da Barca do Inferno», onde há momentos curiosos (como todas as primeiras páginas, por exemplo, que revelam bom sentido teatral) mas onde se espera sempre «qualquer coisa» que nunca vem, ou dos dois trechos da «Belkiss» executados onde nada há que valha a pena senão passos de mau gosto a toda a prova.

Isto quanto à obra, que não nos surpreendeu.

Quanto aos intérpretes houve, inegavelmente, surpresas.

A primeira foi Alfredo Henriques, que se revelou cantor e actor de nível excepcional. A sua criação do «Diabo» pode, se bem que demasiado «clássica», colocar-se ao lado das melhores tradições «mefistotélicas» do teatro lírico.

Vocalmente, José Neves e Carmo Pequito foram artistas de boa classe, dignos de aproveitamento para outras representações, deixando uma impressão em nada inferior à de segundas figuras estrangeiras que por aí nos têm aparecido mais cheias de fama que de talento. Cénicamente, Alberto Esteves foi notável. Os demais papéis masculinos, equilibrados e correctos, merecedores de serem considerados companhas de boas companhias.

As figuras femininas (Manuela Laborde e Justina Pereira) sossobraram diante das dificuldades (para as suas possibilidades...) dos papéis.

Muito boa a encenação, harmoniosa e cuidada a direcção cénica. Pitta Simões e Matos e Silva mostraram-se de boa classe.

A orquestra, mal dirigida, fez o mesmo que se fosse bem dirigida: não quis tocar bem (coisa que raro consegue, mesmo quando quer) e tocou muito mal. Realizou plenamente as suas nobres aspirações: tocar de modo abominável e marcar ostensivamente, por atitudes de desleixo com que tentou (sem conseguir) desconsiderar o maestro e o auditório.

Casa cheia de público caloroso.

Rui COELHO, “Musica — Uma carta de Rui Coelho a propósito da crítica de Rui Medina”, *Diário da manhã* 6707 (18/01/1950): 6.

A proposito da opinião manifestada pelo nosso critico musical, Rui Medina, acerca da nova ópera «Auto da Barca do Inferno», da autoria de Rui Coelho, recebemos deste illustre musicologo a carta que, a seguir, transcrevemos – já que, concedendo a Rui Medina o direito de expender os seus conceitos, da mesma forma reconhecemos a Rui Coelho o direito de explicar os fundamentos do seu trabalho. Eis, pois, a carta do autor do «Auto da Barca do Inferno». Publicamo-la, com tnto maior prazer quanto não duvidámos nunca de que Rui Coelho tinha, a propósito da sua obra, parecer bem diferente do de Rui Medina, como se vê a seguir:

Meu caro [Manuel] Murias [director]: Peço-lhe a gentileza da publicação destas linhas. Acabo de ler a crítica musical saída anteontem sobre a minha nova ópera «Auto da Barca do Inferno», assinada pelo crítico Rui Medina.

Há nela coisas que não podem ficar sem esclarecimento, ainda que não tenha de saber qual a base de competencia técnica musical de quem as escreveu.

Não me interessa o «verbalismo» do crítico, que vem dizer ser qualquer ópera feita com «palavras cantadas» e que por isso é fácil fazer operas. Também as críticas se fazem só com palavras, mas não é fácil fazê-las, como mostra o crítico.

O que desejo principalmente esclarecer, é essa *enormidade* do crítico afirmar que não há «um plano geral» - nem «a unidade que antecede a criação artistica». Vê-se que o crítico não faz a menor ideia da criação de qualquer obra de arte. Essa «unidade que antecede a criação artistica», é puro palavriado, porque a obra é começada, trabalhada, e terminada, como Deus o quer.

O artista é conduzido por forças que ele próprio desconhece, como um rio que nasce e depois vai ele próprio abrindo o seu caminho. São forças que não se submetem a «planos obrigatórios» de «unidades que antecedem a criação». Noutros países – lá sabe o crítico – impõem ao artista «planos» para a factura das obras. Em Portugal – graças a Deus – o artista trabalha tão livremente na sua obra, que pode durante ela alterar os planos, e até trabalhar sem planos.

Bach – como vi escrito por seu punho, ao alto de algumas primeiras páginas das suas obras - escrevia em poucas palavras o plano da obra. As palavras, lá estão, e eram estas: «Que Deus me ajude!» E na última página, escrevia estas outras: «Graças a Deus». Assim, também tracei o «plano geral» da minha nova obra. Mas pode existir alguém, com bom senso, que conceba essa incoerência que está nestas palavras do crítico: *a unidade que antecede a criação artística?*

Mas então – antes de existir qualquer coisa, já ela pode ter «unidade»?

É demais tanto atrevimento!

Quanto ao dizer que tenho ou não tenho «melodias» e outras banalidades, nada significa, quando afinal se verifica haver centenas e centenas de pessoas que conhecem de cor as minhas melodias, prova bem, sem discussão, de que elas existem.

E não vale a pena perder mais tempo, porque ainda o Sr. Medina não pôde provar, em que baseia a sua autoridade musical. E esta, não se impõe; conquista-se. Um obrigado, *Rui Coelho*.

João José COCHFEL, “Vida musical”, *Diário de Lisboa* 9747 (18/01/1950): 4.

Foi esta a primeira vez que tomámos contacto com a ópera de Rui Coelho, através de trechos orquestrais de *Tá Mar*, *Crisfal*, *Belkiss*, *Entre Giestas* e *Inês de Castro*, e da apresentação da sua última produção deste género, o *Auto da Barca do Inferno*, sobre texto de Gil Vicente.

Bem quiséramos analisar imparcialmente o caso de Rui Coelho: em que medida terá de facto sido o criador da ópera portuguesa e se esta existirá realmente. Bem quiséramos descobrir-lhe o mérito de ter dado atenção ao folclore e de através dele ter pretendido alcançar um cunho nacional. Mas entra-se naquela floresta de banalidade e desconchavo que é a sua música, e toda a problemática se desvanece do nosso espírito. E então neste «auto» estamos em pleno reino de confusão: total indecisão de estilo, um recitativo monocórdico, a mais completa ausência de sentido de prosódia e até de compreensão literária. Pois não tende para o dramático (pelo menos assim parece) o episódio faceto da alcoviteira Brízia Vaz? E a que propósito o traço popular (raro aliás em toda a ópera) que marca a entrada do Procurador? Mas isto são apenas dois ínfimos exemplos. E não vale a pena continuar. Os cantores houveram-se como puderam daquele inglório trabalho em que nem os papéis estavam de acordo com a tessitura das suas vozes.

Ruy COELHO, “Vida musical — Uma carta de Ruy Coelho”, *Diário de Lisboa* 9749 (20/01/1950): 10.

[...] Sem ter que apreciar a crítica feita pelo sr. João José Cochofel, a propósito da estreia da minha ópera «Auto da Barca do Inferno», não posso deixar no entanto, de dar os esclarecimentos sugeridos pela mesma crítica, como legítima defesa do meu trabalho. Diz aquele crítico que só agora tomou contacto com os «trechos» das minhas óperas, *Tá-mar*, *Crisfal*, *Belkiss*, *Entre-giestas*, *Inês de Castro* e *Auto da Barca do Inferno*, mas que não pode saber em que medida criei a Opera Nacional, e não «descobriu» o mérito de eu ter dado atenção ao folclore nacional. Assim:

1.º — Como pode o crítico apreciar todas essas óperas a tirar conclusões ouvindo só trechos delas?

2.º — Como poderia ele encontrar o folclore se as não ouviu ainda?

3.º — Por que seria obrigatório nelas o folclore?

4.º — Quais são na ópera *Auto da Barca do Inferno* «os papéis que não estão de acordo com a tessitura das suas vozes», como afirma o mesmo crítico?

Finalmente: É indispensável este inédito processo de criticar óperas que se desconhecem.

[...]

João José COCHFEL, “Vida musical — As óperas de Rui Coelho”, *Diário de Lisboa* 9750 (21/01/1950): 2.

[...] Sem querer entrar em polémica, desejo fazer algumas rectificações, unicamente destinadas a quem, não tendo lido a minha crítica, não tenha também notado que na réplica ontem vinda a lume neste jornal aparecem deturpadas as minhas afirmações.

1.º) É falso que eu dissesse que «só agora tomei conhecimento com os trechos das óperas *Tá Mar*, *Crisfal*, etc.»;

que eu dissesse que «não posso saber em que medida (Rui Coelho) criou a ópera Nacional»;

que eu dissesse que «não descobri o mérito de (Rui Coelho) ter dado atenção ao folclore nacional»;

O que eu disse foi ser «esta a primeira vez que tomámos contacto (quer dizer: por *audição directa* ou *realização espectacular*) com a ópera de Rui Coelho, através de trechos orquestrais de *Tá Mar*, etc., e da apresentação do *Auto da Barca do Inferno*».

Não é verdade igualmente que tivesse sequer esboçado qualquer apreciação a «todas essas óperas e tirasse conclusões ouvindo só trechos delas». Confessei apenas que gostaria de pôr o problema da ópera portuguesa e do caso de Rui Coelho, mas que a sua musica (note-se bem: *a sua musica*) me fazia perder qualquer veleidades problemáticas. Felizmente que não conheço nem toda a musica nem toda a ópera de Rui Cocolho, nem julgo que para se ajuizar de um compositor seja necessário ouvir-lhe minuciosamente toda a obra. Pelo dedo se notam os gigantes... e os pigmeus.

2.º) Não disse, nem podia dizer, que não encontrei o folclore nas óperas de Rui Coelho. Pelo que delas conheço, estão cheias dele, excepto esta, e do pior gosto.

3.º) Não disse, nem sequer dei a entender, que fosse obrigatório o folclore.

4.º) Se os papeis de *Diabo* e *Anjo* não estavam em desacordo com a tessitura das vozes dos cantores, então é o sr. Rui Coelho quem me vem insinuar uma conclusão muito menos lisonjeira para os mesmos cantores.

Quanto ao ultimo periodo da carta, está redigido de maneira que, sinceramente, não entendo.

Com os meus agradecimentos pela publicação destas linhas [...]

N. Da R. — *Na carta do maestro Ruy Coelho, que ontem publicámos, onde o autor escreveu «É inadmissível este inédito processo de criticar...», saiu, por um lapso de revisão, «É indispensável este inédito processo de criticar...».*

A correcção é que se torna indispensavel para a boa compreensão do texto publicado, que deste modo ficou lamentavelmente desfigurado e incompreensivel.

1956

José CORDEIRO, “Música”, *República* 9156 (17/06/1956): 3

[...] O programa de ópera começa por nos apresentar o compositor Joli Braga Santos como o homem providencial, inovador, audacioso, destinado a resolver o problema da ópera nacional «sob o ponto de vista científico», e, para o provar, começa por compor o que ele chama de «ópera em 1 acto» - «Viver ou Morrer». [...] A cena passa-se num campo de batalha. Soldados mortos a falarem, combates, mulheres horrorizadas a fugirem, os inimigos a gritarem, os mortos a fazerem continência aos oficiais vivos, as balas a matarem os defuntos, enfim, um pandemónio que há-de dar eterna celebridade aos dois talentosos jovens autores, que nos vieram livrar desta «apagada e vil tristeza em que a desgraça nos tem». Tudo isto é muito simbólico, adverte o programa. Agora a música: sons vagos, infinitos por vezes, desafinados[?] nos instrumentos de sopro, imprecisos nos instrumentos de corda, iniciam o que o compositor chama «Abertura», e que seria um «Prelúdio», se tivesse uma ideia que lhe desse vida. Mas não tem, porque o seu tema é «Silêncio». Trémulos no bombo, pancadas nos pratos – este compositor é um admirável técnico nestes instrumentos – e o «Tema do Silêncio, que dá origem a toda a ópera», teima em não aparecer. Porque não é «Tema», a banalíssima série de sons repetidos com insistência na mesma corda, com o mesmo ritmo e dentro da estafadíssima métrica de 8 compassos, a que os mestres das antigas filarmónicas de aldeia chamavam «frase quadrada». O coro final poderia e deveria ter grandeza na alma e no cérebro de um compositor com potência criadora. Trata-se do «Hino do Futuro», esperança tão almejada de um «Mundo Melhor». A voz do músico resultou quase fanhosa e nunca atingiu a eloquência tão necessária aos grandes oradores como aos grandes compositores.

Esta «ópera moderna», é quasi toda escrita no velho estilo «recitado». Uma figura lê, 4 recitam, o coro recita, de longe em longe aparece uma pequena frase musical – geralmente já conhecida – e chega-se ao Hino do Futuro. Há uma ideia que tem alguma beleza, o «Tema do Amor», mas o compositor não o sabe valorizar. A Emissora Nacional, organizadora destes concertos, tem feito ouvir trechos desta ópera, os prelos têm gemido, o autor tem feito p[?]estas e nós, boçais alentejanos, não chegamos ainda a compreender as belezas científicas que ela encerra.

«Viver ou morrer» foi cantado, isto é, foi recitado por Germana de Medeiros, Laura Lima, Armando Guerreiro, Hugo Casais, Carmen Dolores e o coro masculino do Teatro de S. Carlos, ensaiado pelos maestros M. Pellegrini e Carlos Pasquali. Agradou-me o seu trabalho. Direcção do autor.

Vou falar-te da segunda parte do programa, que era constituída com a ópera de Rui Coelho «Auto da Barca do Inferno».

Cantores que mais se distinguiram: Hugo Casais, Natália Viana, Helena Barros e Guilherme Kjölner. Em segundo plano J. Rosa, L. França, M. Oliveira, P. Burnay, M. Leitão, J. António, Carlos Jorge e João Silva. Todos satisfizeram e até o autor dirigiu melhor do que em anteriores récitas, aparte uns desequilíbrios verificados no coro final. Esta ópera já foi cantada duas ou três vezes e o seu autor já tem tempo suficiente para verificar que são de muito mau efeito certos palavrões, muito em uso no tempo de Gil Vicente mas hoje são inadmissíveis. Não se trata de amputar uma obra de arte, trata-se de a adaptar à ópera.

[...]

[J. F. B., "Música". O século 26652 \(16/06/1956\): 3.](#)

[...]

Escrita originalmente para a rádio, esta obra adapta-se facilmente à cena teatral e também à costumada disposição de instrumentistas e cantores nas oratórias sem representação. Foi nesta forma que ontem se conheceu o público numeroso reunido no S. Carlos.

O libreto, da autoria de quem assina estas linhas, foi sugerido pela leitura da peça *Bury the Dead*, de Irvin Shaw. É uma diatribe à guerra, concluindo em exortação aos homens para que construam um mundo melhor, de paz e felicidade.

Na medida em que um colaborador da obra – modesto embora – pode avaliar dela, afirmamos que Joly Braga Santos tem nesta partitura o melhor expoente dos seus invulgares dotes de compositor. Não que outras peças de sua autoria sejam menos ricas em temas expressivos e passagens notavelmente elaboradas, mas sim pelo equilíbrio, em nosso entender perfeito, entre todos os fragmentos e a lógica do seu encadeamento.

No tocante à tradução das palavras em música, o trabalho de Joly Braga Santos resulta igualmente admirável. Momentos como aquele em que o coro, pianíssimo, interroga: «que voz me chama ao longe e me pergunta coisas vãs?»; ou aquele outro em que a orquestra nos comunica a frescura aliciante dos campos floridos da Primavera; ou, ainda,

essa empolgante marcha final, estamos em crer que não serão facilmente esquecidos dos ouvintes de ontem, e que terão firmado a reputação do talento excepcional de Braga Santos.

Quanto à realização, é ainda de Joly Braga Santos que devemos falar primeiro, porquanto dirigiu solistas, coro e orquestra com uma segurança e um relevo interpretativo de verdadeiro maestro. O barítono Hugo Casais e o tenor Armando Guerreiro imprimiram aos seus paéis o devido carácter, o primeiro fortemente dramático, o segundo essencialmente lírico. Germana de Medeiros prestou concludente prova da sua excelente escola de canto, musicalidade e compreensão interpretativa. Completando o quarteto de solistas, Laura Lima esteve à altura das circunstâncias, já pelo volume da voz já pela acentuação dramática. Colaborações magníficas da Orquestra Sinfónica Nacional e dos naipes masculinos do coro do Teatro de S. Carlos. Na parte declamada da comentadora, Cármen Dolores sublinhou expressivamente a intenção do texto.

O programa incluía ainda a ópera *Auto da Barca do Inferno*, de Rui Coelho, baseada na imortal peça de Gil Vicente. Esta ópera, já anteriormente conhecida, foi dada com representação teatral [...]. Desempenhos geralmente certos, nenhum podendo ser censurado de dessoante, e distinguindo-se os de Hugo Casais, como cantor e actor; de Guilherme Kjölner, com o lindo timbre de sempre e bom volume de voz; e do barítono Luís França, cujas capacidades vocais e intuição da interpretação operática merecem estímulo.

Também no *Auto da Barca do Inferno* a Orquestra Sinfónica Nacional, dirigida por Rui Coelho, e o coro do S. Carlos, ensaiado pelos maestros Mário Pellegrini e Carlos Pasquali, foram colaboradores valiosos, não devendo esquecer-se o trabalho de Abílio de Matos e Silva, autor dos cenários, e do regista Gino Saviotti.

E. C. N. F., “Vida Artística — Ópera — Impressões”, *Diário de notícias* 32436 (15/06/1956): 7.

[...] duas obras que vivamente interessaram o publico [...].

«Viver ou morrer», na sua «versão de concerto», assemelha-se a uma oratória ou cantata, não só pelo aspecto cénico, como até pela unidade musical, ao contrário do que acontece no drama lírico que tende cada vez mais a separar-se em diversos trechos. O interesse musical da obra e o seu interesse literário e filosófico correm a par e atingem elevado nível. Todo o simbolismo do texto, que João de Freitas Branco escreveu inspiradamente e com verdadeiro sentido dramático, é acompanhado pelo compositor que descreve inensamente a acção e a psicologia das personagens, desenvolvendo temas de grande riqueza melódica e profundo dramatismo como o *Tema do Silencio* que inicia a obra, depois da execução da abertura, e os temas do *amor* e da *morte* que daquele são extraídos, concorrendo para a unidade da partitura. O novo trabalho de Joly Braga Santos, que foi ouvido com a maior atenção pelo publico, merece bem ser estudado e repetido. Na interpretação, Germana de Medeiros, Laura Lima, Armando Guerreiro e Hugo Casais mantiveram os seus créditos de cantores de boa escola. Carmen Dolores, como «comentadora», leu o poema com muito brilho e expressão. As intervenções do corpo coral de S. Carlos mostraram uma vez mais a sua boa qualidade.

Joly Braga Santos dirigiu a Orquestra Sinfónica Nacional, obtendo perfeita colaboração de todos os elementos. E o publico demonstrou o seu agrado ao autor e aos intérpretes com longos aplausos.

*

Pouco de novo poderá dizer-se sobre o «Auto da Barca do Inferno», obra consagrada pela crítica desde a estreia. A partitura tem um objectivo: prolongar na forma de ópera o espirito português – e simultaneamente universal – do criador do nosso teatro, dando assim raizes bem nacionais, na cena lírica, á ópera portuguesa. É assim que o texto da obra vicentina é tratado na partitura, tendo em vista dar a cada *personagem* musical a linguagem própria, em harmonia com o seu valor psicológico, de tal maneira que não será difícil situar objectivamente esta ópera no meio lisboeta, pois nela se encontram ritmos e traços bem característicos como a alusão *ali na Sé*, onde Brízida Vaz exercia a sua industria. O principal mérito de Ruy Coelho foi ter posto o seu talento e o seu poder criador ao serviço duma grande intenção nacional, pois a sua obra não se aproveita, nem se sobrepõe a Gil Vicente: dá uma nova expressão, mais rica e duradoira ao grande criador

de um mundo de criaturas, em que vive a sociedade portuguesa de Quinhentos e palpitam paixões humanas de todos os tempos.

O «Diabo», papel que domina toda a ópera, proporcionou a Hugo Casais, barítono que pode comparar-se aos melhores da cena internacional, um grande êxito, como cantor e como actor. Na mesma categoria podem colocar-se os restantes intérpretes – Natália Viana, Guilherme Kjölner, Helena Barros e Luís França, podendo acrescentar-se que todos os outros artistas são valores positivos da ópera nacional, como mais uma vez demonstraram. O corpo coral de S. Carlos, á altura dos seus créditos. O maestro Ruy Coelho dirigiu a Orquestra Sinfónica Nacional com a autoridade e segurança que lhe são peculiares.

E. C. N. F.

Manuel de LIMA, “Duas óperas portuguesas em S. Carlos”, *Diário popular* 4918 (16/06/1956): 2-3.

O teatro lírico, *disse-me Honegger*, tem à entrada de cada porta do edifício uma sentinela: Verdi, Wagner, Debussy e Puccini. *Desde que esta opinião foi proferida por Honegger (ele próprio sentiu a obrigação de abrir uma porta nova para o Rei David). Até hoje, estas sentinelas continuam no seu posto. Joly Braga Santos, segundo a sua ópera Viver ou Morrer, baseada num texto original de João de Freitas Branco, que ouvimos anteontem em S. Carlos, numa versão de concerto (sem desempenho cénico), entrou pela porta de Puccini, seguindo o caminho traçado por alguns autores modernos, como Menotti e William Walton.*

Afigura-se-nos, porém, que esta primeira ópera de Joly Braga Santos não vem a favor da sua posição de sinfonista – apesar de manter patente aquela qualidade na manufactura a que podemos chamar uma boa caligrafia. O tema não traz novidade e foi tratado num ritmo bastante monótono. A não ser que uma encenação acrescente a animação que lhe falta (o que duvidamos devido à lentidão da obra) não antevemos

grande futuro neste trabalho de Joly Braga Santos, como ópera no verdadeiro sentido do termo.

No ponto de vista puramente musical há, por assim dizer, um retrocesso no caminho encontrado que principia a notar-se, de resto, a partir da sua 2.^a Sinfonia.

No decorrer deste espectáculo o que achámos curioso foi a sua actuação como chefe de orquestra – conseguindo, quiçá, da Sinfónica Nacional uma maneira de executar mais afinada e com maior amplitude sonora.

Os intérpretes Germana de Medeiros, Laura Lima, Armando Guerreiro e Hugo Casais, fizeram um quarteto de bom nível artístico. O coro do Teatro Nacional de S. Carlos manteve-se disciplinado nas suas intervenções. Coube a Carmen Dolores o trabalho de declamar o texto que serve de comentário á obra e que foi realizado por esta actriz com perfeito á-vontade.

A segunda parte do espectáculo foi dedicada a Ruy Coelho que apresentou uma ópera composta sobre o Auto da Barca do Inferno. Sem nos esquecermos de que este compositor é o que mais se tem dedicado á criação de uma ópera nacional temos a dizer que esta tentativa de musicar Gil Vicente por um processo verista abandonando o sistema da aria para cada personagem, á maneira das óperas clássicas, com certeza mais adequado ao teatro vicentino, esta tentativa, dizemos, é uma ideia a pôr de parte. Quanto á própria contextua da obra há reparos imediatos a fazer apresar de reconhecermos em Ruy Coelho uma larga experiência de obter efeitos teatrais. Seria conveniente eliminar algumas páginas que com certeza estão lá apenas por uma confusão de estilos. Referimo-nos particularmente a um trecho em forma de fado e outros, de carácter ligeiro, que não cabem na expressão popular, superior de Gil Vicente. O humorismo tem os seus limites, e não é facilmente transposta a vis satírica de Mestre Gil numa linguagem musical popularucha que nada tem a ver, nem pode imiscuir-se no estilo vivo profundamente dramático e verdadeiramente popular do nosso primeiro dramaturgo.

José ATALAYA, “A estreia de «Viver ou Morrer» de Joly Braga Santos no Festival de Música Portuguesa”, *Diário da manhã* 8988 (16/06/1956): 4-5.

Poderá dizer-se que o espectáculo de ópera, integrado no Festival da Música Portuguesa, nos trouxe algo de «novo», algo que nos permite encarar com confiança os destinos do nosso teatro lírico – pelo qual bem poucos compositores se têm interessado. Tivemos, lado a lado, o «Auto da Barca do Inferno», de Ruy Coelho, e em 1.^a audição «Viver ou Morrer», de Joly Braga Santos.

No «Auto da Barca», o autor, em plena fase de amadurecimento, revela-nos, claramente, até onde o podem conduzir os seus ideais estéticos. Constitui, pois, esta ópera, um valioso ponto de referência do estado em que se encontrava o problema do teatro lírico português em 1950. Verifica-se que na nossa melhor tradição literária existe excelente material, capaz de impulsionar a criação da ópera nacional. E Ruy Coelho tem manifestado um critério acertadíssimo na escolha dos assuntos («Inês de Castro», poema de Antonio Ferreira e Antonio Patrício; «Belkiss», poema de Eugenio de Castro; «Ta-Mar», com texto de Alfredo Cortês, «Entre-Giestas», sobre a peça de Carlos Selvagem, etc.).

Verifica-se, igualmente, referindo-nos, ainda, à representação do «Auto da Barca do Inferno», que já se atingiu uma real capacidade de domínio dos problemas relacionados com a cena. Foi primorosa a regia de Gino Saviotti, na compreensão perfeita desse insuperável teatro vincentino, na segurança com que ele soube construir e manter o ritmo da acção, enriquecendo-o com inteligência, mantendo sempre com interesse a articulação dos movimentos dos personagens, sem um desfalecimento, sem uma falha. Pode dizer-se que na regia tivemos precisamente um dos elementos que melhor contribuíram para o êxito do espectáculo.

Se algumas deficiências houve, da parte de Abilio de Matos e Silva, na representação recente de «Crisfal», também de Ruy Coelho pode dizer-se que, desta vez, nada há que apontar ao feliz autor do cenário do «Auto da Barca». Sentido exacto das proporções, excelente visão de conjunto, verdadeiros requintes na execução do traçado. Está de parabens o notável artista, que acaba de nos dar uma das mais eloquentes afirmações do seu talento.

Mas não foi somente por se apostar em Saviotti e Abilio de Matos e Silva, que Ruy Coelho nos deu a grata sensação de que se preocupou na devida conta com a escolha dos colaboradores. No desempenho do personagem central tivemos um cantor e um actor que cumpriu exemplarmente as imposições da partitura: Hugo Casais. Dicção claríssima,

domínio absoluto da cena, revelando-nos faculdades histriónicas de primeiríssima ordem. A boa qualidade da voz, tecnicamente bem trabalhada – o que no nosso meio é uma raridade - , uma firme musicalidade e o impressionante vigor da interpretação colocam-no rapidamente num plano à parte. Os restantes artistas principais venceram bem as dificuldades da escrita vocal habituais na música de Ruy Coelho. Natália Viana «desceu» frequentemente ao registo do soprano dramático, apesar de ser nitidamente um soprano lírico. Helena Barros quase se limitou a «dizer», não chegou a cantar – de acordo com o que lhe era exigido pela partitura. Guilherme Kjölner – o único que não esteve bem servido no respeitante a indumentária – teve ensejo de nos revelar o seu belo timbre. Carlos Jorge, depois de «baixar» durante quase toda a sua intervenção, do registo do barítono, «transformou-se» subitamente em tenor, na nota final.

É evidente que, uma escrita assim, não proporciona aos cantores ensejo de brilhar, o que, naturalmente, ainda mais nos faz inclinar ante o árduo esforço dos artistas líricos portugueses em servir a causa da ópera nacional – uma causa que, de resto tem tido em Ruy Coelho um lutador incansável, um lutador que não desfaleceu nunca, ao longo de quarenta anos de actividade. Luís França deu-nos em «O sapateiro» um dos mais expressivos momentos da representação. E houveram-se com dignidade Manuel Leitão, João Rosa, Mário de Oliveira, Pizani Burnay, José António e João Silva.

Em suma, pode dizer-se que o espectáculo nos deu a reconfortante sensação de que é já bastante aceitável o que hoje é possível fazer-se com artistas nacionais. O que importa agora é estimular, efectivamente, os valores que vão surgindo criando-lhes condições de profissionalismo.

«Viver ou Morrer», de Joly Braga Santos, foi originariamente uma ópera radiofónica – o que justifica, por parte do libretista, João de Freitas Branco, a insistência num simbolismo que, de certo modo, compensa a quase total ausência de movimentação, de acção propriamente dita. E não pode negar-se ao texto literário, talvez um pouco frouxo nalgumas passagens, a virtude de fornecer ao compositor ensejo excelente de traduzir em música sentimentos e situações as mais diversas.

A qualidade que primeiramente se nos depara ao escutarmos «Viver ou Morrer» é a *seriedade*. Joly Braga Santos ao escrever uma ópera radiofónica, podia ter-se deixado influenciar pela tendência muito generalizada, segundo a qual o escrever para a Rádio pressupõe um aligeiramento de estilo, critério que julgamos indispensável combater a todo o custo. A Rádio – como o Cinema, outra arte jovem – ajusta-se não somente a intenções recreativas, como também a expressões de rigorosa seriedade. E foi

precisamente por se tratar de uma obra musical eminentemente séria, que Joly Braga Santos a pôde transpor para o palco, apenas com alguns encurtamentos na parte declamada – encurtamentos que poderiam ter sido ainda mais radicais, sobretudo no início. Entendeu, também, o compositor, que haveria vantagem em fazê-la preceder de uma abertura sinfônica – do que discordamos em absoluto. Os brevíssimos compassos iniciais dão-nos perfeitamente o clima em que a ópera vai decorrer.

Ao transpô-la para o palco, Joly Braga Santos tinha diante de si outra solução. Transformar a ópera radiofónica «Viver ou Morrer» numa representação mimada, em vez de no-la fazer em versão de concerto. É certo que a representação mimada seria muitíssimo mais interessante, mas exigiria, decerto, recursos possivelmente inexistentes no nosso meio. A versão de concerto é mais prudente, e não valia a pena, efectivamente, condicionar o êxito de uma primeira audição a factores de ordem extra-musical. Uma vez imposta a obra pelas virtudes propriamente musicais, aberto está o caminho para experiências, decerto valiosas, que envolvam problemas sérios de montagem cénica e de «regie».

A contribuição – decisiva! - que Joly Braga Santos nos dá, no sentido de uma evolução positiva do problema da ópera nacional no nosso País, não reside, evidentemente, nos aspectos mais intimamente relacionados com o teatro. Incide, antes, e com resultados surpreendentes, na criação de um «meio-recitativo» essencialmente português, essencialmente enraizado nas constantes rítmicas e nas acentuações características do idioma pátrio. É sobretudo nas expressões dramáticas do «2.º Soldado» (barítono), que melhor se afirma esse «meio-recitativo» de índole bem portuguesa, que nada tem de comum com o italiano, o francês ou o alemão, esse «meio-recitativo» que abre horizontes novos ao teatro lírico nacional. O ouvir-se cantar uma ópera em português tem provocado, sempre, uma quase sistemática reacção de desagrado – um desagrado que resulta, em geral, de uma sensação de artificialismo quase ridicularizante, consequência imediata, afinal, da dificuldade em encontrar um modo de expressão musical que se aproxime o mais possível «e com naturalidade», do modo de expressão da linguagem falada. É, portanto, sob este aspecto que adquire uma importância decisiva a obra de Joly Braga Santos. Mas outras qualidades lhe permitiram impor-se ante o vasto auditório que enchia por completo o Teatro Nacional de S. Carlos – o fluente melodismo, a vivacidade do comentário orquestral, a capacidade de erguer gradualmente a construção a um clima de grandiosidade que culmina no coro final, a utilização da modulação como elemento

preponderante da valorização do potencial expressivo e uma técnica de desenvolvimento sinfónico, sobretudo a partir do concertante.

A interpretação confiada a Germana de Medeiros, Laura Lima, Armando Guerreiro, Hugo Casais e Carmen Dolores (declamadora), secundou admiravelmente a direcção firme e expressiva do autor, que conduziu com absoluto domínio a Orquestra Sinfónica Nacional e o Coro do Teatro de S. Carlos.

Francine BENOIT, “Vida musical — Espectáculo de ópera”, *Diário de Lisboa* 12045 (18/06/1956), 10

Tal foi o título da função ocorrida no teatro de S. Carlos esta quinta-feira, integrada no Festival de Música organizado pela Emissora Nacional, como colaboração á iniciativa do S. N. I., «30 anos de cultura portuguesa». Não é nem se apresenta como uma ópera, a versão de concerto da partitura «Viver ou morrer», escrita há uns quatro anos por Joly Braga Santos, sobre texto de João de Freitas branco, para uma competição radiofónica italiana. Mas não será excessivo enquadrar o seu género de cantata dramática no fundo genérico de música operática.

Tinhamos muito interesse em ouvir este trabalho, e não colhemos uma desilusão, tanto mais que o desempenho recorreu a uma boa distribuição e foi bastante cuidado. A parte vocal-instrumental é precedida de uma longa, espraçada abertura, em que as várias influências a notar são mais evidentes do que no resto da partitura. Este facto dá razão à afirmação do autor sobre a importância da lingua para caracterizar a musica (afirmação com a qual estávamos inteiramente de acordo bem antes de Joly Braga Santos a ter proferido). E a qualidade do texto serve as intenções do compositor. Não se trata ainda de uma obra-prima, já por serem demasiadamente nítidas as aludidas influências, já porque é muito ingénuo o processo descritivo, já porque a insistência de duas fórmulas cadenciais é arbitrária em relação ao drama, já porque não há o devido contraste entre os dois *duos* de personagens, já porque é quase impossível à *recitante* não ser por momentos abafada pela orquestra. Mas a composição de Joly Braga Santos vale pela clareza da escrita, pelo razoável nível de estilo, pela sinceridade da emoção que não tem pejo do seu conformismo, e pela consistência formal, embora demasiadamente maciça. No quarteto de solistas, Germana de Medeiros e um brilhantismo vocal que confirmam a sua aptidão para o canto teatral. Armando Guerreiro, Laura Lima, de presença muito distinta. Hugo

Casais, a quem esperava um outro cometimento exaustivo, foram apreciáveis colaboradores. Carmen Dolores, a *recitante*, deu provas de boa vibratibilidade. O coro (só de vozes masculinas), bem como a Orquestra Sinfónica Nacional integraram-se com visível simpatia na participação que lhes coube, sob a direcção exuberante mas não confusa do autor. O acolhimento foi extremamente caloroso.

Da segunda parte do espectáculo, a ópera em 1 acto (evidentemente) «Auto da barca do Inferno», partitura do maestro Ruy Coelho, queremos reter a prova magnífica de Hugo Casais, que conseguiu dominar o papel vocalmente pesado do «Diabo» sem se embaraçar nas passagens demasiadamente graves para a voz de barítono, timbrando devidamente as regiões média e aguda, articulando com bastante nitidez. Histriónicamente, os seus progressos atingem o espantoso. Hugo Casais quis e soube representar não só com desembaraço, mas com carácter. E isto aconteceu milagrosamente num conjunto de desconchado apoio musical que ultrapassa o nosso entendimento. Por ocasião da estreia desta ópera, publicou João José Cochofel nestas colunas do «Diário de Lisboa» umas linhas reduzidas, mas que consideramos suficientes, sobre a dita estreia. Houve agora uma muito caprichosa composição de cenário de Abílio Matos e Silva, bastante arrebicada, é certo. Mas se fosse só arrebicada a partitura do maestro Ruy Coelho! Sentimo-nos positivamente confrangida ao ouvir assim tratado o formoso texto vicentino, mal camuflada a falta de respeito, ou de compreensão, pelo legítimo bom nome da língua portuguesa, pela veia colorista, buliçosa e popularista do atrevido colaborador do atrevido colaborador do fundador do teatro português. De acordo que, para transformar tal teatro em ópera, não bastaria habilidade nem sequer um talento médio. Mas ninguém obriga ninguém a escolhas desta monta!

No desempenho, além de Hugo Casais defenderam-se menos mal Natália Viana no «Anjo», e Guilherme Kjölner no «Fidalgo». Manuel Leitão, em dois papeis, o «Onzeneiro» e o «Corregedor», Luís França no «Sapateiro», obtiveram bonitos efeitos pessoais de voz. Helena Barros, «Brizida Vaz»; José António, o «Procurador»; Carlos Jorge, o «Enforcado», sofreram mais duramente as consequências dos seus papeis como os entendeu vocalmente o autor da partitura. Resta mencionar a boa vontade de João Rosa, o «Parvo»; Mário de Oliveira, o «Frade»; e Pizani Burnay, o «Judeu».

A orquestra ilustrou mais uma vez, os seus créditos de desembaraço de leitura e execução. A louvável animação de cena, em geral, deve-se a Gino Saviotti, como regista. E ao lado de Hugo Casais, João Silva, o «Companheiro do Diabo» — papel mudo — houve-se com brio e acerto cénico condizentes.

1970

Mário VIEIRA DE CARVALHO, “Inauguração do Festival Gulbenkian com a ópera «A Trilogia das Barcas»”, *Jornal do comércio* 35559 (12/05/1970): 9.

A sinceridade do juízo crítico é a pedra de toque da crítica válida. O sistema de ocultar, por quaisquer razões, a imagem real com que se fica numa obra, equivale, no fundo, a uma desonestidade perante o artista visado. Por isso, como nos recusamos a alimentar mitos, a pactuar com regras de etiqueta, a enganar o próximo; e desejamos fazer crítica séria e construtiva (sobre a qual o público e artista possam documentar-se e reflectir-se, desde já adiantamos que a «Trilogia das Barcas» é, de todos os pontos de vista, uma experiência falhada.

Porquê?

Porque, como ópera, não preenche a condição essencial desta, a saber: que o «canto» exprima a dinâmica da acção dramática, a caracterização psicológica ou tipológica das personagens, a peculiaridade das situações, o sentido das palavras que veicula.

Porque, como música de cena para teatro vicentino (na hipótese de se apagar a parte vocal e atribuir a todos os intervenientes papéis falados) não desempenha qualquer função, mantendo-se sempre à margem do drama, neutra e gratuita.

Porque, como música em si, é feita de elementos heterogéneos, a que falha a centelha da síntese: «clichés» importados numa zona de influência serial ou dodecafónica («importar» é diferente de «assimilar criadoramente») alternam o[u] sobrepõem-se aos importados dum pretensso estilo madrigalesco renascentista (na tentativa de seguir a lição de um Luís de Freitas Branco, que tão bem o soube recriar, ao gosto moderno nos «Madrigais Camonianos»); dum prólogo de chamada «música concreta» (e, na realidade, constituído por música instrumental reproduzida através de meios electro-acústicos) passa-se para uma ambiência diferente, com a qual ele não engrena bem; coro, orquestra e cantores não jogam uns com os outros; do princípio ao fim, a imaginação cede lugar ao artificialismo.

Porque, como espectáculo de teatro, está completamente falseado pelo canto, pela música e até pelas adaptações de que o texto vicentino foi objecto (embora não seja este porventura o aspecto mais grave).

Porque, como encenação, atraiçoa, deturpa e liquida o espírito e a letra da obra, transformando-a numa aparatosa monstruosidade «estética» e ideológica.

No aspecto interpretativo (como é difícil falar aqui de interpretação!) uma palavra de especial louvor para Hugo Casais, sem que isto signifique esquecer as presenças vocais-cénicas de Rossi-Lemeni, Carmen González ou ainda de Maria Oran, Pier Francesco Poli, Giamni Maffeo, Otello Borgonovo, Fernando Serafim, Ana Lagoa, Álvaro Malta, Teodoro Povet'a, Mário Mateus, Karen Mesavage, Giorgio Grinaldi e do pequeno Diogo Freitas Branco Pais.

Os esforços de todos estes artistas e do Coro e Orquestra Gulbankian, a que se acrescentam o mau trabalho do encenador (Jacques Luccioni) e do seu colaborador nos cenários e figurinos (Jean Cavignet), a direcção musical (a contento) de Gianfranco Rivoli e, finalmente, a partitura de Joly Braga Santos, não convergiram, pois, infelizmente, na criação da primeira ópera, digna desse nome, do século XX português.

João PAES, “Na inauguração do XIV Festival Gulbenkian de Música — a estreia da ópera portuguesa «Trilogia das Barcas», de Joly Braga Santos”, *O século* (09/05/1970): 9

O Festival Gulbenkian inaugurou-se com um acontecimento que não é vulgar, não só no nosso País, como em qualquer parte do Mundo: a estreia de uma ópera capaz de nos fazer acreditar na perenidade desta forma de arte.

A *Trilogia das Barcas* condensa num só espectáculo os três autos de Gil Vicente — e, já na forma inteligente como a condensação do texto foi levada a cabo, se venceu uma primeira, difícil etapa. Cito, como exemplos do acerto dessa elaboração do libreto: a promoção do coro, de um embrião que se vislumbra no original vicentino, a dimensões verdadeiramente clássicas, fundo omnipresente, consciência trágica que pontua o drama (parabéns ao Coro Gulbenkian pela maneira como, mais uma vez, se saiu de uma missão espinhosa); a construção hábil do comparsa do demo, a partir também de um pequeno papel original (Hugo Casaes, o Companheiro do Diabo foi inexcedível na caracterização declamada, cantada ou apenas mimada, deste importante papel); a transformação da cena do frade e de Florença, de um diálogo (frade, diabo) num trio, com boa participação da «companheira», muda no original (oportunidade de que Ana Lagoa se aproveitou para demonstrar os seus dotes de cantora de ópera, com mais felicidade do que na mais longa intervenção da Moça Pastora); o tratamento em conjunto, das

sumidades convocadas pela morte na parte final, sumário, intenso, cruel, dramaticamente eficaz.

O segundo, e dos mais importantes trunfos da transformação operada por Joly Braga Santos, foi o achado de uma linguagem oscilante, naturalmente entre o débito declamado e o canto. O papel principal, o Diabo, centraliza e demonstra exemplarmente esta arte maleável, atenta às mínimas inflexões do texto e capaz de lhe amplificar o poder de penetração, graças ao arguto doseamento das quotas-partes influentes da fala e do canto. Grande comediante, Nicola Rossi-Lemeni, soube compensar os «handicapes» da flauta de à-vontade com o idioma português e da diminuição do brilho vocal que, em tempos, lhe conhecemos, com um trabalho minucioso, de cada instante, burilando cada frase, cada gesto, cada olhar, dando-nos, enfim, uma presença demoníaca, verdadeiramente vicentina — truculenta, inspirada, irresistível.

Terceiro triunfo, a composição de todo musical, o embricamento sempre entreajudado das vozes e da orquestra, a consecução de um estilo unificador, ponte entre dois séculos distantes: as raízes madrigalescas de um coro que, no entanto, se exprime com actualidade; a aridez de uma orquestração (infelizmente, nem sempre patente, enterrada que estava a Orquestra de Câmara Gulbenkian num fosso com pouco rendimento sonoro) em que os sopros e a percussão contestam a hegemonia das cordas; a versatilidade de um conceito de melodia fugida de estereótipos, estreitamente esporada com a curva verbal e com o selo temperamental de quem a diz.

Falta-me o tempo para analisar a contento o labor de direcção deste espectáculo. A falta de «presença», já citada, da orquestra, impede-me, por outro lado, de me referir à acção do maestro Gianfranco Rivoli noutros termos que não sejam os de verificar que, mais uma vez, o seu *métier* de chefe de ópera conseguiu pôr de pé uma obra de difícilíssima realização. A contribuição do encenador Jacques Luccioni, essa sim, permite juízos propriamente críticos.

Diga-se, antes de tudo, que, como director de actores, como organizador de um espaço humano diversificado, a sua acção merece os mais rasgados louvores. Estão-me gravadas na memória as figuras vicentinas, em relevo e em profundidade: a extraordinária rábula do Parvo (que grande actor, Pier Francesco Poli, capaz de contrapor à folia obscena aquele momento de pura levitação espiritual, em que afirma: «Não sou ninguém»); Brígida Vaz, misto de repelência e de esplendor (outra grande comediante, Karen Mesavage); o senhor Corregedor e o senhor Procurador, medidas e imposturas; o cansaço telúrico da movimentação do lavrador (excelente o factor comum destas duas cenas, em

voz e em cena: cito Álvaro Malta); a comovedora deambulação do Menino (revelação de um talento precoce, musical e dramático: Diogo de Freitas Branco Pais); e a impressionante solução plástica encontrada para a morte.

As reservas que ponho à encenação situam-se no domínio do espaço cenográfico. Passo a citá-lo: 1.^a) Por mais voltas que lhe demos, é impossível escamotear o vector «julgamento» destes autos vicentinos: há um «juízo», final ou provisório, a que as almas se submetem e que as destrinça, encaminhando-as ou para o inferno, ou para o purgatório, ou para o paraíso; a encenação de Luccioni ignora pura e simplesmente tal destrinça não [seria 'sem'?] um caminho cénico que corresponda ao encaminhamento fatal dos julgados. 2.^a) O guarda-roupa (de Jean Gaviguer) tem um pé no imaginário, outro na realidade: salta-se, arbitrariamente ao pé coxinho, de um fidalgo-escafandro para um sapateiro verista; de uma Brízida de arraial para um parvo de aldeia, etc. ... 3.^a) Porquê a distinção entre o povo embarcado e o povo julgado? Porque não se misturam, com aquele, as personagens, porquê só o coro no fim se salva? 4.^a) Sobre os alvéolos que servem de *écran* para projecções, um tanto redundantes na sua demonstração simplista da universalidade dos tipos vicentinos e, o que é mais grave, introduzindo um elemento de dispersão para a atenção do público que se deve concentrar na acção cénica e musical.

Uma última palavra para as grandes actuações vocais da noite. Duas magníficas cantoras espanholas: o soprano Maria Oran, uma voz vibrante que apiana primorosamente; e o contralto Carmen Gonzalez, cujo timbre quentíssimo, possante, esplendoroso, se enquadra numa musicalíssima maneira de frasear. Seria injusto passar sem referência as intervenções dos tenores Giorgi Grimaldi (o melhor «português» de todos os estrangeiros) e Fernando Serafim e dos barítonos Gianni Maffeo, Otello Borgonovo e Teodoro Rovetta.

Nuno Barreiros, “Inauguração do Festival Gulbenkian — «Trilogia das Barcas» de Joly Braga Santos”, *Diário de Lisboa* (09/05/1970): 5

A inauguração do 14.º Festival Gulbenkian ficou ligada a um acontecimento de notável significado: a estreia da «Trilogia das Barcas» — vasta produção músico-dramática, em forma de ópera, baseada nos autores de Gil Vicente e da autoria de Joly Braga Santos. Acrescente-se que se trata de uma encomenda recentíssima da Fundação Gulbenkian.

Procuremos resumir as impressões colhidas num primeiro contacto com a obra e a sua apresentação no Grande Auditório Gulbenkian.

A condensação do texto foi realizad[a] com felicidade. Ou antes: os cortes foram feitos criteriosamente, tendo-se preservado o essencial das falas das diversas personagens.

Resultou muito bem, do ponto de vista teatral, o enriquecimento das intervenções do «Companheiro do Diabo», o qual passou a assumir grande relevo, pelo facto de lhe serem confiados numerosos versos que, no original vicentino, cabem a outros personagens.

Também nos pareceu que não atraçouoou verdadeiramente o espírito dos autos de Mestre Gil a ideia de transformar «Florença» numa personagem não-muda, sendo-lhe atribuídas várias intervenções que originalmente pertencem ao «Frade» seu companheiro.

Por outro lado, o coro reveste-se, na transposição de Braga Santos, de uma grande importância: adquiriu, no âmbito dramático e mesmo espectacular, uma dimensão que em Gil Vicente não tem, evidentemente. Foi, aliás, tratado á imagem da tragédia grega, comentando ou pontuando a acção, consciencializando-a até, pelo menos, em determinadas passagens.

Do ponto de vista directamente musical, a obra utiliza elementos estilísticos de diversa ordem, desde a singeleza diatónica e uma polifonia de filiação madrigalesca, até as sobreposições de acordes compactos de formulação fundamentalmente cromática. E o compositor não se furtou á evocação de ambiências musicais características de velhos tempos, como, por exemplo, na dança de sugestão medieval na altura da entrada em cena de «Frade» e de «Florença».

De referir igualmente a incrustação de sequências de «musica concreta» no prólogo, acrescentado quase á ultima hora.

Aspecto particularmente digno de nota temo-lo no emprego, em larga medida, de uma declamação que oscila entre o canto e a linguagem falada, na senda do «sprachgesang», isto sobretudo no caso do «Diabo».

Mas não faltam também tiradas de ampla expansão melódica e efeitos de ostinato ou de repetição de figurações rítmicas, umas e outros de um carácter fortemente tradicionalista.

A Trilogia das Barcas articula-se em dois actos, o primeiro constituído pelo *Auto da Barca do Inferno* e o segundo reunindo o *Auto da Barca do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória*, dois quadros separados por um curto interlúdio coral e instrumental.

Joly Braga Santos, num comentário transcrito nas notas do programa, insiste em que a *Trilogia* é uma obra essencialmente dramática nesse sentido procurando interpretá-la musicalmente. No entanto, isto não impede — antes pelo contrário — uma mais intensiva caracterização de personagens e ambientes. A verdade é que se sente a falta de um pouco mais variedade do que aquela que foi conseguida, tanto no plano [do] colorido sonoro como no da exploração das virtualidades dramáticas de muitas das personagens. Isto sem esquecermos, é certo, que o Teatro de Gil Vicente constitui sobretudo uma excelente galeria de tipos sociais (na acepção de classe) e nele os tipos psicológicos não são explanados com a veemência e a profundidade de um Molière, nomeadamente.

Seja como for, Braga Santos perdeu alguns ensejos preciosos de recortar ou definir personagens, aprofundando-as musicalmente, tornando-as mais explícitas através da música. É o caso das derradeiras cenas, por exemplo, que se viram tratadas sumariamente, no sentido de um final de grande efeito, ainda que — é de justiça reconhecer — sem carregar as tintas.

Contudo, a «Morte» foi tratada com uma certa densidade, transcendendo a mera alegoria. Mas já o «Anjo», a despeito do relevo que lhe é concedido, não fica muito beneficiado em matéria de caracterização musical. Saliente-se, porém, em abono do compositor, que este não dilatou excessivamente as proporções da ópera, nem a sobrecarregou de música, dando primazia ao texto.

Fiquemo-nos por aqui, que o espaço não permite mais delongas, não sem referir que merecem elogio o aprumo dos intérpretes, alguns de primeiríssima categoria, e o esmero posto na realização cénica, — para lá da discordância sobre alguns aspectos das concepções do encenador ou da orientação seguida quanto a cenários [e] figurinos. Mas isto fica para uma notazinha posterior...

Ruy COELHO, “Inauguração do XIV Festival Gulbenkian de Música — ‘Trilogia das Barcas’ de Joly Braga Santos”, *Diário de notícias* 37418 (09/05/1970), 5.

No grande auditório foi ontem á noite inaugurado o XIV Festival Gulbenkian de Música, com a estreia da «Trilogia das Barcas» de Joly Braga Santos.

Assim começou este Festival que representa uma muito importante série de programas que vêm enriquecer o nosso panorama da cultura musical, pela quantidade e

pela qualidade, com projecção em Lisboa, no Porto, em muitas terras do País, e com manifesta projecção no estrangeiro.

É uma enorme divulgação de obras e de intérpretes que constituem uma dádiva espiritual que irá ser recebida por milhares e milhares de pessoas, que mais uma vez a ficam devendo á Fundação Calouste Gulbenkian.

A inauguração deste festival com uma obra de m compositor português, com a «Trilogia das Barcas» de Joly Braga Santos, reveste-se de dois aspectos dignos de justo destaque, o da encomenda da obra pela Fundação Gulbenkian, e a sua colocação a abrir o Festival. Desta maneira dá o devido prestígio a uma obra de autor português no conjunto das obras de autores de outros países, fazendo ao mesmo tempo o que tem largos objectivos, cultura nacional e cultura universal, o que dá dimensões excepcionais, a todo o Festival.

A «Trilogia das Barcas» de Gil Vicente é formada pelo «Auto da Barca do Inferno», «Auto da Barca do Purgatório» e «Auto da Barca da Glória».

Os dois primeiros autores estão escritos em português. Porém o «Auto da Barca da Glória» escreveu-o Gil Vicente em espanhol.

Diz o comentarista Thomas de Haut[?], que Gil Vicente preferiu a língua espanhola, no «Auto da Barca da Glória» influenciado por se falar espanhol na corte. As três mulheres do rei D. Manuel eram filhas dos Reis Católicos. A terceira foi irmã de Carlos V, como foi também a mulher de D. João III. E então consideravam literariamente o espanhol mais próprio para sentimentos nobres. E no «Auto da Barca da Glória», as personagens são altos dignitários eclesiásticos. As razões seriam talvez mais de ordem desconhecida, por Gil Vicente, por exemplo, no «Auto da Barca do Inferno», onde há figuras de maior espiritualidade, como o «anjo», e em outros «autos» escreveu em português, mesmo quando falavam as mais altas figuras.

Tendo nós dado em 1950, a nossa partitura «Auto da Barca do Inferno», a «Inês Pereira», em 1952, o «Auto da Feira», 1957, e «Auto da Alma», 1960, tivemos ontem a ocasião, depois de vinte anos da primeira das nossas óperas vicentinas, de ver chegar um compositor português, Joly Braga Santos, com três autos de Gil Vicente, e dada a vastidão da obra de Gil Vicente, é de esperar que ainda outros compositores portugueses sigam esse caminho, [pois?] que Gil Vicente chega para todos nós, e ainda sobeja.

[?] um mais novo, como por exemplo Jorge Peixinho, também encontrará, sem dúvida, ali, campo de [?] para as suas experiências de composições. Na «Trilogia das Barcas», pela escrita vocal e instrumental, Joly Braga Santos serve-se do conhecimento,

das particularidades desses diversos e complexos elementos, como compositor, que pratica o uso das técnicas da atonalidade e politonalidade.

Dentro da sua concepção geral dos autos, prolongou as figuras dos autos de Gil Vicente, conforme as [?]mente viu e sentiu a sua imaginação, traduzindo em sonoridades [?]adas, faladas, recitadas e instrumentais, fixadas na realização da sua vasta partitura.

Os intérpretes tiveram como maestro director G. Rivoli, um profissional que possui a particularidade de ser ao mesmo tempo um excelente maestro de ópera e de concertos, o que tem as suas vantagens. [...]

José ATALAYA, “Trilogia das Barcas”, recorte no EHJBS

O problema da ópera portuguesa arrasta-se desde há muito. A sua resolução não é fácil e implicaria, sobretudo, reformas profundas nas infraestruturas do nosso teatro lírico. Vou tentar explicar porquê, em poucas palavras, a propósito de um certo sentimento de frustração que experimentei perante o evidente propósito de uma realização modelar desta partitura encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian para a inauguração condigna deste seu 14.º Festival de Música.

Joly Braga Santos tem, *hoje*, uma concepção da arte lírica perfeitamente integrada no movimento de renovação músico-dramática, o qual proclama, como verdade essencial, a necessidade de submeter a partitura à valorização máxima do texto poético. Aos cantores, ao coro e à orquestra cabe, pois, uma função bem diferente daquela que lhe era imposta no teatro oitocentista. Toda a sua inteligente concepção desta «Trilogia» (mais virada para os seus aspectos filosóficos, dramáticos e líricos, do que para uma expressão caricatural ou ironizante) repousa nesse princípio (de resto pressentido por Wagner, impossibilitado contudo, talvez pela sua condição histórica, de a concretizar, o que o conduziu a uma evidente contradição entre as suas obras e os seus postulados teóricos); só no nosso século (tomando como ponto de partida o «Pierrot Lunaire», de Schönberg) homens de teatro, como Alban Berg, encontraram a solução para o canto lírico, verdadeiramente teatral, através de uma articulação melódica e rítmica que parte das inflexões da própria palavra, sem diluir o seu «impacto» expressivo (esse caminho, embora por processos diferentes, fora tentado, com particular agudeza, por Mussorgsky, numa estética acentuadamente realista). A síntese perfeita desses dois elementos (a palavra e a música) perfeitamente coordenados é um dos factores determinantes da nova

concepção do teatro lírico e Joly Braga Santos demonstrou compreendê-la na justa medida. Mas essa síntese exige cantores-actores dotados de uma dicção impecável (melhor diria, especialmente *preparados* para explorarem o efeito de cada sílaba, cada sonsoante!). E aqui começaram as dificuldades que impediriam uma realização modelar. Os nossos cantores cantam em italiano, alemão, francês — consoante os autores do velho e admirável repertório tradicional (não teve continuidade o esforço inicial do Grupo Experimental de Ópera de Câmara, particularmente interessado no canto em português, com a tradução rítmica do «Arlecchino» de Busoni e outras óperas cantadas na nossa língua). Os cantores estrangeiros, naturalmente, não sabem, nem podem, num mês, aprender a cantar em português. Houve a necessidade evidente de «importar» um grupo de artistas líricos (onde poderíamos encontrar, para citar um único exemplo, seis barítonos que «aguentassem» com suficiente brilho vocal o 1.º acto?...) Veja-se o resultado (não podia ser outro). Tratava-se, para cúmulo, de um português arcaico, o que, em relação a vastos sectores de público o torna ainda menos acessível. Mas o pior é que o «português» dos estrangeiros acabou por ser tão pouco inteligível como o da maioria dos nossos cantores quando estes abandonavam a declamação. Que poderia ficar do texto de Gil Vicente e das justas intenções do compositor no sentido de o valorizar? Nada ou quase nada, evidentemente... A culpa não pertence aos nossos cantores, mas aos severos condicionalismos do nosso meio musical que não tem proporcionado a profissionalização do cantor (o esforço do Teatro da Trindade começa a produzir os seus frutos, mas não irá muito longe enquanto, por carência de uma orquestra de ópera, as temporadas durarem escassas semanas). Os nossos cantores não cantam em português por ausência de bons e abundantes originais e pela visceral nossa reacção às traduções rítmicas). Habitaram-se a não se preocuparem suficientemente com a inteligibilidade das palavras. Ao empostarem a voz a dicção perde clareza, as palavras não se projectam no espaço. O que não é extremamente grave (eu disse *extremamente*) se o público não compreende alemão, italiano ou mesmo francês: mas é gravíssimo quando o cantor canta em português para portugueses. Foi o que sucedeu na «Trilogia das Barcas». É evidente que o caso de Hugo Casaes (eu queria citar apenas um exemplo, para ser suficientemente elucidativo) constitui a excepção, em relação a esta récita. Nele, tudo quanto nos disse foi perfeitamente claro, valorizado pelas suas estupendas faculdades histriónicas. Mas este problema não pode ser resolvido pela intuição de um ou outro cantor. Merece o estudo aprofundado por parte de filólogos, musicólogos, compositores, cantores. Exige a prática, o hábito de cantar 20 vezes a mesma ópera em português, à semelhança do que sucede nos teatros

alemães, franceses, italianos. Assim, nesta «Trilogia» vicentina, o elenco foi escolhido com superior critério, a partitura foi confiada a um compositor de méritos bem reconhecidos nacional e internacionalmente. Faltou-nos, apenas, o texto de Gil Vicente. Não estou a fazer graça, porque me merece o máximo respeito a maneira como a Fundação se empenhou em promover uma montagem, a nível excepcional, desta ópera portuguesa. Mas não vale a pena pôr a navegar as três barcas vicentinas com cantores que não falam português e portugueses que não declamam, não se entendem, nem nós os entendemos. Como consequência imediata, a música de Joly Braga Santos — essencialmente funcional, como convinha — foi chamada a desempenhar um «papel» que não lhe cabia. Cumpria-lhe comentar, mas acabou por ser o fio condutor do espectáculo, o que inevitavelmente gerou um sentimento de monotonia, salvo nas breves intervenções puramente orquestrais e, muito especialmente, mas admiráveis páginas corais que respiraram, tantas vezes, uma ambiência madrigalesca em evocação exemplar do espírito vicentino. Mas aqui também surgiu outro elemento negativo, a contrariar as boas intenções acima referidas.

A orquestra ouviu-se bastante mal, «encaixada» (é o termo) debaixo do palco, notando-se constantes desplanificações entre as «cordas» e o «sopro» (e cuja responsabilidade não imputamos ao maestro-director, mas sim à sua deficiente colocação). Em determinados momentos era absolutamente necessário ouvi-la em plena força. Mas não ficaram por aqui as insuficiências evidentes da impossibilidade de adaptação de um auditório às exigências, hoje normais, de um palco de ópera. Esse palco exige amplo espaço no fosso da orquestra (maior ainda do que o do Teatro de S. Carlos) maquinismos rotativos e variadíssima aparelhagem que permita obter o máximo rendimento da luminotecnia. O nosso teatro oficial de ópera não está, ainda, em condições de satisfazer todos estes requisitos. Optou-se, então, pela improvisação, friamente deliberada, da sua realização num auditório, ainda que excelente. É óbvio que as concepções moderníssimas da encenação admitem tudo, ou quase tudo. Mas não nos deixemos iludir com os entusiasmos (de resto tantas vezes efectivos, nos resultados) dos homens de teatro da vanguarda atentos aos valores da simplificação e do simbolismo. Um palco é um palco: um auditório fez-se para ouvir música. Se assim não fosse, então seria inútil referir as tão proclamadas insuficiências das nossas salas de espectáculo. Como dizia Ravel, a dificuldade aguça o engenho (mas ele só escreveu um concerto de piano para a mão esquerda). E eu admito perfeitamente que um homem de teatro como Jacques Luccioni tenha tido um prazer muito especial (e muitas dores de cabeça) em encenar as

«Barcas» vicentinas numa sala de concertos, tanto mais que dispunha de recursos, nas luzes, que são invulgares em teatros recentes. E soube encontrar soluções adequadas às circunstâncias, graças, também, à preciosa colaboração e ao comprovado bom gosto de Gavignet (autor dos cenários e figurinos). Poderíamos, é certo, discordar de alguns aspectos da sua concepção (como, por exemplo, daquela escada de caracol que, aparentemente, conduz os condenados ao Inferno para junto do Anjo) ou não aceitar a maneira como foram aplicadas as projecções fotográficas; mas, no conjunto, a sua encenação atingiu valores muito elevados, sobretudo pela beleza dos efeitos plásticos, pela marcação e condução dos actores. Ele soube também tirar partido inteligente das luzes e manter certo o ritmo do espectáculo nos seus dados teatrais.

Magnífico o trabalho do Coro Gulbenkian (um bravo a José Aquino, seu preparador!), seguríssima a batuta de Gianfranco Rivoli, que encontrou viva participação da Orquestra Gulbenkian (ainda que minguada pelas condições acústicas). Uma palavra em especial para Rossi-Lemeni (que admirável lição da arte de representar) excelentemente secundado por Hugo Casaes (não me canso de o repetir) e pelas vozes de Maria Oran («Anjo») e Carmen Gonzalez («A Morte») duas revelações que concretizam bem o modo como, em Espanha, se estão a resolver os problemas do canto; sem esquecer os restantes intérpretes que mantiveram intacta a unidade da representação e o tão indispensável equilíbrio de valores. Foram eles, pela ordem de entrada em cena, em papéis de pesada responsabilidade, Giorgio Grimaldi, Gianni Maffeo, Pier Frances[c]o Poli, Otello Borgonovo, Fernando Serafim, Ana Lagoa, Karen Mesavage, (não percebi uma palavra desta «Alcoviteira»...) Álvaro Malta, Teodoro Rovetta, Diogo Freitas-Branco Paes (uma revelação com 12 anos de idade, plenos de comunicabilidade) e Mário Mateus.

Em suma, um espectáculo com margem para muitas reflexões. É bem possível que Joly Braga Santos tenha sido demasiado ambicioso em relação às possibilidades actuais do nosso teatro lírico. Talvez a sua maior valia tenha sido a de patentear bem em que medida precisamos de obras de fundo, na reorganização das nossas estruturas de base. Oxalá a Fundação Gulbenkian o compreenda, dado que os meios de acção postos em evidência na elaboração dos seus festivais nos dão a justa medida das suas imensas possibilidades e dos seus vastíssimos recursos.

Maria Fernanda MELLA, “Arte e Artistas — O XIV Festival Gulbenkian de Música no Grande Auditório Gulbenkian — A estreia da ópera «Trilogia das Barcas» de Joly Braga Santos”, *Novidades* 24833 (11/05/1970): 5.

Acaba de ser dado início ao XIV Festival Gulbenkian de Música com a apresentação em primeira audição mundial da ópera de Joly Braga Santos «Trilogia das Barcas», obra encomendada pela Fundação Gulbenkian.

O libreto, segundo os Autores de Gil Vicente, é da autoria do próprio compositor, que condensou em dois actos a «Trilogia das Barcas»: do «Inferno», do «Purgatório» e da «Glória». Trabalho difícilimo e extremamente delicado é alterar sequências de cenas e amputá-las em obras de grandes mestres, como é o caso. Não obstante essa tremenda responsabilidade, Joly Braga Santos venceu as maiores dificuldades e venceu-as com muita correcção e respeito. E foi na verdade um sucesso triunfal que Braga Santos obteve com esta sua nova produção musical, plena de dinamismo, vigorosa e expressiva. Valorizando sobremaneira o potencial dramático de determinadas passagens do texto, soube encontrar uma variedade de matizes sonoros surpreendentes. Quanto à parte coral tratou-a de maneira superior, dando-lhe um papel muito importante na acção do drama. A inclusão da música concreta e de efeitos obtidos com gravações foram excelentes. Em conclusão: a mais recente obra de Joly Braga Santos, «Trilogia das Barcas», honra o seu autor e enriquece o património musical português.

É evidente que, quando se trata da montagem de uma obra de Gil Vicente, esse mestre do teatro português, que exprimiu como nenhum outro o espírito de transformação e de regeneração da Idade Média, se torna absolutamente indispensável conhecer a fundo a sua estrutura. Em muitas obras, como é o caso das «Barcas», deve estar sempre presente a ideia de que por detrás da aparência moralista e religiosa existe uma criação espontânea, livre, por vezes rude, popular, contudo sempre orientada superiormente pelo espírito vicentino. Como qualquer grande homem de teatro, Gil Vicente submeteu as suas obras, na técnica e mesmo na concepção, às possibilidades práticas e aos limites materiais da representação cénica a que eram destinadas. Isto não significa porém que tenha aceitado passivamente tais limites. Pelo contrário, aceitando-os soube servir-se deles como sugestões para se exprimir com plena eficácia. Onde os meios cénicos se transformavam em obstáculos, ele acabou por os modificar ou adaptar aos seus fins. Já Bernard Shaw afirmava: «É o drama que faz o teatro, e não o teatro que faz o drama».

De quanto fica dito se depreenderá como é tremenda responsabilidade encenar Gil Vicente. E a nós pareceu-nos que a encenação da presente ópera esteve demasiado carregada de efeitos, por vezes algo arredada da singeleza que lhe vai tanto a carácter e até um tanto confusa. É evidente que o encenador Jacques Luccioni não podia apreender determinados aspectos da obra, o que só um conhecedor profundo do teatro vicentino estaria apto a dominar. Não obstante esta reserva, merece todo o nosso aplauso pelo seu magnífico trabalho. Os cenários e figurinos de Jean Gavignet deram uma medida de quanto uma nova técnica pode valorizar um espectáculo. Foram obtidos belos efeitos, alguns até surpreendentes, o que não invalida que nem sempre tivéssemos estado de acordo com determinados figurinos.

O «baixo» Nicola Rossi-Lemeni foi um «Diabo» magnífico, de estupenda presença e de técnica teatral perfeita. Pena que as dificuldades na articulação da língua portuguesa se notassem, o que aliás sucedeu com todos os outros cantores estrangeiros, e, que de resto, era de esperar.

No aspecto vocal queremos salientar as cantores Maria Oran e Carmen Gonzalez, pela beleza das suas vozes, correcta emissão e perfeita técnica.

Os cantores portugueses, Ana Lagoa, Álvaro Malta, Mário Mateus, Fernando Serafim e Hugo Casais honraram a belíssima reputação já há muito conquistada, merecendo este último um lugar de relevo pela superioríssima interpretação do «Companheiro do Diabo».

O Coro Gulbenkian e a Orquestra de Câmara Gulbenkian deram uma magnífica contribuição, sendo de enaltecer o trabalho do maestro Rivoli.

Salientaram-se ainda, no Prólogo, João Perry, que declamou com segurança e dicção correctíssima e o pequeno Diogo Freitas Branco Paes, precocemente dotado para a cena.

O Grande Auditório esgotou completamente a lotação e o público aplaudiu com grande entusiasmo, o compositor e os seus intérpretes e colaboradores.

Assistiu ao espectáculo o Sr. Presidente da República, acompanhado de sua esposa e de sua filha D. Maria Natália Rodrigues Tomás.

António VITORINO D'ALMEIDA, "A «Trilogia das Barcas» na abertura do Festival Gulbenkian", *Diário popular* 9897 (09/05/1970): 6

...E com as «Barcas» lá embarcámos em mais um festival Gulbenkian. *Barca* que será de Paraíso para o insaciável deglutidor de material sonoro que dá pelo nome de melómano e é o verdadeiro «115» da música: vai a todas as chamadas... *Barca* porventura de Purgatório para a organização de um tal empreendimento, pois não bastam os nomes célebres que pululam nas páginas do programa geral para garantir o desejado êxito e a almejada adesão de todos... E para os críticos que, a partir da segunda semana de feroz actividade, hajam perdido as forças, a coragem e o próprio sentido discriminativo, será a *Barca* do Inferno...

Isto em sentido figurativo, evidentemente, pois até há críticos que gostam muito de música...

Joly Braga Santos colocou sobre os ombros o pesado encargo de musicar uma das obras fundamentais do nosso dramaturgo fundamental: Gil Vicente. Uma primeira audição dificilmente permite aquilatar do valor de uma obra em todos os seus pormenores. Não sei, portanto, se esta «Trilogia das Barcas» se pode considerar a melhor entre a melhor música de Joly Braga Santos. Sei, porém, que se trata de música definível «a priori» como da melhor qualidade.

São patentes na partitura duas formas distintas de expressão, que me levam a pensar qual delas será afinal a verdade do autor. Como nas viagens de avião entre nuvens, surgem aqui e além abertas onde se pode ver, cá em baixo, uma paisagem muito soalheira e campesina que lgo se tolda com novas formações nebulosas. Ambos os espectáculos têm beleza, mas são profundamente diferentes... Perguntar-se-ia até se é Joly Braga Santos que transige consigo próprio no aparecimento dessas «abertas» ou se, antes pelo contrário, a transigência está para com alguém que não é ele nas construções mais sombrias. Mas o problema não se me afigura solucionável com a simples opção por uma destas hipóteses. Joly Braga Santos está no meio de um caminho entre Ravel e Penderecki e procura aí a sua verdade — que aliás já terá encontrado noutras obras, nomeadamente na brilhante 5.^a sinfonia.

Admitindo, entretanto, esta dualidade de critérios estéticos na música das <Barcas>, não haverá nela um certo desequilíbrio? Sem dúvida... Mas esse desequilíbrio é quase suprido pela real qualidade de toda a sua música. E fazer música de qualidade, mesmo que de cariz oposto, é já uma forma refinada de equilíbrio...

A realização desta obra baseou-se numa concepção um tanto estática do teatro vicentino, pelo que se tornaria necessário, à falta de movimento, entender a palavra cantada e falada. Tal não aconteceu devido, em parte, à inclusão no elenco de uma enorme percentagem de cantores estrangeiros — aliás excelentes!

Quer Nicola Rossi-Lemeni no papel de «Diabo», como Maria Oran na figura do «Anjo», como Carmen Gonzalez na «Morte» e Pier Francesco Poli no «Parvo», tiveram intervenções notáveis sob o ponto de vista musical e vocal. Contudo, era-lhes impossível ultrapassar as barreiras de uma língua que certamente manejavam pela primeira vez. Daí — o sem de modo algum negar a sua categoria — perguntarmos se não teria dado uma maior vivacidade ao espectáculo a escolha de um elenco mais à base de cantores portugueses. E, lembramos a admirável interpretação de Hugo Casais no «Companheiro do Diabo», talvez a única figura de carácter vicentino no palco do Auditório da Gulbenkian.

Pondo nós também de lado o problema da compreensão ou não compreensão do texto, resta notar que a actuação dos cantores portugueses ou estrangeiros, foi de molde a receber o melhor elogio e acho de estender esse aplauso por igual a Giorgio Grimaldi, Gianni Maffeo, Otello Borgonovo, Fernando Serafim, Ana Lagoa, Karen Mesavage, Álvaro Malta, Teodoro Rovetta, Mário Mateus e ainda ao pequeno cantor Digo de Freitas Branco Paes. De salientar, também, o prólogo de João Perry.

A adaptação de um texto original a libreto de ópera é sempre uma actividade ingrata e difícil, da qual o próprio Joly Braga Santos se encarregou. Terá conseguido bons resultados nessa missão, embora na transplantação e sincronização das falas de diversas personagens tivesse avultado como infeliz a acusação de «roubar o povo trinta anos com seu mister» dirigida a um pobre sapateiro que teria os seus pecados mas não precisamente esse, tão próprio — e atribuído no texto original — ao operário.

A encenação de Jacques Luccioni não me pareceu altamente imaginativa, ainda que de bom efeito. Já me terá parecido um tanato inadaptado à atmosfera da cena e da música o colorido folclórico de algumas figurantes, como os do rei, do imperador, do bispo, do cardeal, do papa, etc... Devem-se a Jean Gavinet, que é também autor do cenário, aliás bastante bem achado. Quanto à projecção de diapositivos sobre a vida da personagem em cena julgo-o, além do mais, um pouco facilitador em demasia. Uma espécie de «demagogia artística» na encenação da ópera. Mas são critérios.

Resta confirmar que o melhor de tudo terá sido, sem dúvida, a excelente música de Joly Braga Santos, e esta mereceu da Orquestra Gulbenkian e do maestro Rivoli uma bastante boa execução.

1971

N.. “Ópera — Estreia de ‘O Auto da Barca da Glória’ no S. Carlos”. *Diário de notícias* 37818 (21/06/1971): 17.

Em espectáculo promovido pela Acção Nacional de Opera, efectuou-se ontem no Teatro Nacional de S. Carlos uma tarde de musica bastante significativa para o fundador daquela entidade – a ópera portuguesa foi o seu denominador comum e da obra do compositor e maestro Ruy Coelho foram dados excertos de algumas das produções musico-dramáticas, além da apresentação, em estreia, da sua criação mais recente, o «Auto da Barca da Glória», com texto de Gil icente.

Continua, assim, a Acção Nacional de Opera, sempre animada pelo entusiasmo e ardor de Ruy Coelho, a proporcionar, ao pulico interessado pelas coisas da musica portuguesa e da sua expansão pelo género operático, espectáculos em que a designação «portuguesa» é assinalável constante, pois que se lhe referem do texto á musica e cartaz aos intérpretes e á lingua em que se exprimem todos os elementos concorrentes á respectiva criação-realização.

Ruy Coelho, autor de uma vastíssima obra onde se representam variadíssimos géneros – a ópera, o bailado, a musica profana e religiosa, coral-sinfónica ou, simplesmente desta ultima expressão, entre eles a atestarem a multiforme personalidade do compositor – tem bem definidas as coordenadas do seu pensamento musical e artístico quanto á expressividade da sua musica, á sua concepção e estruturas, nos quais o ideário nacional se radica impondo uma cor e uma linguagem de raiz popular no melhor sentido da sua vivência ou de elevado teor interpretativo no melhor sentido exaltante ou evocativo dos grandes temas nacionais e históricos. De acordo com estas concepções, não poderia excluir-se dos seus produtos artísticos a ópera como expressão nacional nos temas abordados e na linguagem para a difusão dos textos dramáticos.

Vasta produção a sua neste campo, nunca deixou ela de acompanhar a dos outros géneros desde que o «Serão da Infanta» foi ideado e escrito e tornadas conhecidas obras como «Entre Giestas», «Inês de Castro» e «Tá-Mar», entre outras; longa teoria constitui a denominação da sua criação operática, e nela se integrariam óperas de texto ou adaptação de autos do «fundador do teatro português».

A associação, na actividade criadora de Ruy Coelho, com textos e assuntos vicentinos, vem já de longe; á «Inês Pereira» aos «Auto da Feira», «Auto da alma» e «Auto da Baca do Inferno» sucedeu-se agora o «Anjo da Barca da Glória». Essa associação afirma-se, de novo, bem comunicante e com uma representatividade significativa. Esta, uma primeira impressão a manifestar sobre a obra que ontem á tarde nos foi desvendada.

O compositor possuidor de um «estilo inconfundível» e de uma linguagem própria na sua expressibilidade e nos meios de a construir – a invenção melódica, a opulência da paleta orquestral, o jogo das intensidades e dos ritmos, sob alguns desses meios -, tem agora com este seu «Auto da Barca da Glória» mais um vivo documento para a sua «campanha vicentina» e uma peça valiosa a acrescentar ás suas obras de teatro musicado.

Válida integração musico-vocal a dar ao texto na expressividade das suas linhas condutoras, possibilita a revelação de cada uma das figuras no seu singular contexto dramático e nas suas referências com as temáticas que alicerçam a obra; comentando, sublinhando ou sugerindo e concluindo, a par com as linhas vocais, encontra-se a base sinfónica me [sic] valorizador tratamento. Deste conjunto nasceu esta ópera no melhor sentido, mas da qual se não afasta aquele «estilo pessoal» tão bem conhecido do seu autor; obra válida, esta, de Ruy Coelho, que segue musicalmente com a maior dignidade um auto de Mestre Gil.

Ruy Coelho soube rodear-se de um grupo de colaboradores do melhor nível e qualidade; dessa colaboração resultou uma realização á espera da obra. Alvaro Malta fez um «Diabo» musical e cénicamente perfeito e com a virtude de não sugerir reminiscência de outras interretações ou figuras satânicas; joaquim Correia foi o seu companheiro fiel em toda a acção. Maria Luísa Viegas, na «Morte», Maria Teresa Nina, no «Anjo», Sara Rosa, no «Condes» e Maria da Conceição Ramos, no «Duque», foram, na diversidade dos seus papéis, vocal, musical e cénicamente perfeitas; Carlos Fonseca, no «Rei», Lui[s] França, no «Imperador», Guilherme Kjolner, no «Cardeal», e Hugo Casais, no «Papa», desempenharam bem as figuras e cantaram com relevo vocal e musicalidade do melhor nível. Um êxito para todos, e para a obra que, teve em Álvaro Malta um encenador que modelou a obra por forma a obter-lhe, com uma simplicidade de meios digna de registo, uma expressão rítmica e plástica do melhor cariz cénico e artístico e sem menosprezo da intensidade espiritual patente.

A Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional foi outro esplêndido factor da construção da obra; em potencialidade musical, em qualidade e intensidade sonora e em ritmo e maleabilidade, foi a base que alicerçou o edifício erguido.

Nesta colaboração, como nas suas aclamações na parte do concerto em que foram interpretados a «Tespempeste e Final» de «Tá-Mar», o Reludio» e Dança das Bodas de «Inês Pereira», «Preludio» do 2.º acto de D. Joao IV», dois trechos de «Entre Giestas» e a espectacular e exótica «Entrada d Belkiss em Jerusalém», de «Belkiss», a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional esteve sempre a altura dos seus créditos e reais qualidades.

Ruy Coelho, na sua dupla missão de compositor e intérprete, esteve na estante da regência em actuação condutora com vista á realização global e unitária da sua nova ópera e á transmissão fluente e expressiva das páginas restantes.

Todos os seus colaboradores foram muito intensa e justamente aplaudidos, oquestra [sic] incluída, e o compositor e maestro escutou especiais aplausos pela tarde de musica proporcionada e pela obra agora estreada.

Francine Benoit, “S. Carlos — Primeira apresentação do «Auto da Barca da Glória»”, recorte não identificado, localizado em BNP/ERC

O maestro Ruy Coelho acrescentou à sua longa lista de obras uma nova tentativa de ópera com texto vicentino. Escolheu desta vez o «Auto da Barca da Glória», o mesmo com que Joly Braga Santos completou, no ano passado, a sua ópera «Trilogia das Barcas». É usada a nobre língua castelhana, que a pronúncia dos cantores aproxima muito do galaico-português. Não faltam razões para muitas das simplificações que implicam a responsabilidade do maestro Ruy Coelho: eliminação de grande parte do texto, eliminados também os cinco anjos que abrem o auto, e que o fecham; o próprio batel do Arrais do Inferno não dá mostras da sua existência — uma escadaria, frente-esquerda, termina numa plataforma onde se instala o Anjo; e na plataforma de outra escadaria mais baixa, frente-direita, faz as suas cenas principais a Morte. O fundo escuro da cena iluminar-se-á no final. Assim armado o palco, Álvaro Malta, figura central do Diabo e grande colaborador do maestro Ruy Coelho encarregando-se da encenação, deu um exemplo de caracterização belamente vincada, com uma mascara de reflexos impressionantes, e de animador cheio de ideias bem imaginadas. A mais espectacular é a cena em que nos encandeia os olhos o largo desdobrar da capa cor de fogo do Cardeal (fusão do Bispo e do Arcebispo), com quem jovem o Diabo e o seu Companheiro (Joaquim Correia, só mimo). Estava certo também que Ruy Coelho tivesse reservado

todas as cenas vocais de vivacidade ao Diabo, e Álvaro Malta articulou-as a primor, com uma gargalhada satânica de soberbo realismo, que precedeu o único trio da obra (Imperador, Anjo e Diabo). O estilo geral da música quer ser grandioso, descongestionando-se por recitativos sobre longos acordes presos. As maravilhas do texto vicentino, misto de condensações subtis e de sabor chocarreiro, não podem ser cabalmente servidas assim sem mais nem menos pelas mais ou menos enfáticas tiradas das personagens, com excepção do Diabo. Será uma atenuante, ao mesmo tempo que é de lastimar, não se perceber uma grande parte do que essas personagens cantam, de mais a mais sem a publicação do texto. Os contrastes foram operados, em parte, pelo tipo das vozes, e também pela indumentária. No papel do Anjo, meio pajem rico meio arauto, Maria Teresa Ninca, com texto, mestre de dicção e de justo carácter cénico.

Os coloridos da paleta instrumental não são puros, mas atingem brilhantes efeitos de sonoridade, fechando com todas as suas galas os 36 minutos que dura a representação. A direcção do autor não complica o trabalho da Orquestra Sinfónica Nacional, que tinha estado a postos também para uma primeira parte de programa, preenchida por alguns números instrumentais de outras óperas de Ruy Coelho.